

Marta Zambrzycka
Katedra Ukrainistyki
Uniwersytet Warszawski
m.e.zambrzycka@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0002-2123-8531

SZTUKA WYZWOLONA. CIELESNOŚĆ W UKRAIŃSKIEJ SZTUCE LAT DZIEWIĘCDZIESIĄTYCH

Tekst ten ma charakter przeglądowny, jego celem jest wskazanie głównych tendencji, które mniej więcej od czasów transformacji ustrojowej i w pierwszych latach niepodległości zaistniały w ukraińskiej sztuce. Obszar moich zainteresowań to różne formy wypowiedzi artystycznej, w których materiałem, obiektem czy przestrzenią praktyk twórczych jest ludzkie ciało. Będą to zarówno fotografie, zapisy wideo, jak i akcje artystyczne o wymowie krytycznej. „Krytycyzm” tej sztuki rozumiem jako narzędzie demaskowania ukrytych, nieoczywistych mechanizmów opresyjnych, ustanawiających władzę nad życiem społecznym (a tym samym nad somatyczną sferą życia człowieka – członka społeczeństwa). Charakterystyczną cechą sztuki posługującej się ciałem jako nośnikiem, przedmiotem, narzędziem czy materiałem artystycznym, jest zaangażowanie w kontekst społeczny i polityczny. W tekście nie analizuję konkretnych projektów artystycznych, ograniczam się jedynie do ich wyliczenia i próby uporządkowania w kilka bloków tematycznych, które określają perspektywę dla dalszych badań. Aby ukraińskie praktyki artystyczne stały się bardziej zrozumiałe wpisuję je w szerszy kontekst, wychodząc od ogólnej definicji „sztuki ciała”, poprzez jej specyfikę w Europie Środkowo-Wschodniej po opis tendencji, które pojawiły się w Ukrainie na przełomie

lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych i rozwinęły w pierwszym dziesięcioleciu niepodległości.

Sztuka i ciało – uwagi ogólne

„Body art, czyli sztuka ciała, to kierunek w sztuce, w którym materiałem i środkiem ekspresji jest ciało artysty. Nurt pojawił się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku w takich działaniach artystycznych, jak performance czy happening. Body art traktuje człowieka jako jedność umysłu i ciała. Artyści tworzący w nurcie body artu badają relacje między ich własną fizycznością a ich własną psychiką, traktując działania artystyczne jako swoiste źródło samopoznania”¹.

Ten lapidarny opis bardzo dobrze definiuje najważniejsze wyznaczniki różnorodnych praktyk artystycznych, określanych wspólną nazwą „sztuki ciała”. Szczególnie intensywny rozwój tych tendencji miał miejsce od lat siedemdziesiątych/osiemdziesiątych, chociaż już w latach sześćdziesiątych ciało zaczęło się pojawiać jako narzędzie i przestrzeń działania artystów, głównie w Europie Zachodniej i USA². Za pionierów sztuki ciała uznaje się akcjonistów wiedeńskich, a także Bruce’a Naumana, Vita Acconciego, Dennisa Oppenheima, Judy Chicago, czy Chrisa Burdena i wielu innych³. Charakterystyczne dla artystów było eksperymentowanie z doświadczeniem granicznym (najczęściej granicznie nieprzyjemnym). Takimi były między innymi działania australijskiego twórcy *body art*, Stelarc⁴.

Korzeni dowartościowania roli ciała, które w sztuce przestaje być obiektem, a staje się podmiotem i „miejscem” praktyk, jest wiele. Dotykają one między innymi zagadnień politycznych i społecznych powojennej Europy. Poszukiwać ich można w atmosferze intelektualnej lat

¹ I. Franckiewicz-Olczak, *Body art – ciało, sztuka, technologia. Od ciała ułomnego do bezawaryjnego humanoidea*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. VIII, nr 2/2012, s. 229.

² A. Bandura, *Czym jest ciało w body art*, „Dyskurs” 12/2011, s. 82.

³ I. Franckiewicz-Olczak, *Body art...*, op. cit., s. 231.

⁴ R. Kluszczyński, *Orlan, Stelarc i sztuka wirtualnego ciała*, <https://www.academia.edu/4485370/> (dostęp: 9.07.2017).

sześćdziesiątych, w aktywności ruchów kontrkulturowych i ewokowanym przez nie postrzeganiu ciała, jako istotnego elementu tożsamości⁵. Ogromne zainteresowanie ciałem jako obiektem i narzędziem sztuki, które można określić wręcz jako „somatyzację” sztuki współczesnej, pozostaje również w związku z docenieniem cielesności w refleksji filozoficznej i szerzej – humanistycznej, a także zalewem obrazów ciała w przekazach kultury popularnej. Obraz ciała w sztuce współczesnej wykracza daleko poza wartości estetyczne, wchodząc w płaszczyznę etyczną i epistemologiczną. Pozwolę sobie przytoczyć cytat, pochodzący z artykułu Małgorzaty Lisiewicz *Dyskursy nauki a wizerunek ciała*, gdyż autorka w trafny sposób konstatuje zmianę perspektywy ukazywania ludzkiej cielesności w sztuce współczesnej:

„Miejsce estetycznej wrażliwości zajęła etyczna perspektywa oglądu świata i człowieka. Ludzki wizerunek pojawił się jako polityczny gest artysty świadomego swojego usytuowania w otaczającej go rzeczywistości. Celem sztuki stała się weryfikacja obowiązujących kodów przedstawiania i to zarówno w sferze artystycznej, jak i w obszarze potocznej praktyki życiowej. Wizerunek bardziej tu oznacza nową politykę somatyczności uwikłanej w problemy współczesności, aniżeli pikturalną jakość konstruowanego przez artystę dzieła. Ciało stało się obiektem zainteresowań sztuki, bo znalazło się ono w centrum politycznej, społecznej, kulturowej przestrzeni nasyconej rozmaitymi, często sprzecznymi interesami”⁶.

Jak słusznie podkreśla autorka cytatu, charakterystyczne dla cielesnych praktyk artystycznych jest zniesienie opozycji między sztuką a życiem oraz sztuką a codziennym doświadczeniem ciała i jego związków z psychiką jednostki. Twórczość jest komentarzem do dyskursów codzienności, a praktyka cielesna staje się przedmiotem analiz zarówno sztuki, jak i socjologii, jako działalność uwikłana w kontekst kulturowy i polityczny. W zdecydowanej większości „cielesne” projekty artystyczne – czy to w formie happeningu, performance’u, zapisu wideo, czy fotografii

⁵ Ł. Białkowski, *Ciało jako przedmiot praktyk ascetycznych w sztuce współczesnej (Opalka, Dudek-Dürer, Orlan)*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, XXII, 2011, s. 216.

⁶ M. Lisiewicz, *Dyskursy nauki a wizerunek ciała w zachodniej i amerykańskiej sztuce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Artium Quaestiones”, Tom 8, 1997, s. 89–112.

charakteryzują się wymową krytyczną⁷. Izabela Kowalczyk podkreśla, że nurty sztuki współczesnej, takie jak: sztuka krytyczna, sztuka ciała, *object art* „wiążą się z problemami społecznymi, z pytaniami o tożsamość, często wskazują na niewygodne dla nas problemy, dotyczą obszarów tabu”⁸.

Sztuka (czy sztuki) ciała stanowi(a) więc narzędzie czy formę analizy sytuacji podmiotu, uwikłanego, mówiąc językiem Michaela Foucault’a, w relację wiedzy-władzy, poddanego manipulacjom i poszukującego definicji własnej tożsamości. Istotne jest również filozoficzne podłoże, czyniące wykorzystanie ciała zasadnym. Jak pisze Agnieszka Bandura, sztuka ciała „wymaga nowego podejścia do problemu ludzkiej cieleśności i przyznania, iż człowiek to jedność duszy (umysłu) i ciała, że ludzkie ciało stanowi psychofizyczną całość – w związku z czym nie może być traktowane jako narzędzie czy przedmiot, wobec którego możemy się zdystansować”⁹. Pobrzmiwa tu więc echo dwudziestowiecznej myśli z pogranicza filozofii, socjologii i antropologii kulturowej, w której włączenie sfery cieleśnej w obręb znaczeń konstytuujących podmiotowość stanowi ideę kluczową¹⁰.

Ciało i sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej

Sztuka rozwijająca się w postkomunistycznej Europie nie może być analizowana za pomocą przeniesienia na jej grunt zachodnich definicji

⁷ Pojęcie krytycyzmu w sztuce rozumiem za Ryszardem Kluszczyńskim oraz Izabelą Kowalczyk jako twórczość ujawniającą znaczenia i mechanizmy władzy (rozumianej zgodnie z koncepcją Michaela Foucault’a), w centrum której znajduje się pojęcie władzy i która kieruje uwagę widza w obszary wykluczone przez system władzy. I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002, s. 24.

⁸ Ibidem.

⁹ A. Bandura, *Czym jest ciało w body-art?*, „Dyskurs”, 12/2011, s. 80–96.

¹⁰ Por.: S. Czerniak, *Odwołania do ludzkiej cieleśności w antropologii filozoficznej XX wieku. Próba syntetycznego komentarza*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, red. A. Wiczorkiewicz, J. Bator, Warszawa 2007, s. 19–35; S. Kowalczyk, *Ciało człowieka w refleksji filozoficznej*, Lublin 2009; K. Gurczyńska-Sady, *Człowiek jako słowo i ciało. W poszukiwaniu nowej koncepcji podmiotu*, Kraków 2013; Ch. Shilling, *Socjologia ciała*, Warszawa 2010.

i kategorii pojęciowych, które – z jednej strony – są bez wątplenia przez artystów „wschodnich” przejmowane i adaptowane, z drugiej jednak – nabierają tam zupełnie innych sensów i znaczeń. Chociaż twórcy na całym świecie posługują się dziś podobnym zasobem form wyrazu, to wykorzystują je w sposób zależny od kontekstu, w jakim tworzą¹¹. Dlatego pojęcia, takie jak: „sztuka ciała” (*body art*), „sztuka postmodernistyczna” czy „sztuka krytyczna”, muszą być wykorzystane z wyraźnym zaznaczeniem odmienności ich funkcjonowania i znaczenia w zależności od geopolitycznego kontekstu, w jakim dzieło powstaje. Bogata już dziś i dobrze znana praktyka zachodnich twórców *body art*-u opiera się na innych niż wschodnioeuropejskie przesłankach, chociaż – oczywiście – twórcy wschodnioeuropejscy korzystali z doświadczeń sztuki światowej (czyli zachodniej w rozumieniu zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej), co więcej – wzory zachodnie odgrywały w ich praktyce „rolę politycznego remedium wobec oficjalnej polityki kulturalnej państw komunistycznych”¹². Doświadczenia te jednak docierały do nich z trudnością i znacznym opóźnieniem a także w postaci fragmentarycznej. Adaptowane koncepcje trafiały na specyficzny kontekst, ponieważ – według słów Piotra Piotrowskiego – „punkt odniesienia współczesnej sztuki w postkomunistycznej Europie stanowi historia”¹³. To właśnie historia – przede wszystkim w formie komunistycznej przeszłości – a także jej wpływ na obecną sytuację tożsamościową, mentalne nawyki i codzienne relacje społeczne jest głównym adwersarzem ukraińskiej sztuki współczesnej.

Warto dodać, że działalność ukraińskich artystów nie pozostawała w próżni, a dobrym – gdyż pod pewnym względem analogicznym dla niej – kontekstem jest twórczość artystów Europy Środkowej i Środkowo-Wschodniej. Analogię widzę przede wszystkim w sferze uwikłania politycznego i kwestii rozliczeń z przeszłością. Jedną z pierwszych ekstremalnych form „cielesnej” działalności artystycznej tego obszaru była praktyka akcjonistów wiedeńskich, szokujących w latach sześćdziesiątych/

¹¹ B. Groys, *Back from the Future*, [w:] *The Art of Eastern Europe 2000+ Arteast collection. A selection of Works for the International and national Collections of Moderna galerija Ljubljana*, Innsbruck 2001, s. 9–14.

¹² P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 36.

¹³ *Ibidem*, s. 70.

siedemdziesiątych społeczeństwo powojennej Austrii swoim „teatrem orgiastycznym”, w którym główną rolę grały ból, cierpienie oraz dokumentowane na żywo, wzbudzające odrazę procesy fizjologiczne¹⁴. Jako ważnego przedstawiciela sztuki obszaru Środkowo-Wschodniej Europy należy wymienić również: węgierskiego performerę i fotografa Tibora Hajasa, który w swoich akcjach eksperymentował z ekstremalnymi bodźcami, czeskich twórców „sztuki ciała” z lat siedemdziesiątych Jana Mložocha, Karela Milera i Petera Štemberę czy powstałą w drugiej połowie lat osiemdziesiątych w NRD grupę „Autoperforationsartistik”, skupiającą się – jak sama nazwa wskazuje – na perforowaniu, przebijaniu, dziurawieniu własnego ciała. Piotr Piotrowski zaznacza, że drastyczne praktyki kaleczenia ciała miały motywację psychologiczno-polityczną i nawiązywały do stanu „zatoru uczuć”, związanego z tłumieniem emocji i postaw w sytuacji politycznej opresji. Autoperforacja artystów miała służyć „odrzuceni[u] dyscypliny, maski, odsłonięci[u] strachu, nienawiści, a więc w konsekwencji otwarci[u] i odblokowani[u] psychiki”¹⁵. Ważną postacią jest też chorwacki artysta Tomislav Gotovac, który w latach siedemdziesiątych aranżował akcje polegające na pojawianiu się nago w przestrzeni miejskiej¹⁶. W polskiej sztuce końca lat sześćdziesiątych znaczące miejsce na mapie prekursorów sztuki ciała zajmuje Jerzy Bereś, który wykorzystywał własne ciało jako narzędzie konfrontacji z językiem polityki¹⁷. Podobnie polityczny (choć w warstwie artystycznej odwołujący się do zupełnie innych środków) wyraz miała działalność rumuńskiego artysty Iona Grigorescu, który w latach siedemdziesiątych w swoich filmach *Masculine/Feminine* oraz *Poród* podejmuje kwestię płciowej transgresji, uderzając w podstawy społecznego i politycznego funkcjonowania ustroju totalitarnego, jakim był bez wątpienia reżim Ceaușescu¹⁸. W kontekst środkowoeuropejski wpisuje się też częściowo (choć jednocześnie zdecydowanie go przekracza) wybitna twórczość Mariny Abramović, której

¹⁴ *Art of the Twentieth Century. Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art, 1969–1999*, ed. E. Cavazzini, Milano, 2009, s. 161.

¹⁵ P. Piotrowski, *Ciało i tożsamość. Sztuka ciała w Europie Środkowej*, „Artium Quaestiones”, Tom 14, 2013.

¹⁶ *Ibidem*, s. 241.

¹⁷ *Ibidem*, s. 246.

¹⁸ *Ibidem*, s. 253.

performance również „są związane z problematyką doświadczenia ciała, dochodzenia do jego punktów granicznych”¹⁹.

Sztuka i ciało w Ukrainie – historia i główne tendencje

Ciało jako przedmiot refleksji, materiał twórczy oraz „przestrzeń” praktyk artystycznych, pojawia się w sztuce ukraińskiej na szerszą skalę w okresie transformacji, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a z całą siłą wybucha w warunkach niepodległości. Jako początek okresu transformacji w sztuce Hlib Wyszesałowski określa lata 1987–1988, kiedy niezależne tendencje artystyczne wyszły z *undergroundu*. Osłabienie, a nawet całkowite zniesienie cenzury spowodowało, że wcześniejsi nonkonformiści zaczęli pojawiać się w przestrzeni oficjalnej, do głosu doszło też młode pokolenie artystów, urodzonych w latach sześćdziesiątych, a więc niemających za sobą doświadczenia nonkonformizmu. Stopniowo słabła też rola Związku Artystów Ukrainy, pojawiały się alternatywne instytucje. Chronologicznym końcem tego okresu Wyszesałowski określa lata 1993–1994. Wówczas kończy swoją działalność większość inicjatyw organizacyjnych, które powstały w okresie transformacji, a zwiększa się wpływ nowych czynników, które pojawiły się po ogłoszeniu niepodległości Ukrainy. Głównym takim czynnikiem była działalność zagranicznych fundacji, w tym CSW Sorosa.

Cielesność – jako sposób diagnozy społecznej i politycznej – pojawiała się sporadycznie już w początkach lat siedemdziesiątych. W środowisku charkowskich fotografów, związanych z ugrupowaniem „Wriemia”, cielesność staje się ważnym przedmiotem refleksji. To właśnie w pracach Jewhena Pawłowa, a dokładniej – w jego serii *Skrzypce* [*Скрпка*] z początku lat siedemdziesiątych – pojawia się motyw nagiego męskiego ciała²⁰. Nagość w tej serii stanowi przede wszystkim wyraz subiektywnej percepcji rzeczywistości, swego rodzaju manifest wolności, ukazanie człowieka jako indywiduum, nie zaś – jak miało to miejsce w sztuce propa-

¹⁹ Ibidem, s. 256.

²⁰ A. Sandulak, *Kharkovska shkola fotografii: Evgenij Pavlov*, <http://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii--evgeniy-pavlov> (dostęp: 22.07.2017).

gandowej – jako przedstawiciela zbiorowości/kolektywu²¹. Podobną wymowę miała pochodząca z 1972 roku seria Jurija Rupina pt. *Bania* [Баня], w której artysta ukazał nagich mężczyzn, kąpiących się w łaźni.

Poza wymiarem indywidualizmu i ucieczką w sferę prywatności, ciało w charkowskiej fotografii stanowiło narzędzie demaskowania radzieckiej utopii. W szokującej serii *Psychoza alkoholowa* [Алкогольний психоз] z 1983 roku Jewhen Pawłow sfotografował ciało mężczyzny, odbiegające od wszelkich kanonów socrealistycznych i niewpisujące się w żaden z możliwych wizerunków „człowieka radzieckiego”. Bohater serii – jak sugeruje sama nazwa – to pozbawiony przytomności, bezwolny i wyniszczony alkoholik, który leży przywiązany do szpitalnego łóżka. Na serii kolejnych zdjęć widzimy szczegóły jego ciała: spętane, wychudzone ręce i nogi, twarz z otwartymi, bezzębnymi ustami, wywrócone gałki oczne, tłuste, pozlepiane włosy.

Charkowscy artyści – przede wszystkim wspomniani Jewhen Pawłow i Jurij Rupin, ale także wybitny fotograf Borys Mychajłow – uczynili z cieleśności główny motyw swoich prac. Eksperymentowali z odważnym jak na owe czasy i warunki aktem męskim i kobiecym, z intymnym autoportretem, stylizowaną, barwioną fotografią, w której nagie ciało zmieniało się w przeestetyzowany obiekt. Na zdjęciu Jurija Rupina *My* [Му] z 1971 roku artysta stworzył liryczny, sielankowy autoportret z żoną. Nagie, upozowane ciała Rupina i jego żony przywodzą na myśl długą tradycję malarską i wypracowane przez nią kanony przedstawiania piękna fizycznego. Cieleśność, również w jej wymiarze erotycznym, stanowi przedmiot zainteresowań Borysa Mychajłowa, który na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zaczął tworzyć serię *Suzi i inni* [Сюзи та інші]. Poza licznymi odsłonami realiów życia w Ukraińskiej Radzieckiej Republice, w serii znajdują się fotografie obnażonych kobiecych ciał. Nagość, erotykę, intymność, ale także brzydotę ciała w fotografiach grupy „Wriemia” należy rozumieć nie tylko w wymiarze estetycznym, ale przede wszystkim jako polityczny gest, wyraz sprzeciwu wobec koncepcji kolektywnego człowieka, zwrot ku temu, co indywidualne, pozostające poza oficjalnym dyskursem. Charkowscy artyści kontynuowali i rozwijali tema-

²¹ A. Shebetko, *Evgenij Pavlov: «Zhizn kruche samykh bogatykh fantazij»*, <https://birdinflight.com/ru/portret/20161018-eugeniy-pavlov-interview-harkovskaya-shkola-photographiyi.html> (dostęp: 12.10.2017).

tykę ciała w latach dziewięćdziesiątych. Wówczas powstała tzw. Grupa Szybkiego Reagowania, która swoich prowokacyjnych projektach łączyła doświadczenie cielesności (np. seria *Ja – nie Ja* [Я – не Я] Borysa Mychajłowa, z lat 1993–2002) z refleksją nad przeszłością/historią (np. seria fotografii *Gdybym był Niemcem* [Якби я був німцем] z 1995 roku).

Cielesność odgrywała również istotną rolę w działaniach odeskiego ugrupowania APTART, które w latach osiemdziesiątych zasłynęło serią performance'ów i eksperymentów ze sztuką konceptualną. W działaniach tego ugrupowania ciało stanowiło nie tylko obiekt przedstawień, lecz przede wszystkim bardzo ważne narzędzie i środek wyrazu (fotografie Leonida Wojciechowa). Warto wspomnieć o jednym z ciekawszych performance'ów w wykonaniu Jurija Lejdermana oraz Igora Czackina z 1983 roku, zatytułowanym *Metody zabijania flagą* [Способы убийства флагом]. Tytułowa flaga służyła jako narzędzie tortur, zadawanych anonimowemu – gdyż mającemu zasłoniętą twarz – ciału ludzkiemu. W kontekście cielesności ważna jest też działalność Anatola Stepanenko, kijowskiego artysty, który już w końcu lat siedemdziesiątych zaczynał eksperymenty ze sztuką akcji²². Jako artystę w pewnym sensie wykorzystującym własne ciało jako narzędzie sztuki można wymienić Fedora Tetjanycza (znanego również pod licznymi pseudonimami, jak Frypulja, Bezmeżzja i inne). Ten ekscentryczny twórca, określanej niekiedy jako prekursor performance'u w Ukrainie, znany jest głównie z prowokacyjnych „spacerów” po Kijowie, podczas których, ubrany w dziwaczne kostiumy ze śmieci, metalu i innych przypadkowych elementów, wygłaszał przemowy łączące różne tradycje teologiczne i filozoficzne.

Tematyka cielesności pojawia się szerzej wraz z rozpowszechnieniem w okresie transformacji nowych technologii, w tym kamer wideo. Szybko rozwija się wówczas sztuka wideo. Początkowo artyści, zachwyceni tą nową możliwością, po prostu nagrywali na kamerę swoje happeningi, później zaczęły powstawać bardziej złożone i autonomiczne prace, a także formy krótszych i dłuższych filmów, wykraczających już właściwie poza sztukę wideo w kierunku krótkometrażowego filmu autorskiego (do takich należą prace Wasyla Cagolowa)²³. Na początku lat dziewięćdziesiątych w nurcie

²² G. Sklarenko, *«Punktir konceptualizmu»: Do kartini ukraïnskogo mistectwa drugoi polovini XX*, „Suchasne mistectvo”, Kyiv 7/2010, s. 220.

²³ O. Solovjov, *Turbulentni shluzi*, Kyiv 2006, s. 44.

sztuki wideo pracowało wielu artystów: Ihor Podolczak, Wład Kaufman, Wiktor Dowhałuk, Hanna Kuc ze Lwowa²⁴. Również odesy, charkowscy i kijowscy twórcy, tacy jak Ołeksandr Rojtbud, Arsen Sawadow, Heorhij Senczenko czy Borys Mychajłow, eksperymentują z nagraniem wideo jako środkiem wyrazu artystycznego. W latach dziewięćdziesiątych powstało bardzo wiele prac tego nurtu, co opisuje wyczerpująco Hlib Wyszesaławskij w tekście *Video-art*²⁵.

Oslabienie i rozpad systemu totalitarnego, a także związanych z nim kanonów artystycznych, nie tylko otworzyły przed ukraińskimi artystami nowe możliwości, ale stawiały ich również przed dylematem mówienia o cieleśności jako jednym z wymiarów tożsamości i wolności. Choć wśród ukraińskich historyków sztuki przeważa pogląd, że twórczość lat dziewięćdziesiątych była z gruntu apolityczna²⁶, analizując powstałe w latach dziewięćdziesiątych projekty, a przynajmniej tę ich część, która zawiera elementy sztuki ciała, można stwierdzić, że ukraińscy twórcy podjęli się zagadnień politycznych i społecznych. Ludzkie ciało, stanowiące motyw przewodni dla wielu z nich, pozostawało w ścisłym związku z problematyką władzy, kontroli i politycznej opresji²⁷. Większość ówczesnych projektów artystycznych łączyła się z dyskursem tożsamościowym, który nabrał wówczas w Ukrainie wyjątkowego znaczenia²⁸.

Lata dziewięćdziesiąte to czas najradykałniejszych projektów artystycznych, związanych z cieleśnością, której status radykalnie zmienia się z obiektu przedstawień w medium treści o charakterze społeczno-politycznym. Należy tu wymienić przede wszystkim projekty fotograficzne Arsena Sawadowa, w których epatowanie cieleśnością łączy się z refleksją nad współczesną kondycją poradzieckiego społeczeństwa: *Zbiorowa czerwień [Коллективне червоне]* (1988–1989), *Donbas-Czekolada*

²⁴ B. Szumylowycz, *Sztuka na eksport. Czy marginalne formy i gatunki sztuki mają szansę stać się ważnymi w Ukrainie*, [w:] *Raport o stanie kultury i NGO w Ukrainie*, red. P. Laufer, Lublin 2012, s. 122.

²⁵ G. Visheslavskij, *Video-art*, „Suchasne mistectvo”, 6/2009, Kyiv, s. 53–71.

²⁶ O. Chepelik, *Dialog pokolin v proekti «Nadia» na Venecijskyi bienale ta «Na mezhi» v Pinchukartcentri*, „Suchasne mistectvo”, 9/2015, Kyiv, s. 266.

²⁷ G. Sklarenko, *Suchasne mistectvo v umovah postkolonialnoi kulturi. Ukrainska versia*, „Suchasne mistectvo”, 1/2004, Kyiv, s. 83–97.

²⁸ O. Hnatiuk, *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin 2003, s. 14.

[Донбас-шоколад] (1997), *Moda na stentarzu* [Мода на цвинтарі] (1997), *Markszizm de Sade* [Марксизм де Сад] (1998); serie fotograficzne Serhija Bratkowa (*Dzieciaki* [Діми] i *Straszne bajki* [Страшилки] 1998), w których są poruszane kwestie „tresury ciała”, zniewolenia zarówno minionymi, jak i obecnymi kanonami estetyczno-ideologicznymi; filmy Wasylija Cagolowa, w tym *Mleczne parówki* [Молочні сосиски] z 1994 roku i *Tydzień kryminalny* [Кримінальний тиждень] z 1994 roku, w których autor porusza motywy przemocy, a także analizuje mechanizmy funkcjonowania pojawiającej się w Ukrainie kultury masowej; fotografie Borysa Mychajłowa z serii *Historia choroby* [Історія хвороби] z lat 1997–1998, rejestrujące psychofizyczną degradację społeczeństwa, oraz projekty fotograficzne Grupy Szybkiego Reagowania, jak wspomniana, zawierająca elementy prowokacji seria *Gdybym był Niemcem* z 1995 roku. Jednocześnie bodajże żaden z tych projektów nie spotkał się z oporem, przeciwdziałaniem i zakazem ze strony władzy, która po prostu nie dostrzegła wówczas sfery artystycznej.

W latach dziewięćdziesiątych miało miejsce również kilka wydarzeń artystycznych, w których cielesność stanowiła motyw dominujący. Jednym z nich było wydarzenie z 1994 roku, zatytułowane *Alchemiczna kapitulacja* [Алхімічна капітуляція]. Była to zaplanowana z rozmachem wystawa sztuki współczesnej, do której kuratorka, ówczesna dyrektor CSW Sorosa w Kijowie, Marta Kuźma wybrała przestrzeń okrętu wojennego *Sławutycz*, należącego do stacjonującej na Krymie floty czarnomorskiej. Kuźma zaprosiła do współpracy wielu artystów z Kijowa, Odessy, Lwowa, Charkowa. Wzięli w niej udział między innymi: Arsen Sawadow, Hryhorij Senczenko, Ilja Cziczkan, charkowska *Grupa Szybkiego Reagowania*, lwowska *Fundacja Mazocha*. Artyści wykonali wiele fotografii, instalacji, performance'ów, zapisów wideo, w których dominował motyw ludzkiego ciała, ujętego w konteksty historyczne i polityczne²⁹.

²⁹ O *Alchemicznej kapitulacji* oraz innych wystawach i akcjach artystycznych z lat 90.: O. Petrova, *Шокує як мистецтво – від бунту до ринку*, „Сучасне мистецтво”, 9/2019, Київ, с. 83–87.

Sztuka i ciało w Ukrainie – próba systematyzacji

Zaprezentowany wyżej, krótki przegląd praktyk artystycznych ukazuje, że w Ukrainie od lat dziewięćdziesiątych obecne jest charakterystyczne dla całej XX-wiecznej sztuki ogromne zainteresowanie cieleśnością. Ciało jest właściwie wszechobecne w sztukach wizualnych, jednocześnie zmianie ulega stosunek do niego, gdyż z obiektu przedstawień przeradza się w artystyczne medium, w swoisty obszar/przestrzeń eksperymentu. Zmienia się więc status ciała, który z przedmiotu sztuki przeradza się w czynny podmiot i nośnik działań artystycznych³⁰. Duża liczba projektów i prac, które od końca lat osiemdziesiątych analizowały zagadnienia cieleśności, układa się w kilka zasadniczych grup tematycznych, wyodrębnionych przez Jelizawietę Herman w artykule *Тіло як художній об'єкт в дискурсі кураторських виставок сучасного мистецтва України*. Podążając za podziałem autorki, dodaję do każdej grupy wybrane przez siebie projekty artystyczne:

1. **Ciało jednostkowe a stereotyp społeczny** (cykle fotograficzne Serhija Bratkowa *Dzieciaki* oraz *Marynarze*).
2. **Ciało i intymność** (prace charkowskich fotografów z lat siedemdziesiątych: *Skrzypce* Jewhena Pawłowa, *Bania* Jurija Rupina, autoportret intymny Borysa Mychajłowa w serii fotografii *Ja–nie–Ja*, *Markszizm de Sade* Arsena Sawadowa).
3. **Ciało i płeć/gender** (cykle fotograficzne Arsena Sawadowa *Donbas-czekolada* oraz *Anioły*).
4. **Ciało i przemoc/cierpienie** (fotografie Arsena Sawadowa z I części cyklu *Zbiorowa czerwień*, serie fotograficzne Borysa Mychajłowa z cyklu *Historia choroby*, prace wideo Wasylija Cagolowa *Mleczne parówki*, *Tydzień kryminalny* czy fotograficzną serią *Straszne bajki* Serhija Bratkowa)³¹. Do tej kategorii można dodać projekty związane z wpływem katastrofy czarnobylskiej na kondycję (cieleśną i mentalną) poradzieckiej Ukrainy, w tym pracę Ilii Cziczkana *Śpiący książęta Ukrainy*, a także wszystkie projekty, bezpośrednio nawiązujące do totalitarnego

³⁰ *Historia ciała. Różne spojrzenia. Wiek XX*, Tom 3, red. J.-J. Courtine, Gdańsk 2014, s. 405.

³¹ E. German, *Tiło jak художній об'єкт в дискурсі кураторських виставок сучасного мистецтва України*, „Teoria mистectwa”, 4/2015, Kharkiv, s. 31.

dziedzictwa Ukrainy, jak na przykład prace Wiktora Sydorenki (*Lewitacja, Depersonalizacja*), o których piszę niżej.

Te cztery konteksty kładą nacisk na relacje cielesności z tożsamością, sferę prywatności/intymności, ale także demaskują mechanizmy przemocy politycznej i opresyjności obowiązujących norm. Jednocześnie wszystkie są zanurzone w realiach Ukrainy lat dziewięćdziesiątych. Wszystkie również nawiązują w ten czy inny sposób do kategorii wolności. Kategoria wolności jest tu ściśle związana z kontekstem wyzwania się, a więc nawiązuje w bardziej lub mniej bezpośredni sposób do totalitarnego dziedzictwa Ukrainy, czy szerzej – społeczeństwa poradzieckiego. Hałyna Skljarenko w artykule *Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури. Українська версія*³² analizuje poziomy uwikłania ukraińskiej sztuki doby transformacji w kontekst postradzieckiego dziedzictwa i podkreśla, że rozliczenie z przeszłością łączy się ściśle z poszukiwaniami definicji nowej tożsamości. W książce *Современное искусство Украины* badaczka ta zauważa, że dla artystów, określanych mianem „nowej fali”, podstawowym adwersarzem i negatywnym punktem odniesienia pozostał kontekst socrealistyczny i cały kompleks ideologiczny z nim związany³³. Relacja do przeszłości jest przedstawiana przez współczesnych artystów na różne sposoby. Niekiedy przybiera formę groteskowo-karnawałową, za pomocą zestawień skrajnie różnych porządków, z których jeden zawiera wyraźne odwołania do czasów komunistycznych, drugi zaś eksponuje motywy transgresyjne (transwestytyzm, sadyzm, śmierć). Tak dzieje się w przypadku imponujących serii fotograficznych Arsena Sawadowa, realizowanych w latach dziewięćdziesiątych. Do najbardziej znanych należą: *Donbas-czekolada*, *Marksizm de Sade*, *Zbiorowa czerwień*. We wszystkich wspomnianych pracach artysta wpisuje obraz komunistycznej przeszłości – w formie wydarzenia (pochód i demonstracja Komunistycznej Partii Ukrainy), postaci (donbaski górnik, „arystokrata” radzieckiej klasy robotniczej) bądź przedmiotu (zbiorowa fotografia przedszkolna z portretem Lenina w tle) w surrealistyczną całość, opartą na zasadzie odwrócenia porządku. Tak więc demonstracja zwolenników Partii Komunistycznej zostaje w serii *Zbiorowa Czerwień* „zdekonstruowana” przez

³² G. Sklarenko, op. cit., s. 83–97.

³³ G. Sklarenko, *Современное искусство Украины*, Kiev 2015, s. 11.

grupę młodych mężczyzn ubranych w jaskrawoczerwone paczki baletowe. Wdzierając się w szeregi manifestujących, czynią oni z partyjnego pochodu rodzaj szalonego karnawału, w którym dominuje motyw zabawy, przebrania i zatarcia granic między płciami. Podobnie dzieje się w przypadku postaci górników, będących bohaterami najbardziej chyba znanej serii fotograficznej Sawadowa *Donbas-czekolada*. Również w tym przypadku artysta – fotografujący w autentycznej scenerii kopalni, głęboko pod ziemią – przebiera silnych „ludzi pracy” w białe, zwiewne stroje baletnic. W ten sposób zestawia dwa motywy, kojarzone potocznie z radziecką codziennością: etos górniczej pracy i balet, jako najbardziej wyrafinowaną ze sztuk, stanowiącą jednocześnie narzędzie odciągania uwagi społeczeństwa od spraw bieżącej polityki. Jednocześnie zaburzenie typowo „męskiej” ekspozycji ciała radzieckiego robotnika przez wprowadzenie motywu transwestytyzmu podważa jeden z nienaruszalnych filarów każdego ustroju totalitarnego – czyli jednoznaczną identyfikację płciową. W serii *Marksizm de Sade* artysta zestawia wspomnianą zbiorową fotografię radzieckich przedszkolaków z serią kolejnych zdjęć, na których dorosłe osoby, przebrane w erotyczne gadżety odgrywają spektakl sado-masochistycznych zabaw seksualnych. Wolność prezentowanych na fotografiach ciał jest pozorna i groteskowa, modele – choć na pierwszy rzut oka „wyzwoleni” – pozostają całkowicie bezradni i niepewni w swoich rolach.

Inną formę komentarza do przeszłości, a mianowicie swobodną i humorystyczną grę stereotypami zaczerpniętymi z arsenału potocznych wyobrażeń o społeczeństwie radzieckim obiera Serhij Bratkov w swoich fotografiach z serii *Marynarze [Моряки]* (2001). Strój, poza, otoczenie są rodzajami znaków, przypisujących fotografowane osoby do konkretnych grup i ról społecznych. Unifikacja postaci jest jednak umowna, ironiczna, zawiera dużą dozę poczucia humoru. Warto tu zaznaczyć, że Bratkov jest jednym z bardziej kontrowersyjnych artystów ukraińskich, a wiele z jego prac stało się przyczyną skandalu. W twórczości Wiktora Sydorenki z kolei relacja między totalitarną przeszłością a obecną kondycją psychosomatyczną obywatela przestrzeni poradzieckiej została ukazana w sposób subtelny i metaforyczny. W projekcie *Amnezja [Амнезія]* (1993–1999) artysta podejmuje próbę analizy radzieckiej spuścizny mentalnej, co stanie się tematem również kolejnych jego prac (*Lewitacja [Левітація]*

z 2009 roku, *Depersonalizacja* [Деперсоналізація] z 2009 roku. Odwołując się do obrazu zunifikowanego, anonimowego ciała ludzkiego, Sydorenko analizuje dwa poziomy depersonalizacji – ten pierwszy odnosi się do kanonów sztuki radzieckiej oraz stojącej za nimi ideologii totalitarnej, drugi natomiast dotyka problemów współczesnych, łączących się z możliwościami nowych technologii medycznych, takich jak klonowanie. Większość projektów Sydorenki to połączenie fotografii, malarstwa, rzeźby i instalacji. Autor posługuje się wizerunkiem wciąż tej samej, męskiej postaci, lewitującej w barwionej na czerwono przestrzeni, bądź powielanej w formie rzeźb, ustawionych w szeregi.

Niekiedy artyści, za pośrednictwem obrazów ludzkiego ciała, prezentują jednoznacznie negatywny, nawiązujący do traumatycznego dziedzictwa obraz przeszłości i kondycji poradzieckiego społeczeństwa – tak dzieje się w bodaj najbardziej znanej pracy Mychajłowa *Historia choroby*. W tej serii kilkuset fotografii, wykonanych w końcu lat dziewięćdziesiątych, artysta ukazuje obnażone, schorowane i zdegenerowane ciała charkowskich bezdomnych, alkoholików, narkomanów. Obraz ruiny, która wyłania się z tych prac stanowi zapis zarówno indywidualnych historii przedstawionych postaci, jak również jest metaforą choroby toczącej poradzieckie społeczeństwa. Ołeksandr Sołowiow pisze też o widocznym w pracach niektórych artystów ukraińskich zainteresowaniu cielesnością w kontekście nowych technologii, poszerzania granic możliwości ciała i idei posthumanizmu. Przykładem zainteresowania pojęciem cielesności, modyfikowanym przez możliwości nowych technologii może być twórczość odeskiego artysty Hliba Katczuka, zwłaszcza jego film *Apokalypso* z 1997 roku, w którym oglądamy bohatera od zewnątrz i od wewnątrz – śledząc ruch czerwonych krwinek w jego żyłach. O pracy Katczuka Ołeksandr Sołowiow pisze w następujący sposób:

„разговор идет не только о воскрешении старого героя искусства – тела, но прежде всего о телесности, выведенной новыми технологиями ее за собственные пределы, в «постчеловеческое» измерение. К такому ощущению/пониманию телесности приближаешься, например, при восприятии «Апокалипсо» – видеоработы одессита Г. Катчука, в которой комбинируются такие универсальные ныне средства, значения и подтексты, как 3D-анимация, морфинг, языковая игра, искусственная кровь, мутация, кибертело, [...] и т. п.»³⁴.

³⁴ O. Solovjov, op. cit., s. 45.

W kontekście zainteresowania wpływem technologii na ciało, a także różnego rodzaju mutacjami nie można zapomnieć o fundamentalnym znaczeniu wybuchu elektrowni atomowej w Czarnobylu w 1986 roku. Wpływu tego wydarzenia na zmiany ukraińskiej świadomości nie da się przecenić. W dyskursie przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych metafora „duchowego Czarnobyla” określała stan kultury ukraińskiej, a związana z katastrofą w Czarnobylu problematyka ekologiczna, obecna w ówczesnej literaturze, dość szybko przekształciła się w symbol zagrożenia bytu narodowego związany z postulatami historycznej pamięci i rewizji tożsamościowej³⁵. Problematyka czarnobylska w formie postapokaliptycznych wizji ciała, lub ekspozycji mutacji, znajduje swoje miejsce także w sztuce tego okresu. Przykładem może być praca Illi Cziczkana, zaprezentowana po raz pierwszy w 1994 roku na wystawie *Alchemiczna kapitulacja*, a następnie zmodyfikowana i nazwana *Śpiący książęta Ukrainy* [*Сплячі принци України*]³⁶. Praca przedstawiała fotografie martwych, zmutowanych płodów w formalinie, które artysta z czasem przystroił w biżuterię.

Cieleśność jako element dyskursów władzy, ideologii, polityki, a także jako obszar autoidentyfikacji i poszukiwania wolności stanowi ważny motyw sztuki nowego tysiąclecia. Artyści tacy, jak wspomniani wyżej: Arsen Sawadow, Sergij Bratkov, Wiktor Sydorenko kontynuują swoje twórcze poszukiwania, odwołując się niekiedy do szokujących form wyrazu i przekraczając kolejne granice cielesnej ekspozycji. Przykładem może być kontrowersyjny projekt fotograficzny Sawadowa z 2001 roku *Księga umarłych* [*Книга мертвих*], w której twórca wykorzystał martwe, ludzkie ciała. Ukraińska historyk sztuki Hałyna Skljarenko szuka w tej pracy wątków politycznych i historycznych, zwracając uwagę na kontekst aktualnych we współczesnej Ukrainie „martwych wartości poprzedniej epoki”³⁷ oraz powiązań świata przestępczego z bohaterami sceny politycznej³⁸.

Skandal i protesty wywołała też wielkoformatowa fotografia Serhija Bratkowa *Chortycsa* [*Хортуця*] z 2009 roku, będąca prowokacyjnym komen-

³⁵ O. Hnatiuk, op. cit., s. 75.

³⁶ O. Solovjov, op. cit., s. 48.

³⁷ G. Sklarenko, *Suchasne mistectvo*, op. cit., s. 83–97.

³⁸ G. Sklarenko, *Igri z istoriju v suchasnomu ukrainskomu mistectvi*, „Suchasne mistectvo”, 9/2013, Kyiv, s. 128–135.

tarzem do utrwalonych w ukraińskiej mentalności wyobrażeń o kobiecie oraz jej roli w ukraińskim społeczeństwie. Fotografia przedstawia młodą kobietę, leżącą nad Dnieprem w tradycyjnym stroju ludowym i w wianku na głowie. Ludowy strój, a także nawiązująca do tradycji kozackich nazwa – Chortyca – nakreśla ramę interpretacyjną odwołującą się do symboli narodowych i tradycji ludowych. Artysta umieszcza jednak w centralnym punkcie fotografii obnażone narządy intymne leżącej kobiety, która demonstruje je bezwstydnie rozkładając nogi. Fotografia, zaprezentowana na wystawie w kijowskim PinchukArtCentre 2010 roku, stała się przyczyną licznych protestów, z których najgłośniejszymi były bodajże manifestacje *Femenu*³⁹.

Cielesność, przede wszystkim kobieca, ściśle związana z coraz bardziej obecnym w Ukrainie dyskursem feministycznym, stanowi motyw przewodni twórczości Oksany Czepetyk, która w swoich filmach odwołuje się do radykalnych sposobów ukazywania ciała jako metafory politycznej. Kobieca cielesność to motyw przewodni filmów: *Kroniki Fortynbrasa* [*Хроніки Фортинбраса*] (2002), w którym traumatyczna przeszłość Ukrainy została ujęta w obraz torturowanej kobiety, *Początek* [*Початок*] (2005), gdzie sceny porodu przeplatają się z dokumentalnymi kadrami Majdanu czy *Czarnobylska bajka* [*Чорнобильська казка*] (2006), w którym artystka wykorzystuje ciało ciężarnej kobiety jako metaforę płodnej ojczystej ziemi, a akt porodu utożsamia z wybuchem elektrowni.

Prace, w których ważną rolę odgrywało ciało to tylko jeden z bardzo wielu różnych nurtów i tendencji w ukraińskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych. Ów pierwszy etap rozwoju wolnej sztuki w niepodległej Ukrainie charakteryzował się pomieszaniem ideologicznym i estetycznym. Piotr Piotrowski zauważa, że tego rodzaju przemieszanie stylów artystycznych,

³⁹ Więcej o tej pracy Serhija Bratkowa pisałam w tekstach: *Тіло і межі свободи. Шокуюче в українському сучасному мистецтві*, [w:] *Українська ментальність*, red. А.В. Висоцький, Київ 2016, s. 174–182; w napisanym wspólnie z Pauliną Olechowską tekście *Ciało i seksualność kobiety. Chortyca Serhija Bratkova i Badania terenowe nad ukraińskim seksem Oksany Zabuzko*, [w:] *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, literaturze i języku*, pod red. K. Jakubowskiej-Krawczyk, P. Olechowskiej, S. Romaniuk, M. Zambrzyckiej, Warszawa – Iwano-Frankiwsk 2016, s. 250–266; oraz w tekście: *Ciało i trauma w ukraińskiej sztuce współczesnej*, [w:] *Trauma kulturowa jako palimpsest: (post)komunizm w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmów i (post)kolonializmów*, red. D. Kołodziejczyk, M. Świetlicki, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensa”, 6/2017, Wrocław, s. 131–145.

„ich nakładanie się na siebie, zakłócające «naturalne» a więc zachodnie porządki chronologii historycznoartystycznej, ma miejsce wszędzie poza centrami sztuki nowoczesnej, a więc Zachodem”⁴⁰. Ukraiński historyk sztuki i artysta Hlib Wyszesałowski w tekście *Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 80-тих початку 90-тих рр.* również stwierdza, że błyskawiczne tempo przyswajania tendencji, które na zachodzie rozwijały się przez dziesięciolecia, spowodowało wymieszanie i współwystępowanie stylów, kierunków i poglądów, często stojących ze sobą w sprzeczności⁴¹. Ukraińscy artyści pracowali w wielu różnych nurtach, dlatego przedstawienie wyłącznie tych projektów, w których ważną rolę odgrywa cieleśność nie oddaje różnorodności tamtego okresu.

Bibliografia

- Art. of the Twentieth Century. Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art, 1969–1999*, ed. Emma Cavazzini, Milano 2009.
- Bandura A., *Czym jest ciało w body art*, „Dyskurs”, 12/2011, s. 80–96.
- Białkowski Ł., *Ciało jako przedmiot praktyk ascetycznych w sztuce współczesnej (Opalka, Dudek-Dürer, Orlan)*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, t. XXII, 2011, s. 215–224.
- Chepelik O., *Dialog pokolin v proekti «Nadia» na Venecijskyi bienale ta «Na mezhi» v Pinchukartcentri*, „Suchasne mistectvo”, 9/2015, Kyiv, s. 259–280.
- Franckiewicz-Olczak I., *Body art – ciało, sztuka, technologia. Od ciała ułomnego do bezawaryjnego humanoida*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, Tom VIII, nr 2/2012, s. 228–241.
- German E., *Tiło jak hudozhniiy obiekt v diskursi kuratorskykh vistavok suchasnogo mistectva Ukrainy*, „Teoria mistectva”, 4/2015, Kharkiv, s. 29–33.
- Groys B., *Back from the Future*, [w:] *The Art of Eastern Europe 2000+ Arteast collection. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana, Innsbruck 2001*, s. 9–14.
- Historia ciała. Różne spojrzenia. Wiek XX*, Tom 3, red. J.-J. Courtine, Gdańsk 2014, s. 405.

⁴⁰ P. Piotrowski, *Agorafilia...*, op. cit., s. 29.

⁴¹ G. Visheslavskij, *Postmodernistські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінце 80 – початку 90 р.*, „Suchasne mistectvo”, 4/2007, Kyiv, s. 93–146.

- Hnatiuk O., *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin 2003.
- Kluszczyński R., *Orlan, Stelarc i sztuka wirtualnego ciała*, <https://www.academia.edu/4485370/> (dostęp: 9.07.2017).
- Kowalczyk I., *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.
- Lisiewicz M., *Dyskursy nauki a wizerunek ciała w zachodniej i amerykańskiej sztuce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Artium Quaestiones”, Tom 8, 1997, s. 89–112.
- Petrova O., *Shokuyuche jak mistectvo – vid buntu do rinku*, „Suchasne mistectvo”, 9/2019, Kyiv, s. 83–87.
- Piotrowski P., *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010.
- Piotrowski P., *Ciało i tożsamość. Sztuka ciała w Europie Środkowej*, „Artium Quaestiones”, Tom 14, 2003.
- Sandulak A., *Kharkovska shkola fotografii: Evgenij Pavlov*, <http://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii-evgeniy-pavlov> (dostęp: 22.07.2017).
- Sklrenko G., *Igri z istorieju v suchasnomu ukraïnskomu mistectvi*, „Suchasne mistectvo”, 9/2013, Kyiv, s. 128–135.
- Sklarenko G., *«Punktir konceptualizmu»: Do kartini ukraïnskogo mistectva drugoi polovini XX*, „Suchasne mistectvo”, 7/2010, Kyiv, s. 209–231.
- Sklarenko G., *Sovremennoe iskusstvo Ukrainy*, Kiev 2015.
- Sklarenko G., *Suchasnemistectvo v umovah postkolonialnoi kulturi. Ukraïnska versia*, „Suchasne mistectvo”, 1/2004, Kyiv, s. 83–97.
- Solovjov O., *Turbulentni shluzi*, Kyiv 2006.
- Szumyłowycz B., *Sztuka na eksport. Czy marginalne formy i gatunki sztuki mają szansę stać się ważnymi w Ukrainie*, [w:] *Raport o stanie kultury i NGO w Ukrainie*, red. P. Laufer, Lublin 2012.
- Visheslavskij G., *Postmodernistski tendencii u suchasnomu vizualnomu mistectvi Ukrainy kinc 80 – pochatku 90 r.*, „Suchasne mistectvo”, 4/2007, Kyiv, s. 93–146.
- Visheslavskij G., *Video-art*, „Suchasne mistectvo”, 6/2009, Kyiv, s. 53–71.
- Shebetko A., *Evgenij Pavlov: «Zhizn kruche samyh bogatyh fantazij»*, <https://birdinflight.com/ru/portret/20161018-eugeniy-pavlov-interview-harkovskaya-shkola-photographiyi.html> (dostęp: 12.10.2017).

Sztuka wyzwolona. Cieleśność w ukraińskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych

W tekście przedstawiam okres transformacji ustrojowej na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oraz pierwsze dziesięciolecie niepodległości.

Opisuję w nim różne formy artystyczne, w których ciało człowieka zostało wykorzystane jako narzędzie analizy problemów społecznych, historycznych i politycznych. Próbuję również pogrupować prace artystów w kilka bloków tematycznych.

Słowa kluczowe: ciało, fotografia, wolność, ukraińska sztuka.

Liberal art. Carnality in the Ukrainian art of the 1990s

I present in the text describes the period of political transformation at the turn of the eighties and nineties, as well as the first decade of Ukrainian independence. I present various artistic forms that use human body as a tool of social, historical and political analysis. I also try to group artists' works into a few thematic blocks.

Keywords: body, photography, freedom, ukrainian art.