

У К Р А Ї Н С Ь К Е
Т І Л О

НЕПОВНОЛІТНІМ НЕ РЕКОМЕНДОВАНО

КИЇВ 2012

U K R A I N I A N B O D Y

NOT RECOMMENDED FOR NON-ADULTS

KYIV 2012

ЗМІСТ

Леся Кульчинська. Тіло як доказ	5
Експозиція	8
Акції солідарності на підтримку виставки «Українське тіло» та Центру візуальної культури	58
Коментарі: Єкатеріна Дьоготь, Девід Елліот, Саймон Шейх	65
Василь Черепанин. Українське тіло: взаємодії мистецтва, знання і політики	68
Олександр Івашина. Горгона української культури	84
Оксана Тімофєєва. Випробування меж: українське тіло та російська душа	88
Олексій Радинський. Синя смуга	92

CONTENTS

Lesia Kulchynska. Body of Evidence	5
Exhibition	8
Solidarity actions in support of <i>Ukrainian Body</i> exhibition and Visual Culture Research Center	58
Comments: Ekaterina Degot, David Elliott, Simon Sheikh	65
Vasyl Cherepanyn. Ukrainian Body: Interaction of Art, Knowledge and Politics	68
Oleksandr Ivashyna. The Gorgon of Ukrainian Culture	84
Oksana Timofeeva. Testing the Limits: Ukrainian Body and Russian Soul	88
Oleksiy Radynski. The Blue Stripe	92



ТІЛО ЯК ДОКАЗ

Виставка «Українське тіло», організована Центром візуальної культури, відкрилася в галереї Старо-академічного корпусу Києво-Могилянської академії 7 лютого 2012 року. Через три дні після її відкриття президент університету Сергій Квіт власноруч закриття на ключ приміщення галереї, прокоментувавши свої дії фразою, що стала культовою: «Це не мистецтво, а лайно». Наслідком акцій протесту проти закриття виставки не стало відновлення її роботи. Навпаки, рішенням Вченої ради університету було припинено діяльність Центру візуальної культури в Академії. Галереї Староакадемічного корпусу було передано під бібліотечний архів. Так завершився період історії цього приміщення, пов'язаний з мистецтвом.

Пропонований каталог є документацією закритої виставки та мистецьких акцій, здійснених на її підтримку. Це також своєрідне розслідування: спроба з'ясувати, де в українському суспільстві проходить межа між «мистецтвом» і «лайном», прийнятним та нестерпним, зрештою, між «тілом» і «духом». Йдеться, по суті, про межі видимого, кордон між тим, що ми можемо безболісно вписати в горизонт свого сприйняття, і тим, що не можемо, чи радше не хочемо включити до нашого комфортного «життєвого світу». Завданням, яке ставила перед собою виставка «Українське тіло», було проявити те, що залишається здебільшого на периферії чи за межами цього заспокійливого горизонту.

BODY OF EVIDENCE

Ukrainian Body exhibition, organized by Visual Culture Research Center, was launched on February 7, 2012 in the Old Academic Building gallery of Kyiv-Mohyla Academy. Three days after the opening, the university president Serhiy Kvit locked the gallery's premises with his own hand and notoriously commented his actions with the phrase "This is not art, this is shit". A number of protests against the exhibition closure followed, but the exposition was never resumed. On the contrary, the university Academic Council took a decision to cease the activities of Visual Culture Research Centre as part of Kyiv-Mohyla Academy. The premises in the Old Academy Building became the library archive. This was the end of the site's period in history when it was related to art.

This catalogue is documentation of the closed exhibition and of artistic protests in its support. It is also a sort of investigation, an attempt to determine the line between "art" and "shit", the acceptable and the intolerable, and ultimately between "body" and "spirit" in Ukrainian society. The question is, in fact, about the limits of the visible, the line between things we can safely fit into our perceptive horizon and things that we cannot or do not want to include in our comfortable *Lebenswelt*. The task of the exhibition was, in the first place, to reveal the periphery that lies beyond this comfort horizon.

We aimed to look at the Ukrainian society from the bodily standpoint. For it is through the body, its sensibilities, affects and needs that reality shows itself in the

Ми спробували поглянути на українське суспільство з тілесної точки зору. Через тіло, з усіма його чутливостями, афектами та потребами, реальність дає нам про себе знати якнайжорсткіше. Суспільство пронизує наші тіла безліччю способів, залишаючи на них відбитки, деформації чи відчуття, – усе те, що ми називаємо тілесним досвідом. Ці тілесні ефекти нерідко вказують нам на те, чого ми не хочемо бачити, виявляючи межі нашої терпимості, гаданих можливостей чи декларованої свободи.

Представлені на виставці роботи – це насамперед артикуляція й осмислення художниками власного досвіду існування в конкретному матеріальному, соціальному та культурному середовищі, і водночас – проблематизація, випробовування доступних способів його символічного картографування. Закономірно у фокусі опинилося те, що переживається найбільш гостро. У певному сенсі «Українське тіло» – це «сукупність доказів» (*body of evidence*). Це докази пережитих реальними людьми вражень і ситуацій, але це також і докази іншого «українського тіла» – такого, яке хтось, можливо, хотів би не бачити. Ці докази покликані поставити під сумнів ту систему суджень, ту переконаність у своїй правоті, що позбавляє нас чутливості до інших та можливості інакшого погляду на власне становище.

Нам було важливо поєднати у полі зору те, що зазвичай взаємовитісняється. Тому на цій виставці, зокрема, робота Саші Курмаза – документація відчайдушного прагнення відповідати гедоністичному імперативу сексуалізованих образів масової культури – розміщується поряд з роботою Олександра Володарського, що відсилає до його власного досвіду тюремного ув'язнення – наслідку криміналізації тілесності в нашій країні. «Моє порно – моє право!» Анатолія Белова – протест проти бруталного поліцейського втручання держави у приватний простір – поєднується із «Синьою панеллю» Вови Воротнього, що присвячена «невидимій» повсякденній біополітиці. У роботах Оксани Брюховецької та Володимира Сая декларативна повага до людини виявляє свою

crudest way. Society pierces our bodies in a multitude of ways and leaves its traces, distortions and impressions on them. We call all those things our bodily experience. These bodily impressions often point to the direction we refuse to look at. They expose the limits of our tolerance, of our abilities and of our declarative freedom.

Each artwork displayed at the exhibition is an articulation of artistic experience of being in a particular material, social and cultural environment. At the same time, these artworks are designed to test accepted ways of symbolic mapping of this experience. Naturally, those things that we experience most acutely came into focus. In a certain sense, *Ukrainian Body* came across as “the body of evidence.” It is the evidence of certain situations and impressions undergone by real people, but it also is the evidence that another “Ukrainian body” exists, the body that is preferred not to be seen. This evidence aims to question our system of judgements, our feeling of righteousness that desensitizes us in relation to others and leaves no chances of looking at our own condition in different ways.

It was important for us to combine things which are normally interchanged in one visual field. That is why the exhibition contains Sasha Kurmaz's work, a documentation of a desperate desire to conform to the hedonistic imperatives of sexualised images of mass culture, immediately followed by Oleksandr Volodarskyi's piece that refers to his own experience of imprisonment which itself is a consequence of our country's criminalization of corporeity. *My Porn Is My Right!* by Anatoliy Byelov is a protest against the brutal police state intrusion into one's private space, and it adjoins *The Blue Panel* by Vova Vorotniiov dedicated to the “invisible” biopolitics of everyday life. Oksana Briukhovetska's and Volodymyr Say's works reveal the transformation of declarative respect to a person into helplessness and reactive rejection in front of unpleasantly old or suspiciously homeless bodies. Lyubov Malikova's and Yevgeniya Beloruset's works juxtapose our beliefs about bodily “norm” with the evidence that such norm does not exist. A festive image of the

безпорадність перед афективним відторгненням неприємного, старого чи підозрілого «безпритульного» тіла. Роботи Любові Малікової та Євгенії Белорусець протиставляють вірі в тілесну норму докази її відсутності. А в урочистому образі української «Супержінки» Артура Белозьорова контрастом проступає жорстка дійсність її тілесного існування.

Зрештою, на противагу поширеним у нашій країні розмовам про невловиму, але таку важливу духовність, ця виставка – це сукупність доказів життя українського тіла. Тіла вразливого, часом безпомічного, з його загостреною чи притлумленою чуттєвістю, недоліками та проблемами, але водночас – з невідступними потребами та можливостями. Тіла, яке на власній шкірі відчуває всі труднощі нашого суспільства. Тіла, що, як це часто буває в розслідуваннях, саме по собі є вирішальним доказом.

Леся Кульчинська

Ukrainian *Superwoman* by Artur Belozorov contains contrasts that disclose harsh reality of her bodily existence.

Finally, contrary to the discussions about elusive but so important “spirituality” which are prevalent in the country, this exhibition is a sum total of evidence pertaining to the life of Ukrainian body *per se*. This body is vulnerable, at times helpless, it has its downsides and problems, its sensuality can be pronounced or repressed but all in all this body has relentless demands and opportunities. This body carries all the societal hardship. This body itself, as it often happens in investigations, serves the ultimate evidence.

Lesia Kulchynska



Вова Воротнєв

Із серії «Тризуби»

Емаль ПФ-115 на дерев'яній дошці, скретч, 2012

Мало не першими графіті, які запам'ятались мені з дитинства, були тризуби, видряпані на лавках, перилах, столах, що стояли у дворах тощо. В кінці 80-х для дитячої свідомості це був таємничий знак, магія якого була підсилена ще й ореолом забороненого. У тризубі читалося зашифроване слово ВОЛЯ. Я, хоч і знав щось трохи про національно-визвольний рух, але мене захоплював цей вуличний знак (підозрюю, що його авторів також) так, ніби це був логотип якоїсь хеві-метал групи.

Через якийсь час Радянський Союз розпався, і тризуб став державним гербом України. Відчуваючи певні «ревнощі» до масової експозиції тризуба, раптову явленість його для, як я вважав, маси профанів, я все ж втішав себе тим, що знаю/відчуваю більше. Та згодом, крізь 90-ті, слід тризуба якось зблід, майже стерся, вивітрився зі свідомості. Аж поки не виринув знову – переважно в синіх печатках на паперах, на позолочених ґудзиках міліціонерів чи на в'їзді до української митниці.

Вова Воротнєв
Київ, 2012

Vova Vorotniiov

From the *Tridents Series*

Enamel PF-115, scratch on wood, 2012

Among the first graffiti I remember from my childhood there were tridents scratched on benches, railings, and yard tables. In the late 80's, the trident was a mysterious sign for a child's mind and its magic was reinforced by the halo of prohibition. In the trident, one could read the encrypted word FREEDOM. Even though I knew little about the national liberation movement, I was fascinated by this street sign. It was as tantalizing to me as if it were the logo of some heavy metal group, which could have been its authors' intentions.

A few years later, the Soviet Union collapsed and the trident became the national emblem of Ukraine. Feeling some "jealousy" to the mass exposure of the trident, to its sudden openness for, as I thought, profane masses, I still consoled myself with the fact that I knew or felt better. But then, during the 90's, the trident's imprint somehow paled, it became obliterated, effaced from consciousness. It reemerged recently, mostly in the form of blue document seals, gold-plated buttons of policemen, and at Ukrainian customs.

Vova Vorotniiov
Kyiv, 2012

Вова Воротнєв досліджує природу та функцію геральдичних знаків, виявляючи приховані антагонізми «колективної репрезентації». Тризуб, що став сьогодні емблемою репресивного державного апарату, для нього є передусім контркультурним символом свободи та протесту, закарбованим у пам'яті у вигляді заборонених графіті, видряпаних на «комунальних» поверхнях. Власноручним переформатуванням тризуба художник здійснює інтервенцію в символічний вимір колективного «українського тіла». Тиражованому владою «національному гербу» він протиставляє волютаристський жест – брутальну «народну» техніку символічного бунту.

Vova Vorotniiov explores the nature and the function of heraldic symbols, revealing hidden antagonisms of "collective representation". For him, the trident, which has now become the bureaucratic logo of the repressive state apparatus, is a countercultural symbol of freedom and protest, imprinted in his memory in the form of illegal graffiti scratched on "public" surfaces. The artist performs an intervention into the symbolic dimension of the collective "Ukrainian body" by reformatting the trident with his own hand. As an answer to the "national emblem" replicated by the state authorities, he opposes the voluntarist gesture of brutal "folk's" technique of symbolic rebellion.



Артур Белозьоров

Супержінка Лариса

Портрет вчительки молодших класів, чемпіонки світу з бодібілдингу Лариси Прищепи. Метал, зварювання, 2005



Artur Belozorov

Superwoman Larysa

Portrait of Larysa Pryshchepa, Elementary School Teacher and Bodybuilding World Champion. Metal, welding, 2005

Зварювання по металу – «сувора» техніка, що не надто асоціюється з жіночністю. Утім, з тиражованими глянцем тендітними «жіночними» образами небагато спільного мають і ті якості, до культивування яких змушує українських жінок жорстка соціальна дійсність. Українська «супержінка» в трактуванні Артура Белозьорова – це прикрашений урочистою зачіскою куленепробивний щит – сталеві м'язи, нарощені в боротьбі за виживання.

Welding is a “tough” art that is not usually associated with femininity. Still, harsh social reality makes Ukrainian women develop merits that have nothing to do with tender “feminine” images of glossy magazines. The Ukrainian “superwoman”, as she is depicted by Artur Belozorov, is a bulletproof shield decorated with festive haircut and steel muscles developed in the struggle for survival.



Лада Наконечна
Особистий щит

Метал, 2011



Lada Nakonechna
Personal Shield

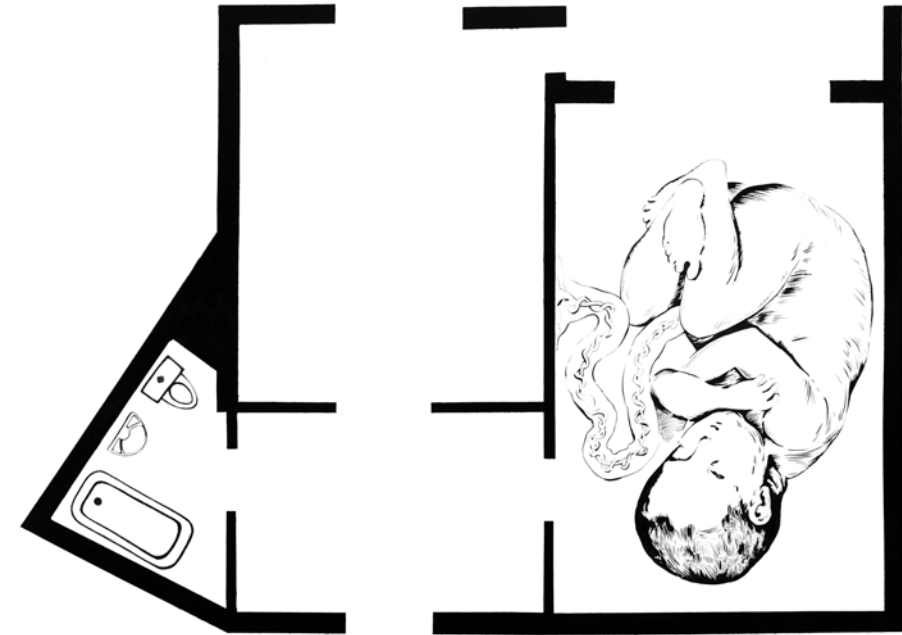
Metal, 2011

Персональний щит – це інструмент оборони власного тіла, засіб захисту своєї «безпечної території». Відсилаючи до впізнаваних елементів сучасного міського пейзажу, Лада Наконечна перетлумачує емблематичний атрибут війни як буденну прикмету соціального життя. Бажання відгородитися від інших, з їхніми проблемами та потребами, яке супроводжує щоденну боротьбу за персональний комфорт, матеріалізується у функціональній роботі Наконечної, проявляючи свою приховану войовничість.

A personal shield is a tool of self-defense, an instrument which helps to sustain a personal “safety zone.” Referring to the familiar elements of an urban landscape, Lada Nakonechna reinterprets the emblematic attributes of war as an everyday sign of social life. A desire to isolate from other people’s problems and needs, which goes along with everyday struggle for personal comfort, is materialized in her functional work revealing its hidden bellicosity.

Нікіта Кадан
Продажні

Малюнки на стінах, 2012

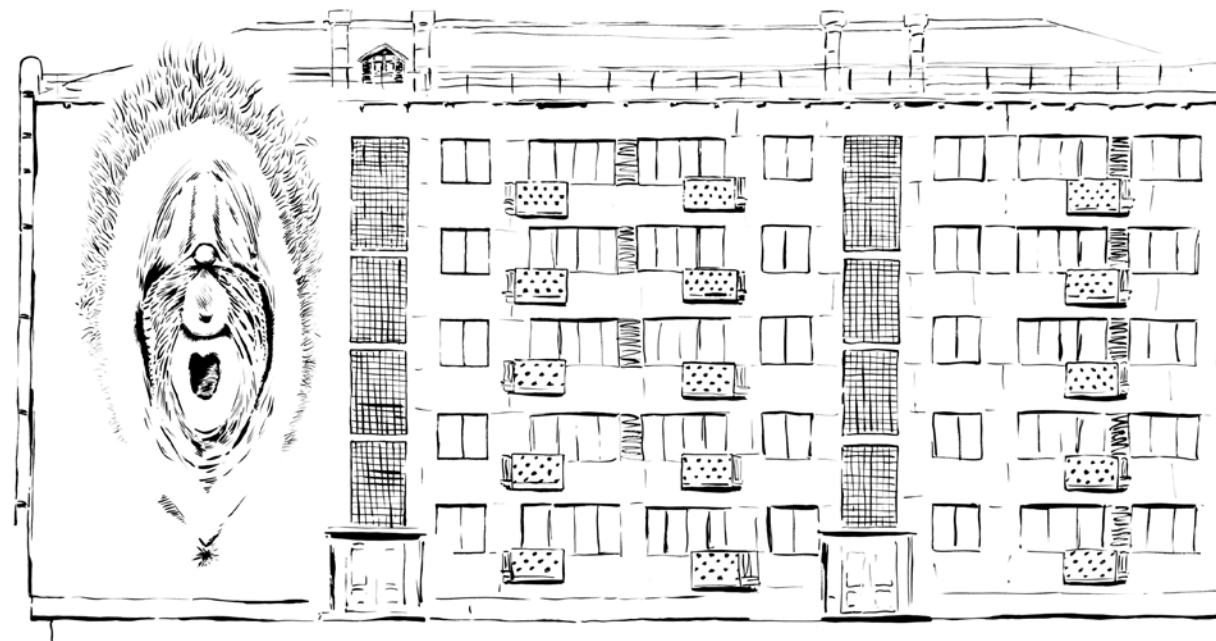
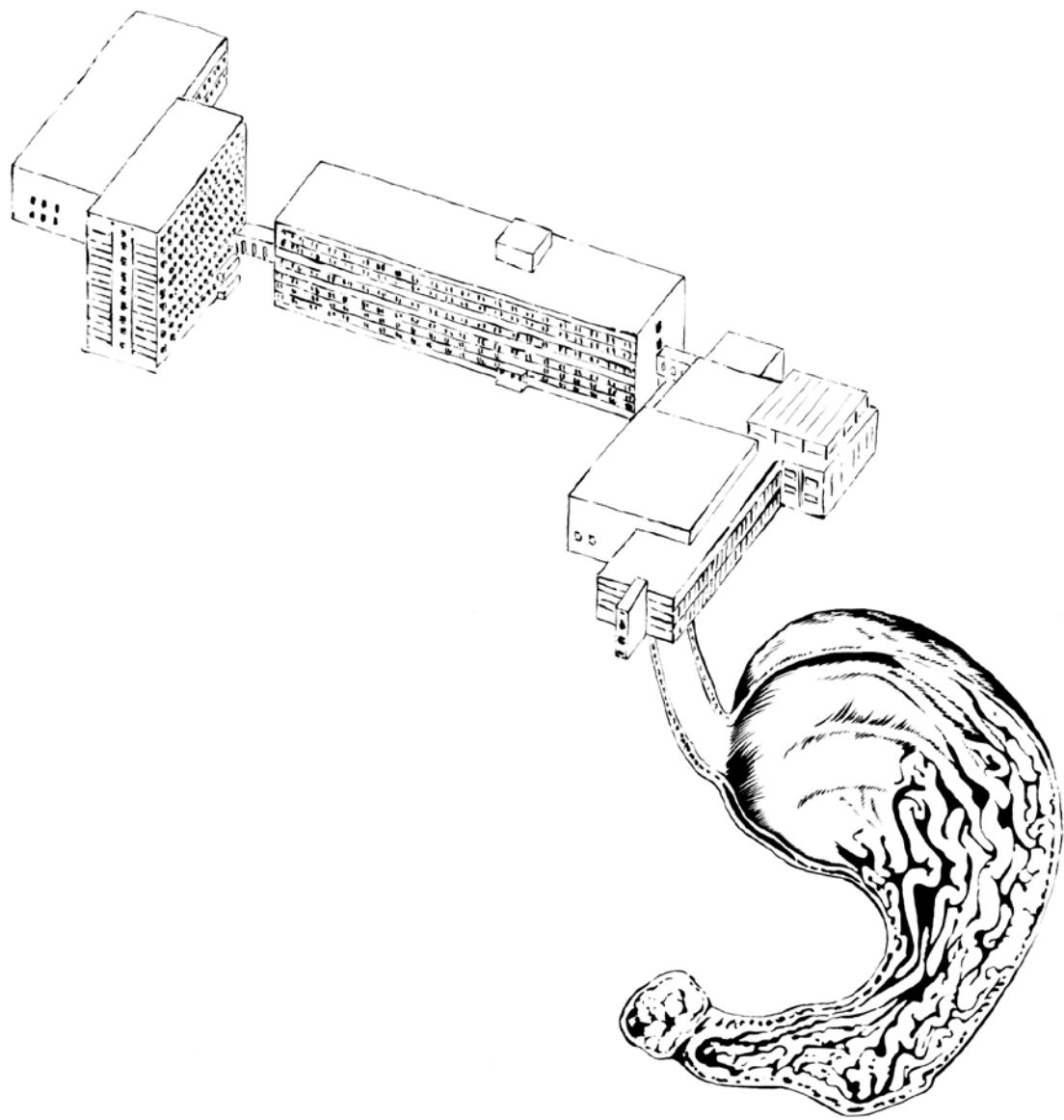


Ренесансні урбаністи порівнювали місто з тілом людини, кожен орган якого призначений виконувати певну функцію. В умовах панування ідеології ринкового капіталізму це порівняння набуває парадоксальної актуальності, виявляючи новий диспозитив тілесності. Як і тіло, що під впливом ринку перетворюється на сукупність окремих органів, кожен з яких має власну ціну, структура міста тепер визначається не функціональною доцільністю його частин, а їхнім товарним потенціалом. Тіло міста сьогодні пошматоване й виставлене на продаж.

Nikita Kadan
Corrupt

Drawings on the walls, 2012

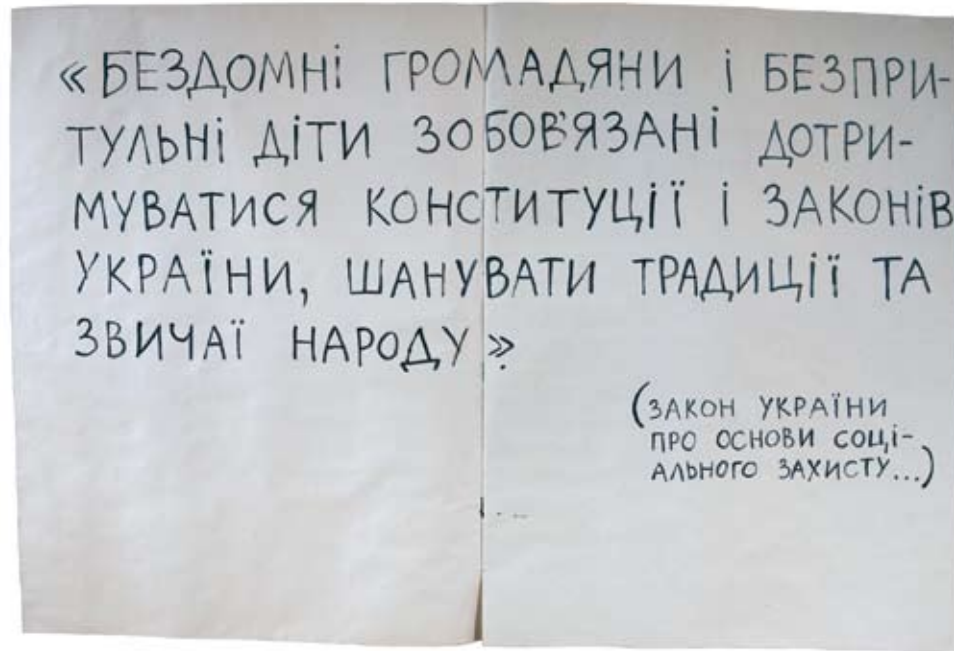
Renaissance city planners compared a city to the human body, its parts having certain functions. In the dominant ideology of market capitalism this analogy becomes paradoxically up-to-date, revealing a new dispositif of corporeity. Like a body under the market’s influence that turns into a set of separate organs each having its price, the structure of today’s city is not shaped by the functionality of its parts, but by its commodity potential. A body of city is dissected and offered for sale.



Оксана Брюховецька

Тіло №

Графічний альбом. Папір, туш, гуаш, фото, 2010



Зубожіння в Україні щороку зростає. Для більш благополучних представників суспільства люди, що опинилися за межею бідності, перетворюються на анонімну масу «відразливих» та «небезпечних» тіл. Позбавлені елементарних засобів до існування, вони не можуть розраховувати ані на підтримку держави, ані на співчуття співгромадян. Водночас величезні капіталовкладення йдуть на рекламу, яка закликає до насолоди лише власників повних гаманців.

Oksana Briukhovetska

Body

Artbook. Paper, ink, gouache, photo, 2010

Poverty in Ukraine is growing every year. People who live below the poverty line are usually perceived as an anonymous mass of "repulsive" and "dangerous" bodies by wealthier members of the society. Deprived of basic means of subsistence, they cannot rely on the state support or the sympathy of their fellow citizens. Meanwhile, we can see loads of money invested in advertising that urges only those with tight-filled wallets to enjoy.







Олександр Володарський

Зелена пляшка, наповнена червоною рідиною

Скло, кров художника, відеоінсталяція, 2012



Oleksandr Volodarskyi

Green Bottle Filled with Red Liquid

Glass, blood of the artist, video installation, 2012

Звичайна пляшка з-під мінеральної води місткістю 0,33 літра. Вона наповнена людською кров'ю. Зелене скло спотворює справжній колір рідини, його не можна встановити напевно. Людська кров у пляшці або свиняча, а можливо, просто томатний сік чи кока-кола – глядач може або повірити автору, або визнати його брехуном.

Політв'язнів в Україні майже 200 тисяч. Будь-яка людина, засуджена за злочин без жертви (чи то виготовлення порнографії, зберігання наркотиків або осквернення державної символіки), будь-яка людина, яку життєві умови штовхнули на шлях експропріації чи насильства, безумовно, є політичним ув'язненим. Злочинність і репресивний державний апарат – нерозривно пов'язані явища, які в нескінченному циклі породжують одне одного. Без курки не буде яйця, без яйця не буде курки. Політична система неминуче створює умови для існування злочинності, без злочинності відпадає необхідність у політиці як такій. Будь-яке покарання є політичним у своїй основі, точно так, як і будь-який злочин – дитя політики.

Ми ж продовжуємо ділити жертв цього колообігу на «безневинних» і «винних». Адже через зелене скло не видно кольору крові. Це заспокоює совість.

*Олександр Володарський
Київ, 2012*

A standard 0,33l mineral water bottle. Filled with human blood. Green glass distorts the actual colour of the liquid, it is impossible to make sure. Is it human blood or pig's, maybe even tomato juice or simply coca-cola – the spectator might either believe the author or consider him a liar.

There are nearly 200,000 political prisoners in Ukraine. Everyone who's been convicted for an offence with no victim (whether it is production of pornography, possession of drugs or desecration of state symbols), every man or woman who was forced on the path of expropriation or violence by their living conditions, is undoubtedly a political prisoner. Criminality and the repressive state apparatus are the phenomena which are inextricably linked, reinforcing one another in an endless cycle. If there's no chicken, then there's no egg, if there's no egg, then there's no chicken. The political system inevitably creates conditions for existence of crime, while elimination of criminality would render politics obsolete. Any punishment is political at its core, just like any other crime is the politics' child.

But we keep on dividing the victims of this circulation into "guilty" and "innocent". As the colour of blood is invisible through the green glass. It soothes our conscience.

*Oleksandr Volodarskyi
Kyiv, 2012*



Позбавленим будь-яких соціальних гарантій українським громадянам держава, проте, гарантує захист моралі, відправляючи до в'язниці її «порушників». Олександр Володарський отримав термін ув'язнення у виправній колонії за здійснення під стінами Верховної Ради України перформансу на знак протесту проти діяльності Національної експертної комісії з питань суспільної моралі. Випробувавши механізм «правосуддя» на власній шкірі, художник використовує своє тіло як інструмент критики державної пенітенціарної політики.

Instead of providing deprived Ukrainian citizens with social guarantees, the Ukrainian state guarantees the protection of “moral integrity” by prosecuting “moral offenders.” Oleksandr Volodarskyi received a one-year prison sentence for his artistic performance in front of the Ukrainian Parliament protesting against the National Expert Commission on the Protection of Public Morality. Having experienced the mechanism of “justice” on his own skin, the artist uses his body as an instrument to criticize penitentiary policies.

Євген Самборський

Без назви

Колаж. Фото, фольга, 2012

Yevgen Samborskyi

Untitled

Collage. Print, foil, 2012



Буденна релігійність часто має прагматичний характер. В умовах соціальної незахищеності особливо зростає «духовна необхідність» вірити, що «вищі сили» допоможуть нам задовольнити щоденні потреби. Іронічна дзеркальна «ікона» Євгена Самборського вказує на те, що наші метафізичні уявлення нерідко є лише відображенням нашого повсякденного тілесного досвіду.

Conventional religiosity is often pragmatic. In particular, social insecurity stimulates the growth of “spiritual need” to believe in superpowers that help satisfy our everyday needs. Ironic mirror “icon” by Yevgen Samborskyi points out that our metaphysical visions are often nothing more than a reflection of our daily bodily experience.

Микола Рідний
(за участі Ганни Кривенцової)

Рада

Відеоінсталяція, 2005

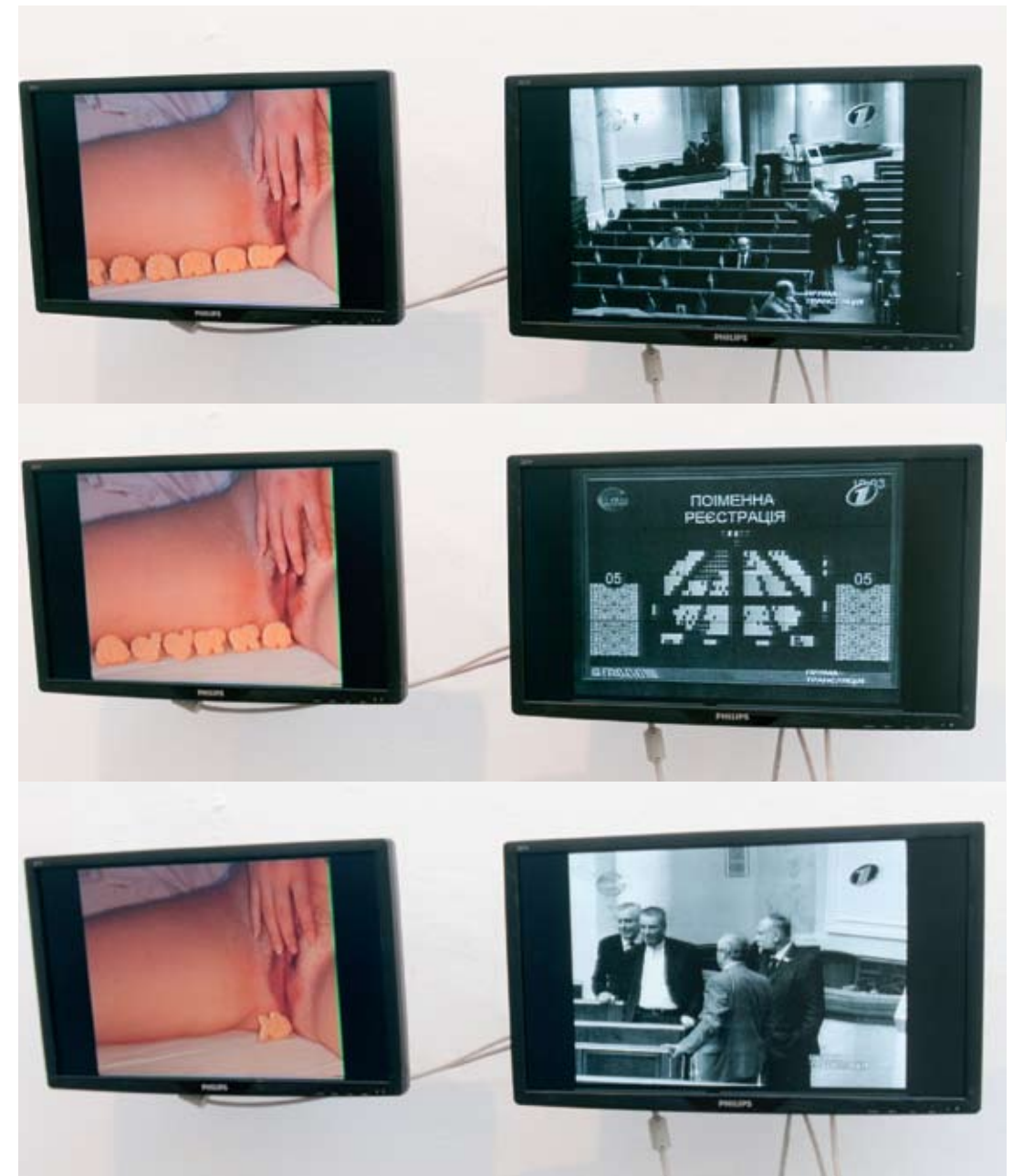
Табу, якими оточено тіло в українському суспільстві, роблять останнє вразливим до маніпуляцій. Моральна паніка – зручний інструмент політиків для відволікання уваги від справді нагальних суспільних проблем. Апелюючи до медіума телебачення, Микола Рідний протиставляє два комічно-«порнографічні» сюжети: перший – з фрагментом оголеного жіночого тіла, другий – із засіданням Верховної Ради – втіленням сміхотворної непристойності української політики. Проводячи між ними аналогію, він водночас пропонує замислитися над тим, яка із цих «непристойностей» є справді вартою нашого обурення.

Mykola Ridnyi
(featuring Hanna Kryventsova)

Rada

Video installation, 2005

Taboos that accompany the human body in the Ukrainian society make the latter vulnerable to manipulation. Moral panic has been a convenient resource for politicians to divert attention from truly urgent social problems. In his addressing to television representations, Mykola Ridnyi juxtaposes two comical “pornographic” scenes: a fragment of a naked woman’s body and a session of the Parliament (Verkhovna Rada), the embodiment of ridiculous obscenity in Ukrainian politics. Making this analogy, the piece raises a question about the kind of indecency that is really worth our outrage.



Вова Воротнєв

Синя панель

Емаль ПФ-115 на стіні, 2012

Проявляючи повсякденне тло, що формує нашу тілесну чуттєвість, «буквальний реалізм» Вови Воротнєва слугує інструментом аналізу пострадянської біополітики. Емальована синя панель супроводжує досвід перебування у вітчизняних «казених» просторах – під'їздах, дитсадках, школах, лікарнях, міліцейських відділках. Призначення промислової емалі, що покриває стіни цих просторів, – захищати їх від забруднення тілами. Виконуючи таку гігієнічну функцію, захисні поверхні знайомих комунальних панелей сигналізують встановлені для нас владою межі, рикошетом наділяючи наші тіла статусом «біологічної загрози».

Vova Vorotniiov

The Blue Panel

Enamel PF-115 on the wall, 2012

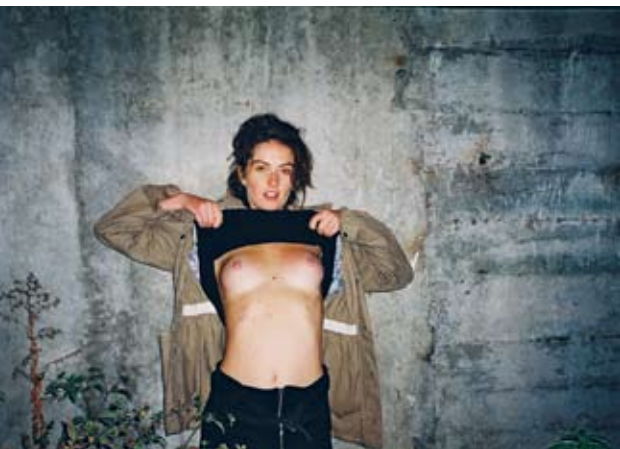
Revealing the background of everyday life that shapes our bodily sensitivity, Vova Vorotniiov's "literal realism" serves as an instrument for post-Soviet biopolitics analysis. The blue panel, this "road sign" of Ukrainian governmental premises, vastly accompanies corporal experience of staying in public lobbies, kindergartens, schools, hospitals, and police stations. The purpose of enamel on the walls of these premises is to protect them from contamination by human bodies. Due to this hygienic function, the protective surface of public panels alert us to the boundaries established by the state, labelling our bodies with a "biological hazard" status.



Саша Курмаз (Homer)

Фото 2009 – 2011

У своїх фотографіях Саша Курмаз (Homer) документує тілесні практики та способи тілесної самопрезентації сучасної української молоді. Його герої – відомі київські тусовщики чи просто випадкові знайомі з вечірок – розігрують перед об'єктивом свої ідеальні ролі. Досліджуючи структури та витoki цих візуальних ідентичностей, фотографії Homer'а водночас демонструють неблаганне вторгнення впізнаваної соціальної реальності у фантазійний світ звабливих глобалізованих маскультурних образів.



Sasha Kurmaz (Homer)

Photo 2009 – 2011

Sasha Kurmaz (Homer) documents bodily practices and manners of bodily self-representation of contemporary Ukrainian youth. His heroes, well-known party-goers or strange bedfellows, play their ideal roles in front of the camera. Exploring structures and sources of their visual identities, Homer's photos also show the inexorable intrusion of everyday social reality into the imaginary world of appealing, globalized, mass-culture images.





Анатолій Белов

Моє порно – моє право!

Папір, туш, 2012

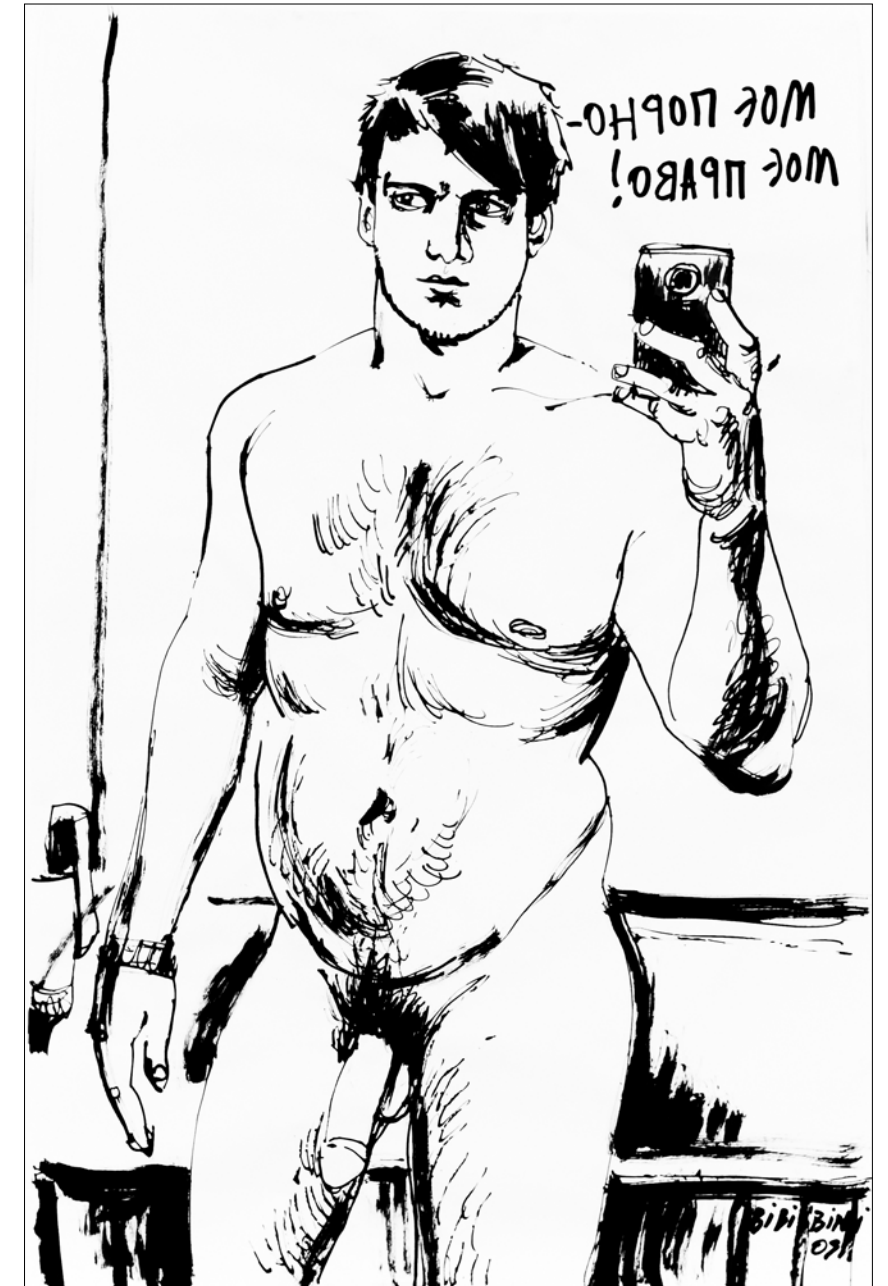
«Моє порно – моє право!» – серія робіт, що започаткована 2009 року, створена на знак протесту проти законопроекту, що передбачав кримінальну відповідальність за зберігання на власному комп'ютері чи розміщення в блозі фотографій оголеного тіла, прирівнюючи це до розповсюдження порнографії. Відтворюючи диспозитив міліцейської «дзеркальної кімнати» для впізнання злочинців, Анатолій Белов змушує нас спостерігати за автоеротичною практикою своїх героїв, що фотографують себе у дзеркалі, з позиції наділеного владою вуайєриста. Такий нав'язаний нам погляд, що втілює санкціоновану державою криміналізацію інтимного життя, і є об'єктом критики художника. Робота дивиться на нас у відповідь, викриваючи ганебність зайнятої позиції.

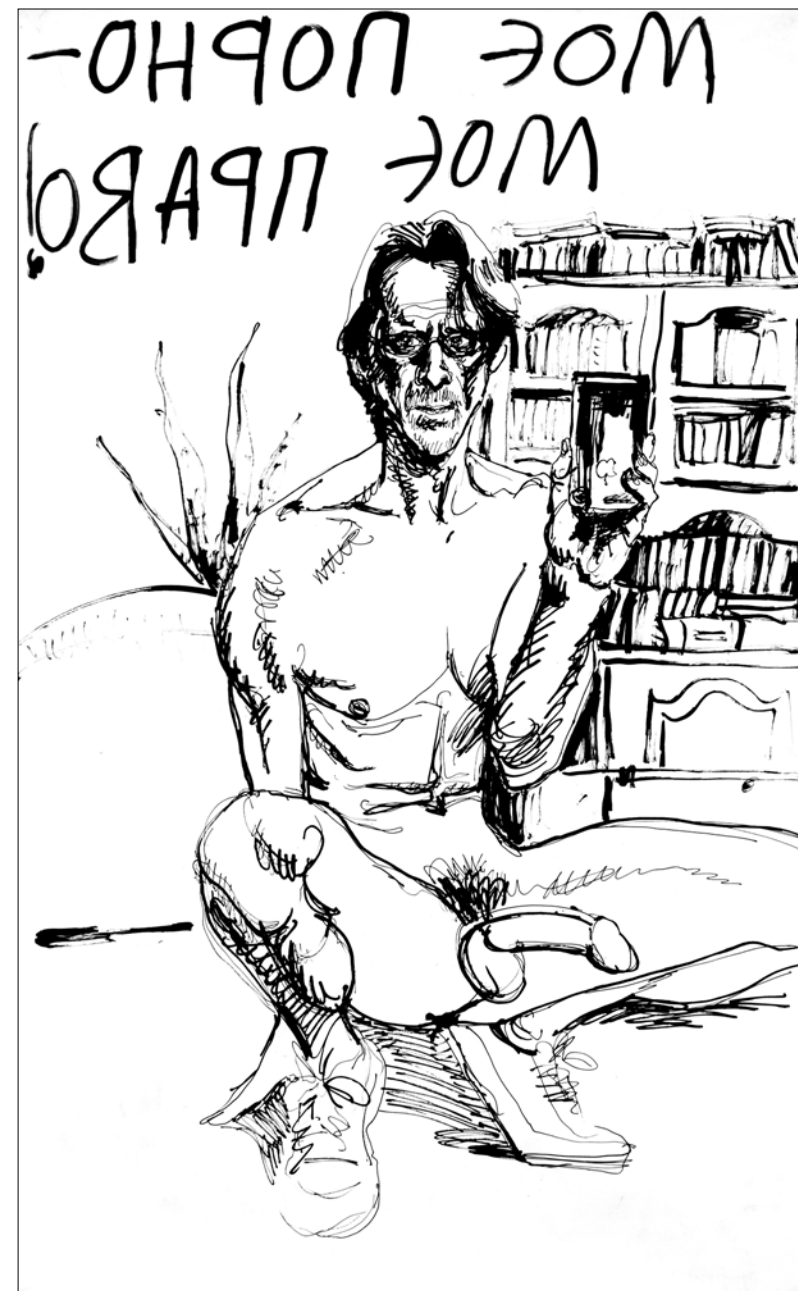
Anatoliy Byelov

My Porn Is My Right!

Paper, ink, 2012

My Porn Is My Right! is a series of works which started in 2009 as a protest against a bill that imposed criminal liability for the possession or web-posting of one's nude photos. Reproducing the "mirror room" at the police station, Byelov compels us to observe the autoerotic practices of his characters from the standpoint of an empowered voyeur. This view shows the authorized state intervention into an individual's intimate space and is the object of his criticism. The artwork is looking at us in response and exposes the indignity of the viewer's position.





Володимир Кузнєцов

Щаслива доля

Папір, друк, голосове повідомлення на автовідповідачі, 2012



Володимир Кузнєцов: «Для створення роботи використано стереотип українця, з його одвічним наріканням та жаданням покращення власної долі, що супроводжується вірою в надприродне, забобонами, молитвами, пошуками магічних рецептів щастя». Звертаючись до дизайну дешевого рекламного оголошення, художник іронізує над комерціалізованими езотеричними стратегіями інтерпретації тіла та змушує замислитися про сумнівну функцію подібних «готових до вжитку» тлумачень, що, нав'язуючи віру в доленосність тілесних ознак, позбавляють людину тягаря відповідальності, але водночас і можливості вибору.

Volodymyr Kuznetsov

Good Fortune

Paper, print, recorded voicemail message, 2012

Volodymyr Kuznetsov: “I used a stereotype of a Ukrainian, with his eternal complaints and desire to improve his own fate, accompanied by a belief in the supernatural, superstitions, prayers, seeking for the magic recipe of happiness.” Turning to the design of a cheap advertising poster, the artist speaks ironically of the commercialized esoteric strategies of the interpretation of the body. He questions the dubious role of such “ready-made” interpretations that impose faith in body signs, depriving people of responsibility and, at the same time, the possibility of choice.

Подзвонивши за номером +38 050 8355021, ви почуєте таке голосове повідомлення:

«Ідеали подібні зіркам: ніхто не може дістатися до них, але, наче моряки, ми можемо вибирати саме ті, що нас вестимуть, і спостерігати за ними, щоб досягнути нашої долі».

«Я простягнув мотузки від шпिला до шпिला, гірлянди від вікна до вікна, золоті ланцюги від зірки до зірки, і я танцюю».

До того, як порізати руку, моя знайома вела нерозважливий спосіб життя. Її домом був ближній бар, її храмом був магазин одягу, її мрією була поїздка на курорт. Раптово, ненароком, штихелем для металу вона розрізала долоню вздовж – від зап'ястя до середнього пальця, який тепер не згинається, показуючи постійний «фак». Тепер у неї шрам через усю лінію долі. Вона стала ювеліром – і безвилазно сидить вдома вдень і вночі. Не спить, працюючи до головного болю, до приступів, до втрати свідомості. Щось тримає її в постійному русі...

Зірки попереджають, але не наполягають. Кажуть, в активної вольової людини змінюються лінії на долонях. Змінюються лінії, змінюється доля, змінюється розташування зірок у небі. Ми у змозі рухати зірками!

А може, тобі просто варто написати гасло, вийти на вулицю, показати його людям, аби змінити життя на краще?

Коли ж нарешті ти візьмеш в руки свою долю? Підтримуй інших, допомагай! Твори своє життя разом!

Прийшов час стукати у двері сусідів та колег!

By calling +38 050 8355021 you will hear the following voice mail:

“Ideals are like stars: no one can reach them, but like sailors, we can choose some to guide us, and follow to reach our destiny”.

“I have stretched ropes from steeple to steeple, garlands from window to window, golden chains from star to star, and I dance”.

Before cutting her hand my friend had a reckless lifestyle. The nearest bar was her home, the clothing store was her temple, and her daydream was to go for a holiday. Abruptly, inadvertently, with a burin, she cut her palm along – from wrist to middle finger, which is not flexible now and shows a permanent “fuck”.

Now she has a scar over her fate line. She became a jeweler – and sits day and night at home without going out. She doesn't sleep, working till headache, till pangs, till loss of consciousness. Something holds her in a permanent motion...

Stars warn, but don't insist. It is said that lines of fate of an active, strong-willed humans are able to be changed. Lines change, fate changes, the disposition of stars changes. We can move stars!

Or perhaps you should simply write a slogan, go to the street and show it to people to change our life for the better?

When do you finally take your fate into your own hands?

Support others, help them! Make your life together! It is time to knock at the doors of neighbours and colleagues!

Макс Побережський

Культуризм

Інтерактивна медіаінсталяція, 2012



Експлуатуючи поширене в сучасному суспільстві уявлення про те, що доступ до насолоди лежить на-самперед через досконале тіло й тяжкі фізичні зусилля в спортзалах, інтерактивна медіаінсталяція Макса Побережського змушує глядача докласти зусиль у галереї, щоб отримати задоволення від твору мистецтва. Ритмічно піднімаючи гирю, «активний глядач» запускає на екрані відеоряд калейдоскопічних образів фетишизованої тілесності. Утім, саме 12-кілограмовий тягар водночас підважує «всемогутність образу», втомою у м'язах нагадуючи нам про фізичну реальність власного вразливого тіла.

Max Poberezhskyi

Culturism

Interactive media installation, 2012



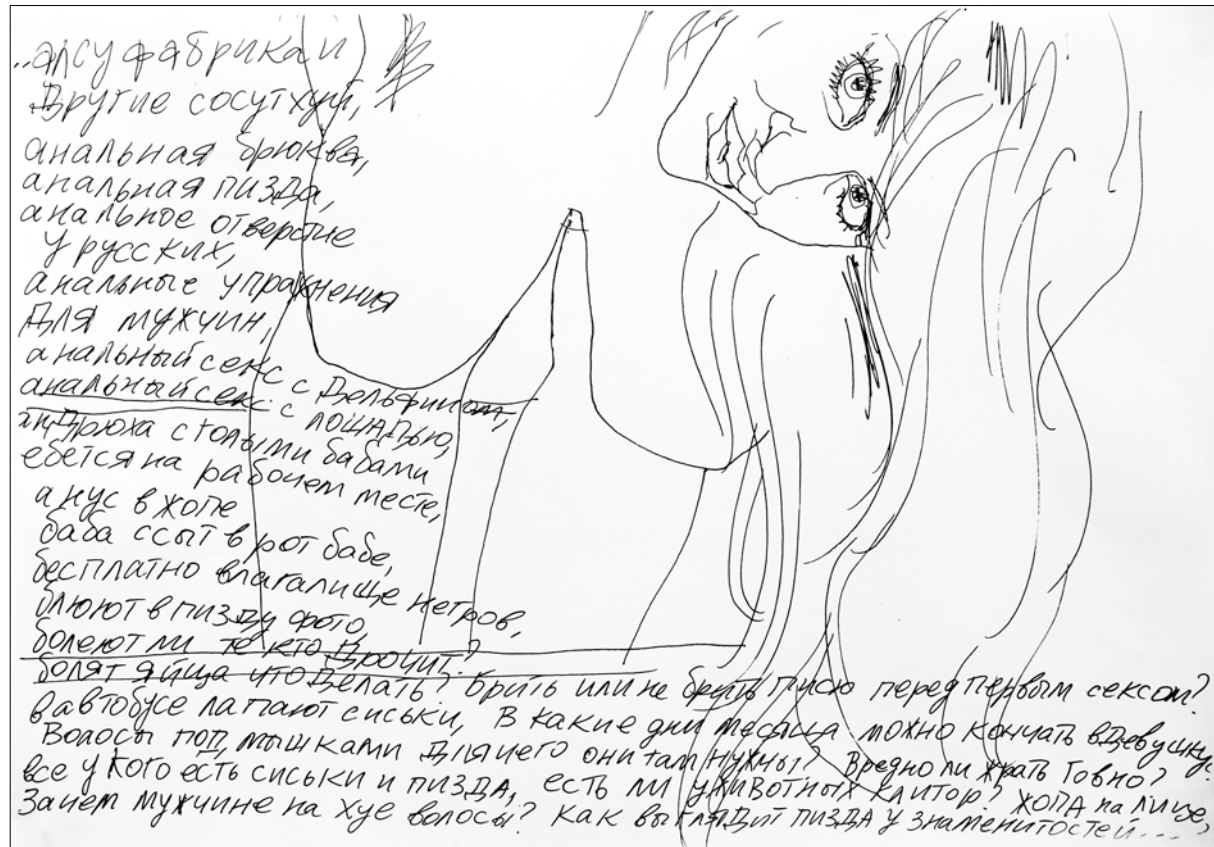
Exploiting a wide-spread idea that access to pleasure is available through an ideal body and hard work in a gym, this media installation by Max Poberezhskyi forces the viewer to make a physical effort in the gallery in order to enjoy a work of art. Through rhythmic weight lifting, an “active spectator” initiates the motion picture, and kaleidoscopic images of fetishized corporeity unfold on the screen. The 12 kg weight uplifts the “omnipotence of the image” and the muscle fatigue reminds us about the physical reality of our own vulnerable bodies.



Анатолій Белов

**Деякі малюнки до
майбутнього артбуку,
продовження
«Найпорографічної книги
у світі»**

Папір, туш, 2011-2012



Anatoliy Byelov

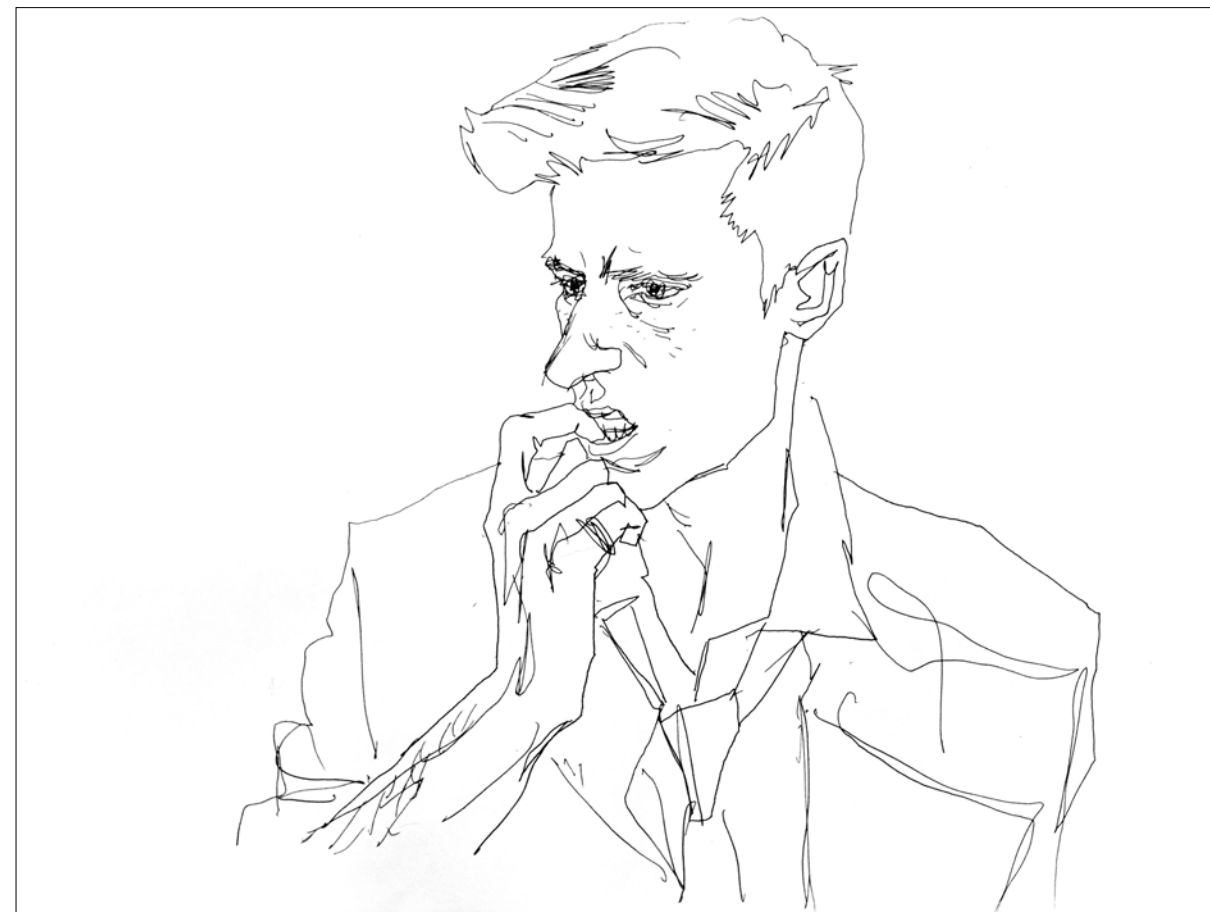
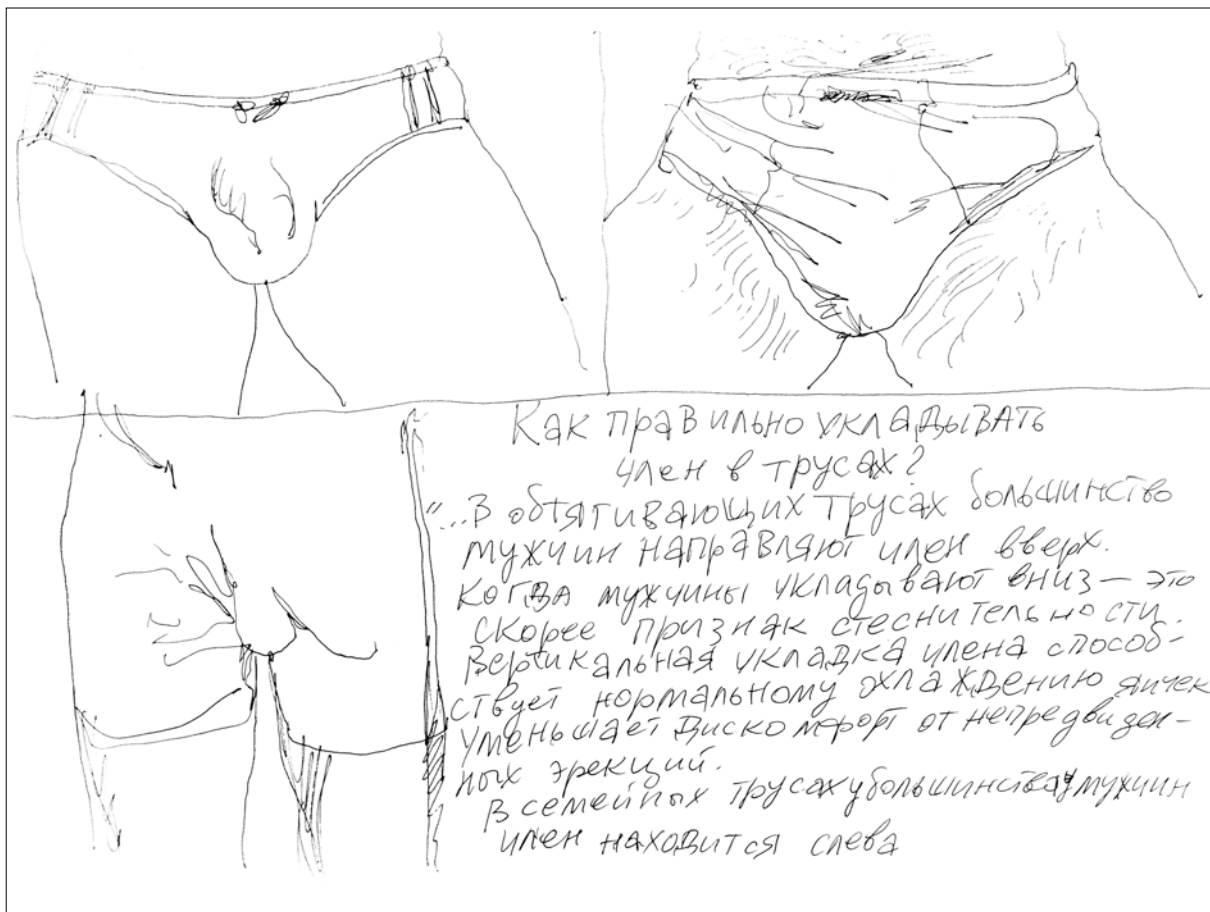
**Some Pictures of the Upcoming
Artbook That Is a Sequel to
*The Most Pornographic Book in
the World***

Paper, ink, 2011-2012

Анатолій Белов запозичує матеріал для своєї «Найпорографічнішої книги у світі» із запитів у мережевих пошуковиках. З відбитків оцифрованого бажання, анонімно адресованого всемогутньому пошуковому механізму, він вибудовує сконденсований наратив на межі наукової фантастики, порнографії та посібника з охорони здоров'я, виявляючи химерну конфігурацію колективної тілесної уяви.

Anatoly Byelov borrows the material for his *The Most Pornographic Book in the World* from Internet search engines. From traces of digitized desire anonymously sent to powerful search engines, he builds a condensed narrative on the edge of science fiction, healthcare manual, and pornography, exposing the phantasmal construction of the collectively imagined sexual body.







Олексій Салманов та Добриня Іванов

Без назви

Фото, 2012

Oleksiy Salmanov and Dobrynya Ivanov

Untitled

Photo, 2012



Олексій Салманов та Добриня Іванов працюють з метафорою «другої шкіри», відображаючи притаманне сучасній людині невротичне прагнення сховатися за ширмою речей та їхньої символічної доданої вартості. Художники реалізують фантазматичний сценарій здійснення бажання: поглинуте «символічною оболонкою» тіло трансформується у загадковий та аутичний «естетичний об'єкт», здатний інтригувати, але водночас – утримувати на безпечній для нього відстані.

Oleksiy Salmanov and Dobrynya Ivanov elaborate the metaphor of the “second skin” by reflecting on current neurotic desire to hide behind the screen of manufactured goods and its symbolic surplus value. The artists implement a fantastic scenario that the body, absorbed by its symbolic cover, is transformed into an autistic “aesthetic object” intriguing you, yet keeping you far away at a safe distance.

Оксана Брюховецька

Потопаючі двері

Знайдений об'єкт, дзеркало, 2012

Oksana Briukhovetska

The Sinking Door

Found object, mirror, 2012

Двері, знайдені художницею в одному з київських під'їздів, – символ ностальгії за втраченим. Антураж нашого повсякдення невпинно й неминуче змінюється. Перманентна модернізація пропонує тілу щоразу нові умови проживання, позбавляючи звичних та улюблених матеріальних атрибутів. Інсталяція Оксани Брюховецької відтворює логіку сновидіння: старі двері з чиїхось спогадів обіцяють можливість входу у втрачений світ знайомих речей, натомість підмінюючи його проваллям.

The door that was found by the artist in a Kyiv house lobby is a symbol of nostalgia for the lost. The entourage of our everyday life is a subject to inevitable change and permanent modernization. It offers the body new living conditions and eliminates the usual and beloved material attributes. Oksana Briukhovetska takes us into the space of dreams. The old door of someone's memories promises an opportunity to enter the familiar world, substituting it with abyss of endless reflections.



Любов Малікова

Популяція

Текстиль, принти зображень мікроорганізмів, 2012



Загрозливе вторгнення «чужорідних організмів», що зумовлює непередбачувані біологічні мутації та розпад соціальної структури, – нав'язливий мотив голлівудської міфології. Представлені подібними сюжетами сучасні фобії втрати контролю над власною фізіологією виявляються на диво співзвучними консервативним боязням неконтрольованих «мутацій» соціального тіла, страхам втрати «природної норми» чи «етнічної чистоти» тілесних ознак. Озброївшись морфологією псевдонаукової схеми, «Популяція» гібридів Любові Малікової протиставляє цим фобіям «еволюційний факт»: мутація і є основним «законом природи».

Lyubov Malikova

Population

Textile, bacteria image prints, 2012

A threatening intrusion of alien bacteria, which causes unpredictable biological mutations and the collapse of social structure, is an obsessive motif of the Hollywood mythology. The phobia of losing control over one's own physiology, represented by this kind of stories, is remarkably parallel with the conservative fear of uncontrolled "mutations" of the social body, the fear of losing the "natural norm" or "ethnic purity". Using morphology of pseudo-scientific schemes, Malikova's *Population* opposes the phobia to the evolutionary fact that mutation is the basic "law of nature."



Євгенія Белорусець

Саша та Аня (Із серії «Своя кімната»)

Фото, 2011

Yevgeniya Beloruset

Sasha and Anya (A Room of My Own Series)

Photo, 2011



Представлені фото є частиною великого проекту Євгенії Белорусець, присвяченого документації повсякденного життя сучасних ЛГБТ та квір-сімей в Україні, що через свою сексуальну орієнтацію чи гендерну ідентичність стикаються зі щоденними утисками та реальними загрозами. Через фрагментарні кадри побуту, буденних радощів та переживань Євгенія Белорусець і герої та героїні її проекту розповідають історії свого життя, дозволяючи на мить зазирнути за щільну завісу, що повсякчас відділяє їхнє особисте життя від публічного.

These photos are parts of a bigger project, which aims to show everyday lives of Ukrainian LGBT and queer families. They are people who have to overcome harassment and threats of violence on a daily basis because of their sexual orientation or gender identity. Through fragmented sketches of domestic life with all its joys and pains, Yevgeniya Beloruset and the heroes and heroines of her project tell us their personal stories. This gives us a brief glimpse of what lies behind the thick curtain which usually separates their private lives from their public identities.

Володимир Сай

Шкіряна скульптура

Каркас, куряча шкіра, 2012



Старість – це майбутнє, що чекає на кожного з нас, загрожуючи хворобами, фізичним занепадом та соціальною сегрегацією. Дедалі впливовіший культ краси та молодості наділяє старіюче тіло статусом бридкого та майже непристойного, витісняючи його з поля презентації. Створюючи свої скульптури «старих» з курячої шкіри, – матеріалу, що для багатьох здається відразливим, асоціюється з відходами, Володимир Сай зіштовхує нас із тривожною суперечністю між заспокійливою риторикою «поваги до старших» та афективним відторгненням «неприємного» старого тіла.

Volodymyr Sai

Skin Sculpture

Framework, chicken skin, 2012



Old age is our future and it threatens with diseases, physical decline and social segregation. An increasingly influential cult of beauty and youth gives the aging body the status of abominable and almost obscene, ousting it from the field of representation. Creating his sculptures of chicken skin, a material that is repulsive to many of us and is associated with waste, Volodymyr Sai makes us face a disturbing conflict between the calming rhetoric of “respect for one’s elders” and the affective rejection of the “displeasing” old body.







Акція протесту проти закриття виставки «Українське тіло» та Центру візуальної культури біля Києво-Могилянської академії, 27 лютого 2012 року

Protests against the closure of *Ukrainian Body* exhibition and Visual Culture Research Center near Kyiv-Mohyla Academy, February 27, 2012

Акції солідарності на підтримку виставки «Українське тіло» та Центру візуальної культури

Solidarity Actions in Support of *Ukrainian Body* Exhibition and Visual Culture Research Center



Ідея знімку полягала у підтримці виставки «Українське тіло» й заклику її відкрити. Зображення прямо відсилає до, як на мене, ключової роботи експозиції – «Синьої панелі» Вови Воротньогова. Двокольорова панель у під'їзді, що є «дизайнерським ходом» українських комунальних служб, тут не випадкова. Як і в роботі Воротньогова, вона відображає ставлення влади до своїх об'єктів як до бруду. Солідаризуючись із художником та з концепцією кураторів у цілому, я вирішила зробити особистий жест підтримки, використавши власне тіло як інструмент. Таким чином, я ще раз доводжу ідею кураторів «Українського тіла» про те, що людина «на власній шкірі» переживає повсякдення, з його політичністю й матеріальністю.

Оксана Карпович
Лютий 2012

The idea was to support the exhibition in VCRC and demand the opening of *Ukrainian Body*. The photo directly refers to Vova Vorotniiov's *Blue Panel*, which was presented at the exhibition. The two-color panel at the staircase, a "designer touch" of Ukrainian communal workers, doesn't appear in the photo by accident. As in Vorotniiov's work, this reflects the government's attitude toward its subjects as something little more than dirt. To support the artist's work that, in my opinion, is crucial for the exhibition and for the concept of curatorship in general I decided to give my own support by using my body as a tool. Consequently, I once again proved the curators' idea that one experiences the political, material dimension of everyday life with one's own body.

Oksana Karpovych
February 2012



Перформанс із серії «3D», що досліджує простір, час і тіло у донецькому контексті, присвячений протесту проти закриття виставки «Українське тіло» у Центрі візуальної культури.

Тіло є останнім інструментом політики. Оголене тіло – це спроба побачити все як є, унявити поточний простір і час. Тризуб – це символ боротьби. Головний ворог – наш страх. А кров – це кров.

Місце: Донецький обласний художній музей

Дата: лютий 2012

Пьотр Армяновскі

The performance belongs to the series *3D*, being an exploration of space, time and body in the context of Donetsk city. It is dedicated to the protests against *Ukrainian Body* exhibition closure at the Visual Culture Research Center.

The body is the ultimate tool of politics. A nude body represents an attempt to see everything as it is, to discover the surrounding space and time. The trident is the symbol of struggle. The principal enemy is our fear. And blood is blood.

Place: Donetsk Regional Museum of Art

Date: February 2012

Piotr Armianovski

ОКУПУЙ УКРАЇНСЬКЕ ТІЛО – ПОДОЛАЙ ЦЕНЗУРУ!

24 березня 2012 року в Римі розпочалася глобальна акція «ОКУПУЙ УКРАЇНСЬКЕ ТІЛО – ПОДОЛАЙ ЦЕНЗУРУ!». Активісти *ESC* (Італія), *Occupy Geneva* (Швейцарія) та *Krytyka Polityczna* (Польща) провели акцію протесту проти цензури перед українським посольством в Італії на підтримку Центру візуальної культури та його виставки «Українське тіло». Протестувальники закликали до відновлення мистецьких і політичних свобод у Києво-Могилянській академії та вимагали продовжити діяльність Центру в повному обсязі в його тодішньому робочому просторі у Староакадемічному корпусі та відкрити виставку «Українське тіло». Міжнародна акція «ОКУПУЙ УКРАЇНСЬКЕ ТІЛО – ПОДОЛАЙ ЦЕНЗУРУ!» руху *Occupy* пройшла також в Парижі та Лондоні на знак солідарності із сучасним критичним мистецтвом та Центром візуальної культури як інституцією, що його представляє.

OCCUPY UKRAINIAN BODY – FIGHT CENSORSHIP!

On March 24, 2012, the global action *OCCUPY UKRAINIAN BODY – FIGHT CENSORSHIP!* started in Rome. The activists from *ESC* (Italy), *Occupy Geneva* (Switzerland) and *Political Critique* (Poland) protested against censorship in front of the Ukrainian embassy in Italy in Rome to support Visual Culture Research Center and its exhibition *Ukrainian Body*. The activists called for the restoration of artistic and political freedom in Kyiv-Mohyla Academy, demanded to resume the Center's activity in full scope in its premises in the Old Academic Building of the university, and to reopen *Ukrainian Body* exhibition.

The international action *OCCUPY UKRAINIAN BODY – FIGHT CENSORSHIP!* of the *Occupy* movement took place in Paris and London expressing solidarity with contemporary critical art and Visual Culture Research Center as the institution representing it.





Плакат «ТУТ КВІТ(НЕ) ЦЕНЗУРА» кураторського об'єднання «Худрада», створений для акції протесту проти закриття виставки «Українське тіло» та Центру візуальної культури, лютий 2012

Poster *KVIT IS (NOT) A CENSOR HERE (CENSORSHIP IS BLOSSOMING HERE)* created by the curatorial group *Hudrada* (Artistic Council) for the protests against the exhibition *Ukrainian Body* and Visual Culture Research Center closure, February 2012

КОМЕНТАРІ

Екатеріна Дьоготь:

Я не дуже шокована цією виставкою і не бачу підстав для репресивних заходів. Не можу сказати, що вона настільки непристойна, що я відчуваю себе ображеною. Сучасне мистецтво включає в себе певну частку провокації, яка тут, варто сказати, досить незначна. Що мені тут цікаво, – те, що загалом тема тіла в українському мистецтві присутня постійно з часів бароко, і Україна в деякому сенсі навіть пишається тим, що її художники дуже чуттєві, що серед них багато живописців, які добре відчувають колір, пишуть оголену натуру, еротичні сцени. Самі художники на цьому дуже наполягали і наполягають, і споживачам, а також покупцям це зазвичай подобається. Існує думка, що це колоніальна точка зору, нав'язана Росією, оскільки чуттєвість здебільшого справді приписують колонізованим. Але навіть якщо це так, то в Україні в консервативних культурних колах існує консенсус з приводу того, що чуттєвість є, так би мовити, обличчям традиційного українського мистецтва, і що в цієї чуттєвості є переваги, порівняно з інтелектуальним началом («західним» чи «московським», це вже як подивитися, – при тому, що інтелектуалізм Заходу чи тим більше Москви є, звісно, цілковитим міфом). Колекціонери, здається, насолоджуються та заохочують чуттєвість, і зазвичай у галереях та на художніх ярмарках у Києві можна побачити повно м'якого порно-трешу, замаскованого, як правило, під псевдокласичний живопис. Виставка «Українське тіло», до речі, цього колоніального аспекту не виявляє. Натомість вона займає стосовно теми тілесності й еротизму як офіційного

COMMENTS

Ekaterina Degot:

I cannot say that I am shocked by this exhibition and I certainly do not see anything obscene here. Contemporary art often implies some degree of provocation, which in this case is very mild. What's more interesting is the fact that the body, eroticism, and sensuality are often promoted as a trademark of Ukrainian art. It is often proudly said, partly by traditional artists themselves, that sensuality and hedonism have been strong in Ukrainian art since the Baroque era. There is a predominance of painting where artists have a good feeling of color, are brilliant with nudes, love life, and are full of vitality. Some would see this as a colonial view, imposed by Russia, since sensuality is usually attributed to the colonized. However, it is obvious that there is some sort of a social consensus in conservative cultural circles in Ukraine on sensuality as the image of national art. Such sensuality is seen as an advantage in comparison to intellectuality, either the one "of the West" or the one "of Moscow." Both intellectualisms are obviously myths. Collectors seem to enjoy and encourage sensuality, and one usually sees lots of soft-porn trash in galleries and at art fairs in Kyiv usually disguised as pseudoclassical paintings. In this context, it is interesting why *Ukrainian Body*, which was less explicit, was considered indecent. This is probably exactly because it did not show this colonial aspect. It takes an analytic, critical position towards the body and eroticism themes as an official discourse. Additionally, the exhibition discloses its commercialism and hypocrisy among other things. It is this criticism that is regarded as obscene. However, we are in the walls of a

дискурсу аналітичну, критичну позицію, викриваючи, зокрема, його меркантильність та лицемірство. Цього виявилось достатньо, щоб виставку сприйняли як непристойну. Однак ми перебуваємо у стінах університету – закладу, де таким аналізом і дослідженням панівних ідеологій якраз і повинні займатися. Тож виставка розміщується саме там, де повинна бути, говорить про те, про що повинна говорити, – про проблеми самоусвідомлення української культури. Її закриття свідчить про нерозуміння ректором правил, за якими існує вся система культури.

Екатеріна Дьоготь – арт-критик, кураторка, викладачка Московської школи фотографії і мультимедіа ім. О. Родченка, Москва

Девід Елліот:

Це справді цікава виставка, і це, очевидно, виставка молодого покоління. Я думаю, це типово для творчості багатьох молодих художників не тільки в Україні, але й скрізь: надзвичайно дискурсивний підхід, який пропонує нелегкий, жорсткий погляд на культуру, світ і суспільство сьогодні. І це те, що, на мою думку, є справді дуже необхідним. Ти починаєш розмірковувати про світ і його населення, яке нестримно зростає, проте 85% цього населення живе за межею бідності. Як ми можемо вважати, що проект модернізму є успішним, якщо такий суттєвий відсоток людей сьогодні фактично не може елементарно забезпечити собі гідне життя? Звертаючись до соціальних тем, ця виставка змушує мене замислюватися над такими речами. І, на мій погляд, важливо розуміти, що всі ми перебуваємо насправді в привілейованій позиції, і що наші привілеї не повинні навіювати нам відчуття самовдоволення чи якихось особливих повноважень.

Девід Елліот – куратор 17-ї Сіднейської бієнале (2010), Першої Київської міжнародної бієнале сучасного мистецтва Arsenele 2012, Берлін

university, whose mission is to perform analysis and critical research of hegemonic ideologies. The exhibition is placed exactly where it has to be, and it speaks about what it needs to. Its closing is the evidence of president's misunderstanding of the rules that operate in the whole system of culture.

Ekaterina Degot – art critic, curator, professor at the Rodchenko Moscow School of Photography and Multimedia, Moscow

David Elliott :

It is a really interesting show that is obviously covering the young generation. I think it is typical of the work of many artists, so-called emerging artists, not just in Ukraine but also elsewhere. It is extremely discursive and takes a hard, tough view on culture, the world, and society today. And this is something that I think is necessary, very necessary. You begin to think about the world and its population that is increasing dramatically, yet somehow 85% of that population is living below the acknowledged poverty line! How can we think that modernity is a success if a substantial majority is unable to support itself? I have seen this kind of focus in the social issues in this show. I think it is important to understand that we all are extremely privileged and that this privilege should not lead us to a completely unwarranted sense of entitlement or complacency.

David Elliott – curator of the 17th Sidney Biennale, the First Kyiv International Biennale of Contemporary Art Arsenele 2012, Berlin

Саймон Шейх:

Я бачу цю виставку як своєрідне продовження традицій реалізму, соціального реалізму. Вона показує нам реалістичну, але дуже похмуру картину повсякдення. Як для виставки, присвяченої тілу, – зокрема, ми тут бачимо також і оголене тіло, – вона несподівано нееротична. Тут майже не йдеться про насолоди. Ми бачимо більше відрозливної тілесності і робіт, які виглядають навіть дещо бунтівними в представленні наготи. Ця виставка, як на мене, досить депресивна. І це, звісно, чудова виставка для такого місця. Ідея художнього дослідження якраз і передбачає те, що ми можемо використовувати виставку як місце для дослідження таких понять, як тіло та багато інших. Це мистецтво, яке дозволяє собі досліджувати речі, які є дещо дискомфортними, і представляти їх в естетичний та дискурсивний спосіб. Я розглядаю цю виставку як внесок у безперервну дискусію, що розгортається довкола тіла та меж нашого сприйняття.

Саймон Шейх – куратор, критик, автор видання e-flux, Берлін

Simon Sheikh:

I see this exhibition in a kind of realist tradition, as a kind of social realism. It paints a realistic, but very bleak picture of everyday life. For a show concerned with the body, we see here the naked body and nudity, it is surprisingly un-erotic. There seems to be very little concern with the uses of pleasure. We see more, let's say, abject bodies and things that even look slightly revolting in its exposure of nudity. In my opinion, it's a very depressing exhibition. That, of course, is good for a place like this. The thing we are aiming at when thinking about art and research, and the idea of artistic research is exactly that we can use the exhibition as a place where we can research such ideas like the body and lots of other issues. It allows itself the space to research these things that are slightly uncomfortable and present them in an aesthetic and discursive way. I see this as a contribution to a sort of ongoing discussion acting around the body and around the limits of perception that we have.

Simon Sheikh – curator, critic, author for e-flux journal, Berlin

УКРАЇНСЬКЕ ТІЛО: ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ЗНАННЯ І ПОЛІТИКИ

UKRAINIAN BODY: INTERACTION OF ART, KNOWLEDGE AND POLITICS

Сьогодні часто цитують відому фразу Славоя Жижека, сказану ним в тому числі «окупантам Волл-стріт», що зараз нам легше уявити кінець світу, ніж кінець капіталізму. Мені особисто як керівнику Центру візуальної культури від початку його заснування в Києво-Могилянській академії у 2008 році та викладачу кафедри культурології цього університету легше було уявити кінець капіталізму, ніж ліквідацію ЦВК як дослідницького центру в Могилянці – в силу більшої фантазматичності першого сценарію і нестерпної реальності другого. Те, що це все ж сталося, і головне – з яких причин це сталося, відчутно реконфігурувало культурну ситуацію в Україні. Попри те, що нам вдалося оперативно перезапустити роботу і надалі працювати уже в новому приміщенні ЦВК в кінотеатрі «Жовтень», Центр візуальної культури як інституція змушений тепер мислити і діяти в свого роду постапокаліптичних умовах «ЦВК після ЦВК» – як і саме сучасне мистецтво, яке уже тривалий час існує і твориться після власної «смерті». Звісно, кінець – це завжди й новий початок, точніше, початок нового – і це одне з головних завдань сучасної справжньої демократичної прямої політики: знайти новий початок, невтомно починати знову й знову, поки справа не буде доведена до кінця.

Існування ЦВК в рамках Києво-Могилянської академії завжди видавалося монструозним для університетського топ-менеджменту. Принцип поєднання мистецтва, знання і політики, яким керується Центр у своїй роботі, був і залишається незрозумілим жахаючим гібридом в оптиці владних агентів академічного поля, що, безумовно, свідчить про певну ідеологічну

A well-known phrase “it is easier to imagine the end of the world rather than an end to capitalism” said by Slavoj Žižek to the Wall Street occupants is widely quoted today. For me, as for the head of the Visual Culture Research Center from its very inception at Kyiv-Mohyla Academy in 2008, and as a teacher at the Cultural Studies Department of this university, it was easier to imagine the end of capitalism than the liquidation of the VCRC as the research center at the Academy due to the phantasmatic nature of the first scenario and unbearable reality of the second one. The fact that this did happen and the circumstances under which it happened appreciably reconfigured Ukrainian cultural situation. Although we managed to resume our activities promptly and kept working in a new VCRC premises at *Zhovten* cinema, the Visual Culture Research Center as an institution now has to think and act in a kind of post-apocalyptic conditions “the VCRC after the VCRC” – as does contemporary art that exists and is created after its own “death”. The end, certainly, is always a new beginning, or, to be more precise, the beginning of the new – and this is one of the main tasks of today’s true democratic and direct politics: to find a new start, to begin tirelessly again and again, until the goal is reached.

The existence of the VCRC as a part of of Kyiv-Mohyla Academy always seemed rather monstrous to the University’s top management. Combination of art, knowledge and politics – VCRC’s guidelines – has been and still is an incomprehensible and frightening hybrid in the eyes of power agents in the academic field, which undoubtedly is the evidence of a certain ideological lenses

лінзу, крізь яку це видно саме так. Монстр – це анаморфоз правої оптики: як різновид репрезентації він виступає симптомом цієї політичної позиції, з якої дивляться і сприймають «монструозне», «збочене», «перверсивне». Майкл Гардт і Антоніо Негрі у роботі «Множина: війна та демократія в епоху Імперії» визначають монстра як руйнівника владного порядку і витворення нової суспільної формації, тобто йдеться про винаходження і становлення нового колективного політичного способу життя.

Центр візуальної культури як колективний суб’єкт та «Українське тіло» як виставковий проект спричинили прояви антагонізму, на якому базується сьогоднішній владний *status quo*, – врешті, вони й були спрямовані на такий результат. «Українське тіло» спрацювало як негатив у фотографічному сенсі слова – усі його соціально-художні відбитки продемонстрували істину теперішнього культурного контексту, виступивши своєрідним фотореактивом для проявлення його основних мистецьких, політичних, академічних опорних пунктів. Проявити не проявлене, зробити невидиме видимим – із цим завданням візуальної культури як критики панівної ідеології ЦВК упорався: ми відкрили справжнє українське тіло, роздягли контекст, оголили його нервову систему. Нестерпність такого вигляду викликала насильницьку реакцію – з оголеного тіла здерли шкіру.

Основна і ключова ідея існування Центру візуальної культури – це взаємодія мистецтва, знання і політики. І це не просто слоган, не теорія, не декларація (хоча і все це теж) – це перманентне втілювання цієї підставової ідеї, безпосередня жива практика, без якої існування сучасної ангажованої культурної інституції просто немає сенсу. Тобто тут йдеться не про метаполітику – на цьому рівні все зрозуміло, прочитано і засвоєно, наразі головне – запропонувати нові підходи на рівні політичної практики, і саме для цього ця інституція й була створена. Відмінність українського, зокрема інституційного, контексту від західного полягає насамперед у тому, що в нас немає чіткого і міц-

that makes it look this way. The monster is an anamorphosis of the right-wing optics. As a kind of representation, it is a symptom of this political position from which “monstrous”, “twisted” and “perverse” is being observed and apprehended. Michael Hardt and Antonio Negri in their work *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* define a monster as a destroyer of the order of power and creation of a new social formation, i.e. it is a matter of invention and formation of a new collective political way of life.

The Visual Culture Research Center as a collective subject and *Ukrainian Body* as an exhibition project gave rise to the manifestation of the antagonism that today’s authoritative *status quo* is based on. After all, they were actually aiming for this result. *Ukrainian Body* worked as a negative (in a way this term is used in photography) – all its socio-artistic imprints demonstrated the truth of the present cultural context, being a kind of a reagent for development of its main artistic, political and academic strong points. To reveal the hidden, to make the invisible visible – this task of visual culture as a criticism of dominant ideology was achieved by the VCRC. We exposed the real Ukrainian body, undressed the context, uncovered its nervous system. This sight was so unbearable that it provoked violent reactions – skin was stripped off the naked body.

The key idea of the Visual Culture Research Center existence is the interaction of art, knowledge and politics. And this is not only a slogan, or a theory or a declaration (although all that as well). It is a permanent realization of this fundamental idea, a direct live practice without which the existence of a modern engaged cultural institution is meaningless. It is not a matter of metapolitics – everything appears clear and is carefully read and learned at this level. The main thing now is to suggest new approaches at the level of political practice, and that is why this institution was created in the first place. Dissimilarity of the Ukrainian, and especially institutional, context from the Western one lies first of all in the absence of the solid background. We have to

ного бекграунду: тут треба завжди починати навіть не з нуля, а з великого мінуса – потрібно створити умови для того, щоб створити умови, які дозволили б почати працювати. Однією з основних проблем сьогодні в Україні є відсутність поля критичної рефлексії, яке було би постійним тлом для будь-якої іншої діяльності. Загалом це, звісно, типово для країни периферійного капіталізму. В сучасних капіталістичних метрополіях, здавалося б, є все – теорії, книги, ключові інтелектуали, але при цьому існує величезна нестача соціально-політичної альтернативи. Це справді цинічна ідеологічна ситуація *a la* «вони добре знають, що роблять, але, тим не менше, продовжують це робити»: всі все розуміють, все читали і чудово усвідомлюють, але реально це нічого не міняє, все залишається таким, як є. В сьогоднішньому контексті існує велика політична діра, і нам треба чітко розуміти, де й чому ми знаходимося, які інструменти є в нашому розпорядженні, щоб змінити *status quo*. Це дуже практичне питання, ленінське питання – «що робити?».

Ключовим пунктом для трансформації сучасної публічної сфери, зміни теперішнього словника аналізу соціальних і політичних проблем та оновлення політичної практики є питання солідарності, соціального клею. Цю мету і намагається реалізовувати Центр візуальної культури – створити лівий кооператив, платформу для політично заангажованих груп зі спільною базою. Створення спільноти, що бореться, *fighting community* – ось той твір мистецтва, на який була і є спрямована стратегія ЦВК. Емансипація починається тоді, коли ми відкидаємо Великого Іншого (історії, політики), коли розуміємо, що ніхто нам не гарантує успіху, що вся відповідальність лежить виключно на нас. ЦВК завжди орієнтувався на практичну імплементацію лівих ідей, бо в часи право-релігійної реакції це чи не найактуальніше завдання.

Саме тому важливе поєднання мистецтва, знання і політики у вигляді організації художників, інтелектуалів та активістів, які разом борються за спільну мету. Для цього важливо артикулювати універсальною мовою

start not even from scratch, but from a big minus, i.e. we have to create conditions to create conditions that would let the work start. One of the main problems in Ukraine today is the absence of a critical reflective field that would serve as a constant background for any other activity. Overall, it is rather common situation for a country of peripheral capitalism. It seems that contemporary capitalistic metropolitan countries do not lack anything – theories, books, key intellectuals – but still there is this enormous lack of social and political alternatives. This is really a cynical ideological situation *à la* “they know very well what they are doing, but, nevertheless, they carry on doing it”. Everyone understands everything, everyone has read everything and everyone is aware of everything, but this actually changes nothing, everything remains as it was. There is a big political hole in today’s context, and we have to understand where and why we find ourselves, what instruments are there at our disposal to change the *status quo*. This is a very practical question, Lenin’s question – “what is to be done?”

The question of solidarity, of social glue, is a key point in transformation of modern public sphere, in changing of current analytic vocabulary for social and political problems, and in update of political practice. This is the goal that the Visual Culture Research Center is aimed for, namely, to create a leftist cooperative, a platform for politically engaged groups that share a common basis. *Fighting community* is a work of art, and its creation has always been the principal strategy of the VCRC. Emancipation starts at the moment when we dismiss the Big Other (of history, politics), when we understand that nobody can guarantee our success, that we should take the whole responsibility upon ourselves. The VCRC has always been focusing on the practical implementation of leftist ideas because in the times of the right-wing and religious reaction this is one of the most urgent tasks.

That is why the combination of art, knowledge and politics in organization of artists, intellectuals and activists who fight for a common goal is so important.

свої локальні проблеми – говорити не на метафізичному політичному рівні, а з місця, де ми знаходимося, де ми укорінені. Мистецтво й дискурси, що виробляються ЦВК, не міметують якийсь західний тренд, модний «*contemporary art*» – це контекстуально породжені соціально-художні практики, які, як казав П’єр Бурдьє, насамперед розчищають простір перед власними дверима. Принципова позиція Центру візуальної культури полягає в експонуванні мистецтва, яке актуалізує те, що в Україні проблематично, – це бідне мистецтво, *arte povera*, мистецтво без дизайну, яке безпосередньо працює з реальними проблемами навколо нас, з якими ми стикаємося не лише як інтелектуали чи куратори, а як люди, що живуть у певному місці і в певний час. Безумовно, в такої діяльності є свій горизонт – міжнародна єдність лівиці, тобто локальний проект співвідноситься із широким інтернаціональним блоком різних лівих рухів та інституцій і вписаний у нього.

Безпрецедентна подія, що відбулася після закриття «Українського тіла», – це активізація культурного контексту навколо ЦВК, що фактично стала процесом набуття політичної суб’єктивності. В нас було знання, було мистецтво – настав і час політики, втомливої та виснажливої *Realpolitik*, але низова демократична політична боротьба іншою не буває. Сучасний культурний контекст в Україні визначений і конотований «Українським тілом»: в ситуації після ганебного закриття виставки президентом НаУКМА Сергієм Квітом та насильства над Центром як інституцією з боку адміністрації університету, вироблення мистецтва і знання не може бути таким, ніби цього не було, ці події неминуче повинні враховуватися та рефлексуватись. Центр візуальної культури як організатора виставки звинуватили у «пропаганді порнографії», але те, що трапилося, справді було порнографією – тотальною порнографією влади.

Мракобісні дії по відношенню до репрезентації тілесності в сучасному мистецтві як з боку керівництва «найпрогресивнішого університету України», так і ультраправих сил, як-от партії «Свобода» (скандал тут у тому, що позиція у них, як з’ясувалося, спільна!), були

That is the reason why it is important to articulate our local problems in a universal language – we should speak not from a metaphysical political standpoint, but from the very place where we find ourselves, where we are rooted. Art and discourses produced in the VCRC do not mime some Western trends in the fashionable “*contemporary art*” sort of way – rather, these social and artistic practices are engendered by context. They, as it was once said by Pierre Bourdieu, are clearing the space in front of their own doors. For the VCRC it is a principal position to expose art that actualizes Ukrainian problems. It is a poor art, *arte povera*, art without design that directly deals with real problems surrounding us, which we are facing not only as intellectuals or curators but also as people who live in a certain place at a certain time. There is no doubt that such activity has its horizon, the international unity of the left, i.e. our local project correlates with a wide international block of different leftist movements and institutions and is involved in it.

Unprecedented events happened after *Ukrainian Body* closed down. There was a certain activation of the cultural context surrounding the VCRC which became a process of acquiring political subjectivity. We had knowledge, we had art – and finally the time of politics has come, the time of tiring and exhausting *Realpolitik*, and grassroots democratic political struggle cannot be anything else than that. Current cultural context in Ukraine is determined and connoted by *Ukrainian Body*: in the situation when president of Kyiv-Mohyla Academy Serhiy Kvit outrageously closed the exhibition down and the university administration took violent steps against the Center as an institution, production of art and knowledge could not continue as if nothing had happened. These events should inevitably be taken into consideration and reflected upon. Visual Culture Research Center as exhibition’s organizer was accused of “pornography propaganda”, but it is precisely what happened to us was really pornographic – it was a total pornography of power.

реакцією саме на поєднання мистецтва, знання і політики. Безумовно, не випадково, що все це трапилося через художню виставку, не випадково, що все це відбулося саме в університеті, і абсолютно закономірно, що всі ці події мають політичний сенс. Ситуація навколо «Українського тіла» та ЦВК стала своєрідною «справою Дрейфуса» для сучасної української культури. Відповідним прецедентом для політичного поля України могла стати «справа Гонґадзе» на початку 2000-х – що симптоматично, теж дуже тілесна: знайдене в лісі, з відрізаною головою, дотепер не поховане, це мертве тіло існує як привид владного мейнстріму. Чи згадати *undead horror* нещодавнього вбивства Оксани Макар: після зґвалтування і спроби спалення дівчина ще якийсь час залишалась живою і навіть давала свідчення... Вбивство тілесності вже справді стало типом українською ситуацією – Україна перетворилася на зомбіленд, де жахливі злочини і насильство щодо тіла відбуваються як на соціальному марґінесі, так і в культурному полі та у владі. Це свідчить про країну, де ми живемо, як про фундаментально позаетичний простір, бо справжня етика, як влучно писав Умберто Еко, засновується на повазі до тіла та його функцій.

Внаслідок «Українського тіла» культурний контекст чітко позиціонувався і поляризувався, зникла будь-яка вдавана аполітичність, позірна «неідеологічність» – сторону, що підтримала дикунські дії університетської адміністрації, всіх цих неявних правих, які раніше прикривалися своїм академічним чи художнім статусом, прорвало. Вони почали активно висловлюватись, писати відкриті листи у відповідь на публічні петиції Центру візуальної культури і солідарних художників та інтелектуалів. Тобто внаслідок виставки утворилися два інтелектуально-художні табори чи партії, які, що головне, вважали своїм обов'язком проявляти позицію на агорі, в публічній сфері: почало експліцитно проговорюватися те ідеологічне тло, яке раніше не брало слова.

В ефективному вирішенні ситуацій соціального антагонізму ключову роль відіграє мистецтво: воно може надавати політиці і загалом суспільству інстру-

Obscurantist actions towards representation of the body in contemporary art both from the administration of “the most progressive university in Ukraine” and from the forces of the far right, as for example, “Svoboda” party (it is simply scandalous that they turned out to be sharing the same ideal!) were a reaction to this very combination of art, knowledge and politics. Undoubtedly, it is not a coincidence that it happened because of an artistic exhibition, that it happened in the university, and all these events have political meaning. The situation around *Ukrainian Body* and VCRC became some kind of “The Dreyfus case” for today’s Ukrainian culture. A relevant precedent for Ukrainian political field could be “The Gongadze case” in the early 2000s, which symptomatically is also very corporal: this decapitated dead body found in the forest and still not buried, exists as a phantom of the authority mainstream. Or should we mention the *undead horror* of Oksana Makar’s recent murder: after the rape and incineration attempt this girl stayed alive for some time and was even giving evidence... Corporeity murder has really become a typical situation in the country – Ukraine turned into a zombieland, where horrible crimes and violence against body takes place at the social margins, in the cultural field and in the field of power. It indicates the country where we live as a space fundamentally beyond ethics, because the real ethics, according to the apt remark of Umberto Eco, is based on respect to the body and its functions.

Ukrainian Body clearly delineated and polarized the social context. Any apparently apolitical, “non-ideological” standpoint disappeared: the party that supported barbaric actions of the university administration, all those latent right-wingers broke bad. They actively started to make statements, to write open letters in response to public petitions issued by the VCRC and sympathizing artists and intellectuals. In other words, the exhibition resulted in the appearance of two intellectual and artistic camps or parties which considered the expression of their position on the agora, in the public sphere as their obligation. A formerly tacit ideological background was starting to be explicitly articulated.

менти та практики, розвинені в художньому полі. В сучасному мистецтві протягом останніх 60 років було вироблено багато різних оптик і методів, які так і не були задіяні. Чи можна використовувати цю архівну коробку з інструментами не лише в безпечній художній лабораторії, а запозичити її та аплікувати в соціальній реальності? Сьогодні мистецтво як рефлексивна візуальна практика неминуче ставить перед собою суспільні та політичні завдання і так чи інакше вирішує їх в рамках свого контексту. Але одна річ, коли політичні проблеми розігруються всередині художнього поля, і зовсім інша, коли мистецтво виходить за межі своєї комфортної території, власного гетто, в якому дозволено майже все, і зіштовхується із політичними питаннями в суспільстві. Саме тоді *art meets politics* – мистецтво зустрічає політику і стає політичним суб'єктом, стикаючись із реальним ідеологічним конфліктом, із насильницькою ситуацією.

Звісно, сидіти в художній клітці набагато безпечніше і зручніше, але основне правило мистецького зоопарку полягає в тому, що можна робити все, що завгодно, лише не ламати клітку. Перебувати в ньому можна у райських умовах, тільки заборонено «істи з одного дерева». Тобто існує небезпека потрапити у пастку позірної риторичної емансипації і фактичного фізичного та політичного підкорення: як казав Кант, розмірковують про що завгодно і скільки завгодно, тільки підкоряйтесь. Соціальне поле має інші, набагато більш токсичні правила функціонування, і в такій ситуації мистецтво та художня інституція мають діяти як політична сила, що означає боротьбу і розуміння своїх ворогів. Тому їм потрібні ті, хто стоятиме поруч, – інтелектуали та активісти, їхня підтримка та участь з орієнтацією на здобуття інтелектуально-художньої гегемонії. Борис Гройс у статті «Мистецтво демократії» запропонував інтерпретацію мистецтва як відстійника для реальної політики, місця для тих тенденцій, які не реалізувалися чи були з неї виключені. Насправді мистецтво сьогодні є іншим політики, простором того, що зараз неможливо в політиці, що з неї витіснено.

Art plays a key role in the efficient solution of the situations of social antagonisms: it can provide politics (and society in general) with instruments and practices developed in the artistic field. In the last 60 years, a lot of different optics and methods have been produced which have never been put into practice. Can this archival toolbox not only be used in the safe art laboratory but also be borrowed and applied to the social reality? Today art as a reflective visual practice should necessarily set social and political goals and somehow reach them within its context. But one thing is when political problems are staged inside the artistic field, and totally different thing is when art steps outside of its comfortable territory, its ghetto where almost everything it permitted, and faces political questions that society raises. This is when art meets politics and becomes a political subject facing real ideological conflicts and situations of violence.

Of course, it is comfortable and secure to sit inside of the artistic cage, but as the main rule of the artistic zoo goes, everything is allowed but breaking the cage. One can stay there in these heavenly conditions but it is prohibited to “eat from a certain tree”. That is to say, there is a danger to get into the trap of apparent rhetorical emancipation, as well as physical and political subjugation: as Kant said, speak as much as you please and whatever you want, but obey. Social field has different, much more toxic rules of existence, and in this context art and artistic institutions should act as one political force, which means struggle and understanding of one’s enemies. So, they need someone who will stand shoulder to shoulder with them, – intellectuals and activists, their support and participation, and to aim at gaining intellectual and artistic hegemony. In his article *The Art of Democracy* Boris Groys proposed to interpret art as the sediment bowl for the real politics, a place for the tendencies that have not been realized in or have been excluded from it. In fact, today art is the Other of politics, a space of the impossible for politics, of everything that is repressed in it. In this sense, art is the politics *per se* – such politics which is impossible under the contemporary capitalism conditions.

В цьому сенсі мистецтво є справжньою політикою – тією, яка неможлива за умов сучасного капіталізму.

«Українське тіло» – це політичне тіло. Воно стало новою точкою відліку в майже повністю комерціалізованому і спрямованому на розважальність мистецькому середовищі України. Центр візуальної культури як художня інституція від самого початку визначив пріоритетом своєї діяльності соціальну критику. Презентоване ЦВК соціально-критичне мистецтво – це не фігура мови, не тренд і не стиль, який добре продається в сучасній художній системі, – ми не продаємо і не купляємо. Політично ангажоване мистецьке висловлювання гостро необхідне в теперішньому ідеологічному просторі та відповідає не лише риторичі, але й лівому етосу інституції. Бо в Україні нормалізований саме правий політичний спектр – правизна подається як здоровий глузд, нульовий рівень ідеології, а публічне та експліцитне ліве позиціонування сприймається як ностальгуюче ретроградство або екстремізм. В ситуації перманентних спроб криміналізації критичного мислення, заборони на думку та вільну дискусію, не контрольовану згори, художній критичний образ може стати політичним вигнанцем в Україні. В теперішньому контексті як інституційна, так й індивідуальна політика кожного агента мистецького поля має бути спрямована насамперед на зміну такої ситуації.

До конфлікту навколо «Українського тіла» наявне художнє поле тривалий час могло імітувати присутність глядача сучасного мистецтва. Ситуація з виставкою показала, що такого глядача немає. Глядачем сучасного мистецтва в Україні насправді є номадична навколо-мистецька тусовка, яка відвідує виставки і цим вдає присутність реципієнта. Такий глядач просто не був вихований, ним ніхто не займався – і це, безумовно, провина всього мистецького контексту, що не ставив перед собою завдання працювати із ширшим суспільним контекстом. «Українське тіло» поклато хороший початок – чи не вперше в Україні глядач почав задавати питання щодо образу: що це таке? це порно чи мистецтво і яка між ними різниця? чи містяться тут якісь інші значен-

Ukrainian Body is a political body. It became a new benchmark in almost totally commercialized and consumerist Ukrainian art community. As an artistic institution, the Visual Culture Research Center defined social critique as a priority of its activities from the very beginning. Socially critical art that VCRC presents is not a figure of speech, not a trend or a style that is being readily sold at the contemporary art market. We do not sell and we do not buy. A politically engaged artistic announcement is necessary in today's ideological space and corresponds not only to the rhetorics, but also to the institutional left-wing ethos. Because it is political right wing which is normalized in Ukraine – the right is represented as common sense, zero level of ideology, whereas public and explicitly left position is perceived as nostalgia-driven obscurantism and extremism. In the situation when attempts to criminalize the critical thinking are made permanently, when free thinking and speech are banished and controlled from the above, artistic critical image can become a political refugee in Ukraine. In today's context the institutional as well as the individual politics of every agent of the artistic field must be directed mainly to change this situation.

Before the conflict concerning *Ukrainian Body*, the existing artistic field has been able to imitate the presence of the audience in contemporary art for a long time. The situation with the exhibition demonstrated that there is no such audience. The audience of contemporary art in Ukraine is, in fact, a nomadic community that attends exhibitions and thereby simulates the presence of the recipient. This audience simply was not educated. Nobody cared about it, and this is definitely guilt of the entire artistic context which did not aim to work with a wider social context. *Ukrainian Body* demonstrated a good start – it was the first time when Ukrainian audience started raising questions concerning the artistic image: “What is it?”, “Is it porn or art, and what the difference between them is?”, “Is there some other meaning except the one I can see?” It turned out that a Ukrainian recipient has a very straightforward perception, and the president of Kyiv-

ня, крім того, що я бачу? Виявилося, що в українського реципієнта дуже любове сприйняття, і президент Академії Квіт просто виступив симптомом загальної занедбаної ситуації, але озброєним бюрократичним апаратом: його слова «я прийшов і побачив те, що побачив» точно свідчать про рівень розуміння образу. Жодної рефлексії, жодного осмислення, жодного інтелектуального зусилля. Але сучасне мистецтво неможливе без розумового афекту, без інтелектуальної інвестиції в образ. Найважливішим в цій ситуації було те, що питання щодо образів, представлених на виставці «Українське тіло», звучали публічно, – художній образ нарешті почав ставати соціально релевантним.

«Українське тіло» насправді було досить невинною виставкою, але навіть така нежорстка репрезентація стала вибуховою і спричинила скандал. Безпосередньою причиною такої реакції є, звичайно, низький рівень освіченості, в тому числі, як не парадоксально, і керівництва закладу, головне завдання якого є, власне, освітнім. В західному художньому контексті навіть трансгресивні та радикальні мистецькі жести не викликають такого політичного ефекту. Українські художники і куратори часто скаржаться, що сучасне мистецтво в нас не професіоналізоване, не спеціалізоване, що в нього немає інституційно забезпеченого власного місця, в якому би ставилися і вирішувалися певні питання без втручання зовнішніх агентів. Але тут потрібно враховувати, що така професіоналізація мистецтва працює на капіталістичну логіку художнього маховика, який може перетравлювати навіть дуже радикальні політичні мистецькі висловлювання без жодного впливу як на себе, так і на зовнішній контекст, – радикалізм стає паркетним і легко засвоюється. В Україні саме в силу відсутності прокладки, буфера, що опосередковував би трансгресивне послання і не дозволяв би йому мати експліцитно радикальний ефект, мистецтво має можливість бути справді політичним. Це амбівалентна ситуація: відсутність прийнятого і потужного інституційного рамкування надзвичайно проблематична для функціонування мистецтва, але для нього це і політичний шанс.

Mohyla Academy Serhiy Kvit was just a symptom of the general desolate situation but armed with the bureaucratic apparatus. His words “I came and saw what I saw” clearly reveal the level of understanding of the artistic image. No reflection, no understanding, no intellectual effort. Contemporary art, however, is impossible without intellectual reaction, without intellectual investment into the image. The most important thing in this situation was that questions about images exhibited at the *Ukrainian Body* started to be publicly questioned, i.e. the artistic image started being socially relevant at last.

Ukrainian Body was in fact rather an innocent exhibition, but even this kind of “soft” representation became subversive and caused a scandal. An immediate cause of such a reaction is, certainly, a low level of education, including, paradoxically, that of the university management that is meant to have education as its main goal. In the Western artistic context even transgressive and radical artistic gestures do not lead to similar political effects. Ukrainian artists and curators often complain that local art is not professionalized, not specialized, that it does not have institutionally secure place where it can raise and answer certain questions without intrusions from the outside. But it must be taken into account that such professionalization of art happens to work for the benefit of capitalist logic of the art flywheel that can digest even very radical political artistic statements without any effect either for itself or for the outside context – radicalism becomes domesticated and easily digested. In Ukraine, where there is no buffer that would mediate a transgressive message and allow it to have explicitly radical effect, art has a chance to be really political. This is an ambivalent situation: lack of established and powerful institutional framing is very problematic for art to be able to function, but at the same time this lack constitutes a political chance for the art.

Because of the barbaric condition of the Ukrainian artistic context, art, like Agamben's naked subject, reacts without skin, with exposed open nerves, but this also creates a possibility of change, a change, most impor-

Через варваризованість українського художнього контексту мистецтво, як аґамбенівський голий суб'єкт, реагує без шкіри, оголеним відкритим нервом, але це створює і можливість зміни цього контексту – зміни, що найважливіше, засобами самого мистецтва. Саме в цьому сила мистецтва і смисл тих наслідків «Українського тіла», які продовжують працювати і після самої події виставки, – як виявилось, від мистецтва вже нікуди подітися, воно настільки заповонило собою культурний контекст, що він просто змушений на нього зважати. Політичне значення «Українського тіла» саме у владі мистецтва, його здатності бути експансивним, нав'язувати себе – примушувати до мистецтва, не давати можливості бути від нього вільним. Виставка, закрита у фізичному просторі, стала домінуючою в суспільно-культурному. Саме тому Центр візуальної культури не погоджувався на пропозиції інших мистецьких інституцій перемістити її в інший виставковий простір: експозиція мусила знаходитись і працювати саме там, де вона була цензурована і заборонена, – у приміщенні ЦВК в Староакадемічному корпусі НаУКМА, на території університету, оскільки проблема саме в цьому місці, мистецтво хотіли витіснити з цього контексту і саме його треба змінювати, в тому числі художніми засобами. Мистецтво як політичний суб'єкт є водночас і засобом, і метою боротьби.

В ситуації конфлікту ліберальні кола як мистецького, так і університетського поля вирішили не займати принципову позицію: всі були проти закриття виставки (цензура, звісно, це завжди погано), але ніхто не виступив за її перевідкриття, чого, безумовно, вимагав ЦВК. Більшість інституційних репрезентантів, кураторів, галеристів, викладачів, інтелектуалів (окрім відверто реакційних, яких було чимало) висловлювались із напозір нейтрального місця, як «експерти», що стоять «над конфліктом» та «об'єктивно» оцінюють ситуацію: мовляв, оскільки в конфлікті є дві взаємовиключні позиції, то не може одна з них мати рацію, а інша – ні, обидві діють неправильно, тому їм треба «налагоджувати комунікацію». Звісно, така «третя позиція» є просто

tantly, that could happen by means of art itself. This is exactly where art is powerful and where there is meaning in those consequences of *Ukrainian Body* which continue to be at place even after the exhibition. It turned out that there is no way out of art, it flooded the cultural context to such an extent that this fact just has to be taken into consideration. Political meaning of *Ukrainian Body* is exactly in the power of art, in its ability to expand, to impose itself, to force without giving an opportunity to set you free from it. The exhibition that was closed down in the physical space became dominant in social and cultural ones. This is exactly why Visual Culture Research Center did not agree with the suggestions of other art institutions to move it to a different exhibition space: the exposition had to remain and work exactly where it was censored and banned – in VCRC's gallery in the Old Academic Building of Kyiv-Mohyla Academy, at the university's territory, because the problem lies exactly in this place where art was under threat of exclusion from this context, which has to be changed by any means including artistic ones. As a political subject, art is simultaneously the means as well as the aim of struggle.

In the situation of conflict the liberal community of the artistic as well as the university circles decided not to take sides: everyone was against the exhibition closure (censorship is, certainly, always bad), but no one stood for its re-opening, which was, without doubt, VCRC's demand. The majority of the institutional representatives, curators, owners of the galleries, professors, intellectuals (except for the openly reactionary, of whom there were a good few) took a demonstratively neutral position, like “experts”, who stand “beyond the conflict” and “objectively” evaluate the situation: so to speak, if we have two mutually exclusive positions, none of them would be right, both would act in a wrong way, and that is why they should “fix the communication”. Certainly, such “third side” is just a way to avoid a real reaction to injustice that was done, an attempt to react in public without being involved in the scandal in order not to “get into dirt”. There was not supposed to be any neutral Habermas-style posi-

уникненням позиціонування щодо вчиненої несправедливості, намаганням публічно відреагувати, але не бути втягненим у скандал, щоб не «забруднитися». Ніякої нейтральної третьої позиції в стилі беззубої габермасівщини тут бути не може – така не-позиція фактично лише потурає стороні влади і дозволяє агресії розгортатися далі, що, власне, й сталося. Адміністрація Києво-Могилянської академії на чолі з Квітом не зустріла жодного прямого публічного конфронування своїм діям, окрім як від ЦВК та асоційованих з ним художників, інтелектуалів та активістів.

Подальша ситуація після закриття виставки показала, що більшість була просто не готова ангажуватись у боротьбу. Досить лише глянути на список підписантів під петицією на підтримку Центру візуальної культури: абсолютна більшість – це представники європейського, американського, російського художнього та академічного контекстів, включно з такими першорядними на сьогодні фігурами, як Джудіт Батлер, Майкл Буравой, Девід Елліот, Славој Жижек, Артур Жмієвський, Мішель Онфре, Жак Рансьєр, Тімоті Снайдер. За ЦВК виступив світовий інтелектуально-мистецький топ, а репрезентанти українського контексту в своїй переважній масі продемонстрували традиційну для себе, як це називав Сергій Аверінцев, «мудрість битих»: побачивши, що тиск на ЦВК продовжується і все більше набирає обертів, вони просто відступили і мовчки спостерігали за полюванням на живця, жорсткою віктимізацією інституції та цькуванням її представників. Найбільша проблема не в агресії, до якої вдалася університетська влада, а в тому, що її мовчки толерували, що вона не зустріла публічного спротиву.

Сама Києво-Могилянська академія після закриття «Українського тіла» опинилася в тупику. Показово простежити, як перманентно змінювались акценти, що їх розставляло керівництво університету, як трансформувалася аргументативна база, якою воно послуговувалося. При закритті виставки президент НаУКМА Сергій Квіт, взявши на себе роль горемистецтвознавця, назвав її «лайном», оскільки, на його

tion in this situation – such “non-position” practically submits to the side of power and allows the aggression to expand further, as it actually happened. The administration of the Kyiv-Mohyla Academy did not meet any direct public confrontation, except that from VCRC and artists, intellectuals, activists associated with it.

Subsequent events after the exhibition closure showed that the majority was not ready to engage in struggle. It is enough to have a glance at the list of signatures under the petition in support of the Visual Culture Research Center: the absolute majority is the representatives of the European, American, Russian artistic and academic circles, including such leading figures as Michael Burawoy, Judith Butler, David Elliott, Michel Onfray, Jacques Rancière, Timothy Snyder, Slavoj Žižek, Artur Żmijewski. The current intellectual and artistic top stood for VCRC, and the Ukrainian context representatives mostly showed the typical for them “wisdom of the beaten” as it is called by Sergey Averintsev: seeing that the pressure on the VCRC continues and develops, they just stepped back and silently observed the hunting for a bait, the rigid victimization of the institution and persecution of its members. The greatest problem is not in the aggression applied by the University administration, but in it being silently tolerated, in the fact that it did not meet any public resistance.

After the closure of *Ukrainian Body*, Kyiv-Mohyla Academy turned out to be in a dead end. It is significant to see how the administration's accents changed, how the argumentative basis they used transformed. While closing the exhibition, the president of Kyiv-Mohyla Academy Serhiy Kvit, being in the role of a failed art critic called it “shit”, because, as he thought, the exhibition presented “pathogenic texts” and postulated “pornography as a concept”. Then the leader of the Academy claimed that he does not want to judge the exhibition because he is not an expert in the questions of art. Then he accused VCRC of secretly organizing the exhibition, as if the content of the exposition was “hidden” from Kyiv-Mohyla Academy and its visitors, although in fact the

думку, вона представляла «патогенні тексти» та утверджувала «порно як концепт». Потім очільник Академії заявив, що не хоче судити про виставку, оскільки не є експертом з питань мистецтва, і звинуватив ЦВК у її «підпільній» організації, нібито зміст експозиції був «прихований» від НаУКМА та її відвідувачів, хоча прихованою і підпільною виставка стала саме внаслідок того, що він одноосібно її закрити у волюнтаристський спосіб. При цьому жодного офіційного рішення про закриття не було, вже не кажучи про відсутність правових підстав у керівника університету для таких дій. В той же час Квіт публічно стверджував, що виставка взагалі-то не закрита, що він її просто замкнув на ключ, а журналісти можуть відвідати її після погодження із прес-службою НаУКМА, так ніби експозиція містить якийсь склад злочину, оглянути який мають право не всі. Головний адміністратор презентував свій вчинок як дії відповідального керівника, що турбується про вразливі душі неповнолітніх студентів та охороняє спокій старших людей, які можуть бути «шоковані».

Згодом аргументація зсунулася в бік звинувачень на адресу Центру візуальної культури загалом в «не-науковій» роботі та «відсутності комунікації» з Академією: адміністрація запустила танк бюрократії, яким непублічно, без жодного попередження і завчасного інформування (справді підпільно!) протягнула на засідання Вченої ради НаУКМА питання про діяльність ЦВК. Тут вже керівництво університету почувалося на своєму полі – в сірій зоні влади, де можна оперувати всіма механізмами начальницького впливу, тут вже не було незручних питань журналістів та проблематичних дискусій з художніми діячами. Майже всі члени Вченої ради за одиничними винятками підтримали дії щодо закриття виставки, яку змальовували як «нікчемну», «хворобливу» та таку, що представляє «зло». А Центр візуальної культури був звинувачений в уявних гріхах та реальних проблемах, які має Академія, ставши точкою зливу для імітації колективної чистої совісті. Вчена рада вирішила припинити діяльність Центру візуальної культури НаУКМА, хоча вся проблематика ситуації

exhibition became secret and hidden because he closed it with his own hand in a voluntaristic way. And there was no official decision about the closure, not to mention there were no any legal reasons for such actions from the chief of the university. At the same time, Kvit openly stated that the exhibition was not closed, that he just locked it with a key and journalists can visit it after the agreement with the NaUKMA press centre, as if the exposition had some elements of crime, which could not be seen by anybody. The head administrator presented his deeds as actions of a responsible leader who worried for vulnerable souls of underage students and protected the peace of mind of the elderly who may be “shocked”.

Later on, the argumentation shifted in the direction of accusation of Visual Culture Research Center in generally “unscientific” work and the “absence of communication” with the Academy. The administration launched the tank of bureaucracy and unofficially, without any notice (really secretly!) pulled out the question of VCRC’s activities at the session of the Academic Council of Kyiv-Mohyla Academy. Here the administration of the university felt at ease – in the grey area of power, where one can use every mechanism of superior’s influence; there were no uncomfortable questions from journalists and problematic discussions with artists. Almost all members of the Academic Council, with only few exceptions, supported the closure of the exhibition and described it as “worthless”, “sick” and “evil”. Visual Culture Research Center was accused of imaginary sins and real problems which the Academy had from the moment because the Center was conveniently made a waste hole for the imitation of collective non-guilty conscience. The Academic Council decided to stop Visual Culture Research Center activities, although at this point the subject matter of the situation was openly personalized. First of all, it was suggested to discharge the VCRC leader.

The discursive transformation of the university management during the conflict clearly follows the logic of victimization: at first the problem was the exhibition itself, then its organization, then the institution

уже відверто персоналізувалася: насамперед було запропоновано звільнити з посади керівника ЦВК.

Дискурсивна трансформація університетської влади протягом конфлікту чітко слідує логіці віктимізації: спочатку проблемою була виставка, потім – її організація, згодом – інституція, і врешті-решт – одна персона. Спочатку «лайном» було мистецтво, а в кінці стала людина – як неодноразово заявляв у медіа Квіт, слова про «лайно» нібито стосувалися не виставки, а особи керівника Центру. Головна ж проблема полягала в тому, що президент НаУКМА зробив фатальну помилку, визнати яку не вистачило мужності ні йому, ані іншим представникам керівного складу Академії, – закрити «Українське тіло», чим як ніхто зіпсував образ університету. Можна було скільки завгодно прикриватися бюрократичним сленгом і турботою про безпеку в НаУКМА (мабуть, для забезпечення університету від мистецтва), але те, що президент Києво-Могилянської академії вдався до акту цензури, стало доконаним міжнародним фактом. Після необдуманого і неадекватного вчинку несправедливість не лише закріпилася офіційною печаткою, а й неприкрито набрала форму банальної помсти. Університет не може бути створеним під його керівництво, а навпаки – має характеризуватися підставовим диссенсусом, полемічним зіткненням різних позицій, що й утворює простір свободи, в якому віє дух *universitas*. В Академії ж під соусом «корпоративної культури» університету кшталтується спільнота з колективістським габітусом Догвіля, глуха і ворожа до альтернативних шляхів розвитку, в якій відсутність елементарної сучасної культурної компетенції вважається здоровим глуздом.

Києво-Могилянська академія, як з’ясувалося, сконструйована на основі органіцистської метафори: головним об’єктом тривоги адміністрації є цілісність університетського тіла, що презентується як цілковито гомогенне, сімейноподібне. Таке замкнене на собі середовище, стурбоване насамперед своїми кордонами, не хоче бачити й чути нічого зовнішнього, а якщо щось «чуже» намагається проявитися всередині,

and finally, one person. At first, the art was called “shit”, but in the end the man became “shit”, as Kvit repeatedly stated in the media, saying that the words about “shit” applied to the Center’s leader, not to the exhibition itself. However, the main problem was that the president of Kyiv-Mohyla Academy made a fatal mistake, which neither he nor other members of the Academy management had the courage to admit. By closing *Ukrainian Body* he corrupted the image of the university more than anybody else. One could arbitrarily hide behind the bureaucratic slang and concern about the NaUKMA safety (probably, they meant to protect the University from art), but the fact that the president of Kyiv-Mohyla Academy committed an act of censorship became internationally acknowledged. After a hasty and inadequate move, not only injustice was legalized by the official seal, but it also obtained a form of a banal revenge. The university cannot function to fit its management, but should rather be characterized by essential *dissensus*, by a polemical collision of different positions that enables a space of freedom where the spirit of *universitas* hovers to be formed. In the meantime, the label of “corporate culture” in the Academy conceals the university community with a collective habitus of Dogville. It is deaf and hostile to alternative ways of development and considers lack of basic contemporary cultural competence a common sense.

As it turned out, Kyiv-Mohyla Academy was constructed on the basis of an organicist metaphor: the main cause for administrative concerns is the integrity of the university body presented as entirely homogeneous and family-like. Such self-enclosed environment is primarily concerned with its borders; it doesn’t want to see or hear anything external, and if something “external” attempts to get inside, it is excluded, suppressed and tabooed. And vice versa, all the external manifests are strictly filtered in order not to “wash the dirty linen in public”. If the situation persists, it would soon be problematic to speak about the university at all; it would rather become antiuniversity, something opposite to universality,

то піддається виключенню, витісненню і табуванню; і навпаки – жорстко фільтрується те, що проявляється зсередини назовні, щоб «не виносити сміття з хати». Якщо така ситуація зберігатиметься, то незабаром вести мову власне про університет буде проблематично – це радше антиуніверситет, антипод універсальності, закритий корпоративний цех чи товариство з обмеженою відповідальністю. «Українське тіло» якраз відкрило непристойний владний низ університету, продемонструвавши його неоліберальне перетворення на фірму, якою керує бос, і призначення якої – надавати послуги своїм клієнтам, що туди вступають.

Мета НаУКМА, як її реалізовує університетське керівництво, виявилася в тому, щоб оберігати студентів від соціальної критики, нормалізувати їх та навчати «світовим цінностям моралі». Той непристойний виворіт, який служить спільною базою, що тримає разом керівний університетський *corpus* – тобто, власне, тіло, – добре розуміють, хоча й публічно не артикують, більшість членів академічної корпорації. Обговорення проблеми закриття «Українського тіла» було похапцем переспрямовано до зовсім інших, спорадично підхоплених на ходу питань, які, підсилюючи градус пошуку винуватця, відводили від головного, – що справжнє непристойне містилося не в образах чи фразах, представлених на виставці, а в діях президента НаУКМА, вчинених щодо виставки та Центру візуальної культури. Це непристойне витіснялося усіма можливими способами, включно з репресивними, лише б його не проблематизували, нехай дискусія ведеться про що завгодно, тільки не про істинну причину конфлікту – начальницьку агресію проти сучасного соціокритичного мистецтва та інституції, яка його представляє.

Києво-Могилянська академія закономірно вписується у ширший український контекст, в якому питання тілесності, сексуальності є найбільш витісненими, тому коли вони постають десь на суспільному горизонті, то сприймаються дуже дражливо. Спротив політизації сексуальності складає чи не основну частину ідеологічної бази всіх правих партій та ультраправих

a closed guild or a limited liability company. *Ukrainian Body* unveiled the obscene power bottom of the University, demonstrated its neoliberal transformation to a firm which is managed by a boss and which intends to provide services to the customers who entered it.

The purpose of Kyiv-Mohyla Academy as implemented by the university management is in fact to protect students from social criticism, to normalize them and to teach them “the moral values of the world”. The obscene underside, which serves a common base that holds together the administrative *corpus*, that is the body, is well understood by most members of the academic corporation, although it is not publicly articulated. The discussion about the closure of the *Ukrainian Body* was hastily redirected to completely different sporadic issues. It intensified the search of the offender but diverted from the crucial fact that the real obscenity was contained not in the images or phrases presented at the exhibition, but in the actions of the president of Kyiv-Mohyla Academy towards the exhibition and Visual Culture Research Center. It was obscenely suppressed by all possible means, including the repressive ones, just to avoid problematization. The debates could concern anything but the true cause of the conflict, which is the superiors’ aggression against the contemporary socio-critical art and the institution that represents it.

Kiev-Mohyla Academy logically fits into a wider Ukrainian context where the questions of corporeity and sexuality remain the most repressed ones, and when they appear somewhere in the public horizon they cause uneasiness. The opposition to the politicization of sexuality is the crucial issue for all right-wing parties and extreme right movement ideology in Ukraine, and it encourages them to commit acts of violence and attacks. This is not the first conflict that VCRC experienced in the context of sexuality; attacks on events and exhibitions related to LGBT issues occurred before and after the *Ukrainian Body*. But the situation with this exhibition demonstrated that a neo-Nazi *Svoboda* party views are shared by the management of Kyiv-Mohyla Academy, where not only right,

рухів в Україні, спонукає їх вдаватися до насильства та атак. Це не перший конфлікт ЦВК довкола теми сексуальності – напади на заходи та виставки, пов’язані з проблематикою ЛГБТ, траплялися як до, так і після «Українського тіла». Але ситуація з цією виставкою показала, що погляди неофашистської партії «Свобода» поділяють і керівники НаУКМА, в якій існує не просто правий, а ультраправий владний консенсус. І не випадково він насильницьки проявляється насамперед щодо тілесності: реакція адміністрації була саме на «тіло» – більше того, саме на те, що це «тіло» – «українське». Сферу тілесності важко віднести лише до загальноідеологічної суперечки і залишатися щодо неї на чисто дискурсивному рівні – це щось дуже близьке, що зачіпає наші уявлення про те, чим ми є, – це буквально шкурне питання. І при цьому ідеологічне, надто ідеологічне: фізіологія тут – це ідеологія.

Агресія університетського керівництва розпочалася у формі *hate speech* і логічно переросла у *hate crime*. Те, що сталося з «Українським тілом» та Центром візуальної культури в НаУКМА, є злочином на ґрунті ненависті, і ця ненависть має чітку політичну природу. Досить звернути увагу на словник звинувачень, що ним послуговувалися очільники Академії, – «лайно», «інтелектуальні екскременти», «психічно хворі», «всесвітнє зло». Така демонізація тілесного низу та агресивне заперечення сексуальності доповнювалися фукіанським конструюванням девіації, пошуком «ненормальних», «хворих», яким не місце в університеті, яких треба ізолювати у психлікарні... В цьому актуальність запропонованого ЦВК гасла «ВІДКРИТИ УКРАЇНСЬКЕ ТІЛО!» – сама виставка відкрила замовчуваний владний виворіт, зробила його явним, видимим, виконавши соціально-політичне призначення візуальної культури. Український контекст потребує відкритого українського тіла, тобто сенсibilізації і просвітництва – художнього, сексуального, політичного, інтелектуального. В ситуації панування неоліберального менеджеризму як в університеті, так і в суспільстві, на світ вилазять нові дикі архаїзми – як точно зазначав Жак Рансьєр, постпо-

but an ultra-right consensus exists. It is of no coincidence that the management reacted violently towards corporeity. The administration primarily reacted to the fact that the “body” was present, moreover, to the fact that this “body” was “Ukrainian”. It is difficult to attribute the corporal to the realm of general ideological disputes and to maintain at a purely discursive distance. The question of corporeity is something very close to us, which affects our understanding of what we are; it literally is a question of bodily interest. At the same time it is ideological, all too ideological: physiology here is ideology.

The aggression of the university management began as a hate speech and logically developed into a hate crime. What happened to *Ukrainian Body* and Visual Culture Research Center in Kyiv-Mohyla Academy is a hate crime, and hate here has a distinctly political nature. It is enough to draw attention to the vocabulary of the accusations the Academy administration used: “shit”, “intellectual excrements”, “mentally ill”, “universal evil”. Such demonization of the lower bodily stratum and aggressive denial of sexuality was supplemented by a Foucauldian construction of deviation, by a search for “abnormal”, “patients” who should not remain at the university but have to be isolated in a mental hospital... Here lies the relevance of the slogan *OPEN UKRAINIAN BODY!* proposed by VCRC. The exhibition itself exposed the silenced authoritative inversion, it made it clear, visible, fulfilling the socio-political purpose of visual culture. Ukrainian context requires an open Ukrainian body; it requires sensitization and artistic, sexual, political, and intellectual enlightenment. In the situation where neo-liberal managerialism in the university and society dominates, new and wild archaisms become apparent. As Jacques Rancière rightly stated, postpolitical wisdom is complemented by archaic hatred. To deal with it, a radical visuality, a transgressive imagery is required – other ways to change the *status quo* would simply be inefficient.

As a result, the exhibition *Ukrainian Body* not only became a collection of art works, but it also appeared

літична мудрість доповнюється архаїчною ненавистю. Для боротьби з нею потрібна якомога радикальніша візуальність, трансгресивна образність – інші способи змінити *status quo* тут просто недієві.

Виставка «Українське тіло» в результаті стала не просто зібранням творів, а практичною реалізацією принципу мистецтво / знання / політика. Протести на підтримку Центру візуальної культури проти акту цензури продемонстрували, що ЦВК вже функціонує не лише як експозиційний та концептуальний майданчик для теоретичних дискусій, а представляє художній політичний активізм, стає колективним політичним суб'єктом. «Українське тіло» стало спусковим гачком, що ввів у дію процес, який працюватиме вже незалежно від нього і матиме відголоски надалі. До цієї виставки ми перебували у темній кімнаті, в чорному ящику, де могли щось фантазувати, уявляти, – наразі це вже неможливо: у темній кімнаті включили світло, ми перейшли, висловлюючись мовою Ролана Барта, від *camera obscura* до *camera lucida*. «Українське тіло» продемонструвало суспільне екорше, образ соціуму без шкірного покриву – стало видно усі м'язи і сухожилля теперішнього політичного контексту. Звісно, все виявилось гірше, ніж ми думали. З'ясувалося, що сьогодні в Україні соціально ангажований та експліцитно політичний мистецький образ є сліпою плямою та ідеологічним табу, а його репресія з публічного простору відбувається не лише риторичними засобами, а й фізичним насильством. Зате тепер ми розуміємо, з чим маємо справу, знаємо інсталяцію в цій кімнаті, які об'єкти там розставлені, хто гравці, бачимо ворога. Те, що чітка репрезентація художнього та політичного простору відбулася внаслідок «Українського тіла», – тобто внаслідок мистецтва і тілесності, що є визначальними пунктами в українському контексті, – це, безумовно, успіх цієї виставки. «Українське тіло» наVELO різкість, у бачення з'явилася тілесна щільність.

Чіткіше вималювався і сам протестний лівий суб'єкт: Центр візуальної культури як інтелектуальна платформа, кураторське об'єднання «Худрада»

a practical realization of the principle art / knowledge / politics. Protests in support of Visual Culture Research Center against the act of censorship showed that VCRC not only functions as an expository and conceptual site for theoretical discussions, but also presents artistic political activism and comes along as a collective political subject. *Ukrainian Body* became a trigger which started a process that develops independently and has further consequences. Before this exhibition we were staying in a dark room, in a black box, where we could dream, or imagine something, which is no more possible at the present moment: the light was switched on in this dark room, we transited from *camera obscura* to *camera lucida*, to use Roland Barthes's language. *Ukrainian Body* showed a social *écorché*, an image of society without skin – all muscles and tendons of the present political context became visible. No doubt everything turned out to be worse than we thought it would be. It became clear that socially engaged and explicitly political artistic image is a blind spot and an ideological taboo in Ukraine. Its repression in public space is accomplished not only by rhetorical means, but with the help of physical violence. On the other hand, we now understand what we are dealing with, we know the interior of this room, what objects are placed here, who the players are, and we can see the enemy. This clear representation of an artistic and political space occurred as a result of *Ukrainian Body*, that is as a result of art and corporeity, which both are determinative points in the Ukrainian context. And this, undoubtedly, is a success of the exhibition. *Ukrainian Body* focused our vision, corporeal solidity appeared in it.

The protesting left subject distinctly loomed too: Visual Culture Research Center as an intellectual platform, curatorial association *Hudrada* (Artistic Council), and student union *Direct Action* are all very important association, which has to be further held together. VCRC + *Hudrada* + *DA* is really the *Gesamtkunstwerk*, an institutional work of politically engaged art. Such form of inter-action is especially noteworthy in the context of recent social movements (*Indignados*, *Occupy*, Arab Spring),

і студентська профспілка «Пряма дія» разом є дуже важливим об'єднанням, яке надалі потрібно більше солідаризувати. ЦВК + Худрада + ПД – це справді *Gesamtkunstwerk*, інституційний твір політично ангажованого мистецтва. Така форма взаємодії варта уваги особливо в контексті соціальних рухів останнього часу (*Indignados*, *Occupy*, «арабська весна»), які можна протиставити протестним рухам 1960-70-х: різниця між ними досить явно проходить по лінії розмежування образу та слова, візуального та лінгвістичного повороту. Справді, соціальні рухи сьогодні більше нагадують візуальні мистецтва, запозичують із мистецтва перформансу, тоді як у 60-х вони були більш літературоцентричними, лінгвістичними, базувалися радше на мові, текстах, ніж на образах чи художніх жестах.

Весь конфлікт навколо «Українського тіла» загально продемонстрував, що образ важливіший за слово: в сучасному контексті політична стратегія набагато дієвіша на візуальному рівні, ніж на текстуальному. Щодо слова можна вибудувати опосередкування, легше дистанціюватися і реагувати з безпечної відстані. Образ же володіє ефектом Медузи: в ньому є певна сліпа пляма – коли ми дивимось на образ, він дивиться на нас. І якщо це гострий образ, вибудувати систему опосередкувань, щоб захиститися від його ефекту, досить важко. Зі структурної точки зору саме тому послідувала така реакція президента НаУКМА на виставку, коли він, перефразовуючи латинський вислів, прийшов, побачив і заціпенів. Це максимум образу – самому стати суб'єктом, знерухомити свого глядача, перетворити його самого на образ, соляний стовп. Візуальна культура сьогодні – це політична стратегія, настав її час – в соціумі, в політиці – без неї вже нікуди. Все тільки починається.

Василь Черепанин – керівник Центру візуальної культури, викладач кафедри культурології університету «Києво-Могилянська академія», редактор журналу «Політична критика», Київ

which can be opposed to the protest movements of the 1960s and 1970s. The difference between them is in the line that separates an image from a word, the visual turn from the linguistic. Indeed, social movements today remind us of visual arts, they borrow codes from the art of performance, while in the 1960s they were more literature-centric, linguistic, based on language and texts rather than on images or artistic gestures.

The whole conflict around the *Ukrainian Body* generally showed that an image is more important than a word: in the contemporary context political strategy is much more effective at the visual rather than at the textual level. The word can be mediated, it is easier to distance oneself and react to it from the safe position. The image, on the contrary, has the Medusa effect: it contains a certain blind spot. When we look at the image, it looks back at us. And if the image is poignant enough, it is very difficult to build the system of media in order to protect oneself from its effects. From the structural point of view, this was followed by the NaUKMA president's reaction, when he, to paraphrase the Latin expression, "came, saw and benumbed." This is the maximum capacity of image – to become the subject itself, to numb its observer, to turn him or her into an image as well, to turn him or her into a pillar of salt. Today visual culture is a political strategy, its time in the society and politics has come – we cannot stay without it. This is just the beginning.

Vasyl Cherepanyn – Head of the Visual Culture Research Center, teacher at the Cultural Studies Department of the National University of Kyiv-Mohyla Academy, editor of the Political Critique magazine (Ukrainian edition), Kyiv

ГОРГОНА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Життя в Україні, безумовно, тілесне, але тілесний бік цього життя часто не рефлексується, а якщо й відмічається, то безглуздим жестом. Художники та куратори «Українського тіла» зробили такий необхідний йому зріз, який виявився болючим, травматичним, затаврованим та стигматизованим для української культури. Розтин українського тіла продемонстрував фрагменти тілесних «архетипів-решток» тутешнього життя, які зазвичай не усвідомлюються і цим витворюють нашу нутрянну залежність від такого коріння культури.

Тіло культури часто непомітне, само собою зрозуміле і слабо відчутне, і тому навіть невидиме. Ми можемо десятиріччями не помічати приховану монструозність, відразливість нашого тілесного тла, його генеалогічну зануреність у «совкові» нетрі, але Франкенштейн української культури від цього тільки набирає сили.

У сучасній культурі тіла не просто нумеруються, калькуються та витісняються як якісь мертві абстракції, вони насамперед виробляються та продукуються як своєрідні «доходяги» нашої культури. Цими «доходягами» є не тільки бездомні, ув'язнені, літні, хворі та соціально незахищені люди. З них складається і мейнстрімна культурна більшість, яка намагається відгородитися від, на її думку, «непристойного» в культурі та соціумі. Таким відгородженням, відстороненням вона організовує себе як мовчазна насильницька більшість, яка автоматично, як зомбі, наслідуює у своїх смаках узвичаєні «красивості», а в житті намагається відмежуватися від усього, що викликає в неї почуття сорому.

THE GORGON OF UKRAINIAN CULTURE

The carnal side of life in Ukraine is often not reflected, even when it is realized, it is fixed by meaningless gesture. Artists and curators of *Ukrainian Body* dissected it, which was necessary but turned out to be a painful, traumatic, and stigmatizing experience for Ukrainian culture. The dissection of the Ukrainian body shows fragments of carnal “archetypes-remnants” of local life that we are usually not quite aware of but intrinsically dependent on.

The body of culture is often taken for granted, insensible, and even invisible. For decades we can ignore its hidden monstrosity, the loathsomeness of our tangible background, and its genealogical ties with the Soviet maze. But the Frankenstein of Ukrainian culture only gains strength from that.

In contemporary culture, bodies are not simply numbered, calculated, and repressed as some lifeless abstractions. They are primarily produced as some special “goners” of our culture. These “goners” are not only the homeless, prisoners, the elderly, sick, and socially vulnerable. These are also mainstream cultural majority, which tries to dissociate itself from what it considers the obscene side of culture and society. By this dissociation, it organizes itself as a violent, silent majority that automatically follows the tastes of established candy-box beauty practices, trying to protect itself from all that provokes its sense of shame.

The silent cultural majority is frightened by the image of the ugly, infernal Ukraine that is constantly being touted in Ukrainian and Western media as a country where they sell human organs, and children, an unprecedented number of abortions is done, while women sell themselves abroad to do hard and humiliating work ac-

Мовчазну культурну більшість лякає образ бридкої інфернальної України, який постійно формують наші та західні медіа, – країни, де продають людські органи, дітей, де в нечуваних масштабах продукують аборти, де жінки продають себе за кордоном на важких, пригноблених для європейок роботах, чи на об'їзних дорогах навколо наших міст. Для культурної мовчазної більшості значно прийнятнішим є гламурний образ України «Євро-2012», без расизму та антисанітарії, без повій та ліквідованих псів, з найкрасивішими жінками та наймелодійнішою мовою у світі, з «красивим» життям олігархів, з їхніми прекрасними маєтками та чудовими мисливськими угіддями, дорогими авто, з останніми модними брендами *haute couture* на тілах їхніх дружин, коханок та доньок, з «Океаном Ельзи» та Олегом Скрипкою...

Неприлизаність, негламурність «Українського тіла» – це не просто плід випадкового колажу чи неякісної еклектики. Це втілення в образі безсоромності нашого життя, нашого спільного тіла, яке ми перестали помічати, але яке давно вже стало нормою. Реакція на цю норму в культурі різна. Одні не можуть дивитися у вічі цій Горгоні українського тіла, і тому не помічають його. Вони, як справжні моральні створіння, ладні зачинити, витіснити його, аби тільки очі не бачили, тому що «сміття з хати не виносять». Вони, звичайно ж, керуються власною правдою і своїм почуттям сорому. Шкода тільки, що найвищий священний жах у них викликають зображення та образи геніталій, які затьмарюють їм погляд. Вони ладні зачиняти все, виганяти всіх, тільки щоб позбутися цього сорому.

Головна турбота справжнього автентичного українця, нашого Персея – приховати та поховати все, що викликає в нього почуття сорому. Найбільше він переймається тим, щоб затаїти хвороби та розлади свого тіла і постійно притлумлювати в собі «доходягу», який кожної миті намагається виявити себе. Найбільше людина героїського гарту боїться уподібнитися тому, що навіює йому відразу. Справжній українець уникає всього, на його думку, непристойного в тілі,

cording to European standards or on the bypass roads around our cities. The silent cultural majority gladly accepts the glamorous image of the *Euro-2012* Ukraine with no racism, sanitation, prostitutes, or exterminated dogs. This image is filled with the most beautiful women, the most melodious language in the world, the “beautiful” life of oligarchs with their marvelous estates and excellent hunting grounds, expensive cars, and the latest fashion *haute couture* brands on the bodies of their wives, mistresses and daughters, with musicians like *Okean Elzy* and *Oleh Skrypka*...

The non-glossiness, non-glamorousness of *Ukrainian Body* is not just the result of a random collage or poor eclectic. It is the very shamelessness of our lives, our common corpus that we no longer notice but which has become the norm. There are different responses to this norm in culture. Some cannot look into the eyes of the Ukrainian body Gorgon and that is why they do not see it. As real moral creatures, they prefer to suppress and hide it because one should not wash one's dirty linen in public. They are guided by their truth and their sense of shame. I only wish that the highest holy horror they experience was not caused by the pictures and images of genitals, which obscure their gaze. They are ready to close everything and expel everybody just to get rid of this shame.

The primary concern of the real authentic Ukrainian, our Perseus, is to hide and bury everything that stirs up his sense of shame, to veil the diseases and disorders of his body, constantly suppressing the “goner” inside, who tries to reveal himself. Above all, the heroic man fears to resemble things that fill him with disgust. That is why the real Ukrainian avoids every manifestation of the body that he considers obscene because he sees his own reflection in it. In this case, Visual Culture Research Center's exhibition space has become an experimental site where the viewer is equated to the inhuman Ukrainian body. In the process of “viewing”, such a bastard-viewer is reborn into the body for which he has no shame.

оскільки бачить у ньому власний образ. Виставковий простір Центру візуальної культури в цьому випадку став своєрідним експериментальним майданчиком, де глядач уподібнюється нелюдському українському тілу. І такий от байстрюк-глядач у процесі «перегляду» експозиції знову перероджується в тіло, за яке йому вже не соромно.

Горгона українського тіла – це вимога, яку неможливо ігнорувати в нашій культурі. Саме тому виставка «Українське тіло» – це своєрідна лінія коливання між людиною і нелюдиною. Ця виставка продовжила традицію постановки питань про безглуздість поваги до себе перед фактом культурної тілесної деградації. У цьому експерименті сама мораль, сама чеснота людини опинилися під питанням. Тому виставка демонструє не стільки свою порнографічність чи оголене м'ясо та шкіру українського тіла, скільки незадоволеність тим, як у нашій культурі проводять межу, за якою людина перестає бути людиною, а мистецтво перестає бути мистецтвом. Однак хіба етика може виключати із себе те, що властиве людині, яким би непристойним чи непривабливим воно не було? Відразливі тіла – це не інтимна приватна справа. Це *res publica*, якщо ми хочемо нею бути. Людина виникає не на місці приховування непривабливого тіла. Людина з'являється на місці споглядання за деградацією, «смертю» колективного тіла, за яке вона відчуває сором. Сьогодні вже неможливо відгородитися ні від навали образів «непристойних» тіл, ні від реального травматичного корпусу соціального життя.

Частина українських художників реагує на травму українського тіла абсолютно по-іншому. Вони не намагаються радикально відмежуватися від нього, а радше демонструють цю деградацію, що прогресує. Вони прагнуть перешкодити нестримній комерціалізації та медіалізації цих образів «потворного» тіла, уповільнюючи їх швидкий ринковий обмін моментами затримки їх у галерейному просторі ЦВК. Артикуляція цих образів, творення їхньої особливої тоналності не означає вивищення їх над усіма іншими.

The Gorgon of the Ukrainian body is a requirement that cannot be ignored in our culture. That is why *Ukrainian Body* exhibition produces special fluctuations between the human and the inhuman. The exhibition continues the tradition of asking questions about the absurdity of respect for ourselves in the face of cultural corporal degradation. In this experiment, the moral and virtuous are in question. The exhibition demonstrates not so much pornography, naked flesh, or skin of the Ukrainian body, as the dissatisfaction by an imaginary line behind which human stops being human and art stops being art in our culture. Can ethics exclude any human manifestations, no matter how obscene or unattractive they are? Repulsive bodies do not constitute an intimate private affair. They constitute a *res publica* if we want to belong to it. Human doesn't appear in the place where the unattractive body is hidden. Human appears in the process of the contemplation of degradation and “death” of the collective body, for which he or she feels shame. It is impossible to dissociate oneself from the invasion of both the images of “indecent” bodies and from the real traumatic *corpus* of social life.

Some Ukrainian artists react to the trauma of the Ukrainian body in a completely different way. They do not try to radically mark it off, but rather show its progressing degradation. They try to prevent the impetuous commercialization and medialization of the images of the ugly body, slowing down their rapid market exchange and capturing them in the gallery space of VCRC. Articulation of these images and recognition of their special tonality does not mean that they are prioritized over others. The artists feel affinity with the reality of the Ukrainian body. They can also be embarrassed or distracted by it, but the possibility of the rebirth of a new Ukrainian body for them does not exist without constant attention, care, and concern for its mutilated remnants.

However, the exhibition does not present an aestheticism of the mutilated, indecent, invisible, and repressed Ukrainian body. Artists and works presented at the exhi-

Учасники виставки відчувають спорідненість із реальністю українського тіла, їм також може бути за нього соромно, вони також від нього не в захваті. Але народження нового українського тіла для них неможливе без постійної уваги, вболівання та спостереження за його понівеченими рештками.

Втім, виставка жодним чином не є естетизацією понівеченого, непристойного, невидимого, витісненого українського тіла. Митці та роботи, презентовані на виставці, є свідками та свідоцтвами цього потворного чи безсоромного українського тіла. Саме на свідченнях художників і ґрунтується можливість мистецтва в цій ситуації культури. Але ці свідки та свідоцтва промовляють ніби поза межами своїх образів, робіт та слів. У цьому сенсі «Українське тіло» є своєрідним переходом від неможливості бути тільки поза чи всередині цього тіла до естетичної можливості його виставкового існування.

Олександр Івашина – викладач кафедри культурології університету «Києво-Могилянська академія», Київ

bition are witnesses and evidences of the ugly or shameless Ukrainian body. The possibility of art in this cultural situation is based on the testimonies of the artists. But these witnesses and evidences speak beyond their images, works and words. In this sense *Ukrainian Body* is a kind of transition from the possibility to exist only outside or inside of this body to the aesthetic possibility of its exhibition existence.

Oleksandr Ivashyna – teacher at the Cultural Studies Department of the National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv

ВИПРОБОВУВАННЯ МЕЖ: УКРАЇНСЬКЕ ТІЛО І РОСІЙСЬКА ДУША

Про виставку «Українське тіло» чимало міжнародних «зовнішніх спостерігачів», не включених у київський локальний контекст, парадоксальним чином, дізналися передусім завдяки її закриттю. Парадокс тут у тому, що закриття виставки як пряма репресія з боку влади на адресу мистецтва, зрештою, досягла протилежного результату – максимальної видимості, експонованості. Українське тіло ніби прорвалося через брутальну заборону із непрозорої області сучасного мистецтва в універсальний вимір політики, де, в кінцевому рахунку, всі якоюсь мірою оголені та вразливі.

Закриття виставки, як і подальше закриття Центру візуальної культури – активної та прогресивної освітньої інституції, що надала простір «Українському тілу», – випадково і в той же час симптоматично збіглося з не менш ганебним випадком у Москві: судовим процесом над художницями *Pussy Riot*, що влаштували яскравий перформанс у Храмі Христа Спасителя. Очевидно, є велика спокуса спробувати порівняти ці два феномени, з метою не тільки означити їх подібність, але й провести необхідні розрізнення.

Момент подібності в тому, що і випадок *Pussy Riot*, і випадок «Українського тіла» показують нам напруження між владою та інститутом сучасного мистецтва: влада виявляє обмеженість сприйнятливості щодо художнього жесту, реагуючи на нього ворожістю і сліпою брутальністю. Це дещо різні за характером репресії, і вони вказують, де в кожному конкретному випадку проходить чуттєвий нерв конфлікту влади і суспільства, влади і мистецтва. В обох випадках ідентифікувати джерело репресії означає локалізувати

TESTING THE LIMITS: UKRAINIAN BODY AND RUSSIAN SOUL

Many international external observers discovered *Ukrainian Body* primarily due to its closing. It is ironic because the exhibition closure that was a direct act of repression of art by the authorities ultimately achieved the opposite goal of maximum visibility and exposure. *Ukrainian Body* broke through the opaque sphere of contemporary art into the universal dimension of politics, where everybody is, in some sense, exposed and vulnerable.

The closing of the exhibition and Visual Culture Research Center, an active and progressive educational institution that provided space for *Ukrainian Body*, accidentally and symptomatically coincided with the infamous *Pussy Riot* case in Moscow. The artists from *Pussy Riot* arranged a performance at the Cathedral of Christ the Savior. There is a great temptation to try to compare these two cases by the similarities, but it is also necessary to clarify the distinctions.

The similarity lies in the fact that both *Pussy Riot* case and *Ukrainian Body* show tension between power and contemporary art. The authorities display a limited sensitivity to artistic expression, responding to it with hostility and blind ferocity. The nature of the repressions differs in both cases yet each of them indicates the conflict between power and society and between power and art. In both cases, to identify the source of repression would mean to locate the enemy and to identify the source of danger for progressive tendencies in society.

The Ukrainian exhibition is an example of critical, socially engaged, and discursive art. It places an intolerable question about the Ukrainian body as a body

ворога і знати, звідки саме походить небезпека для прогресивних тенденцій в суспільстві.

Українська виставка – зразок критичного, соціально ангажованого і дискурсивного мистецтва, що ставить нестерпне питання про українське тіло, – тіло експлуатоване, принижене, відчужене. Сексуальність цього тіла – його головна зброя, і саме вона й стала причиною того, що виставку заборонили, а Центр закрили. Це не стільки невігластво і ханжество якогось конкретного чиновника, скільки симптом чи системний ефект, пов'язаний передусім, як мені здається, із ксенофобією, яка в українському суспільстві має характер дуже своєрідний.

Українська ксенофобія – зовсім не та, що ксенофобія, скажімо, в багатих країнах Європи, де агресивні настрої йдуть пліч-о-пліч з расизмом і спрямовані здебільшого на мігрантів із країн бідних, тобто, по суті, на новий робочий клас. Навіть якщо ці ксенофоби стверджують, що мігранти не працюють, а тільки живуть на виплати, тоді як вони, добropорядні громадяни своєї країни, тільки й роблять, що працюють і платять податки, факт залишається фактом: саме мігранти, і часто саме нелегальні, тобто ті, хто якраз не отримує жодної соціальної допомоги, виявляються зайнятими на «чорній» роботі, і саме вони ціною своєї рабської та напіврабської праці забезпечують спокій і добробут «добropорядних громадян».

Цей новий європейський расизм вже не стільки етнічний, скільки культурний і соціальний. Мігранти стають об'єктами прихованої чи явної ненависті не через свою етнічну належність, а в силу своєї культурної ідентичності та соціального статусу. Культурне протистояння багатих і бідних виражається, серед іншого, в різниці ставлення до гендеру і сексуальності: чим вище на сходах соціальної ієрархії перебуває те чи інше суспільство, тим більш воно емансиповане і фемінізоване, тим більшими сексуальними свободами воно користується. Відповідно люди, що належать до традиційної культури й із труднощами освоюються у світі тріумфуючої буржуазної сексуальності, заснованої на ідеа-

exploited, humiliated, and alienated. This body's sexuality is its main foil and this is why the exhibition was banned and the Center was closed. This is not so much a result of the ignorance and sanctimony of a particular official. Instead it is a symptom of a system linked to xenophobia, which nature is quite peculiar in Ukrainian society.

Ukrainian xenophobia is not the same as in rich Western European countries, where the aggression goes hand in hand with racism primarily directed at immigrants from poorer countries. These immigrant workers make up the new working class. Even if these xenophobes claim that immigrants are idle and just live on benefits while the native citizens work hard and pay taxes, the fact remains that the immigrants and illegal immigrants in particular are those who do the most unskilled labor and work by slave or half-slave standards while guaranteeing calm and relatively wealthy life of "common citizens".

New European racism is cultural and social rather than ethnic. Immigrants become objects of hatred not because of their ethnicity, but because of their cultural identity and social status. The cultural confrontation between the rich and the poor is expressed, among other, in various attitudes towards gender relations and sexuality. The higher a particular society is situated in the social hierarchy, the more emancipated and feminized it is along with greater sexual freedom. Accordingly, people belonging to the traditional culture are experiencing difficulties in the world of the triumphant bourgeois sexuality. This is based on the ideals of individualistic pleasure and tolerance to the individualistic pleasure of the other. These traditionalists fall under suspicion as those who have no respect for sexual minorities, who do not recognize gay rights, and who discriminate women. Feminists and gays have finally achieved a high level of freedom and acceptance in Europe mainly due to the joint fight of the left during the second half of the 20th century. However, they suddenly find themselves on the opposite side. As a result, we are facing a striking

лах індивідуалістичної насолоди та толерантності до індивідуалістичної насолоди іншого, опиняються під підозрою – як такі, хто не визнає сексуальних меншин, зневажає права геїв, ображає та гвалтує жінок тощо. І ось вже феміністки і геї, що в Європі домоглися високого рівня свобод та визнання завдяки солідарній боротьбі лівих у другій половині ХХ століття, сьогодні несподівано опиняються по інший бік барикади. Ми вже маємо справу, наприклад, з таким вражаючим феноменом, як феморасизм. Феміністки, геї та лесбійки все більше втягуються в праву політику європейських держав, охоплену культурним расизмом до тих, хто не поділяє високих демократичних ідеалів.

В Україні ж ситуація зовсім інша. Наскільки я розумію, проблеми міграції з інших країн тут немає. Навпаки, українські робітники шукають заробітку за кордоном, часто опиняючись на Заході в тому ж становищі нелегалів. Однак ксенофобія – неодмінний атрибут будь-якого капіталістичного суспільства, і Україна не виняток. Проблема тільки в тому, що складно знайти такого ворога, якого можна було б з легкістю визначити як «чужого», приїжджого, «понаїхавшого». Ось і стають для українських расистів головними ворогами ті, кого «освічені» європейські расисти давно намагаються переманити на свій бік і цинічно використати як «друзів» – представники ЛГБТ-спільноти.

Уявіть собі такого наці-фанатика, який вже всіх навколо знищив за невідповідність своїм уявленням про людське достоїнство і расову належність, а тепер виявив, що його власне тіло не таке вже й досконале: воно брудне, тваринне, порнографічне. Відтак агресія має бути переорієнтована на власне тіло. Така суїцидальна логіка ксенофобії: вона прагне елімінувати «іншого», забуваючи про те, що «інший» – це передусім «я сам», що ми самі – свої інші (і, власне, виставка в якомусь сенсі саме про це). Однак, заборонивши «Українське тіло», вони зовсім не позбулися його, а, навпаки, на весь голос про нього заявили.

Мені складно уявити, щоб подібну реакцію спричинила виставка, скажімо, про «російське тіло». У

phenomenon as femoracism. Today, women, gays, and lesbians are increasingly involved in the right-wing policy of the European states, full of cultural racism towards those who do not share high democratic ideals.

The situation in Ukraine is quite different. As I see it, immigration from other countries is not a problem here. On the contrary, Ukrainian workers often look for work in other countries, frequently immigrating illegally to the West. But xenophobia is an indispensable attribute of any capitalist society and Ukraine is not an exception. The difficulty is to find an enemy that could easily be defined as an “alien,” a stranger, or a newcomer. Consequently, those who the “enlightened” European racists have long tried to gain over and cynically use as “friends,” such as LGBT activists, have become the main enemy for Ukrainian racists.

Imagine a Nazi fanatic who has already destroyed everyone who does not match his ideas of human dignity and racial identity and has now found that his own body is dirty, bestial, and pornographic. Aggression then is redirected to his own body. That is a suicidal logic of xenophobia, which seeks to eliminate the “other”, forgetting that the “other” is primarily “me,” that we ourselves are our own others. The exhibition is, in a sense, about that. However, by closing *Ukrainian Body*, they did not get rid of it but on the contrary spoke about it for everybody to hear.

It is difficult for me to imagine that such a reaction would be possible if it were an exhibition about the Russian body. Russian art has a different focus because its universe is not made of bodies. *Pussy Riot's* action was not about the body. It was about the “spirit,” the relationship with the church and God, and Russian spirituality which stands before us like a wall. It is interesting that *Pussy Riot's* action has split the Russian Orthodox community. Some voices in support of the performance are heard among the believers. Not everybody interprets this action as anti-clerical and it is doubtful whether it is one. Rather, it is a transgressing ritual. *Pussy Riot* partly

російського мистецтва інший фокус, його універсум не складається з тіл. Акція *Pussy Riot* – зовсім не про тіло, вона про «дух», про відносини з церквою і Богом, про знамениту російську духовність, що стоїть перед нами стіною. Цікаво, що акція *Pussy Riot* розколола російську православну церкву – і серед віруючих також можна почути голоси на підтримку перформансу. Далеко не всі прочитують цю акцію як антиклерикальну, і навряд чи вона такою є. Це радше трансгресивний ритуал. Частково *Pussy Riot* наслідують традиції московського акціонізму 1990-х років, суть якого – не стільки артикуляція політичного чи соціально-критичного висловлювання, скільки провокація і відкрите випробування меж толерантності системи, здійснюване в різних напрямках і переважно всліпу.

Хтось говорить, що свобода художника безмежна, і що художник може бути скільки завгодно радикальним, але насправді у цієї свободи і в цього радикалізму є межа. В Україні така межа – це власне тіло («порнографія!»), в Росії – Російська Православна Церква. Система виявляє достатню толерантність, а межа – достатню пластичність, поки не зачеплено чутливий нерв російської релігійності. Щойно мова заходить про церкву, справа закінчується принизливим судом. Так було з акцією Авдея Тер-Оганьяна («Юний безбожник»), так було з організаторами виставки «Обережно, релігія!». Для російського мистецтва тіло поки не є ні проблемою, ні предметом, ні навіть горизонтом. Це тіло в забутті, тіло на задвірках духу, який у всіх ситуаціях залишається вірним собі і своєму парадоксальному богу. Православна церква – інституційна межа сучасного російського мистецтва, але ще більш складна його межа – власна релігійність. З нею насамперед і варто боротися художникам.

Оксана Тімофєєва – редактор журналу «Новое литературное обозрение», учасниця групи «Что делать?», Москва

inherited the traditions of the 1990s Moscow activism. The essence of this activism was provocation and testing the limits of system's tolerance. This was carried out in different fashions and not through articulation of political or socio-critical statements.

Some people say that an artist's freedom is limitless and that artists can be as radical as they like. However, this freedom and this radicalism have some limits. In Ukraine, this limit is one's own body, while in Russia it is the Russian Orthodox Church. The system appears to be fairly tolerant and its borders seem flexible until artists touch its sensitive nerve, the Russian religious mind. As soon as it comes to the church, everything ends with a humiliating trial. This is seen with the Avdei Ter-Oganyan's action *Young Atheist*, and with the organizers of the exhibition *Caution! Religion*. For Russian art, the body is neither a problem nor a limit, nor even a horizon. This body is in oblivion. It is a body on the margins of the spirit, which in all cases remains true to itself and to its paradoxical god. The Orthodox Church is the institutional limit of contemporary Russian art but the more complex inner limit is its own religiousness. It is this religiousness that artists should fight first.

Oksana Timofeeva – editor of the *New Literary Observer* magazine, Chto Delat? group, Moscow

СИНЯ СМУГА

Сей орнамент встречал вас повсюду и сводил с ума; сколько раз я ловил себя на том, что тупо таращусь на узкую полосу, принимая ее то за линию горизонта, то за воплощение чистого небытия. Орнамент был слишком абстрактен, он ничего не мог означать. От пола до уровня глаз стена была покрыта мышиной или зеленоватой краской, которую завершала эта синяя полоса; выше простиралась девственная побелка. Никто никогда не спросил, почему это так. Никто бы и не ответил. Она была, и все – пограничная линия, рубеж между серым и белым, низом и верхом.

Иосиф Бродский. Менше единицы

Бродський помилявся. Смуга, що вкриває внутрішні поверхні пологових будинків, дитсадків, шкіл, університетів, ЖЕКів, РАГСів і крематоріїв, давно непокоїть кожного здатного бачити те, що прагне себе приховати. Не бракує і відповідей на питання, навіщо ця смуга існує. Цей єдиний в історії абстрактний малюнок, що може позмагатися кількістю репродукцій із «Чорним квадратом» Малевича, не вперше провокує художню реакцію на свою надприсутність. На початку 1960-х років радянський художник Євгеній Рухін узяв полотно, масло й відтворив цю синю смугу на картині «Стінка», що так само могла б називатися «Морський пейзаж»: бірюзовий низ, перламутровий верх. Півстоліття потому український художник Володимир Воротнєв узяв стіну та емаль ПФ-115 і відтворив синю смугу в приміщенні галереї. Втім, слово «відтворив» тут таке ж недоречне, як і «зобразив» чи «намалював». Художник вкрив синьою емаллю стіну галереї, як робітник комунальної служби вкриває нею стіну громадського туалету.

THE BLUE STRIPE

This decor was as maddening as it was omnipresent, and how many times in my life would I catch myself peering mindlessly at this blue two-inch-wide stripe, taking it sometimes for a sea horizon, sometimes for an embodiment of nothingness itself. It was too abstract to mean anything. From the floor up to the level of your eyes a wall covered with rat-gray or greenish paint, and this blue stripe topping it off; above it would be the virginally white stucco. Nobody ever asked why it was there. Nobody could have answered. It was just there, a border line, a divider between gray and white, below and above

Joseph Brodsky. Less Than One

Brodsky was wrong. The stripe covering the inner surfaces of maternity hospitals, kindergartens, schools, universities, housing management offices, registry offices, and crematoria has been bothering everyone who is able to see what tends to hide itself. There is also no lack of explanations for the existence of this stripe. This abstract image, able to compete with Malevich's *Black Square* in a number of the copies, has been provoking artistic reactions to its excessive presence. In the early 1960s, the Soviet artist Yevgeniy Rukhin used canvas and oil and reproduced this blue stripe in a painting called *The Wall*. It could also be called *The Seascape* with its turquoise bottom and pearl top. Half century later, the Ukrainian artist Volodymyr Vorotniiov reproduced the blue stripe in a gallery space using wall and enamel PF-115. However, the word "reproduced" here is as equally inappropriate as "depicted" or "painted." The artist covered the gallery wall with blue enamel as a maintenance worker would cover a wall of a public lavatory.

Цього разу обійшлося без пісуара. Чиновник, що увійшов до галереї та злякався кількох оголених тіл навколо себе, одразу зчитав позначений синьою смугою простір як підлеглий собі. «Синя панель» спричинилася до закриття «Українського тіла» не менше, ніж роботи «Рада» Миколи Рідного чи «Моє порно – моє право!» Анатолія Белова. Вона перекодувала простір навколо себе, позбавила його художнього імунітету. Б'ючи по очах відвідувачів образом того, що звикли бачити лише мимохідь, боковим зором, вона спрацювала як викрадений лист, розташований на найпомітнішому місці. «Синя панель» була найбільш непристойним експонатом «Українського тіла». Вона промовляла: все, що ви тут бачите – це лише те, що ви бачите. Тут немає нічого прихованого. Тут від вас не ховають того, що звикли ховати – таємні значення, вміст білизни. Те, що перед вами, має – буквально – спільний знаменник: лиску поверхню влади, блювотний емалевий паноптикон, в якому точно немає наглядача, бо він пішов збувати залишки синьої фарби на ринку. Виставка «Українське тіло» надто очевидно свідчила про його відсутність. Наглядач повернувся і сховав усе це неподобство, точніше – замкнув його на ключ.

Відразу до однотонної емалевої смуги в громадських місцях є настільки повсюдною саме тому, що ця смуга втілює найжорсткішу фальсифікацію з усіх, вчинених радянською владою, – фальсифікацію рівності. Кожна з позначених цією смугою поверхонь дорівнює іншій, а всі разом вони дорівнюють безнадійній нездатності державної влади – чи хто б не був автором цього тотального твору мистецтва в монохромі – забезпечити бодай ілюзію рівного розподілу того, що вважається спільним. Емалеве покриття – ознака комунальності і водночас – занепаду. Все, що позначено ним, є апіорі вилученим з ринкового обігу: зазвичай ліквідація емалевої смуги – це перше, що чекає на щойно приватизований простір. Чи не тому білий колір – колір побілки, колір «верху» – так упевнено витіснив колір «низу» в добу євроремонту? Кольорові

This time no urinals were needed. A functionary who entered the gallery and was frightened by the naked bodies immediately interpreted the space, marked with a blue stripe, as subjected to him. *The Blue Panel* caused the closure of *Ukrainian Body* no less than works as *Rada* by Mykola Ridnyi or *My Porn Is My Right!* by Anatoliy Byelov did. It recoded the space around itself, depriving it of artistic immunity. It struck the visitor's eye with an image usually only glanced at or seen only with peripheral vision. It worked as a purloined letter, located in the most conspicuous spot. *The Blue Panel* was the most obscene showpiece of *Ukrainian Body*. It claimed: all what you see here is just what you see. Nothing is hidden here: neither secret meanings, nor the inside of underwear. What you see in front of you literally has a common denominator. This is a glossy surface of power, the sickening enameled panopticon, where there is surely no warder since he went out to sell the rest of the blue paint. His absence was too manifest at the exhibition. The warder came back and hid this outrage – or rather locked it.

Disgust towards this self-colored enamel stripe in public places is omnipresent because it embodies the most outrageous falsification committed by the Soviet power, meaning the falsification of equality. Each of the surfaces marked with this stripe is equal to the other. Together, they are equal to the hopeless inability of the government, or whoever was the author of this monochrome *Gesamtkunstwerk*, to provide at least an illusion of equal distribution of what was supposed to be common. Enamel coating is an indication of communality and decline at the same time. Everything marked with it is a priori excluded from the market circulation. The elimination of the enamel stripe is usually the first thing that happens to newly privatized space. Is it not the reason why the color of "the bottom" was so resolutely repressed by white color at the age of "Euro renovation"? Colored coating has been hidden under vertical stripes of white plastic linings, which claimed that no trace of the state, no hint of equality remained there: this space has been put on the market. Who needs this flawed enamel equal-

покриття сховано під вертикальними смугами білої пластикової вагонки, яка свідчила: тут більше немає сліду держави, нема і натяку на рівність, цей простір виведено на ринок – кому потрібна ця ущербна емалева рівність із набряками фарби на поверхні? Її замінила нескінченна ринкова еквівалентність.

Хоч «Синя панель» Воротнєва є твором, що пасує чи не до кожного можливого інтер'єру – за винятком, звісно, уже позначених нею, – на виставці «Українське тіло» вона стала роботою *site specific*, допасувалася до конкретного приміщення, в якому твір і простір навколо нього взаємопереозначаються. Їхня взаємодія починалася вже на поверхні галерейної панелі, апропрійованої для цієї роботи. Фрагмент стіни, вільний від синьої емалі, не було побілено згідно з комунальними приписами, роль числівника в цьому дрібі виконувала нейтральна ділянка «білого куба». Знаменник «Синьої панелі», таким чином, стосувався мистецької інституції чи, точніше, машинерії мистецтва. Приміщення, позначене «Синьою панеллю», за часів розташованого тут Центру сучасного мистецтва увійшло до локальної історії як таке, де вперше втілено можливість інституційного існування мистецтва часів капіталізму, як зовнішній до ринку, а отже, необхідний для нього, інструмент упровадження неоліберальної логіки до художнього поля. Згідно з інституційною логікою мистецького капіталізму, художник має долати межі, ламати табу, включати до поля видимого, а отже, до ринкової циркуляції, нові ідентичності. «Синя панель» діє в протилежному напрямку – встановлює межі видимого, бере на себе функцію влади, не дає для погляду нічого нового, створюючи фундаментальний контраст із рештою виставлених робіт. Найближчий відповідник «Синьої панелі» у полі мистецтва – це «Стіна миру» Нади Прлій – стіна, встановлена поперек проїжджої частини на берлінській вулиці Фрідріхштрассе, розділяючи бідну й заможну ділянки. Різниця лише в тому, що просторовий розподіл «Синьої панелі» – вертикальний: білий лоск галереї вгорі, дешева синь художньої роботи – внизу.

ity with paint edemas on its surface? It was replaced with the everlasting market equivalence.

Although Vorotnirov's *Blue Panel* could fit into almost every possible interior, at *Ukrainian Body* exhibition it became the *site specific* artwork. It adjusted to a particular place where the work and the space around it fell under mutual signification. The interaction between *The Blue Panel* and the other artworks has already begun on the surface of the gallery panel appropriated for this work. A fragment of the wall, free from the blue enamel, was not whitewashed in accordance with municipal regulations. The role of the numeral in this fraction was performed by a neutral area of a "white cube". Thus, the denominator of *The Blue Panel* concerned art as an institution or rather, as machinery of art. Since the time when the Center for Contemporary Art operated in the space, which is marked now with *The Blue Panel*, it went down in the local history as a place where the possibility of institutional existence of art under capitalism was put into action for the first time. It was seen as the external for the market and, therefore, as an indispensable instrument for implementing neoliberal logic to the art field. According to the institutional logic of artistic capitalism, the artist should go beyond the boundaries, break taboos, and involve new identities to the field of vision and therefore to market circulation. *The Blue Panel* functions oppositely. It introduces the limits of the visible, takes upon itself an authority function, does not show anything new, and therefore contrasts itself with the rest of the exhibited works. The closest analogue to *The Blue Panel* in current art is *Peace Wall* by Nada Prlja. This is a wall that was set across the traffic area on Friedrichstrasse in Berlin, which divides it into poor and rich parts. The main difference is that the space division of *The Blue Panel* is vertical with a white gloss of the gallery on top and cheap blue of the artistic labor at the bottom.

Finally, *The Blue Panel* can be interpreted as something like an unintentional meta-commentary on the situation of the space marked with it. The location of a contemporary art institution in Kyiv-Mohyla Academy was

Нарешті, «Синю панель» можна читати як щось на кшталт мимовільного метакоментаря до ситуації, що склалася навколо позначеного нею приміщення. Розташування інституції сучасного мистецтва в Києво-могилянській академії від початку було складовою умовного проекту з ліквідації усіх остогидлих емалевих поверхонь у цій країні. Ментальний євроремонт, флагманом якого стала Могилянка, окрім заміни радянської догматики на догматику ринкову, передбачав суттєву звичаєву лібералізацію, що мала стосуватися науки тією самою мірою, що й мистецтва. Емалевих стін у Могилянці й справді майже не залишилось, а от непримиренна боротьба з іншими проявами «совка», як і будь-який едипальний конфлікт, змогла призвести лише до повільного перевтілення бунтівника на карикатурний образ свого суперника. Спершу запеклі могилянські антирадянщики – вчорашні комсомольці – не змогли стерпіти наявності у своїх стінах «сучасного мистецтва», найбільш антирадянського з усіх можливих художніх дискурсів. Центр візуальної культури, що виник у цьому ж просторі, став свідком повільного покривання кожної з поверхонь, доступних для академічного контролю, однотонною речовиною найнижчого штибу. Коли під цим болотним шаром не лишилося місця для науково-дослідного центру, саме «Синя панель» Воротнєва, за дивною випадковістю, залишилася у замкненому для стороннього погляду приміщенні як елемент невидимої постійної експозиції. Емаль є надто тривкою й нанесена вона надто сумлінно, щоб так легко її позбутися.

P.S. На стінах мого під'їзду злуцилася фарба, крізь емаль проступили білі плями, виїдені грибок. Сусіди, не дочекавшись комунальної допомоги, зібралися й самі покрили емаллю свій шматок стіни. Точнісінько такого ж кольору, як емалева смуга в усьому під'їзді.

Олексій Радинський – редактор журналу «Політична критика», автор фільмів, активіст Центру візуальної культури, Київ

part of the project to eliminate all repulsive enamel surfaces in this country in the first place. Mental "Euro renovation", where the university took leading positions, implied not only that Soviet dogmatism would be replaced by the market one, but also that everyday life should be considerably liberalized. This concerned science as well as art. There is virtually no enamel walls left in the university. Yet, the relentless struggle against other manifestations of "Soviet mentality", as any other Oedipus conflict, could not result in anything but a slow transformation of a rebel into a caricature of his adversary. At first, many anti-Soviet hardliners, who were also former Komsomol members, could not bear any presence of "contemporary art" within the university walls, which represented the most anti-Soviet of all art discourses. Visual Culture Research Center, which had occupied the vacant place, witnessed the slow coating of every surface available to academic control with monochrome, poor quality material. Under this marsh layer there was no more space for research. It was Vorotnirov's *Blue Panel* that strangely enough stayed locked away from public eyes as a part of permanent invisible exposition. The enamel has been applied too carefully and it is a proof that it can be so easily got rid of.

P.S. In the entry of my building, paint on the walls peeled away and white spots covered with fungus were exposed through the enamel. My neighbors did not wait for the municipal service and enameled this part of the wall themselves with the color exactly fitting the enamel stripe in the whole building.

Oleksiy Radynski – editor of the *Political Critique* magazine (Ukrainian edition), film maker, Visual Culture Research Center activist, Kyiv

VISUAL CULTURE RESEARCH CENTER НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ ЦЕНТР ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Центр візуальної культури

Адреса: вул. Костянтинівська, 26, кінотеатр «Жовтень», Київ 04071, Україна, <http://www.vcrc.org.ua/>

Visual Culture Research Center

Address: 26 Kostyantynivska St., Zhovten Cinema, Kyiv 04071, Ukraine, <http://www.vcrc.org.ua/>

Редакція: *Сергій Климко, Леся Кульчинська, Василь Черепанин*

Переклади: *Володимир Артюх, Анна Кравець, Юстина Кравчук, Ольга Папаш, Катерина Рубан, Катерина Сорока*

Літературне редагування: *Наталія Джумаєва, Міла Новікова*

Редагування англomовних текстів: *Даніель Моріссет, Марина Катиня*

Коректура: *Наталія Джумаєва, Марина Катиня*

Дизайн і верстка: *Оксана Брюховецька*

Фото: *Максим Белоусов, Саша Курмаз*

Editors: *Serhiy Klymko, Lesia Kulchynska, Vasyl Cherepanyn*

Translations: *Volodymyr Artyukh, Anna Kravets, Yustyna Kravchuk, Olga Papash, Kateryna Ruban, Kateryna Soroka*

Literary editing: *Natalia Dzhumayeva, Mila Novikova*

English texts literary editing: *Danielle Morrisette, Maryna Katynia*

Proof-reading: *Natalia Dzhumayeva, Maryna Katynia*

Design and layout: *Oksana Briukhovetska*

Photo: *Maksym Byelousov, Sasha Kurmaz*

Видання здійснено за підтримки Фонду імені Гайнріха Бьоля в Україні

This publication was supported by Heinrich Böll Foundation's Office in Ukraine

Наклад: 500 прим.