

prof. dr hab. Anna Markowska
ORCID: 0000-0002-8694-906X
anna.kutaj-markowska@uwr.edu.pl

Wrocław, 5 listopada 2022

Recenzja pracy doktorskiej w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce
p. mgr Ewy Magdaleny Sułek


***Space of Transformation: Contemporary Art Centres in Kyiv. The Case of
PinchukArtCentre and Mystetskyi Arsenal***

[*Przestrzeń transformacji: Centra sztuki współczesnej w Kijowie. Przypadek
PinchukArtCentre i kompleksu Arsenal Mystecki*],

napisanej pod kierownictwem prof. dr hab. Jerzego Malinowskiego (promotor pomocniczy: dr
Katarzyna Jakubowska-Krawczyk)
i przedłożonej na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu

Napisana w języku angielskim rozprawa doktorska mgr Ewy Magdaleny Sułek *Space of Transformation: Contemporary Art Centres in Kyiv. The Case of PinchukArtCentre and Mystetskyi Arsenal* składa się z 214 stron. Konstrukcja pracy została starannie przemyślana i na jej logiczny układ składa się sześć zasadniczych rozdziałów. Po wyjaśnieniu podstawowych pojęć, tła historycznego i metodologii rozdziały IV-V skupiają się, zgodnie z tytułem, na analizie dwóch instytucji: Centrum Sztuki, założonym przez prywatną osobę oligarchę Wiktora Pinczuka oraz kompleksie instytucji państwowych pod wspólnym szyldem Arsenal Mystecki. Dalej następuje podsumowanie (VI), zaś ostatnie rozdziały (VII, VIII i IX) to kolejno: przypisy, bibliografia oraz ilustracje (od s. 188).

We *Wprowadzeniu* autorka podkreśla, że ważnym odnośnikiem dla jej rozważań stała się wojna rosyjsko-ukraińska. Z pewnością to ona właśnie spowodowała, że tak oczywista stała się użyta w rozprawie metodologia postkolonialna. Jej zastosowanie do badań nad spuścizną Rosji i ZSRR – choć proponowane przez wielu naukowców, szczególnie (choć nie tylko) z obszaru krajów Europy Środkowej, w tym z Polski – często było podważane przez badaczy z kręgu Europy Zachodniej. Podkreślali oni bowiem rolę ZSRR w procesach dekolonizacyjnych, bliskość terytoriów skolonizowanych (w przypadku Zachodu były one odległe, zamorskie) oraz brak komponentu różnicy i dyskryminacji rasowej oraz religii chrześcijańskiej w zastosowanej przemocy symbolicznej. W tej perspektywie wojna rosyjsko-ukraińska stała się momentem zwrotnym, gdy chodzi o szerszą akceptację metodologii postkolonialnej. Dzisiaj mówi się wiele o konieczności dekolonizacji Slavic Studies, Russian Studies, o kolonializmie kontynentalnym i wewnętrznym (choć także, zauważmy nawiasem – o studiach

„postzależnościowych”, odróżnianych od postkolonialnych). Z tej przyczyny dzieje się wiele także w samej Ukrainie: w Arsenale Mysteckim odbyła się np. w 2014 wystawa artystów, którzy wcześniej określani byli jako rosyjscy, a dzisiaj klasyfikuje się ich jako ukraińskich (m.in. Dawid Burluk, Aleksandra Ekster, Aleksander Archipenko), zaś współcześni pisarze tacy jak Czech, František Mikš ujmują Malewicza jako artystę ukraińskiego, nie powołując się wcale na wielowiekową polską, szlachecką genealogię rodzinną rodziny Malewiczów opisaną wcześniej przez Andrzeja Turowskiego, ale na wiek XX i jego totalitarno-imperialne zawłaszczenia.

Autorka w Rozdziale I. swej rozprawy umiejscawia się jako narratorka. Wyjaśniając dlaczego nie można jest jej zarzucić orientalizacji przedmiotu badań, podkreśla swoją znajomość Ukrainy oraz miejsc o których pisze, zdobyta nie tylko dzięki lekturom, ale także podróżom i studiom przeprowadzanym in situ. Wszystko to powoduje, iż – jak przekonuje – nie jest jedynie badaczką „gabinetową”, gdyż jej doświadczenie badawcze ma podstawy w znajomości kraju i jego kontekstu kulturowego. Powód wyboru dwóch konkretnych stołecznych instytucji kultury mgr Sulek określa przede wszystkim jako podyktowany bezsprzeczną wagą owych miejsc i ich międzynarodowym rozmachem oraz odmiennym statusem: jedna z nich jest bowiem prywatna, a druga – państwowa. W rozdziale V. dowiemy się zresztą, iż autorka była wraz z Alisą Lozhkiną współkuratorką wystawy *Art Work* w Arsenale. Pokaz był notabene efektem oficjalnej współpracy między Arsenalem Mysteckim a Galerią Miejską we Wrocławiu i był wspierany finansowo przez polskie Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jak podkreśla doktorantka „Praca w Arsenale dała mi głęboki wgląd w sposób jego funkcjonowania” (s. 125).

Rozdział II poświęcony jest stanowi badań – z uwzględnieniem wybranych naukowców i twórców ukraińskich, rosyjskich, polskich oraz amerykańskich. Służy także wprowadzeniu w koncepcje postkolonializmu na sposób ujęty przez głównie trzech badaczy: Homi Bhabhę, Leelę Gandhi and Gayatri Chakravorty Spivak. W obrębie zainteresowań doktorantki są takie idee jak antykolonialny nacjonalizm (jako sposób na podważenie myśli imperialnej oraz początkowe/przejściowe stadium procesów dekolonizacyjnych, pozwalające na rozwój idei hybrydowych), hybrydowość (jako narodziny nowej podmiotowości, odwrócenie procesów dominacji oraz kulturowe różnicowanie umożliwiające budowanie przyszłości nie opartej na dawnych, kolonialnych wzorcach) oraz pamięć i terapeutyczne uleczenie (oparte na przepracowaniu traumatycznej przeszłości), potrafiące zdystansować się od dychotomii uciskający – uciskany/ najeżdźca – ofiara. Następnie autorka przedstawia koncepcję topofilii,

va
*1

wziętą z książki Yi-Fu Tuan *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. Yi-Fu Tuan znany jest notabene w Polsce z poczytnej publikacji *Przestrzeń i miejsce* (1987), przełożonej przez Agnieszkę Morawińską. Koncepcja topofilii podkreśla wagę architektury oraz jej usytuowania i jest wysoce operatywna w analizowanych studiach przypadków, wiążących się z centrami kultury. Przybrały one bowiem konkretną formę estetyczną powiązaną z określonymi celami rozumienia roli sztuki w postsowieckim/postkolonialnym pejzażu Kijowa, jaki wyłaniał się powoli od momentu uzyskania przez Ukrainę niezależności państwowej. Jak wiadomo, stało się to po upadku ZSRR i podpisaniu w Wiskulach na Białorusi przez prezydentów Białorusi, Ukrainy i Rosji tzw. Porozumienia Białowieskiego 8 grudnia 1991, które stało się podwaliną powołania Wspólnoty Niepodległych Państw. Autorka podkreśla, że w procesach „ukrainizacji” ważne było reinterpretowanie przeszłych wydarzeń. Oprócz refleksji nad konkretnym miejscem pojawia się więc też namysł nad wagą mitu początku i sięganie do powstania Rusi Kijowskiej jako miejsca narodzin Ukrainy. Doktorantka kładzie nacisk na fakt, iż ta odległa historia ma silną i przekonującą moc unifikacyjną, którą trudno znaleźć w późniejszych dziejach. Sięganie do przeszłości wiąże się z przepisywaniem historii. Tu ważnym wydarzeniem na nowo zreinterpretowanym jest ugoda perejasławska (z 1654 roku) między hetmanem Chmielnickim a pełnomocnikiem cara Aleksego I (Wasylem Buturlinem), nie przedstawiana już jako zjednoczenie dwóch bratnich narodów (Ukraińców i Rosjan), ale jako wydarzenie wymuszone przez niechęć Polski do przyjęcia Rusi jako partnera Rzeczypospolitej. Doktorantka sięga też oczywiście do dziejów nowych i najnowszych oraz różnych wydarzeń: od interpretacji Hołodomoru (Wielkiego Głodu), roli OUN i UPA, po Pomarańczową Rewolucję. Tę ostatnią, autorka uznaje za „pierwszy, prawdziwie antykolonialny protest” (s. 31), zaś Euromajdan za pierwszą rewolucję postkolonialną (s. 32). Ważnym wydarzeniem jest też dla niej założenie w 2006 roku Ukraińskiego Instytutu Pamięci Narodowej (Український Інститут Національної Пам'яті, UINM), co wiąże z przyjęciem przez Ukrainę narodowej strategii dotyczącej polityki pamięci. W tym kontekście ocenia negatywnie działalność prezydenta Wiktora Janukowicza, (jako polityka dążącego do powrotu koncepcji politycznych podkreślających przyjaźń ukraińsko-rosyjską) oraz działającego w podobnym duchu Walerija Sołdatenko, kolejnego dyrektora UINM.

Rozdział III. śledzi późną i wyboistą transformację kraju z sowieckiego na narodowy, gdyż – jak zauważa autorka – aż do czasu Pomarańczowej Rewolucji w 2004 roku nie istniał żaden państwowy program de-sowietyzacji i dekomunizacji, a co więcej – w 2010 roku, gdy wybory

prezydenckie wygrał prorosyjski Wiktor Janukowycz, powrócono do sowieckiej nostalgii. Dopiero zatem wdrożenie ustaw dekomunizacyjnych w 2015 przyspieszyło transformację, która – wraz z usunięciem ponad 2 tysięcy pomników chwalcących poprzedni system oraz zmianą nazw ulic związanych z pamięcią ZSRR – odmieniła faktycznie pejzaż kraju. To, co się jednocześnie dokonywało nazwać można procesem auto-wynależenia (*self-invention*) Ukrainy jako państwa i narodu. Następnie autorka wyjaśnia rolę takich organizacji oraz instytucji jak Narodowy Związek Artystów Ukrainy (Спілка художників України), Ukraińska Akademia Sztuk (Академія мистецтв України) i Muzeum Narodowej Sztuki Ukrainy (Національний Художній Музей України, NAMU), a także objaśnia system edukacji artystów i dziedzictwa ZSRR w tym zakresie. Na tle tych niejednokrotnie zanurzonych w czasie przeszłym instytucji ukazuje pojawienie się oddolnej działalności kuratorsko-artystycznej oraz brak zarówno pomysłów, jak i finansów nowego państwa na zbudowanie nowej infrastruktury kulturowej. Z tych powodów tak ważne było otwarcie Soros Centres for Contemporary Art (SCCA) w Kijowie w 1994 roku. Na tym tle dopiero – wzbogaconym jeszcze o mniejsze galerie prywatne – autorka opisuje powstanie Pinchuk Art Centre (PAC) w 2006 roku.

Rozdział IV poświęcony jest w całości temu właśnie przedsięwzięciu. Poprzedzony został nakreśleniem biografii pomysłodawcy i historii jego biznesów oraz typowej tak dla postkomunistycznej Rosji, jak Ukrainy sytuacji skoncentrowania majątków w rękach oligarchów. Nie zmienia to faktu, że Fundacja Pinczuka jest największą instytucją filantropijną na Ukrainie, niosącą pomoc wielu osobom, skupioną m.in. na rozwijaniu kultury i pomocy medycznej. Doktorantka zajmuje się następnie szczegółowo usytuowaniem PAC w obrębie Arena Entertainment Complex (nastawionym na kupno-sprzedaż i seks-turystykę) oraz jego historyzująco-eklektyczną architekturą, skonstrastowaną z purystycznym dizajnem wewnątrz PAC. Kolejno wprowadzani jesteśmy w historię budowania kolekcji (opartej na artystach ze „stajni” Larry Gagosiana oraz White Cube Gallery), otwarcia instytucji wystawą *New Space* (kuratorowanej przez Nicolasa Bourriaud i Oleksandra Sołowiowa) oraz w historię kolejnych ekspozycji zarówno na Biennale w Wenecji, jak i oczywiście przede wszystkim w samym PAC (m.in. *Generations.UsA*, *An Instinctive Eye: A Selection of Contemporary Photographs from the Sir Elton John Collection*, *Reflection*, *French Connection*, *Pastime Paradise*, *East Art Map*, *Patriotism*, *Art as present*’ grupy R.E.P., 21 RUSSIA, *Sexuality and Transcendence* czy *Fragile State*, *A Space of One’s Own*, a ponadto w wystawy indywidualne Vika Muniza i Mariko Mori oraz ex-beatlesa Paula McCartneya, Sam Taylor-Wood, Damiena Hirsta, Takashi Murakami, Olafura Eliassona, Tony Ourslera, Jana Fabre’a oraz braci Jake & Dinos Chapman – by

wymienić jedynie przykłady). Ważnym elementem wydarzeń w PAC jest wyłanianie kandydata Future Generation Art Prize spośród artystów poniżej 35 roku życia. Już bowiem samo nominowanie przez prestiżowe międzynarodowe jury jest kreowane na artystyczne wydarzenie o zasięgu globalnym. Co istotne i co podkreśla doktorantka, wystawy Pinczuka łączą często tzw. topowych artystów *art world*'u (m.in. obok wspomnianych już Damiena Hirsta czy Takashi Murakami, takich jak np. Jeff Koons, Anish Kapoor, Maurizio Catellan, Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Peter Doig, Tracey Emin, Andreas Gursky) z artystami lokalnymi. Przy okazji tworzenia blockbusterów zamiarem kuratorów PAC jest promowanie rodzimej sztuki (m.in. Sergey Bratkov, Nikita Kadan, Boris Mikhailov, Illya Chichkan [notabene: zapisuję te nazwiska w wersji anglojęzycznej, gdyż nie funkcjonują popularnie w języku polskim]). Ważną rolę odgrywa edukacja (wszystkim imprezom towarzyszą oprowadzania z przewodnikiem dedykowane różnym grupom społecznym, dyskusje i wieczorki), wymiana artystyczna (np. CSW Zamek Ujazdowski), programy dedykowane edukacji młodych kuratorów. Badaczka podkreśla, że po Euromajdanie w PAC nastąpiło konsekwentne zagłębianie się w historię sztuki ukraińskiej, gdyż sztuka i artyści ukraińscy prezentowani byli już nie tylko w odniesieniu do sztuki zachodniej, ale w relacji do samych siebie nawzajem. Określa to jako 'zwrot od zewnątrz do wewnątrz', od tego co międzynarodowe do tego co lokalne, w ramach tej fundamentalnej zmiany umieszcza wystawę *Fear and Hope* (kurator: Björn Geldhof), gdyż po raz pierwszy wystawiani artyści (Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova i Artem Volokitin) bezpośrednio skomentowali aktualną sytuację polityczną w kraju. Z tych samych powodów doktorantka dokładnie omawia też wystawę *Hope!* (2015), przygotowaną na 56. Biennale w Wenecji. Zamiast blockbusterów PAC zainteresowany był wówczas stworzeniem platformy badawczej do dyskusji o problemach politycznych i społecznych, przepracowaniem historii i historii sztuki Ukrainy w oparciu m.in. o prywatne archiwa artystów. Ważnym wydarzeniem w tym aspekcie była też praca poświęcona masakrze w Babim Jarze (*Loss. In memory of Babi Yar*), z pracami Christiana Boltanskiego, Berlinde de Bruyckere i Jenny Holzer. Nowym elementem strategii PAC jest ponadto namysł nad sztuką kobiet, a także problemy antropocenu, zagrożenia zniszczenia planety i ludzkiej cywilizacji. Doktorantka w zakończeniu rozdziału IV. podkreśla, że introdukcja sztuki Zachodu była próbą zmierzenia się z innymi sposobami myślenia i z inną kulturą, i jako taka odniosła konkretne skutki w postaci zmiany mentalności, szczególnie gdy chodzi o młodą publiczność. Edukacja społeczeństwa ukraińskiego powiodła się właśnie gdy chodzi o młodzież – tu, zdaniem badaczki, znamieny jest fakt, iż np. w 2009 roku 60% odwiedzających PAC było w wieku 16-30 lat. Tym samym – jak uznaje – sztuka współczesna stała się medium integrującym Ukrainę

z Unią Europejską, choć wczesne wystawy nie miały rozbudowanego aspektu krytycznego. Pani mgr Sułek słusznie zauważa tu pewien paradoks dotyczący założyciela PAC: choć proeuropejskie i prozachodnie preferencje Pinczuka miały istotny wpływ na kształtowanie programu i misji PAC od samego początku jej powstania, to sama pozycja oligarchy jest postrzegana przez Zachód jako post-sowiecka, zagrażająca wolności obywatelskiej i gospodarczej. Dlatego PAC nawiedzana jest przez „sowieckie duchy” (s. 97). Za najbardziej znaczący moment w dziejach instytucji p. Sułek uznaje zwrot w stronę lokalnej historii i bieżących wydarzeń, przepracowywanie historii Ukrainy i pracę z pamięcią, zainteresowanie się artystami tzw. wschodzącymi (zamiast jedynie tymi o ustabilizowanej pozycji) oraz dołączenie do zespołu kuratorów absolwentów Platformy Kuratorskiej PAC, co pozwoliło przy okazji wzbogacić lokalność o krytyczne spojrzenie na globalne kwestie dotyczące m.in. ekologii. Swoją analityczną opowieść o PAC p. Sułek kończy konkluzją podkreślającą, iż „centrum wywarło ogromny wpływ na kulturę w kraju i udało się mu rozbudzić entuzjazm dla sztuki na Ukrainie”.

Kolejny, V. Rozdział poświęcony jest z kolei Arsenałowi Mysteckiemu czyli sponsorowanej przez państwo instytucji, założonej w 2005 roku z inicjatywy prezydenta Juszczenki. Jej celem było od początku wypracowanie projektu nowej przestrzeni muzealnej, mimo iż jednym z zasadniczych pomysłów (forsowanym zresztą przez Juszczenkę) było stworzenie czegoś w rodzaju ukraińskiego Luwru. Jednak tego typu pomysł nie ziścił się, gdyż inne instytucje musiałyby się wówczas pozbyć swoich kolekcji, na co nie było powszechnej zgody. Ponadto, jak zauważa doktorantka, państwo ukraińskie potrzebowało centrum sztuki współczesnej m.in. po to, by podkreślić swoją gotowość modernizacji i chęć uczestnictwa w dyskursie sztuki współczesnej. Jednak jednocześnie państwo nie było w stanie zapewnić Arsenałowi stabilnego finansowania, dlatego instytucja prowadzi również fundację aby móc gromadzić dodatkowe, potrzebne fundusze i aplikować o różne granty. Arsenał musi bowiem szukać dodatkowego finansowania dla niemal każdego projektu, jest też w związku z tym uzależniony od projektów komercyjnych, takich jak wydarzenia biznesowe (wielokrotnie sam Wiktor Pinczuk wynajmował przestrzeń Arsenалу). Tylko czasami udaje się połączyć projekt komercyjny z merytorycznie udaną imprezą (jest tak np. przy okazji największych targów książki na Ukrainie – Międzynarodowego Festiwalu Książki Arsenał). W Arsenale odbywają się również targi sztuki (Kyiv Art Week). Wstęp na wszystkie wydarzenia, w tym wystawy czasowe, jest biletowany. Brak stabilnego finansowania to zatem pierwsza i zasadnicza różnica, gdy porównamy Arsenał Mysteckiego z PAC. Kolejne, to podkreślenie wagi mecenatu państwowego

dla rozwoju sztuki, narodu ukraińskiego i jego dziedzictwa kulturowego. Taka koncentracja na kulturze ukraińskiej i jej przeszłości jest wręcz przeciwieństwem tego, co było początkowo podejmowane w PAC. W tym kontekście warto podkreślić, iż Ukraina nie zbudowała dotąd państwowego muzeum sztuki współczesnej. A choć Arsenał kontynuuje prace nad stałą kolekcją (jej trzon stanowią dzieła z kolekcji Ihora Dychenko, przekazane przez wdowę po nim w 2015 roku), to nie jest ona dostępna dla publiczności, a głównym obszarem działania pozostają wystawy czasowe. A program jest kompromisem: syntezą łączącą politykę dziedzictwa historycznego z innowacją i doświadczeniami współczesności, co w rezultacie ma realizować cele modernizacji społeczeństwa ukraińskiego oraz integracji Ukrainy z globalnym kontekstem kulturowym. Z tych powodów, jak objaśnia doktorantka, kluczowym działem instytucji jest edukacja. Widać to na przykład przy okazji odbywającego się co roku we wrześniu biennale NEOsvitnii Arsenal (dedykowanemu dzieciom i ich rodzicom), a także np. w rozbudowywaniu działu archiwum. Z pewnością zainteresowanie przeszłością i dziedzictwem narodowym wynika już z samego faktu (jak dowodzi autorka), iż Arsenał jest budynkiem z długą historią: zbudowany został jeszcze przez Katarzynę Wielką, dominował nad otoczeniem, bo miał reprezentować militarną potęgę Rosji oraz stać się symbolem rosyjskiej obecności na Ukrainie. W tym kontekście za znamienne uznaje wystawę retrospektywną *Niepodległa: Ukraińska sztuka od 1991 do 2011*, zorganizowaną z okazji 20-lecia niepodległości Ukrainy. Zaprezentowano na niej ukraińską sztukę ~~ukraińską~~ z czasów transformacji, ukraińską Nową Falę oraz różne grupy artystyczne (R.E.P., SOSka). Inna wystawa przedstawiana jako związana z ukraińskim dziedzictwem to wystawa barokowego rzeźbiarza Jana Jerzego Pinsela. Jak zauważyła doktorantka, Pinsel nie był Ukraińcem, był najprawdopodobniej niemieckiego pochodzenia etnicznego i działał w Galicji Wschodniej w pierwszej połowie XVIII wieku, która wówczas była częścią polsko-litewskiej Rzeczypospolitej: >Dlatego zdziwiło mnie, że został opisany jako "ukraiński mistrz" i "ukraiński artysta"< (s. 112). Podobne wątpliwości nachodzą doktorantkę w związku z wystawą *Ukraińska scena awangardowa*, na której silnie została podkreślona przynależność narodowa artystów, uważanych powszechnie za Rosjan. Jest to dla niej świadomy wysiłek "postkolonialnego 'odzyskania' Ukrainy dla Ukrainy", który wiąże także z długoletnim już sporem, czy Kazimierz Malewicz był artystą ukraińskim. Określa tę kontrowersję jako spór bez odpowiedzi, gdyż jak wiadomo Malewicz był etnicznie Polakiem, urodził się i mieszkał w Kijowie, który był wówczas częścią Imperium Rosyjskiego. Przypomina jednocześnie ukraińskich badaczy, takich jak Dmytro Horbachov czy Myroslav Shkandrij, wielokrotnie podkreślających wpływ środowiska ukraińskiego na Malewicza i jego twórczość, czyniący z

niego przedstawiciela ukraińskiej, a nie rosyjskiej awangardy; ukraińskiej, gdyż opartej nie tylko na etniczności, ale rozumianej jako odrębne zjawisko. Na wystawie *Malewicz+* podkreślano, iż życie i twórczość tego artysty były nieodłącznie związane z Ukrainą i że jest to nadal w dużej mierze ignorowane przez zagranicznych ekspertów sztuki.

Inne jeszcze problemy Arsenалу związane są z cenzurą i lękiem przed populistycznymi decyzjami polityków, od których zależy praca w państwowej instytucji kultury. Przykładem może być podjęcie decyzji ocenzurowania pracy Wołodymyra Kuzniecowa przez dyrektorę Arsenalu Natalię Zabolotną tuż przed zapowiedzianą wizytą prezydenta Janukowicza. Takich lęków przed reakcją polityków nie mają oczywiście pracownicy PAC. Ciekawym przypadkiem synchronizacji nastrojów społecznych była *Szewczenkomania* – historyczna wystawa z 2014 roku. Choć zaplanowana jeszcze przez Majdanem, zbiegła się z nastrojami społecznymi związanymi z wydarzeniami z listopada 2013 i stała się aktualnym komentarzem do toczącej się historii oraz miejscem odkrywania ukraińskiej przeszłości. Autorka nazywa to zjawisko „ponownym odkrywaniem korzeni” (s. 116) i wiąże także z wystawami prezentującymi tradycje ludowe. Opisując tę strategię ukazuje jej ambiwalentną rolę, związaną z imperialną polityką folkloryzacji Ukrainy, notabene rozpoczętą znacznie wcześniej niż w czasach sowieckich. Przykładem jest tu zmarła w 1960 roku ukraińska malarka Kateryna Bilokur, szukająca ukraińskich korzeni właśnie w sztuce ludowej. Równie ambiwalentny stosunek wyraża doktorantka do pokazywanej w Arsenale twórczości popularnego na świecie Iwana Marczuka, który wymyślił tzw. płatanizm, swoją własną technikę twórczą polegającą na malowaniu form na obrazie poprzez zagęszczanie zaplątanych linii. Nie ceniąc zanadto tych obrazów doktorantka przyznaje, iż „jego artystyczne pokazy spełniały zazwyczaj funkcję dyplomacji publicznej: potwierdzały miejsce Ukrainy w europejskim kontekście sztuki” (s. 119). Z kolei poddano analizie pokazane w Arsenale malarstwo zamordowanego w 1937 roku przez NKWD Mychajło Bojczuka, twórcy nowobizantyjskiej szkoły malarskiej, powiązanej z utopią ZSRR. Ten artysta przeszedł zresztą, jak wiadomo, przez edukację artystyczną m.in. w Krakowie. Prezentację tej twórczości p. Sułek łączy z odkrywaniem sztuki ukraińskiej, redefinicją historii, włączającą momenty nieoczywiste i ambiwalentne (takie jak wiara w system komunistyczny, z jednoczesnym zwróceniem uwagi na okrucieństwa i terror). Wszystko to wpisuje się jej zdaniem w ideę uzdrowienia postkolonialnego, oferującego odważne spojrzenie w przeszłość, którą należy zaakceptować z wszystkimi jej komplikacjami i dwuznacznościami. Jak podkreśla Sułek *Bojczukizm* był również pierwszą wystawą Arsenalu, która zawierała rozszerzony projekt badawczy, podobny do Platformy Badawczej Pinczuka. W zespole projektu byli bowiem nie tylko artyści i kuratorzy, ale także badacze zajmujący się

sztuką. Przepracowanie historii proponowały też m.in. *Niezwykłe Opowieści z Krymu* – wystawa otwarta w piątą rocznicę aneksji Krymu przez Rosję. Jak przypomina Sułek, Imperium Rosyjskie zaanektowało Krym w 1783 roku, a półwysep pozostawał pod rządami Rosji do 1954 roku, kiedy to został włączony do Ukraińskiej SRR. Jednak kuratorzy wystawy nie faworyzowali żadnego narodu (nawet Tatarów krymskich), ukazali Krym jako wielonarodowościowy tygiel. Doktorantka podkreśla, iż kuratorzy zdecydowali się zaprezentować to, czego już nie widać i by to osiągnąć, współpracowali z wieloma kolekcjami muzealnymi i prywatnymi kolekcjonerami na Ukrainie. Dzięki temu udało im się zbudować narrację opartą na przedmiotach, które dawno temu fizycznie zniknęły z Krymu. Tym samym kuratorzy pytali, jak może być budowana pamięć o tym, co się wydarzyło oraz ukazywali dlaczego określona pamięć o minionym okresie jednak pozostała. Co więcej, wystawa ukazywała także, jak pamięć może być kształtowana przez tych, którzy są u władzy. Sułek przyznaje, iż sięganie do przedrosyjskiego okresu Krymu było strategią subwersywną, która ujawniła kolonialne aspiracje Rosji.

Mając miejsce na wystawach historycznych terapeutyczne odzyskiwanie kolonialnej przeszłości polega – jak dowodzi doktorantka – na jej ponownym rozważaniu i kwestionowaniu, aby lepiej zrozumieć obecny stan pamięci i proces uzdrawiania. Narracje narzucone przez imperialną lub kolonialną władzę mogą być w uzdrawiający sposób reinterpretowane po raz pierwszy zgodnie z własną wolą poddanych tejże władzy. W takim ujęciu Sułek dowodzi, iż zwrot ku przeszłości nie jest eskapizmem, ale leczniczą koniecznością, gdyż przeszłość musi zostać osobiście i sprawczo przepracowana. Doktorantka w rezultacie podkreśla, iż pierwsze lata Arsenалу – podobnie jak pierwsze lata istnienia PAC – zdominowane zostały przez pokazy pozbawione głębszej analizy krytycznej. Mimo tego, była to faza instytucjonalnego dojrzewania wraz z publicznością. Choć Arsenał miał trzech dyrektorów, to tylko dwóch było naprawdę ważnych wedle doktorantki: Natalia Zabolotna i (od 2016) Olesia Ostrowska-Lyuta, przy czym ta ostatnia spowodowała iż kuratorskie projekty miały wartość nie tylko estetyczną czy emocjonalną, ale również intelektualną.

W *Podsumowaniu* Sułek podkreśla iż na Ukrainie popularna jest konserwatywna edukacja artystyczna, prowadząca do nauczania powszechnie akceptowanych praktyk artystycznych opartych na solidnych podstawach rzemieślniczych. To z kolei nie pozostawia miejsca na eksperymenty. Dlatego, na takim właśnie tle, zarówno prywatny PAC, jak i państwowy Arsenał były i nadal są miejscami znaczącymi dla samej obecności sztuki współczesnej. Oba

centra sztuki przeszły przez spore zmiany, objawiające się w prezentowanych narracjach wystaw i tematach, które wcześniej były nieobecne. Procesy tych zmian nazywa autorka postkolonialnym uzdrawianiem. Podkreśla, iż wszystkie tematy, które pojawiły się około 2014 roku i są widoczne w uzdrowicielskich narracjach, dotyczą tego, że Ukraińcy widzą siebie z własnej, a nie nakreślonej przez innych, perspektywy. Jest to – jak uznaje – ważne zarówno dla samych Ukraińców, jak i dla Rosjan którzy w istocie nie chcą uznać, iż Ukraina naprawdę istnieje. Historiograficzny zwrot zauważyć można, jak podkreśla autorka, zarówno w modelu państwowym, jak i prywatnym. Kluczowym momentem dla postkolonialnego leczenia był wedle Sulek Euromajdan, określony przez nią jako rewolucją postkolonialna, gdyż jego główną ideą była manifestacja tęsknoty Ukraińców za byciem częścią europejskiego, a nie rosyjskiego świata. A choć na Ukrainie pojawiły się oczywiście marzenia o zbudowaniu nowej ukraińsko-europejskiej tożsamości, pozbawionej jakichkolwiek sowieckich naleciałości, to doktorantka pokazuje, że nie ma powrotu do sytuacji sprzed zależności, gdyż nie da się wymazać tego, co ukształtowało kulturę – można jedynie nadać temu inne znaczenie.

Jeśli chodzi o uwagi krytyczne dotyczące rozprawy, to pewien niedosyt pozostawia znajomość polskiej i generalnie śródkowoeuropejskiej literatury poświęconej studiom postkolonialnym w kulturze. Bowiem zapożyczenie się w literaturze anglosaskiej (Homi Bhabha, Leela Gandhi and Gayatri Chakravorty Spivak) – powstałej jako namysł nad inną sytuacją – nieść może podejrzenie o (paradoksalnie!) autokolonizacyjny komponent jej postkolonialnych analiz. Termin „autokolonializm” nie jest zresztą doktorantce obcy, wspomina go gdy mówi o zwycięstwie Zachodu w zimnej wojnie i oczekiwaniach dotyczących krajów będących dotąd w domenie ZSRR, które wyzwoliły się spod jego władzy (s. 29). Niewątpliwie znacznie ciekawsze i bardziej zniuansowane wyniki osiągnęłaby autorka gdyby użyła postkolonialnej myśli z rejonu o którym pisze, a nie aplikowała metod powstałych w innych warunkach i dla innych potrzeb. Kolonializm zachodni (brytyjski, francuski, portugalski czy belgijski) i sowiecki to jednak różne kolonializmy. Ujawnia się to szczególnie w swoistym prestidigatorstwie antysowieckiej argumentacji, gdy autorka powołuje się na Franza Fanona, który – jak wiadomo – wspierał Francuską Partię Komunistyczną i był członkiem Mouvement jeunes communistes de France (MJCF). Wielka szkoda, że metodologia nie jest oparta o analizy przeprowadzone w regionie. Jednak, jak sama autorka przyznaje, choć wielu badaczy z którymi dyskutowała o swojej dysertacji, pozostawało sceptycznych wobec zaproponowanej przez nią metodologii postkolonialnej, to zmieniło zdanie diametralnie po inwazji rosyjskiej

w lutym 2022 r. Przy wszystkich zastrzeżeniach zatem niewątpliwie uzyskano uniwersalne wnioski związane z sytuacją post-zależnościową.

Metodologię postkolonialną autorka stosuje w ramach zwrotu przestrzennego i w tym aspekcie także widać, że autorce nie jest znane wiele książek wydanych ostatnio z tego zakresu. Jednak jej detaliczne i wnikliwe obserwacje dotyczące przestrzeni rekompensują te braki.

Moje krytyczne uwagi dotyczą także języka. Język dysertacji określiłabym jako simple English. Gdyby autorka myślała o wydaniu książki, język wymagałby nie tylko sporego wypolerowania, ale też wzbogacenia zakresu używanego słownictwa. Zaznaczę może jedynie w tej bardzo szerokiej kwestii, której nie będę tu rozwijać, iż np. zamiast „chip-blue art” (s. 100) mówi się blue chip art.

Podsumowując podkreśliłabym śmiałą próbę syntetycznego przedstawienia sytuacji sztuki współczesnej na Ukrainie. Kondycja postkolonialna w ujęciu postsowieckim, jak analizuje to doktorantka, z jednej strony zmierza do rozliczenia się z historią imperialną, a z drugiej do uświadomienia sobie iż Ukraina pozostaje ciągle w powszechnej świadomości ‘subalternem’ Zachodu – jego najuboższą krewną, mniej rozwiniętą politycznie i kulturowo. Przywrócenie wartości i zasad, które są niezależne od radzieckich i rosyjskich ustaleń prowadzi do różnych pułapek (w tym nacjonalizmu oraz petryfikującego konserwatyzmu). Wydają się ^{toje} jednak, jak sugeruje autorka, nieuniknione w procesie przepracowywania bolesnej historii. Zaletą dysertacji jest ukazanie blasków i cieni drogi do narodowego i artystycznego samostanowienia, wypowiedzenie tych uwag z samego środka ukraińskiego doświadczenia, dzięki współpracy kuratorskiej autorki z instytucjami ukraińskimi. Dlatego mimo wskazanych niedociągnięć z pełnym przekonaniem rekomenduję nadanie p. mgr Ewie Magdalenie Sułek stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o sztuce.

one
✓ 97