

Wprowadzenie

W niniejszym tekście poruszam problem relacji pomiędzy sztuką a władzą, zastanawiam się nad kryzysem społecznym i przedsięwzięciami artystów, przy czym ogniskuję uwagę badawczą na akcjach artystycznych i performansach funkcjonujących na przecięciu sztuk plastycznych (wizualnych) i teatru z całą świadomością płynności granic współczesnych dyscyplin artystycznych¹. Moje spojrzenie na relację sztuka – władza jest interdyscyplinarne, mieści się w szerokim nurcie socjologii sztuki, filozofii społecznej i politycznej, antropologii kulturowej i badań dyskursu artystycznego.

Głównym celem prowadzonego poniżej wywodu jest rozpoznanie roli i miejsca społecznie zaangażowanych performansów artystycznych w konflikcie politycznym. Tekst ten – rzecz jasna – nie ma charakteru wszechstronnego i dogłębnego ujęcia zjawiska artystycznego protestu, z racji narzuconej przez rozmiary artykułu skrótości poddam analizie dwie różne strategie performatywne i wybrane przykłady performansów. Najpierw zanalizuję przedsięwzięcia Piotra Pawlenskiego – radykalne akcje, w których performer czyni ze swojego ciała medium artystyczne, w sposób bezpośredni i radykalny wchodzi w konflikt z wymiarem sprawiedliwości i innymi instytucjami władzy. Później przejdę do analizy akcji *List* przeprowadzonej przez polskich artystów w okresie pandemii COVID-19 – performans ten w sposób symboliczny i metaforyczny wyrażał sprzeciw wobec decyzji władz i stanowił komentarz do konfliktu politycznego rozgrywającego się współcześnie w społeczeństwie polskim.

1 Na przykład trudno wytyczyć klarowne granice pomiędzy przedsięwzięciami mieszczącymi się w sztukach plastycznych i w teatrze, w szczególności gdy badamy performans i happening. Na potrzebę moich badań przyjmuję podziały wytyczone przez teorie instytucjonalne (np. Bourdieu, 2005).

W jaki sposób przeprowadzone przeze mnie analizy przyczynią się do przyrostu wiedzy na temat politycznych performansów artystycznych? *List* jest akcją „świeżą”, zrealizowaną kilka miesięcy przed napisaniem niniejszego tekstu, nie doczekał się dotąd ujęć naukowych – ani w dziedzinie estetyki, ani nauk społecznych. Twórczość Pawlenskiego jest co prawda szeroko komentowana przez prasę popularną i media informacyjne, lecz dziennikarze i publicyści ujmują jego twórczość w kategorii szoku, skandalu (np. Brady, 2013; Eberstadt, 2018; Bennetts, 2014). Performanse Pawlenskiego bywają też analizowane przez teoretyków i historyków sztuki (np. Kunińska, 2015; Lucento, 2017; Nordgaard, 2016), są analizowane w kontekście Foucaultowskiej biopolityki (Makarychev i Medvedev, 2018) oraz badaczy akcentujących aktualne polityczne zaangażowanie jego twórczości przeciw reżimowi Putina i zachodniemu systemowi bankowemu. Interwencje Pawlenskiego nie ograniczają się jednak do bezpośrednio tak potraktowanego wymiaru estetycznego lub politycznego. Posiadają one wymiar głębszy i szerszy, twórczość rosyjskiego akcjonisty nie doczekała się pogłębionego naukowego ujęcia z perspektywy socjologii i antropologii kulturowej. W niniejszym tekście, choć fragmentarycznie, mam zamiar ten brak wypełnić, przez co sięgam do teorii dramatu społecznego, koncepcji sfery antystrukturalnej i zjawiska liminalności² Victora Turnera. Uważam, że nieco zapomniana już Turnerowska teoria dramatu społecznego ma wysoki potencjał eksplanacyjny w odniesieniu do interwencji artystycznych o wymowie politycznej. Kategorie antystrukturalności i liminalności szczególnie przydatne są do badania stanów granicznych

2 W wielu swoich publikacjach (np. Możdżyński, 2011) używałem Turnerowskiego ujęcia liminalności do analizy przedsięwzięć artystycznych. W niniejszym tekście po raz pierwszy sięgam do koncepcji dramatu społecznego.

ewokowanych przez artystów – jak to się dzieje w przypadku akcji Pawlenskiego. Również pandemia i towarzyszące jej „zawieszenie” zwykłych działań organizujących codzienne życie jednostek i zbiorowości modelowo poddaje się Turnerowskiej teorii. W obu przypadkach zastosowanie instrumentarium teoretycznego wypracowanego przez brytyjskiego antropologa umożliwi – jak uważam – wydobyć ważnych aspektów działań artystycznych: procesualności, performatywności i progowości, które inne teorie gubią.

Podstawowym materiałem badawczym, który wykorzystuję, są narracje produkowane przez artystów, krytyków i teoretyków sztuk plastycznych, pojawiające się w różnego rodzaju publikacjach: książkach, czasopismach artystycznych i codziennych, na portalach internetowych o tematyce artystycznej, we wpisach pojawiających się w mediach społecznościowych itp.³

W rozdziale pierwszym skrótoowo zrekonstruuje zręby Turnerowskiej koncepcji, by w rozdziale drugim zająć się analizą zaangażowanych politycznie performansów, całość zakończę podsumowaniem.

Koncepcja dramatu społecznego Victora Turnera

Niektóre konflikty społeczne według Victora Turnera mają dramaturgię, logikę i określony przebieg, wykazują *porządek fabularny*, są *performatywne*, dlatego Turner uznaje je za *opowieści* i nazywa *dramatami społecznymi*. W ujęciu brytyjskiego antropologa dramat nie

jest fikcją, jest *zakorzeniony w rzeczywistości społecznej* (Turner, 2008, s. 53, 56–58). Można postawić pytanie, kiedy społeczny konflikt staje się dramatem. W omawianej perspektywie *dramaturgiczna faza* [konfliktu społecznego – przyp. PM] *rozpoczyna się równocześnie z powstaniem kryzysu w codziennym przepływie społecznych interakcji* (Turner, 2008, s. 117). Turner wskazuje, że jednym z przykładów dramatu społecznego bywa konflikt polityczny – polega on na rywalizacji o deficytowe cele i zasoby. W niektórych sytuacjach konflikt polityczny staje się teatrem politycznym, jest nasycony przedstawieniami literackimi i scenicznymi – jak to stało się na przykład w przypadku afery Watergate (Turner, 2005, s. 115, 119–120).

Dramaty społeczne są *procesualnie ustrukturuwane*, mają stały bieg zdarzeń, w których Turner wyróżnia fazy:

1. *Naruszenie reguł rządzących relacjami społecznymi*. Dramat społeczny rozpoczyna się od naruszenia normy, która sama w sobie jest symbolem, podtrzymującym ważne relacje między osobami, statusami, podgrupami.
2. *Kryzys*. W tej fazie antagonizmy stają się jawne i zyskują na sile, *powracają zamierzchnie urazy, waśnie i nieskończone wojny*. Konflikt obejmuje całą wspólnotę, *aktorzy stają po różnych stronach konfliktu (...), są nakłaniani, kuszeni i zmuszeni do zajęcia stanowiska przez głównych antagonistów*. Tu też pojawia się liminalność – kryzys społeczny okazuje się progiem. W tej fazie może pojawić się zagrożenie przemocą lub nawet może wybuchnąć przemoc.
3. *Włączenie procedur naprawczych*. *Ta faza dramatu społecznego – tłumaczy Turner – jest bodaj najbardziej refleksyjna. Społeczeństwo pochyła się nad sobą, czy wręcz sobie robi wiwiskę, po to, aby ocenić dokonania niektórych swych członków oraz ich sposobu zachowania się w stosunku do przyjętych standardów*. Na tym etapie aktorzy społeczni wdrażają różne

3 Przy wyborze dzieł sztuki i narracji kieruję się w moim badaniu doniosłością i wpływem, jaki wywierają na pole sztuki i na inne światy społeczne – m.in. świat polityki i życie codzienne. Jestem świadomy ułomności takiego wyboru, rzecz jasna moje badania o charakterze jakościowym przedstawione w tym tekście nie roszczą sobie prawa do obiektywności w sensie pozytywistycznym czy reprezentatywności.

pojedyncze działania: lecznicze działania rytualne, nieformalne mediacje, procedury sądowe, performanse kulturowe⁴. Tutaj też może pojawić się przemoc, skonfliktowani członkowie społeczeństwa mogą trafić do więzień, może wybuchnąć rewolucja w imię przywracania ładu.

4. *Reintegracja*. Ostatnia faza może doprowadzić do ponownego zjednoczenia wspólnoty lub do uznania i legalizacji nieodwracalnej schizmy między stronami konfliktu. Może jednak zdarzyć się tak, że konflikty w fazie czwartej zostaną zatuszowane, następuje wówczas *pojednanie pozorne*; dzieje się tak w szczególności w skomplikowanych społeczeństwach współczesnych, podzielonych kulturowo, ekonomicznie i politycznie (Turner, 2005, s. 115, 185–186; Turner, 2008, s. 50–52, 57).

Co ważne z perspektywy moich badań, dramat społeczny uruchamia performanse kulturowe, które czerpią z konfliktu *zarówno znaczenie, jak i siłę* (Turner, 2008, s. 144, 147). *Tak więc „siła” dramatu społecznego tkwi w tym, że jest on doświadczeniem lub sekwencją doświadczeń, które wywierają istotny wpływ na formę i funkcję kulturowych gatunków performatywnych. Gatunki te po części „imitują” (na zadzie mimesis) procesualną formę dramatu społecznego, a po części też, wskutek zwrotności, nadają jej „znaczenie”* (Turner, 2008, s. 148).

Performanse kulturowe są zakorzenione

4 Termin *cultural performance* bywa dwojako tłumaczony na język polski: np. Małgorzata i Jacek Dziekanowie termin ten przekładają jako *przedstawienie kulturowe*, natomiast w innych tłumaczeniach pojawia się spolszczony termin *performans* kulturowy. W sposób oczywisty termin *przedstawienie kulturowe* nie posiada tej głębi i zakresu znaczeniowego co *cultural performance*. Uważam, że w polskiej literaturze przedmiotu na tyle zdomował się *performans* (wraz z *performatyką* i *performansem artystycznym* oraz przymiotnikiem *performatywny*), że zasadne jest użycie spolszczonej wersji tego terminu, co czynię w toku wywodu (poza cytatami z książek tłumaczonych przez M. i J. Dziekanów).

w konfliktach i dramatach i stanowią wyraz społecznej samowiedzy. Według Turnera, teatr wywodzi się z trzeciej fazy dramatu społecznego, jest próbą uświadomienia sobie kryzysu, jego przebiegu i skutków (Turner, 2005, s. 14), co oczywiście należy uogólnić na inne gatunki performatywne, np. badany przeze mnie poniżej performans artystyczny.

Istotnym aspektem dramatów społecznych i zakorzenionych w nich performansów kulturowych jest liminalność, sfera progowa, będąca częścią antystruktury, która zawiesza codzienne funkcjonowanie w świecie podziałów i reguł charakterystycznych dla struktury (Turner 2008, s. 51). Liminalność, jako część sfery antystrukturalnej, odwraca porządek społeczny, performanse kulturowe często zostają wymierzone przeciwko władzy:

Ambiwalencja rządzi niepodzielnie, polityka i politycy poddani zostają sceptycznym osądom w odniesieniu do kluczowych wartości. Dochodzi do ośmieszania, wyszydzania albo pogardzania słabościami, szaleństwem, głupotą i nadużyciami (w odniesieniu do aksjomatycznych wartości) ludzi, którzy w danym momencie są u władzy, lub też udziela się im nagany za zbyt duże uszczerbki w myśleniu zdroworozsądkowym. (Turner, 2008, s. 160).

Liminalność – co ważne ze względu na przykłady performansów artystycznych analizowanych w dalszych częściach niniejszego tekstu – rozgrywa się w miejscach publicznych (Turner, 2008, s. 159–160).

Zaangażowane performanse artystyczne w dramacie społecznym

Radykalne akcje Piotra Pawlenskigo

Piotr Pawlenski, akcjonista rosyjski, zyskał sławę ze względu na polityczny wydzźwięk jego

przedsięwzięć. Z jednej strony prostota akcji i czytelność komunikatu, z drugiej – radykalizm środków, najczęściej skierowanych na własne ciało, spowodowały rozgłos wykraczający daleko poza granice Federacji Rosyjskiej i świata sztuki. Artysta swoją działalność określił jako *sztukę polityczną* (lub *sztukę o polityce*). W ujęciu Pawlenskigo

...sztuka polityczna jest symbolem nowego początku, świadczy bowiem o powstaniu czegoś, co wcześniej nie zostało nawet nazwane ani określone, choć przez cały ten czas było bardzo blisko. Mówiąc krótko, skoro sztuka polityczna radzi sobie z przyjętymi przez ogół schematami pojmowania świata, jest to dowód na to, że znajduje się poza nimi. Dlatego jest odbierana jako coś nowego i obcego, podobnie zresztą jak język, który stara się ją w jakiś sposób określić. (Kotow, Langeburg, 2016, s. 79).

Performanse Pawlenskigo, przeprowadzane w miejscach publicznych, są wizualizacją sytuacji w dzisiejszej Rosji (Kotow, Langeburg, 2016, s. 82). Jak badacze podkreślają i sam artysta przyznawał, jego akcje wpisują się w tradycję radykalnego performansu rosyjskiego, w którym bardzo ważną rolę odgrywały operacje na ciele. Ukierunkowanie na ciało jest nieprzypadkowe, ma charakter polityczny, jest odbiciem działań władzy. Pawlenski wyjaśniał:

Wszystkie działania władzy są nakierowane na ciało. W Rosji tworzy się fałszywe przekonanie, że ważna jest kultura słowa – to, co myślisz i mówisz. Ale dla władzy nie ma to znaczenia, możesz myśleć, co chcesz, możesz mówić, co się podoba. Nikt nie zwróci na to uwagi. Liczy się to, co robi i czego nie robi twoje ciało. To ciało określa twoją pozycję: czy jesteś dla władzy podmiotem czy przedmiotem. (Pawłowski, 2017).

Pierwsza akcja Pawlenskigo, pt. *Szew*, przeprowadzona w 2012 r., była protestem wobec uwięzienia dwóch członkiń feministycznej grupy Pussy Riot. Aktivistki z tej grupy wcześniej odegrały w Soborze Kazańskim w Petersburgu protest song krytykujący sojusz Cerkwi rosyjskiej z reżimem Putina. Pawlenski z ustami zaszytymi czarną nicią stanął przed cerkwią, trzymając kartkę z napisem: *Akcja Pussy Riot to powtórzenie słynnej akcji Jezusa Chrystusa*. Pawlenski opowiadał o uwarunkowaniach politycznych, do których odnosił się Szew:

Następowała wówczas prawosławna reakcja – bolszewizm zaczął być w Rosji zastępowany religią. Ideologia prawosławna została narzucona w szkołach wyższych. Byłem wtedy na studiach i widziałem, jak zmieniają się postawy – studenci zaczęli się publicznie żegnać. Z odgórnej inspiracji powstawał nowy system wyobrażeń, wartości i dążeń. Ten system niszczył potencjalnych artystów. (Pawłowski, 2017).

W trakcie kolejnej akcji pt. *Tusza*, przeprowadzonej 3 maja 2013 r., nagi artysta leżał owinięty drutem kolczastym przed siedzibą Zgromadzenia Ustawodawczego w Petersburgu. Jego ciało – niczym tusza wieprzowa – było metaforą represyjnego systemu prawnego: każdy ruch powodował ból i ranił. Akcja ta była protestem przeciwko nowym przepisom ograniczającym wolności obywatelskie i zakazującym tzw. propagandy homoseksualnej (Pawłowski, 2016, s. 233).

10 listopada 2013 roku, w Dzień Funkcjonariusza Organów Spraw Wewnętrznych, Piotr Pawlenski wykonał bodaj najślawniejsze swoje przedsięwzięcie pt. *Fiksacja*. Usiadł nago na Placu Czerwonym i przybił sobie worek mosznowy do bruku. W ten sposób chciał wyrazić sprzeciw wobec agresywnych działań rosyjskiej policji. Sam akt przybicia jąder był *powtórzeniem* – więźniowie

w obozach karnych, jak słyszał artysta, w proteście wobec nieludzkich warunków panujących w gułagach przybijali sobie genitalia do drzew. Akcja Pawlenskigo była jednocześnie protestem wobec obojętności rosyjskiego społeczeństwa. *Jego performance trwał godzinę i został przerwany przez policję. Po opatrzeniu ran w szpitalu został przesłuchany. Ostatecznie postawiono mu zarzut „chuligaństwa na tle nienawiści politycznej, ideologicznej, religijnej, rasowej, nacjonalistycznej”*. (Pawłowska, 2014).

Akcja *Wolność* została przeprowadzona 23 lutego 2014 roku: na moście Małostajennym w Petersburgu zapłonęły opony – była to akcja solidarności z uczestnikami Majdanu i zarazem sprzeciw wobec agresji Rosji na Ukrainę. Pawlenski w sposób oczywisty wykorzystał w tym przedsięwzięciu symbolikę mostu, płonący most był symbolem wojny pomiędzy dwoma narodami – ukraińskim i rosyjskim.

19 października 2014 r. Pawlenski zrealizował akcję *Oddzielenie*, w której kontynuował temat wojny rosyjsko-ukraińskiej:

...artysta, siedząc na murze Instytutu Psychiatrii Sądowej im. Serbskiego w Moskwie, odciął sobie nożem kawałek ucha, aby zaprotestować przeciwko wykorzystywaniu psychiatrii w Rosji do zwalczania przeciwników politycznych. W tym samym instytucie przetrzymywana była na obserwacji psychiatrycznej ukraińska nawigatorka Nadija Sawczenko. (Pawłowski, 2017).

9 listopada 2015 r. Pawlenski podpalił drzwi do gmachu Federalnej Służby Bezpieczeństwa (tytuł akcji: *Groźba. Płonące drzwi Łubianki*), po wznieceniu pożaru spokojnie czekał na przyjazd policji. Radykalna forma i treść przekazu jest jasna chyba dla wszystkich – Pawlenski zaprotestował przeciw przemocy policyjnej w Rosji.

Pawlenski opuścił kraj w 2017 roku i otrzymał azyl we Francji, jednak nie porzucił

radykalnej i kontrowersyjnej działalności. 15 października 2017 r. podpalił drzwi Banku Francji w Paryżu, znów – jak pod Łubianką – spokojnie czekał na przyjazd policji. Bank dla Pawlenskigo to oczywisty symbol współczesnego despotyzmu, a bankierzy to współcześni monarchowie. Artysta trafił do szpitala psychiatrycznego, a później do aresztu, nie trafił jednak do więzienia, bowiem na poczet kary francuski sąd zaliczył jedenaście miesięcy spędzonych w areszcie (K.Z., 2017).

Rzeczywiście, nie sposób odczytać dokonań Pawlenskigo w inny sposób niż jako polityczne. Akcje Pawlenskigo są kierowane – jak to sam sformułował – na *zakłócenie narracji władzy, a z czasem wręcz doprowadzenie do jej całkowitej zmiany* (Kula, 2020). Jego medium nie jest obraz olejny, rzeźba czy instalacja, a rzeczywistość. Nie można też odmówić tym akcjom dramaturgii i teatralizacji, lecz tej, która odbywa się w rzeczywistości, której sceną jest przestrzeń publiczna, sąd, szpital psychiatryczny, pokój przesłuchań. Nie chodzi tu tylko o przestrzeń publiczną, ale o udział społeczeństwa. Akcję *robi ciało społeczne, artysta tylko ją inicjuje* – mówił (Żmijewski, 2016, s. 19). Jak podkreśla sam artysta i obserwatorzy jego twórczości, istotną częścią tych akcji są sprovokowane przez performerę reakcje władz. Pawlenski wciąga policjantów, sędziów, lekarzy i innych funkcjonariuszy systemu represji w przedstawienie. Artysta wyjaśnia:

Dzięki nim buduje się akcja. Zamieniamy się miejscami: ja z przedmiotu podporządkowanego władzy staję się podmiotem wydarzenia, a oni odpowiednio podporządkowują się, stając się przedmiotem moich działań. Być może czasami patrzą na to, co robię, ale nie mogą pozostać tylko widzami. Muszą działać automatycznie, jak roboty. W ten sposób władza staje się jeszcze bardziej podporządkowana i pozbawiona wolności niż ja sam. (Pawłowski, 2017).

Najczęstszymi reakcjami przedstawicieli władzy są oszołomienie, dezorientacja, konfuzja, chaos – policjanci, ochroniarze po prostu nie wiedzą, co robić, jak sobie poradzić z nietypową, dramatyczną sytuacją zainscenizowaną przez Pawlenskigo (Denisowa, 2016, s. 46). Stróżę porządku na początku chcą ukryć wydalenie, np. zasłaniają ciało performerę. Dobrze ilustruje tę dezorientację opis akcji *Tusza*:

Pod schodami prowadzącymi do Zgromadzenia Legislacyjnego Sankt Petersburga leży nagie ludzkie ciało zawinięte w kokon z drutu kolczastego. Wygląda jak wieprzowa tusza zrzucona przed chwilą z ciężarówki. Zawinięty w drut kolczasty człowiek to mężczyzna. Ma oczy szeroko otwarte, ale się nie porusza. Stojący obok niego policjanci nie wiedzą, co robić. Nie mogą go aresztować, bo dostępu do człowieka broni kolczasty kokon. Nie mogą go przenieść, bo każdy ruch powoduje wbijanie metalowych kolców w ciało. W końcu decydują się przykryć mężczyznę wzorzystą kapą, przyniesioną z tylnego siedzenia samochodu. Po chwili na plac przybywa technik z łęgami i uwalnia człowieka z pułapki. Policjanci wprowadzają go do budynku. (Pawłowski, 2016, s. 233).

W dokumentacji zdjęciowej z akcji *Tusza, Fiksacja, Oddzielenie* widać, jak następuje liminalne odwrócenie ról: funkcjonariusze systemu represyjnego, którzy niejednokrotnie w trakcie wypełniania obowiązków zadają ból, próbowali uchronić Pawlenskigo przed bólem, który sam sobie zadał: próbowali, nie raniąc, wydobyć go z kłębowiska drutu kolczastego, bezpiecznie zdjęć jego zakrwawione ciało z krawędzi budynku, wyjąć gwoździe z moszny przybitej do bruku na Placu Czerwonym.

Najbardziej oczywistą ścieżką reakcji wobec człowieka, który burzy zdroworozsądkowe i racjonalne reguły rządzące sferą strukturalną, jest poddanie go władzy medycznej, która

zdiagnozuje chorobę psychiczną. Dlatego zdeorientowani funkcjonariusze systemu często wzywają pogotowie, które zawozi Pawlenskigo do szpitala w celu sporządzenia diagnozy psychiatrycznej i odizolowania go od społeczeństwa. Wielokrotnie artysta w Rosji i we Francji był badany, zawsze jednak orzekano, że jest zdrowy i świadomy swoich czynów. Postawa artysty dekonstruuje system medyczny i zaburza jego działanie. Oksana Szałygina, partnerka życiowa i artystyczna Pawlenskigo, tak opisała jeden z przykładów pozaproceduralnych, *nienormalnych* reakcji funkcjonariuszy aparatu medycznego:

Piotr trafił do szpitala, oczywiście na oddział psychiatryczny. Tam spotkał kogoś, kto go zrozumiał. Przeprowadzająca z nim wywiad lekarka zapytała go od razu, czy zrobił to ze względu na Pussy Riot, a Piotr potaknął. Usłyszał wtedy od niej, że go popiera. W diagnozie napisała, że jest zdrowy. Potem dała mu pieniądze na bilet powrotny do domu i nawet odprowadziła go na przystanek. (Denisowa, 2016, s. 47).

Nie tylko chaotyczne działania policjantów i zakłócone procedury szpitalne stają się przedłużeniem performansów rosyjskiego artysty, Pawlenski wciąga do swoich akcji aparat sprawiedliwości. Widać to choćby w specyficznym tekście *Śledztwo w spawie sztuki: rozmowy ze Śledczym*. Ten stenogram rozmów Pawlenskigo z funkcjonariuszem aparatu ścigania należy rozpatrywać jako zapis performansu: performer gra z rozmówcą, odwołując się do kategorii sztuki, moralności, wolności obywatelskiej i artystycznej, dekonstruuje procedurę przesłuchania, rozpuszcza opór funkcjonariusza. Rozmowa ta miała kontynuację w kolejnych wydarzeniach: funkcjonariusz zrezygnował z pracy w Komitecie Śledczym, później uzyskał uprawnienia adwokackie, a 15 lipca 2015 roku stanął się w sądzie, gotowy

zeznawać jako świadek obrony Pawlenskigo (Pawlenski, 2016, s. 78).

Sala sądowa jest kolejną sceną dla przedsięwzięć Pawlenskigo, proces sądowy jest kolejnym etapem jego performansów rozpoczętych w przestrzeni miasta. W trakcie jednego z procesów w Rosji jako świadkowie obrony wystąpiły prostytutki opłacone przez artystę. Ich występ nie był ograniczony scenariuszem Pawlenskigo, ku jego zdziwieniu zeznawały przeciw niemu, ostro atakując pomysł podpalenia mostu. Pawlenski był jednak zadowolony z akcji przeprowadzonej w sądzie – występ prostytutek miał charakter subwersywny, powaga sądu została naruszona, proces został zdekonstruowany. Także proces po przeprowadzeniu akcji *Groźba. Płonące drzwi Łubianki* przekształcił w akcję artystyczno-polityczną, na sali sądowej wnioskował o przekwalifikowanie czynu na akt terroru. Sąd jednak nie zgodził się i skazał go za wandalizm (Pawłowski, 2017). Pawlenski później tłumaczył:

Okoliczności rozpoczęcia postępowania karnego nie są możliwe do zrozumienia, ponieważ przekraczają granice wszelkiej logiki. Co najdziwniejsze, przekraczają nawet ramy wyznaczone przez system prawny. Właśnie z tego powodu żądam, by zmienić status mojej sprawy i zakwalifikować ją jako „akt terrorystyczny”.

Wyjaśnię to dokładniej: żądanie to jest skierowane przede wszystkim przeciwko hipokryzji sędziów, śledczych i pozostałych funkcjonariuszy aparatu biurokratycznego. Problem w tym, że społeczeństwo zdążyło już przywyknąć do zadowalania się półśrodkami. Dlatego braku w systemowej logice łatwo ukryć pod przykrywką działań w obronie obywatela. (Kotow, Langeburg, 2016, s. 83).

Działania Pawlenskigo nie tylko wprawiają w zakłopotanie funkcjonariuszy aparatu bezpieczeństwa czy sprawiedliwości, ale

także dezorientują przedstawicieli organizacji broniących praw człowieka. Za przeprowadzenie *Groźby* Pawlenski został nominowany do nagrody Innowacja 2016, nie doszło jednak do jej wręczenia na skutek postawy artysty, który ogłosił, że otrzymane pieniądze przekaże jednej z grup walczących zbrojnie z władzą Federacji Rosyjskiej.

Członkowie kapituły Vaclav Havel Human Rights Prize nie przekazali Pawlenskiemu pieniędzy, najpierw uroczyste ogłosiwszy go laureatem. Nagrodę przyznano mu za kreatywne podejście do obrony praw człowieka, kiedy jeszcze siedział w więzieniu za podpalenie drzwi Łubianki. Kiedy zaś wyszedł i nie pozował ani na ofiarę, ani na bohatera, za to konsekwentnie przydawał rozgłosu i politycznej siły sprawie Nadmorskich Partyzantów (sędzonych za morderstwa na policjantach), deklarując, że odda im całą sumę z nagrody, okazało się, że pieniędzy jednak nie dostanie. (Bluszcz, 2016, s. 176–177).

Wybuchł skandal, bowiem była to pierwsza edycja nagrody Innowacja bez głównej kategorii. Jak podkreśliła Joanna Warsza (2016, s. 166), Pawlenski zwyciężył symbolicznie – było to jasne dla rosyjskiego świata sztuki, a szczególnie ważne dla młodych kuratorów i artystów, którzy potrzebują jego odwagi.

Z perspektywy koncepcji Turnera akcje Pawlenskigo należy uznać za performanse kulturowe, które czerpią energię z konfliktu społecznego i są zakorzenione w dramacie społecznym. W wyżej cytowanej wypowiedzi Pawlenski mówi, że ubiera w słowa to, co było jedynie *przeczuwane*, tym samym wprowadza do świadomości treści ukryte, zepchnięte do nieświadomości, przełamuje tabu i – z Turnerowskiej perspektywy – otwiera sferę liminalną.

Pawlenski, dokonując *niezrozumiałych* operacji cielesnych – zaszywając sobie usta,

przybijając mosznę do bruku, siedząc na budynku szpitala psychiatrycznego i obcinając kawałek ucha, wychodzi poza strukturę, naigrawując się z władzy i polityków, zaburzając jej reguły, prawa i rytuały zakorzenione w zdroworozsądkowości i racjonalności i reprodukujące podziały i hierarchie społeczne oraz polityczne *status quo*. *Szew, Fiksacja, Groźba* etc. są performansami kulturowymi (i jednocześnie artystycznymi) otwierającymi przestrzeń liminalną, progową, czego świadectwem jest zakłócenie działania policjantów, lekarzy, prokuratorów. Pawlenski teatralizuje i dramatyzuje swoje działania nie tylko w przestrzeni miejskiej, ale też wykorzystuje do tego szpitale psychiatryczne, w których jest badany, pokoje, w których jest przesłuchiwany, i sale, w których jest sądzony. Proces sądowy, który sam w sobie ma charakter zrytualizowany, i przez swą procedurę jest steatralizowanym kulturowym performansem, jest zakłócany i przechwytywany przez artystę. Sędziowie, adwokaci, strażnicy stają się aktorami w akcjach reżyserowanych przez Pawlenskigo. Akcje Pawlenskigo ujawniają to, co przeczuwane, a co zostało ukryte, w tym sensie stają się działaniem refleksyjnym, w którym społeczeństwo zastanawia się nad sobą.

Akcja *Życ nie, umierać*

Analizowana w tym fragmencie mojego wywodu konceptualna akcja polskich artystów i artystek została zrealizowana we współczesnej Polsce, w innych realiach niż akcje Pawlenskigo. Performerzy, wykonawcy *Listu*, wybrali inną strategię performatywną: dobrali inne środki wyrazu, nie okaleczali swych ciał, nie podpalili żadnego obiektu, nie chcieli kontynuować swojego działania w szpitalu psychiatrycznym czy na sali sądowej. Przenieśli *tylko* po ulicach Warszawy transparent. Lecz analizowana akcja, mimo braku radykalnej formy, też mieści się w nurcie sztuki politycznej – jej celem było zwrócenie uwagi opinii

publicznej na ważny problem, na konflikt polityczny i społeczny oraz zdezuuowanie działań władzy.

W 2020 roku wielowymiarowy konflikt polityczno-społeczno-kulturowy w Polsce został wzmocniony przez pandemię koronawirusa oraz związane z nią obostrzenia (ograniczenia w zakresie poruszania się w przestrzeni publicznej, zakaz zgromadzeń, obowiązek utrzymywania dystansu fizycznego, obowiązek zasłaniania nosa i ust etc.) Pandemię można uznać za stan liminalny, stan zawieszenia. W tym okresie otwarty został kolejny rozdział konfliktu – w warunkach *zarazy* rozgorzała walka polityczna dotycząca kształtu, formy i daty przeprowadzenia wyborów prezydenckich. Większość parlamentarna forsowała pomysł przeprowadzenia wyborów korespondencyjnych 10 maja 2020 r. przy dużym sprzeciwie opozycji i wątpliwościach dotyczących bezpieczeństwa zdrowotnego oraz licznych głosach prawników mówiących o niekonstytucyjności takiego przedsięwzięcia. Na podstawie zamawianych sondaży prasa donosiła o braku akceptacji społecznej dla przeprowadzenia wyborów korespondencyjnych w tym okresie i w takiej formie (np. Pacewicz, 2020).

W tych warunkach została przeprowadzona akcja artystyczna, którą odczytuję w perspektywie koncepcji Turnera jako specyficzny kulturowy performans charakterystyczny dla trzeciej fazy konfliktu. Grupa artystów postanowiła powtórzyć sławny happening⁵

⁵ W literaturze przedmiotu oraz w praktyce komunikacyjnej uczestników pola sztuki panuje zamieszanie terminologiczne, jeśli chodzi o nazwy dla akcji artystycznych, wzmocnione trendami, które zmieniają się w czasie. Tadeusz Kantor swoje przedsięwzięcia – akcje – nazywał *happeningami*, natomiast w latach 80. i 90. upowszechnił się termin *performans*. Przez pewien czas uznawano, że happening, w przeciwieństwie do performansu, jest formą artystyczną wciągającą widzów do uczestnictwa. Obecnie jednak często mówi się o partycypacji w performansie. W swoim artykule w odniesieniu do akcji Kantora używam

Tadeusza Kantora zatytułowany *List* z 1967 roku⁶. Akcja Kantora polegała na przeniesieniu po ulicach Warszawy wielkiego, opatrzonego znaczkami i stemplami pocztowymi listu z napisem *żyć nie, umierać*. Czternastometrowy transparent był niesiony przez artystów i listonoszy na trasie pomiędzy Poczta Główną a Galerią Foksal. Kantorowski *List* miał w zamierzeniu autora posiadać wymiar subwersywny, liminalny, dekonstruujący niektóre rytuały życia codziennego wpisane – posłużył się kategorią Turnera – w sferę strukturalną. Antystrukturalność *Listu* Kantora – co chcę podkreślić – polegała na dekonstrukcji zwyczajów i świadomości organizujących świat życia codziennego, akcja ta nie była interwencją polityczną wymierzoną przeciwko władzy i jej zarządzeniom, nie mieści się w sztuce politycznej. Kantor nie obnażał stosunków politycznych panujących w PRL, nie krytykował w tym przedsięwzięciu prawa czy też działania organów władzy. Happening ten uwypuklał niezależność gestu artystycznego względem świata życia codziennego. Kantor pisał w partyturze tej akcji:

*Zmiana skali przedmiotu
(gigantyczne powiększenie koperty listu)
(...) wywołuje zachwianie
Znormalizowanych stosunków
Życiowych.
Ponad-normalna realność przedmiotu
Podważa normy
I stosunki postępowania życiowego
(funkcjonowanie instytucji*

– zgodnie ze zwyczajem artysty – terminu *happening* lub *akcja*, do innych przedsięwzięć – kategorii *akcji* lub *performansu*.

⁶ Happening Kantora nie jest przedmiotem prowadzonej przeze mnie analizy, przywołuję to przedsięwzięcie jako kontekst i inspirację akcji zrealizowanej w 2020 r. przez Konsorcjum Praktyk Postartystycznych. Z tego względu nie zagłębiając się w interpretację twórczości Kantora i nie dokonując przeglądu badań jej poświęconych.

i proces odbioru).
(Kantor, 2005, s. 350–351).

Powtórzenie – istotnie zmieniające przekaz Kantora w stronę jawnie polityczną – odbyło się na ulicach Warszawy 6 maja 2020 r. Artyści z Konsorcjum Praktyk Postartystycznych, ubrani w maseczki, przestrzegający obowiązkowego dystansu dwóch metrów wymaganego przez uregulowania prawne, przenieśli spod Poczty Głównej do budynku Sejmu wielki list z napisem *żyć nie, umierać*, na awersie widniał komunikat: *Nadawcą jesteśmy My – Suweren*. Transparent przejęła w Sejmie grupa opozycyjnych posłów. Artyści przed przedsięwzięciem wyjaśnili swoje intencje:

Symboliczny gest Kantora powtórzmy i teraz, kiedy projekt dotyczący głosowania korespondencyjnego trafi do Sejmu. Pragniemy dostarczyć list wprost do adresata: posłów i posłanek, w których rękach leży zdrowie nas wszystkich, a przede wszystkim osób starszych, słabego zdrowia i wykluczonych ekonomicznie. Tym, którym opozycja winna jest okazać solidarność.

W latach 60. XX wieku Tadeusz Kantor, pracując nad swym happeningiem z listonoszami, fantazjował o stworzeniu wystawy sztuki na poczcie, gdzie eksponatami byłyby „obiekty wymykające się swemu losowi”. My również wierzymy, że wyobraźnia wyzwala na przez sztukę objawia się, gdy wymyka się ona z muzeum, prosto na ulicę, na komisariat policji, do szpitala.

Nie zgadzamy się na bezprawną organizację wyborów kosztem bezpieczeństwa obywateli i obywateli! Podczas gdy partia rządząca próbuje przegłosować korzystną dla siebie ustawę, na szali stawiane są wasze i nasze życia. („Żyć nie, umierać”..., 2020).

Akcja *List* wywołała reakcję funkcjonariuszy policji. Pierwsze działania policja

przedsięwzięła już w trakcie performansu: artyści zostali wylegitymowani, policjanci próbowali wystawić uczestnikom akcji mandaty za uczestnictwo w nielegalnym zgromadzeniu, co się nie udało, bowiem performerzy odmówili ich przyjęcia. Artyści tłumaczyli funkcjonariuszom, że wykonują czynności zawodowe: na dowód pokazali zaświadczenie wystawione przez jedną z fundacji o tym, iż jako artyści wykonują swoje obowiązki zawodowe w postaci organizacji performansu artystycznego. Druga fala działań policji miała miejsce po kilku dniach: funkcjonariusze wkroczyli do domów artystów i przynieśli im informację o nałożeniu kar, tym razem przez sanepid (Inspekcja Sanitarna), w wysokości 10 000 zł. Performerzy uznali to za akt represji (Mrozek, 2020). Solidarność z akcjonistami oraz oburzenie z powodu działania policji i wciągnięcia sanepidu do represjonowania artystów wyraziło Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej (*Solidarni z artystami...*, 2020) i inni przedstawiciele opinii publicznej. Niektórzy prawnicy wskazywali bezprawność działania policji i sanepidu, według nich artyści zostali skazani „na podstawie nieistniejących przepisów”. Jedną z oburzonych prawniczek pisała: *Celem artystów i artystek nie było jednak wyrażenie sprzeciwu wobec prawa i umniejszenia zagrożenia koronawirusem. Wręcz przeciwnie, akcja „List” była protestem wobec pomysłu zorganizowania wyborów w czasie zagrożenia epidemiologicznego. Według prawniczki prawo stanu wyjątkowego (niewprowadzonego formalnie) stało się rzeczywistością codzienną, a artyści wbrew prawu zostali ukarani za ten sam czyn dwa razy – przez nałożenie mandatu oraz karę nałożoną przez sanepid (Siemieniako, 2020). Wyrazy solidarności, oburzenia wobec działań władz wystosowały organizacje artystyczne, naukowe, politycy opozycyjni.*

Jednak ważny akcent w procesie opisywanego konfliktu nadały działania Rzecznika Praw Obywatelskich, który uznał *nałożoną karę za*

rażąco surową i niesprawiedliwą, wskazując przy tym wiele uchybień proceduralnych i prawnych. RPO wypunktował nierówne traktowanie obywateli, w tym bezczynność Inspekcji Sanitarnej w przypadku obchodów rocznicy katastrofy smoleńskiej: Sanepid nie tylko działał wbrew ustawom, ale w sposób wyraźny nie traktował obywateli w sposób równy: przecież w kwietniu nie sprawdzał, czy wszyscy obecni na uroczystościach smoleńskich na placu Piłsudskiego mieli prawo tam być (RPO odwołuje się od wysokich kar..., 2020). To porównanie było bardzo istotne dla dynamiki społecznego konfliktu – niezastosowanie się do prawa przez przedstawicieli władzy w trakcie wspomnianych przez RPO uroczystości wywołało oburzenie społeczne, które miało oddźwięk m.in. w licznych artykułach prasowych i komentarzach na portalach społecznościowych.

Artyści byli przerażeni wysokością kary – suma nałożonych na nich kar wynosiła 100 tys. zł, co jest kwotą bardzo wysoką, a dla niestabilnych finansowo młodych twórców niewyobrażalną do zapłacenia. Performerzy utworzyli zbiórkę publiczną, której sukces przerósł ich oczekiwania – w trzy dni zebrali 100 tys. zł, co pokazuje społeczny oddźwięk akcji i wywołanego przez nią procesu społecznego.

Konflikt wobec happeningu *List* zakończył się sukcesem artystów, sanepid po interwencji RPO wszczął kontrolę wewnętrzną, po której uchylił kary, przyznając, że nałożone zostały z licznymi uchybieniami prawa. Państwowy Powiatowy Inspektor Sanitarny napisał m.in.: *Jak można zauważyć, bezkrytyczne podejście do obserwacji poczynionych przez funkcjonariuszy Policji, bez choćby próby skonfrontowania ich z dowodami mogącymi świadczyć na rzecz obywateli, doprowadziło do wydania decyzji niezgodnej ze stanem faktycznym (Sanepid uchylił kary..., 2020).* Ostatni do czasu pisania tego tekstu etap tego dramatu społecznego stanowi oświadczenie artystów z 27 maja

2020 r., w którym można przeczytać, na co przeznaczone zostaną zebrane pieniądze:

Kwestia umorzenia kar administracyjnych nałożonych na pozostałych osiem osób nadal pozostaje nierozstrzygnięta. Oficjalną zrzutkę, założoną na 100 000 zł, zamykamy 27.05.2020. Jeżeli nie będziemy zmuszeni płacić kar Sanepidowi oraz opłacać kosztów procesów sądowych, zgromadzone fundusze, tak jak pisaliśmy w opisie zrzutki, zostaną przekazane na wsparcie ofiar cenzury w Polsce: artystek i artystów, aktywistek i aktywistów, którym zabrania się nie tylko wykonywania ich pracy, ale także praktykowania ich obywatelskich praw – do wolności słowa, wolności zgromadzeń, manifestowania poglądów i krytykowania władzy. Chcielibyśmy pomóc osobom, które znajdują się w podobnej do naszej sytuacji. (Czyż, Dobkowska, Dragowska i in., 2020).

W perspektywie Turnerowskiej koncepcji dramatu społecznego *List* jest przedstawieniem kulturowym, czerpiącym z konfliktu społecznego i będącym częścią dramatu społecznego, którym był spór dotyczący przeprowadzenia wyborów *kopertowych*. Norma prawna, polityczna i kulturowa nie przewidywała przeprowadzenia wyborów prezydenckich drogą korespondencyjną. Obóz rządzący mimo pandemii nie wprowadził przewidzianego przez prawo stanu epidemii. Zostały wyeliminowane z działania instytucje odpowiedzialne za przeprowadzenie wyborów (Państwowa Komisja Wyborcza). Negatywne opinie na ten temat przedstawiali RPO, gremia prawnicze, naukowe, lekarskie. Międzynarodowe organizacje zajmujące się obroną praw człowieka również wydały negatywną ocenę przygotowywanym wyborom korespondencyjnym. Powstał chaos prawny i organizacyjny. Polaryzacja sceny politycznej wzmacniała się, równowaga sfery strukturalnej została zaburzona, sytuacja wymykała się

spod kontroli. Na tym tle akcję *List* czytam jako performans kulturowy zorganizowany w trzeciej fazie dramatu społecznego, której sednem jest włączenie procedur naprawczych. Ta faza – jak pisał Turner – spośród wszystkich faz dramatu społecznego posiada wymiar najbardziej refleksyjny, w jej ramach włączane są lecznicze zabiegi rytualne, odgrywane są rytuały, wszczynane procedury sądowe, których celem jest reintegracja. *List* był jednym z kulturowych performansów, które stały się lustrem dla społeczności – artyści wykonali w przestrzeni publicznej działania symboliczne, operowali grą słów, paradoksem, teatralizacją, formą zaburzającą codzienność i porządek symboliczny. *List* uruchomił, choć w sposób niezaplanowany, przeciwdziałania aparatu władzy, obronne kontrdziałania instytucji społeczeństwa obywatelskiego i instytucji pola artystycznego wraz ze zbiorową pieniędzy, która, obok wymiaru praktycznego, miała też znaczenie symboliczne – była wyrazem integracji społecznej. Liminalna dramaturgia *Listu* wpisywała się w ogólną liminalność pandemii. Przypomnijmy: według Turnera (2008, s. 159) niektóre rytuały liminalne są zbiorową odpowiedzią na zagrożenia wspólnoty, do których należy m.in. zaraza. Liminalność lockdownu była rozległa, obejmowała m.in. zakaz wychodzenia z domów, wygaszenie kontaktów społecznych, zamknięcie instytucji rozrywkowych, kulturalnych, szkół, zakładów pracy etc. Lockdown był zatrzymaniem procesów utrzymujących sferę strukturalną, a akcja była zbiorową odpowiedzią – rytuałem, którego celem była, poza niezgodą na wybory korespondencyjne, ekspresja lęku przed zarazą. Formuła *Żyć nie, umierać* w sposób oczywisty nie ograniczała się do konfliktu politycznego wokół wyborów, lecz odnosiła się do pandemii. W efekcie konflikt wokół wyborów został zażegnany (faza 4. dramatu społecznego), dwie strony konfliktu porozumiały się co do daty wyborów i formy, instytucje przewidziane

przez prawo z powrotem włączono do gry. Chaos zniknął, (względna) równowaga została przywrócona. Pandemia nie została przezwyciężona, lecz poluzowano progowe ograniczenia życia wspólnotowego, co przywróciło procesy reprodukcje strukturalne *status quo*. Pojednanie polityczne ma charakter pozorny, konflikt pozostał, antagonizm dwóch stron uwidaczniała m.in. agresywna kampania wyborcza, rozgrywająca się w trakcie pisania niniejszego tekstu.

Podsumowanie

Wyżej zanalizowane przedsięwzięcia artystyczne mieszczą się w dwóch strategiach performatywnych. Pierwsza z nich – reprezentowana przez Piotra Pawlenskiego – operuje radykalizmem, szokuje, gesty artysty są dosłownym powtórzeniem czynów rewolucjonistów. Ogień podłożony pod budynek służby bezpieczeństwa jest prawdziwy, jak i krew spływająca po ciele artysty. Następuje tu pełne i dosłowne utożsamienie dręczonego przez system ciała społecznego z dręczonym przez artystę ciałem jednostkowym. W tej strategii nie ma miejsca na subtelność estetykę, niedomówienia czy metaforyzację aktu sprzeciwu. Druga strategia – zastosowana w performansie *List* – jest odmienna, nie bazuje na działaniach radykalnych, na formie boleśnie naturalistycznej. Efekt przesady artyści osiągają, posługując się metaforą – powiększają przedmiot, którym jest *List*. Forma tego działania ma charakter minimalistyczny, konceptualny.

Odmienności tych strategii performatywnych nie należy tłumaczyć (tylko) indywidualnym wyborem estetycznym, lecz również – co oczywiste – kontekstem politycznym. Represyjność obu systemów jest z gruntu inna. O ile krew Pawlenskiego jest spowodowana krwawą dyktaturą Putina, o tyle zakłócenia w procesie demokratycznym w Polsce i ograniczenia okresu pandemii nie wymagają gwałtownych i naturalistycznie krwawych

performansów. Tutaj wystarczą protesty minimalistyczne w formie i posłużenie się symbolicznym zapośredniczeniem.

Mimo tych i wielu różnic, zarówno przedsięwzięcia artystyczne Pawlenskiego, jak i akcja polskich artystów są szczególnymi przypadkami kulturowych performansów, zakorzenionych w konfliktach społecznych i z nich czerpiących siłę, pojawiających się w trzeciej, *refleksyjnej* fazie dramatu społecznego.

Gatunki przedstawienia kulturowego – pisał Turner – nie są zwykłymi lustrami, ale magicznymi lustrami rzeczywistości społecznej: przesadnie uwydatniającymi, odwracającymi, przeformułującymi, powiększającymi, minimalizującymi, odbarwiającymi, przebarwiającymi, a nawet celowo zafałszującymi zapisane wydarzenia. (Turner, 2008, s. 64–65).

Pawlenski oraz autorzy *Listu* rzeczywiście przesadnie odzwierciedlali rzeczywistość, ich dzieła powiększały i przeformułowały fragmenty dyskursu narzuconego przez władzę, powiększały przedmioty i działania oraz wszystko to, co władza zminimalizowała, nagłaśniały to, co zostało wyciszone, pokazały w przestrzeni publicznej to, co ukryte. *Szew, Fiksacja, Groźba, List* dekonstruowały stosunki władzy, znajdowały kontynuację w gabinetach prokuratorów, na salach sądowych, w zbiorcach społecznych, w wymianie oficjalnych pism i skarg, w których różni aktorzy społeczni zagrali rolę (świadomie lub w sposób niezamierzony) rozpisane przez artystów. I w Rosji, i w Polsce wyżej przebadane performanse *ośmieszały działanie władz*, artyści piętnowali ich *szaleństwo* (por. Turner, 2008, s. 160). Szczególne znaczenie miała oczywiście przestrzeń publiczna – twórcom nie chodziło o to, by zamknąć się w oficjalnym bądź nawet alternatywnym obiegu sztuki. Pawlenski i polscy performerzy wybierali place i ulice, by ich

działalność stała się publiczna i przekroczyła granice estetyki, by stała się częścią polityki. 🗨️

Paweł Możdżyński – dr hab. nauk humanistycznych w dziedzinie socjologii, zatrudniony w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW, kierownik Pracowni Socjologii Sztuki w Przestrzeni Publicznej. Bada dyskurs współczesnych sztuk wizualnych, odbiór sztuki, społeczne funkcjonowanie designu i przemysłów kreatywnych. Publikuje w czasopiśmie socjologicznych i poświęconych sztuce. Najważniejsza publikacja: *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Afiliacja:

Katedra Socjologii Moralności i Aksjologii Ogólnej
Instytut Stosowanych Nauk Społecznych
Uniwersytet Warszawski
e-mail: p.mozdzynski@uw.edu.pl
ORCID: [0000-0001-9569-5447](https://orcid.org/0000-0001-9569-5447)

Bibliografia

Bennetts, M. (2014). *Acts of resistance: Pyotr Pavlensky on performance art as protest*. The Calvert Journal, 1 grudnia. Pobrane z: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/3373/pavlensky-performance-art-protest>

Bluszcz, Z. (2016). Przede wszystkim o Pawlenskim. W: J. Kutyla, P. Walaszkowski (red.), *Pawlenski* (s. 173–180). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Brady, T. (2013). *Russian performance artist nails himself to Red Square cobblestone by his TESTICLES in protest at Kremlin's crackdown on rights*. Daily Mail Online, 10 listopada. Pobrane z: https://www.dailymail.co.uk/news/article-2497811/Russian-performance-artist-nails-Red-Square-cobblestone-TESTICLES-protest-Kremlins-crackdown-rights.html?fbclid=IwAR1eWXWLMETmXQ58Zl6-pZ-KACXuoZCPFe2tuDx9dN69_TekDN-wK_YOLH_E

Czyż, M., Dobkowska, M., Dragowska, M., Frydrych, M., Grzywnowicz, K., Krivich, Y., Minasiewicz, J., Możdżyński, J., Rudziński, K., Zalewska, W., Żukowski, P. (2020). *Oświadczenie autorek i autorów akcji* LIST. Pobrane z: <https://magazynsum.pl/sanepid-uchyla-kary-dla-dwoch-uczestnikow-akcji-list-uczestnicy-publikuja-oswiadczenie/>

Denisowa, I. (2016). Etiuda rewolucyjna. Z Oksaną Szałyginą rozmawia Inna Denisowa. W: J. Kutyla, P. Walaszkowski (red.), *Pawlenski* (s. 27–50). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Eberstadt, F. (2018). *The Dangerous Art of Pyotr Pavlenski*. The New York Times Magazine, 11 lipca. Pobrane z: <https://www.nytimes.com/2019/07/11/magazine/pyotr-pavlensky-art.html>

Kantor, T. (2005). *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*. Wrocław–Kraków: Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.

Kotow, W., Langeburg, A. (2016). Pawlenski: Nie mam żadnego biznesplanu. Wywiad przeprowadzony w areszcie śledczym. W: J. Kutyla, P. Walaszkowski (red.), *Pawlenski* (s. 79–87). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Kula, K. (2020). *Piotr Pawlenski, Seks afera. Miał być mer i nie ma mera*. Krytyka Polityczna, 5 marca. Pobrane z: <https://krytykapolityczna.pl/swiat/benjamin-griveaux-piotr-pawlenski-macron-prywatne-i-polityczne/>

Kunińska, M. (2015). *Żywe – nieruchome, martwe – ożywione: próba ujęcia akcji „Tusza” i „Fiksacja” Piotra Pawlenskiego w kategoriach antropologicznych*. W: M. Poprzęcka, *Obraz żywy* (s. 209–217). Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki.

K.Z. (2017). *Piotr Pawlenski – artysta, który podpalił Bank Francji – stanął przed sądem*. Rynek i Sztuka, 25 października. Pobrane z: <https://rynekisztuka.pl/2017/10/25/piotr-pawlenski-podpalenie-bank-francji/>

Lucento, A. (2017). Care Outside the Comfort Zone: Maternal aesthetics, Katrin Nenasheva and the new politics of performance art in Russia. *Performance Research*, 22(4), 79–88. doi: <https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1374716>

Makarychev, A., Medvedev, S. (2018). Biopolitical art and the struggle for Sovereignty in Putin's Russia, *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 26(2–3), 165–179. <https://doi.org/10.1080/25739638.2018.1526487>

Możdżyński, P. (2011). *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Mrozek, W. (2020). *10 tys. zł mandatu za protest przeciw wyborom kopertowym. Sanepid karze artystów*. Gazeta Wyborcza, 19 maja. Pobrane z: <https://wyborcza.pl/7,75410,25956859,10-tys-zl-mandatu-za-protest-przeciw-wyborom-kopertowym.html>

Nordgaard, I. (2016). Documenting/Performing the Vulnerable Body Pain and Agency in Works by Boris Mikhailov and Petr Pavlensky. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, 5(1), 85–107. <https://doi.org/10.5195/contemp.2016.184>

Solidarni z artystami ukaranymi za akcję List. (2020). Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej. Pobrane z: <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com>

Pacewicz, P. (2020). *Tylko 34 proc. chce wyborów w maju, aż 63 proc. chciałoby je przełożyć. Deklaracje udziału są inne*. OKO.Press, 30 kwietnia. Pobrane z: <https://oko.press/tylko-34-proc-chce-wyborow-w-maju-az-63-proc-chcialoby-je-przelozyc/>

Pawlenski, P. (2016). Śledztwo w sprawie sztuki. W: J. Kutyla, P. Walaszkowski (red.), *Pawlenski* (s. 51–78). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Pawłowska, A. (2014). *Rosyjski performer odciął sobie fragment ucha. To protest przeciwko „psychiatrii politycznej”*. Wyborcza.pl, 20 października. Pobrane z: https://wyborcza.pl/1,76842,16831709,Rosyjski_performer_odcial_sobie_fragment_ucha__To.html

Pawłowski, R. (2016). Tusza. W: J. Kutyla, P. Walaszkowski (red.), *Pawlenski* (s. 233). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Pawłowski, R. (2017). *Piotr Pawlenski, najbardziej radykalny artysta Rosji: Dla władzy liczy się tylko ciało*.

ROZMOWA. Wyborcza.pl, 16 stycznia. Pobrane z: <https://wyborcza.pl/7,112588,21252878,piotr-pawlenski-najbardziej-radykalny-artysta-rosji-dla-wladzy.html>

RPO odwołuje się od wysokich kar, które Inspekcja Sanitarna nałożyła na protestujących pod Sejmem. (2020). Rzecznik Praw Obywatelskich. Pobrane z: <https://www.rpo.gov.pl/pl/content/rpo-odwoluje-sie-od-kar-inspekcji-sanitarnej-protest-przed-sejmem-ws-wyborow?fbclid=IwAR0nAeSCrAX7uQDBDbIrbCjEJ6j2y5Y1Oi5XQPSsq70Y90VCdaWNV15hkGc>

Sanepid uchylił kary 10 tys. zł dla protestujących pod Sejmem przeciw wyborom „kopertowym”. Uznał odwołanie obywateli i RPO. (2020). Rzecznik Praw Obywatelskich. Pobrane z: <https://www.rpo.gov.pl/pl/content/sanepid-uchylil-kary-10-tys-zl-dla-protestujacych-pod-sejmem-odwolanie-rpo-skuteczne>

Siemieniako, B. (2020). *PiSowski stan wyjątkowy: 10 tys. kary za niewinność na podstawie nieistniejących przepisów*. OKO.Press, 20 maja. Pobrane z: <https://oko.press/10-tys-kary-za-niewinnosc-na-podstawie-nieistniejacych-przepisow/>

Warsza, J. (2016). Prawa do dzieł Pawlenskiego należą do społeczeństwa. Z Olesią Turkiną rozmawia Joanna Warsza. W: J. Kutyla, P. Walaszkowski (red.), *Pawlenski* (s. 163–172). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Turner, V. (2005). *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy* (M. Dziekan, J. Dziekan, tłum.). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.

Turner, V. (2008). *Antropologia widowiska* (M. Dziekan, J. Dziekan, tłum.). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.

Żmijewski, A. (2016). *Sztuka polityczna. Z Piotrem Pawlenskim rozmawia Artur Żmijewski*. W: J. Kutyla, P. Walaszkowski (red.), *Pawlenski* (s. 15–26). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

„*Życie nie, umierać!*” Artystyczny protest przeszedł ulicami Warszawy. (2020). [tekst niepodpisany]. Pobrane z: <https://magazynsum.pl/zyc-nie-umierac-artystyczny-protest-przeszedl-ulicami-warszawy/>

Social Drama and Political Performance, Two Performative Strategies

Abstract

The central problem considered in the article is the relationship between power and art. The main theoretical framework for the argument is Victor Turner's theory of social drama. In this approach, artistic performances are treated as cultural performances that have their roots in social conflict. The author first researches the political performances of the Russian artist Piotr Pawlenski directed against the authorities and then examines the *Letter* performance directed against correspondence elections during the Covid 19 pandemic.

Keywords: social drama, social conflict, cultural performance, artistic performance, political art, Pyotr Pavlensky, the Letter performance.