

Publikace *Umění Ukrajiny* vychází jako český překlad knihy ukrajinské kritičky a historičky umění Alisy Ložkiny s názvem *The Art of Ukraine*, kterou vydalo nakladatelství Thames & Hudson Ltd v Londýně v roce 2024.

Recenzentka:
Mgr. Rita Lyons Kindlerová

Publikace vychází s finanční podporou Ministerstva kultury České republiky a Státního fondu kultury České republiky.

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London
The Art of Ukraine © Thames & Hudson Ltd, London, 2024
Text © Alisa Lozhkina, 2025
Translation © Karolína Kučerová, 2025
Preface © Tomáš Glanc, 2025
This edition first published in the Czech Republic in 2025 by Galerie moderního umění v Hradci Králové
Czech Edition © 2025 Galerie moderního umění v Hradci Králové

ISBN 978-80-88659-18-1

GMU

Předmluva — 7
Tomáš Glanc

Úvod autorky — 19

I. POČÁTKY: PŘED ROZPADEM SOVĚTSKÉHO SVAZU — 22

- 1. Počátek modernismu:
od 80. let 19. století do roku 1917 — 27
- 2. Revoluce a rudá renesance:
od roku 1917 do raných 30. let — 47
- 3. Stalinismus a kult osobnosti:
od raných 30. let do roku 1953 — 81
- 4. Multikulturní mozaika:
západní Ukrajina před a po připojení k SSSR — 103
- 5. „Jiné“ umění a pozdní sovětská éra:
od roku 1953 do konce 80. let — 111

II. UMĚNÍ NEZÁVISLÉ UKRAJINY — 140

- 6. Nová vlna na troskách utopie:
od pozdních 80. let do roku 2004 — 145
- 7. Oranžová generace: 2004-2013 — 193
- 8. Mezi válkou a divokým večírkem:
revoluce roku 2013 a dále — 239

Bibliografie — 277
Seznam vyobrazení — 281
Jmenný rejstřík — 293
Summary — 299



zapojil do vlivné skupiny ruských realistických malířů s názvem Sdružení putovních výstav (rusky *Tovarišestvo peredvižnyh chudožestvennyh vystavok*, ukrajinsky *Tovarystvo peresuvnyh chudožnyh vystavok*), kterým se přezdívalo peredvižnici (cestovatelé). Mezi nejznámější Repinova díla patří *Ivan Hrozný a jeho syn Ivan 16. listopadu 1581* (Ivan Groznyj i syn jeho Ivan 16 nojabrja 1581 goda, 1885), *Burlaci na Volze* (Burlaki na Volge, 1870–1873) a *Křížové procesí v Kurské gubernii* (Krestnyj chod v Kurskoj gubernii, 1880–1883).

Ilja Repin byl jednou z hvězd imperiálního uměleckého establishmentu, zájem o svou rodnou zemi a její dějiny si však uchoval po celý život. Potkával se s ukrajinskými kulturními osobnostmi a zpracovával ukrajinskou látku v celém svém uměleckém záběru. Nejznámější z těchto děl je obraz *Záporožští kozáci píší dopis tureckému sultánovi* (Zaporožci pyšut lysta tureckomu sultanu, 1889–1896) [3]. Kozáci byli skupiny obyvatel, kteří uprchli do oblastí kolem řek Dněpr a Don, kde vytvořili komunity s vlastní

/ 3 /

Ilja Repin
*Záporožští kozáci píší
dopis tureckému sultánovi*
(Zaporožci pyšut lysta
tureckomu sultanu)
1889–1896, olej, plátno,
170 × 267 cm

28

samosprávou. Sehráli klíčovou roli v ukrajinské historii od 16. do 18. století a byli známí svou vojenskou zdatností a polokočovným způsobem života.

Obraz zachycuje okamžik, kdy ukrajinští kozáci píší posměšný dopis tureckému sultánovi Mehmedovi IV. Zprávu podle legendy odeslal jejich *otaman* (vojenský velitel) Ivan Sirko v roce 1676 jako odpověď na sultánův návrh, aby se kozáci stali podřízenými Os-manské říše. Tón dopisu („*Jsí satan turecký, zatracený ďáblův bratr a přítel, samotnému Luciferu posluhuješ!*“) velmi silně rezonoval s politickou situací a rozpořádáním společnosti v carském Rusku po skončení poslední rusko-turecké války (1877–1878).

Při tvorbě této rozměrné historické kompozice Repina ovlivnil jednak znalec a výzkumník kozácké historie Dmytro Javornyckyj, jednak reflexe výsledků malířovy vlastní výzkumné výpravy do oblasti dřívější Záporožské Siče, poloautonomního kozáckého státu, který existoval od 16. do 18. století. Plánování své cesty Repin konzultoval s dalším významným akademikem a specialistou na ukrajinskou historii Mykolou Kostomarovem. Vytvořil dvě verze malby, druhá z nich nyní patří do sbírky Charkovského uměleckého muzea (Charkivskij chudožnij muzej). Obraz je menší než jeho první verze a lehce se liší v barvách a kompozici.

Díky nezvyklému námětu, vybroušené realistické technice, detailní studii psychologického profilu jednotlivých figur a obdivuhodně naturalisticky ztvárněnému okolí bylo vyobrazení tak přesvědčivé, že se obraz stal jedním z nejoblíbenějších a nejroz-poznatelnějších děl na ukrajinské téma. Kozáci byli v dějinách zobrazováni ještě před Repinem. Od klasických *parsun* (portrétů ve stylu náboženských ikon) zástupců kozáckých starších z 18. století až po malby legendárního lidového hrdiny kozáka Mamaje, které byly v 19. století k vidění skoro v každém ukrajinském domě, se vy-obrazení kozáků rozvinulo do velkých detailů. Tyto tradiční malby se však vždy více či méně držely konvenčního stylu. Repin vnesl do tématu pozoruhodnou metropolitní techniku, měřítko malby a dovedný realismus, což společně vedlo k živoucímu zhmotnění kozáckého příběhu.

V této obrazotvorné věrohodnosti nicméně tkví hlavní rozpo-ruplnost díla. Repinova malba předjímá estetiku historických filmů. Působí jako zastavený záběr z kasovního trháku a kostýmního

29



dramatu o kozácích, přičemž divák navzdory vši autenticitě zůstává v bezpečné vzdálenosti od scény a pod velkolepým historickým výjevem jsou znatelné rysy moderny. Obyvatelé Petrohradu 19. století převlečení do kozáckých kostýmů se nacházejí současně ve dvou časových rámcích. Přehrávají zápletku z ukrajinské historie, aniž by se na okamžik vzdali své identity kultivovaných osobností imperiální elity tehdejší doby. V trhlině mezi pravdou a zinscenováním se rodí oddělená třetí realita — svět obrazu uzavřený sám do sebe, zpočátku nemilosrdně kritizovaný současníky pro svůj antihistorismus, postupem času získávající srdce diváků.

Repinův obraz ovlivnil vývoj ukrajinské historické malby. Ukotvil vyobrazení záporožských kozáků v masové kultuře a dokonce se nepřímou odrazil v estetice protestních hnutí moderní nezávislé Ukrajiny. Repin inspiroval nejen vážené autory socialistického realismu 20. století, ale také vůdčí osobnosti neoficiálních kyjevských intelektuálních kruhů 60. a 70. let 20. století. Například umělec

/ 4 /

Mykola Pymonenko
Brod (Brid)
1901, olej, plátno,
89 × 140 cm

30

Valerij Lamach (1925–1978) mu věnoval svou pátou *Knihu schématu* (Knyha schem, dokončena v 70. letech, avšak vydána až roku 2012).

Dalším realistou pozdního 19. a počátku 20. století, který významně ovlivnil ukrajinskou malířskou školu, byl umělec patřící do skupiny peredvižníků Mykola Pymonenko (1862–1912). Ten ve svých pracích vytvořil romantizovaný obraz ukrajinské vesnice reflektující stereotypy o životě v „Malorusku“ udržované v Ruské říši. Dosáhl toho skrze mnohé odkazy k vesnickému životu, četnost etnografických detailů, sentimentalitu a paletu jasných barev. Jeho obraz *Brod* (Brid, 1901) [4] zachycuje dvě děti z chudé rodiny, které po vyčerpávajícím dni stráveném pasením krav na poli kráčí směrem k tradičnímu domku ukrajinské vesnice. U pozdějších prací, například obrazu *Kyjevská květinářka* (Kyjivska kvitkarka, 1908), projevuje Pymonenko posun k impresionismu.

Dvacáté století zastihlo ukrajinské umění na křižovatce. Uprostřed krize akademického myšlení a neschopnosti realistů postavit se výzvě, kterou představovaly rozšíření fotografie a nároky rostoucí kapitalistické společnosti, se závratným tempem vynořoval modernismus. Ten bude následně definovat práci a směřování několika generací umělců. Blížil se rok 1917. Neblahá předtucha sociální katastrofy a proměny se vznášela ve vzduchu a hluk revoluce byl již slyšitelný v uměleckých ateliérech. Během necelých dvou desetiletí koloniální romantismus a etnografický realismus Mykoly Pymonenka a nesmělé experimenty s impresionismem plynule vystřídal kosmopolitní avantgarda a utopická abstrakce. Tuto proměnu rozdmýchala silná fascinace modernismem.

MODERNISMUS, SECESE A IMPRESIONISMUS

Ukrajinská umělecká scéna se s objevením prvků modernismu začala radikálně proměňovat. V polovině 80. let 19. století v Kyjevě tvořil ruský symbolista a modernistický umělec Michail Vrubel (1856–1910). Tam vytvořil nástěnné malby a ikony pro kostel svatého Cyrila, navrhoval vlysy pro chrám svatého Vladimíra a započal také prvotní práce na obraze *Sedící démon* (Demon sidaščij, 1890), který se později stane klíčovým pro jeho uměleckou kariéru. Vrubelovo kyjevské období, předznamenávající jeho pozdější, vyspělejší tvorbu,

31



„Jak jsem říkal výše, na vesnicích se praktikovalo umění (v té době jsem to slovo neznal). Přesněji řečeno, prostě se mi moc líbilo, co tam vznikalo. Tyto předměty obsahovaly esenci mých sympatií k venkovům. S velkým vzrušením jsem pozoroval, jak vesničané tvoří malby, a pomáhal jsem jim roztírat hlínu při výrobě podlahy jejich domů a vytvářet vzory na pecích. Venkovské ženy dovedly věrně vyobrazovat kohouty, koně a květiny. Všechny barvy si připravovaly přímo na místě, z různých typů hlíny a syříky [methylenová modř — pozn. red.]. Snažil jsem se je přenést na svá domácí kamna, ale neúspěšně.“¹⁷

/ 23 /

Kazimir Malevič
Venkovské (Seljany)
1930, olej, plátno,
53 × 70 cm

17 Kazimir S. Malevič, Glavy iz avtobiografii chudožnika, in: Malevič o sebe: Sovremenniki o Maleviče, RA, Moskva 2004.

Když byl Malevič mladý, rok studoval na Kyjevské škole kresby (Kyjivska rysuvalna škola) Mykoly Muraška pod vedením Mykoly Pymonenka. Na konci 20. let strávil na Ukrajině mnoho času. Mezi lety 1928 a 1930 vyučoval na Kyjevském institutu umění a publikoval články o nové teorii umění v charkovském časopisu *Nova heneracija*. V roce 1930 uspořádal výstavu svých obrazů v Národním muzeu Kyjevská obrazárna (Kyjivska kartynna halereja), tato výstava byla v jeho životě poslední.

Novátorské období na Kyjevském institutu umění skončilo náhle rokem 1930. Pod vedením Stalina se postoj sovětské vlády k umění změnil. Vláda opustila své prvotní nadšení pro avantgardu a zvolila pragmatičtější přístup prosazující realistické umění. Tento posun vedl k ustanovení socialistického realismu jako oficiální umělecké metody Sovětského svazu. V kontextu zmíněných změn musel Vrona opustit rektorskou pozici a odejít byli nuceni také někteří z nejlepších vyučujících — Kazimir Malevič, Fedir Kryčevskij, Mychajlo Bojčuk a Lev Kramarenko. Nad tzv. formalisty, jak začali být průkopnickí umělci nazýváni, se začala stahovat mračna.

Na podzim roku 1930 byl Malevič zatčen podruhé a poslán na několik měsíců do petrohradské věznice. Po svém propuštění začal pracovat na druhém „rolnickém cyklu“ [23], který se stal ústřední sérií obrazů jeho pozdní tvorby. V této době už byli Ukrajinci svázáni nucenou kolektivizací, jež započala rokem 1928 a pokračovala stalinským režimem organizovanou genocidou — holodomorem 1932–1933 (státem řízený hladomor). Ve zneklidňující estetice slavného rolnického cyklu vidíme odrazy Malevičových cest na Ukrajinu.

OLEKSANDR BOHOMAZOV: OD KUBOFUTURISMU K BROUŠENÍ PIL

Po dlouhý čas stál Oleksandr Bohomazov (1880–1930) ve stínu svých přátel a spolužáků z Kyjevského institutu umění, například Alexandry Exter a Alexandra Archipenka. V posledních dekádách došli nicméně badatelé k závěru, že byl důležitým představitelem mezinárodní avantgardy. Bohomazov se stal úspěšným kubofuturistou [24] ještě před první světovou válkou jako účastník i spoluřadatel výstav. Je také autorem pojednání *Umění malby a živly*



/ 24 /

Oleksandr Bohomazov
Krajina s vlakem
(Pejzaž z lokomotyvom)
1914–1915, olej, plátno,
33 × 41 cm

(Žyvopys ta elementy),¹⁸ originální eseje z roku 1914 věnované teorii umění. V textu sleduje zrození umělecké formy z pohybu základního prvku, tečky. Hloubkou reflexe a soustředěným zájmem o nové promyšlení umělecké formy se může rovnat textům jako *Suprematismus: 34 kreseb* (Suprematism: 34 risunka)¹⁹ Kazimira Maleviče a Kandinského *Bod — linie — plocha* (Punkt und Linie zu Fläche),²⁰ ačkoli je časově oba předchází.

Po válce a revoluci hrál Bohomazov vedoucí roli v přípravě návrhů komunistických oslav a pracoval jako umělec 12. bolševické armády, která byla zapojena do těžkých bojů na jižní a západní Ukrajině. Navrhoval propagandistický vlak a spolu s Exter a Mellerem vyzdobili parník Puškin. Jak již bylo řečeno, většina kubofuturistů a členů avantgardy bolševiky podporovala. Svůj úkol vnímali jako ztělesnění utopického projektu radikálních uměleckých hnutí

¹⁸ Oleksandr Bohomazov, *Žyvopys ta elementy* / *Painting and Elements*, Kyjiv 1996.

¹⁹ Kazimir Malevič, *Suprematism: 34 risunka*, Unovis, Vitebsk 1920.

²⁰ Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Albert Langen, Dessau 1926.

/ 25 /

Oleksandr Bohomazov
Broušení pil (Pravka pyl)
1927, olej, plátno,
138 × 155 cm



zaměřených na přeměnu společnosti. Po vyhlášení míru Bohomazov mezi lety 1922 a 1930 aktivně vyučoval a pracoval na Kyjevském institutu umění. Revoluční neklid a čas strávený v bolševické armádě ho však poznamenaly a roku 1930 zemřel na tuberkulózu.

V posledních letech života se Bohomazov v umění vydal novým směrem. V raných 20. letech zanechal kubofuturismu a pustil se do zkoumání prostorových specifik barev. Ve stejném období začali Malevič a Palmov jevit zájem o psychofyziologické působení barevných bloků a jejich kombinace na diváka. Byl to však Bohomazov, kdo se na tomto poli stal bezkonkurenčním virtuosem. Na konci 20. let pracoval na cyklu věnovaném tématu práce. V roce 1927 začal tvořit sérii náčrtů a kreseb dělníků řezajících dřevo. Na skicách pracoval ve své milované Bojarce, městě, kde napsal *Umění malby a živly* a kde působil jako učitel za hladových revolučních let. Povedlo se mu dokončit jen několik skic. Malby *Broušení pil* (Pravka pyl, 1927) [25] a *Řezači dřeva* (Pyljary, 1929) byly pravděpodobně zamýšleny jako části triptychu, jehož poslední díl měl tvořit obraz *Válení klád* (Nakopyčuvaňna kolody), který zůstal pouze v náčrtu. *Nosiči pilin*

(Tyrsonosy, asi 1930) byli dalším samostatným dokončeným dílem z této série. Cyklus se vyznačuje harmonií přelévajících se jasných barevných skvrn, které intenzivně ovlivňují divákovy emoce. Obrazy osvětluje nadpozemské rozptýlené teplé světlo proměňující běžné momenty ze života dělníků ve shluky metafyzického napětí a ve zdroj hmatatelného potěšení z hudby, kterou vytváří barevné víření.

VASYL JERMYLOV A KONSTRUKTIVISTICKÁ AVANTGARDA V CHARKOVĚ

Konstruktivistický umělec Vasyl Jermýlov (1894–1968) měl značný vliv na vývoj ukrajinského grafického designu a výtvarné umění vůbec. Ve 20. letech byly výrazy jako „Jermýlovův typ písma“ a „Jermýlovova škola“ synonymy pro nejvyšší uměleckou kvalitu. V roce 1912 autor studoval Moskevskou školu malířství, sochařství a architektury (Moskovskoje učiliště živopisi, vajanijs i zodčestva) v ročníku společně s Vladimírem Majakovským a Davidem Burljukem. Ačkoli se vzdělával v Moskvě, velkou část života strávil v Charkově. Vrchol jeho umělecké kariéry ve 20. letech se časově překrývá s obdobím charkovského kulturního rozkvetu.

V roce 1919 se Charkov stal hlavním městem sovětské Ukrajiny. V Kyjevě byl totiž boj za nezávislost stále ještě živý. Dokonce i poté, co Sověti převzali moc, zde zůstávala ukrajinská elita příliš silná. Proto až do roku 1934 plnil roli centra bolševické Ukrajiny Charkov. Město prožilo intenzivní období budování, během kterého kultura, umění, industriální a grafický design zaznamenaly podstatný růst. Na rozdíl od vyčerpaného Kyjeva, kde nástup bolševiků znamenal symbolický trest, snížení důležitosti a konec všech nadějí na nezávislost, byl Charkov v době porevoluční na vzestupu. Sdílený smysl pro inspiraci a energie v té době dokonce obrousily hrany sporů mezi tamními uměleckými skupinami.

Symbolem tohoto heroického období charkovské historie je architektonický konstruktivismus. K jeho zářným příkladům patří budova Deržprom (Průmyslový palác) [26]. Tato budova, vystavěná mezi lety 1925–1928 podle návrhu architektů Sergeje Serafimova, Samuila Kravece a Marka Felgera, byla prvním sovětským mrakodrapem. Stejně jako budova pošty Arkadije Mordvynova byl



/ 26 /
Budova Deržprom
(Průmyslový palác)
na Náměstí Dzeržinského
v Charkově, sovětská
pohlednice z roku 1953

Deržprom darem Charkovu od ruského „staršího bratra“ Ukrajiny (reference často používaná ve vztahu k menším republikám v SSSR) jako součást projektu tvorby nového koloniálního hlavního města. Specificky ukrajinská konstruktivistická architektonická škola se nikdy nevyvinula a nové budovy stavěné později v Kyjevě se často přiklání spíše ke stylu art deco.

V Charkově se o konstruktivismus zajímali dokonce i spisovatelé. Vasyl Jermýlov se v roce 1925 připojil k ukrajinské konstruktivistické škole Avantgarda (Avanhard). Skupinu vedl modernistický spisovatel se zájmem o syntézu různých forem umění Valerjan Poliščuk (1897–1937). Jermýlov se brzy stal jedním z jejích vedoucích. Navrhl obálku a rozvržení časopisu *Avanhard* [27] vydávaného mezi lety 1928 a 1929 v Charkově. Jermýlov byl mnohostranný umělec, již od raného věku ho po absolvování rozličných uměleckých a rukodělných kurzů přitahovalo užité umění a práce na knižním designu, městském mobiliáři i vlastním typu písma. Pracoval také na



/ 58 /

Halyna Zubčenko —
Hryhorij Pryšedko
Kováři dnešní doby
(Kovali současnosti)
1974, mozaikový panel na
vnější zdi jedné z budov
Institutu jaderného
výzkumu Národní
akademie věd Ukrajiny
v Kyjevě

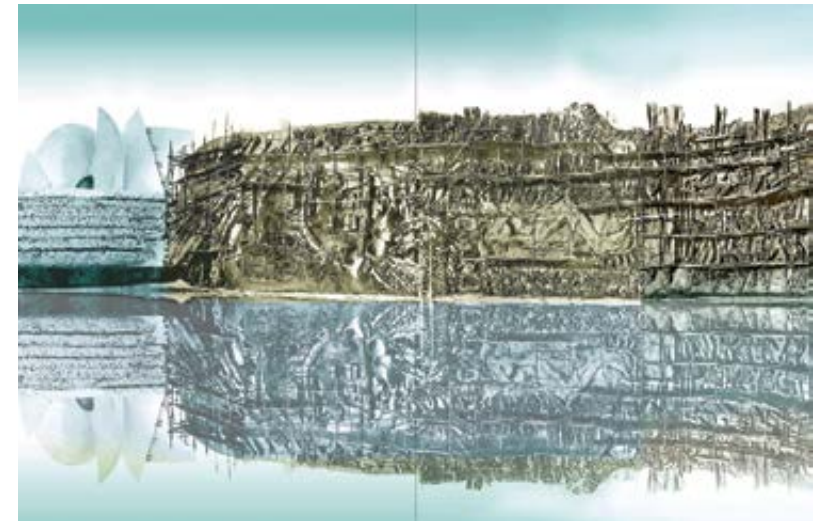
nová generace mistrů modernismu umístila své výtvořby na zdi vícepatrových sovětských budov, přestala být mozaika asociována pouze s církevním uměním a ukázala se jako originální a moderní umělecké médium. Mnozí autoři, mezi nimi Lytovčenko, Lamach, Prjadka, Kotkov, Dubovyk a Marčuk, je používali k tvorbě zakázaných abstraktních kompozic. To po čase vytvořilo paradoxní situaci. Ukrajinské sovětské autority oficiálně neuznávaly abstrakci a k jakékoli formě moderního malířského umění přistupovaly s velkou podezřívavostí, zároveň se však desítky modernistických kompozic začaly objevovat v městských prostorech. Na jedné z hlavních dopravních tepen Kyjeva, Brestské třídy (Berestejskij prospekt, dříve Prospekt Peremohy, třída Vítězství), se nachází několik budov obložených gigantickými poloabstraktními mozaikovými panely.

Smutnou kapitolou dějin ukrajinského umění je konstrukce obrovského reliéfu kolem krematoria Avraama Mileckého (1975), jedné z nejzářnějších ukázek pozdněsovětského architektonického modernismu. Roku 1967 dostali umělci Ada Rybačuk a Volodymyr Melnyčenko šanci přijít s návrhem pro okolí krematoria. Vytvořili plán pietního areálu. Částí komplexu měl být i 230 metrů dlouhý reliéf *Zed' vzpomínek* (Stina pamjati) [59] o výšce pohybující se od čtyř do 14 metrů. Dílo se mělo skládat z mytologických výjevů

126

/ 59 /

Ada Rybačuk —
Volodymyr Melnyčenko
panoramatický snímek *Zdi vzpomínek* (Stina pamjati)
1975



a scén ze světové historie, od Prométhea přes druhou světovou válku až po poválečné zotavení. Práce na technicky komplikované a stylově propracované konstrukci trvala 13 let a obrovský panel byl roku 1981 konečně hotov. Zbývalo jen přidat barvu. Najednou však vedení země dospělo k šokujícímu rozhodnutí — celá zeď má být zničena. Žádné dopisy na obranu díla neměly úspěch a v březnu roku 1982 byl výsledek let nepředstavitelné dřiny umělců nadobro pohřben — betonovací vozy na skoro dokončený reliéf nalily více než 300 nákladů betonu.

Existuje spousta možných vysvětlení této tragédie. Jedním z nich je přítomnost „antisemitismu“: vedení země se prý nelíbily příliš „židovské“ tváře lidí vyobrazených na reliéfu. Další příčinou mohly být neshody mezi umělci a hlavním architektem pietního komplexu, Avraamem Mileckým.

Zabetonovaná *Zed' vzpomínek* stojí vedle kyjevského krematoria dodnes. Zůstává na svém místě mnohými nepovšimnutá. Reliéf je mocným symbolem a názornou ilustrací politické značky sovětského vedení, které násilně vymazalo vzpomínku na tragédie a zločiny spáchané na vlastních lidech. Zeď také připomíná, že pravda zůstane pravdou, byť ji přikrývá masa betonu, a že tato pravda musí být zachována za každou cenu.

127

CHARKOVSKÁ ŠKOLA FOTOGRAFIE

Charkov patřil mezi největší průmyslová a vědecká centra jak v SSSR, tak později na nezávislé Ukrajině. Byl druhým největším městem sovětské Ukrajiny co do populace a měl ustanovenou avantgardní tradici, aktivní undergroundovou scénu a uměleckou školu se silně sociálním zaměřením. Tamní škola se postupně stala jedním z nejsilnějších fenoménů v umění nové Ukrajiny.

Charkov byl neodmyslitelně spjatý se vzpomínkou na rané sovětské začátky — heroickou dobu, kdy umělecké okouzlení komunismem ještě nebylo poskvrněno krví popraveného obrození. Na konci 60. let se vynořil zástup mladých umělců, kteří nepocházeli z bohémských kruhů, ale z místního amatérského fotografického klubu. Fotografování bylo v SSSR oblíbeným koníčkem a země měla velký počet profesionálních organizací i regionálních fotografických klubů. V Charkově, kde se ve strojírnách vyrábělo tehdy velmi populární vybavení Leica, dálkoměrný fotoaparát FED, dosáhlo národní nadšení pro fotografii ještě větších rozměrů. Prvním, kdo experimentoval se sérií konceptuálních snímků, byl sovětský inženýr Boris Michajlov (Borys Mychajlov, * 1938) [60]. Brzy se k jeho fotokroužku přidalo několik dalších aktivních amatérů, většinou to byli pracovníci z jedné z nespočtu charkovských továren. Nezajímali se pouze o technické aspekty disciplíny, ale fascinovala je také estetická a sémantická vyjádření obsažená ve fotografii. Tak se v Charkově uchytila umělecká forma, která bude definovat jeho uměleckou scénu po další dekády a která se značně odlišuje od mainstreamové sovětské fotografie.

Roku 1971 se zformovala skupina Čas (rusky Vremja). Mezi její členy patřili Boris Michajlov, Jevhenij Pavlov (* 1949), Jurij Rupin (1946–2008), Oleh Malovanyj, Oleksandr Suprun, Hennadij Tubalev, Anatolij Makijenko a Oleksandr Sytnyčenko. Fotografové vytvořili uměleckou metodu, kterou nazvali „teorií úderu“ (*teorija udaru*). Jejich snímky měly provokovat nehybnou sovětskou společnost formou i obsahem. Výsledkem bylo hnutí známé pro znevažování sovětské mytologie a šokující, brutální fotografie. Když utopie zkosnatěla a proměnila se v ponurý kult, zaměřili se umělci této generace na každodennost, na subjekty ignorované komunistickými novinami *Pravda*. Rozhodli se vyprávět příběhy odehrávající se mimo hledáček oficiální sovětské fotografie.

128



/ 60 /

Boris Michajlov
z cyklu *Včerešnij krajíc*
(*Včerašnij buterbrod*)
pozdní 60. — pozdní
70. léta 20. století,
barevný tisk

129

V průběhu 70. let si skupina oblíbila experimenty s komplikovanou technologií, vybudovanou na sovětské tradici amatérské fotografie. Formální experimenty populární mezi fotografickými nadšenci se staly klíčovým nástrojem pro tvorbu skupiny. Pokusy s vyrovnanou optickou hustotou, pseudosolarizací, dvojitou expozicí, montáží, koláží a retušováním, to všechno byly techniky, které neproměňovaly jen estetické, ale také politické sdělení fotografie, komentující grotesknost modernity a krizi společenských hodnot.

Boris Michajlov byl ústřední postavou Času a později se stal jedním ze světově nejproslulejších ukrajinských současných umělců. Jeho *Červený cyklus* (Červona serija, 1968–1975) představuje dominantní dílo autorovy tvorby. Fotografický cyklus vznikl v Charkově a jak napovídá název, jeho hlavním tématem byla červená barva. V jazyce propagandy sovětské vládnoucí třídy červená symbolizovala revoluční boj, v určitý moment byla však již tak nadužívaná, že se stala skoro neviditelnou. Michajlovova tvorba ukazuje červenou



/ 61 /

Jevhenij Pavlov
z cyklu *Láska* (Kochaňna)
1976, želatinový stříbrný
tisk



/ 62 /

Jevhenij Pavlov
z cyklu *Zatmění*
(Zatměneňna)
1999, fotografie

barvu „vymazávající“ samu sebe skrze své totální ovládnutí vzhledu městské krajiny tím, že proniká do všech aspektů bytí.

Další sérii fotografií, která se stala pro charkovské hnutí revoluční, vytvořil na počátku 70. let jeden z aktivních členů skupiny, Jevhenij Pavlov. Cyklus *Housle* (Skrypka, 1972) byl poetickou suitou zobrazující mladé charkovské hippies a jedním z prvních experimentů s mužskou nahotou v homofobním SSSR. V době,

130

kdy většina sovětských fotografů přemýšlela pouze v jednotlivých fotografiích, byl koncept série a výsledné rozšíření prostoru pro dialog s divákem zvláště inovativní. Po *Houslích* následovala roku 1976 *Láska* (Kochaňna) [61] a po ní *Archivní série* (Archivna serija), složená z černobílých záběrů ze života sovětského Charkova mezi lety 1965 a 1988. Tyto cykly, i když se jednotlivé snímky na první pohled mohly zdát nepromyšlené a náhodné, ve skutečnosti přísně následovaly fotografovou uměleckou logiku a principy charkovské školy. Později v 90. letech Pavlov vytvořil sérii *Zatmění* (Zatměneňna) [62]. Skupinu lidí částečně zakrývá tmavý obdélník, připomínající *Černý čtverec* (1915) Kazimira Maleviče. Jak série postupuje, temnota prakticky pohlcuje její hrdiny.

Spoluzakladatel Času Jurij Rupin byl kromě fotografie aktivní také jako spisovatel. Román *Luriki*, povídka *Deník fotografa* (Ščodennyk fotohrafa) a další novely jsou pronikavým a výborně napsaným vhledem do života charkovského fotografického undergroundu 70. let. Jeho práce rovněž zahrnovala fotografické dějiny skutečného života v sovětském Charkově se vši depresivní šedí, neředitelnou propagandou. Dekonstrukce sovětského mýtu o šťastném životě a odvážné vyobrazení nahoty na fotografii *My* (*Dvojitý autoportrét s manželkou*) (*My [podvijnyj avtoportret iz družynojul]*, 1971) a v sérii *Sauna* (Baňa, 1972, název odkazuje k východoslovanské parní lázni či lázním) [63] jsou plně v souladu s „teorií úderu“, šokují současného diváka a nutí ho ptát se, zda císař opravdu není nahý.

Zobrazování nahého těla bylo v sovětské fotografii tabu, ale společně s dokumentací nevzhledné sovětské reality se stalo charakteristickým rysem charkovské fotografie té doby. Akty symbolizovaly svobodu, protest proti utiskující netečnosti okolní společnosti. Neoděná postava na charkovských fotografiích 70. let je prakticky *Muž bez vlastností* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930) rakouského spisovatele Roberta Musila, nebo přesněji člověk zbavený jakékoli ideologie. Oblečené postavy na fotografiích skupiny Čas jsou skoro vždy vyobrazeny jako odporné či jednoduše absurdní. Nahota sovětského jedince, který vykročil ze svého „pouzdra“ a nyní předvádí své čisté, zářivé, bílé a skandálně erotické tělo, je jediným paprskem naděje v jinak depresivním vesmíru zachyceném umělci skupiny. Boris Michajlov vytvářel fotografie soustředěné na intimní, byť ne vždy lichotivé momenty kolektivního života, život

131



směrem. Používali zjednodušený umělecký jazyk a odmítali barokní styl, starali se o zavádění skoro „zenové“ prázdnoty a jednoduchosti do svých děl spolu s lehkým tónem narativu a ironie. Během tohoto období Hnylyckyj zpopularizoval prázdná plátna. Malby na sobě měly stále méně a méně barvy, až bylo více plátna prázdného než zaplněného.

Není možné zmínit ParKomunu a opomenout sexuální a psychedelickou revoluci odehrávající se ve stejném čase. Jak pravil starý vtip: „V Sovětském svazu žádný sex není.“ Sexuální revoluce, která na Západě začala v 60. letech, se do SSSR dostala až před jeho rozpadem. Umělce v této době zajímalo zkoumání limitů lidské zkušenosti. V kyjevské ParKomuně byla erotika neoddělitelná od psychedelie, což pomohlo vytvořit obraz squatu jako místa absolutní neoomezené svobody [79].

Roku 1993 vytvořil Oleksandr Hnylyckyj další ikonické umělecké dílo [80]. Posbíral několik zakřivených zrcadel v bludišti opuštěného zábavního parku a použil je pro tvorbu videoumění. Zrcadla nainstaloval ve svém ateliéru a poté pozval svou manželku Nataliju Filonenko a umělce Maksyma Mamsikova, aby se ujali hlavních rolí v jeho filmu. Hnylyckyj skrze filmování erotických

/ 78 /

Vasyl Caholov
Mám velmi rád svou práci
(Ja duže ljublju svoju
robotu) z cyklu Svět
bez idejí (Svit bez idej)
1993, fotografie

156

/ 79 /

Oleksandr Ševčuk
z cyklu Kyjev, balkon
(Kyjiv, balkon)
1994, fotografie, vyfoceno
na balkoně squatu na
ulici Pařížské komuny,
zleva: Valerija Trubina,
Ruslan Rubansky
a Viktorija Parchomenko



/ 80 /

Oleksandr Hnylyckyj —
Natalija Filonenko —
Maksym Mamsikov
Zakřivená zrcadla —
živé obrazy (Kryvi
dzerkala — żyvi kartyny)
1993, záběr z videa



a pornografických scén odrážejících v zakřivených zrcadlech dosáhl skutečně unikátního surrealistického efektu. Byl to znovuprobuzený duch Salvadora Dalího okořeněný hédonismem, psychedelií a kreativním experimentováním, pro které byla ParKomuna známá.

Nová vlna bývá často kritizována pro svůj nezájem o politiku. Je pravdou, že skutečný politický aktivismus v umění začal na Ukrajině až o několik desetiletí později. Nicméně apolitický postoj a sexuální a psychedelická revoluce, kterou generace v 90. letech prožila, se

157



/ 85 /

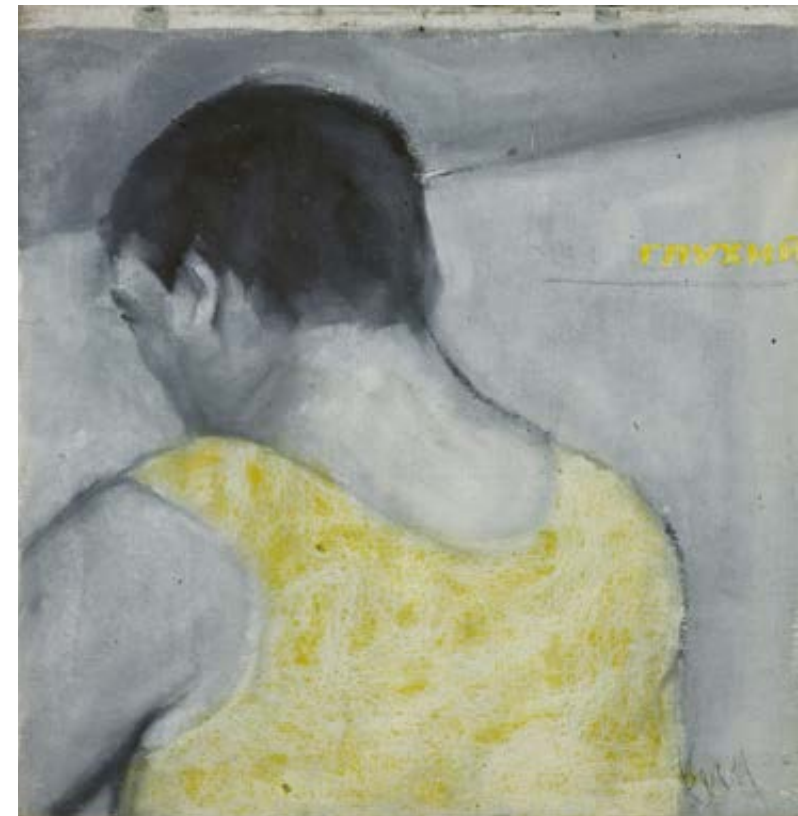
Jurij Sokolov v galerii
Decima, Lvov,
raná 90. léta 20. století,
fotografie je fragmentem
ze Sokolovova díla
Mé ženě (Mojij družyni),
1999, album,
kombinovaná technika

lvovského uměleckého světa. Jeho ateliér se svou poněkud děsivou atmosférou a kreativním chaosem představoval jedno z center bohémského života ve městě. Sám o sobě byl uměleckou instalací, podobně jako slavný londýnský ateliér Francise Bacona. Umělcův styl se vyznačoval záměrně umazanými a expresivními malbami tvořenými na zadní stranu starých, ošuntělých koberců, předložek a rohožek. V duchu stylu arte povera prakticky všechna díla doplňoval textovými prvky [86]. Náhodné fragmenty frází se svou absurdní poetikou podtrhují expresivitu a patologickou podstatu jeho práce, tvořící základ umělcova brutálního, avšak intimního stylu. Na rozdíl od mnohých lvovských autorů tohoto období byl Sahajdakovskyj od 90. let součástí kyjevské umělecké scény. Zúčastnil se velkého množství významných výstav nového

166

/ 86 /

Andrij Sahajdakovskyj
Hluchý (Hluchyj)
1996, olej, plátno,
65 × 65 cm



ukrajinského umění doma i v zahraničí a svá díla pravidelně prezentoval v kyjevských galeriích.

Další odnoží lvovského umění, která přirozeně prorostla kyjevskou uměleckou scénou, byl Masochův fond (Fond Masocha). Skupinu roku 1991 založili umělci Ihor Podolčak (*1962), Ihor Ďuryč (*1962) a divadelní režisér Roman Vikťuk, ačkoli vyzrálé práce Masochova fondu byly především produktem Ďuryče a Podolčaka. Jméno skupiny odkazuje k Leopoldu von Sacher-Masochovi, spisovateli 19. století narozenému ve Lvově, jehož literární estetika posloužila k popisu sexuální „poruchy“. Hlavní postavy ze Sacher-Masochových novel *Venuše v kožichu* (Venus im Pelz, 1858) a *Don Juan z Kolomyje* (Don Juan von Kolomea, 1866) pochází z Haliče, kterou autor ve svých pracích popisuje jako exotické sexuální eldorado.

167



Cyklus *Občanka (Pasport)* [98] luhanského rodáka Oleksandra Čekmeňova (Alexander Chekmenev, * 1969) je jedním z nejdůležitějších dokumentů o Donbasu 90. let. Série fotografií vznikla mezi lety 1994 a 1995. Během tohoto období začali občané nově nezávislé Ukrajiny masově vyměňovat staré sovětské občanky za nové ukrajinské. Stát vysílal fotografie do domácností lidí, kteří se z nějakého důvodu nemohli dostavit do fotografického studia. Oleksandr Čekmeňov se tak ocitl v domovech těch nejvíce znevýhodněných občanů Luhansku — starých a nemocných, nepohyblivých, s mentálním postižením. Tragédie těchto lidí, ponechaných napospas osudu a žijících v žalostné chudobě, podtrhuje, jak absurdní bylo, že penzisté, kteří přežívali týdny a měsíce v izolaci, byli nuceni procházet procesem získání nových dokladů. Čekmeňovovy portréty jsou nápadné svou kompozicí a autorovou empatií. Na jedné z fotografií vidíme starou ženu a vedle ní rakev, kterou si sama připravila. Čistě bílé pozadí přidržované fotografovým asistentem

/ 98 /

Oleksandr Čekmeňov
z cyklu *Občanka (Pasport)*
1994–1995, fotografie

186



/ 99 /

Maksym Mamsikov
*Hřbitov Berkivci a jeho
obyvatelé* (Kladovyšče
Berkivci i jeho meškanci)
1999, fotografie,
70 × 100 cm

187

přírozeně dodává proceduře nádech absurdna a vytváří nečekaný odkaz na suprematistickou malbu Kazimira Maleviče *Bílý čtverec na bílém pozadí* (1918).

Homo novus 90. let byl pověstný „nový Rus“ (novyj russkij; nouveau riche; zbohatlík) a jeho prototyp představoval naježený mafián ve fialovém saku, která byla v té době v módě. Přírozeně netrvalo dlouho, než tito lidé svou estetikou a způsobem myšlení upoutali pozornost ukrajinských umělců. Výmluvným dílem tohoto období je projekt Maksyma Mamsikova (* 1968) *Hřbitov Berkivci a jeho obyvatelé* (Kladovyšče Berkivci i jeho meškanci, 1999) [99]. Když se umělec náhodou ocitl na kyjevském hřbitově Berkivci, objevil celé městečko nově vztyčených pomníků. Podobizny místních zločineckých bossů, jejich žen, spolupachatelů a běžných „lidí 90. let“ byly vyryty na hyperrealistických náhrobcích, odrážejících ducha a vkus doby. Naivita žulových desek a jejich extrémní kýčovitost se snoubily s tragédií reálných úmrtí. Tato série prací byla absolutně



synem slavného charkovského sochaře Oleksandra Ridného a brzy se z něj stal umělec stojící za většinou charkovských postsovětských oficiálních monumentů. Místo sloužilo jako ateliér a výstavní prostor současně. Do konce roku 2006 byla SOSka spíše organizací v pohybu než stabilní skupinou se stálým počtem členů. Ridnyj byl nicméně stálíci. On a Kryvencova zůstali členy skupiny po celou dobu, spolu s dalším mladým umělcem, Serhijem Popovem (* 1978).

Počátky uměleckých aktivit SOSky se překrývaly s dobou politického neklidu, reflektovanou v jejích dílech. Jejich uměleckou tvorbu uvedla akce *Jsou na ulici* (Vony na vulyci) [114], provedená Ridným, Kryvencovou a Popovem roku 2006. V předvečer plánovaných voleb vyšli umělci žebrot do ulic v maskách ukrajinských politiků — prezidenta, předsedkyně vlády a vedení opozice. Jejich

/ 114 /

Skupina SOSka
Jsou na ulici
(Vony na vulyci)
2006, fotodokumentace
série veřejných
uměleckých akcí
v Charkově a Kyjevě

214



/ 115 /

Skupina SOSka
Snílci (Mrijnyky)
2008, fotografie

absurdní představení v metru a v ulicích Kyjeva s využitím televizních „mluvících hlav“ se stalo metaforou pro situaci na Ukrajině, kdy politici královsky zbohatli, proměnění v loutky největších oligarchů, zatímco zbytek země žil dále v žalostné chudobě.

V průběhu času začala tvorba skupiny dozrávat. V roce 2008 umělci vystavili svůj projekt *Snílci* (Mrijnyky) [115] v PinchukArt-Centre. Ten vymezoval důležitou fázi ve vývoji uměleckého jazyka a témat, na která se soustředili. V tomto momentě Ridnyj jako jednotlivec i skupina jako celek obrátili zájem směrem k „emo“ a „goth“ subkulturám, které byly populární mezi městskou mládeží nultých let. *Snílci* zobrazovali tyto mladé dívky a chlapce vznášející se nad neutěšenými vysokými paneláky, představující obraz mladých „snílků“, pátrajících po autentických emocích uprostřed cize působící pustiny postsovětských měst.

215



v plné síle na kyjevském Majdanu. Tyto slogany se vyznačovaly vlastenecko-anarchistickým zabarvením a ironicky použitým vulgárním jazykem. Dodávaly také určitý podtón brilantním a zapamatovatelným textům, které Semesjuk a Mann pravidelně sdíleli online.

Umělci zorganizovali improvizovanou galerii přímo na okraji Majdanu. Pojmenovali ji Mysteckyj Barbakan (Umělecký barbakán, barbakán je horní část středověkých městských bran, která hrála důležitou roli při obraně města). Galerie byla narychlo vybudována z průmyslových palet a překližkových desek a po dlouhou dobu představovala atraktivní centrum pro kreativní mládež shromážděnou na náměstí. Vystavovala díla Manna, Semesjuka a Jermolenka, dále Vitalije Kravece, Oleny Dubrové a dalších umělců. Konal se zde také festival krátké prózy a přednášky. Je také na místě zmínit, že Barbakan měl vlastní kamna, což se v mrazivém nečase ukázalo jako

/ 132 /

Maksym Bilousov
z cyklu *Stráže Majdanu*
(Vartovi Majdanu)
2013–2014, fotografie

244



/ 133 /

Serhij Lebedynskij
skupina Šídlo (Šylo)
z cyklu *Euromajdan*
(Jevromajdan)
2014, fotografie

245

poměrně významné lákadlo pro všechny se zájmem o uměleckou tvorbu. Dokonce už před revolucí nosili umělci z okruhu Barbakanu ironickou masku „pravice“, takže se na Majdanu v obklopení vysoce patriotických sloganů cítili výrazně sebevědoměji a mezi svými, než umělci zaměřením levicově.

Oděsan Igor Gusev podporoval účastníky Majdanu na dálku. Kromě pozoruhodné série maleb *Rytíři revoluce* (Lycari revoluciji), na níž začal pracovat počátkem roku 2014 pod vlivem estetiky Majdanu, napsal cyklus krátkých poetických skečů, jejichž tématem byla revoluce. Tyto básně byly následně zahrnuty do sbírky *Lajchokku* (Like-a-Haiku). Následující dvě básně jsou příkladem Gusevova cyklu *Revochokku* (Rev-Hokku):⁵⁴

⁵⁴ Originál viz: Igor Gusev, *Lajchokku 2013–2015*, Dymchuk Gallery, 2015.



/ 139 /

Roman Mychajlov
z cyklu *Realita páli*
(Opik realnoho)
2015–2018, oheň,
papír, 600 × 450 cm,
prezentováno na výstavě
Permanentní revoluce
(Permanentna revoljucija)
v Ludwigově muzeu —
Muzeu současného
umění, Budapešť
2018

realnoho, 2015–2018) [139] — a zuhelnatělé dřevěné objekty. Oheň se v autorově tvorbě stal ambivalentním symbolem. Na jednu stranu reprezentoval trauma a bolest, na druhou stranu pomohl vytvořit novou uměleckou skutečnost. Po naléhavě politických uměleckých projektech začal umělec objevovat potenciál malby, média, které ve světě současného ukrajinského umění zastává jedinečně komplikovanou pozici. Donedávna bylo ukrajinské umění obviňováno ze lpění na malbě, avšak ve druhé polovině 10. let tato technika ve skutečnosti z mladé umělecké scény zcela zmizela. Navzdory tomu se k ní Mychajlov obrátil, aby mu pomohla objevit nový umělecký jazyk a prozkoumat temná místa vlastního podvědomí. Nejpozoruhodnějším příkladem je v tomto ohledu jeho projekt *Strach* (Strach, 2017).

Polovina 10. let byla dobou rychlého vývoje umělecké tvorby Mykyty Šalenného. Vystudovaný architekt vytvářel velké a technicky

254



/ 140 /

Mykyta Šalennyj
Černá Sibiř (Čornyj Sybir)
2015–2016, ručníky,
350 × 2000 cm

komplexní instalace. Roku 2016 vzniklo jeho nejúspěšnější dílo *Černá Sibiř* (Čornyj Sybir) [140]. Představuje obrovský panel z levných čínských ručníků, který evokuje vypálený les a odkazuje k Sibiři jako přetrvávajícímu symbolu koncentračních táborů a potlačování kolektivní paměti národa. Ke konci dekády se Šalennyj stále více zaměřoval na mezinárodní umělecký trh a začal experimentovat s virtuální realitou. V této oblasti dosáhl zvláštního úspěchu a svou tvorbu vystavoval ve spolupráci s mezinárodními umělci, jako jsou Olafur Eliasson a Paul McCarthy.

Dalším autorem této generace, který se soustředil na velkoformátové umění, byl Roman Minin. Na počátku desetiletí si vytvořil svůj vlastní rozeznatelný styl, který během 10. let používal při tvorbě nástěnných maleb, vitrážových kompozic a práci u malířského stojanu. Experimentoval s novými materiály a technikami a zároveň pracoval s pozdně sovětskou estetikou. Vytvářel originální

255



/ 151 /

Oleksij Saj
Tolstojevskij
(Tolstojevskij)
jaro 2022, digitální tisk

květiny. Jaro přichází i do vojenských kasáren, kde se kromě oplakávání mrtvých také slaví svatby. Lásky přemáhá smrt, naděje doutná v srdcích všech Ukrajinců. Naděje na vítězství nad zlem, na klidnou oblohu a život ve svobodě.

Důležitým uměleckým svědectvím z válkou rozervaného Charkova je dokumentární projekt *Jak se máš?* (Jak ty?, 2022) [150]. Od 24. února, prvního dne invaze, do 6. března se desítky umělců se svými rodinami před nálety skrývaly ve sklepě jedné z nejznámějších současných galerií v Charkově, v JermolovCentru. Mezi nimi byl Pavlo Makov (* 1958), který reprezentoval Ukrajinu na

272

/ 152 /

Olena Naumenko
Nejistota (Nevyznačeníš)
květen 2022, akryl, plátno,
200 × 150 cm



59. benátském bienále v roce 2022. Na zdánlivě banálních, všedních fotografiích a ve videích dokumentují obyvatelé galerie/protileta-dlového krytu svůj každodenní život. Lidé sledují filmy, zakrývají okna ochrannými zástěnami, jedí, spí a vedou dlouhé rozhovory. Možná to vypadá jako podivný piknik v interiéru, ale na pozadí se ozývají nekonečné exploze. Galerie je situovaná v centru města, ve sklepě konstruktivistické budovy Charkovské národní univerzity V. N. Karazina. Ironií osudu jde o bombardováním nejvíce zasažené části Charkova. Kurátoři projektu *Jak se máš?* zdůrazňovali, že fotografie dokumentují performanci. S odkazem na imerzivní umění

273