

Marta Zambrzycka
Warszawa, Uniwersytet Warszawski

TENDENCJE POSTMODERNISTYCZNE W UKRAIŃSKIEJ SZTUCE OKRESU TRANSFORMACJI I PIERWSZEGO DZIESIĘCIOLECIA NIEPODLEGŁOŚCI

Postmodern Trends in Ukrainian Art of the Transformation Period and the First Decade of Independence

ABSTRACT: The topic of the article is the presentation of artistic trends that appeared in Ukrainian art at the turn of the 1980s and 1990s and which are described as postmodern. These include: trans-avant-garde painting, performative art, media art, and conceptual art. All of them are an expression of the newly gained freedom, they choose the oppressive past as their main adversary, but they are also a form of reflection on new cultural and intellectual phenomena that appeared in Ukraine during this period (mass culture, "new spirituality"). The point of my article is not a detailed analysis of the works of individual artists, as I only indicate selected trends and directions.

KEYWORDS: Ukraine, postmodernism, performative art, trans-avant-garde painting, media art

Wstęp – zakres tematyczny i terminologiczny

Dla ukraińskiego życia artystycznego przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oraz pierwsze dziesięciolecie niepodległości były okresem bardzo ważnym, porównywanym przez badaczy z rolą ruchów awangardowych z początku stulecia¹. Był to również czas burzliwy, w którym rozwinęły się różne nurty i kierunki, dotychczas w Ukrainie nieobecne bądź funkcjonujące nieoficjalnie i w sposób utrudniony z powodu braku dostępu do informacji i możliwości swobodnego rozwoju. Artysta i historyk sztuki Hlib Wyszesałowski pisze, iż gwałtowne tempo przyswajania tendencji, które na zachodzie rozwijały się przez dziesięciolecia spowodowało współwystę-

¹ Г. Вишеславський, *Contemporary art. України. Від андерграунду до мейнстріму*, Київ 2020, с. 13; А. Ложкіна, *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ-початку ХХІ століття*, Київ 2019, с. 271.

powanie w tym okresie stylów, kierunków i poglądów, często stojących ze sobą w sprzeczności². Olha Petrowa podkreśla natomiast, iż pluralizm stylistyczny był znakiem nowo zdobytej wolności i stał w wyraźnej sprzeczności ze zunifikowaną, ocenianą i zideologizowaną sztuką realizmu socjalistycznego³.

Na przełomie lat 1980 – 1990 w ukraińskiej sztuce pojawiają się praktyki, które można określić jako postmodernistyczne. Zalicza się do nich malarstwo transawangardowe oraz różne przejawy sztuki performatywnej, czyli „działań wizualno-performatywnych, takich jak happening czy performance”⁴, które charakteryzują się przejściem „od wytwarzania przedmiotów do [...] zdarzeń, realizowanych w formie przedstawień”⁵. Recepcja sztuki performatywnej była w krajach byłego bloku wschodniego dość późna, zbiegła się z procesami postmodernizacji sztuki i stanowiła przede wszystkim formę dekonstrukcji dyskursów dominujących w przestrzeni poradzieckiej. Sztuka performatywna w Ukrainie, podobnie zresztą jak i w Polsce, jest więc „formą kontekstualną, używaną w dyskursach kultury [...], *par excellance* społeczną i polityczną”⁶, mniejsze znaczenie ma w niej aspekt indywidualny i somatyczny, czyli ekspresja kondycji psychofizycznej artysty performerera.

Głównym kontekstem ukraińskiego postmodernizmu jest opresyjna przeszłość, co stanowi o jego odmienności od analogicznych choć wcześniejszych tendencji zachodnich⁷. Hlib Wyszczelawski podkreśla, że postmodernizm w Ukrainie i w innych państwach byłego ZSRR ma własną specyfikę, uwarunkowaną tym, że pojawił się nie „po modernizmie” lecz „po socrealizmie”⁸, Alisa Łożkina określa go wręcz „postsocrealizmem”⁹. Jest to niezwykle istotne dla zrozumienia zarówno malarstwa ukraińskiej „nowej fali” jak i różnorodnych praktyk nawiązujących do sztuki performatywnej, dla których podstawowym adwersarzem jest radziecka przeszłość i socrealistyczny kanon¹⁰. Podejmując refleksję nad tym trudnym dziedzictwem, artyści odwoływali się do ironii, groteski oraz karnawalizacji świata przedstawionego.

Termin „postmodernizm” jest w ukraińskich badaniach sztuki wykorzystywany w sposób niejednoznaczny¹¹ i stosowany zamiennie z określeniami „nowa fala” lub

² Г. Вищеславський, *Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 80-тих початку 90-тих рр.*, „Сучасне мистецтво” 2007, № 4, с. 93-146.

³ О. Петрова, *Третье око, Мистецькі студії*, Київ 2015, с. 33.

⁴ М. Ryczkowska, *Happening, performance, sztuka akcji od lat 60. XX wieku w polskiej krytyce artystycznej*, „Studia i materiały lubelskie” 2017, t. 20, s. 64.

⁵ G. Dziamski, *Kilka uwag o sztuce performance*, „Sztuka i Dokumentacja” 2019, nr 21, s. 10.

⁶ Ł. Guzek, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, Gdańsk 2013, s. 11.

⁷ Г. Вищеславський, *Contemporary art...*, с. 46.

⁸ Ibidem, с. 46,75.

⁹ А. Ложкіна, *Перманентна революція...*, с. 283.

¹⁰ Г. Склярченко, *Современное, Украины. Портреты художников*, Киев 2015, с. 11.

¹¹ Т. Боднарчук, *Національний прояв тенденцій постмодернізму в образотворчому мистецтві*, „Культура і сучасність” 2013 № 1, с. 138-143, [в:] http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2013_1_25, с. 211, (03.07.2018). Hlib Wyszczelawski w książce *Contemporary art. Україну. Від андерграунду до*

neobarok¹². Żadne z tych pojęć nie otrzymało jednoznacznej definicji¹³, „nowa fala” na przykład odnosi się bądź wyłącznie do figuratywnego malarstwa nawiązującego do transawangardy¹⁴, bądź do nowych form ekspresji malarskiej połączonej ze sztuką akcji i sztuką video¹⁵, niekiedy zaś jest stosowane do opisu ogółu nurtów, które rozwijały się w okresie transformacji, w tym również do postmodernizmu¹⁶. W dalszej części artykułu termin „nowa fala” odnoszę wyłącznie do malarstwa tzw. ukraińskiej transawangardy, gdyż w ogromnej większości opracowań ukraińskojęzycznych jest ono stosowane w takim znaczeniu, opis samego zjawiska zawężam zaś do twórczości artystów ze squatu „Komuna Paryska”. Inne praktyki, które przez większość ukraińskich badaczy zaliczane są do postmodernizmu, określam jako sztukę performatywną, z którą związana jest sztuka mediów, o której wspominam w ostatniej części artykułu. W artykule pomijam całkowicie nurty malarstwa abstrakcyjnego, gdyż nie są one w ukraińskiej przestrzeni badawczej zaliczane do postmodernistycznych i choć nawiązują do powojennej abstrakcji amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej, korzeniami tkwią w koncepcjach sztuki początku XX wieku.

Transformacja polityczna i sztuka ukraińska

Na transformację polityczną złożył się zainicjowany w 1985 roku projekt reform Michaiła Gorbaczowa, umożliwiający „oddolną mobilizację społeczeństwa”¹⁷. Głównym bodźcem zmian okazała się jednak katastrofa czarnobylska, która „obudziła Ukrainę” i zmusiła do zadania fundamentalnych pytań o „relacje między władzami centralnymi a republikami związkowymi”¹⁸. W dyskursie publicznym Czarnobyl stał się „symbolem karygodnego lekceważenia społeczeństwa przez władzę”¹⁹. Wielu ukraińskich humanistów uważa katastrofę czarnobylską za główny bodziec determi-

мейнстріму wprowadza rozróżnienie na „postmodernizm ukraiński” (obejmujący Ukrainę centralną, południową i wschodnią), oraz na „postmodernizm zachodnioukraiński”, przedstawicielami którego są przede wszystkim twórcy ze Lwowa i Iwano-Frankiwska. Ta zachodnia wersja miała inspirować się sztuką conceptualną i akcjonizmem europejskim z lat 60-70-tych i koncentrować przede wszystkim na sztuce performatywnej, obiektach przestrzennych i sztuce mediów.

¹² Т. Боднарчук, *Національний прояв...*, с. 213.

¹³ Т. Міронова, *Основні напрями українського мистецтва 1990-2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми*, „Сучасне мистецтво” 2021, № 17, с. 175.

¹⁴ Tak rozumie termin między innymi Alisa Łożkina, która utożsamia „nową falę” z „transawangardą” a także: Л. Смирна, *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*, Київ 2017, с. 289-293.

¹⁵ В. Сидоренко, *Візуальне мистецтво. Від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століття*, Київ 2008, с. 190.

¹⁶ Г. Вишеславський *Contemporary art...*, с. 11/12.

¹⁷ S. Plochy, *Wrota Europy. Zrozumieć Ukrainę*, tłum. Franciszek Skrzepa, Kraków 2022, s. 393.

¹⁸ Ibidem, s. 392.

¹⁹ S. Yekelchuk, *Ukraina. Narodziny nowoczesnego narodu*, tłum. J. Gilewicz, Kraków 2009, s. 260.

nujący pojawienie się nowych tendencji literackich i artystycznych²⁰. Olha Petrowa podkreśla, iż to właśnie wybuch elektrowni stał się czynnikiem stymulującym ogromne zmiany w strukturze życia kulturalnego i w praktyce artystycznej²¹ a Hlib Wysześlowski pisze, że wstrząs światopoglądowy, który nastąpił po katastrofie doprowadził do częściowej demokratyzacji kultury oraz zniesienia cenzury w sztuce. Sprawilo to, że tendencje pozostające wcześniej w „podziemiu” zyskały możliwość oficjalnego istnienia. Jako początek okresu transformacji w ukraińskiej sztuce badacz ten wskazuje lata 1987-1988.

Koniec lat osiemdziesiątych i początek dziewięćdziesiątych charakteryzował się rozwojem inicjatyw oddolnych, ugrupowań artystycznych, prywatnych galerii i squatów²², było to związane z brakiem polityki kulturalnej w sferze nowatorskich sztuk wizualnych²³. Pod koniec 1993 roku większość grup i ośrodków, które powstały w okresie transformacji przestaje istnieć a zwiększa się wpływ nowych organizacji, przede wszystkim fundacji CSW Sorosa w Kijowie a później w Odessie²⁴. We Lwowie w 1997 powstaje centrum sztuki „Dzyga” („Дзига”)²⁵.

Istotną rolę w rozwoju i promocji sztuki współczesnej odegrały także festiwale, w tym „Vyvyh” [„Вивих”]²⁶ oraz zorganizowane w latach 1987-1991 trzy plenery we wsi Sedniewo, których inicjatorem był Tyberij Sylwaszi. Plenery te skupiły artystów oraz historyków sztuki, dały możliwość wymiany poglądów, były też pretekstem do konsolidacji środowiska²⁷. To właśnie tam upatruje się początków „nowej fali”, która w latach dziewięćdziesiątych stała się synonimem ukraińskiej sztuki współczesnej, wzbudzającej zainteresowanie krytyków, kuratorów i kolekcjonerów w Ukrainie i poza jej granicami²⁸.

²⁰ „Загалом український постмодернізм – це пост-чорнобильський текст”. Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм*, Київ 2013, с. 45.

²¹ О. Петрова, *Третье око...*, с. 30.

²² О prywatnych organizacjach, galeriach, wystawach i oddolnych inicjatywach artystycznych: А. Мельник, *Проект Українська нова хвиля*, [w:] *Українська нова хвиля. Каталог виставки*, Київ 2009, с. 6-10; Г. Вишеславський, *Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 80-тих початку 90-тих рр.*, „Сучасне мистецтво” 2007, № 4, с. 93-146.

²³ К. Botanowa, *Biegając w kółko*, [w:] *Raport o stanie kultury i NGO w Ukrainie*, Lublin 2012, s. 110.

²⁴ CSW Sorosa zostało otwarte w 1994 w Kijowie w 1997 w Odessie. Istniało w Ukrainie do 2008 roku. „Spadkobiercami” CSW Sorosa były dwie instytucje: Fundacja CSW (o czym organizacja informuje na swojej stronie <http://csmart.org.ua/about/>) i Centrum Kultury Wizualnej, które jednak zdecydowało się podążać innym szlakiem i dziś nie odwołuje się już do sorosowskich początków.

²⁵ А. Луговська, *Динаміка становлення мистецьких інституцій Львова періоду незалежності*, „Художня культура. Актуальні проблеми” 2022, № 18 (1), с. 90.

²⁶ *Швидко-розчинний час. Каталог виставки*, упорядниці А. Погрібна, С. Савчук, Київ 2018, с. 16.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Г. Скляренко, *Современное искусство Украины. Портреты художников*, Киев 2015, с. 27.

„Nowa fala” – malarstwo „Komuny Paryskiej”

O pojawieniu się „nowej fali” zaczęto pisać po roku 1988, po Ogólnozwiązkowej, Młodzieżowej Wystawie w Moskiewskim Maneżu²⁹. Termin ten został wówczas użyty w wąskim znaczeniu, jako nowe tendencje w malarstwie. W 1988 roku rosyjski krytyk Leonid Bażanow określił nową falę mianem „ukraińskiego neobaroku o charakterze transawangardowym”³⁰. Dowodem zanurzenia w tradycji baroku miał być „obraz założycielski”, namalowany w 1987 roku przez Arsena Sawadowa i Jurija Senczenkę *Smutek Kleopatry [Печаль Клеопатри]*. Ołeksandr Solowiiw wyjaśniał źródła inspiracji twórców, wskazując, iż dziełem cytowanym jest tu XVII-wieczny konny portret księcia Baltazara Carlosa autorstwa Diego Velasqueza³¹. Zaś Oksana Barszynowa upatruje inspiracji w tradycji rodzimego baroku³². Na ogromne znaczenie baroku dla rozwoju ukraińskiej kultury wskazywało w przeszłości wielu humanistów, między innymi Jurij Lawrinenko³³ czy później Marko Pawłyszyn³⁴. Przełom XVII i XVIII wieku był momentem narodzin ukraińskiej nowoczesnej świadomości narodowej³⁵, połączonej z powstaniem Hetmanatu – organizacji protopaństwowej, będącej punktem odniesienia dla dwudziestowiecznych dążeń niepodległościowych Ukraińców. Barok aktualizuje się więc zawsze, gdy zachodzi potrzeba redefinicji tożsamościowej, zaś charakterystyczne dla niego zamiłowanie do paradoksu, łączenie motywów nieprzystawalnych i dążenie do zadziwiania odbiorcy sprawiało, że był atrakcyjną ramą estetyczną dla postmodernizmu w literaturze i w sztuce.

Nowa fala łączy się z tradycją organizowania squatów artystycznych, szczególnie częstym przedmiotem analiz pozostaje z różnych przyczyn³⁶ kijowski squat „Komuna Paryska” [„Паризька комуна”], istniejący od 1990 do 1993 lub 1994 roku³⁷. Artyści z tego ugrupowania koncentrowali się głównie na malarstwie, które po raz pierwszy zaprezentowali w 1991 roku w ramach wystawy *Twórcy Komuny Paryskiej (Худож-*

²⁹ Т. Жмурко, *Два слова про живопис*, [в:] *Паркомуна. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ 2017, с. 70.

³⁰ О. Баршинова, *Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст*, [в:] <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html> (22.06.2018).

³¹ О. Соловійов, *Турбулентні ілюзи*, Київ 2006, с. 68.

³² О. Баршинова, *Сучасне українське...*

³³ Ю. Лавріненко, *Розстрілане Відродження. Антологія 1917-1933. Поезія-проза-драма-есеї*, Київ 2004, с. 959-960.

³⁴ М. Павлишин, *Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука*, [в:] *Канон та іконостас*, Київ 1997, с. 117-118.

³⁵ N. Jakowenko, *Historia Ukrainy*, tłum. O. Hnatiuk i K. Kotyńska, Lublin 2000, s. 303.

³⁶ Wyszesałowski uważa, że główną przyczyną była nachalna promocja artystów przez Ołeksandra Sołowiowa i CSW Sorosa a także ich bezwzględna postawa w walce o własne miejsce na rynku sztuki.

³⁷ Już w 1993 roku pojawiają się głosy o „śmierci Komuny Paryskiej”, zwiastowanej między innymi w tekście Sydora-Hibelindy *Ля Коммюн парізьєн, або Симфонія розкладу*, opublikowanym w gazecie „Культура і життя” за: К. Яковленко, *Формування і становлення сквоту «Паризька комуна» в Києві*, [в:] *Паркомуна. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ 2017, с. 18-50, 47.

ники Паризької комуни)³⁸, a z czasem zaczęli również eksperymentować z performancem, instalacjami, sztuką video³⁹. Do „Komuny Paryskiej” należeli: Ołeksandr Hnyłyckij, Ołeh Hołosij, Dmytro Kawсан, Ołeksandr Kłymenko, Wałerija Trubina a także Wasylj Caholow i odeski malarz Ołeksandr Rojtbud. Z grupą związany był historyk sztuki a później kurator Ołeksandr Sołowiow, który zajmował się promocją twórców⁴⁰. Młodzi malarze inspirowali się odnoszącymi już wówczas sukcesy w Moskwie Arsenem Sawadowem i Heorhijem Senczenką⁴¹.

Squat przy ulicy Komuny Paryskiej był nie tylko miejscem pracy ale i ośrodkiem życia towarzyskiego. Zbierali się tu artyści, muzycy, początkujący kolekcjonerzy, poeci, przyjeżdżali zachodni kuratorzy⁴². Squat zasłynął jako miejsce wolności twórczej oraz nieskrępowanego, prowokacyjnego stylu życia⁴³. Twórczość Komuny Paryskiej to przede wszystkim figuratywne malarstwo wielkoformatowe, nawiązujące do estetyki transawangardy. Termin „transawangarda”, utożsamiany początkowo ze sztuką włoską, z czasem rozszerza się na wiele pokrewnych ruchów lat osiemdziesiątych, takich jak:

we Francji „Nouveaux fauves”, „La Figuration libre”, w USA „New Wale”, „New Imagine Painting”, „Bad Painting”, „Wild Painting”, w Niemczech, Austrii i Szwajcarii „Neue Wilde”, zaś w Polsce „nową ekspresję” (z wyjątkiem środowiska wrocławskiego, które pozostało przy nazwie „Neue Wilde”)⁴⁴.

Manfred Bator pisze o charakterystycznej dla transawangardy estetyce kiczu, pastiszu i ironii a także o ludyczności i nieskrępowanej ekspresji dzieł:

dzieła transawangardy cechują się emocjonalną ekspresją i intuicją, zaś formalnie mieszają w sobie różne stylizyki, co efektywnie służy bardziej przekazowi emocjonalnemu niż ideowemu. Orężem w rękach artystów postmodernistycznych staje się ironia, żart, pastisz, kicz i absolutna dowolność w traktowaniu środków wyrazu plastycznego, jak również tworzywa dzieła sztuki⁴⁵.

³⁸ Więcej o wystawach Parkomuny: К. Малих, К. Яковленко, *Від Вавилона до паркану: виставки художників кола «Паризької комуни» (1987-1994)*, [в:] *Паркомунa. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ 2017, с. 50-68.

³⁹ Ibidem, с. 41.

⁴⁰ O Oleksandrze Sołowiowie jako twórcy instytucji kuratorstwa w Ukrainie pisze Alisa Łożkina w prasy *Перманентна революція*, s. 303.

⁴¹ К. Яковленко, *Формування і становлення сквоту «Паризька комуна» в Києві*, [в:] *Паркомунa. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ 2017, с. 41.

⁴² А. Ложкіна, *Перманентна революція...*, с. 295.

⁴³ Ibidem с. 296; Т. Кочубінська, *Пізньюрадянська київська богема: про значення сквоту «Паризька комуна»*, [в:] *Паркомунa. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ 2017, с. 14.

⁴⁴ М. Bator, *Експресія і деконструкціонізм. О можливості застосування теорії Харолда Блоота в інтерпретації dzieła sztuki*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2013, nr 16, s. 223.

⁴⁵ Ibidem, s. 223.

Cytowany autor zakreśla kontekst malarstwa postmodernistycznego zwracając uwagę na jego uwarunkowania społeczno-polityczne (reakcja na kryzysy II połowy XX wieku) oraz filozoficzne (Lyotardowska krytyka wielkich narracji, negatywna reakcja na sztukę modernizmu). W przypadku Ukrainy kontekstem kluczowym jest jednak doświadczenie politycznej opresji i polemika z socrealizmem⁴⁶. Choć wskazane w powyższym cytacie wyznaczniki estetyczne wydają się adekwatne w odniesieniu do malarstwa „Parkomuny”, warto uzupełnić je o dodatkowe cechy.

Tetiana Żmurko wyodrębnia kilka takich charakterystycznych cech, które pozwalają mówić o wspólnocie zjawiska „Komuny Paryskiej” i ukraińskiej transawangardy w ogóle. Jako pierwszą wskazuje wspomnianą już „barokowość”, widoczną zarówno w cytatach dzieł sztuki XVII-XVIII wieku jak i w odejściu od racjonalizmu, posługiwaniu się paradoksem, groteską, łączeniem przeciwieństw, odczuwalnym niepokojem, wywołanym przez poczucie przebywania w momencie przełomu⁴⁷. Poza tym: intelektualizm (przejawiający się w licznych cytatach i aluzjach do historii sztuki), ironia, rozmach operowania barwą, witalizm i gorąca kolorystykę obrazów. Wspólne są też odniesienia religijne i mistyczne, poszukiwania egzystencjalne, często odwołujące się do teorii psychoanalizy Freuda i Junga, a więc te wymiary refleksji, które wcześniej pozostawały niedostępne. Artystów wabiła tematyka ezoteryczna, wschodnia duchowość i mistyka, czego wyrazem mogą być obrazy Walerij Trubinej, Ołeha Hołosija, Ołeksandra Rojtbuda. W okresie transformacji nie tylko odradza się religijność i pojawiają różne formy „nowej duchowości”⁴⁸, lecz również rozwija się nieobecna wcześniej kultura masowa, która szybko zaczyna funkcjonować jako źródło inspiracji i cytatów dla malarstwa. Zainteresowanie kulturą masową widać w pracach Wasylia Caholowa oraz Ilii Czyczkana. W pracach większości artystów squatu widoczny jest również „dyskurs dziecięcy”, który przejawia się w formie infantylizacji przedstawień, będącej wyrazem poszukiwania niszy w której człowiek może odnaleźć wolność⁴⁹.

Ukraińska transawangarda, reprezentowana przede wszystkim przez krąg twórców kijowskich a następnie odeskich (za sprawą Ołeksandra Rojtbuda) była zjawiskiem krótkotrwałym, „Komuna Paryska” rozpadła się po czterech latach istnienia, do czego w dużym stopniu przyczyniła się tragiczna śmierć Ołeha Hołosija w 1993 roku, ale również szybkie wyczerpanie estetyki postmodernistycznej. Tradycja wielkoformatowego malarstwa pozostała jednak aktualna w nowym tysiącleciu a wielu ukraińskich artystów po krótkotrwałym okresie eksperymentów ze sztuką akcji i mediów powraca do malarstwa.

⁴⁶ Т. Жмурко, *Два слова про живопис*, [в:] *Паркомунa. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ 2017, с. 72.

⁴⁷ Ibidem, с. 74.

⁴⁸ Patrz: W. Pawluczuk, *Ukraina. Polityka i mistyka*, Kraków 1998.

⁴⁹ O dyskursie dziecięcym Parkomuny pisałam w: M. Zambrzycka, *Ucieczka w infantyлизм. Dyskurs dziecięcy jako forma sprzeciwu w malarstwie wybranych twórców ze squatu „Komuna Paryska”*, [w:] *Ukraińskie światy dzieciństwa i młodości. Narracje i tożsamość*, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa – Ivano-Frankiwsk 2020, s. 239-266.

Sztuka akcji

Performance, happening, land art i sztuka mediów pojawiają się w Ukrainie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Co prawda już w czasach radzieckich można znaleźć pojedyncze przykłady „sztuki akcji”, jak choćby działalność kijowskiego artysty Fedora Tetjancza (pseudonim Frypulja), który w ekscentrycznych kostiumach paradował w przestrzeni miejskiej, gdzie przeprowadzał swoje akcje o wymowie ekologicznej⁵⁰. Alisa Łożkina określa go jako pioniera ukraińskiego akcjonizmu i podkreśla, że łączył życie oficjalne, w którym był znany jako malarz monumentalista, z nieoficjalnymi eksperymentami we wszystkich formach wyrazu artystycznego⁵¹. Jednak dopiero zmiany związane z transformacją ustrojową a następnie euforia pierwszych lat niepodległości sprawiły, że kojarzona z wolnością ekspresja w przestrzeni miejskiej zyskała dużą popularność, wspieraną i promowaną po 1993 roku przez CSW Sorosa. Hanna Cyba podkreśla, że eksperymenty ze sztuką akcji stanowiły raczej działalność epizodyczną, spontaniczną i nie poddawaną przez artystów głębszej refleksji. Zjawiska takie jak happening i performance, które w sztuce zachodniej stopniowo ewoluowały i wynikały z różnych założeń teoretycznych⁵², w Ukrainie pojawiły się równocześnie i stanowiły *novum* pozbawione gruntownej bazy teoretycznej, bywają trudne do rozróżnienia i często w pracach badaczy traktowane synonimicznie⁵³.

Jednym z pierwszych artystów eksperymentujących ze sztuką akcji był Hlib Wy-szesławski. Łączył on elementy *land artu* ze współczesną mu tematyką społeczno-polityczną. Z ważniejszych jego działań warto wymienić akcje artystyczne: *Człowiek ziemia* (*Людина земля*), 1982; *Wolność* (*Свобода*), 1984, *Życie artystów albo Limita* (*Життя художників або Ліміта*), 1993. Lwowskimi artystami eksperymentującymi ze sztuką akcji byli Ihor Barabach, Maks Wasylenko, Pawło Hrankin, Roman Żuk, Ołeksandr Zamkowskyj, Andrij Sahajdakowskyj, Płaton Sylwestrow, Jurij Sokołow, a potem też: Wołodymyr Kaufman, Petro Staruch, Ołena Turjańska⁵⁴. Popularny był wśród nich prowokacyjny happening na ulicach miasta, angażujący odbiorcę do aktywnego udziału (np. *Dzień miasta* (*День міста*) w 1987 roku, *Teatr rzeczy* (*Театр речей*) z 1988). W latach dziewięćdziesiątych sztukę performance'u rozwijali Petro Staruch a także Włodko Kaufman, jeden z ważniejszych organizatorów życia artystycznego we Lwowie, założyciel stowarzyszenia artystyczno-kuratorskiego „Dzyga” („Дзига”), ukraińskiej szkoły performance'u we Lwowie i imprez z serii Tydzień Sztuki Aktualnej. Kaufman to eksperymentator w dziedzinie performance'u, instalacji

⁵⁰ Т. Грідяєва, *Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960-х – перша пол. 1990-х років*, „Народознавчі зошити” 2015, № 4 (124), с. 901.

⁵¹ А. Ложкіна, *Перманентна революція...*, с. 214.

⁵² Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 12, [w:] https://archiwum.didaskalia.pl/69_guzek.htm (19.08.2023).

⁵³ Г. Циба, *Чотири історії українського перформансу*, [w:] <https://supportyourart.com/> (19.08.2023).

⁵⁴ Г. Вишеславський *Contemporary art...*, с. 100.

i sztuki video. Artysta wspomina, że w okresie 1991-1993 porzucił malarstwo, przypadkowo trafił plener na organizowany przez Tiberija Silwaszi, a następnie, pod wpływem nowych idei i pomysłów stworzył w 1993 roku – na happening *Listy do ziemian albo ósma pieczęć* (*Листи до землян або 8 печатъ*), który odbył się w kościele klarysek we Lwowie⁵⁵. Zapis wydarzenia można oglądać dziś na kanale YouTube⁵⁶. Happening został podzielony na dwie części: początkowo artysta symulował sprzedaż swoich grafik pod kościołem, pod którym rozwiesił również mapy oraz płachty celofanu. W środku świątyni uczestnicy happeningu stykali się natomiast z instalacjami, dzielącymi przestrzeń na cztery różne sfery⁵⁷. W trakcie happeningu Kaufman zbierał rozłożone na posadzce mapy świata, pod którymi, jak się okazało, znajdowały się przedstawienia ikon. Zmiany układu geopolitycznego świata oznaczać miały otwarcie nowych możliwości, usankcjonowanych „pieczęcią sacrum”⁵⁸. Ogromną rolę w wydarzeniu odgrywała publiczność, a raczej jej dezorientacja i niezrozumienie wobec tej nowej wówczas w Ukrainie formy ekspresji.

Autorem oryginalnych, prowokacyjnych przedsięwzięć był w latach dziewięćdziesiątych inny artysta ze Lwowa – Igor Podolczak, który wraz z Igorem Djuryczem i Romanem Wikjtjukiem stworzyli grupę Fundacja Mazocha (Фонд Мазоха), w ramach której powstały między innymi działania artystyczne: *Mauzoleum dla prezydenta* (*Мавзолей для Президента*) z 1994, będący komentarzem do sytuacji świeżo odzyskanej niepodległości Ukrainy, wyrażonym w okresie kampanii przedwyborczej. 23 czerwca 1994 roku artyści ustawili przed wejściem do Narodowego Muzeum Sztuki w Kijowie słoń ze smalcem, który po podgrzaniu na kuchence gazowej rozpuścił się ukazując ukryte wewnątrz zdjęcie prezydenta Leonida Krawczuka. Ihor Podolczak, stojąc przy tym obiekcie wygłaszał zdeorientowanym widzom ironiczną przemowę o konieczności uzyskania wewnętrznej wolności i odpowiedzialności, istotnych w warunkach niepodległości. Akcja została utrwalona na video⁵⁹. Innym działaniem grupy była *Sztuka w kosmosie* (*Мистецтво в космосі*) z 1993, w ramach której artyści wysłali na stację orbitalną „Mir” kilka grafik a następnie nakręcili krótki film z udziałem pracowników stacji.

Ważnym wydarzeniem związanym z lwowskim postmodernizmem była wystawa sztuki współczesnej *Defloracja* (*Дефлорація*), zorganizowana w 1990 roku w obecnym Muzeum Narodowym we Lwowie a wówczas Muzeum im. Lenina. W wystawie wzięli udział Płaton Silwestrow, Ihor Szuljew, Ołeksandr Zamokowsyj, Andrij Sahajdakow-

⁵⁵ О. Вишня, *Листи до землян Влодка Кауфмана*, [w:] <https://varianty.lviv.ua/11414-lysty-do-zemlian-vlodka-kaufmana> (18.09.2019).

⁵⁶ *Листи до землян або восьма печатъ (зепенінг)*, [w:] <https://www.youtube.com/watch?v=EBQZUqXg5ts> (22.08.2023).

⁵⁷ Т. Грідяєва, *Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960-х – перша пол. 1990-х років*, „Народознавчі зошити” 2015, № 4 (124), с. 903.

⁵⁸ Ibidem, s. 903.

⁵⁹ Masoch Fund, *Mausoleum for President*, 1994, [in:] https://www.youtube.com/watch?v=_RnjCPQ59rw (10.09.2023).

skyj. Kuratorem był Heorhij Kosowan, założyciel pierwszej lwowskiej galerii sztuki współczesnej, „Trzy kropki” („Try krapky”)⁶⁰. Wystawa składała się z obiektów, instalacji, prac video. Nazwa miała sugerować rozerwanie zamkniętej ideologicznej całości jaką stanowiła przestrzeń muzeum Lenina – „deflorację” przestrzeni związanej z konotacjami ideologicznymi⁶¹. Chodziło też o „rozdziwienie” widza i wprowadzenie go w nowe obszary sztuki współczesnej.

Sztuka akcji a także silny nurt sztuki konceptualnej rozwijał się w okresie transformacji w Odessie⁶². Według Hliba Wyszestawskiego działalność twórców odeskich to bodajże najwcześniejszy przejaw postmodernizmu w ukraińskiej sztuce, inspirowany konceptualizmem moskiewskim⁶³. Odeski konceptualizm otrzymał miano *apt artu*, sztuka konceptualna, performance i akcje artystyczne powstawały w tym mieście jako efekt towarzyskich relacji i spontanicznych decyzji, pojawiających się „przy okazji” codziennego obcowania twórców. Jak pisze Hlib Wyszestawski, centrami wokół których powstawały „mikro-wspólnoty” były mieszkania artystów: Serhieja Lejdermana, Leonida Wojciechowa, Margatity Żarkowej, Ołeksija Muzyczenka i innych. Początkowo performance i instalacje powstawały w tych prywatnych przestrzeniach, a tworzyli je między innymi: Jurij Lejderman, Igor Czackin, Serhiej Anufrijew, Leonid Wojciechow, Andrij Maryniuk, Larysa Rezun i inni⁶⁴. Nieformalnymi „liderami” *apt artu* byli Serhij Anufrijew i nieco starszy Leonid Wojciechow. Po 1997 roku, kiedy w Odessie zostało otwarte CSW Sorosa część przedstawicieli *apt artu* zaangażowała się w jego działania.

Oksana Barszynowa stwierdza, że odescy konceptualiści widzieli potrzebę w mówieniu o sztuce i tworzeniu jej nowych sensów poprzez łączenie obiektu (rysunku, instalacji), akcji oraz komentarza odautorskiego⁶⁵. Najczęstszymi technikami były więc obiekty konceptualne, wyraźnie cytujące tradycję sztuki światowej, rysunek opatrzone tekstem, kolaż, asamblaż, instalacja a później akcje artystyczne i performance w mieszkaniach artystów i w przestrzeni miasta. Dodać do tego można dużą dozę ironii i dystansu zarówno wobec założeń sztuki awangardowej jak i zideologizowanej twórczości socrealistycznej.

Na szczególną uwagę zasługują performance *aptartu*, przeprowadzane od roku 1982, a po 1986 kontynuowane w formie intensywnie rozwijającej się fali akcjo-

⁶⁰ *Art Ukraine*, [in:] <https://artukraine.com.ua/a/defloraciya-istoriya-cherez-25-rokiv#.ZBLKonbMI2w> (10.09.2023).

⁶¹ О. Кушенко, *Кінець епохи невинності. Історія (реконструкція) виставки „Дефлорація”*, [в:] <https://storymaps.arcgis.com/stories/5ee1f8ac063e4347b2850aa17e47d66f> (10.09.2023).

⁶² *Перестройка в Одессе. Концептуализм и трансавангард*, [в:] *Изобразительное искусство Одессы на рубеже веков. Коллекция Музея Современного Искусства Одессы*, ред. С.Б. Кантор, Одесса 2011, с. 20.

⁶³ Г. Вишеславський, *Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 80-тих початку 90-тих рр.*, „Сучасне мистецтво” 2007, № 4, с. 93-146.

⁶⁴ Г. Вишеславський, *Арт-арт в Одесі*, [в:] *Мистецька мапа України, Одеса. Живопис, графіка, скульптура*, Київ 2009, с. 56.

⁶⁵ О. Баршинова, *Сучасне...*

nizmu⁶⁶. Performance *aptartu* miały ostrą, polityczną wymowę, posługiwały się groteską i parodią, przez co niejednokrotnie ściągały na artystów problemy ze strony władz, łącznie z zaarrestowaniem Leonida Wojciechowa w 1984 roku. Do najciekawszych działań należą: *Rosyjska idylla* (*Російська ідилія*) z 1982 Jurija Lejdermana i Ihora Czackina, oraz prowokacyjny performance Lejdermana i Czackina z 1983 roku, *Dziesięć sposobów zabijania flagą* (*Десять можливостей вбивства прапором*). Ten ostatni dotyczy diagnozy stanu opinii publicznej systemu państwowego wobec jednostki. W serii prowokacyjnych działań dwójka artystów prezentuje tytułowe sposoby, na jakie można dokonać symbolicznego zabójstwa lub okaleczenia za pomocą flagi. Bezbronny człowiek biernie poddaje się torturom zadawanym za pomocą symbolu powagi i znaczenia państwa. Flaga, ów symbol dominacji państwa, została zestawiona z żywym człowiekiem, który przez swoje bierne zachowanie i zasłoniętą twarz traci podmiotowość, sam staje się przedmiotem. Ten mocny, zaangażowany politycznie performance opiera się na szeregu przeciwstawnych pojęć: państwowe – prywatne, kolektywne – jednostkowe, żywe-martwe, wolność – przymus, wolność – zniewolenie. Po aresztowaniu Wojciechowa wielu odeskich artystów przeniosło się do Moskwy, gdzie skupili się w squacie w zaułku Furmańskim⁶⁷.

Pod koniec lat osiemdziesiątych i w pierwszym okresie dziewięćdziesiątych konceptualizm i akcjonizm traci siłę, a w Odessie zaczyna się czas transawangardy, zaszczonej przez Ołeksandra Rojtbuda. Tworzą ją artyści tacy jak Serhiej Łykov, Wasyl Rjabczenko, Ołeksandr Rojtbud, Wiktor Pawłow. W ich pracach, różniących się od siebie i zmieniających na przestrzeni czasu można dostrzec cechy wspólne, charakterystyczne też dla kijowskiego postmodernizmu: gorące barwy, nasycenie cytatami, które wpisują obraz zarówno w szeroki kontekst sztuki europejskiej jak i w uniwersum symboli religijnych i filozoficznych. Przełom lat osiemdziesiątych i początek dziewięćdziesiątych to także okres pojawienia się w Odessie instytucji i promowanych przez nie głównych nurtów sztuki nowoczesnej. W 1996 otwiera się odeskie CSW Sorosa, powstaje też organizacja „Nowa Sztuka” („Нове мистецтво”). Zarówno CSW jak i „Nowa Sztuka” orientują się na promocję nowych tendencji, sztuki mediów, video, instalacji⁶⁸.

Sztuka mediów

Happening i performance lat dziewięćdziesiątych były ściśle związane z rozwijającą się wówczas sztuką mediów⁶⁹. Ołeksandr Sołowiow zauważa, że o ile koniec lat osiemdziesiątych charakteryzował się fascynacją malarstwem, o tyle lata dziewięć-

⁶⁶ Г. Вищеславський, *Ант-арт в Одесі...*, s. 59.

⁶⁷ Ibidem, s. 59.

⁶⁸ О. Котова, *Мистецький нонконформізм Одеси 1960-1980-х*, „Сучасне мистецтво” 2013, № 9, s. 55-59.

⁶⁹ Więcej o sztuce akcji i sztuce mediów: 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*, Lublin 2012, s. 120-131.

dziesiąte to w ukraińskiej sztuce okres dominacji mediów. Hlib Wyszestawski datuje pojawienie się sztuki video w Ukrainie na początek lat dziewięćdziesiątych⁷⁰. Pojedyncze eksperymenty ze sztuką mediów dają się co prawda zauważyć w latach osiemdziesiątych – należą do nich choćby prace video lwowskiego artysty Andrija Bojarowa, jednak dopiero niepodległość i związane z nią poczucie wolności popycha artystów „z kamerą na ulice” oraz otwiera możliwość eksponowania mniej tradycyjnych form twórczości w przestrzeniach wystawienniczych⁷¹. O ile w pierwszej połowie ostatniego dziesięciolecia XX wieku sztuka nowych mediów stanowiła raczej spontaniczny i przypadkowy sposób ekspresji artystycznej, o tyle druga połowa lat dziewięćdziesiątych to czas gdy staje się ona świadomą i samodzielną praktyką wizualną⁷². Co prawda, jak zauważa Kateryna Stukalowa, czas, w którym u ukraińskich artystów narodziło się myślenie w kategoriach sztuki mediów nie zbiegł się z czasem rozwoju w Ukrainie technologii umożliwiającej profesjonalną realizację projektów⁷³. Ta ostatnia zaczęła pojawiać się dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych, w dużej mierze dzięki programowi o nazwie „Info media bank” („Інфо медія банк”), zainicjowanemu przez CSW Sorosa.

Janina Prudenko pisze, że historia sztuki mediów w Ukrainie ma dość specyficzny „punktowy” charakter. Praktyki, które można zaliczyć do tego nurtu rozwijały się niezależnie i w zasadzie bez wzajemnych wpływów w największych miastach Ukrainy. W związku z tym video art/media art Kijowa, Odessy, Charkowa, Lwowa to odrębne zjawiska, mające swoją specyfikę, tematykę, środki wyrazu⁷⁴. W Kijowie sztukę video zaczęli praktykować przede wszystkim artyści ze środowiska Komuny Paryskiej, tacy jak: Wasyl Caholow, Ołeksandr Hnyłyckij, Ilja Cziczkan, Arsen Sawadow i Heorhij Senczenko, Kyryło Procenko i inni. Charakterystyczne dla nich było zainteresowanie tematem, który Janina Prudenko określa zwięźle mianem „Eros-Tanatos”, a więc przede wszystkim motywy cielesności, seksualności, śmierci, przemocy⁷⁵. Jest to wyraźnie widoczne, zwłaszcza w twórczości Wasylija Caholowa, który w swoich pracach prowadzi grę z kreowanymi przez telewizję i kino symulakrami rzeczywistości. Motyw rzeczywistości jako fikcji czy imitacji dominuje zarówno w malarstwie Caholowa, jego fotografii jak i pracach video i filmach krótkometrażowych (między innymi film *Молочні сосиски* (*Parówki*) z 1994 roku)⁷⁶. W jego twórczości,

⁷⁰ Г. Вишеславський, *Contemporary art...*, s. 25.

⁷¹ Я. Пруденко, *Люди з відеокамерами: міста та художні прийоми українського відео-арту 1990-х*, [в:] *FLASHBACK. Українське медія-мистецтво 1990-х. Каталог виставки*, Київ 2018, s. 20.

⁷² О. Соловійов, С. Савчук, *FLASHBACK. Українське медія-мистецтво 1990-х*, [в:] *FLASHBACK. Українське медія-мистецтво 1990-х. Каталог виставки*, Київ 2018, s. 14.

⁷³ К. Стукалова, *Без квитка у розширене кіно*, [в:] *FLASHBACK. Українське медія-мистецтво 1990-х. Каталог виставки*, Київ 2018, s. 156.

⁷⁴ Я. Пруденко, *Люди з відеокамерам...*, s. 23.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 38.

⁷⁶ O twórczości Caholowa pisałam w tekście: M. Zambrzycka, *Seks, przemoc i kosmici. Kod telewizyjny w malarstwie Wasylija Caholowa*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2015, t. VI/1, s. 123-131, w którym koncentrowałam się na malarstwie tego artysty nie zaś na jego pracach video.

będącej ironicznym ale też zatrważającym komentarzem do wpływu mediów na postrzeganie przez społeczeństwo otaczającego świata dominują obrazy przemocy, śmierci i erotyki.

Inny charakter miała sztuka mediów w Odessie, gdzie stanowiła połączenie nagrań video z instalacjami. Jednym z pierwszych projektów tego typu była praca Olega Migasa i Anatolija Hankweycza *Dzień otwartych drzwi* (*День відкритих дверей*) z 1994 roku. W 1996 otwarte zostaje CSW Sorosa, dzięki wsparciu tej instytucji do sztuki mediów zwracają się artyści tacy jak Andrij Kazandżij, Myrosław Kulczyckij, Wadym Czekorskyj, Wiktoro Maljarenko czy Ołeksandr Rojtbud oraz nowe nazwiska: Hlib Katczuk, Ihor Gusjew, Olga Kaszymbekowa⁷⁷. Warto jednak zauważyć, że ogromna większość artystów odeszła dość szybko od tej formy ekspresji i u progu nowego tysiąclecia na ukraińskiej mapie artystycznej ponownie zaczyna dominować malarstwo.

Na granicy sztuki mediów znajduje się też syntetyzująca różne techniki twórczość Wiktora Sydorenki. Jego projekty łączą malarstwo, fotografię, rzeźbę, instalację i sztukę video. Artysta podejmuje w nich refleksję posttotalitarną i postkolonialną⁷⁸, jego głównym tematem jest zunifikowana, zdepersonalizowana jednostka (pojawiająca się we wszystkich projektach postać „człowieka w kałesonach”) zawieszona między przeszłością a przyszłością, z których pierwsza oznacza zniewolenie, druga zaś niepewność i samotność: „коли «людина в кальсонах» вирвалася із жорен часу — власної несвободи, то потрапила в розріджений космос самотності, в сомнамбулічний стан перебування в невагомості.”⁷⁹ Charakterystyczna dla Sydorenki postać „mężczyzny w kałesonach” pojawia się po raz pierwszy w 1996 roku, w projekcie *Amnezja* (*Амнезія*)⁸⁰, tematem którego jest niemożność wymazania z pamięci traum przeszłości⁸¹. O twórczości tego artysty wspominam bardzo pobieżnie, jest ona bowiem na tyle złożona i wieloaspektowa, że jej dokładny opis zasługiwałby na osobne opracowanie.

Zakończenie

Celem artykułu było przedstawienie tendencji artystycznych, które pojawiły się w sztuce ukraińskiej na przełomie lat osiemdziesiątych-dziewięćdziesiątych i bywają określane wspólnym mianem postmodernizmu. Są to praktyki malarskie, a także działania wykorzystujące inne środki ekspresji, nieobecne w Ukrainie w okresie przed transformacją ustrojową (sztuka performatywna, sztuka mediów, praktyki konceptualne). Wszystkie one stanowią wyraz nowo uzyskanej wolności, za głównego adwersarza obierają opresyjną przeszłość, lecz są również formą refleksji nad nowymi zjawis-

⁷⁷ Я. Пруденко, *Люди з відеокамерами...*, с. 32.

⁷⁸ *Герой, об'єкт, фантом Віктора Сидоренка. Лексикон*, ред. О. Клековкін, В. Сидоренко, Київ 2019, с. 145.

⁷⁹ О. Петрова, *Третє око...*, с. 386.

⁸⁰ *Ibidem*, с. 209.

⁸¹ *Ibidem*.

kami kulturowymi i intelektualnymi, które pojawiają się w tym okresie w Ukrainie (kultura masowa, „nowa duchowość”, dostęp do tradycji intelektualnej rodzimej i zachodniej). Ponieważ artykuł ma charakter przeglądowy, nie skupiałam się na dokładnej analizie twórczości poszczególnych artystów, lecz jedynie wskazałam wybrane nurty i kierunki.

Ukraińska sztuka omawianego okresu ma wiele cech wspólnych z szerzej rozumianą sztuką Europy Środkowo-Wschodniej, zarówno pod względem środków wyrazu, inspiracji i poszukiwań twórczych jak ze względu na analogiczny kontekst polityczny, który można określić ogólnie jako „postopresyjny”. Porównanie wybranych nurtów ukraińskich z polską sztuką krytyczną lat dziewięćdziesiątych przeprowadziłam w artykule *Ciało w ukraińskiej sztuce współczesnej. Porównanie z polską sztuką krytyczną lat 90-tych*⁸² natomiast w artykule *Sztuka wyzwolona. Cieleśność w ukraińskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych* wpisywałam skoncentrowane na cieleśności ukraińskie praktyki artystyczne w kontekst wschodnioeuropejskiego nurtu sztuki ciała, podkreślając, że działalność ukraińskich artystów nie pozostawała w próżni, lecz jako jedna z odsłon uwikłanej w politykę i rozliczającej się z przeszłością sztuki Europy Środkowo-Wschodniej⁸³. W niniejszym artykule nie powtarzam konstatacji zawartych we wskazanych pracach, ponieważ jednak ograniczały się one do kilku wybranych nurtów, uważam, że warto w kolejnych publikacjach podjąć temat motywów wspólnych między twórczością ukraińską a sztuką innych państw regionu w okresie przemian ustrojowych. Okres transformacji był niezwykle ważny dla rozwoju współczesnej sztuki ukraińskiej, wyznaczył kierunki poszukiwań artystycznych łącząc je z refleksją tożsamościową⁸⁴. W tym okresie pojawiło się wiele zjawisk nieobecnych wcześniej w ukraińskiej przestrzeni artystycznej a ukraińscy twórcy zaczęli też zdobywać dla siebie miejsce w świadomości zachodnich odbiorców oraz kuratorów biorąc udział w międzynarodowych wystawach i biennale sztuki.

References

- Art Ukraine*, [in:] <https://artukraine.com.ua/a/defloraciya-istoriya-cherez-25-rokiv#.ZBLKonb-MI2w>.
- Barshynova O., *Suchasne ukrajins'ke mystetstvo: istorychna pam"yat' ta svitovyy kontekst*, [v:] <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrajinske-mystetstvo>.
- Bator M., *Ekspresja i dekonstrukcjonizm. O możliwości zastosowania teorii Harolda Blooma w interpretacji dzieła sztuki*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP”, Wrocław 2013, nr 16.

⁸² M. Zambrzycka, *Ciało w ukraińskiej sztuce współczesnej. Porównanie z polską sztuką krytyczną lat 90-tych*, „Studia Methodologica” 2015, t. 40, s. 96-106.

⁸³ M. Zambrzycka, *Sztuka wyzwolona. Cieleśność w ukraińskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych*, „Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej” 2019, nr 12, s. 192-209.

⁸⁴ O tożsamościowym charakterze sztuki doby transformacji patrz: Ewa Sułek, *Nacprom. W poszukiwaniu piękna narodowych stereotypów*, [w:] *Sztuka Europy Wschodniej*, t. VII, *Sztuka ukraińska XX wieku i polsko-ukraińskie związki artystyczne*, Warszawa – Toruń 2019, s. 223-229.

- Bodnarchuk T., *Natsional'nyy proyav tendentsiy postmodernizmu v obrazotvorchomu mystetstvi*, „Kul'tura i suchasnist'” 2013, № 1.
- Botanowa K., *Biegając w kółko*, [w:] *Raport o stanie kultury i NGO w Ukrainie*, Lublin 2012.
- Dziamski G., *Kilka uwag o sztuce performance*, „Sztuka i Dokumentacja” 2019, nr 21.
- Guzek Ł., *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, Gdańsk 2013.
- Guzek Ł., *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 12, [w:] https://archiwum.didaskalia.pl/69_guzek.htm.
- Heroy, ob'yeht, fantom Viktora Sydorenka. Leksykon*, red. O. Klekovkin, V. Sydorenko, Kyiv 2019.
- Hridyayeva T., *Performans ta prostorovi mystets'ki podiyi-aktsiyi v Ukrayini 1960-kh – persha pol. 1990-kh rokov*, „Narodoznavchi zoshyty” 2015, № 4 (124).
- Hundorova T., *Pislyachornobyl's'ka biblioteka. Ukrayins'kyi literaturnyy postmodernizm*, Kyiv 2013.
- Jakowenko N., *Historia Ukrainy*, tłum. Ola Hnatiuk i Katarzyna Kotyńska, Lublin 2000.
- Kotova O., *Mystets'kyi nonkonformizm Odesy 1960-1980-kh*, „Suchasne mystetstvo” 2013, № 9.
- Kochubins'ka T., *Pizn'oradyans'ka kyyivs'ka bohema: pro znachennya skvotu «Paryz'ka komuna»*, [v:] *Parkomuna. Mistse, spil'nota, yavyshche*, red. T. Kochubins'ka, Kyiv 2017.
- Kushchenko O., *Kinets epokhy nevyynnosti. Istoriia (rekonstruktsiia) vystavky „Defloratsiia”*, [v:] <https://storymaps.arcgis.com/stories/5ee1f8ac063e4347b2850aa17e47d66f>.
- Lavrinenko Y., *Rozstrilane Vidrodzhennya. Antolohiya 1917-1933. poeziya-proza-drama-esej*, Kyiv 2004.
- Lozhkina A., *Permanentna revolyutsiya. Mystetstvo Ukrayiny XX-pochatku XXI stolittya*, Kyiv 2019.
- Luhovs'ka A., *Dynamika stanovlennya mystets'kykh instytutsiy L'vova periodu nezalezhnosti*, „Khudozhnya kul'tura. Aktual'ni problemy” 2022, № 18 (1).
- Lysty do zemlian abo vosma pechat (hepeninh)*, [v:] <https://www.youtube.com/watch?v=EBQZUqXg5ts> <https://www.youtube.com/watch?v=EBQZUqXg5ts>.
- Malykh K., Yakovlenko K., *Vid Vavylona do parkanu: vystavky khudozhnykyv kola «Paryz'koyi komuny» (1987-1994)*, [w:] *Parkomuna. Mistse, spil'nota, yavyshche*, red. T. Kochubins'ka, Kyiv 2017.
- Masoch Fund, *Mausoleum for President*, 1994, [in:] <https://www.youtube.com/watch?v=RnjCPQ59rw>.
- Mel'nyk A., *Proekt Ukrayins'ka nova khvylya*, [v:] *Ukrayins'ka nova khvylya. Katalog vystavky*, Kyiv 2009.
- Mironova T., *Osnovni napryamy ukayins'koho mystetstva 1990-2020 rokov: khudozhnya mova, formy ta vyrzhal'ni zasoby – stan doslidzhenosti problemy*, „Suchasne mystetstvo” 2021, № 17.
- Pavlyshyn M., *Vidlyhy, literatura ta natsional'ne pytannya: proza Valeriya Shevchuka*, [v:] *Kanon ta ikonostas*, Kyiv 1997.
- Perestroyka v Odesse. Kontseptualizm i transavangard*, [v:] *Izobrazitel'noye iskusstvo Odesy na rubezhe vekov. Kolleksiya Muzeya Sovremennogo Iskusstva Odesy*, red. S.B. Kantor, Odessa 2011,
- Petrova O., *Tretye oko, Mystets'ki studiyi*, Kyiv 2015.
- Pawluczuk W., *Ukraina. Polityka i mistyka*, Kraków 1998.

- Plochy S., *Wrota Europy. Zrozumieć Ukrainę*, tłum. Franciszek Skrzepa, Kraków 2022.
- Prudenko Y., *Lyudy z videokameramy: mista ta khudozhni pryomy ukrayins'koho video-artu 1990-kh*, [v:] *FLASHBACK. Ukayins'ke mediya-mystetstvo 1990-kh. Kataloh vystavky*, Kyiv 2018.
- Ryczkowska M., *Happening, performance, sztuka akcji od lat 60. XX wieku w polskiej krytyce artystycznej*, „*Studia i materiały lubelskie*” 2017, t. 20.
- Sklyarenko G., *Sovremennoye, Ukrainy. Portrety khudozhnikov*, Kiyev 2015.
- Smyrna L., *Stolittya nonkonformizmu v ukayins'komu vizual'nomu mystetstvi*, Kyiv 2017.
- Solovyov O., *Turbulentni shlyuzy*, Kyiv 2006.
- Solovyov O., Savchuk S., *FLASHBACK. Ukayins'ke mediya-mystetstvo 1990-kh*, [v:] *FLASHBACK. Ukayins'ke mediya-mystetstvo 1990-kh. Kataloh vystavky*, Kyiv 2018.
- Sulek E., *Nacprom. W poszukiwaniu piękna narodowych stereotypów*, [w:] *Sztuka Europy Wschodniej, tom VII, Sztuka ukraińska XX wieku i polsko-ukraińskie związki artystyczne*, Warszawa – Toruń 2019.
- Stukalova K., *Bez kvytka u rozshyrene kino*, [v:] *FLASHBACK. Ukayins'ke mediya-mystetstvo 1990-kh. Kataloh vystavky*, Kyiv 2018.
- Shvydko-rozchynnyy chas. Kataloh vystavky*, uporyadnytsi Anna Pohribna, Solomiya Savchuk, Kyiv 2018.
- Sydorenko V., *Vizual'ne mystetstvo. Vid avanhardnykh zrushen' do novitnikh spryamuvan'. Rozvytok vizual'noho mystetstva Ukrainy XX-XXI stolittya*, Kyiv 2008.
- 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*, Lublin 2012.
- Tsyba H., *Chotyry istoriyi ukayins'koho performansu*, [v:] <https://supportyourart.com/>.
- Yakovlenko K., *Formuvannya i stanovlennya skvotu «Paryz'ka komuna» v Kyievi*, [v:] *Parkomuna. Mistse, spil'nota, yavyshe*, red. T. Kochubins'ka, Kyiv 2017.
- Yekelchik S., *Ukraina. Narodziny nowoczesnego narodu*, tłum. Joanna Gilewicz, Kraków 2009.
- Zambrzycka M., *Ciało w ukraińskiej sztuce współczesnej. Porównanie z polską sztuką krytyczną lat 90-tych*, „*Studia Methodologica*” 2015, t. 40.
- Zambrzycka M., *Sztuka wyzwolona. Cieleśność w ukraińskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych*, „*Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej*” 2019, nr 12.
- Zambrzycka M., *Seks, przemoc i kosmici. Kod telewizyjny w malarstwie Wasilija Cagolowa*, „*Przegląd Wschodnioeuropejski*” 2015, t. VI/1.
- Zambrzycka M., *Ucieczka w infantylizm. Dyskurs dziecięcy jako forma sprzeciwu w malarstwie wybranych twórców ze squatu „Komuna Paryska”*, [w:] *Ukraińskie światy dzieciństwa i młodości. Narracje i tożsamość*, pod red. K. Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa – Ivano-Frankiwsk 2020.
- Vysheslavs'kyi H., *Contemporary art. Ukrainy. Vid anderhraundu do meynstrimu*, Kyiv 2020.
- Vysheslavs'kyi H., *Apt-art v Odesi*, [v:] *Mystets'ka mapa Ukrainy, Odesa. Zhyvopys, hrafika, skulptura*, Kyiv 2009.
- Vysheslavs'kyi H., *Postmodernists'ki tendentsiyi u suchasnomu vizual'nomu mystetstvi Ukrainy kintsya 80-tykh pochatku 90-tykh rr.*, „*Suchasne mystetstvo*” 2007, № 4.
- Vyshnya O., *Lysty do zemlyan Vlodka Kaufmana*, [v:] <https://varianty.lviv.ua/11414-lysty-do-zemlian-vlodka-kaufmana>.
- Zhmurko T., *Dva slova pro zhyvopys*, [v:] *Parkomuna. Mistse, spil'nota, yavyshe*, red. T. Kochubins'ka, Kyiv 2017.

NOTA O AUTORCE

Marta Zambrzycka – dr hab., adiunkt w Katedrze Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Najważniejsze publikacje: **monografie:** *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, seria monograficzna KU „W kręgu języka, literatury i kultury”, Warszawa – Iwano-Frankiwnsk, 2015; *Narracje maladyczne w ukraińskiej literaturze popularnej*, Warszawa WUW 2022. **Ważniejsze artykuły:** *Inność osoby chorej? Obraz depresji w powieści Kseni Fuks По той бік сонця*, [w:] *Motyw inności w literaturach i kulturach słowiańskich*, pod red. E. Pieńkowskiej, J. Dziedzic, A. Alsztyński, Lublin 2022, s. 367-391; *Epidemia niepamięci. Pomór Walerija Szewczuka*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. Zaraza*, red. I. Gwóźdź-Szewczenko, E. Komisaruk, J. Kula, M. Ślawska, A. Ursulenko, t. 15, „Acta Universitatis Wratislaviensis” № 4135 „Slavica Wratislaviensia” 177/2022, s. 113-122; *Tabu ciała i seksualności w cyklach fotograficznych Arsena Sawadowa Донбас-Шоколад і Марксизм де Сад*, [w:] *Tabu w literaturze i sztuce. Wczoraj i dziś*, red. W. Biegluk-Leś, E. Pańkowska, Kraków 2021, s. 101-117; *Pamięć komunizmu w cyklu fotograficznym Arsena Sawadowa Zbiorowa czerwień (cz. 1 i 2)*, [w:] *Pamiętając komunizm w postkomunistycznej Europie – pamięć historii i historia pamięci*, red. R. Halili, Ł. Gemziak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021, s. 401-423.

ORCID 0000-0002-2123-8531

Email: m.e.zambrzycka@uw.edu.pl