

Marta ZAMBRZYCKA

Uniwersytet Warszawski

Ciało martwe i umierające w ukraińskiej sztuce współczesnej

Tematem artykułu są obrazy śmierci oraz martwego ciała w ukraińskiej sztuce współczesnej na przykładzie wybranych projektów dwóch niezwykle ważnych dla sztuki ukraińskiej artystów: Wasylija Cagolowa i Arsena Sawadowa. Obaj podejmują w swoich pracach temat śmierci, którą analizują z diametralnie różnych punktów widzenia. Dla Arsena Sawadowa martwe ludzkie ciało staje się materiałem wykorzystywanym w sztuce jako metafora polityczna i społeczna. Wykorzystując martwe ciała jako materiał fotograficzny Sawadow dąży również do wywołania wstrząsu u odbiorcy i podejmuje refleksję nad kulturowymi postawami wobec śmierci i ciała zmarłego. Wasylj Cagolow porusza temat śmierci i przemocy w kulturze popularnej, przedstawiając ją jako rodzaj kiczowatego i oderwanego od rzeczywistości widowiska. Warto dodać, że na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych obaj artyści, wraz z wieloma innymi twórcami przyczynili się do zmiany paradygmatu ukraińskiej sztuki i otwarcia jej na tendencje obecne już od dość dawna na zachodzie. Dziś ich nazwiska są znane w artystycznych środowiskach Ukrainy, Rosji a także w krajach zachodnioeuropejskich. Ich prace znajdują się w najważniejszych ukraińskich, rosyjskich i zachodnioeuropejskich galeriach, sprzedawane są też na międzynarodowych aukcjach sztuki.

Informacja biograficzna

Arsen Sawadow urodził się w 1962 roku. Mieszka w Kijowie i Nowym Jorku. Jego obraz *Smutek Kleopatry*, namalowany wspólnie z Heohgijem Senczenko w 1987 roku stał się według historyka sztuki Ołeksandra Solowiowa – początkiem ukraińskiej transawangardy¹. W latach dziewięćdziesiątych i na początku dwutysięcznych Sawadow stworzył szereg cyklów fotograficznych [*Księga umarłych* (*Книга*

¹ О. С о л о в ъ о в, *Турбулентні ілюзи*, Київ 2006, с. 14.

мертвих), *Kolektywne czerwone* (Колективне червоне), *Donbas-Szokolad* (Донбас-Шоколад)] za podstawowy materiał twórczy obierając ludzkie ciało jako metaforę problemów społecznych i politycznych, a także jako narzędzie wywoływania szoku u odbiorców, nie przyzwyczajonych do eksponowania w sztuce ludzkiego nagiego ciała i związanych z nim procesów fizjologicznych.

Wasylij Cagolow urodził się w 1957 r. w Osetii Północnej, studia artystyczne kończył w Kijowskiej Akademii Sztuk Pięknych i od tamtego czasu mieszka i pracuje w Kijowie. Jego droga twórcza rozpoczęła się w latach osiemdziesiątych i obejmowała malarstwo, instalacje, video art, fotografię, happening i performance. Lata osiemdziesiąte były bardzo burzliwym okresem w ukraińskiej sztuce, Cagolow od razu stał się jednym z liderów tzw. „ukraińskiej nowej fali”, wraz z Arsenem Sawadowem, Heorhijem Senczenko, Ołeksandrem Rojtbrudem i Ołeksandrem Hnyłyckym torując szlak tendencjom postmodernistycznym.² Cagolow wykorzystywał różne media: fotografię (najbardziej znana *Bardzo lubię swoją pracę* z 1992 r.) film (*Tydzień kryminalny* z 1994 i *Mleczne parówki* z 1999) oraz malarstwo, które przyniosło mu największy sukces. Motywem przewodnim w każdej z wymienionych form były dla niego: seks, śmierć i przemoc. Na swoje wielkoformatowe płótna, układające się w cykle autor przenosił fabuły rodem z filmów akcji kategorii B, seriali kryminalnych czy programów informacyjnych dotyczących zbrodni. O treści tych dzieł mówią już same tytuły: *Zabłąkana kula* (2004), *Romans biurowy* (2005), *Seks, pieniądze i lufy* (2007). Jego prace znajdują się w zbiorach Tretiakowskiej Galerii w Moskwie, w PinchukArtCentre w Kijowie, w kolekcji znanego rosyjskiego kuratora i kolekcjonera sztuki Marata Gelmana. Prace Cagolowa były prezentowane na wystawach między innymi w Nowym Jorku, w Paryżu, Wenecji, osiągają też wysokie ceny na międzynarodowych aukcjach sztuki.

Ciało w sztuce ukraińskiej przełomu lat 80/90

Temat śmierci jest ściśle związany z zagadnieniami stosunku do ciała i cielesności. Warto więc, w kilku słowach wspomnieć o problematyce ciała w ukraińskiej sztuce. O artystycznej refleksji nad cielesnością możemy mówić dopiero od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Osłabienie i rozpad systemu totalitarnego a także związanych z nim kanonów artystycznych nie tylko otworzyły przed ukraińskimi artystami nowe możliwości wyrazu twórczego ale stawiały ich również przed dylematem mówienia o cielesności, poszerzenia granic wolności ze sfery intelektualnej na ekspresję fizyczną. Jest to ściśle związane z poszukiwaniem definicji nowego, poradzieckiego człowieka, obywatela, którego wolność obejmuje

² Г. С к л я р е н к о, *Современное искусство Украины. Портреты художников*, Киев 2015, с. 160.

zarówno sferę intelektualną, jak i cielesną. Jest to również forma polemiki z obowiązującym w poprzedniej epoce kanonem artystycznym oraz mitem sztuki jako narzędzia propagandy, wychowywania obywatela itp. Z drugiej strony wzrost zainteresowania cielesnością w sztuce i nierzadko radykalna forma wykorzystania ludzkiego ciała jako artystycznego materiału wpisywała się w szersze tendencje, obecne na zachodzie już od kilku dziesięcioleci. Ukraińscy twórcy po dziewięćdziesiątym pierwszym roku podjęli się rozliczenia z tragicznym doświadczeniem totalitaryzmu. Ludzkie ciało, stanowiące motyw przewodni twórczości wielu z nich pozostawało w ścisłym związku z problematyką władzy, kontroli i politycznej opresji.³ Co ważne, większość ówczesnych projektów artystycznych pozostawała w ścisłym związku z dyskursem tożsamościowym, który nabrał na Ukrainie wyjątkowego znaczenia. Ola Hnatiuk w książce *Pożegnanie z imperium* pisze:

„zagadnienie tożsamości kulturowej dyskutowano wówczas z intensywnością podobną do tej, która miała miejsce w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku [...] Można mówić o szczególnym ideologicznym uwrażliwieniu na problemy tożsamościowe [...] Modernizacyjne wyzwanie stwarza bowiem konieczność ponownego samookreślenia, przekształcenia tożsamości w celu przystosowania jej do nowej sytuacji [...]”⁴

Dla artystów kwestia definiowania nowej tożsamości łączyła się z poszukiwaniem nowatorskich form wyrazu artystycznego i wykorzystaniem doświadczeń sztuki zachodniej. Poszukiwania przybierały różne kierunki: tendencje postmodernistyczne, reprezentowane przez tzw. ukraińską transawangardę współistniały ze zwrotem ku tradycji Wielkiej Awangardy, rozwojem malarstwa niefiguratywnego, wykorzystaniem doświadczeń sztuki amerykańskiej lat czterdziestych i pięćdziesiątych, zwłaszcza tzw. „color field painting”. Ważne było również odkrywanie rodzimych twórców awangardowych tzw. „rozstrzelanego odrodzenia” z lat trzydziestych. Można poszukiwać paraleli między dyskursami tożsamościowymi i tendencjami artystycznymi przełomu lat 80/90. W obu widoczne jest dążenie do rozliczenia z komunistyczną przeszłością, zwrot ku tradycji europejskiej, dowartościowanie ukraińskiego modernizmu. W latach dziewięćdziesiątych najbardziej radykalne projekty artystyczne, operujące cielesnością w sztuce były wspierane i promowane przez kijowskie Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, pod dyrekcją Marty Kuźmy. Jedną z pierwszych akcji artystycznych, w której cielesność stała się motywem dominującym była *Alchemiczna kapitulacja*, która miała miejsce w 1994 roku w Sewastopolu. Kurator wydarzenia Marta Kuźma zaprosiła do współpracy

³ Г. С к л я р е н к о, *Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури. Українська версія* [в:] „Сучасне мистецтво. Науковий збірник”, т. I, Київ 2004, с. 83-97.

⁴ О. Н н а т и у к, *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin 2003, s. 14.

artystów z największych ukraińskich miast a jako miejsce wybrała przestrzeń symboliczną – okręt wojenny *Ślawutycz*, należący do stacjonującej na Krymie floty czarnomorskiej. Już sam wybór przestrzeni narzucał kontekst polityczny. Przestrzeń okrętu wojennego była manifestacją wojskowej i politycznej siły imperium a zarazem – jako obszar zamknięty, ograniczony i obwarowany wieloma zakazami odnośnie do przebywania i zachowania w jego obrębie – stanowiła metaforę życia społecznego i kulturalnego w czasach radzieckich. Grupa artystów w tym pochodzący z Kijowa Arsen Sawadow, Heorhij Senczenko, Ilja Cziczkan, charkowska *Grupa Szybkiego Reagowania*, lwowska *Fundacja Mazocha* wykonali szereg instalacji, performance'ów, zapisów video w których ludzkie ciało, w tym ciało samych artystów zostało wykorzystane jako obiekt artystyczny. W filmie *Głosy miłości* Arsena Sawadowa i Heorhija Senczenko przebrani w stroje baletnic mężczyźni wykorzystują przestrzeń okrętu w sposób niekonwencjonalny, bawią się przyrządami do nawigacji, wkręcają swoje ciała w śruby, tańczą i skaczą po pokładzie lub grają na harmonii wesołe melodie siedząc na obrotowych elementach okrętu. *Grupa Szybkiego Reagowania*, z Borysem Mychajłowem na czele stworzyła w ramach *Alchemicznej kapitulacji* film pt. *Ofiara dla boga wojny*, w którym artyści zbierają z torów kolejowych odpady, waciki z krwią menstruacyjną i innymi wydzielinami ludzkiego ciała. Ilja Cziczkan z kolei wykorzystał fotografie embrionów w formalinie, przyozdabiając je w bogatą biżuterię. Wasylj Cagolow zaprezentował film w którym długą sekwencję zajmował akt seksualny.⁵ Tego rodzaju wykorzystanie ciała w połączeniu z zamkniętą przestrzenią okrętu wojennego stawiało pytanie o granice wolności zarówno intelektualnej jak i cielesnej, było też bez wątpienia podyktowane chęcią zaszokowania, wstrząśnięcia odbiorcą i zdjęcie tabu z fizjologicznych aspektów cielesności.

Martwe ciało w sztuce ukraińskiej – Arsen Sawadow

W kontekście problematyki śmierci najciekawszym projektem jest cykl fotograficzny Arsena Sawadowa pt. *Księga umarłych*. Artysta sfotografował upozone ludzkie zwłoki, czym nie tylko wywołał szok, ale również w sposób dobitny skomentował stan świadomości ukraińskiego społeczeństwa. Jest to bowiem praca diagnozująca ukraińskie życie społeczne i polityczne, poruszająca kwestie post-totalitarnego dziedzictwa kulturowego i psychologicznego, konstruowania nowej tożsamości oraz manipulacji historią.

Martwe ludzkie ciała artysta wykorzystał jak rzeczy, „wrzucając” je bezładnie w przestrzeń przypominającą magazyn starych przedmiotów. Ciała są nagie, na zsiniałej skórze widać wyraźne ślady po sekcji, jednak kompozycja fotografii wywołuje

⁵ O *Alchemicznej kapitulacji* oraz innych wystawach i akcjach artystycznych z lat 90.: О. П е т р о в а, *Шокуюче як мистецтво — від бунту до ринку* [В:], „Сучасне мистецтво” т. IX, 2013, с. 83-87.

u odbiorcy wrażenie chaotycznego nagromadzenia różnych przedmiotów i manekinów. Dopiero świadomość, iż patrzymy nie na manekiny, lecz na ludzkie zwłoki uruchamia proces szoku, a co za tym idzie negacji. Szok nie jest więc pierwszą reakcją, jaką fotografie powinny wzbudzać, ale rezultatem wiedzy o procesie twórczym. Ta strategia jest istotna dla zrozumienia społeczno-politycznego kontekstu prac Sawadowa. Ciała zmarłych posłużyły artyście jako metafora charakteryzująca zarówno stan świadomości ukraińskiego społeczeństwa jak i strategie polityczne elit rządzących. Ukraińska historyk sztuki Hałyna Skljarenko zauważa, iż przedstawiając fotografie martwych ciał artysta sugeruje wciąż aktualny dla ukraińskiego społeczeństwa problem ekshumacji „martwych wartości poprzedniej epoki”⁶. Dzisiejsze elity polityczne to żywe trupy czasów komunistycznych, zaciskające „martwe ręce na gardle społeczeństwa”.⁷ Manipulacja historią, wykorzystywanie traumatycznych przeżyć epoki stalinizmu przypomina „wyciąganie trupów z grobów”. Te „trup” to: ofiary terroru i Wielkiego Głodu lat trzydziestych, „ekshumowane” dowolnie wybrane postaci historyczne, pamięć o których wykorzystywana jest jako narzędzie kreowania konkurencyjnych wersji historii. Istotna w projekcie jest również kwestia świadomości społeczeństwa, które w większości biernie przyjmuje zabiegi manipulacyjne władzy, kreującej bezładną i chaotyczną choć paradoksalnie – swoją codzienną codzienność. W tej codzienności nawet rzeczy szokujące i naganne przyjmowane są z rodzajem apatycznej obojętności. Hałyna Skljarenko zwraca również uwagę na wciąż aktualne powiązanie ukraińskiej polityki ze światem przestępczym, aferami kryminalnymi, sprawami niewyjaśnionych morderstw.⁸

Fotografie Sawadowa charakteryzują się niezaprzeczalnym kunsztem artystycznym. Ich siła wynika przede wszystkim z zastosowanego przez autora kontrastu. Martwe ciało stanowi jednak tabu, trup ma konotacje złowrogą i niebezpieczną. Owe „złowrogie trupy” zostały zestawione z chaotyczną co prawda, lecz bynajmniej nie złowrogą przestrzenią, łagodzoną dodatkowo przez światło lamp, przedmioty codziennego użytku i ciepłą czerwoną barwę wykorzystanej draperii. Mamy więc zderzenie dwóch nieprzystających do siebie porządków: codziennego/zwyczajnego z zagrażającym, niepokojącym. To pomieszenie może metaforycznie odzwierciedlać chaos dyskursów tożsamościowych, które od początku lat dziewięćdziesiątych – wykorzystując rozmaite narracje ideologiczne – „lepią” światopogląd społeczeństwa z wielu, często nieprzystających do siebie elementów. Martwe ciała – podobnie jak martwe już przecież narracje postkomunistyczne zalegają w zabałaganionej przestrzeni tworząc paradoksalny i dość potworny collage.⁹

⁶ Г. С к л я р е н к о, *Сучасне мистецтво*, *op.cit.*, s. 83-97.

⁷ О. П е т р о в а, *op. cit.* s. 83-87.

⁸ Г. С к л я р е н к о, *Іери з історією в сучасному українському мистецтві* [в:] „Сучасне мистецтво”, т. IX, 2013, с. 128-135.

⁹ О. Н а т і у к w książce *Pożegnanie z imperium* wykazuje sowiecki charakter ukraińskiej postradzieckiej tożsamości kulturowej. Analizuje również, w jaki sposób łączyły się diametralnie różne narracje tożsamościowe, jak np. postkomunistyczną z nacjonalistyczną.

Nierozerwalnie związana z kontekstem politycznym *Księga umarłych* implikuje również refleksję o artystycznym wykorzystaniu ludzkich zwłok. Sawadow postawił pytanie o kulturowy stosunek do zmarłego. Patrząc na fotografie z *Księgi umarłych* odbiorca czuje oburzenie i definiuje akt twórczy Sawadowa jako profanację, lecz przede wszystkim konfrontuje się z własną niepewnością, nieumiejętnością oceny. Konfuzja, jaką odczuwamy w obliczu tych zdjęć oddaje ambiwalencję kulturowego stosunku do zmarłych. Jerzy Wasilewski w książce *Tabu* zauważa, że stosunek do zmarłych charakteryzuje się swego rodzaju dwubiegowością:

„respekt wobec tego, co niewiadome, co kryje się za progiem dla żywych nieprzekraczalnym, [łączy się M.Z.] z przeciwstawnym wymogiem izolacji żywych przed śmiercią jako formą maksymalnego skalania. Pozbawione życia ciało [...] to ekstremum nieczystości, [...] ambiwalencja, pomieszanie i niepewność prowokują do wyparcia i negacji.”¹⁰

Martwe ciało wzbudza więc strach i obrzydzenie, zarazem zmarły stanowi obiekt czci i szacunku. Te dwa skrajne odczucia sytuują nasz stosunek do zmarłego w kategoriach jednocześnie sakralnego i kalającego, czyli w obu przypadkach tego, co wykracza poza codzienny, ludzki porządek.

Instrumentalne wykorzystanie martwego ciała jako obiektu artystycznego nieuchronnie nasuwa pytanie o to, czy zmarły jest jeszcze człowiekiem, czy już „rzeczą” i co decyduje o jego człowieczeństwie (lub odczłowieczeniu)? Przyjrzyjmy się chociażby nazewnictwu w języku polskim: W tekście *Tabuizowanie śmierci i realiów z nią związanych* Anna Jasik pisze:

„Jednym z wielu określeń człowieka zmarłego jest wyraz *nieboszczyk* (*nieboszczka*) Zazwyczaj używa się tego określenia jako eufemizmu, chcąc uniknąć nazywania wprost. Podobnie słowo *zwłoki*, które wskazuje na swoistego rodzaju gradację, jego etymologiczne znaczenie nawiązuje bowiem do opuszczenia ciała przez duszę (jest to więc ciało pozbawione życiowego kwantum) *Zwłoki* to dalszy kierunek ewolucji ku *trupowi*, ale nie posiada jeszcze tej negatywnej konotacji co trup. [...] *Trup* – słowo bardzo często pojawiające się przy mówieniu o zmarłym. Wprowadza pojęcie obcości, wrogości, wprowadza dystans, strach. Nazwa ta wskazuje, że martwe ciało nie jest już kimś, że stało się czymś.”¹¹

¹⁰ J. S. Wasilewski, *Tabu*, Warszawa 2011, s. 43.

¹¹ A. Jasik, *Tabuizowanie śmierci i realiów z nią związanych w różnych kręgach środowiskowych Opolszczyzny* [w:] A. Dąbrowska, *Język a kultura*, t. 21, *Tabu w języku i kulturze*, Wrocław 2009, s. 184.

Przytoczony cytat pokazuje wyraźną gradację określeń i związanych z nimi wyobrażeń. Od godnego czci i szacunku *nieboszczyka*, poprzez zdehumanizowane *zwłoki* po złowrogięgo *trupa*. Mamy jeszcze eufemistyczne określenie *ciało*, będące „uspokajającym eufemizmem. [utożsamiane jest M.Z.] z podporą osobowości, która gdzieś trwa, choćby tylko w pamięci potomnych. Funkcją obrzędu jest [...] symboliczne zastąpienie trupa ciałem, rzeczy przez byt.”¹²

Arsen Sawadow nie „zastąpił trupa ciałem”, nie przyoblekł fizjologii w obrzęd. Tym samym zdehumanizował zwłoki ludzkie i przedstawił je jako rzecz. Patrząc na fotografię Sawadowa nasuwa się formuła Louisa Vincenta Thomasa, iż: „trup jest tylko zimną i sztywną rzeczą.”¹³ Taka dehumanizacja wywołuje naturalny odruch odrzucenia, ponieważ budzi w nas lęk, podświadomie zagraża poczuciu tożsamości, fundamentalnemu przekonaniu o naszej podmiotowej koherencji. Jak pisze Monika Bakke: „Chcemy [...] wierzyć, że jesteśmy całością, człowiekiem – organizmem a nie chaotyczną kolekcją szczątków.”¹⁴ Ukraińska historyk sztuki, Wiktoria Burlaka stwierdza, iż Sawadow ukazuje ludzkie ciała jako odpady nadające się jedynie do utylizacji.¹⁵ Wykorzystując w swoich fotografiach ludzkie zwłoki Arsen Sawadow bez wątpienia dążył do wywołania u odbiorcy szoku, jednak odczytując jego pracę jako metaforę społeczno-polityczną można przypuszczać, że ta gwałtowna reakcja nie miała zatrzymywać się na oburzeniu profanacją lecz iść dalej, w kierunku autorefleksji i krytycznej oceny stanu własnej świadomości. Czy artysta osiągnął swój cel – i czy taki w istocie był jego cel – jest już inną kwestią, której nie podejmuję się rozstrzygać.

Śmierć odrealniona – Wasylj Cagolow

Śmierć, choć ujęta w zupełnie inną konwencję stanowi również obiekt artystycznej refleksji Wasylja Cagolowa, który wpisuje ją w ramy pop-widowiska, utrzymanego w konwencji filmów sensacyjnych kategorii B. Ukraiński malarz kreuje w swoich obrazach brutalny spektakl, którego cechami charakterystycznymi są absurd i groteska. Dużo tu gangsterskich porachunków, strzelaniny, krwi, trupów a także seksu. Można by sądzić, że artysta chce być dokumentalistą skryminalizowanej ukraińskiej rzeczywistości epoki transformacji. Wskazywałoby na to również nadane temu malarstwu przez Ołeksandra Sołowiowa miano „nowego dokumentalizmu”. Jednak celowa sztuczność przedstawianego przez Cagolowa świata sugeruje, że obiektem jego zainteresowania jest nie tyle dokumentacja

¹² L. V. T h o m a s, *Trup* [w:] M. Szpakowska, *Antropologia ciała*, Warszawa 2008, s. 306.

¹³ *Ibidem*, s. 307.

¹⁴ M. B a k k e, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 42.

¹⁵ В. Б у р л а к а, *Перевірка реальності – постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців* [w:] „Сучасне мистецтво”, т. II, Київ 2005, с. 20-29.

rzeczywistości, co analiza obrazów rzeczywistości, kreowanych przez media. Czyli nie realność ale jej medialny znak. Jak pisze Wiktoria Burlaka: „za dokumentalny materiał służy po mistrzowsku sfabrykowana iluzja”¹⁶. Malarski język Cagolowa nawiązuje jednoznacznie do kodów przekazu telewizyjnego, jest sztuczny, nie-rzeczywisty jak kryminalny serial. To rzeczywistość zapośredniczona, „przefiltrowana” przez ekran telewizora, przez filmowe schematy fabularne a więc – zgodnie ze słowami Hałyny Skljarenko – świat oglądany cudzymi oczami i cudzym umysłem.¹⁷ Bohaterowie zostają sprowadzeni do skonwencjonalizowanych figur, serialowych bohaterów. Świat Cagolowa – mimo że brutalny – pozostaje nierealny, jak obraz za taflą telewizora. Sprawia to, że śmierć będąca głównym wątkiem tej twórczości traci całą wiarygodność, przestaje szokować czy wzbudzać jakiegokolwiek emocje.

Wasylij Cagolow podkreśla, że to właśnie ową nierzeczywistość współczesnej kultury pragnął przekazać w swojej twórczości. Definiuje współczesną rzeczywistość jako „erę mediokracji”, w której świat realny został zastąpiony wykreowanym obrazem.¹⁸ Na tę nierealność wskazuje już sam tytuł jego szerokiego projektu artystycznego: „mocna telewizja”. Wspomniany już Ołeksandr Solowjow pisze:

„Począwszy od lat dziewięćdziesiątych najważniejsze problemy, których dotyka w swej twórczości Wasylij Cagolow [...] to przemoc, przestępczość, patologie społeczne. Stały się one dominującą treścią projektów będących częścią ogólniejszego zamysłu pt. Mocna telewizja, który wychodził z założenia o niematerialności świata, wobec czego przedstawiał go jako [...] globalny obiekt telewizyjny”¹⁹.

Kijowski artysta rejestruje fakt odrealnienia obrazów przemocy i śmierci we współczesnej kulturze a tym samym porusza niezwykle ważny problem. Można przecież bez ryzyka stwierdzić, że ogromna większość popularnej produkcji rozrywkowej oraz informacyjnej to ujęte w różne konwencje, mniej lub bardziej dramatyczne „spektakle śmierci i przemocy”. Śmierć zadawana bliźnim stanowi motyw przewodni ogromnej większości filmów, seriali, książek, programów paradokumentalnych i dokumentalnych, informacji prasowych, a także komiksów czy gier komputerowych. Alą taka – ujęta w ramy masowego widowiska – śmierć przestaje być rzeczywista, konwencja spektaklu zapewnia odbiorcy poczucie bezpieczeństwa,

¹⁶ I d e m, *Василий Цаголов: Отрицание отрицания* [В]: „Сучасне мистецтво”, т. IX, Київ 2013, с. 14.

¹⁷ Г. С к л я р е н к о, *Современное искусство ...*, с. 166.

¹⁸ *Ibidem*, с. 163.

¹⁹ О. С о ł о в і о в, *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski.: http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf, [dostęp: 5-10-2013].

stwarza wrażenie, iż śmierć jest widowiskiem, następuje wyłącznie w wyniku nieszczęśliwego zbiegu okoliczności, ataku, walki, porachunków, czyli nie dotyczy nas – widzów, bezpiecznie siedzących przed telewizorem.

Odreálnienie motywów śmierci i przemocy Wasylj Cagolow podkreśla za pomocą konwencji malarskiej. Kiczowate obrazy zostały „upstrzone” niezamalowanymi fragmentami płótna, tworzącymi białe plamy. Artysta zdaje się sugerować w ten sposób, iż za tym płaskim obrazem nic nie ma – wystarczy trochę zdrapać farbę a pozostaje biała plama. Hałyna Skljarenko w następujący sposób rekapitułuje wymowę prac Cagolowa: „To wszystko nieprawda [...] Patrzymy na to zboku, pozostajemy po drugiej stronie [...] możemy wyłączyć telewizor, wyjść z kina [...] To paralelny świat [...] nie warto temu ufać”²⁰ Wiktoria Burlaka, w tekście *Отрицание отрицания* wpisuje malarską koncepcję Cagolowa w teorię symulaków Jeana Baudrillarda. Przemoc i śmierć stają się w tym kontekście hiperrzeczywistym znakiem, który utracił swoją realność²¹. Wszak globalne „widowisko śmierci” rozgrywa się na naszych oczach co dzień, poprzeczka zapotrzebowania na makabrę rośnie, a trafna maksyma Susan Sontag „im krwawiej tym ciekawiej”²² nie traci nic ze swojej aktualności. Jest to przy tym widowisko całkowicie nierzeczywiste, oddzielone hermetyczną taflą ekranu i sensacyjną konwencją, która nie pozwala odczuć rzeczywistości oglądanych aktów przemocy

Ciekawe jest, że im bardziej śmierć eksponowana w kulturze masowej gdzie przybiera formę widowiska tym mniej widoczna jest w realnym, codziennym życiu. Śmierć realna jest przede wszystkim zjawiskiem fizjologicznym i zdecydowanie mało widowiskowym. Jako należąca do sfery biologicznej, przerażająco realna i dotycząca każdego z nas, została zepchnięta na margines refleksji a także – jak podkreśla Michel Vovelle w książce *Śmierć w cywilizacji Zachodu* – na margines życia społecznego. Francuski tanatolog Philip Aries zauważa, iż współcześnie śmierć została ukryta w „anonimowości szpitala”²³, stała się „czymś niestosownym, tak jak wszelkie biologiczne czynności człowieka [...] czynienie jej sprawą publiczną jest niewłaściwe.”²⁴ Kultura konsumpcyjna, z jej wymogami witalności, zdrowia, młodości i urody źle znosi towarzystwo śmierci i jest to w dużym stopniu uwarunkowane koncepcją ciała, jako podstawowego narzędzia autokreacji i autoidentyfikacji.²⁵ Mirosław Rewera stwierdza, że: „współcześnie ciało jest jednym z podstawowych obszarów, na których definiowana jest ludzka tożsamość [...] punkt ciężkości konstruowania tożsamości przesuwa się z *wewnątrz* na

²⁰ Г. С к л я р е н к о, *Современное искусство Украины...*, s. 173.

²¹ В. В у р л а к а, *Василий Цаголов ...*, s. 14.

²² S. S o n t a g, *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2010, s. 26.

²³ P. A r i e s, *Śmierć drugiego człowieka* [w:] S. Rosiek, *Wymiary śmierci*, Gdańsk 2010, s. 215.

²⁴ P. A r i e s, *Śmierć odwrócona* [w:] S. Cichowicz, J. M. Godzimski, *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa 1993, s. 240.

²⁵ H. J a x a - R o Ź e n, *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała* [w:] *Ciało cielesne*, pod red. K. Konarskiej, Wrocław 2011, s. 122.

powierzchnię.”²⁶ Uświadomienie sobie śmierci właśnie w kategoriach cielesnych – jako rozpadu, rozkładu, dezintegracji wywołuje lęk przed utratą tożsamości i – jak pisze Michel Vovelle – oszalałą ucieczką przed fizyczną realnością śmierci.²⁷ Śmierć fizjologiczna, śmierć ciała oznacza przecież rozpad osobowości, koniec człowieka. Śmierć filmowa, serialowa, ujęta w widowiskową konwencję traci ową niepokojącą biologiczność, niejako przestaje dotyczyć żywego ciała, staje się kulminacją widowiska, ostatnim z sekwencji pasjonujących wydarzeń. Ciało pokazywane w mediach nie jest przecież ciałem realnym, lecz jedynie jego „hiperrzeczywistym znakiem” a więc i śmierć tego sztucznego ciała pozostaje nieprawdziwa.

Zaprezentowane w tekście projekty wpisują się w szerszą refleksję nad kulturowym stosunkiem do śmierci i wizerunkami martwego ciała. Jest to również próba podjęcia dyskusji nad wykorzystaniem ludzkiego ciała we współczesnej sztuce ukraińskiej. Projekty artystyczne Arsena Sawadowa i Wasylija Cagolowa, a także wielu innych, nie wspomnianych w tekście twórców należą do najbardziej radykalnego nurtu operowania cielesnością w sztuce, w latach dziewięćdziesiątych wspieranego i promowanego głównie przez kijowskie Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa. Reakcje zarówno odbiorców jak i krytyków sztuki były łatwe do przewidzenia – głęboko zakorzeniona w ukraińskiej świadomości koncepcja sztuki jako wyrazu najwyższych wartości duchowych i narodowych a także dominująca przez dziesięciolecie socrealistyczna wizja twórczości w służbie ideologii, sprawiały, że radykalne projekty artystyczne nie spotkały się ze zrozumieniem i aprobatą. Tym niemniej refleksja nad ciałem jako narzędziem przekazywania treści politycznych, społecznych, kulturowych jest wciąż podejmowana zarówno przez artystów, którzy w latach dziewięćdziesiątych dokonywali przewrotu w sztuce, jak i młodszych twórców.

LITERATURA

- Aries P., *Śmierć drugiego człowieka* [w:] *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 169-218.
- Aries P., *Śmierć odwrócona* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J. M. Godzimski, Warszawa, 1993, s. 227-283.
- Bakke M., *Ciało otwarte, Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
- Hnatiuk O., *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin, 2003.
- Jasik A., *Tabuizowanie śmierci i realiów z nią związanych w różnych kręgach środowiskowych Opolszczyzny* [w:] *Język a kultura* tom 21 *Tabu w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, Wrocław 2009, s. 175-195.

²⁶ M. R e w e r a, *Dyscyplinowanie ludzkiego ciała: pomiędzy radością a cierpieniem (wybrane konteksty)*, [w:] P. Danćko, M. Rembierz, R. Sieroń, *Cierpienie, umieranie, śmierć*, Lublin 2013, s. 207.

²⁷ M. V o v e l l e, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, tłum. Tomasz Swoboda, Gdańsk 1983, s. 658.

- Jaxa-Rożen H., *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała* [w:] *Ciało cielesne*, red. K. Konarska, Wrocław 2011, s. 115-122.
- Rewera M., *Dyscyplinowanie ludzkiego ciała: pomiędzy radością a cierpieniem (wybrane konteksty* [w:] *Cierpienie, umieranie, śmierć*, red. P. Danćak, M. Rembierz, R. Sieroń, Lublin 2013, s. 206-235.
- Sołowiów O., *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski.: http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf, [odczyt: 5-10-2013].
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2010.
- Thomas L.V., *Trup* [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 305-309.
- Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, Gdańsk 1983.
- Wasilewski J. S., *Tabu*, Warszawa 2011.
- Бурлака В., *Перевірка реальності – постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців* [w:] „Сучасне мистецтво”, т. II, Київ 2005, s. 20-29.
- Бурлака В., *Василий Цаголов: Отрицание отрицания* [w:] „Сучасне мистецтво”, т. IX, Київ 2013, s. 13-29.
- Петрова О., *Шокующее как мистецтво — від бунту до ринку* [w:] „Сучасне мистецтво”, т. IX, Київ 2013 s. 83-87.
- Склярєнко Г., *Ігри з історією в сучасному українському мистецтві* [w:] „Сучасне мистецтво”, т. IX, Київ 2013, s. 128-135.
- Склярєнко Г., *Современное искусство Украины. Портреты художников*, Киев 2015.
- Склярєнко Г., *Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури. Українська версія* [w:] „Сучасне мистецтво”, т. I, Київ 2004, s. 83-97.
- Соловійов О., *Турбулентні шлюзи*, Київ 2006.

IMAGES OF DEATH AND HUMAN CORPS IN UKRAINIAN CONTEMPORARY ART

The subject of the article are images of death and human corps in the Ukrainian contemporary art as exemplified by two Ukrainian representatives of contemporary art: Vasily Cagolov and Arsen Savadov. Savadov uses a dead body as a metaphor of a political and social situation. Vasily Cagolov analyzes the subject of death and violence in popular culture, presenting it as a show that is kitsch and detached from reality.

Key words: Ukrainian contemporary art, images of death, human corps, culture