

CIAŁO W UKRAIŃSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ. PORÓWNANIE Z POLSKĄ SZTUKĄ KRYTYCZNĄ LAT 90-TYCH

Marta Zambrzycka

doktor nauk humanistycznych, adiunkt, katedra ukrainistyki, Uniwersytet Warszawski,
02-678, Warszawa, ul. Szturmowa 4, (POLSKA)
e-mail: m.e.zambrzycka@uw.edu.pl

ABSTRACT

The body of the Ukrainian contemporary art. Comparison of Polish critical art of 90s

The theme of the text is a way of representing body in the Ukrainian art of the 90 / 2000. I will discuss the works of the following artists: Boris Mychajłow, Arsen Sawadow, Serhij Braktow. The works of Ukrainian artists I will compare to the selected works of artists belonging to the "Polish critical art" (Artur Zmijewski, Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera). Those artists shows the problems of disease, disability, social and cultural exclusion.

Тело в украинском современном искусстве. Сравнение с польском критическом искусством 90 годов

Тема текста, это способ представления тела в украинском искусстве 90/2000-х годов. Я буду обсуждать работы следующих художников: Борис Михайлов, Арсен Савадов, Сергей Братков. Работы украинских художников сравню с выбранными произведениями художников, принадлежащих к „польскому критическому искусству” (Артур Жмиевский, Катажина Козыра, Збигнев Либера). Работы этих художников касаются проблем болезней, инвалидности, социального и культурного отчуждения.

Тіло в українському сучасному мистецтві. Порівняння з польським критичним мистецтвом 90 років

Темою тексту є спосіб представлення тіла в українському мистецтві 90/2000 років. В тексті обговорю роботи наступних художників: Борис Михайлов, Арсен Савадов, Сергій Братков. Роботи українських художників порівняю з вибраними творами художників, які належать до напрямку „польського критичного мистецтва” (Артур Жмієвський, Катажина Козира, Збігнєв Лібера). Творчість цих художників порушує проблеми хвороб, інвалідності, соціального та культурного відчуження.

Tematem tekstu jest cielesność w ukraińskiej sztuce lat 90-tych i początku 2000. Obszar badań zawężam do fotografii następujących artystów: Borys Mychajłow, Arsen Sawadow, Serhij Braktow. Wszyscy oni poza fotografią zajmowali się również sztuką video, performancem, Arsen Sawadow jest również malarzem. Sposoby przedstawiania cielesności oraz pytania, jakie artyści stawiają wykorzystując ciało porównam z wybranymi pracami twórców zaliczanych do nurtu tzw. polskiej sztuki krytycznej (Artur Zmijewski, Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera)

Ukraińska sztuka przełomu lat 80-90 była ściśle związana z panującą wówczas sytuacją polityczną, społeczną i kulturową. To, oraz kluczowa rola, jaką w tej sztuce odgrywała tematyka cielesności pozwala porównać ją do polskiej sztuki krytycznej lat 90-tych. [23,19-23]Związane z rozpadem ZSRR przełamanie obowiązującej socrealistycznej konwencji, dojście do głosu artystów pozostających dotychczas poza oficjalnym dyskursem (tzw. nonkonformistów), stopniowe otwarcie na wpływy sztuki zachodniej oraz wzrastająca rola środków masowego przekazu wraz z lansowanymi przez nie wzorami wyglądu i zachowania, to wszystkotworzy kontekst ukraińskiej sztuki lat 90-tych i w pewnym stopniu pozostaje analogiczne do warunków, w jakich powstawała polska sztuka krytyczna. Warto jednak pamiętać o zasadniczej różnicy wynikającej z diametralnie odmiennej sytuacji kulturowej Ukrainy, która po 91 roku musiała określić się jako nowe, niepodległe państwo, zdefiniować swoją tożsamość, uporać się z dziesięcioleciem totalitarnego dziedzictwa, warunkującego zupełną niemal izolację

kulturalną. Sztuka ukraińska była więc bardzo silnie uwikłana w dyskurs posttotalitarny, postzależnościowy i postkolonialny, a ukazywana w niej cielesność odzwierciedlała ową sytuację opresji.[2,137-167].WartykuleСучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури. Українська версіяHalynaSkljarenko stwierdza, że ukraińska sztuka współczesna od roku 91 mierzy się z dziedzictwem postkolonialnym, co odzwierciedla się zarówno w jej formalnym jak i instytucjonalnym wymiarze.Artyści poszukują własnej „ukraińskiej formy” i „ukraińskiej przestrzeni artystycznej”, dążąc jednocześnie do otwarcia jej na tendencje od dawna obecne w sztuce zachodniej. [26,189]

Polska sztuka krytyczna skupiała się w latach 90 na „cielesności i płciowości podmiotu, mechanizmach podporządkowania go władzy, problematyce wykluczenia i dyskryminacji, a także wskazywała na uwikłanie człowieka w systemy symboliczne.”[13,1] Jak zauważa Jacek Zygorowicz w sztuce krytycznej „społeczne, kulturowe i psychiczne formacje gęsto wypełniają ciało sensem i znaczeniem.”[23,139]W pracach Katarzyny Kozyry, Artura Żmijewskiego czy Zbigniewa Libery widzimy ciała kalekie, zniszczone chorobą, poddane kulturowej „tresurze”. Również w ukraińskiej fotografii lat 90-tych kluczową rolę odgrywa cielesność „wykluczona” i będąca znakiem politycznego i społecznego uwikłania. Tematem staje się choroba, kalectwo, nałogi i związane z nimi wyniszczenie ciała. Jest to szczególnie widoczne w pracach tzw. „charkowskiej szkoły fotografii społecznej”, zwłaszcza zaś w cyklu fotografii Borysa Mychajłowa*Historia choroby*. Również tożsamość płciowa i związane z nią role społeczne stają się obiektem krytycznej analizy. Biologiczne kategorie męskości i kobiecości zostają poddane swoistej dekonstrukcji przez ArsenaSawadowa w cyklu fotografii *Donbas-szokoład*, w którym artysta ukazał donbaskich górników w strojach i pozach baletnic. Usunięty poza oficjalny dyskurs kultury popularnej temat śmierci, uśmiercania i martwego ciała zajmuje ważne miejsce w cyklu Arsena Sawadowa *Knyhamertwychoraz Kolektywne czerwone*. Kwestia władzy, kulturowego „tresowania” i podporządkowania ciała odgrywa ważną rolę w serii fotograficznej *Dzieciaki* Serhija Bratkowa. Ta tematyka oraz sposób ekspozycji ciała zbliża ukraińską fotografię lat 90-tych do prac przedstawicieli polskiej sztuki krytycznej, o których Hanna Jaxa-Rożen pisze w następujący sposób:

Artyści skupieni wokół tego nurtu obrali sobie za cel zwrócenie uwagi społeczeństwa, często w bardzo kontrowersyjny sposób na tematy pozostające poza zasięgiem dyskursu –w szczególności zainteresowali się istnieniem ciała innego, wykluczonego poza granice kultury popularnej. Stąd też częstym motywem są ciała kalekie, wyniszczone przez chorobę nowotworową, starzejące się czy wręcz umierające. Sztuka ta demaskuje mechanizmy wykluczenia i odrzucenia ludzkiego ciała oraz bezwzględną politykę cielesności. [11,117]

Zgodnie z twierdzeniem Izabeli Kowalczyk, autorki książki *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90-tych*:

Sztukę krytyczną można zdefiniować jako twórczość odwołującą się nieustannie do współczesnej rzeczywistości oraz ujawniającą strategię i stosunki władzy obecne w naszym społeczeństwie, w działaniach politycznych, w szeroko pojętej kulturze, a także w nas samych. [12,9]

Ukraińska sztuka lat 90-tych, podobnie jak polska sztuka krytyczna, stanowiła żywy komentarz społeczny i polityczny, w którym problematyka opresyjnej władzy i odważnie ukazanej cielesności spletały się w nierozzerwalną całość. Aby lepiej zrozumieć wydźwięk prac Sawadowa, Mychajłowa czy Bratkowa warto przyjrzeć się, choćby pobieżnie sytuacji z jakiej wyrosła twórczość lat 90-tych.

Ukraińska sztuka przez większą część XX wieku pozostawała w sytuacji politycznej opresji. Poza krótkim okresem pierwszych dziesięcioleci XX wieku, gdy do głosu doszły nowatorskie tendencje, zduszone w latach 30, reszta stulecia, aż do lat 90-tych przebiegała w warunkach dominacji socrealizmu i dławienia wszelkich przejawów artystycznej niezależności.

Sytuacja zmienia się wraz z upadkiem ZSRR i przemianami społecznymi z nim związanymi. Szczególnie burzliwe i wielokierunkowe poszukiwania przypadają na przełom lat 80-90. Pierwsze lata niepodległości były okresem niezwykle barwnym, trafnie podsumowanym przez Katerynę Botanową jako „wizualna rebelia” [4] wobec dominującego w kraju systemu estetycznego. O rozwijających się wówczas kierunkach artystycznych i o specyficznym klimacie twórczym w następujący sposób pisze Iryna Marczenko:

„Poczynając od lat 80-tych artyści zderzyli się z doświadczeniami wcześniej hamowanymi za pomocą siły, [...]. Tak więc całe dziesięciolecie doświadczeń europejskiej sztuki Ukraina przyswoiła w niezwykle krótkim okresie, w ciągu kilku lat. Stąd bardzo różnorodne kierunki sztuki rozwijały się jednocześnie i w sposób nieregularny.[...] Ukraina przerabiała wszystkie lekcje na raz: kierunków niefiguratywnych, abstrakcji, sztuki sakralnej, trendów postmodernistycznych, podlegając konieczności przyswajania nowych form. Był to bardzo dynamiczny, ciekawy, i jednocześnie niezwykle trudny proces.”[18]

Jednocześnie ten gwałtowny rozwój różnorodnych kierunków sztuki nowoczesnej pozostawał w ścisłym związku z polityką i życiem społecznym. Na początku lat 90-tych, czyli w czasie „ukraińskiego artystycznego boomu”, artyści pracowali we wszystkich dostępnych im mediach (sztuka video, fotografia, happening, performance, instalacja), a ich akcje artystyczne trudno było odróżnić od manifestów politycznych. Wszystkie bez mała inicjatywy twórcze miały aspekt polityczny i były swoistym działaniem na polu obywatelskim. Bohdan Szumylowycz pisze, iż:

Performanse posiadały aspekt polityczny, o ile ich odbiór społeczny miał podłoże polityczne. Zapisów wideo z tych wydarzeń również nie odbierano wyłącznie jako nagrania typu dokumentalnego – było to swoiste działanie na polu obywatelskim, zbliżone sensem do artystycznego akcjonizmu. [21]

Ukraińskiej sztuki lat 90-tych nie można wyabstrahować z kontekstu politycznego, ale nie można również analizować jej w oderwaniu od problematyki ciała. Ogromne znaczenie problemów związanych z cielesnością pozwalają rozpatrywać twórczość ukraińskich artystów w szerokim kontekście kultury współczesnej, w której - jak konstatuje Przemysław Dudziński, ciało/cielesność stanowi podstawowy obiekt analizy i zainteresowania:

„niewiele jest kategorii, które zajmowałyby we współczesnej refleksji humanistycznej miejsce tak poczesne jak ciało. Podobnie jest w sztuce, literaturze i wreszcie w życiu codziennym, gdzie – poczynając od reklamy a na pornografii kończąc – bombardowani jesteśmy komunikatami dotyczącymi ciała.” [6,159]

Cielesność jest kluczowym problemem analizy współczesności, dlatego sztuka epatuje nią we wszystkich odsłonach. Jak podkreśla Hanna Jaxa-Rożen, ciało jest jednym z podstawowych obszarów na którym dochodzi do definicji własnej tożsamości, autorka pisze:

Człowiek współczesny mówi ciałem i poprzez ciało, jego tożsamość sprowadzona zostaje do autoprezentacji, projektując swą cielesność, projektuje siebie. Ciało (...) stało się głównym instrumentem doświadczenia świata i samego siebie, przestrzenią znaczącą, zasadniczym elementem strategii identyfikacji. Egzystencja jednostki ponowoczesnej to egzystencja cielesna. [11,122]

Kultura współczesna czyni cielesność kategorią nadrzędną, centrum zainteresowania i punkt odniesienia w procesie konstruowania tożsamości jednostki. Cytowana autorka zauważa, że w kulturze współczesnej, zwłaszcza zaś popularnej, kształtowanej przez przekazy medialne: „ciało, a ściślej świadomość własnego ciała, stanowi obecnie kategorię nadrzędną w procesie kształtowania tożsamości, zamykając naszą samoświadomość w cielesności.” [11,15] Ten prymat cielesności sprawia, że nie sposób dziś analizować problemów tożsamości

abstrahując od kwestii ciała, włączając w to ciała chore i kalekie. [11, 122] Maria Poprzęcka w tekście *Ciało między prosektorium a warsztatem artysty* następujący sposób podsumowuje tendencje prezentowania cielesności we współczesnej sztuce:

Ciało w dzisiejszej sztuce zdaje się brutalnie wywleczone na światło dzienne z artystycznej otuliny chroniącej je przez stulecia. Można oczywiście powiedzieć, że w tych działaniach wiele jest chęci skandalu, szoku, gwałcenia tych resztek tabu, które jeszcze pozostały nie zgwałcone. Ale jest też dojmujące, bolesne wołanie o prawdę o sobie. Jesteśmy daleko od konwencjonalnego piękna, ale bliżej naszego cielesnego istnienia. [16,96]

We współczesnej sztuce ukraińskiej kluczowe staje się pojęcie władzy, jakiej poddane jest ciało. Cielesność pozostaw w pracach ukraińskich artystów uwikłana w skomplikowaną sieć posttotalitarnych zależności i przedstawiona w kontekście politycznej, kulturowej i społecznej opresji. Również w nurcie polskiej sztuki krytycznej tematem centralnym było „ciało jako obszar dyscyplinowania jednostek” [12,9], oraz „problem relacji podmiotu ze strukturami i mechanizmami władzy” [13,1]. Izabela Kowalczyk definiując pojęcie władzy, używane do analizy polskiej sztuki krytycznej podkreśla, że wywodzi się ono z pism Michaela Foucaulta, który pisał o wielu strategiach ujarzmiania cielesności. [9,27]

Wielu artystów, zarówno polskich jak i ukraińskich skupiło się na cielesności odrzuconej z oficjalnej sfery wizualnej. W ich pracach pojawiają się ciała przeczące ideałom i normom, chore, stare, niepełnosprawne.” [12,19] Najbardziej bodajże jaskrawym tego przykładem jest cykl fotografii *Historia choroby*, Borysa Mychajłowa. Charkowski artysta stworzył serię ponad stu fotografii przedstawiających obnażone ciała bezdomnych, alkoholików, narkomanów. Zdjęcia zostały wykonane w latach 1997-98, były wystawiane w wielu światowych galeriach i przyniosły artyście międzynarodową sławę. Fotografie te, balansujące na granicy sztuki i dokumentu rejestrują życie najbardziej upośledzonych przedstawicieli poradzieckiego społeczeństwa. Ukraiński historyk sztuki Ołeksandr Solowiiw zauważa, iż w pracach Borysa Mychajłowa dokumentalizm łączy się z artystyczną stylizacją. [19,8] Pod względem treści fotografie Borysa Mychajłowa (jak również Serhija Bratkowa, który razem z Mychajłowem tworzył w latach 90-tych tzw. Grupę Szybkiego Reagowania), można określić, za Susan Sontag „obrazem mobilizującym sumienie” [20,21]. Jest to, podobnie, jak polska sztuka krytyczna, działalność skierowana na analizę kulturowych strategii wykluczenia i przemilczania. Jest to również fotografia krytyczna, zaangażowana w aktualne polityczne, społeczne i kulturowe problemy. Artysta nie boi się bolesnych problemów, ukazuje rzeczywistość pomijaną dotychczas w sztuce i całkowicie wykluczoną poza ramy kultury popularnej z jej estetyzacją ciała i coraz bardziej odrealnionym kanonem piękna. Jako przedmiot swoich fotografii artysta wybiera część społeczeństwa, wyrzuconą poza „główny nurt życia”. Interesują go ci, którzy ani w poprzednim, ani w nowym ustroju politycznym nie znajdują dla siebie miejsca, ludzie biedni, chorzy, kalecy i zniszczeni, ukazani są w całym realizmie ich fizycznej i społecznej degradacji. Bohaterowie serii *Historia choroby* obnażają swoje ciała, ukazując całą ich degradację i brzydotę. Ciała ludzi z marginesu, zniszczonych alkoholem, chorobami, nędzą oglądamy z uczuciem wstydu, zażenowania i nieokreślonego poczucia winy. Oglądanie tych zdjęć wywołuje dyskomfort spowodowany naruszeniem granic intymności a także ukazaniem tego, co uznane za wstydlive, brzydkie, „nienadające się” na materiał sztuki. Mychajłow ukazuje ciało wyzwalające się z obowiązującego kulturowego kanonu piękna, ciało brzydkie, ale prawdziwe, starzejące się, chorujące. Artysta nie tylko porusza konkretny problem społeczny, lecz również wymierza ostrze krytyki w strategię ekspozycji cielesności lansowane w kulturze konsumpcyjnej, gdzie:

estetyzacja ciała (...) usuwa z niej wszelkie aspekty ludzkiej cielesności, które mogą zdradzić prawdę o ciele, że jest ono poddane wpływowi czasu i wraz z nim ulega różnym przemianom. Temat tabu stanowi ciało chore, stare, kalekie. (...) Chore ciała są właściwie skreślone z kultury wizualnej, wraz z tym, co w nich budzi strach, odrazę [11,119]

Mike Featherstone w tekście *Ciało w kulturze konsumpcyjnej* zauważa, iż ta ostatnia lansuje „samozachowawczą koncepcję cielesności”, która zmusza jednostkę do bezustannej walki z erozją i rozpadem własnego ciała. Autor stwierdza, iż:

W kulturze konsumpcyjnej ciało jawi się jako wehikuł przyjemności: jest pożądane i pożądające, a im bardziej zbliża się do wyidealizowanych obrazów młodości, zdrowia, sprawności i urody, tym większa jego wartość wymienna. [7,111]

Borys Mychajłow ukazuje więc ciała, uznane za bezwartościowe, dalekie od jakichkolwiek ideałów urody, wzorów młodości i piękna. Paradoks polega na tym, że chociaż współczesna kultura nader intensywnie eksploatuje cielesność, co przejawia się między innymi w „kulcie” wyglądu zewnętrznego, wystawianie ciała na pokaz jest dopuszczalne jedynie wówczas, gdy mieści się ono w granicach oficjalnej wizualności. [23,143] Ciał brzydkich, ułomnych, chorych pokazywać nie należy, traktuje się je jako „odpady kultury”, ukryte wstydliwie „poza kadrem”. Utożsamianie wartości jednostki z „jakością” jej ciała prowadzi do powstania zjawiska „japerformatywnego”, określającego swoją tożsamość na podstawie wyglądu i wrażenia, jakie wywołuje u obserwatora. [7,115] Mychajłow zdaje się sprzeciwiać tej tendencji, artysta podkreśla, że nie interesują go „ładne” fotografie, których celem jest wywołanie krótkotrwałego zachwyty czy wzruszenia. Nie pociągają go również techniczne sztuczki upiększające przedstawiane obiekty, chce pokazywać rzeczywistość ludzkiego ciała w całej prawdzie. [28] Problem choroby, wyniszczenia i degradacji fizycznej łączy prace Mychajłowa z twórczością Katarzyny Kozyry, zwłaszcza z pracą *Olimpia*, stanowiącą dokument choroby artystki a jednocześnie dyskusję z historycznie ukształtowanym przez sztukę ideałem kobiecego piękna. To porównanie dotyczy wyłącznie ekspozycji chorego ciała i jest przeprowadzone z pełną świadomością ogromnej różnicy między twórczością ukraińskiego fotografa i polskiej artystki. Analizując pracę *Olimpia* Jacek Zygorowicz stwierdza:

Ciało chore pojawić może się jako problem w podręcznikach dla studentów medycyny lub ewentualnie za drzwiami szpitalnymi w dodatku zamkniętymi (...) *Olimpia* Kozyry nie daje nam pocieszenia, nie obiecuje lepszej, piękniejszej rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, przerywa sen o idealnym ciele. Sugestywność fizyczności chorego ciała sprawia iż mamy do czynienia z przeniesionym stanem zagrożenia. Zmysłowej przyjemności pojawiającej się w obcowaniu z projektami idealnego ciała w kulturze masowej przeciwstawiona została mieszanka lęku, bólu i przerażenia. [23,145]

Te same słowa mogłyby dotyczyć serii Borysa Mychajłowa *Historia choroby*.

Problem zbędnych, usuniętych poza margines ciał porusza również Arsen Sawadow. Artysta ten mierzy się przede wszystkim z tematem śmierci, umierania i martwego ciała. Niezwykle sugestywny jest zrealizowany w 2001 r. cykl fotografii pt. *Księga umarłych*. Jest to seria zdjęć, przedstawiających martwe ciała, z widocznymi śladami po sekcji, szwami, przebarwieniami i krwiakami. Ciała zmarłych zostały wkomponowane w przestrzeń, przypominającą magazyn starych przedmiotów – są tu elementy wystroju mieszkań (lampy, krzesła, stoły, dziecięce zabawki), rozrzucone chaotycznie lub spiętrzone w formy „górnicy”. Ciała przedstawiono jako „mieszkańców” owych przestrzeni. Sprawiają wrażenie zadomowionych, siedząc na fotelach i krzesłach, w oświetleniu starych lamp, niekiedy z książką w ręku. Na wielu fotografiach ciała, podobnie jak otaczające je przedmioty leżą bezładnie, niejako porzucone, zapomniane, ale wciąż obecne. Połączenie martwych ciał z „martwymi” nieużytecznymi przedmiotami powoduje, że odczytujemy kompozycje Sawadowa jako swoisty, makabryczny obraz zaświatów, skomponowanych z elementów minionej codzienności. Ukraińska historyk sztuki Hałyna Skljarenko zauważa, iż przedstawiając fotografie martwych ciał artysta sugeruje wciąż aktualny dla ukraińskiego społeczeństwa problem ekshumacji, „martwych wartości poprzedniej epoki.” [26,90] Z poprzedniej epoki pochodzą niefunkcjonalne, „uśmiercone” na fotografiach przedmioty, będące dekoracjami pośmiertnej egzystencji fotografowanych przez Sawadowa nieboszczyków.

W cyklu *Księga umarłych* artysta przekracza bardzo silne tabu, funkcjonujące we współczesnej kulturze. Wykorzystując ciała zmarłych osób ukazuje śmierć w jej dosłownym, biologicznym wymiarze, i choć jego fotografie zawierają metafory polityczne, stanowią przede

wszystkim radykalną formę operowania cielesnością w sztuce. Artysta zwraca naszą uwagę na to, co znajduje się poza obrębem dyskursu nie tylko kultury popularnej, lecz kultury współczesnej w ogóle. Jak zauważa Zygmunt Bauman w książce *Śmierć i nieśmiertelność*, współczesność śmierć stanowi wymiar ludzkiego doświadczenia, który uznany został za odrażający, przerażający i wręcz wstydlivy i dlatego z rzadka eksponowany w różnych dziedzinach kultury:

Czujemy odrazę do odprysków rzeczywistości, które złożyliśmy w izolowanej piwnicy naszej uporządkowanej i eleganckiej egzystencji. (...) Śmierć jest właśnie jedną z tych rzeczy, które zostały w ten sposób wyeksmitowane; stąd też zakłopotanie, nabyte poczucie wstydu, które nas paraliżują, gdy stoimy twarzą w twarz ze śmiercią. [3, 155]

Być może to właśnie wspomniana przez Baumana postawa wobec śmierci wywołuje odrazę na widok fotografii Sawadowa. Oburzamy się nie tyle profanacją ciała, co przypominaniem o tych jego aspektach, które na co dzień pozostają w ukryciu. Śmierć w pracach Sawadowa ma wymiar jak najbardziej cielesny, fotografie naruszają granice, w których odbiorca czuje się bezpiecznie, stanowią rodzaj szokującego spektaklu. Gwałtownie negatywne reakcje na te fotografie potwierdzają słuszność diagnoz francuskiego tanatologa, Philippe'a Aries'a, który twierdzi, iż:

Śmierć napawa lękiem nie tylko dlatego, że jest całkowitą negacją, budzi wstręt, jak każdy nieprzyzwoity spektakl. Staje się czymś niestosownym, tak jak wszelkie biologiczne czynności człowieka (...) czynienie jej sprawą publiczną jest niewłaściwe. (...) Zarysowuje się nowy obraz śmierci: jest ona brzydka i ukrywana, bo jest brzydka i brudna." [1, 240]

Artysta potraktował martwe ciała jak przedmioty, co podkreśla „bezlądna zbieranina” elementów, składających się na kompozycję fotografii. Arsen Sawadow podjął w ten sposób dyskusję nad naszym kulturowym stosunkiem do martwego ciała, wahającym się od szacunku i czci do lęku, odrazy i wykluczenia. Takie ujęcie cielesności nasuwa kilka kluczowych pytań: czy zmarły to jeszcze człowiek, czy już „rzecz”, a co za tym idzie, czy można go jak rzecz potraktować. Czy jest odrażający, pozbawiony jakości i właściwości czy godny szacunku? Co decyduje o człowieczeństwie (lub odczłowieczeniu) zmarłego? Patrząc na fotografie Sawadowa nasuwa się sformułowana przez Louisa Vincenta Thomasa formuła, iż: „trup jest tylko zimną i sztywną rzeczą, należącą do dziedziny fizykochemii”[22,307] Bo właśnie określenie „trup”, a nie ciało, czy nieboszczyk pasuje do prac ukraińskiego artysty.[10, 184-185] Trup nie jest już „kims”, staje się „czymś”. I to coś jest przemilczane, zepchnięte na margines codziennej refleksji. Ukraińska historyk sztuki, Wiktoria Burłakaw jednym ze swoich esejów pisze, iż w cyklu *Księga umarłych* Sawadow ukazuje ludzkie ciała jako coś „obcego”, co nie należąc już do porządku człowieczeństwa, staje się odpadkiem, przeznaczonym do utylizacji.[24,23] Można zarzucać Sawadowowi profanację, brak szacunku do martwego ciała, ale czy wykluczając refleksję o śmierci, stygmatyzując umieranie i nieboszczyka jako coś wstydliviego czy obrzydliwego nie pozbawiamy śmierci godności i głębi?

Ciało to również płciowość, seksualność, narzucony przez kulturowe konwencje podział ról społecznych, aprobowanych i potępianych zachowań. Ten aspekt wiąże się z wyobrazeniami o tym co „męskie” i „kobiecy”, a jednocześnie narzuca określoną ekspozycję cielesności oraz ekspresję gestów, postaw, zachowań. W cyklu fotograficznym *Donbas-szokoład* Arsen Sawadow wnika w hermetyczny świat donbaskich górników. Wykonana w podziemnych szachtach wschodnio ukraińskich kopalni seria ukazuje przestrzeń zarezerwowaną dla „twardych mężczyzn”. W tę przestrzeń raptownie wkracza artysta oraz kilku modeli, wyposażonych w typowe atrybuty górników (kilofy, lampki-czołówki, silne, umięśnione, pobrudzone węglem ciała) lecz jednocześnie ubranych w śnieżnobiałe stroje baletnic. Absurd tego połączenia, wywołująca uśmiech groteska nie umniejsza wagi pytań, jakie artysta sugeruje. Przede wszystkim *Donbas-szokoład* przypomina o istnieniu rzeczywistości, której większość z nas nigdy nie mogłaby doświadczyć – rzeczywistości hermetycznej, swoistego getta, jakim są środowiska pracowników

donbaskich kopalń. To robotnicze życie toczy się według własnych praw, kieruje własnymi zasadami i przekonaniem. Jest to świat, w którym ciało (silne, sprawne, męskie) odgrywa kluczową rolę, jako, że u podstaw leży tu etos ciężkiej, pracy fizycznej. A jednak ten rodzaj cielesności znajduje się zdecydowanie poza obrębem dyskursu kultury konsumpcyjnej z lansowanym przez nią wizerunkiem ciała, jako „wehikułu przyjemności”, o sprawność którego należy dbać za pomocą ćwiczeń i zabiegów higienicznych, nie zaś poprzez ciężką pracę. Stąd „zejście do podziemi” odgrywa w fotografiach Sawadowa podwójną rolę.

Wprowadzając w świat donbaskich kopalni wizerunki mężczyzn przebranych za kobiety, Sawadow podejmuje grę pojęciami bardzo mocno ugruntowanymi w ukraińskiej kulturze. Odwołuje się do mitu górnika-robotnika, „donbaskiego żywiciela radzieckiej Ukrainy”, organicznie połączonego z wyobrażeniem archetypicznej wręcz męskości i, co za tym idzie, jednoznacznej heteroseksualności. Donbaskie kopalnie to świat mężczyzn i dla mężczyzn. Wspomina o tym Ołeksandr Sołowiow, pisząc:

Шахта служить (...) як особливий «клуб», екстремальне чоловіче середовище, що вимагає напруженого використання тіла, як маскулізоване місце –«лише для чоловіків».[27,50]

Pojęcia męskości, heteroseksualności, oraz tożsamości płciowej jako takiej zostają postawione pod znakiem zapytania za pomocą przebrania. Mężczyzna przebierający się za kobietę, podważający swoją męską tożsamość wydaje się jak najdalszy od robotniczych środowisk wschodniej Ukrainy. Sam akt przebrania, zmiany tożsamości za pomocą stroju sugeruje umowność tego, co nazywamy płcią kulturową. Płeć kulturowa staje się odgrywaniem roli, bezustanną negocjacją a być może nawet imitacją. Pisze o tym Judith Butler w tekście *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*:

Przebieranie się powołuje do życia strukturę symulacji, dzięki której jakakolwiek płeć kulturowa jest w ogóle możliwa. (...) przebieranie się stanowi powszedni sposób przywłaszczania, teatralizacji, ubierania i wytwarzania płci kulturowych; z czego wynika, że przypisanie płci kulturowej jest zawsze jakiegoś rodzaju odgrywaniem i przybliżeniem. (...) sama płeć kulturowa jest swego rodzaju imitacją, dla której nie istnieje żaden oryginał. [5,177]

Zdaniem cytowanej autorki płeć kulturowa jest nie tylko odgrywaniem, teatralizowaną imitacją, lecz również efektem przymusu, dostosowania się do obowiązującej normy:

Płeć kulturowa (...) jest (...) przymusowym odtwarzaniem, jako, że wychodzenie poza jej granicę heteroseksualnej normy niesie za sobą ostracyzm, karę i przemoc. [5,178-179]

Kwestia opresyjnego wpływu norm kulturowych na kształtowanie tożsamości płciowej i związanych z nią postaw jest szczególnie aktualna w ukraińskim społeczeństwie, w którym wyobrażenia męskości i kobiecości pozostają konserwatywne a przekraczanie tych tradycyjnych ról spotyka się z jednoznacznym potępieniem. W swoich fotografiach Sawadow posłużył się bardzo wyrazistymi, jednoznacznymi symbolami: męskość reprezentuje tu silne ciało górnika, kobiecość to zwiewna, biała paczka baletowa. Te dwa elementy łączą się w jedno jako groteskowa postać górnika-baletnicy.

Kwestię opresyjności norm, kreowania wizerunku i konstruowania tożsamości porusza kolejny z ukraińskich artystów, charkowski fotograf Serhij Bratkov. W serii fotograficznej zatytułowanej *Dzieciaki* Bratkov podejmuje refleksję nad rozpoczętą od najmłodszych lat „tresurą ciała”. Nasuwa to skojarzenia z pracami Zbigniewa Libery, takimi jak: *Body Master dla dzieci od lat dziewięciu czy Jak tresuje się dziewczynki*, w których polski artysta porusza zagadnienie dyscyplinowania dziecięcego ciała i włączania go w role społeczne. Dzieciństwo odgrywa tu kluczową rolę, ponieważ:

to właśnie w dzieciństwie jesteśmy uczeni panowania nad ciałem. Ciało swobodne, nieukształtowane zostaje w trakcie wychowania i socjalizacji poddane mechanizmom

oponowania, kontroli i kształtowania. Socjalizacja służy utwierdzeniu ról społecznych i identyfikacji z własną płcią. [12,187]

Obaj artyści przedstawiają, zgodnie ze słowami Michaela Foucault'a, „ciało, którym się manipuluje, które się urabia, które się szkoli.” [9,132] Dzieciaki Bratkowa, podobnie jak dziewczynka Libery, zostają poddane dyscyplinującej kontroli krytycznego „spojrzenia z zewnątrz”, foucaultowskiego, opresyjnego „spojrzenia bez twarzy”, które stanowi podstawowy społeczny mechanizm władzy.[9,171] Zbigniew Libera ukazuje jak dziecko, dziewczynka szkoli się w „kobiecości”, dostosowując swoje upodobania do kulturowych ram, tę kobiecość definiujących. Dokonując zgodnie z zewnętrznymi oczekiwaniami selekcji podsuwanych jej przedmiotów zaczyna widzieć siebie „poprzez obrazy definiujące ramy (...) kobiecości.”[14,29] Kluczowe znaczenie ma tutaj kategoria nadzorczego spojrzenia, które, oparte na konkretnych normach nagradza lub potępia określone wybory. Dziewczynka Libery: „Uczy się (...) uwewnętrzniania tego dyscyplinującego spojrzenia, poprzez kontrolowanie swojego wizerunku w lustrze, podawanym jej przez *tresujące* ręce.” [12,187]

Dzieciaki Bratkowa to również studium „mechaniki władzy”, która wpływając na młode ciała uczy je z góry określonych technik zachowania, postaw, gestów a przede wszystkim dostosowania się do narzuconych z zewnątrz oczekiwań. Również w tych pracach kluczowe jest „upiększanie” dziecięcego ciała za pomocą makijażu, biżuterii „dorosłych strojów”. Stylizowane na dorosłych, dziecięce postaci stanowią uosobienie anty-dzieciństwa, zamkniętego w pozę, w sztuczną, perwersyjną zmysłowość. Strój, makijaż, wyzywające gesty i wyczekujące spojrzenia prosto w obiektyw odbierają dzieciom niewinność, spontaniczność i swobodę. Bratkow ukazuje młode ciała poddane mechanizmom władzy, która „otwiera je na nowe formy wiedzy.” [9,150] Wiedzy o tym, jak modelować zachowanie i wygląd, jak dostosować się i odpowiadać na oczekiwania społeczeństwa, jak „być zmysłowym i pociągającym”, jednym słowem, jak stać się „atrakcyjną dorosłą osobą”.

Problem opresji został podkreślony w fotografiach Bratkowa za pomocą przestrzeni, w których znajdują się dzieci. Ciasne, brudne pomieszczenia, stare, zniszczone meble i odrapane tapety sugerują przestrzeń niejako z poprzedniej epoki, przestrzeń starości, smutku, zamknięcia. Na wielu fotografiach widoczne są rury kanalizacyjne, obłupane wanny lub kaloryfery. Jedna z fotografii przedstawia wyzywająco umalowaną dziewczynkę, która, przykuta kajdankami do kaloryfera, otępiałym wzrokiem patrzy w obiektyw. Na innej dziewczynka w koronkowej sukience pali papierosa, siedząc w brudnej, ciasnej łazience. Dzieciaki Bratkowa zostały zniewolone podwójnie: zamknięte w klaustrofobicznych przestrzeniach i poddane „cielesnej tresurze”. Artysta zdaje się sugerować, iż ciało samo w sobie staje się obszarem opresji, ciasną klatką, w której każdy gest, poza, zachowanie są poddane obserwacji i kontroli.

Refleksja nad cielesnością w sztuce ukraińskiej jest podejmowana przez kolejne pokolenia twórców. Niezwykle aktualne, odważnie podejmujące kwestie władzy kulturowej i politycznej nad ciałem, są prace młodego pokolenia artystów, znanych z ugrupowań takich, jak REP czy SOSka. Definiując swoją działalność jako politycznie i społecznie zaangażowaną artyści nie unikają trudnych tematów, a ciało oraz różnorodne formy opresji wobec niego stanowią ważny motyw ich twórczości. Od samego początku działalność SOSki i REP-u była „błyskawiczną reakcją na problemy społeczne.”[18] Analiza mechanizmów władzy nad ciałem przybiera w pracach tych artystów różnorodną formę. Charakterystyczny jest między innymi projekt Mykyty Kadana, Jewhenii Biłorusec i Ołeksandra Wołodarskiego z 2010 r. zatytułowany *Eksperyment sądowy*. Projekt był akcją protestu przeciw metodom stosowanym przez ukraiński wymiar sprawiedliwości oraz wyrazem solidarności z artystami, przeciwko którym toczono procesy sądowe (należał do nich między innymi Ołeksandr Wołodarski). Jedną z prac, zrealizowanych w ramach projektu był zestaw talerzy, na których Mykyta Kadan odtworzył brutalne praktyki, stosowane przez milicję ukraińską.

Do bezpośredniej dyskusji o „ukraińskim ciele” młodzi artyści zachęcali podczas wystawy, zorganizowanej w 2012 r., w Kijowskim Centrum Kultury Wizualnej przy Uniwersytecie Akademia Kijowsko-Mohylańska i zatytułowanej właśnie *Ukraińskie ciało*. [8] Wystawa funkcjonowała jedynie kilka dni, po czym została zamknięta na mocy jednoosobowej decyzji rektora Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, Serhija Kwita, który uznał ją za pornograficzną.

Decyzja rektora wywołała oburzenie w środowisku artystów zarówno w Ukrainie jak i poza jej granicami i potwierdziła, że „nic nie budzi takich kontrowersji na Ukrainie jak cielesność.” [15]

Na wystawie zaprezentowano prace artystów, takich jak wspomniany Mykyta Kadan, a także Lada Nakoneczna, Mykoła Ridnyj, Anatolij Bielow i inni. Razem swoje prace wystawiło 17 twórców. Tematem był – zgodnie ze słowami aktywisty Centrum Kultury Wizualnej Ołeksija Radyńskiego – społeczny wymiar cielesności. Artyści podjęli próbę zbadania cielesnego wymiaru zjawisk społecznych, takich, jak bieda, wykluczenie społeczne, konsumpcjonizm z jego kultem ciała doskonałego, pornografia, a także ciężkie warunki mieszkaniowe, z którymi wszak mieszkańcy ukraińskich miast borykają się na codzień. [17] Miała to być próba spojrzenia na społeczeństwo jako na „środowisko funkcjonowania ciała” [25], analiza cielesnego doświadczenia współczesnych Ukraińców. Okazało się jednak, że pomimo obecnej w sztuce ukraińskiej już od lat 90-tych tradycji krytycznej, odważnie podejmującej kwestie cielesności, problematyka ta nadal wzbudza w ukraińskim społeczeństwie wiele kontrowersji, które często przybierają dość archaiczną, zdawałoby się, formę rozważań nad sztuką jako „domeną piękną i dążeniem do ideału”. Niepokój, obrzydzenie i negację wzbudza nie tylko przedstawienie ciała dalekiego od ideału, lecz również szczerą refleksją nad współczesną cielesnością, uwikłaną w trudną codzienność.

Współczesna sztuka ukraińska, podobnie jak było to w przypadku sztuki krytycznej w Polsce lat 90-tych dąży do odzwierciedlenia i analizy napięć pojawiających się w kulturze i w społeczeństwie, do ukazania człowieka „uwikłanego w mechanizmy władzy”, które czynią go „uległym i poddanym normom.” [12,300] Jest to sztuka żywo reagująca na wszelkie zmiany kulturowe, na konflikty społeczne i polityczne. Jest to również sztuka nie bojąca się cielesności we wszelkich jej odsłonach, również – a może przede wszystkim – tych, które są spychane na margines w dyskursach kultury popularnej.

LITERATURA

1. Aries Philippe, *Śmierć odwrócona*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i tłumaczenie Stanisław Cichowicz, Jakub M. Godzimski, PWN, Warszawa, 1993.
2. Bakula Bogusław, *Studia postkolonialne w Europie Środkowej oraz Wschodniej 1989-2008. Kwerenda wybranych problemów w ramach projektu badawczego*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty, perspektywy badawcze*, red. Ryszard Nycz, wyd. Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, Kraków, 2011, s. 137-167.
3. Bauman Zygmunt, *Śmierć i nieśmiertelność*, Warszawa, 1998.
4. Botanowa Kateryna, *Biegając w kółko*, <http://kulturaenter.pl/biegajac-w-kolko/2013/03/>, nr 52/2013, dostęp: [10-09-2014].
5. Butler Judith, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, w: *Antropologia ciała*, rozdział *Antropologia śmierci*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa, wyd. UW, 2008, s. 175-181.
6. Dudziński Przemysław, *Ciała, wiele ciał – o literackiej i kulturowej konstrukcji ciała na przykładzie powieści Michela Fabera Szkarłatny płatek i biały*, w: *Ciało cielesne*, red. Katarzyna Konarska, Wrocław 2011, s. 159-164.
7. Featherstone Mike, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, w: *Antropologia ciała*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa, WUW, 2008, s. 109-118.
8. Forostyna Oksana, *Ukraińskie ciało*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3614-ukraina-2012-ukrainskie-cialo.html>, dostęp: [22-08-2014].
9. Foucault Michael, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, wyd. Aletheia, Warszawa, 2009.
10. Jasiak Anna, *Tabuizowanie śmierci i realiów z nią związanych w różnych kręgach środowiskowych Opolszczyzny*, w: *Język a kultura tom 21 Tabu w języku i kulturze* Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, red. Anna Dąbrowska, Wrocław, 2009, s. 175-195.
11. Jaxa-Rożen Hanna, *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała*, w: *Ciało cielesne*, red. Katarzyna Konarska, Wrocław 2011.

12. Kowalczyk Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90-tych*, Sic!, Warszawa, 2002.
13. Kowalczyk Izabela, *Polska sztuka krytyczna – próba podsumowania*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_kowalczyk.pdf.
14. NeadLynda, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań, 1998.
15. Nowicka Aleksandra, *Is this your Ukrainian dream? Kilak słów o sztuce współczesnej na Ukrainie*, w: <http://magazynsztuki.eu/index.php/wydarzenia/103-is-this-your-ukrainian-dream>.
16. Poprzęcka Maria, *Ciało między prosektorium a warsztatem artysty*, w: Somatotes. Cieleśność w ujęciu historycznym, red. Rafał Matuszewski, Warszawa, 2012, s. 85-105.
17. Rozmowa Pawła Pieniążka z Oleksijem Radynskim z CKW, *Nie pozwolimy zamknąć Centrum Kultury Wizualnej*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwisukrainski/>.
18. *Rozmowa z Iryną Marczenko o historii i drogach rozwoju współczesnej sztuki ukraińskiej*, <http://www.kulturaenter.pl/01sw1.html> sierpień 2008.
19. Solowiov Oleksandr, *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf.
20. Sontang Susan, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Warszawa, 1986.
21. Szumyłowycz Bohdan, *Sztuka na eksport. Czy marginalne formy i gatunki sztuki mają szansę stać się ważnymi w Ukrainie?*, <http://kulturaenter.pl/sztuka-na-eksport/2013/03>, nr 52/2013, dostęp: [11-09-2014].
22. Thomas Louis Vincent, *Trup, Antropologia ciała*, rozdział *Antropologia śmierci*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa, wyd. UW, 2008, s. 305-309.
23. Zydorowicz Jacek, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989*, Warszawa, 2005.
24. Бурлака Вікторія, *Перевірка реальності – постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців*, „Сучасне мистецтво. Науковий збірник”, випуск II, вид. ІПСМ АМУ, Київ, 2005, 20-29.
25. Каплюк Катерина *Українське тіло закрили на ключ*, <http://www.dw.de> dostęp: [18-10-2014].
26. Склярєнко Галина, *Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури. Українська версія*, в: „Сучасне мистецтво. Науковий збірник”, випуск I, вид. ІПСМАМУ, Київ, 2004, с. 83-97.
27. Соловійов Олександр, *Турбулентні шлюзи*, Інститут проблем сучасного мистецтва, Київ, 2008.
28. Терен Тетяна, *Борис Михайлов: Із фотографії вийшло повітря*, <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1250/164/44305/>