

Marta Zambrzycka

University of Warsaw, Poland

ORCID 0000-0002-2123-8531

Cielesność w fotografii charkowskiej od lat siedemdziesiątych do początków ukraińskiej niepodległości. Wybrane przykłady

Corporeality in Kharkiv Photography from the 1970s to the Beginnings of Ukrainian Independence: Selected Examples

Abstract

This article examines the portrayal of human corporeality in several photographic series by Kharkiv artists: Boris Mykhailov, Roman Pyatkovka, Yevhen Pavlov, and Serhiy Rupin. Some of the works analyzed date back to the 1970s and 1980s, while Boris Mykhailov's series, *Case story*, *Near the Ground*, *Twilight*, *If I Were a German*, and *Me-not Me*, were created in the early 1990s. Despite their diverse political contexts, the exposure of the human body in all the photographs discussed retains certain common features. Above all, it stands in clear opposition to the determinants of the socialist realist canon that dominated Soviet space for several decades, manifesting itself both in its emphasis on intimate/erotic representations of corporeality and in its exploration of bodily degradation and illness. In photographs from the late Soviet period, this approach to corporeality is a form of protest and an expression of a search for areas of human freedom; in later works, it is primarily linked to the issue of traumatic memory and the effects of experienced oppression.

Keywords: thriller, popular literature, neo-noir, morality.

Wprowadzenie

Przedmiotem mojej analizy są wybrane konteksty ukazywania ludzkiej cielesności w kilku seriach fotograficznych charkowskich twórców: Borysa Mychajłowa, Romana Piatkowki, Jewhena Pawłowa oraz

Serhija Rupina. Prace powstały w przeciągu dwudziestu lat, część z nich pochodzi z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (serie fotograficzne Jurija Rupina, Jewhena Pawłowa, częściowo Romana Piatkowki), natomiast cykle Borysa Mychajłowa *Historia choroby*, *Przy ziemi*, *Zmrok*, *Gdybym był Niemcem*, *Ja-nie ja*, zostały zrealizowane w pierwszym dziesięcioleciu ukraińskiej niepodległości, gdy cenzura już nie istniała a za twórczość niewpisującą się w oficjalny kanon ideologiczno-estetyczny nie groziły żadne sankcje. Mimo różnego kontekstu politycznego, ekspozycja ludzkiego ciała we wszystkich omawianych fotografiach zachowuje pewne cechy wspólne. Przede wszystkim stoi w wyraźnej opozycji do wyznaczników dominującego przez kilka dziesięcioleci w przestrzeni radzieckiej socrealistycznego kanonu, co przejawia się zarówno w podkreślaniu intymnej/erotycznej odsłony cielesności jak również w podejmowaniu motywów degradacji i choroby ciała. W fotografiach pochodzących z okresu późnoradzieckiego taki sposób ujęcia cielesności jest formą sprzeciwu i wyrazem poszukiwań obszarów ludzkiej wolności, w późniejszych pracach wiąże się przede wszystkim z zagadnieniem traumatycznej pamięci i skutków doznanej opresji.

Tematyka artykułu została zawężona wyłącznie do kilku wybranych zjawisk artystycznych, nie wpisuję ich w szerszy kontekst tak zwanej „sztuki ciała” ani jej politycznych uwarunkowań w Europie Środkowo-Wschodniej, nie opisuję również prac innych ukraińskich twórców, chociaż cielesność, zwłaszcza w okresie transformacji ustrojowej i w pierwszym dziesięcioleciu niepodległości, stała się dla wielu z nich wątkiem dominującym. Nieco szerzej o cielesności w sztuce ukraińskiej i jej analogiach z innymi państwami regionu pisałam w poprzednich artykułach i nie chcę tu powtarzać zawartych w nich spostrzeżeń¹.

¹ O cielesności w ukraińskiej sztuce pisałam między innymi w artykułach: *Ciało w ukraińskiej sztuce współczesnej. Porównanie z polską sztuką krytyczną lat 90-tych*, [w:] „Studia Methodologica”, t. 40, 2015, s. 96–106; *Тіло і межі свободи. Шокуюче в українському сучасному мистецтві* [w:] Українська ментальність, колективна монографія, ред. А.В. Висоцький, Київ 2016, s. 174–182; *Ciało i trauma w ukraińskiej sztuce współczesnej*, [w:] Trauma kulturowa jako palimpsest:

„Charkowska szkoła fotografii”

Okres transformacji ustrojowej i lat dziewięćdziesiątych był dla ukraińskiego życia artystycznego bardzo istotny, jego znaczenie porównywane jest przez część badaczy do rewolucji artystycznej początku XX wieku, gdy wraz z nową państwowością rozwijały się przełomowe dla sztuki ukraińskiej ruchy awangardowe (Вишеславський 2020: 13). Pod koniec lat osiemdziesiątych, w związku z zainicjowanymi przez Gorbaczowa reformami i osłabieniem cenzury, a także pod wpływem szoku światopoglądowego wywołanego katastrofą czarnobylską, pojawia się różnorodność nurtów i tendencji artystycznych (neomodernizm i postmodernizm, fotografia społeczna, sztuka akcji, sztuka mediów, performance, malarstwo niefiguratywne, abstrakcja), rozwija się także struktura instytucjonalna sztuki współczesnej, początkowo w formie inicjatyw oddolnych, nieformalnych stowarzyszeń, squatów, prywatnych galerii (Смирна 2017: 187), plenerów i festiwali (Луговська 2022: 87–95). Ukraiński historyk sztuki i artysta Hlib Wyszesałowski określa sztukę tamtego okresu ogólnym mianem twórczości posttotalitarnej i postkolonialnej (Вишеславський 2020: 46), natomiast inna badaczka, Alisa Łożkina zwracając uwagę na silne polityczne uwikłanie sztuki ukraińskiej doby transformacji i początków niepodległości określa ją mianem „postsocrealizmu” (Ложкіна 2019 c. 283). Stwierdzenia te znajdują uzasadnienie również w przypadku omawianych w niniejszym artykule prac.

(post)komunizm w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmów i (post)kolonializmów, red. Dorota Kołodziejczyk i Mateusz Świetlicki, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensa”, 6 Wrocław, 2017, s. 131–145; *Sztuka wyzwolona. Cieleśność w ukraińskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych*, [w:] „Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej”, 12/2019, s. 192–209; *Tabu ciała i seksualności w cyklach fotograficznych Arsena Sawadowa Донбас-Шоколад i Марксизм де Кад*, [w:] *Tabu w literaturze i sztuce. Wczoraj i dziś*, red. Weronika Biegluk – Leś, Ewa 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. Rigels Halili, Łukasz Gemziak, Toruń 2021, s. 401–423.

Jednym z ważniejszych „głosów wolności” tego okresu była fotografia, odwołująca się przede wszystkim do tej tematyki, która wcześniej pozostawała pod wpływem propagandy i podlegała cenzurze. Fotografia nabrała społecznego, krytycznego wymiaru, jednocześnie widoczne w niej były formalne poszukiwania i eksperymenty estetyczne (Мироненко 2009: 381/382). Spośród artystów skoncentrowanych na fotografii dokumentalnej czy reportażowej można wymienić kijowskich twórców Wiktora Maruszczenkę i Jurija Nesterowa, zaś do poszukujących przede wszystkim rozwiązań formalnych i opierających swoją twórczość na wyrafinowanej metaforze – lwowskiego fotografa Mychajła Francuzowa i kijowianina Jurija Kosina. Jednak to charkowska fotografia stała się „znakiem szczególnym” ukraińskiej sztuki przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych i obecnie jest bodajże najbardziej rozpoznawalnym poza granicami Ukrainy zjawiskiem artystycznym. Stało się tak przede wszystkim za sprawą rozgłosu, jaki zyskały prace Borysa Mychajłowa.

Historia zjawiska określanego niekiedy wspólnym mianem „charkowskiej szkoły fotografii” rozpoczyna się znacznie wcześniej niż okres transformacji i sięga przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy kilka osób skupionych w charkowskim klubie fotograficznym założyło ugrupowanie o nazwie Wriemia [Время] (Рідний & Кривенцова). Byli to przede wszystkim: Borys Mychajłow, Jewhen Pawłow, Ołeh Malowanyj, Anatolij Makijenko, Jurij Rupin, Aleksander Suprun i inni. Później, już w latach dziewięćdziesiątych, Borys Mychajłow wraz z młodszymi artystami Serhijem Bratkowem i Serhijem Sołonskim kontynuowali tradycję „charkowskiej fotografii”, tworząc tak zwaną Grupę Szybkiego Reagowania. Działalność wymienionych twórców łączyły wspólne koncepcje estetyczne, tematyka prac oraz podobny sposób ujmowania rzeczywistości. Ich twórczością inspirował się Roman Piatkowska, należący do młodszego pokolenia i koncentrujący się przede wszystkim na fotografii erotycznej.

Adwersarz – kanon cielesny realizmu socjalistycznego

Charkowscy twórcy już w latach siedemdziesiątych wymierzali ostrze swojej krytyki w kilka wybranych konceptów, na których – mówiąc ogólnie – opierał się kanon ukazywania cielesności w realizmie socjalistycznym. Były to przede wszystkim: koncepcja ciała jako synonimu zdrowia, aseksualność socrealistycznej cielesności oraz idea cielesności jako narzędzia ukazywania świadomości kolektywnej. W sztuce oficjalnej ciało ukazywano przeważnie jako silne i zdrowe, gdyż miało być ono synonimem szczęścia i dobrobytu społeczeństwa radzieckiego (Герман 2015: 29–33). Atletyczna budowa obrazowała ideał nowego człowieka, silnego duchem i charakteryzującego się żelazną wolą (Порогченко 2007: 141). Jak zauważa Izabela Kowalczyk, sztuka socrealistyczna głosiła kult ciała całkowicie podporządkowanego władzy. „Ciała były potrzebne o tyle, o ile mogły służyć socjalistycznej pracy, o ile były użyteczne w budowaniu socjalistycznego porządku.” (Kowalczyk 2002: 32) Karina Wraszczuk pisze zaś, że idea cielesności w sztuce socrealizmu miała na celu totalną władzę państwa nad wszelkimi sferami życia człowieka, czyniąc z tego, co prywatne przestrzeń kontroli. Sprawą publiczną stawało się zarówno życie zawodowe jak i prywatne (Брашук 2016: 161–165). Biologia została więc podporządkowana polityce (Dziuban 2007: 54), a socjalistyczna biowładza wyeliminowała ze sfery widzialności ciało chore, ułomne, słabe, czyli takie, które z perspektywy ideologicznej było nieużyteczne. Różnice płciowe zostały również podporządkowane jedności ideologicznej, dlatego ciało zarówno kobiety jak i mężczyzny zostało pozbawione zmysłowości erotyzacji, pożądania. W ideologii i w sztuce socrealistycznej nie było miejsca na prywatność, intymność, seksualność, przyjemność, gdyż obszary te apelowały do jednostkowej wolności i wymykały się władzy (Kowalczyk 2002: 33).

Ciało socrealistyczne było więc przede wszystkim zdrowe i „publiczne”, wyzute ze słabości, prywatności i indywidualizmu. Człowiek socrealistyczny miał być przedstawicielem radzieckiej kolektywnej tożsamości (Kowalczyk 2002: 233), prywatność została wyeliminowana, gdyż traktowana była przez biopolityczną władzę

sowiecką wrogo i kojarzona z „indywidualizmem kultury burżuazyjnej, której sowieci przeciwstawiali kolektywizm kultury komunistycznej”. (Piotrowski 2010: 233) Ukraińska badaczka sztuki Jelizawieta Herman również podkreśla, że ciało w sztuce socrealizmu było aktywnie wykorzystywane dla realizacji dominującej ideologii. Autorka pisze, iż w sztuce tej wyraźne było traktowanie go jako obiektu, uformowanego według określonych zasad, natomiast indywidualny podmiot – „ja” z tym ciałem związane pozostawało właściwie nieobecne. Cieleśność została więc zdepersonalizowana, stała się kolektywna, nie wyrażała żadnej treści indywidualnej. Somatyczna sfera życia stanowiła wcielenie mitu polityczno-społecznego.

Ten skrótyowy opis ideologicznego podłoża, kształtującego obraz ludzkiej cieleśności w realizmie socjalistycznym jest mocno uproszczony i nie uwzględnia zmian, które na przestrzeni czasu zachodziły w sferze radzieckiej sztuki oficjalnej a także różnic w ukazywaniu postaci męskich i kobiecych, jednak wskazane obszary (aseksualność, zdrowie, kolektywizm i podporządkowanie egzystencji jednostkowej dominującej ideologii) stanowią negatywny punkt odniesienia dla charkowskich fotografów, którzy ukazywali w swojej twórczości to, co pozostawało poza obrębem dominującej wizualności.

Ciało chore, ułomne, zdegenerowane

Zdecydowanie największą sławę spośród charkowskich twórców zdobył Borys Mychajłow, twórca znany i ceniony na świecie². Z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pochodzi seria pt. *Luryki*

² Borys Mychajłow jest laureatem wielu nagród, w tym nagrody The Hasselblad Foundation International Award in Photography w 2000 roku, a w 2001 w Londynie nagrody The Citibank Private Bank Photography Prize przyznawanej corocznie artystom, których twórczość stanowi doniosłe osiągnięcie w dziedzinie fotografii światowej. W 2015 roku fotograf został uhonorowany Goslarer Kaiserring, jedną z najbardziej prestiżowych nagród artystycznych. Prace Borysa Mychajłowa znajdują się w najważniejszych światowych galeriach, w tym w MoMa w Nowym Jorku, Tate Galery w Londynie, The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Saatchi Galery w Londynie.

(1971–85), w której autor nakładał sztuczne barwy na anonimowe zdjęcia portretowe. Z tego okresu pochodzą również serie *Wczorajsza kanapka* (zawierająca prace z lat 65–81) i pochodząca z lat siedemdziesiątych *Czerwona seria*. Jedną z ważniejszych prac artysty była seria *Niedokończona dysertacja* z 1985 roku. Projekt składał się z wyrzuconych przez fotografów próbných odbitek, które artysta opatrzył tekstem. Kolejnymi były serie *Zmierzchy* i *Przy ziemi*, zawierające fotografie z lat 1980–93. Najbardziej bodajże znana jest *Historia choroby*, zrealizowana już w latach 1997–1998, i prezentowana w wielu galeriach i muzeach Europy i świata, między innymi w nowojorskim MoMa.

W tekście *Historyczne narracje fotografii Borysa Michajłowa* Mateusz Pałka pisze, iż prace tego artysty to: „próby odzyskania możliwości krytycznego, wizualnego wypowiedzenia się wobec ideologii. Michajłow łamał reguły socrealistycznej sztuki, pokazując nagość, biedę, dokumentując sytuację ludzi zdominowanych przez bezwzględny system społeczny ” (Pałka 2013: 94). To zdanie jest adekwatne nie tylko w odniesieniu do późniejszych, pochodzących z dziewięćdziesiątych lat serii fotograficznych Mychajłowa. Idea fotografii jako „ciosu” wymierzonego w propagandowe obrazy „radzieckiej szczęśliwości” stanowiła już na początku lat siedemdziesiątych swego rodzaju założenie programowe wszystkich artystów z grupy Wriemia. Tak zwana „teoria ciosu” [теория удара] postulowała bezwzględne ukazywanie prawdy, co odbywało się przeważnie w formie depresyjnych, ponurych obrazów realnego życia w radzieckiej republice. Artyści eksponowali rozpad, brud, marginesy społeczne (Павлова 2015).

W większości prac zarówno Borysa Mychajłowa jak i pozostałych członków grupy Wriemia sposób ekspozycji ciała jest rodzajem protestu, stąd często przybiera prowokacyjne formy. Zdrowe, silne ciało socrealistycznego bohatera zostaje zastąpione dysfunkcyjną lub chorą fizycznością mieszkańca późnoradzieckiej i poradzieckiej przestrzeni. Cieleśność w seriach takich jak *Historia choroby*, *Zmierzchy*, *Przy ziemi* jest zdecydowanie odrażająca, artysta eksponuje fizyczne oznaki degeneracji oraz koncentruje się na fizjologii uwieczniając między

innymi tak intymne a jednocześnie odpychające czynności, jak wydalanie czy wymioty. W serii *Historia choroby* wrażenia „niechcianej intymności” dopełnia dodatkowo obnażenie fotografowanych postaci, których nagość stanowi dla odbiorcy wyzwanie ze względu na stan prezentowanych ciał, które charakteryzują się wyjątkową brzydotą i znacznym stopniem wyniszczenia. Co więcej, nagość w tej serii sprawia wrażenie „nieadekwatnej” i odczłowieczającej.

Oglądając pochodzące z lat 80–93 fotografie z serii Mychajłowa *Zmierzchy* i *Przy ziemi* trudno oprzeć się przygnębiającemu wrażeniu rozpadu, szarości i beznadziei przedstawionej na nich rzeczywistości. Autor rejestruje codzienność miasta (wiemy, iż jest to Charków, jednak jest to wiedza „pozafotograficzna”), przestrzenie w których toczy się uwiecznione na zdjęciach życie to miejsca publiczne: blokowiska, place, szerokie ulice, brudne podwórka, straszące swoją anty-estetyką bazyry. Obniżone kadrowanie sprawia, że przestrzeń ta ulega perspektywicznemu zawężeniu, za sprawą którego odbiorca odnosi wrażenie, że znalazł się w ciasnej klatce, nie pozwalającej wznieść się ponad poziom chodnika, ulicy, ziemi (stąd nazwa jednej z serii serii). Klaustrofobicznego wrażenia dopełnia ponura, monotonna kolorystyka, w serii *Zmierzchy* ciemnogrnatowa, w *Przy ziemi* brązowa. Również nazwy obu serii nawiązują do motywów schyłkowych. Przestrzeń w obu seriach stanowi ironiczny i gorzki komentarz do idei socrealistycznego monumentalizmu, gdyż charakteryzuje ją skrajne zaniedbanie, stan daleko posuniętego rozpadu. Życie ukazane na fotografiach to codzienność pozbawiona znaczenia, apatyczna, nie zmierzająca do żadnego celu i najprawdopodobniej niepozostawiająca po sobie żadnych śladów. To życie przysłowiowych „małych ludzi”, pogrążonych w problemach przetrwania. Postaci ukazane na fotografiach Mychajłowa charakteryzują się zaniedbaniem, bylejałością odzieży, obojętnością i apatią, widoczną w pozach, gestach. Charakterystyczne jest również zniesienie granicy między prywatnym a publicznym. Bohaterowie serii takich jak *Przy Ziemi*, *Zmierzchy* przyjmują pozy i wykonują czynności ściśle związane z prywatną a nawet intymną sferą życia. Wszystkie postaci zostały ujęte z oddalenia, w pełnym wzroście, skadrowane najczęściej od tyłu lub z profilu.

Sprawia to, iż ich twarze, ich wyraz i rysy nie zostały podkreślone i wyodrębnione, a tym samym indywidualność każdego z bohaterów rozmywa się w zbiorowym obrazie „kolektywnego ciała”, które jednak odbiega daleko od wyidealizowanego obrazu zbiorowego bohatera sztuki socrealistycznej. Zamiast postulowanego optymizmu i energii przepełnia je smutek i brak celu. Artysta koncentruje się przede wszystkim na cielesności noszącej znamiona zmęczenia, wyniszczenia ciężkim życiem, nierzadko kalectwem. W obu seriach dominują osoby starsze, często sprawiające wrażenie bezradnych, samotnych. Pierwszym i najbardziej oczywistym kontekstem, który nasuwa się po obejrzeniu zdjęć jest dokumentacja czegoś, co można by określić syndromem potraumatycznym, którym dotknięte zostały społeczeństwa przestrzeni byłego Związku Radzieckiego. I jest to bez wątpienia skojarzenie uzasadnione, jednak z zastrzeżeniem niejednoznacznego statusu fotografii dokumentalnej i jej relacji z kreacją artystyczną.

Obraz zdegenerowanego ludzkiego ciała pojawia się również w pracach innych, mniej znanych przedstawicieli charkowskiej fotografii. Przywołajmy tu choćby pochodzącą z 1983 roku serię pt. *Psychoza alkoholowa* autorstwa Jewhena Pawłowa. Odbiorca konfrontuje się z widokiem przywiązanego do szpitalnego łóżka, nieprzytomnego mężczyzny o wychudzonym, zaniedbanym ciele. Na kolejnych fotografiach artysta przedstawia w zbliżeniu poszczególne części ciała alkoholika: chude, związane ręce i nogi, twarz: otwarte usta z niepełnym uzębieniem, zapadnięte policzki z muchą siedzącą na jednym z nich, brudne posklejane włosy. Fotografie są wstrząsające, nieprzytomne ludzkie ciało ujęte zostało zarówno w stanie degradacji jak i bezbronności.

Nagość, wolność, seksualność

Jednym z dominujących motywów fotografii charkowskiej zarówno w latach siedemdziesiątych, jak i w późniejszym okresie była nagość. Akty, kobiece i męskie stanowią znaczną część prac Serhija Rupina, wykonanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, męski

akt to również motyw w serii *Skrzypce* autorstwa Jewhena Pawłowa z początku lat siedemdziesiątych, polskiemu odbiorcy znanej z numeru 1 czasopisma „Fotografia” z 1973 (z komentarzem krytyka sztuki Jana Sunderlanda) (Павлова 2019). Charkowski artysta Roman Piatkowska wspomina o tabu, nałożonym w czasach radzieckich na tematykę związaną z cielesnością i wskazuje na całkowite jej wykluczenie z oficjalnych środków przekazu i ze sztuki. Pisze także o spowodowanej tymi zakazami fascynacji wszystkim, co z ciałem związane. Sfera intymna stawała się więc synonimem wolności osobistej a także doskonałym narzędziem wyrazu dążeń do zniesienia ograniczeń cenzury. Badaczka fotografii charkowskiej, Tetiana Pawłowa, podkreśla zaś, że nagość w pracach charkowskich fotografów nie miała konotacji seksualnej, lecz stanowiła gest polityczny, który mógł wzbudzać konsternację a nawet zaniepokojenie związane z możliwością odpowiedzialności karnej, związanej z uprawianiem sztuki „niesystemowej” (Павлова 2015).

W takim kluczu należy odczytywać serię *Skrzypce*, która przedstawia młodych mężczyzn pływających po łąkach, kąpiących się w jeziorze, grających na skrzypcach. W fotografiach dominuje swoboda, lekkość, poczucie spontanicznej radości. Nagie, smukłe ciała ukazane zostały w naturalnych, bezpretensjonalnych pozach jako część otaczającego ich sielskiego krajobrazu. Obecny w kompozycjach instrument muzyczny – tytułowe skrzypce odsyła w obszar refleksji o dotyczącej związków sztuki i wolności. Nagość ukazana na tych fotografiach nawiązuje nie tyle do erotyki, co do sfery emocji związanych z pragnieniem swobody i spontanicznej samorealizacji. Podobną wymowę mają akty Jurija Rupina, pochodzące z lat siedemdziesiątych. Fotografie są czarno-białe, nagie ciała (męskie i kobiece) przedstawione na tle przyrody (morze, plaża, las, łąka), najczęściej upozowane, a jednak emanujące naturalnością. Podobnie jak w serii *Skrzypce* Pawłowa, również w fotografiach Rupina widoczne jest, wyrażone za pośrednictwem obrazów cielesności, pragnienie nieskrępowanej swobody i tęsknota za harmonią między człowiekiem a otaczającym go światem, erotyka nie stanowi w nich głównego kontekstu. Cykl *Dwie osoby i morze* z roku 1970 przedstawia parę

młodych ludzi spędzających czas na plaży. Ich nagie, młode ciała widzimy z tyłu lub z profilu, twarze nie są widoczne, w fotografiach dominuje swobodny, naturalny ruch – postaci biegają, skaczą, siedzą wpatrzone w fale lub leżą w nieskrępowanych pozach na nadmorskich kamieniach. W pracach Rupina z lat siedemdziesiątych znajdujemy także akty-autoportrety: z 1971 roku pochodzi fotografia *My*, na której artysta pozuje wraz z żoną siedząc w otoczeniu drzew i traw. Kluczową rolę odgrywa tu akt kobiecy ujęty w klasycznej pozie, eksponujący piękno i zmysłowość modelki, które stoją w wyraźnej sprzeczności z koncepcją aseksualności i bezpłciowości kobiecego ciała w estetyce realizmu socjalistycznego. Jak pisze Anna Zalewska:

„[w] doktrynie socrealistycznej seksualność przestała istnieć. [...] Dlatego kobieta epatująca zmysłowością była traktowana w retoryce komunistycznej jako wróg, stanowiąc reprezentację niepożądaną erotyki. [...] Erotyzacja stanowiła zagrożenie dla porządku komunistycznego i należało ją świadomie wyprzeć z języka symbolicznego, w którym ucieleśniała ją zmysłowa, dojrziała kobieta”. (Zalewska 2018: 193/194)

Refleksję nad poszukiwaniem przestrzeni wolności w ramach opresyjnego systemu podejmuje Jurij Rupin w dużej serii zatytułowanej *Sauna* (1972). Ukazany w niej cykl męskich aktów to podglądane niejako z boku sceny z łaźni, zdjęcia są poruszone a część ciał niewyraźna, gdyż pozostają one w ruchu, związanym z wykonywaniem czynności higienicznych. Sauna to przestrzeń publiczna jednak nagość i związane z nią poczucie swobody jest w nią immanentnie wpisana. Tetiana Pawłowa wspomina, że Rupin inspirował się wspomnianą wyżej serią Pawłowa *Skrzypce*, przy realizacji której pracował, postanowił jednak wpisać ukazaną w swoich fotografiach cielesność w kontekst gry między tym co legalne i zabronione. *Sauna* to – zgodnie ze słowami badaczki – ujęty w pozór legalności akt nieposłuszeństwa (Zalewska 2018: 193/194).

Akty kobiece pojawiają się też w serii Borysa Mychajłowa *Suzi i inni*, składającej się z fotografii z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Stanowią one jedynie część zdjęć, składających się na dokumentację radzieckiej powojennej codzienności. Nagie kobiece

ciała, pozujące „amatorsko” w niewyszukanej, zaniedbanej przestrzeni mieszkań lub fabryk wydają się nieco przaśne, lecz także niewinne. Nagość odsyła tu do sfery ludzkiej wrażliwości i podatności na zranienie, ciało ukazane bez atrybutów statusu społecznego wyraża bezbronność jednostki. Zupełnie inną rolę odgrywa nagość w późniejszych seriach tego artysty: *Ja-nie ja* z 1992 roku oraz *Gdybym był Niemcem* (1994). *Ja-nie ja* to cykl pozowanych aktów samego artysty, który przybierając nienaturalne pozy i wykorzystując szereg rekwizytów (szabla, sztuczny penis) dokonuje zaprawionej sporą dozą ironii prowokacji. Nazwa serii sugeruje rozterki tożsamościowe sytuujące się w obszarze refleksji łączącej sferę somatyczną z osobowością jednostkową. Z kolei fotografie składające się na serię *Gdybym był Niemcem*, wykonane w ramach działalności „Grupy Szybkiego Reagowania” stanowią groteskowy komentarz historyczny. Traumatyczna przeszłość dotycząca głównie pamięci wojennej ulega tu dekonstrukcji. Narzędziem demontażu sensów ustalonych przez oficjalną narrację radzieckiej pamięci o drugiej wojnie światowej jest między innymi erotyka, która zaburza podział na winnych i niewinnych, katów i ofiary, przegranych i zwycięzców. Na fotografiach widzimy artystów przebranych w stroje nazistowskich oficerów, oddających się beztroskiej zabawie seksualnej z przedstawicielkami narodów okupowanych czy partię kart rozgrywaną na gołym ciele kobiety między nazistą a starym Żydem.

Erotyka stanowi główny motyw twórczości Romana Piatkowki, charkowskiego fotografa, należącego do młodszego niż artyści związani z grupą „Wriemia” pokolenia, ale inspirującego się ich twórczością. Cielesność przenika całą twórczość Piatkowki, artysta określa ciało narzędziem, za pomocą którego możliwe jest odniesienie do innych, pozasomatycznych sensów (Іванців 2017). W swoich pracach fotograf wykorzystuje tematykę ciała by opowiedzieć o życiu w Związku Radzieckim, o poszukiwaniu sfer wolności i prywatności, o oficjalnej „polityce ciała”, która wykluczała indywidualność i intymność, dążąc do unifikacji wyglądu i zachowań.

W 2017 roku ukazała się książka *Квартира 20/Apartment 20*, w której zebrano serie fotografii Piatkowki z lat 85–99. Wszystkie

prace łączą tematykę erotyczną z refleksją nad przestrzenią radzieckiego mieszkania. Semantyczne pole mieszkania zawiera w sobie zarówno koncept „prywatność/intymność/własność”, jak i „ograniczenie, kontrola, zamknięcie”. Artysta analizuje znaczenia, właściwe przestrzeni mieszkań własnościowych, przeznaczonych dla jednej rodziny, które od lat 50-tych zaczęły zastępować tak zwane „komunalki”. Refleksja Piatkowi jest więc częściowo kontynuacją zapoczątkowanej przez Ilję Kabakowa, tematyki „mieszkaniowej” w pracach artystów przestrzeni poradzieckiej, dotyczy jednak innego kontekstu społecznego i czasowego. Ukazana przez Piatkowskę przestrzeń mieszkania to jedyne miejsce, w którym możliwa jest nieskrępowana ekspresja, jednocześnie – jak zauważa Ołeksandra Nabijewa – mieszkanie radzieckie to także źródło ograniczeń, jakie państwo nakładało na jednostkę, gdyż nadanie meldunku i przydzielenie mieszkania oznaczało jednocześnie zakaz swobodnego przemieszczania się i umożliwiało kontrolę nad obywatelami (Haġieba 2017: 6).

Opozycyjna konstrukcja, oparta na przeciwstawieniach wolność/ograniczenie oraz indywidualne/zbiorowe przenika fotografie ze wszystkich wymienionych serii. Mieszkanie to przestrzeń ekstatycznej, nieograniczonej swobody, miejsce libertyńskiej orgii, erotycznej zabawy, ekshibicjonistycznych gestów. W zamkniętej przestrzeni mieszkania odbywa się zakazany spektakl, manifestacja pragnienia wolności, niemożliwa poza czterema ścianami. Sprawia to, że prywatne mieszkanie zostaje usytuowane w wyraźnej opozycji do przestrzeni publicznej. Jednocześnie mieszkanie z fotografii Piatkowi to typowe, późnoradzieckie wnętrze, banalnie umeblowane, zaniedbane, pełne typowych mebli i przedmiotów codziennego użytku. Swojskie a zarazem odpychające. Wspomniana wyżej Ołeksandra Nabijewa trafnie zauważa, iż „radziecki libertyn manifestuje swoje fantazje w banalnych dekoracjach złożonych z ograniczonego asortymentu dostępnych dóbr: lampa, tapeta, dywan – w każdym mieszkaniu takie same (Haġieba 2017: 6).

Roman Piatkowi wyjaśnia, że zwrot ku tematyce prywatnej był w jego przypadku uwarunkowany nie tylko dążeniem do wyznaczenia metaforycznych obszarów wolności, lecz wynikał w równie dużym

stopniu z „konieczności życiowej”. Po pierwsze brak pracowni fotograficznych, w których artyści mogliby swobodnie rozwijać swoje umiejętności zmuszał ich do spotkań w mieszkaniach prywatnych, które stały się jednocześnie pracowniami, miejscami dyskusji oraz obiektami artystycznymi. Sprawiało to, że osobiste, a nawet intymne życie niejako automatycznie stawało się przedmiotem fotografii (Іванців 2017).

Podsumowanie

Opisane w artykule serie fotograficzne to jedynie wybrane przykłady twórczości, w której kwestie cielesności wpisują się w szeroko rozumiany kontekst politycznej i społecznej opresji i w których ciało stanowi obszar poszukiwania wolności, intymności, indywidualności a także jest narzędziem poszukiwania tej prawdy o człowieku, dla której nie było miejsca w oficjalnej wizualności późnoradzieckiej. W pierwszym okresie ukraińskiej niepodległości, gdy nie istniały już ograniczenia ze strony władzy ani zagrożenie odpowiedzialności karnej za działalność artystyczną, cielesność została powiązana z zagadnieniami pamięci, jako narzędzie refleksji nad totalitarną przeszłością (serie fotograficzne Arsena Sawadowa i Serhija Bratkowa, a także opisane wyżej serie fotograficzne Borysa Mychajłowa). Ciało stanowiło też materiał twórczy i obiekt artystyczny różnorodnych praktyk związanych ze sztuką akcji i sztuką mediów, z którymi w latach dziewięćdziesiątych eksperymentowali artyści z wielu ukraińskich miast. Zainteresowanie tematyką, którą ukraińska historyk sztuki Janina Prudenko określa mianem „Eros-Tanatos”, a więc przede wszystkim motywami cielesności, seksualności, śmierci, przemocy jest widoczne zwłaszcza w eksperymentach z performancem i sztuką video twórców kijowskich i odeskich, takich jak: Wasyl Cagolow, Ołeksandr Hnyłyckij, Ilja Cziczkan, Arsen Sawadow i Heorhij Senczenko, Kyryło Procenko i inni. W działaniach tych artystów cielesność zostaje ujęta w konwencję postmodernistyczną, opartą na ironii, grotesce, i estetyce szoku, jednak kwestia wolności i różnych mechanizmów opresyjnych, wpływających na życie jednostki pozostaje w nich aktualna.

References

- Dziuban, Agata (2007), *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka*, [w:] Anna Wieczorkiewicz, Joanna Bator (red.), *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, Warszawa: IFIS PAN s. 45–69.
- Kowalczyk, Izabela (2002), *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa: Sic!.
- Pałka, Mateusz (2013) *Historyczne narracje fotografii Borysa Mychajłowa*, [w:] "Format: 67", s. 94–96.
- Piotrowski, Piotr (2010), *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań: Rebis.
- Zalewska, Anna (2018), *Jaką płęć ma robotnica? Analiza symboli realizmu socjalistycznego*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Вишеславський, Гліб (2020), *Contemporary art. України. Від андерграунду до мейнстріму* Київ: ИПСМ, НАМ України.
- Вращук, Каріна (2016), *Конструювання тілесності. Репрезентація образу жінки в радянських кінофільмах 20-30 роках ХХ століття*, [w:] *Наукові записки Національного університету «Острозька академія. Серія «Гендерні дослідження»*; 2, s. 161–165.
- Герман, Єлизавета (2015), *Тіло як художній об'єкт в дискурсі кураторських виставок сучасного мистецтва України* [w]: „Теорія мистецтва: 4”, s. 29–33.
- Іванців, Анастасія (2017) 'Это не Playboy: как фотограф Роман Пятковка рассказывает истории обнаженным телом' <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/10/11/226873/> [dostęp: 26.06.2018].
- Ложкіна, Аліса (2019) *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – поч. ХХІ ст.*, Київ: АерHuss.
- Лутовська, Анна (2022), *Динаміка становлення мистецьких інституцій Львова періоду незалежності*, [w:] *Художня культура. Актуальні проблеми*: 18 (1), s. 87–95.
- Мироненко, Вікторія (2009), *Проблеми аналізу творів фотографії в контексті фотомистецтва киева та львова кінця 1980-х – початку 1990-х*, [w:] *Сучасне мистецтво*: 6, s. 381/382.
- Набієва, Олександра (2017), *Słowo wstępne: Квартира 20*, Київ: Артбук.
- Павлова, Татяна (2015) *Харьковская школа фотографии*: Юрий Рупин [w:] *ArtUkraine* <http://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii--yuriy-rupin/> [10.03.2024].
- Павлова, Тетяна (2019) *До історії Харківської Школи Фотографії: група Время*, <http://www.korydor.in.ua/ua/context/11657.html> [10.03.2024].
- Рідний, Микола, Кривенцова, Анна (2008) *Борис Михайлов: Концептуализм для меня – это аналитическая позиция*, [w:] *Художественный журнал*: 70, <http://xz.gif.ru/numbers/70/mihailov/> [21.09.2011].

-
- Роготченко, Олексій (2007) *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм* Київ: Фенікс.
- Смирна, Леся (2017) *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*, Київ: Фенікс.