

# AT THE FRONT LINE

UKRAINIAN ART, 2013-2019

17,



  
INTERNATIONAL  
RENAISSANCE  
FOUNDATION

**LA LÍNEA  
DEL FRENTE**  
EL ARTE UCRANIANO,  
2013-2019

**НА ЛІНІЇ  
ФРОНТУ**  
УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО,  
2013-2019

**AT THE  
FRONT LINE**

**LA LÍNEA  
DEL FRENTE**

**НА ЛІНІЇ  
ФРОНТУ**



# AT THE FRONT LINE

UKRAINIAN ART, 2013-2019

17,



  
INTERNATIONAL  
RENAISSANCE  
FOUNDATION

**LA LÍNEA  
DEL FRENTE**  
EL ARTE UCRANIANO,  
2013-2019

**НА ЛІНІЇ  
ФРОНТУ**  
УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО,  
2013-2019

**At the Front Line. Ukrainian Art, 2013–2019/  
La línea del frente. El arte ucraniano, 2013–2019/  
На лінії фронту. Українське мистецтво, 2013–2019**

25.09.2019 – 12.02.2020 (Mexico/ México/ Мексика)  
26.02.2020 – 29.04.2020 (Canada/ Canadá/ Канада)

**Curators/ Curadoras/ Кураторки:**

Svitlana Biedarjeva, Hanna Deikun/ Світлана Бедарева, Аня Дейкун

**Venues in Mexico/ Sedes en México/ Місця проведення:**

National Museum of World Cultures/ Museo Nacional de las Culturas del Mundo/ Національний музей культур світу  
Museum of Memory and Tolerance/ Museo Memoria y Tolerancia/ Музей пам'яті і толерантності  
National Cineteca/ Cineteca Nacional/ Національна Сінетекка

**Sponsors of the exhibition in Mexico/ Patrocinadores de la exposición en México/ Спонсори виставки у Мексиці:**

Mironova Foundation, Samsung Mexico, Goethe Institute Mexico, Restaurant 'Soviet&Co'/ Mironova Foundation, Samsung México, Goethe-Institut Mexiko, Restaurante "Soviet&Co"/ Mironova Foundation, Самсунг Мексика, Інститут Гете Мексика, Ресторан «Soviet&Co»

**Organisational partner/ Socio organizacional/**

**Організаційний партнер**

International Association for Support of Contemporary Visual and Scenic Arts 'One and Three'/ Міжнародне об'єднання підтримки сучасного візуального і сценічного мистецтва «Один і три»

**Venue in Canada/ Sede en Canadá/ Місце проведення в Канаді:**

Oseredok Ukrainian Cultural and Educational Centre/ "Oseredok": Centro Cultural y Educativo Ucraniano/ Український культурний і освітній центр «Осередок»

**Sponsors of the exhibition in Canada/ Patrocinadores de la exposición en Canadá/ Спонсори виставки в Канаді:**

Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta/ Instituto Canadiense de Estudios Ucranianos, Universidad de Alberta/ Канадський інститут українських студій, Університет Альберти

**Editors of the catalogue/ Editoras del catálogo/**

**Редакторки каталогу:**

Svitlana Biedarjeva, Hanna Deikun/ Світлана Бедарева, Аня Дейкун

**Research texts/ Textos de investigación/**

**Дослідницькі тексти:**

Svitlana Biedarjeva/ Світлана Бедарева  
Hanna Deikun/ Аня Дейкун  
Yevgenia Belousets/ Євгенія Білорусець  
Uilleam Blacker/ Уільям Блекер  
Oleksandra Gaidai/ Олександра Гайдай  
Olesya Khromeychuk/ Олесья Хромейчук  
Ricardo Macías Cardoso/ Рікардо Масіас Кардосо  
Jean Meyer/ Жан Мейер

Olia Mykhailiuk/ Оля Михайлюк

Lada Nakonechna/ Лада Наконечна

Maryna Rabinovych, Vsevolod Samokhvalov/ Марина Рабінович, Всеволод Самохвалов

Mykola Ridnyi/ Микола Рідний

**Sponsors of the exhibition catalogue publication/ Patrocinadores de la publicación del catálogo/ Спонсори видання каталогу:**

International 'Renaissance' Foundation and 17, Institute of Critical Studies/ Fundación Internacional "Renaissance" y 17, Instituto de Estudios Críticos/ Міжнародний фонд «Відродження» та Інститут критичних студій «17»

**Editorial/ Publisher/ Видавець:**

Editorial Diecisiete / Видавництво «Сімнадцять»

**Editorial coordination/ Coordinación editorial/ Координація публікації:**

Nuria Salomé Esper / Нурія Саломе Еспер

**Graphic design of the catalogue/ Diseño gráfico del catálogo/ Дизайн каталогу:**

Diego Aguirre/ Дієго Агірре

**Visual identity design/ Diseño de la identidad visual/**

**Візуальна концепція:**

Ksenia Kirsta/ Ксенія Кірста

**Copy editing – English texts/ Revisión y edición de textos en inglés/ Редагування та коректування англійських текстів:**

Patricia Manos/ Патріція Манос

**Copy editing – Spanish texts/ Revisión y edición de textos en español/ Редагування та коректування іспанських текстів:**

Ricardo Macías Cardoso/ Рікардо Масіас Кардосо

**Copy editing – Ukrainian texts/ Revisión y edición de textos en ucraniano/ Редагування та коректування українських текстів:**

Myroslava Ganyushkina, Olya Mykhailiuk, Anastasiia Sidelnyk/ Мирослава Ганюшкіна, Оля Михайлюк, Анастасія Сідельник

**Photography/ Fotografía/ Фотографія:**

Victor Farías/ Віктор Фаріас

Norbert K. Iwan/ Норберт К. Іван

**Cover image/ Imagen de la portada/ Зображення на обкладинці:**

Yevgen Nikiforov/ Євген Нікіфоров

**Print/ Imprenta/ Друк:**

Imagen Es Creacion Impresa S.A. de C.V.

500 copies/ 500 ejemplares/ 500 примірників

Printed in Mexico/ Impreso en México/ Надруковано у Мексиці ©2020

**ISBN E-Book: 978-607-98039-5-7.**

## ACKNOWLEDGEMENTS

### AGRADECIMIENTOS

■ We would like to thank all of the people who collaborated with us on our project and made its realisation possible. We believe that together, we managed to set up a precedent of true partnership that goes beyond borders and overcomes distances:

Karina Abdusalamova, Diego Aguirre, Yliana Alarcón Lezama, Gloria Artís Mercadet, Anna Avetova, Jars Balan, Adam Barrón, Sebastian Belli, Jorge Luis Berdeja Martínez, Iván Blanco, Vlad Branashko, Jesús Brito Medina, Julián Efrén Camacho, Marina Camargo Cueva, Nelson Carro Rodríguez, Yael Conejo Zombi, Inti Cordera, Dalila Berenice De Leon Alarcón, Nuria Salomé Esper, Victor Farías, Alejandro Gómez Treviño, Myroslava Ganyushkina, Norbert K. Iwan, Ksenia Kirsta, Althair Lara, Christina López Llaveros, Moisés Lozano, Georgina Luna, Andres Lypynskyj, Ricardo Macías Cardoso, Patricia Manos, Benjamín Mayer Foulkes, Tatiana Mironova, Alia Mondragón, Mildred Muñoz Briones, José Francisco Nava, Eduardo Núñez Mayeya, Oscar Olvera Cortés, Lesya Ostapenko, Ingrid Ots, Karla Partida, Karla Peniche Romero, Don Puhach, Matne Quiroz, Andrii Ryzhkov, Anastasiia Sidelnyk, Alana Simões, Oksana Skrypets, Olenka Skrypnyk, Oxana Vasilyeva, Ruslan Spirin, Ricardo Stern, Itzel Suárez, Jaime Tzompantzi Cruz, Yulia Zmerzlaya, and Jessica Zychowicz.

Special thanks are reserved for all participating artists, filmmakers, and researchers: Piotr Armianovski, Nataliya Babintseva, Yevgenia Belorusets, Diana Berg, Uilleam Blacker, Roman Bordun, Edgar Esquivel Solís, Oleksandra Gaidai, Georg Genoux, Alina Gorlova, Kateryna Gornostai, Alexis Herrera, *Izolyatsia* Platform for Cultural Initiatives, Zhanna Kadyrova, Tania Khodakivska, Olesya Khromeychuk, Yuri Koval, Mantas Kvedaravičius, Ivette Löcker, Sergei Loznitsa, Ricardo Macías Cardoso, César Martínez Silva, Jean Meyer, Roman Mikhaylov, Roman Minin, Yevgenia Molyar, Olia Mykhailiuk, Lada Nakonechna, Yevgen Nikiforov, Kristina Norman, Alisa Pavlovskaya, Paola Paz Yee, Anton Popernyak, Sasha Protyah, Maryna Rabinovych, Mykola Ridnyi, Svitlana

■ Queremos agradecer a todas las personas que colaboraron con nosotras en nuestro proyecto e hicieron posible su realización. Creemos que juntos logramos establecer un precedente de verdadera colaboración que va más allá de las fronteras y supera las distancias:

Karina Abdusalamova, Diego Aguirre, Yliana Alarcón Lezama, Gloria Artís Mercadet, Anna Avetova, Jars Balan, Adam Barrón, Sebastian Belli, Jorge Luis Berdeja Martínez, Iván Blanco, Vlad Branashko, Jesús Brito Medina, Julián Efrén Camacho, Marina Camargo Cueva, Nelson Carro Rodríguez, Yael Conejo Zombi, Inti Cordera, Dalila Berenice De Leon Alarcón, Nuria Salomé Esper, Victor Farías, Myroslava Ganyushkina, Alejandro Gómez Treviño, Norbert K. Iwan, Ksenia Kirsta, Althair Lara, Christina López Llaveros, Moisés Lozano, Georgina Luna, Andres Lypynskyj, Ricardo Macías Cardoso, Patricia Manos, Benjamín Mayer Foulkes, Tatiana Mironova, Alia Mondragón, Mildred Muñoz Briones, José Francisco Nava, Eduardo Núñez Mayeya, Oscar Olvera Cortés, Lesya Ostapenko, Ingrid Ots, Karla Partida, Karla Peniche Romero, Don Puhach, Matne Quiroz, Andrii Ryzhkov, Anastasiia Sidelnyk, Alana Simões, Oksana Skrypets, Olenka Skrypnyk, Oxana Vasilyeva, Ruslan Spirin, Ricardo Stern, Itzel Suárez, Jaime Tzompantzi Cruz, Yulia Zmerzlaya y Jessica Zychowicz.

Un agradecimiento especial a todos los artistas, cineastas y investigadores participantes: Piotr Armianovski, Nataliya Babintseva, Yevgenia Belorusets, Diana Berg, Uilleam Blacker, Roman Bordun, Edgar Esquivel Solís, Oleksandra Gaidai, Georg Genoux, Alina Gorlova, Kateryna Gornostai, Alexis Herrera, Plataforma para Iniciativas Culturales “*Izolyatsia*”, Zhanna Kadyrova, Tania Khodakivska, Olesya Khromeychuk, Yuri Koval, Mantas Kvedaravičius, Ivette Löcker, Serguéi Loznitsa, Ricardo Macías Cardoso, César Martínez Silva, Jean Meyer, Roman Mikhaylov, Roman Minin, Yevgenia Molyar, Olia Mykhailiuk, Lada Nakonechna, Yevgen Nikiforov, Kristina Norman, Alisa Pavlovskaya, Paola Paz Yee, Anton Popernyak, Sasha Protyah, Maryna Rabinovych, Mykola Ridnyi, Svitlana Shymko, Liza Smith, Aleksey Solodunov, Oleksandr Stekolenko, Maria Stoyanova, Dmitry Stoykov, Oleksandr Techynskyi, Andreas Umland y Yulia Vishnevets.

Shymko, Liza Smith, Aleksey Solodunov, Oleksandr Stekolenko, Maria Stoyanova, Dmitry Stoykov, Oleksandr Techynskyi, Andreas Umland, and Yulia Vishnevets.

We are very grateful to the institutions that supported us along the way: 17, Institute of Critical Studies, ArtPole Agency, Canadian Institute of Ukrainian Studies (University of Alberta), Embassy of Ukraine in Mexico, Goethe Institute Mexico, DOCSMX Documentary Film Festival, International 'Renaissance' Foundation, Mironova Foundation, Museum of Memory and Tolerance, National Cineteca, National Museum of Cultures, Oseredok Ukrainian Cultural and Educational Centre, 'Soviet&Co' Restaurant, and Samsung Mexico.

Estamos muy agradecidos con las instituciones que nos apoyaron en este largo camino: 17, Instituto de Estudios Críticos, Agencia ArtPole, Instituto Canadiense de Estudios Ucranianos (Universidad de Alberta), Embajada de Ucrania en México, Goethe-Institut México, DOCSMX Festival de Cine Documental, Fundación Internacional "Renaissance", Mironova Foundation, Museo Memoria y Tolerancia, Cineteca Nacional, Museo Nacional de las Culturas del Mundo, "Oseredok": Centro Cultural y Educativo Ucraniano, Restaurante "Soviet&Co" y Samsung México.

<b>1</b>	Introduction: <i>Art as Mirror of the War</i> Introducción: <i>El arte como espejo de la guerra</i> Svitlana Biedarieva • Hanna Deikun	9
<b>2</b>	<i>Faces of the Conflict: Ukrainian Art: 2013–2019</i> <i>Rostros del conflicto: Arte ucraniano, 2013–2019</i> Svitlana Biedarieva	12
<b>3</b>	<i>Times of Turbulence. A Cinematographic Approach</i> <i>Tiempos de turbulencia. Aproximación cinematográfica</i> Hanna Deikun	16
<b>4</b>	Exhibition Exposición	20
<b>5</b>	Performances Performances	63
<b>6</b>	Sinopsis of the Documentaries Sinopsis de los documentales	69
<b>7</b>	<i>The Florist</i> <i>La florista</i> Yevgenia Belorusets	77
<b>8</b>	<i>Ukrainian Literature in a Time of War</i> <i>Literatura ucraniana en tiempos de guerra</i> Uilleam Blacker	79
<b>9</b>	<i>LeninFall: Ukrainian Scenario</i> <i>La caída de los Lenin: escenario ucraniano</i> Oleksandra Gaidai	82
<b>10</b>	<i>Staging War</i> <i>Escenificando la guerra</i> Olesya Khromeychuk	86
<b>11</b>	<i>Sharing the Homeland with the Enemy</i> <i>Compartiendo la patria con el enemigo</i> Ricardo Macías Cardoso	89



<b>12</b>	<i>Frontline</i> <i>Línea del frente</i> Jean Meyer	93
<b>13</b>	<i>2020. The Right to Happiness</i> <i>2020. Derecho a la alegría</i> Olia Mykhailiuk	95
<b>14</b>	<i>Writing about Maidan</i> <i>Escribiendo sobre el Maidán</i> Lada Nakonechna	98
<b>15</b>	<i>European Values or Eurasian Norms? Competing Political Scenarios in Ukraine after the Euromaidan</i> <i>¿Valores europeos o normas euroasiáticas? Escenarios políticos rivales en Ucrania después del Euromaidán</i> Maryna Rabinovych • Vsevolod Samokhvalov	100
<b>16</b>	<i>Foresight, Involvement and Helplessness: The Role of Culture in the Political Transformations in Ukraine</i> <i>Previsión, participación e impotencia: El papel de la cultura en las transformaciones políticas en Ucrania</i> Mykola Ridnyi	103
<b>17</b>	<i>Translations in Ukrainian</i> <i>Traducciones en ucraniano</i>	108

**INTRODUCTION / INTRODUCCIÓN**  
**ART AS MIRROR OF THE WAR**  
**EL ARTE COMO ESPEJO DE LA GUERRA**

Svitlana Biedarieva • Hanna Deikun

■ The role of art in the context of war is to be a mirror for society, with all its imperfections and the contradictions that can be found in the people surrounding us. As the methods of artistic expression vary by individual artist, the diversity of artistic practices created in situations of crisis shows that even a society under the direct threat of violence is not monolithic. Expressions for and against particular ideological positions form the core of the exhibition, which focuses on heavy and complex topics related to the causes of the violence and displacement of the past six years – as well as artistic and media responses to it. The task of the artist is to represent these conditions of hope and despair and to show turbulent life through a human lens, transgressing the border-lines set by political conflict.

It is important to talk about the past six years of turbulence in Ukraine because this helps us to unveil the logic of social protests in any country. In Latin America, the most recent example is the protests in Chile, where the outburst of police violence has made it into news media cycles around the world. The situation in Ukraine is one possible reflection of global political instability and, as a result, there is a case to be made for presenting it in Mexico and Latin America more broadly.

The project *At the Front Line. Ukrainian Art, 2013–2019* consisted of an exhibition by thirteen Ukrainian artists at the National Museum of World Cultures, four panel discussions at the Museum of Memory and Tolerance with the participation of Ukrainian, Mexican, and British researchers, and fifteen screenings of documentaries about Ukraine at the National Cineteca in Mexico City. While we initially planned the exhibition as an event for audiences with an area-studies interest in the geopolitical dynamics and political concerns of Eastern Europe, we were astonished at the resulting attention of the Mexican public. Statistics captured by participating museums showed that on weekends, the number of visitors to the exhibition reached as many as 1,500 people daily.

■ El papel del arte en el contexto de la guerra es ser un espejo para la sociedad, con todas las imperfecciones y contradicciones que se pueden encontrar en las personas que nos rodean. Como los métodos de expresión artística varían según el artista individual, la diversidad de prácticas artísticas creadas en la situación de crisis muestran que una sociedad bajo la amenaza directa de la violencia no es homogénea. Las expresiones en favor y en contra de posiciones ideológicas particulares forman el núcleo de la exhibición, que se centra en temas difíciles y complejos relacionados con las causas de la violencia y el desplazamiento de los últimos seis años, así como las respuestas artísticas y mediáticas a la misma. La tarea del artista es representar estas condiciones de esperanza y desesperación, así como mostrar la vida turbulenta a través de una lente humana, transgrediendo los límites establecidos por el conflicto político.

Es importante hablar sobre los últimos seis años de turbulencia en Ucrania porque esto nos ayuda a develar la lógica de las protestas sociales en cualquier país. En América Latina, el ejemplo más reciente son las protestas en Chile, donde el estallido de la violencia policial ha provocado una ola mediática en todo el mundo. La situación en Ucrania es un posible reflejo de una inestabilidad política global y, por eso, hay que presentarla en México y América Latina en general.

El proyecto *La línea del frente. El arte ucraniano, 2013–2019* consistió en una exposición de trece artistas ucranianos en el Museo Nacional de Culturas del Mundo, cuatro paneles de discusión con la participación de investigadores ucranianos, mexicanos y británicos en el Museo Memoria y Tolerancia, y quince proyecciones de documentales sobre Ucrania en la Cineteca Nacional de la Ciudad de México. Si bien inicialmente planificamos la exposición como un evento para audiencias con un interés sobre la dinámica geopolítica y las preocupaciones políticas de Europa del Este, nos sorprendió la atención resultante del público mexicano. Las estadísticas capturadas por los museos participantes mostraron que los fines de semana el número de visitantes a la exhibición llegó a alcanzar las 1,500 personas por día.

The story we focus on begins on 21 November 2013, when President Viktor Yanukovich unexpectedly suspended negotiations with the European Union to instead negotiate agreements with Russia. On 30 November, peaceful protests on the Maidan – the Independence Square in Kyiv – took a more radical, anti-government turn due to the rigidity of the government and the brutality of the militarised police response. By February 2014, more than 100 protesters were killed. After this, a change of government took place in Ukraine.

The annexation of Crimea and the beginning of the Russian military invasion that occurred in March 2014 caused turbulence at the Southeastern and Eastern borders of Ukraine. On the one hand, armed, pro-Russian groups seized parts of the Donetsk and Luhansk regions (called Donbas) on the border with Russia and, on the other, the Ukrainian government initiated a military operation in response. The outbreak of violence trapped thousands of Ukrainians in a war that continues to this day. More than 13,000 people have died and 1.5 million have been displaced. From the start of the protests until today's war, artists have been at the centre of the events, trying to capture, criticise and reflect the conditions of violence through their work.

It is essential to present this project in Mexico for three reasons. First, it fills gaps in the Mexican public's knowledge about the situation in Ukraine and other countries of the former USSR, and it places Ukraine on the political map for Mexican audiences. For the majority of the Latin American population, contemporary Ukraine is *terra incognita*. Second, it makes it possible to make parallels with the state of violence in Mexico, related to drug cartels and to the humanitarian crisis on the border with the United States. Third, the Latin American region has historically been seen as a metaphorical 'Third World', existing on the periphery of the global division of power and economic resources. Presenting the contemporary Ukrainian situation in Mexico is important because it helps challenge global power relations and further break with habitual dichotomies of centre and periphery.

The exhibition, as well as the programme at the National Cineteca, largely draws on documentary films. In the context of the war with Russia, documentary methods gain particular importance. They provide universal tools of explanation that are accessible for all audiences, in-

La historia en la que nos centramos comienza el 21 de noviembre de 2013, cuando el presidente Víktor Yanukóvich suspendió inesperadamente las negociaciones con la Unión Europea para negociar otros acuerdos con Rusia. Después del 30 de noviembre, las protestas pacíficas en Maidán, la Plaza de la Independencia en Kyiv, tomaron un giro más radical y antigubernamental debido a la rigidez del gobierno y la brutalidad de la respuesta policial militarizada. Al llegar a febrero de 2014, más de cien manifestantes habían sido asesinados. Después de esto se produjo un cambio de gobierno en Ucrania.

La anexión de Crimea y el comienzo de la invasión militar rusa que tuvo lugar en marzo de 2014 causaron turbulencias en las fronteras sudoriental y oriental de Ucrania. Por un lado, grupos armados prorrusos se apoderaron de partes de las regiones de Donetsk y Lujánsk (llamadas Donbas) en la frontera con Rusia y, por otro, el gobierno ucraniano lanzó una operación militar como respuesta. El estallido de la violencia atrapó a miles de ucranianos que viven la guerra hasta el día de hoy. Más de 13,000 personas han muerto y 1.5 millones han sido desplazadas. Desde el comienzo de las protestas hasta la guerra actual, los artistas han estado en el centro de los eventos tratando capturar, criticar y reflejar las condiciones de violencia a través de su trabajo.

Es esencial presentar este proyecto en México por tres razones. Primero, llena los vacíos en el conocimiento del público mexicano sobre la situación en Ucrania y otros países de la antigua Unión Soviética, y coloca a Ucrania en el mapa político para la audiencia mexicana. Para la mayoría de la población latinoamericana, la Ucrania contemporánea es *terra incognita*. En segundo lugar, permite hacer paralelos con el estado de violencia en México, relacionado con los cárteles de la droga y con la crisis humanitaria en la frontera con los Estados Unidos. Tercero, la región latinoamericana ha sido vista históricamente como un "Tercer Mundo" metafórico, que existe en la periferia de la división global del poder y los recursos económicos. Presentar la situación contemporánea ucraniana en México es importante porque ayuda a desafiar las relaciones globales de poder y a romper aún más con las dicotomías habituales de centro y periferia.

La exposición, así como el programa en la Cineteca Nacional, se basan en gran medida en películas documentales. En el contexto de la guerra con Rusia, los métodos documentales cobran particular importancia: proporcionan herramientas universales de explicación que son accesibles para todos los públicos, independientemente del idioma, el nivel de educación y los antecedentes culturales. El material visual y audiovisual

dependently of language, level of education, and cultural background. The visual and audiovisual material that informs the artists' and filmmakers' reflections on their dramatic contemporary reality is effective for connecting these audiences to a sense of everyday life under conditions of violence. Empathy is the key element used by documentary films in the exhibition, to build a bridge between two very distant countries.

The Mexican audience can relate to many of the events depicted in these works precisely because they are emotionally accessible, even for viewers without a deep knowledge of the context of the war. The distance between the two countries becomes insignificant as the viewers are transported to the location that is the subject of the artwork – whether it is the countryside in the East of Ukraine, the main square of Kyiv during heated protests, or an economically depressed, industrial cityscape – and they become, if not direct participants, witnesses to historical events.

We are delighted to present this exhibition in Mexico as the first large-scale project about contemporary Ukraine in Latin America.

Participating artists (National Museum of Cultures of the World): Piotr Armianovski, Yevgenia Belorusets, Svitlana Biedarieva, Zhanna Kadyrova, Yuri Koval, Roman Mikhaylov, Roman Minin, Olia Mykhailiuk, Lada Nakonechna, Yevgen Nikiforov, Kristina Norman, Mykola Ridnyi, Anton Popernyak, and selected works from the collection of the *Izolyatsia* Platform for Cultural Initiatives (Daniel Buren, Leandro Erlich, and Pascale Marthine Tayou).

Performances: César Martínez Silva, Paola Paz Yee.

Participating researchers (Museum of Memory and Tolerance): Yevgenia Belorusets, Diana Berg, Uilleam Blacker, Edgar Esquivel Solís, Oleksandra Gaidai, Alexis Herrera, Olesya Khromeychuk, Ricardo Macías Cardoso, Jean Meyer, Yevgenia Molyar, Olia Mykhailiuk, Maryna Rabinovych, Paola Paz Yee, and Andreas Umland.

Participating filmmakers (National Cineteca): Piotr Armianovski, Nataliya Babintseva, Roman Bordun, Georg Genoux, Alina Gorlova, Kateryna Gornostai, Tania Khodakivska, Mantas Kvedaravičius, Ivette Löcker, Sergei Loznitsa, Alisa Pavlovskaya, Sasha Protyah, Mykola Ridnyi, Liza Smith, Aleksey Solodunov, Oleksandr Stekolenko, Maria Stoyanova, Dmitry Stoykov, Oleksandr Techynskyi, and Yulia Vishnevets.

que muestra las reflexiones de los artistas y cineastas sobre la dramática realidad contemporánea es efectivo para conectar a estas audiencias con el sentido de la vida cotidiana en condiciones de violencia. En este contexto, la empatía es el elemento clave utilizado por los documentales asociados con la exposición para construir un puente entre dos países muy distantes.

La audiencia mexicana puede identificarse con muchos de los eventos representados en estas obras precisamente porque son emocionalmente accesibles, incluso para los espectadores sin un conocimiento profundo del contexto de la guerra. La distancia geográfica entre los dos países se vuelve insignificante a medida que los espectadores son transportados al lugar que es el objeto de la obra de arte –ya sea el campo en el este de Ucrania, la plaza principal de Kyiv durante las encendidas protestas, o un paisaje urbano-industrial en medio de una depresión económica– y se convierten, si no en participantes directos, al menos en testigos de estos eventos históricos.

Estamos encantadas de presentar esta exposición en México como el primer proyecto a gran escala sobre la Ucrania contemporánea en América Latina.

Artistas participantes (Museo Nacional de las Culturas del Mundo): Piotr Armianovski, Yevgenia Belorusets, Svitlana Biedarieva, Zhanna Kadyrova, Yuri Koval, Roman Mikhaylov, Roman Minin, Olia Mykhailiuk, Lada Nakonechna, Yevgen Nikiforov, Kristina Norman, Mykola Ridnyi, Anton Popernyak y obras selectas de de colección de la Plataforma para Iniciativas Culturales “*Izolyatsia*” (Daniel Buren, Leandro Erlich y Pascale Marthine Tayou).

Performances: César Martínez Silva, Paola Paz Yee.

Investigadores e investigadoras participantes (Museo Memoria y Tolerancia): Yevgenia Belorusets, Diana Berg, Uilleam Blacker, Edgar Esquivel Solís, Oleksandra Gaidai, Alexis Herrera, Olesya Khromeychuk, Ricardo Macías Cardoso, Jean Meyer, Yevgenia Molyar, Olia Mykhailiuk, Maryna Rabinovych, Paola Paz Yee y Andreas Umland.

Cineastas participantes (Cineteca Nacional): Piotr Armianovski, Nataliya Babintseva, Roman Bordun, Georg Genoux, Alina Gorlova, Kateryna Gornostai, Tania Khodakivska, Mantas Kvedaravičius, Ivette Löcker, Serguéi Loznitsa, Alisa Pavlovskaya, Sasha Protyah, Mykola Ridnyi, Svitlana Shymko, Liza Smith, Aleksey Solodunov, Oleksandr Stekolenko, Maria Stoyanova, Dmitry Stoykov, Oleksandr Techynskyi y Yulia Vishnevets.

## FACES OF THE CONFLICT: UKRAINIAN ART, 2013–2019

### ROSTROS DEL CONFLICTO: ARTE UCRANIANO, 2013–2019

Svitlana Biedarjeva

Curator of the exhibition *At the Front Line. Ukrainian Art, 2013–2019*

Curadora de la exposición *La línea del frente. El arte ucraniano, 2013–2019*

■ Ukrainian art went through various stages of maturing in the last six years: from the revolutionary excitement and the idea of art as activism to the painful attempts at reconceptualising the explosion of violence that enveloped the country as a result of Russia's undeclared war. It is difficult to speak about contemporary art practices in Ukraine in the same voice, with the same words, and using the same examples as before November 2013. Speaking about particular cultural narratives, one must first track the dramatic cultural changes that have occurred. In a text published in this catalogue, the artist Mykola Ridnyi remarks that 'culture is not as lightning-fast as the media when there is a media war being waged'.<sup>1</sup> He points out that even though Ukrainian culture experiences profound changes, they are not fast enough to react on time to the ever-changing political and social situation.

Documentary film, video works, and photography can react faster than other practices because of their ephemeral temporal nature. This allows both large groups of people and individuals to catch the momentum of 'here and now'. The works present in the exhibition, therefore, are evidence of a shift towards documentary in Ukrainian art of recent years. The necessity of documentation borders here with the necessity of rethinking one's identity.

The works in the exhibition explore the notion of 'performativity'. 'Performativity', a term coined by J. L. Austin and developed by Judith Butler, is the capacity of speech and verbal communication not simply to inform, but to effect, action in order to construct and maintain identity, or to perform a political gesture.<sup>2</sup> This impacts the social transformations already taking place in Ukraine and beyond its borders.

War gave new tools for such performativity to Ukrainian art. The artists in the exhibition draw on the conflict, as it provokes an emotional response and because

<sup>1</sup> Mykola Ridnyi, 'Foresight, involvement and helplessness: The role of culture in the political transformations in Ukraine', published in this catalogue, 107.

<sup>2</sup> Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York and London: Routledge, 1997), 39–40.

■ El arte ucraniano pasó por varias etapas de maduración en los últimos seis años: desde la emoción revolucionaria y la idea de arte como activismo, hasta los dolorosos intentos para reconceptualizar el estallido de violencia que envolvió al país como resultado de la guerra no declarada con Rusia. Es difícil hablar sobre las prácticas artísticas contemporáneas en Ucrania con la misma voz, con las mismas palabras y utilizando los mismos ejemplos que antes de noviembre de 2013. Hablando de narrativas culturales particulares, primero es necesario rastrear los cambios dramáticos que han ocurrido en la identidad cultural. El artista Mykola Ridnyi, en su texto publicado en este catálogo, sostiene que "La cultura no puede reaccionar tan rápido como los medios de comunicación cuando ocurre una guerra mediática".<sup>1</sup> Señala que aunque la cultura ucraniana está sujeta a cambios profundos, no son lo suficientemente rápidos como para reaccionar a tiempo ante la situación política y social en constante cambio.

Los documentales, las obras de video y la fotografía pueden reaccionar más rápido que otras prácticas debido a su naturaleza temporal efímera. Esto permite que un gran grupo de personas o individuos y permite capturar el ímpetu del "aquí y ahora". Las obras que presentamos en la exposición, por lo tanto, son evidencia de una transformación documental del arte ucraniano en los últimos años. La necesidad de documentación bordea aquí con la necesidad de repensar la propia identidad.

Las obras de la exhibición exploran la noción de "performatividad". "Performatividad" (*performativity*), un término acuñado por J.L. Austin y desarrollado por Judith Butler, es la capacidad del habla y la comunicación verbal no solo para informar, sino también para llevar a cabo acciones con el fin de construir y mantener la identidad, o para realizar un "gesto político".<sup>2</sup> Esto influye sobre las transformaciones sociales en curso dentro de Ucrania y más allá de sus fronteras.

<sup>1</sup> Mykola Ridnyi, 'Previsión, participación e impotencia: El papel de la cultura en las transformaciones políticas en Ucrania', publicado en este catálogo, 107.

<sup>2</sup> Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (Nueva York y Londres: Routledge, 1997), 39–40.

the task of interpreting it has initiated transformations inside the culture. The parallels that we can make between art practices in Latin America and Ukraine are diverse, and the latest wave of protests in Latin America provides a new point of comparison. The Latin American context provides an important framework for discussion. Mexico, as a case study, has not been involved in an international war since the 19<sup>th</sup> century. The audiences of, and the participants in, the roundtables that we organised as part of this project proved that the actuality of violence is universal and has found its own interpretation in Mexico, in the context of drug-related conflicts and the persistent, existential threats posed by its proximity to a more economically powerful neighbour.

After six, incessant years of war, the feelings that pervade the art are pain and hope, mixed with tiredness and a humble optimism that comes from the feeling that it cannot possibly get any worse. Ukrainian society has a tendency of avoiding violence. Persistence in the face of war is the first experience since WWII. The artists in the exhibition reflect on the degree to which war can become habitual, a routine that won't abate for a long time once it has trodden its way into people's lives. This inertia of war is no longer perceived as a tragedy but is accepted, rather, with a hint of self-irony (such as in *Victories of the Defeated* by Yevgenia Belorusetz).

The protests and the war unified Ukrainian society at large and erased the supposedly perennial divides between Ukrainian- and Russian-speakers, widely speculated on by the media. Although oppositions continue to flare up when provoked by media manipulation, the country is united by a common aesthetic and, inevitably, common political perspectives, rather than divided by differences. This belief informs the understanding of Ukrainian society, as well as the art, presented at our exhibition. The diversity of perspectives on the conflict, the freedom of interpretation undertaken by the artists, the many ways of seeing, are important so as to avoid dogmatism or any attempt at the rigid indoctrination of both creator and viewer. Paradoxically, in its humanistic impulse, the status of art as political utterance appears to transcend politics.

The year 2013 was a watershed not only in the transformation of the political situation, it also presented the emergence of a new tradition in art. When political changes can be reinforced, produced and re-oriented inside the

La guerra dio nuevas herramientas al arte ucraniano para tal performatividad. Los artistas recurren al conflicto, ya que provoca una respuesta emocional, y porque la tarea de interpretarlo ha iniciado transformaciones dentro de la cultura. Los paralelos que podemos hacer entre las prácticas artísticas en América Latina y Ucrania son diversos, y los últimos eventos de protesta en América Latina les dan un nuevo punto de comparación. El contexto latinoamericano proporciona un marco importante para la discusión. México, como estudio de caso, no ha tenido guerra internacional en su territorio desde el siglo XIX. Sin embargo, la audiencia y los participantes de las mesas redondas que hemos organizado en el marco de este proyecto demostraron que la actualidad de la violencia es universal y ha encontrado su propia interpretación en México, en el contexto de los conflictos relacionados con las drogas y las permanentes amenazas existenciales debido a su proximidad con un vecino económicamente más poderoso.

Tras seis incesantes años de guerra, los sentimientos que impregnan el arte son el dolor y la esperanza, mezclados con el cansancio y un humilde optimismo que surge de la sensación que las cosas no pueden estar peor. La sociedad ucraniana tiende a evitar la violencia. La actual situación de guerra es la primera experiencia de este tipo en varias generaciones desde la Segunda Guerra Mundial. Los artistas en la exhibición reflexionan en torno a la idea que la guerra pueda volverse algo habitual, una rutina que no se alejará por mucho tiempo una vez que la guerra se haya hecho de una brecha en las vidas de las personas. Esta inercia de la guerra ya no se percibe como una tragedia, sino más bien con aceptación e incluso con una pizca de autoironía (como en *Victorias de los derrotados* de Yevgenia Belorusetz).

Las protestas y la guerra consolidaron a la sociedad ucraniana en general y borraron las supuestas dicotomías perennes entre ucraniano y rusohablantes, ampliamente sostenidas por los medios de comunicación. Aunque las oposiciones continúan incendiándose cuando son provocadas por la manipulación mediática, al país le une una estética común e inevitablemente perspectivas políticas, más que estar dividido por diferencias. Esta creencia es un aspecto importante para la comprensión de la sociedad ucraniana y el arte presentados en nuestra exhibición. La diversidad de perspectivas sobre el conflicto, la libertad de interpretación emprendida por los artistas, las muchas formas de ver son importantes para evitar cualquier dogmatización, cualquier



space of a single social discourse, and where what Judith Butler called 'a dramatic and contingent construction of meaning', takes place, we can speak about the particular role of 'political gestures' in art.<sup>3</sup> This includes objectification of the 'potential' power-holder and the performative utterances contained in group actions. The year 2014, in its turn, was another watershed that gave voice to documentary practices that reflected on events in the East of the country and reconsidered historical memory.

Ukrainian art has turned documentary and performative at the same time, in the sense that it aims to reflect on and add to contemporary reality, which has turned out to be more interesting and dramatic than any artistic construction. Works such as *Regular Places* (2014–15) by Mykola Ridnyi, as well as *In the East* (2015) and *Me and Mariupol* (2017) by Piotr Armianovski, reflect on how everyday life can serve as a stage for political utterances and their transformation into a new kind of identity, to which the viewer can relate.

If we compare photographic depictions of social topics after Ukraine gained independence in the 1990s – exemplified by the photographic projects of artist Arsen Savadov, for example, and, to some extent, by Boris Mikhailov – we can see art turn its gaze from staged scenes to depictions of an imperfect and anxious everyday life. We can see that the new Ukrainian art attempts not only to be true to the uneasiness of life by avoiding any mediation between the artistic object and the artist (Yevgenia Belorusets, Yevgen Nikiforov, and Olia Mykhailiuk) but also that it has the confidence to show the hidden traumas and sensitivities that were implicitly present, though rarely displayed, in the last thirty years and therefore not present in the memory of previous generations.

The development of Ukrainian art over the course of the last six years perhaps went further than in the entire period of independence preceding that. Art became not only more performative and politically involved, it gained some new humanity, an ability to see the object through the eyes of the immediate witnesses to the violence. It gave voices to the victims of displacement.

The art in the exhibition has two traits in common – it aims not only to reconceptualise the way we see the violence of the ongoing war between Russia and Ukraine, but

adocctrinamiento rígido tanto del creador como del espectador. Paradójicamente, en su impulso humanista, el arte como expresión política trasciende más allá de la política.

El año 2013 no fue solo un hito para la transformación de la situación política, sino que también presentó el surgimiento de una nueva tradición en el arte. Cuando los cambios políticos pueden ser reforzados, producidos y reorientados dentro del espacio de un discurso social único, y donde ocurre lo que Judith Butler llamó “una construcción dramática y contingente de significado”, podemos hablar sobre el rol específico de los “gestos políticos” en el arte.<sup>3</sup> Esto incluye la objetivación del “potencial” titular del poder y la expresión performativa de acciones grupales. El año 2014, a su vez, creó otra línea divisoria, dando voz a las prácticas documentales que reflexionaron en torno a los acontecimientos en el este del país y reconsideró la memoria histórica.

El arte en Ucrania se ha vuelto documental y performativo al mismo tiempo, en el sentido de que pretende reflexionar en torno a y añadir a la realidad que resultó ser más interesante y dramática que cualquier construcción artística. Obras como *Lugares comunes* (2014–15) de Mykola Ridnyi, o *Yo y Mariupol* y *En el este* (2017) de Piotr Armianovski plantean cómo la vida cotidiana puede servir como escenario para incorporar expresiones políticas, y transformarlas en un nuevo tipo de identidad con la que el espectador puede relacionarse.

Si comparamos las representaciones fotográficas de temas sociales después de que Ucrania se independizó en la década de 1990 –ejemplificadas por los proyectos fotográficos del artista Arsen Savadov, por ejemplo, y en cierta medida de Boris Mikhailov– podemos ver que el arte se aleja de la realidad escenificada, dirigiendo en cambio su mirada hacia la imperfecta y ansiosa vida cotidiana. Podemos ver que el nuevo arte ucraniano intenta no solamente ser fiel a la vida incómoda al evitar cualquier mediación entre el objeto artístico y el artista (Belorusets, Nikiforov y Mykhailiuk), sino que también tiene una nueva confianza para mostrar los traumas ocultos y las sensibilidades que estaban implícitamente presentes, aunque raramente mostradas, en los últimos treinta años y por tanto ausentes de la memoria de las generaciones previas.

El desarrollo del arte ucraniano a lo largo de los últimos seis años tal vez fue más allá que en todo el tiempo

<sup>3</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 139.

<sup>3</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Nueva York: Routledge, 1990), 139.

it also comments on the political choices that were made throughout the decade. Artists who were once divided into 'right' and 'left' camps became united in their resistance to external aggression.

This is what we do, as curators of the exhibition: we resist. Every war has numerous fronts where individual battles can be won. Battles on the field of culture may appear marginal, to some extent, but also have the most long-lasting effect. Providing evidence, though, is not the same as bringing truth. The works on display accept that there are a number of truths within Ukrainian society. The artists become witnesses and often persist under the direct impact of military aggression. The strength of the fragile has its roots in the hope that glimmers through the darkness of the violence that many in Ukraine have experienced, and which even more have seen through the distorted lens of the media.

anterior desde la independencia. El arte no solo se volvió más performativo y políticamente involucrado; ganó algo de humanidad nueva, la capacidad de ver el objeto a través de la lente de los testigos inmediatos de la violencia; dio voces a las víctimas del desplazamiento.

El arte en la exposición tiene un rasgo en común: tiene como objetivo no solo reconceptualizar la forma en que vemos la violencia, sino que también presenta una visión de las elecciones políticas que se tomaron a lo largo de la década. Los artistas que una vez se dividieron en campos de "derecha" e "izquierda" se unieron en su resistencia a la agresión externa.

Esto es lo que nosotras, como curadoras de la exposición, hacemos: resistimos. Cada guerra tiene numerosos frentes donde se pueden ganar batallas individuales; las batallas en el campo de la cultura parecen en cierta medida marginales, pero también tienen el efecto más duradero. Proporcionar evidencia, sin embargo, no es lo mismo que proporcionar la verdad. Las obras en la exhibición aceptan que hay varias verdades dentro de la sociedad ucraniana. Los artistas se convierten en testigos y a menudo persisten bajo el impacto directo de la agresión militar. La fuerza de lo frágil tiene sus raíces en la esperanza de que brilla en la oscuridad de la violencia que muchos han experimentado en Ucrania, y que aún más personas han visto a través de la lente distorsionada de los medios de comunicación.



## TIMES OF TURBULENCE. A CINEMATOGRAPHIC APPROACH

### TIEMPOS DE TURBULENCIA. APROXIMACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Hanna Deikun

Curator of the exhibition *At the Front Line. Ukrainian Art, 2013–2019*

Curadora de la exposición *La línea del frente. El arte ucraniano, 2013–2019*

■ ‘Imagine how we were talking 10–15 years ago, that our region was so boring that nothing happened here...’ Olena thinks out loud, sitting outside her house. It’s hot, the sun is going down, the silence of the countryside sometimes interrupts the sound of gunshots. Olena, the protagonist of the documentary *Mustard in the Gardens* (2017–18), by Ukrainian artist and documentary filmmaker Piotr Armianovski, visits her childhood home in a village in Eastern Ukraine which today is located within the ‘grey zone’ because of the war. ‘How everything has changed...’ she continues after a while.

The civic protests of winter 2013–14, the participation and self-organisation of thousands in the Maidan, media propaganda, the first dead protestors, the annexation of Crimea, disturbances and clashes in the cities in the east of the country, the beginning of the war, the volunteer movement, inflation, millions of displaced people, daily life during wartime... For seven years, the transformations overwhelmed Ukrainian society at a rapid speed, and it seems that, in the words of Ukrainian artist Yevgenia Belorusets, ‘we are pulled from the area of analysis to the event itself’. Without temporal distance, we still lack the analytical language to approach a reality as complex as the Ukrainian one without falling into simplistic interpretation, as both Ukrainian and international academics and journalists often do.<sup>4</sup>

Even so, as we wanted to demonstrate with the project, we are not condemned to silence. The works of artists and filmmakers presented in Mexico City within the framework of our project show the collage of perspectives on the turbulent reality in Ukraine and bring the Mexican public closer to the Ukrainian reality of the last six years. Alongside the exhibition and talks, we presented an extensive, two-cycle programme of Ukrainian and international documentaries at the National Cineteca. Even though it was not the first time that Ukrainian cinema was presented

■ “Imagínate, como decíamos hace diez o quince años, que nuestra región era tan aburrida que nada pasaba aquí...” – piensa Olena en voz alta, sentada afuera de su casa. Hace calor, es el atardecer, el silencio del campo a veces interrumpe los sonidos de los disparos. Olena, la protagonista del documental *Mostaza en los jardines* (2017–18) del artista y documentalista ucraniano Piotr Armianovski, va a visitar por unos días la casa de su infancia en un pueblo en el este de Ucrania, que hoy está dentro de la “zona gris” por la guerra. “Como todo cambió...” –continúa su relato.

Las protestas cívicas del invierno 2013–14, la participación y autoorganización de miles en el Maidán, la propaganda mediática, los primeros muertos durante las protestas, la anexión de Crimea, los disturbios y enfrentamientos en las ciudades del este del país, el comienzo de la guerra, los voluntarios, la inflación, los millones de desplazados, la vida diaria en medio de la guerra... Desde hace siete años las transformaciones abrumaron con gran velocidad a la sociedad ucraniana y pareciera que, para utilizar las palabras de la artista ucraniana Yevgenia Belorusets, “hemos sido jalados del área de análisis al evento mismo”. Sin tener distancia temporal, todavía nos falta el lenguaje analítico para poder acercarnos a una realidad tan compleja como la ucraniana, sin caer en interpretaciones simplistas, como frecuentemente acontece con los análisis académicos y periodísticos tanto ucranianos como internacionales.<sup>4</sup>

Aún así, como quisimos demostrar con el proyecto, no estamos condenados al silencio. Las obras artísticas y cinematográficas, presentadas en la Ciudad de México en el marco del proyecto, abrieron la paleta de perspectivas sobre la realidad turbulenta en Ucrania, acercando al público mexicano a la realidad ucraniana de los últimos seis años. Junto con la exhibición y las pláticas, presentamos en dos ciclos un amplio programa de documentales ucranianos e internacionales en la Cineteca Nacional. Aunque no fue la primera vez que el cine de Ucrania se presentó en México, fue la primera vez que una presenta-

<sup>4</sup> For example, the myth of ‘the existence of two Ukraines’: Ukrainian-speaking in the West, and Russian-speaking in the East.

<sup>4</sup> Por ejemplo, el mito de “la existencia de dos Ucránias”: una ucranianohablante al oeste y otra, rusohablante, al este.

in Mexico, it was the first time that such an extensive and diverse presentation of contemporary Ukrainian documentary filmmakers was shown in the country.

In recent decades, documentary production has become ubiquitous and, with the use of mobile phone cameras and the Internet, documentaries are now made and viewed regularly throughout the world. In Ukraine, documentary cinema began to gain visibility just over the last six years, in the context of the Maidan protests and subsequent war with Russia. Events such as revolution or war often take centre stage during filming, but not necessarily. The filmmakers also seek to show Ukrainian reality without censorship, and with an intimate and personal approach to their protagonists, experimenting frequently with their cinematographic language. We can say that contemporary Ukrainian cinema in general, and documentary in particular, entered an era of rebirth, leaving its local context and interacting more with the international.

The events on the Maidan gave filmmakers, especially young people, the impulse and necessity to 'fix' the historical moment in international memory. The barricades of tires and bricks from off the street, cemented with ice and snow, the self-organised participation of the thousands, clashes with Molotov cocktails, smoke and fire, all seemed to be an epic art installation in Kyiv's main square. But many artists and filmmakers were not only observers, but active participants in the protests. The work of Kateryna Gornostai in *Maidan is Everywhere* (2015) immerses us in the events from the point of view of her very personal experience, as the camera follows her through the protests and at home during the winter of 2013–14. Such an approach becomes possible because of contemporary filmmaking technologies, which manage to create a unique illusion of presence for cinema audiences today. The documentaries either propose a closer look, placing the observer in the epicenter of the protests (Oleksandr Techynskyi, Aleksey Solodunov, Dmitry Stoykov) or a more distant and analytical perspective on the events in the Maidan (Sergei Loznitsa, Natalia Babintseva).

The most painful issue in today's Ukrainian society is war. It is a wound that, from 2014 until today, traumatises and destabilizes the country in every way. Documentary brings us closer to the edge of the war, not through the bloody images often circulated in the media, but through a humanistic, personal and intimate approach (Maria

ción tan extensa y diversa del cine documental ucraniano contemporáneo tuvo lugar.

En las últimas décadas, la realización de documentales se ha vuelto ubicua, y con el uso de cámaras de teléfonos móviles e Internet los documentales ahora se hacen y se ven regularmente en todo el mundo. En Ucrania, el cine documental empezó a ganar visibilidad justo en los últimos seis años, en el contexto de las protestas en Maidán y la guerra con Rusia. Los acontecimientos como la revolución o la guerra toman un lugar central en la filmación, pero no necesariamente. Los cineastas, en su mayoría jóvenes, también buscan mostrar la realidad ucraniana sin censura a través de un acercamiento íntimo y personal con sus protagonistas, experimentando frecuentemente con el lenguaje cinematográfico. Podemos decir que el cine ucraniano, en general, y el documental, en particular, entraron en una época de renacimiento, abandonando el contexto local e interactuando más con el internacional.

Los eventos del Maidán dieron a los cineastas, especialmente a los jóvenes, el impulso y la necesidad de "fijar" el momento histórico en la memoria internacional. Las barricadas callejeras hechas de neumáticos y ladrillos pegados con hielo y nieve, la participación autoorganizada de miles de personas, los enfrentamientos con bombas molotov, el humo y el fuego, todo pareciera ser una instalación de arte épica en la plaza principal de Kyiv. Muchos artistas y cineastas no eran solo observadores, sino participantes activos de las protestas. La obra de Kateryna Gornostai *Maidán por todos lados* (2015) nos sumerge en los eventos desde sus perspectivas muy personales, mientras la seguimos a través de la cámara en medio de las protestas y en su casa durante el invierno de 2013–14. Tal aproximación se vuelve posible gracias al uso de tecnologías cinematográficas contemporáneas que logran crear en la audiencia una ilusión única de presencialidad. Los documentales nos proponen una perspectiva más cercana, poniendo al observador en el epicentro de las protestas (Oleksandr Techynskyi, Aleksey Solodunov, Dmitry Stoykov), o una visión más distante y analítica de los eventos en el Maidán (Serguéi Loznitsa, Natalia Babintseva).

En nuestros días, el tema más doloroso en toda la sociedad ucraniana es la guerra. Es una herida que, desde el año 2014 hasta hoy, trauma a la sociedad y desestabiliza en todos sentidos al país. El cine documental nos acerca a la orilla de la guerra, no a través de las imágenes sangrientas que frecuentemente circulan en los medios de comunicación, sino a través de un acercamiento humanista, personal e íntimo (Maria Stoyanova, Lisa Smith, Alina Gorlova). Algunas películas son diarios

Stoyanova, Lisa Smith, Alina Gorlova). Some of these films represent visual diaries of life on the front line, while most give voice to the protagonists and their particular stories against the implicit or explicit background of their experience of war. In the film *Mustard in the Gardens*, the protagonist Olena – who spends several days in the small town of her childhood – is always at the centre of the camera’s attention. We listen to her relate her memories; these thoughts allow us a very private and unique experience of her home in the context of the military confrontations. This approach is paralleled by other works in the exhibition (Armianovski, Belorusets, Olia Mykhailiuk), which show everyday life as a sort of ‘ritual’ in the context of the war constantly breathing down people’s necks.

Today, a documentary film can be made with few resources and a small team. This gives filmmakers a certain freedom and mobility, and allows for experimentation with form and language, opening many possibilities for young directors. In the programme, young filmmakers as Stoyanova, Gornostai, Sasha Protyah, and Roman Bordun created innovative and experimental works that play with cinematographic language, balancing between the ‘real’ and the ‘fictional’ in a perceptible way. Stoyanova’s short film *Ma* is particularly interesting; over the course of the 16-minute-long film, we perceive the world of the protagonist, Zinaida through her own eyes, without ever seeing her. The director uses short videos made by Zinaida herself, a woman living at the front line.

Before, the documentary genre was about communication. Nowadays it is more and more about personal expression. Increasingly, documentary filmmakers are interested in aesthetic play, making the ‘fictional’ more visible in their documentary works. In Ukraine, this is especially understandable, given the tradition of Ukrainian ‘poetic cinema’ that started in the sixties. Therefore, besides the contemplative documentaries (Techynskiy, Tania Khodakivska) presented in the program, we include Georgian-Armenian-Soviet filmmaker Sergei Parajanov’s *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964), wishing to give a historical perspective on the Ukrainian film tradition. It is based on a classic novel about Ukrainian Hutsul culture by Mykhailo Kotsiubynsky and considered a masterpiece of Ukrainian ‘poetic cinema’.

visuales de la vida en la línea del frente, mientras que la mayoría dan voz a los protagonistas y sus historias particulares, teniendo a la guerra como telón explícito o implícito. En el filme *Mostaza en los jardines*, la protagonista Olena visita por unos días el pueblo de su infancia que está en la orilla de la guerra, y ella siempre es el centro de atención de la cámara. Escuchamos sus memorias y pensamientos, lo que nos da una experiencia muy privada y única de su hogar en el contexto de las confrontaciones militares. Esta aproximación encuentra su paralelismo con otras obras de la exhibición (Armianovski, Belorusets, Mykhailiuk), mostrando a la vida cotidiana como una suerte de “ritual” en el contexto del aliento cercano de la guerra.

Hoy día un documental se puede hacer con pocos recursos y pocas personas. Eso da cierta libertad y movilidad, permitiendo experimentar con la forma y el lenguaje, y abriendo así muchas posibilidades para directores jóvenes. En el programa, cineastas jóvenes de Ucrania como Stoyanova, Gornostai, Sasha Protyah y Roman Bordun, con costos de producción muy bajos, crearon obras innovadoras y experimentales que juegan con lenguaje cinematográfico, alternando entre lo “real” y lo “ficticio” de manera percibible. El cortometraje *Ma* de Stoyanova es particularmente interesante, ya que durante los dieciséis minutos del filme percibimos el mundo de la protagonista, Zinaida, a través de sus propios ojos, sin nunca verla a ella. El director emplea los pequeños videos hechos por la misma Zinaida, una mujer viviendo en la línea del frente.

Si antes el documental se trataba más sobre la comunicación, hoy en día se trata más y más sobre la expresión personal. Cada vez más documentalistas están interesados y juegan más con las cuestiones estéticas, haciendo más visible lo “ficticio” en sus obras documentales. En Ucrania esto es especialmente comprensible, por la tradición del cine poético ucraniano que empezó en los años sesenta. Por ello, aparte de los documentales contemplativos (Techynskiy, Tania Khodakivska) presentados en el programa, incluimos la obra maestra del cine poético ucraniano *Los corceles de fuego* (1964) del cineasta georgiano-armenio Serguéi Paradzhánov, deseando dar una perspectiva histórica de la tradición fílmica ucraniana. La obra está basada en una novela clásica de Mykhailo Kotsiubynsky sobre la cultura hutsul ucraniana, y es considerada como una obra maestra del cine poético ucraniano.

Since 2013, it has seemed that Ukrainian society lives between the dying past and a future that has not yet been born – that is, in times of turbulence. In this context of painful transformations, filmmakers document an elusive reality and propose a polyphony of perspectives on our present.

Desde el 2013, pareciera que la sociedad ucraniana vive entre el pasado que está muriendo y un futuro que todavía no ha nacido, es decir, en tiempos de turbulencia. Es en este contexto de transformaciones dolorosas que los cineastas documentan una realidad escurridiza y proponen una polifonía de perspectivas sobre nuestro presente.

## EXHIBITION EXPOSICIÓN

**Piotr Armianovski** (1985, Donetsk; lives and works in Kyiv) is a performer and theatre and documentary film director. He studied theatre and performance art in Kyiv, Lviv, and Moscow. Since 2014 and the beginning of the war in his hometown, Donetsk, Piotr has focused on documentary films which, for the artist, became a method of both exploring and changing the world around him. In 2014, Piotr supported the pro-Maidan protests in Donetsk and filmed the beginning of the Russian occupation of the Donetsk region (*Volodia – Hero of the Revolution*, 2014). The impossibility of return became a significant theme of the documentaries that Armianovski produced after being forced to leave his home city by the war. These include *In the East* (2015), *Me and Mariupol* (2017), and *Mustard in the Gardens* (2018).

In 2016, Armianovski co-founded the Pic Pic group, which has created immersive audio tours of Kyiv, in which the city becomes a stage, and passers-by become actors. His films were recognised at the Ukrainian cinema festivals *DocuDays UA*, *Open Night*, and the Biennial of Young Art. He has participated in performances, art projects, cinema festivals, laboratories, and exhibitions across Europe and the former Soviet Union. These have included the travelling Marina Abramović retrospective *The Artist is Present* at the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow (2011), the Kyiv Biennial (2014, 2019), *Permanent Revolution. Ukrainian Art Today* at the Ludwig Museum, Budapest (2018), the *MUHi Young Ukrainian Artists Award* at the Taras Shevchenko National Museum, organised by the Shcherbenko Art Centre, Kyiv (2019), as well as the 58<sup>th</sup> Venice Biennale in 2019.

<http://armianovski.info>

**Piotr Armianovski** (1985, Donetsk; vive y trabaja en Kyiv) es artista de performance, director de teatro y documentalista. Estudió teatro y artes escénicas en Kyiv, Lviv y Moscú. Desde que en 2014 estalló la guerra en su ciudad natal, Donetsk, Piotr se ha centrado en el cine documental, que se convirtió en un método para explorar el mundo cambiante a su alrededor. En 2014, Piotr apoyó las protestas en Donetsk en favor del Maidán y filmó el comienzo de la ocupación rusa en la región de Donetsk (*Volodia: el héroe de la revolución*, 2014). Después de que Piotr tuvo que abandonar su ciudad natal, la imposibilidad de regresar se convirtió en un leitmotiv de sus siguientes documentales, como *En el este* (2015), *Yo y Mariupol* (2017) y *Mostaza en los jardines* (2018).

Piotr es cofundador del grupo Pic Pic (2016), que ha creado audioguías envolventes de Kyiv en las que la ciudad se convierte en un escenario y los transeúntes en actores. Sus películas recibieron premios internacionales en *DocuDays UA*, *Open Night* y la Bienal de Arte Joven. Ha participado en performances europeas y ucranianas, proyectos de arte, festivales de cine, laboratorios y exposiciones, incluyendo *Artista está presente* de Marina Abramović (2011), Bienal de Kyiv (2014, 2019), *Revolución permanente. Arte ucraniano hoy*, Museo Ludwig, Budapest (2018), *MUHi: Premio artistas jóvenes ucranianos*, Museo Nacional Taras Shevchenko y Centro de Arte Shcherbenko (2019) y la 58<sup>a</sup> Bienal de Venecia de 2019.

## Imagining Donetsk

The documentaries *In the East* (2015) and *Me and Mariupol* (2017) represent the author's search for his hometown, Donetsk, from which he had to flee in the summer of 2014. One of the largest industrial centres in Eastern Ukraine and one of the closest cities to the Russian border, it has now become the centre of the unrecognised Donetsk People's Republic. The impossibility of return, and the temporary loss of his childhood home, colour the urban landscapes through which the author tries to revive the memories with nostalgia.

Armianovski films in Kramatorsk and Mariupol – cities that are emblematic of Eastern Ukraine and not difficult to compare with Donetsk. In his words, 'Kramatorsk is a city of big factories, polluted air and deteriorated streets. Everything I did not like in my hometown – Donetsk – and everything I miss now.' Walking through Kramatorsk in 2015 for *In the East*, the author wants to hear the numerous voices and stories of the local people, to bring himself closer to his hometown.

Unlike the distant relationship evident in Armianovski's work in Kramatorsk, the documentary *Me and Mariupol*, filmed in 2017, gives us a more personal perspective. Its lyrical narrative about childhood memories and oblivion parallels the fairy tales that Armianovski wants to find. We hear his voice mixed with the stories of local people who, as in Kramatorsk and Donetsk, do not only have culture and geography in common, but also share the experience of life in a war zone.

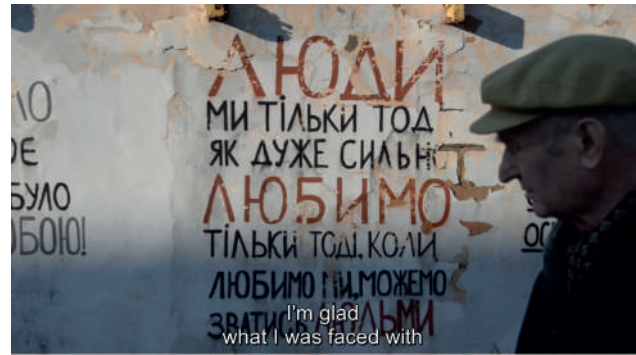
## Imaginando Donetsk

Los documentales *En el este* (2015) y *Yo y Mariupol* (2017) representan la búsqueda del autor por su ciudad natal, Donetsk, de la cual tuvo que huir en el verano de 2014. Uno de los centros industriales más grandes del este de Ucrania y uno de los más cercanos a la frontera con Rusia se convirtió en el centro de la no reconocida República Popular de Donetsk. La imposibilidad de regresar y la pérdida temporal de su lugar de la infancia brindan un tinte nostálgico a los paisajes urbanos, a través de los cuales el autor trata de revivir sus recuerdos.

Armianovski filma en Kramatorsk y Mariupol, ambas ciudades típicas del este de Ucrania, no muy distintas de Donetsk. En sus palabras: "Kramatorsk es una ciudad de fábricas grandes, aire contaminado y calles deterioradas. Todo aquello que no me gustaba en mi ciudad natal –Donetsk–, y todo aquello que extraño ahora". Al pasear por Kramatorsk en 2015 para la filmación de *En el este*, el autor busca saber y escuchar más voces e historias de la gente local, acercándose así a su propia ciudad.

A diferencia de la perspectiva distante en Kramatorsk, el documental *Yo y Mariupol*, filmado en 2017, nos da una mirada más personal. La narración lírica sobre los recuerdos de la infancia y el olvido traza un paralelo con los cuentos de hadas que Armianovski desea encontrar. Escuchamos su voz mezclada con historias de la gente local, quienes, como en Kramatorsk y Donetsk, comparten ahora no solo semejanzas urbanas y culturales, sino también una forma de vida común en medio de la guerra.





In this building, we competed



Piotr Armianovski, *In the East*, video, 2015, 9 min, *Me and Mariupol*, video, 2017, 10 min.

Piotr Armianovski, *En el este*, video, 2015, 9 min, *Yo y Mariupol*, video, 2017, 10 min.

**Yevgenia Belorusets** (1980, Kyiv; lives and works in Kyiv and Berlin) is a photographer and writer. She is a co-founder of *Prostory*, a journal for literature, art and politics, and a member of the interdisciplinary curatorial group Hudrada. Her works exist at the intersection of art, literature, journalism and social activism, as well as between documentation and fiction.

Her artistic method was established over the course of long-term projects such as *Gogol Street 32*, which portrayed the residents of a communal apartment building going about their daily activities in a slowly decaying living-environment, or in the project *Victories of the Defeated*, included in this exhibition. In 2018–19, Belorusets published a book of short prose called *Fortunate Fallings (Shchastlivyie padeniia)*, about women living in the shadow of the on-and-off conflict in the Donbas region in the aftermath of the Russian military occupation in 2014.

Belorusets has participated in numerous international exhibitions including *Krieg im Park* at Lettretage Berlin (2017), *Between Revolution and War* at the Skövde Art Museum, Skövde, Sweden (2016), *Hope!* at the Ukrainian Pavilion of the 56<sup>th</sup> Venice Biennale (2015), *The Ukrainians* at the DAAD Gallery Berlin (2014), *Euromaidan – Occupied Spaces* at OKK Gallery Berlin (2014), and *Ukrainian Beauty*, where she was shortlisted for the PinchukArtCentre Prize in 2013.

<https://belorusets.com/>

**Yevgenia Belorusets** (1980, Kyiv; vive y trabaja en Kyiv y Berlín) es fotógrafa y escritora. Es cofundadora de *Prostory*, revista de literatura, arte y política, y es miembro del grupo curatorial interdisciplinario Hudrada. Sus obras actúan en la intersección entre arte, literatura, periodismo, activismo social, documentación y ficción.

Su método artístico se estableció en sus proyectos a largo plazo como *Calle Gogol 32*, que retrataba a los residentes de un edificio de apartamentos comunales durante sus actividades diarias en un entorno de vida en descomposición lenta; o en el proyecto *Victorias de los derrotados*, que se muestra en la exposición. En los años 2018–19, Belorusets publicó un libro de prosa breve llamado *Fortunate Fallings (Shchastlivyie padeniia)* sobre mujeres que viven a la sombra del conflicto intermitente en la región de Donbas, causado por la ocupación militar rusa en 2014.

Belorusets participó en numerosas exposiciones internacionales, como *Krieg im Park*, Lettretage, Berlín, Alemania (2017), *Entre la revolución y la guerra*, Skövde Art Museum, Skövde, Suecia (2016), *Hope!*, en el Pabellón de Ucrania en la 56<sup>a</sup> Bienal de Venecia (2015), *The Ukrainians* en DAAD Gallery (2014), y *Euromaidán–Espacios ocupados*, Berlín, Alemania (2014). Su proyecto *Belleza ucraniana* fue preseleccionado para el Premio PinchukArtCentre en Kyiv (2013).



## Victories of the Defeated

Ludwig Wittgenstein closed his *Tractatus Logico-Philosophicus*, the idea for which arose in the trenches of the First World War, with the thesis: 'The unspeakable is that about which we must remain silent.'

The narratives around the continuing war in Ukraine are fragmentary. They rarely take the shape of a complete story in which witnesses, who are still living in a war zone, can speak.

Nonetheless, it seems that as witnesses of this war, as the readers of the news, we still do not really see the people who live on the front line. These are people who live there despite its rules, who refuse to obey its laws or believe the propaganda that the war creates.

The war in Ukraine goes on. Peaceful lives in the war zone are overshadowed by the dissemination of TV images, official statements, and anything that could form the basis for clichéd propaganda.

Yet, we can penetrate the hardened media surface. We can redirect our attention to a different, invisible, everyday life, and put a stop to this war.

The project *Victories of the Defeated* comprises photographs, human rights initiatives, and public discussions. It gives voice to the communities that continue to exist in Eastern Ukraine, on the fringes of the hostilities, in spite of the legitimised violence of war.

## Victorias de los derrotados

Ludwig Wittgenstein terminó su *Tractatus logico-philosophicus*, cuyas ideas surgieron en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, con el célebre anatema: "De lo que no se puede hablar, lo mejor es callar".

Las narrativas sobre la guerra en Ucrania son fragmentarias. Rara vez toman la forma de una historia acabada en la que los testigos hablan, testigos que aún viven en una zona de guerra.

Pareciera que nosotros, como los testigos de esta guerra, como los lectores de las noticias, todavía no vemos realmente a las personas que viven en la línea del frente. Son personas que viven allí a pesar de las reglas de la guerra, negándose a obedecer sus leyes o a creer en la propaganda que ésta crea.

La guerra en Ucrania continúa. Las vidas pacíficas en la zona de guerra son eclipsadas por las imágenes publicitarias de la televisión, por las declaraciones oficiales, por cualquier cosa que pueda convertirse en combustible para la propaganda estereotipada.

Sin embargo, podemos penetrar más allá de la superficie que intentan transmitirnos los medios de comunicación. Podemos redirigir nuestra atención a una vida cotidiana diferente, invisible, y poner fin a esta guerra.

El proyecto *Victorias de los derrotados* incluye fotografías, iniciativas de derechos humanos y discusiones, y habla sobre las comunidades que continúan existiendo en el este de Ucrania, en la línea del frente, a pesar de la violencia legitimada de la guerra.

## Letter from Lysychansk

The moon brushed its crew-cut with a comb of black wood, peppering the slag-heaps, the valleys, and the trees with a rain of fireflies.

Thoughts are scattered.

I ceased recognising myself in photographs, in the mirror, while speaking.

At night, under the dim light of a mercury-vapour lamp, we obediently undressed and allowed her to take photos of us. It seemed to me that the photographer observed me with particular curiosity. She asked whether we wouldn't be fired, why our company was closing, why she was there, why we allowed her to be there.

I stumble again. Can't finish the thought.

The photographer looks through each shot as if they were jewels or a golden chain.

One stupid woman grinned; she is here for her shift every day, even now, when she has no work at all. She doesn't have a house either!

'Fuck the moon' – she declared, moving closer to the light – 'I will buy a pillory and will sunbathe next to it!' Meanwhile, the chubby hand of our good friend, lost in a heap of documents, brought out a photo from the family archive into the daylight.

Familiar traits surfaced in the night-darkness. He went to war joking, he died playing. He was lost in the night; they confused him with another one; they wanted to look closer at him, but he stumbled. And a stumbling person changes to the extent where it is impossible to recognise him.

## Carta desde Lysychansk

La Luna acaricia con un peine de ébano su cabello al ras y baña los picos desnudos y los contornos de los valles y los bosques con una lluvia de luciérnagas.

Pensamientos dispersos.

En las fotografías, en el espejo, en las plásticas, dejé de reconocirme.

Por las noches, bajo la tenue luz que emana de la lámpara de vapor de mercurio, dócilmente nos quitamos la ropa y dejamos que nos fotografíen. La fotógrafa parece observarme con una curiosidad especial. Me preguntó si nos despedirían, por qué motivo sería cerrada nuestra empresa, por qué ella estaba aquí, por qué le permitíamos estar con nosotros.

Estoy confundiéndome de nuevo. No logro llegar a ninguna conclusión.

La fotógrafa contempla cada imagen como si fuera una gema o una cadena de oro.

Una mujer estúpida sonrió. Ella está aquí diariamente por las noches, aun cuando solamente venga a perder el tiempo. Ella ya tampoco tiene un hogar.

"Me cago en la Luna", dijo ella, acercándose a la luz. "Me compraré una torre y me sentaré a un lado del Sol".

Mientras tanto, la mano hinchada de un viejo conocido hurga en un revoltijo de documentos y saca una foto del archivo familiar. Los rasgos familiares se alcanzan a distinguir entre la oscuridad nocturna. Se fue a la guerra como si fuera un juego, jugando fue asesinado. Se extravió en la oscuridad, lo confundieron con alguien más... Querían saber quién era, pero él se confundió. Y, en la confusión cambia tanto un hombre, que se vuelve imposible reconocerlo.



Yevgenia Belorusets, *Victories of the Defeated*, series of photographs, 2014–18.



Yevgenia Belorusets, *Victorias de los derrotados*, serie de fotografías, 2014–18.



**Svitlana Biedarieva** (1988, Kyiv; lives and works in Kyiv and Mexico City) is a Ukrainian artist, curator, and art researcher. Her interests include the limits of art, ideological space, violence, and resistance. Svitlana has a PhD in the History of Art from the Courtauld Institute of Art, University of London. She works in the artistic media of digital graphics, painting, installation art, and performance art. In 2017, her large-scale, digital mural project *The Morphology of War* was presented at the Museo Erasto Cortés in Puebla, Mexico, and at the National Centre of Arts in Mexico City. The same year, this project travelled to the 5<sup>th</sup> International Odesa Biennial in Ukraine.

Biedarieva has presented her work in Mexico, Ukraine, Estonia, Finland, Germany, and the United Kingdom. She has participated in group exhibitions, including the *MUHi Young Ukrainian Artists Award* at the Taras Shevchenko National Museum in Kyiv, organised by the Shcherbenko Art Centre, where she was awarded the Audience Choice Award in 2019. Other exhibitions include *The Classical Now!* at the Bush House, London (2018), *Art/WORK: 55 Ukrainian and Polish Artists about Labour* at the Mystetskyi Arsenal, Kyiv and the City Gallery, Wrocław, Poland (2017), the *Glyndebourne National Tour Art Prize*, two art exhibitions at the famous Glyndebourne Opera House in Lewes, East Sussex (2014–15), and *Baltic Inspirations* at the Kunsthalle Kühlungsborn, Mecklenburg, Germany (2012). She is also a laureate of the *Jóvenes Creadores 2019–20* Scholarship, awarded by the Ministry of Culture of Mexico (FONCA).

<http://svetabedareva.com/>

**Svitlana Biedarieva** (1988, Kyiv, Ucrania; vive y trabaja entre Kyiv y Ciudad de México) es una artista ucraniana, curadora e investigadora de arte. Aborda temas como los límites del arte, el espacio ideológico, la violencia y la resistencia. Obtuvo su doctorado en Historia del Arte en el Courtauld Institute of Art, de la Universidad de Londres. Utiliza medios diversos como la gráfica digital, la pintura, la instalación y el performance. En 2017, su proyecto de murales digitales a gran escala, *Morfología de la guerra*, se presentó en el Museo Erasto Cortés en Puebla, México, y en el Centro Nacional de las Artes, en la Ciudad de México. El mismo año, este proyecto viajó a la 5ª Bienal Internacional de Odesa, en Ucrania.

Biedarieva ha presentado su trabajo en México, Ucrania, Estonia, Finlandia, Alemania y Reino Unido. Entre sus exposiciones grupales se encuentran el premio *MUHi: Premio de artistas jóvenes ucranianos* en el Museo Nacional de Taras Shevchenko en Kyiv, organizado por el Centro de Arte Shcherbenko (Premio Selección del Público 2019), *¡Lo clásico ahora!*, en el Bush House de Londres (2018), *Art/WORK: 55 artistas ucranianos y polacos abordan el concepto de trabajo* en el Mystetskyi Arsenal de Kyiv y City Gallery en Breslavia, Polonia (2017), el *National Tour Art Prize*, dos exposiciones en la Ópera de Glyndebourne en Lewes, East Sussex (2014, 2015) e *Inspiraciones Bálticas* en el Kunsthalle Kühlungsborn en Mecklenburgo, Alemania (2012). También ha sido galardonada con la beca *Jóvenes Creadores 2019–20*, otorgada por la Secretaría de Cultura de México.

## The Morphology of War

*The Morphology of War* focuses on the idea that each society gives birth to its own monsters. In times of conflict, they procreate. A friend changes his shape and becomes an enemy – unfamiliar, ridiculous, potentially dangerous. He experiences severe morphological changes. This is not only about the political situation – most of us have seen how, in times of conflict, people change their form, behaviour, and appearance. Most of the images used in the piece were taken from European illuminated manuscripts and bestiaries, and reinterpreted in the medium of large-scale, digital graphics. The absurdity of history does not change with the centuries. It has the potential to emerge, or to be invoked, by particular political events – from the war in Ukraine to terrorist threats in Europe, the Syrian crisis, or drug-related violence in Mexico.

In the context of global fear, the project is called upon to reflect the initial grotesqueness of any armed conflict or political tension. It represents how a collective unconscious, influenced by mass-media propaganda, produces ideological ‘monsters’, supposedly embodied by real people. This project is an exploration of how deeply destructive instincts are rooted in visual culture. The viewer is a witness to this Saturnalia, and its initial, carnivorous impulses. The project’s iconic, continuous line of monsters is reminiscent of the Medieval danse macabre, invoked by Ingmar Bergman in the conclusion of his film *The Seventh Seal*.

## Morfología de la guerra

Este proyecto artístico se centra en la idea de que en tiempos conflictivos cada sociedad da vida a sus propios monstruos. El amigo, entonces, cambia de forma y se vuelve enemigo: desconocido, ridículo, potencialmente peligroso. Experimenta severos cambios morfológicos. Esto no solamente acontece en torno a una situación política: muchos de nosotros hemos tenido este conflicto de forma personal con personas que de repente cambian de forma, comportamiento y apariencia. La mayoría de las imágenes son tomadas de manuscritos y bestiarios europeos ilustrados. Lo absurdo de la historia no cambia con los siglos y tiene potencial de emerger, o de ser invocado, por un evento político en particular; tal como las guerras en Ucrania, Siria y en otras partes del mundo, incluyendo los conflictos a causa de las drogas y el narcotráfico en México.

En el contexto global de miedo y amenazas terroristas, el proyecto refleja el principio grotesco de cualquier conflicto armado. El inconsciente colectivo, influenciado por la propaganda mediática, produce tales monstruos, encarnados por personas verdaderas. Este proyecto es una exploración de qué tan profundo estos instintos están enraizados en la cultura visual. El espectador es, sin desearlo, testigo de esta Saturnalia, y sus primarios impulsos carnívoros. Esta fila interminable de monstruos son reminiscencias del simbolismo de la danse macabre de Ingmar Bergman con la que termina la película *El séptimo sello*.



Svitlana Biedarieva, *The Morphology of War*, digital print on HP wallpaper, 2017.  
Photo credit: National Museum of World Cultures

Svitlana Biedarieva, *Morfología de la guerra*, impresión digital en papel tapiz HP, 2017.  
Crédito de foto: Museo Nacional de las Culturas del Mundo



## **Izolyatsia Platform for Cultural Initiatives**

**Daniel Buren** (1938, Boulogne-Billancourt, France; lives and works in Paris) is a world-renowned conceptual artist. Best known for his distinctive, site-specific installations of alternating, striped patterns. His concept of a ‘zero degree of painting’, which he developed in the early 1960s, is the artist’s distinctive approach to the conditions of making a work of art. Throughout his work, he often employs simplified, colourful patterns and graphics to integrate visual surfaces and architectural space. In his artistic practice, he tries to deconstruct the traditional forms of pictorial exhibition to question the technical devices that give it meaning and symbolic value.

Buren’s works have been exhibited in numerous individual exhibitions, most recently: *Daniel Buren. De cualquier manera, trabajos in situ*, Museum of Italian Art, Lima (2019), *Daniel Buren. Tondi, Situated Works*, Bortolami Gallery, New York (2018), and *Pile Up: High Reliefs. Situated works*, Lisson Gallery, London (2017). His latest collective exhibitions are: *15 Artists for 15 Years in China*, Galleria Continua, Beijing (2020), *Art Basel Miami Beach*, Miami (2019), *Foire Internationale d’Art Contemporain (FIAC)*, Paris (2019), *ArtRio 2019*, Galeria Nara Roesler, São Paulo (2019). Today, Buren’s works are in the collections of the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, the Tate Modern in London, the Museum of Modern Art in New York, and the Moderna Museet in Stockholm.

**Pascale Marthine Tayou** (1966, Nkongsamba, Cameroon; lives and works in Ghent, Belgium and Yaoundé, Cameroon) is an artist whose work seeks to redefine postcolonial culture in times of globalisation. He combines elements of popular visual cultures and social contexts to construct installations and site-specific objects that depict contemporary social, political, and cultural realities across countries.

## **Plataforma para Iniciativas Culturales “Izolyatsia”**

**Daniel Buren** (1938, Boulogne-Billancourt, Francia; vive y trabaja en París) es un artista conceptual de renombre mundial. Es conocido por sus distintivas instalaciones específicas del sitio de patrones alternos de rayas. Su concepto de un “grado cero de pintura”, que desarrolló a principios de la década de 1960, constituye su enfoque distintivo respecto a las condiciones de hacer una obra de arte. A lo largo de su trabajo suele emplear patrones simplificados como colores y gráficos para integrar la superficie visual y el espacio arquitectónico. En su práctica artística trata de deconstruir las formas tradicionales de exhibición pictórica para cuestionar los dispositivos institucionales que les otorgan significado y valor simbólico.

Ha expuesto en numerosas exposiciones individuales, las últimas son: *Daniel Buren. De cualquier manera, trabajos in situ*, Museo de Arte Italiano, Lima, Perú (2019), *Daniel Buren. Tondi, Situated works*, Bortolami Gallery, Nueva York, Estados Unidos (2018), *Pile Up: High Reliefs. Situated Works*, Lisson Gallery, Londres, Gran Bretaña (2017). Algunas de sus últimas exposiciones colectivas son: *15 Artists for 15 Years in China*, Galleria Continua, Beijing, China (2020), *Art Basel/Miami Beach*, Miami, Estados Unidos (2019), *Foire Internationale d’Art Contemporain*, París, Francia (2019), *ArtRio 2019*, Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil (2019). Actualmente, las obras de Buren se encuentran en las colecciones del Musée d’Art Moderne de la Ville en París, el Tate Modern en Londres, el Museum of Modern Art en Nueva York y el Moderna Museet en Estocolmo.

**Pascale Marthine Tayou** (1966, Nkongsamba, Camerún; vive y trabaja entre Gante, Bélgica y Yaoundé, Camerún) es un artista cuyo trabajo busca redefinir artísticamente la cultura poscolonial en los tiempos de globalización. Combina elementos de las culturas visuales populares y los contextos sociales para construir instalaciones y objetos específicos *in situ* que representan realidades sociales, políticas y culturales contemporáneas en todos los países.

Tayou has participated in Documenta 11 in Kassel (2002), at the 51<sup>th</sup> and 53<sup>th</sup> Venice Biennales (2005 and 2009), and in numerous collective exhibitions such as *Feast of Fools. Brueghel Rediscovered*, Gaasbeek Castle, Belgium (2019), *Sustainable Thinking*, Museo Salvatore Ferragamo, Florence (2019), *Dak'art*, Biennale de Dakar, Dakar, Sénégal (2018), *Colorful Line*, Richard Taittinger Gallery, New York (2018), *Voodoo Child*, Galleria Continua, Les Moulins, France (2017), *Sphères Ensemble*, Le Centquatre, Paris (2017), *Luther und die Avantgarde*, Old Prison, Wittenberg, Germany (2017).

**Leandro Erlich** (1973, Buenos Aires, Argentina; lives and works between Buenos Aires and Paris) is a conceptual artist. In his work, he develops strategies of displacement, decontextualisation and duplication, which activate visual ambiguity. He confronts the viewer with routine environments that challenge physical laws and modify ways of perception, inviting us to rethink how common spaces and events become places of confusion and metamorphosis. Through Erlich's simulations of fragments of everyday spaces, the viewer is subjected to paradoxical situations, where reality and the virtual are confused. Through this trickery, the artist incites contradictory perceptions, subtle understandings, and poetic sensations.

His work has been shown at HOW Art Museum, Shanghai (2018), MORI Art Museum, Tokyo (2018), the Neuberger Museum of Art, New York (2017), MUNTREF, Buenos Aires (2016), MALBA, Buenos Aires (2015), GLOBALE ZKM, Karlsruhe, Germany (2015), Museum of Modern and Contemporary Art of Korea, Seoul (2014), XXI Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan (2014), Ruth Benzacar Gallery, Buenos Aires (2012), SongEun Art Space, Seoul (2012), and at *Izolyatsia* Platform for Cultural Initiatives, Donetsk (2012).

<https://izolyatsia.org/>

Tayou ha participado en Documenta 11 (2002), en Kassel (2002) y en las 51<sup>a</sup> y 53<sup>a</sup> Bienales de Venecia (2005 y 2009), así como en numerosas exposiciones colectivas e individuales, tales como: *Fiesta de los locos. Brueghel Redescubierto*, Castillo Gaasbeek, Bélgica (2019), *Pensamiento sostenible*, Museo Salvatore Ferragamo, Florencia (2019), *Dak'art*, Biennale de Dakar, Dakar, Senegal (2018), *Colorful Line*, Richard Taittinger Gallery, Nueva York (2018), *Voodoo Niño*, Galería Continua/Les Moulins, Francia (2017), *Sphères Ensemble*, Le Centquatre, París (2017), y *Luther und die Avantgarde*, Old Prison, Wittenberg, Alemania (2017).

**Leandro Erlich** (1973, Buenos Aires, Argentina; vive y trabaja entre Buenos Aires y París) es un artista conceptual. En su trabajo desarrolla la estrategia del desplazamiento, la descontextualización y la duplicación que activan la ambigüedad visual. Enfrenta al espectador con elementos de la vida cotidiana en entornos que desafían las leyes físicas y modifican las formas de percepción, invitándonos a repensar lugares y acontecimientos comunes, convirtiéndolos en sitios de perplejidad y metamorfosis. A través de simulacros de fragmentos de espacios cotidianos, somete al espectador a situaciones paradójicas donde la realidad y lo virtual se confunden, incitando por medio de estas percepciones contradictorias, comprensiones sutiles y sensaciones poéticas.

Su trabajo ha sido exhibido en numerosas exposiciones, entre ellas: HOW, Museo del Arte, Shanghái (2018), MORI, Museo del Arte, Tokio (2018), Museo del Arte Neuberger, Nueva York (2017), MUNTREF, Argentina (2016), MALBA, Argentina (2015), Globale ZKM, Karlsruhe (2015), Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Corea, Seúl (2014); XXI Museo de Arte Contemporáneo, Kanazawa, Japón (2014), Galería Ruth Benzacar, Argentina (2012), SongEun Art Space, Corea (2012), y la Plataforma para Iniciativas Culturales "Izolyatsia" en Donetsk (2012).



**Izolyatsia** was founded in 2010 as a platform for cultural initiatives on the site of a former insulation factory in Donetsk. Dedicated to integrating contemporary art practices with the local, industrial context in order to revitalise local culture through international collaboration, it was the first project of its kind in Eastern Ukraine. By inviting renowned international artists to work on site-specific projects in Donetsk, *Izolyatsia* aimed to promote networking in the cultural sector and to create the conditions necessary for supporting the growth of a new generation of Ukrainian artists.

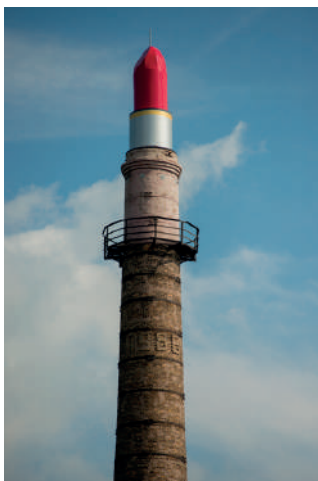
On June 9, 2014, the *Izolyatsia* Foundation in Donetsk was seized by the militia of the self-proclaimed 'Donetsk People's Republic' ('DPR'). They claimed to need this land for storing 'humanitarian aid' arriving from the Russian Federation, as well as for a bomb shelter. *Izolyatsia*'s offices, galleries, and art spaces were subsequently looted. The Foundation evacuated its team, but only managed to save part of its collection. The institution thus lost its archive, library, and technical equipment. Since then it continues to perform its mission in Kyiv.

The site-specific works shown in the photos at the exhibition were lost. The installation *Make Up... Peace!* by Pascale Marthine Tayou, for example, dedicated to the women of the Donbas, was exploded by representatives of the 'DPR' in an act of pure iconoclasm. Installations by Daniel Buren and Leandro Erlich were allegedly cut up and resold as scrap metal. Since 2014, the grounds of the cultural foundation have been used as a base for training combatants affiliated with 'DPR' forces, while also functioning as a detention centre.

**"Izolyatsia"** fue fundada en el año 2010 como una plataforma para iniciativas culturales en el sitio de una antigua fábrica de aislamiento en Donetsk. Fue el primer proyecto de este tipo en el este de Ucrania que intentaría integrar las prácticas del arte contemporáneo en el contexto industrial local, con el objetivo de revitalizar la cultura a través de colaboraciones internacionales. Con la invitación de reconocidos artistas de distintas partes del mundo para trabajar en proyectos específicos de sitio en Donetsk, "Izolyatsia" tuvo como objetivo promover la creación de redes en el sector cultural y crear las condiciones necesarias para la nueva generación de artistas ucranianos.

El 9 de junio de 2014, la milicia de la autoproclamada "República Popular de Donetsk" (DPR) confiscó la fundación "Izolyatsia" en Donetsk. Afirmaron que necesitaban el territorio para almacenar "ayuda humanitaria" que llegaba de la Federación de Rusia y también como refugio antiaéreo. Las oficinas, galerías y espacios de arte de "Izolyatsia" fueron saqueados. La fundación evacuó a su equipo y solo pudo trasladar una parte de su colección, perdiendo el archivo institucional, la biblioteca y el equipo técnico. Desde entonces continúa cumpliendo su misión en Kyiv.

Todas las obras del sitio representadas en las fotos de la exposición se perdieron. Por ejemplo, la instalación *Make Up... Peace!* de Pascale Marthine Tayou, dedicada a las mujeres del Donbas, fue detonada por los representantes de la DPR en un acto puramente iconoclasta. Las instalaciones de Daniel Buren y Leandro Erlich supuestamente fueron cortadas y retiradas para desecharlas, revendiéndolas como metal. Desde 2014, el territorio de la fundación cultural se ha utilizado para proporcionar una base para la formación de combatientes afiliados a las fuerzas DPR, al tiempo que funciona como un centro de detención.



Daniel Buren, *Dans les filets, la couleur*, site-specific installation, 2012, *Izolyatsia* Platform for Cultural Initiatives, Donetsk.  
Photo credit: Dima Sergeev.

Daniel Buren, *Dans les filets, la couleur*, instalación específica del sitio, 2012, Plataforma para Iniciativas Culturales "Izolyatsia", Donetsk.  
Crédito de foto: Dima Sergeev.

Leandro Erlich, *Bank*, site-specific installation, 2012, *Izolyatsia* Platform for Cultural Initiatives, Donetsk.  
Photo credit: Dima Sergeev.

Leandro Erlich, *Bank*, instalación específica del sitio, 2012, Plataforma para Iniciativas Culturales "Izolyatsia", Donetsk. Crédito de foto: Dima Sergeev.

Pascale Marthine Tayou, *Make Up... Peace!*, site-specific installation, 2012, *Izolyatsia* Platform for Cultural Initiatives, Donetsk.  
Photo credit: Ruslan Semichev.

Pascale Marthine Tayou, *Maquillage... ¡Paz!*, instalación específica del sitio, 2012, Plataforma para Iniciativas Culturales "Izolyatsia", Donetsk.  
Crédito de foto: Ruslan Semichev.

Stills from the video of the explosion of the installation *Make Up... Peace!* by Pascale Marthine Tayou, 2014, *Izolyatsia* Platform for Cultural Initiatives, Donetsk.

Fotogramas del video de la explosión de la instalación *Maquillage... ¡Paz!* de Pascale Marthine Tayou, 2014, Plataforma para Iniciativas Culturales "Izolyatsia", Donetsk.

**Zhanna Kadyrova** (1981, Brovary, Ukraine; lives and works in Kyiv) is an installation artist and sculptor. Her sculptures, made of ceramic tiles, cement, and concrete, and her artistic interventions in public space, rethink Soviet cultural heritage, as well as the contemporary art industry. Between 2014 and 2015, Kadyrova worked on the project *Second-Hand*, for which she ‘sewed’ clothing out of old ceramic tiles that she had found on the grounds of the abandoned Darnitsa silk factory, where the exhibition also took place. Since 2017, Kadyrova has worked on the project *Market*, which recreates a market food stall, where goods such as apples, tomatoes and sausages are sold by weight, in ceramic tiles, cement, concrete, and natural stone.

Kadyrova’s work has been shown in solo and collective exhibitions at the Galleria Continúa in Havana and San Gimignano, Italy; the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow; the Centre Georges Pompidou, Le Centquatre, and the Palais de Tokyo, Paris; the Ukrainian Pavilions at the 55<sup>th</sup> and 56<sup>th</sup> Venice Biennales; the Saatchi Gallery, London, and *Izolyatsia*, Platform for Cultural Initiatives, Donetsk. In 2019, Kadyrova took part in the International Exhibition of the 58<sup>th</sup> Venice Biennale, as well as in the Ljubljana Graphic Biennale. Zhanna Kadyrova’s work appears in the public collections of the Museum Voorlinden in Wassenaar, the Netherlands, the Garage Museum of Contemporary Art; Moscow, and the Museum of Modern Art, Warsaw, among others.

<https://www.kadyrova.com/>

**Zhanna Kadyrova** (1981, Brovary, Ucrania; vive y trabaja en Kyiv) es artista y escultora. Sus esculturas –hechas de baldosas de cerámica, cemento y hormigón– y su intervención artística en los espacios públicos se centran en temas como el replanteamiento del patrimonio cultural soviético y la industria del arte. En 2014–15, Kadyrova trabajó en el proyecto *Segunda Mano*, para el cual “cosió” ropa partir de antiguas baldosas cerámicas encontradas por la artista en el territorio de la fábrica de seda Darnitsa, donde la exhibición también tuvo lugar. Desde 2017, Kadyrova ha trabajado en el proyecto *Mercado*, que reproduce un lugar típico de venta de alimentos y diversos productos a granel, como manzanas, tomates y salchichas, los cuales están hechos de baldosas cerámicas, cemento, hormigón y piedra natural.

En los últimos años ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Galería Continúa, La Habana y San Gimignano, Italia, Museo “Garage” de Arte Contemporáneo, Moscú, Centro Georges Pompidou, París, Le Centquatre, París, Pabellón de Ucrania, ediciones 55 y 56 de la Bienal de Venecia, Galería Saatchi, Londres, Palais de Tokyo, París, y la Plataforma para Iniciativas Culturales “Izolyatsia” en Donetsk. En 2019 Kadyrova participó en la Exposición Internacional de la 58ª Bienal de Venecia, así como en la Bienal Gráfica de Liubliana. Las obras de Zhanna Kadyrova forman parte de varias colecciones públicas como las del Museum Voorlinden en los Países Bajos, del Museo “Garage” de Arte Contemporáneo en Rusia, y del Museo de Arte Moderno de Varsovia en Polonia, entre otras.

## Behind the Fence

This project began on Biryuchy Island, a peninsula in the Azov Sea in south-eastern Ukraine, in the summer of 2014. After the illegal annexation of Crimea by Russia, walls and fences began to proliferate throughout the former Soviet Union. A new border between Ukraine and Crimea was created when the Ukrainian authorities threatened to answer Russian aggression by constructing a vast 'European bulwark' on its border with the Russian Federation. The artist uses visual elements drawn from the fences around Soviet-era playgrounds as the basis for this work and creates new metal landscapes and images out of these old designs.

Kadyrova's work speaks to divisions of territory, in reference to both the ongoing reconsideration of post-Soviet space and the newly-built walls between mainland Ukraine and the Crimean Peninsula. The sea-shore is a fitting background for this visual conflict, as it is produced by the division of territory with open access to the sea from the sea itself. One may say that the use of playground elements as material for this installation alludes to the idea of post-Soviet territorial conflicts as children's games.

The artist frequently uses parts of Soviet architecture and public infrastructure as artistic media in her work. In past sculptural projects, Kadyrova has used Soviet ceramic tiles and glass mosaics to conceptually link the past and the present, challenging the continuing legacy of Soviet modernity in contemporary Ukraine.

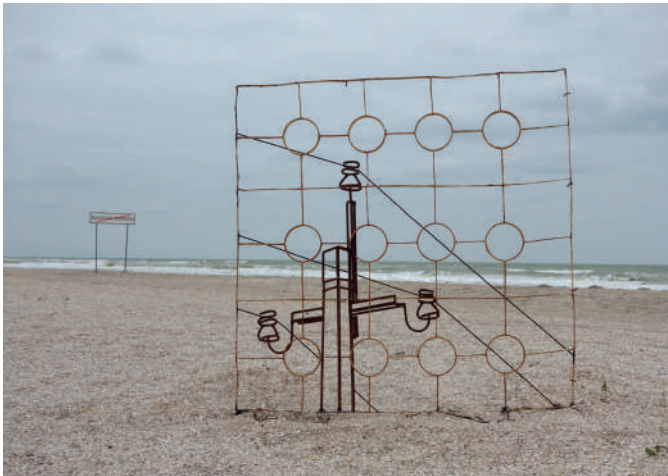
## Detrás de la cerca

Este proyecto comenzó en la península de Biriuchy en el verano de 2014, cuando el tema de los muros y las rejas empezó a esparcirse en la antigua Unión Soviética. Las nuevas fronteras habían nacido entre Ucrania y Crimea, cuando las autoridades ucranianas amenazaron con la construcción de una gran "asta europea" en su frontera con la Federación de Rusia, como respuesta a su agresión. Como base para este trabajo, el artista usa elementos con viejos diseños como rejas y juegos infantiles soviéticos, creando con el nuevo material paisajes e imágenes.

Kadyrova habla de las divisiones del territorio, refiriéndose asimismo a las reconsideraciones del espacio postsoviético y a los nuevos muros establecidos por Ucrania continental y la península de Crimea. El paisaje de la orilla del mar propone un fondo convincente para este conflicto visual producido por la división del territorio vinculado a la salida abierta al mar. Se puede decir que el uso de elementos de parques infantiles como material para la instalación alude a la idea de que se producen "juegos infantiles" en el espacio postsoviético.

En sus obras, la artista frecuentemente emplea partes de la arquitectura soviética y las construcciones en espacios públicos. Para sus otros proyectos escultóricos, Kadyrova utiliza baldosas cerámicas soviéticas y mosaicos de vidrio para vincular conceptualmente el pasado y el presente, desafiando el legado continuo de la "modernidad" soviética en la Ucrania contemporánea.





Zhanna Kadyrova, *Behind the Fence*, series of photographs, 2014.

Zhanna Kadyrova, *Detrás de la cerca*, serie de fotografías, 2014.

**Yuri Koval** (1979, Lviv; lives and works in Kyiv) creates hyper-realistic oil paintings that frequently include surrealist elements. In 2002, Koval graduated from the Lviv Academy of Arts. His work dramatically unfolds around images of people, through the portrayal of the body and its fragments, and through portraits and self-portraits that are placed in different environments. In Koval's work, physicality is not only an aesthetic factor, but a universal code, emphasising the importance, vulnerability, and fragility of human life in general, as well as the significance of each individual, with their subjective fears, aspirations, desires, and taboos. The objects he creates represent a sort of collage, as well as a theatrical entanglement that is at times dramatic, at times absurd, reflecting the paradoxes of the world.

Koval's work has appeared in numerous individual and group exhibitions, including *Appearances* at the Karas Gallery, Kyiv (2018), *Outlined Territory* at Art-Golden Section, Kyiv (2017), *Rezydencja* at Mona Gallery, Poznań, Poland (2015), *Under the Blue Sky* at Art Kyiv Contemporary at the Mystetskyi Arsenal, Kyiv (2014), *Slice of Contextual Presence* at the Dzyga Gallery, Lviv (2013), *Fine Art Ukraine* at the Mystetskyi Arsenal, Kyiv (2011), and *Ukrainian ZRIZ* in Lublin, Poland (2010). In 2015, the artist received a Gaude Polonia Scholarship from the Polish Ministry of Culture. His works are in private collections in Ukraine, Israel, Italy, and the USA.

**Anton Popernyak** (1986, Luhansk; lives and works in Kyiv) is a painter and graphic artist who works in the styles of hyperrealism and surrealism. Lately, his areas of interest include the links between environmental issues and multicultural globalisation in its political context. One of Popernyak's most recent projects, *Sensation* (2018), was dedicated to environmental issues, and was presented at the Mironova Foundation. The project showed aesthetically-pleasing, abstract images that forged symbolic connections between the non-ideal world we see and the world's true beauty, which we do not notice. His work is also concerned with the individual human psyche, as represented by a recent series of hyper-realistic portraits of his contemporaries. Popernyak has shown work in the Kyiv exhibitions *Thinking about Tomorrow* at Akt Gallery, *Ukrainian Baroque* at Triptych Global Arts Workshop, and *Immersion and Sensation* at Mironova Foundation, among others. The artist's works are in private collections in Germany, France, Russia, and Ukraine.

**Yuri Koval** (1979, Lviv; vive y trabaja en Kyiv) es un artista que crea pinturas al óleo hiperrealistas utilizando frecuentemente elementos surrealistas. En 2002 se graduó de la Academia de Artes de Lviv. El drama de sus obras se desarrolla gradualmente: en torno a la imagen de una persona, a través de la representación del cuerpo y sus fragmentos, retratos y autorretratos, colocados en diferentes entornos y sujetos. La fisicalidad en las obras de Koval actúa no solo como un factor estético sino como un código universal, enfatizando la importancia y vulnerabilidad de lo frágil de la vida humana en general, así como la relevancia de cada individuo, sus miedos, aspiraciones, deseos, tabúes. El collage de los objetos crea una especie de entorno teatral, dramático y a veces absurdo, que refleja las paradojas del mundo.

Sus obras han sido expuestas en exposiciones individuales y colectivas, tales como *Apariciones*, Galería Karas, Kyiv, Ucrania (2018), *Territorio delimitado*, Art-Golden Section, Kyiv, Ucrania (2017), *Rezydencja*, Galería Mona, Poznań, Polonia (2015), *Bajo el cielo azul*, Art Kyiv Contemporary, Mystetskyi Arsenal, Kyiv (2014), *Rebanada de presencia contextual*, Galería Dzyga, Lviv (2013), *Fine Art Ukraine*, Mystetskyi Arsenal (2011), *ZRIZ (corte) ucraniano*, Lublin, Polonia (2010). En 2015, el artista recibió la beca del Ministerio Polaco de Cultura Gaude Polonia. Sus obras se encuentran en colecciones privadas en Ucrania, Israel, Italia y Estados Unidos.

**Anton Popernyak** (1986, Lujánsk; vive y trabaja en Kyiv) es pintor y artista gráfico. Trabaja con distintos medios pictóricos mezclando hiperrealismo y surrealismo. Últimamente sus principales temas de interés son los vínculos entre los problemas ambientales y la globalización multicultural, en su contexto político. Uno de los proyectos más recientes de Popernyak, *Sensation* (2018), se refiere a los problemas ambientales y fue presentado en la Fundación Mironova. El proyecto mostró imágenes estéticamente atractivas que forjaron conexiones simbólicas entre el mundo no ideal que vemos y la verdadera belleza que no percibimos. Otro tema clave en la investigación del artista es el mundo interior del hombre. Este tema fue representado en la serie de retratos hiperrealistas de sus contemporáneos. Los proyectos seleccionados por Popernyak incluyen *Thinking about Tomorrow*, Kyiv, *Ukrainian Baroque* en Triptych: Global Arts Workshop, Akt Gallery, Kyiv, *Inmersión y Sensation* en Mironova Foundation en Kyiv. Las obras del artista se encuentran en colecciones privadas en Alemania, Francia, Rusia y Ucrania.

## Earth: Globalisation

The projects *Equilibrium* and *Globalisation*, by Yuri Koval and Anton Popernyak, respectively, focus on interpreting the instability and absurdity of both the present and the past. In historical moments of crisis, conflict, and global war, people face thorny ethical, moral, cultural and political decisions. Today, in the context of a world increasingly interconnected by technology, we no longer have the utopian ideas of the sixties – of being a global village (Marshall McLuhan), connected and brought closer to ‘Others’ – peoples, nations, cultures, as well as their struggles. Rather, as is explicit in Popernyak’s work, we see the reality of a town that is flooded with the fantastic and fictional realities of the interconnected and global world, where nobody ever escapes, or realises what is happening.

Through hyper-realistic images with surreal elements, both artists critique our contemporary world, our interpretations of history (*Equilibrium*), and mass-media and culture (*Globalisation*). This collage and juxtaposition of contradictory elements feeds the play of the senses: the visible and the invisible, the comprehensible and the incomprehensible, where we have to find balance in the chaos of ambiguity and the absence of *truth*. The theatricality and drama presented in the works of both artists reflect the eternal paradox of the contemporary world.

## Tierra: globalización

Los proyectos de Yuri Koval, *Equilibrium*, y de Anton Popernyak, *Globalización*, se centran en la interpretación de la inestabilidad y el absurdo del mundo actual y su relación con el pasado. En los difíciles momentos históricos de crisis, conflictos y guerras a nivel global, las personas se enfrentan a intrincadas decisiones éticas, morales, culturales y políticas. En el contexto de un mundo cada vez más interconectado por las tecnologías, hoy día ya no tenemos las ideas utópicas de los años sesenta: ser una “aldea global” (Marshall McLuhan), conectada y cercana a los “otros”: pueblos, naciones, culturas, sufrimientos. Más bien, como está explícito en la obra de Popernyak, vemos a un pueblo que está inundado por las realidades fantásticas y ficticias del mundo interconectado y global, donde nadie escapa o se da cuenta de lo que está ocurriendo.

La convergencia de imágenes hiperrealistas y elementos surrealistas en ambos artistas crean una crítica del mundo contemporáneo, de los medios de la comunicación y de la cultura masiva (*Globalización*) así como de las interpretaciones del pasado (*Equilibrium*). Este collage y juxtaposición de los opuestos es lo que alimenta los juegos de sentidos: lo visible y no visible, lo comprensible y no comprensible, donde tenemos que encontrar el balance entre el caos de la ambigüedad y la ausencia de la *verdad*. La teatralidad y dramatismo presentados en las obras de ambos artistas reflejan la constante paradoja del mundo contemporáneo.





Yuri Koval, *Equilibrium*, digital print on sintra, 2017.

Anton Popernyak, *Globalisation*, digital print on sintra, 2019.



Yuri Koval, *Equilibrium*, impresión digital en sintra, 2017.

Anton Popernyak, *Globalización*, impresión digital en sintra, 2019.



**Roman Mikhaylov** (1989, Kharkiv; lives and works in Kyiv) is an installation artist whose work focuses on socio-political phenomena such as trauma, memory, pain, death, migration, and deportation. After the Ukrainian Maidan Revolution, he conceptualised and reacted to the contemporary situation by realising the potential creativity inherent in destruction. In his work, he uses fire as a destructive force, which creates new forms and meanings on contact with materials such as paper and wood.

Mikhaylov has participated in numerous group exhibitions and projects, including *The Black, Black Sea* at Sergey Makhno Gallery, Kyiv (2018), *Burn of Reality* at ArtVilnius'17 (2017), *Ukraine at Scène Libre Festival*, Paris (2015), *I Am a Drop in the Ocean* at the Künstlerhaus, Vienna (2014), and the 3<sup>rd</sup> Odesa Biennial of Contemporary Art (2013). In 2015, he won the Best Installation Award in the UK/RAINE competition for emerging artists from the UK and Ukraine, awarded by the Saatchi Gallery in London. He was nominated for the PinchukArtCentre Prize in 2016 and 2018.

**Roman Mikhaylov** (1989, Járkiv, Ucrania; vive y trabaja en Kyiv) es un artista que trabaja principalmente con medios de instalación, enfocándose en los procesos sociales y políticos de la sociedad, y en temas como trauma, memoria, dolor, muerte, migración y deportación. Después de la Revolución ucraniana, el Maidán, se dio cuenta de la potencial creatividad que puede surgir de una destrucción, conceptualizando y reaccionando a los procesos revolucionarios en Ucrania. En sus obras usa el fuego como una fuerza destructiva que, al reaccionar con materiales como el papel o la madera, crea nuevas formas y significados.

Ha participado en numerosas exposiciones y proyectos, entre ellos *El mar negro, negro*, en la Galería de Sergey Makhno, Kyiv (2018), la instalación *Quema la realidad*, en ArtVilnius'17 (2017), *Ucrania – Scène libre festival*, París (2015), *Soy una gota en el océano*, Viena (2014), y la 3<sup>a</sup> Bienal de Arte Contemporáneo de Odesa (2013). En 2015 ganó el Premio a la Mejor Instalación en Saatchi, Londres, en el concurso UK/RAINE para artistas emergentes del Reino Unido y Ucrania. En 2016 y 2018 fue nominado para el Premio de Arte Pinchuk.

## Shadows

The exhibition presents photographic documentation of a project by Roman Mikhaylov, which took the form of a series of objects made of burnt wood, whose silhouettes and shadows recalled the shape of a military fleet. The flames of the fire and the allusion to ships reflected the political situation in Ukraine in 2014, when the country lost its naval fleet during the annexation of Crimea by the Russian Federation. This led to disturbances on Ukraine's eastern borders, as well as the displacement and deaths of thousands of people.

This project continues the author's previous experiments with wood, many of which were created by smoking, burning and smouldering. The author uses destruction as a creative force, an idea inspired by the smoke and flames that the artist remembers from the tire-barricades that became so iconic of the Maidan protests. By controlling the fire and manipulating his materials, the artist recreates familiar forms and functions and fills them with nuance and new sensorial associations.

The new artistic language that Mikhaylov discovers allows for an indirect, 'visual, but not graphic' conversation about recent events in Ukraine, where the viewers become active participants who design the final image of the work in their mind.

## Sombras

La exposición presenta la documentación fotográfica de un proyecto de Roman Mikhaylov. Se trata de una instalación con una serie de objetos hechos de madera quemada cuyas siluetas y sombras recuerdan a la forma de los buques militares. Las llamas del fuego y la alusión a los barcos reflejan la situación política en el país, en la que Ucrania perdió su flota naval a causa de la anexión de Crimea por Rusia en 2014, provocando disturbios en la frontera del este y la migración y muerte de miles de personas. Este proyecto continúa las experimentaciones previas del autor, muchas de las cuales fueron creadas arrojando humo e incendiando objetos. El artista usa el fenómeno de la destrucción como una fuerza creativa. Esta idea tiene su inspiración en hechos reales: las protestas del Maidán donde la gente se encontraba en medio del humo y las llamas de las barricadas hechas con neumáticos. Por lo tanto, a través del control del fuego y la manipulación del material, el autor recrea formas y funciones llenos de nuevos sentidos y matices.

El nuevo "lenguaje" artístico que encuentra Mikhaylov permite una conversación de manera indirecta, visual pero no "gráfica" sobre los eventos en Ucrania de los últimos años, donde el espectador se vuelve un participante activo, diseñando la imagen final de la obra.



Roman Mikhaylov, *Shadows*, photograph of the installation, 2014.  
Photo credit: Norbert K. Iwan.

Roman Mikhaylov, *Sombras*, fotografía de la instalación, 2014.  
Crédito de foto: Norbert K. Iwan.

**Roman Minin** (1981, Myrnohrad, Donetsk Region; lives and works in Kharkiv) is a graphic artist, photographer, author of objects, monuments and installations, and anthologist of miners' lives in the heart of the coal-mining region of Donetsk. Minin graduated from the Kharkiv Art College and the Kharkiv State Academy of Design and Arts. In 2012, he was the director of the Urban Art Program of the *Izolyatsia* Platform for Cultural Initiatives in Donetsk. Minin, a participant in international art projects and street-art festivals, actively uses methods of augmented reality in his works and considers himself the founder of the art movements *Transmonumentalism* and *SMS-Art*.

Selected exhibitions include *Transmonument* at the Galerie Mhaata, Brussels (2019), *Premonition: Ukrainian Art Now* at the Saatchi Gallery, London (2014), *I Am a Drop in the Ocean* at the Künstlerhaus, Vienna (2014), the exhibition of the 20 nominees for the PinchukArtCentre Prize at the PinchukArtCentre, Kyiv (2013), *Contemporary Ukrainian Artists* at the Saatchi Gallery, London (2013), *Ukrainian News* at the Centre for Contemporary Art 'Ujazdowski Castle', Warsaw (2013), *Myth. Ukrainian Baroque* at the National Art Museum of Ukraine, Kyiv (2012), and *Plan of Escape from the Donetsk Region* at the Palazzo Cantagalli in Foligno, Italy (2012). His work is included in the collections of the National Art Museum of Ukraine, Kyiv, the Centre for Contemporary Art 'Ujazdowski Castle', Warsaw, and the Perm Museum of Contemporary Art in Perm, Russian Federation.

**Roman Minin** (1981, Myrnohrad, región de Donetsk; vive y trabaja en Járkiv) es un artista gráfico y monumental, fotógrafo y autor de objetos e instalaciones. Ha creado una antología de la vida de los mineros en el corazón de la región minera de carbón de Ucrania: Donetsk. Graduado del Colegio de Arte y la Academia Estatal de Diseño y Artes en Járkiv. En 2012 fue director del programa de Arte Urbano de la Plataforma para Iniciativas Culturales "Izolyatsia" en Donetsk. Participante de proyectos internacionales de arte y en festivales de arte urbano, Minin utiliza activamente los métodos de realidad aumentada en sus obras. Fundó los movimientos artísticos del *Transmonumentalismo* y *Sms-Art*.

Las exposiciones seleccionadas incluyen *Transmonument*, en la Galerie Mhaata, Bruselas (2019), *Premonition: Ukrainian Art Now*, en la Galería Saatchi, Londres (2014), *Soy una gota en el océano*, en el Künstlerhaus, Viena (2014), la exposición de 20 nominados para el Premio PinchukArtCentre en el PinchukArtCentre, Kyiv (2013), *Artistas contemporáneos ucranianos*, en la Galería Saatchi, Londres (2013), *Noticias de Ucrania*, en el Centro de Arte Contemporáneo "Castillo Ujazdowski", Varsovia (2013), *Mito. Barroco ucraniano*, en el Museo Nacional de Arte de Ucrania, Kyiv (2012), y *El plan de escape de la región de Donetsk*, en el Palazzo Cantagalli, Foligno, Italia (2012). Sus obras forman parte de las colecciones del Museo Nacional de Arte de Ucrania, Kyiv, Centro de Arte Contemporáneo "Castillo Ujazdowski", Varsovia, y el Museo de Arte Contemporáneo de Perm, Rusia.

## **Plan of Escape From the Donetsk Region**

Roman Minin's graphic work was made three years before the military conflict with Russia that is currently taking place in the area. The Donetsk region is characterised by heavy industry and mining that seems to be frozen in time in terms of economic and technological development. Not surprisingly, the issue of migration, especially among the younger generations, has played, and continues to have, a deciding role in the demographics of the region. The artist, who was born there, sought to reflect the desire of many to 'flee' this region, translating the 'escape' into his graphic work. The secrecy and symbolism of this plan is conveyed by Minin's use of an alphabet of his own invention

Minin works in the self-invented genre of 'transmonumentalism': it is a form of monumental art that unites the decorative elements of the aesthetics of the Orthodox church, regional folkloric dye, and the interplay and proposition of new senses and symbols. The main theme across all of Minin's work is his search for an archetype or the ontological image of the miner, a figure that, for the author, characterises the Donetsk region as mining is, for the local population, not only work or industry, but a way of life.

Monumental art can be a violent instrument for the popularisation of ideology. The decorative and symbolic elements, which the author uses in his work, do not give answers but open the palette of the senses in order to understand the context of the Donetsk region, which has suffered in the war since 2014.

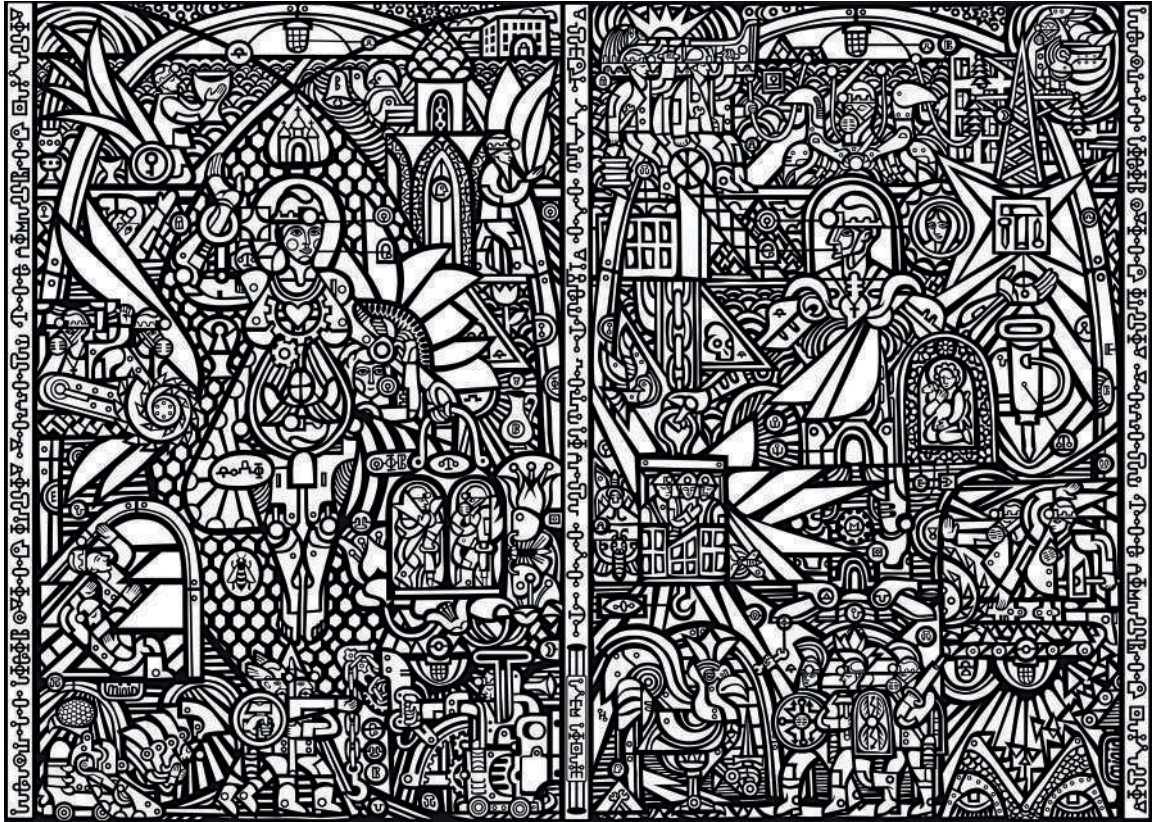
## **El plan de escape de la región de Donetsk**

La obra gráfica de Roman Minin fue realizada tres años antes del conflicto militar con Rusia que actualmente tiene lugar en el área. La región de Donetsk está caracterizada por las industrias pesadas y mineras que parecen estar congeladas en el tiempo desde una perspectiva económica y tecnológica. No es sorprendente que el tema de la migración, especialmente entre las nuevas generaciones, estuvo y esté presente en la región. El artista, que nació allí, buscó reflejar el deseo de muchos de "huir" de la región, traduciendo el "escape" en su obra gráfica, cuyo secretismo y simbolismo están subrayados por el uso del alfabeto inventado por el autor.

Minin trabaja en el género autoinventado del "Transmonumentalismo": una forma del arte monumental que une elementos de la estética de la iglesia ortodoxa con tintes folklóricos regionales y decorativos, jugando y proponiendo nuevos sentidos y símbolos. El tema principal que atraviesa todas sus obras es la búsqueda del arquetipo o la imagen ontológica del minero: la figura que caracteriza, para el autor, su región. Por cierto, la minería para la población local implica no solo el trabajo o la industria, sino un modo de vida.

El arte monumental puede ser un instrumento bastante violento de la popularización de la ideología. Los elementos decorativos y simbólicos, que usa el autor en su obra no dan respuestas, sino que abren la paleta de los sentidos para poder entender o acercarse al contexto de la región de Donetsk, que sufre la guerra desde el año 2014.





Roman Minin, *Plan of Escape from the Donetsk Region*, digital print on sintra, 2011.

Roman Minin, *El plan de escape de la región de Donetsk*, impresión digital en sintra, 2011.



**Olia Mykhailiuk** (1977, Kyiv; lives and works in Kyiv) is an artist, performer, and stage director. She was a resident at the Centre for Contemporary Art 'Ujazdowski Castle', Warsaw (2012), international residence Villa Waldberta, Munich (2015), and held a Gaude Polonia Scholarship, Poznań (2016). She is the founder and the author at the ArtPole Agency, which encourages interdisciplinary collaboration among artists working in different fields and specialises in experimental projects, such as: *The Border (Granica)*, where Ukrainian and Polish performers and musicians took part on the line that connected Mariupol (Ukraine) and Poznań (Poland), and *rozdllovl*, which was shown in all the big cities of Ukraine, at the frontline and in Warsaw, Białystok, and Wrocław (Poland). The installation *rozdllovl* was presented at the Mystetskyi Arsenal (2019) and the exhibition *Century of Ukrainian Abstraction* at the Taras Shevchenko National Museum (2020).

Mikhailuk also works individually, creating video poetry, installations, performances, and texts. In 2014, during pseudo-referendums in Crimea and the Donbas, she was in the epicentre of the events – in Simferopol and Luhansk. She published her observations as series of texts *In Which Language We Will Be Silent* and *Donbas: It's All about Love*. Other works include the interdisciplinary project *To Remember (PaMIATAty)*, Akcent Festival, Archa Theater, Prague (2016), and a tour through the cities in the East of Ukraine (2017); video installation *BETWEEN* in the Bunkermuz Gallery, Ternopil (2014), *Impact Hub Odesa* (2014), Leonrodhaus Gallery, Munich (2015); performance *cut–shut–tore apart* at the Giesinger Bahnhof Cultural Center, Munich (2015); performance *WOR(L)DS* at the 48<sup>th</sup> Stunden Neukölln Festival, UP Gallery, Berlin (2016) and the Port Creative Hub, Kyiv (2017); video installation *God Will Do the Rest* at the Poznań Art University (2016); performance *In a Word*, Taras Shevchenko National Museum, Kyiv (2020). The documentation of the performance/installation *Simply Went Away* was presented in the Kyiv region (2014), Gedok Gallery, Munich (2014), Brodsky Art Museum, Berdiansk (2015), and DOX Center for Contemporary Art, Prague (2017).

<https://bit.ly/2JrIO4Z>

**Olia Mykhailiuk** (1977, Kyiv, Ucrania, donde vive y trabaja) es artista de performance y directora de teatro. Fue artista residente en el Centro de Arte Contemporáneo "Castillo Ujazdowski", Varsovia (2012), y la Villa Waldbert, Múnich (2015), así como becaria de Gaude Polonia, Poznań (2016). Es la fundadora y autora del proyecto ArtPole, una agencia que fomenta la colaboración interdisciplinaria entre artistas de diferentes campos y se especializa en proyectos experimentales. Entre sus proyectos destacan *Granica*, donde participaron artistas y músicos ucranianos y polacos en línea que conectó dos ciudades: Mariupol (Ucrania) y Poznań (Polonia), y *rozdllovl*, que se mostró en todas las principales ciudades ucranianas y en las que están en la línea del frente, así como en Varsovia, Białystok y Breslavia (Polonia). La instalación *rozdllovl* se presentó en el Mystetskyi Arsenal (2019), y en la exposición *Siglo de la abstracción ucraniana* en el Museo Nacional de Taras Shevchenko (2020).

Mykhailuk trabaja también individualmente, creando vídeo poesía, instalaciones, performances y textos. En 2014, durante el pseudorreferéndum en Crimea y Donbas, Mykhailuk estuvo en Simferopol y Lujánsk. Sus observaciones se convirtieron en la base de dos ciclos periodísticos sobre Crimea: *En qué idioma vamos a callarnos* y *Donbas: todo esto es sobre amor*. Otros de sus trabajos son los proyectos multimedia *Recordar*, Akcent Festival, Archa Theatre, Praga (2016), y un recorrido por las ciudades del este ucraniano (2017); la videoinstalación *BETWEEN* en la Galería Bunkerumuz, Ternópil (2014), *Impact Hub*, Odesa (2014), y la Galería Leonrodhaus, Múnich (2015); el performance *cut–shut–tore apart* en el Centro Cultural Giesinger Bahnhof, Múnich (2015); el performance *WOR(L)DS* en el 48° Festival Stunden Neukölln, UP Gallery, Berlín (2016), y en Port Creative Hub, Kyiv (2017); la vídeo instalación *God Will Do the Rest* en la Universidad de las Artes de Poznań (2016); el performance *En una palabra*, Museo Nacional de Taras Shevchenko, Kyiv (2020). En la exposición se presentó la documentación del performance/instalación *Simplemente se fueron*, que se presentó en la ciudad de Kyiv (2014), en la Galería Gedok, Múnich (2014), en el Museo de Arte Brodsky, Berdiansk (2015), y en el Centro DOX de Arte Contemporáneo, Praga (2017).

## Simply Went Away

There was no connection for a whole week. Finally, I managed to call my friend.

‘The shelling started today’ – he said. ‘Right on the next street. People packed up and left.’

‘Where did they go?’ – I asked.

‘I don’t know, just went away’ – he answered.

Stay and wait? Leave, not even knowing where to go? At that moment, rational explanations do not exist. At that moment, your body makes the decision, and you move behind it intuitively.

‘A month before this talk, my friend and I were in the occupied city of Alchevsk (40 kilometres from Luhansk) which, until today, was not controlled by Ukraine. The same day that I had to travel to Kyiv, the railroad exploded. Everyone at the station was forced to stay in the city for an indefinite period of time. There were many women – pregnant or with babies – who had walked 40 kilometres that day, from Luhansk, a city that had already been bombed. I managed to leave after two weeks, but I kept thinking about those who stayed at the station. After the news of the next bombing, I also decided to simply go – 40 kilometres in an indefinite direction.’

‘I kept thinking about those unknown women from the station, where the trains did not leave. Who stayed there? Who left? Where to? At what time? I met many women over a year in Berdiansk (100 kilometres from the front line), a city that accepted many displaced people from the occupied territories. I went away for them because they had not been able to.’

Olia recorded the stories of internally-displaced women with a special focus on the moment when they decided to leave their homes. All of her characters were single mothers who had moved away from shelling in the summer of 2014. The voices of the internally-displaced women added to the length of the 40-kilometres. Olia invited her protagonists to participate – now it was not only her with a pen in her hand. ‘I met the girls “for whom I walked”, whose stories sounded inside me’ – says the author. ‘After they saw documentation of the previous performance, they believed in me and agreed to participate.’

## Simplemente se fueron

Desde hace una semana no había comunicación telefónica. Finalmente logré comunicarme con él.

–Hoy empezaron los bombardeos –me dijo-. La gente se preparó y se fue.

–¿A dónde? –le pregunté.

–No sé, simplemente se fueron –me respondió.

¿Quedarse y esperar? ¿Irse, incluso sin saber a dónde? Ese momento cuando las explicaciones racionales no existen. Ese momento cuando tu cuerpo toma la decisión y tú estás moviéndote detrás de él intuitivamente.

“Hace un mes de esta plática yo estaba con mi amigo en la ciudad ocupada de Alchevsk (a 40 km de Lujánsk), que hasta hoy es territorio no controlado por Ucrania. El mismo día que tenía que viajar a Kyiv detonaron el ferrocarril. Todos aquellos que estaban en la estación se quedaron en la ciudad por un periodo indefinido. Había muchas mujeres –embarazadas o con bebés– que habían caminado ese día 40 kilómetros desde Lujánsk, una ciudad que ya había sido bombardeada. En dos semanas logré salir, pero no dejé de pensar en aquellas que se quedaron en la estación. Después de la noticia del próximo bombardeo, decidí también simplemente irme 40 kilómetros en una dirección indefinida”.

“Seguí pensando en esas mujeres desconocidas de la estación, de donde no salían los trenes. ¿Quién se quedó allá? ¿Quién se fue? ¿Hacia dónde? ¿En qué momento? Después de un año en Berdiansk (a 100 km de la línea del frente), una ciudad que aceptó muchos desplazados de los territorios ocupados, conocí a muchas mujeres. Por ellas me fui”.

Olia registró las historias de las mujeres que fueron obligadas a emigrar, con un énfasis especial en el momento en que decidieron abandonar sus hogares. Todos los personajes fueron mujeres solteras que huyeron los bombardeos en el verano de 2014. Las voces de estas mujeres añadieron a la longitud de 40 kilómetros. Olia invitó a sus protagonistas a participar–ahora ella no era la única con una pluma en la mano. “Conocí a las chicas ‘por quienes caminé’, cuyas historias resonaban dentro de mí”, dijo la autora. “Después que vieron la documentación del performance previo, creyeron en mí y accedieron participar”.

## Stories handwritten with charcoal on the wall

### 1. Yulia, Donetsk (translation from Russian)

From the roof of my house, you could see the airport. I left on 17 July 2017, and between 19 and 20 July, all Hell broke loose there. Everyone I knew was sitting in the basement...I brought four blankets and winter clothes there. It was summer, but the temperature in the basement was 9°C. My documents and my child's bag were always near me, just in case. My baby was two and a half months old at the time. For a couple of weeks, I lived in such fear and...left, because when you were coming down from the sixth floor...you could see that the shelling had already started. We came here, we thought that it was only for a month or two, but more than a year has passed already...I want to go back home, to my job, to my flat. My mother and my daughter are with me. I am a single mother. We are still here, but many people are going back...

### 2. Olena, Torez (translation from Ukrainian)

I heard the shelling before we left. Tanks passed by Torez to the neighbouring city of Snizhne. I constantly saw people with guns near the places I would go with my son – our house, the music school. There was no fear inside me, only extreme anger – it's quite unpleasant to feel it. I also cried a lot during that time. I went to Donetsk and Makiivka several times. There were a lot of checkpoints and guns on the roads. I had a feeling that my native land had been taken away already. I decided not to go back when the Boeing was shot down above Torez. I was in Lviv with my son and husband. My mom called me and asked if I saw the news about the Boeing. 'I saw the rocket flying', she said. Then she saw the plane's wreckage falling. People who lived closer saw dead bodies falling from the sky, onto the roofs. At that moment, we decided we wouldn't go back. We had documents, a little money, backpacks, a tent, and sleeping bags. We changed tickets to Dnipropetrovsk...I plan to come back.

### 3. Natasha, Makiivka (translation from Russian)

I laid on the bed to feed my baby, heard a whistle – and then, bang! – a shock wave. I threw my nearly two-month-old baby on the floor and covered him with my body; he was scared. I have a boy. I'm also a single mother. It was on 5 August. At home, we had satellite television – I'd seen the Ukrainian and Russian news – they said the same thing. My mother and I decided within 15 minutes

## Historias escritas a mano con carbón en la pared

### 1. Yulia, Donetsk (traducción del ruso)

Desde el techo de mi casa se puede ver el aeropuerto. Me fui el 17 de julio 2014 y entre el 19 y 20 de julio empezó el infierno. Todos mis conocidos se habían refugiado en sótanos... Llevé cuatro colchas y ropa de invierno allí. Era verano, pero la temperatura en el sótano era de 9°C. Mis documentos y las cosas de mi bebé, que en aquel tiempo tenía dos meses y medio, siempre estaban listos en caso de emergencia. Viví un par de semanas con tanto miedo y... me fui, porque mientras bajabas del sexto piso... podías ver que ya habían empezado los bombardeos. Vinimos aquí, pensamos que solo sería por un mes o dos, pero ya pasó más de un año... Quiero volver a mi casa, a mi trabajo, a mi departamento. Mi madre y mi hija están conmigo. Soy una madre soltera. Todavía estamos aquí, pero muchas personas están volviendo...

### 2. Olena, Torez (traducción del ucraniano)

Escuchaba el bombardeo antes de irnos. Los tanques pasaron por Torez hacia la ciudad vecina de Snizhne. Constantemente veía personas con armas cerca de los lugares donde estaba con mi hijo: nuestra casa, una escuela de música. En el interior no había miedo, solo una ira muy mala, que es bastante desagradable sentirla. También lloraba mucho en aquel tiempo. Tuve que ir varias veces a Donetsk y Makiivka, y ya había muchos puntos de control y armas. Tenía la sensación de que ya me habían quitado mi tierra natal. Decidí no volver cuando un Boeing fue derribado por encima de Torez. Estaba en Lviv con mi hijo y mi esposo. Mi madre me llamó y me preguntó si había visto las noticias sobre el Boeing. "Vi al cohete volar", dijo.. Luego vio caer los restos del avión. Las personas que vivían más cerca vieron todo el proceso, como se rompió, como los cadáveres cayeron del cielo a los tejados. En ese momento decidimos que no volveríamos. Teníamos documentos, poco dinero, mochilas, una carpa, sacos de dormir. Cambiamos los boletos para Dnipro (una ciudad en el este de Ucrania)... Planeo volver un día.

### 3. Natasha, Makiivka (traducción del ruso)

Me acosté en una cama para alimentar a mi bebé, escuché un silbido, y luego ¡bang! una onda expansiva. Tiré a mi bebé de un mes y tres semanas al piso y lo cubrí; estaba asustado. Tengo un niño. También soy madre soltera. Era el 5 de agosto. En casa teníamos una televisión por satélite. He visto noticias de Ucrania y Rusia. Todo era lo mismo. Ese día, mi madre y yo decidimos todo en 15 minutos, nos preparamos, pero

that day, prepared, but there was no car, so we waited for the bus at 4 am. While I was in the city, it was more or less quiet – the shelling was only in Donetsk and Hvardeika. Then, after I left...severe shelling started at 9 am. We were leaving for two weeks and didn't know that it would be a year. We live in small rooms, now – in a double room. It's okay, but not comparable to the house. My baby had plenty of toys, his own room and everything in the world. Then...it was October, and I was walking around in slippers. It was freezing, but my baby and I had nothing to wear. And nobody could send us anything, because the shelling kept going and going 'till October...

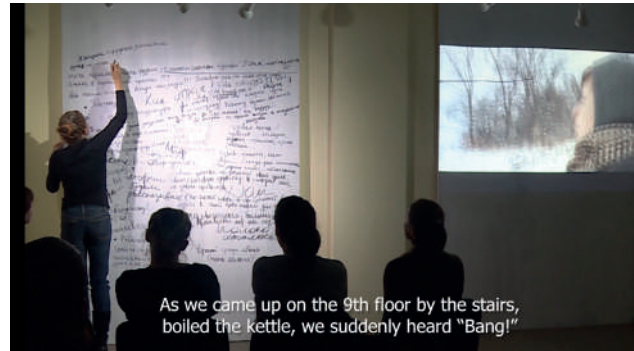
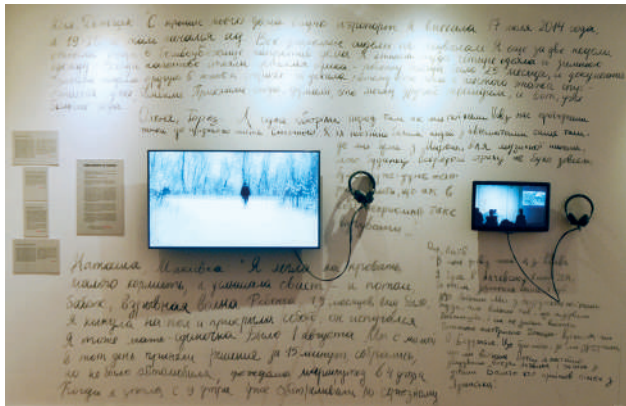
#### **4. Olya, Kyiv (translation from Ukrainian)**

I have a different experience. I'm from Kyiv. I wanted to see everything with my own eyes and persuade friends to leave. My friend and I went to Alchevsk. The railways were blown up, and we had to stay there for a couple of weeks. We also left at 4 am – by bus to Berdiansk. There, we realised that we had finally gotten out. After that, I constantly remembered the station in Alchevsk and the women with their children. Many of them came that day from Luhansk, which was already being shelled. I wondered if they had enough energy. I wished they had, and went. Of course, my 40-kilometre trip through the fields near Kyiv does not compare... or maybe it does. Anyway, I'm glad to meet people who also left, and we can be together in the future.

no había coche, así que esperamos el autobús a las 4 de la mañana. Mientras estaba en la ciudad, era más o menos silencioso, el bombardeo fue solo en Donetsk y Hvardeika. Luego, cuando me fui... a partir de las 9 comenzó un bombardeo intenso. Nos íbamos por dos semanas y no sabíamos que sería por un año. Vivíamos en habitaciones pequeñas, ahora estamos en una habitación más grande. Está bien, pero no es comparable a la casa. Mi bebé tenía muchos juguetes, su propia habitación y todo en el mundo. Y después... era octubre, y estaba caminando en pantuflas. Hacía mucho frío, pero no tenía nada que ponerme para mi bebé y para mí. Y nadie nos pudo enviar nada, porque hasta octubre el bombardeo continuaba y continuaba...

#### **4. Olya, Kyiv (traducción del ucraniano)**

Tengo una experiencia diferente. Soy de Kyiv. Quería ver todo con mis propios ojos y persuadir a mis amigos a irse. Mi amigo y yo fuimos a Alchevsk. Los ferrocarriles fueron detonados, y tuvimos que quedarnos allí por un par de semanas. También salimos a las 4 de la mañana, en autobús, a Berdiansk. Allí nos dimos cuenta de que finalmente estábamos fuera de peligro. Desde entonces recuerdo constantemente la estación en Alchevsk y las mujeres con niños. Muchas de ellas vinieron a pie ese día desde Lujánsk que ya había sido bombardeada. ¿Tendrán suficiente energía? Ojalá la hubieran tenido y se hubieran ido. Por supuesto, mi caminata de 40 km en los campos cerca de Kyiv no me da la misma experiencia o comprensión... o, tal vez, la da. De todos modos, me alegro de conocer gente que se fue, y que podemos estar juntos en el futuro.



Olga Mykhailiuk, *Simply Went Away*,  
video-installation on two screens,  
2014, 30 min and 33 min.  
Photo credit: National Museum of  
World Cultures.

Olga Mykhailiuk, *Simplemente se  
fueron*, video-instalación en dos pan-  
tallas, 2014, 30 min y 33 min.  
Crédito de foto: Museo Nacional de  
las Culturas del Mundo.



**Lada Nakonechna** (1981, Dnipro; lives and works in Kyiv) is a researcher and multimedia artist. Since 2005, Nakonechna has been a member of the R.E.P. (Revolutionary Experimental Space) group, an artists' collective interested in shaping a generation of engaged Ukrainian artists, and in processes of community-building in general. She is a member of the curatorial and activist collective Hudrada and a co-founder of *Course of Art*, an independent, educational programme on art practice in Kyiv. In 2015, Nakonechna co-founded the Method Fund, an independent, non-profit, cultural organisation in Kyiv. She is interested in art as a communal activity and fragile instrument for social change. Her works, which often call attention to principles of visual cognition and expose manipulative aspects of visual and verbal structures, are based on a belief in the emancipatory potential of art. Nakonechna is also a co-editor of the literature, art and politics journal *Prostory*.

Nakonechna has participated in exhibitions at the National Art Museum of Ukraine, Kyiv (2011, 2012, 2017), the Centre for Contemporary Art 'Ujazdowski Castle', Warsaw (2012), the Museum of Contemporary Art, Kraków (2013), the DAAD Gallery, Berlin (2014), the Museum of Modern Art, Warsaw (2015), the Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2015), the Kunstmuseum Wolfsburg, Germany (2015), the Kunsthall Trondheim, Norway (2015), the WUK Kunsthalle Exnergasse, Vienna (2016), the Museum of Contemporary Art, Zagreb (2018), and the Palais Populaire, Berlin (2018). She is a laureate of the PinchukArtCentre's Special Prize (2013), the Kazimir Malevich Artist Award (2014), and the 3<sup>rd</sup> Ukrainian Competition for Young Curators and Artists, awarded by the Centre for Contemporary Art, Kyiv (2003).

<http://www.ladanakonechna.com/>

**Lada Nakonechna** (1981, Dnipro; vive y trabaja en Kyiv) es una artista que trabaja con diferentes medios e investigadora de arte. Desde 2005, Nakonechna es miembro de R.E.P. (Revolutionary Experimental Space), un colectivo de artistas interesados en el proceso de la construcción de la comunidad y en la formación de una generación de artistas ucranianos comprometidos. Nakonechna es miembro fundador del sindicato de curaduría y activista Hudrada y trabaja como educadora y cofundadora del "Curso de Arte", un programa educativo independiente sobre práctica artística en Kyiv. En 2015 Nakonechna cofundó el Method Fund. Está interesada en el arte como actividad comunitaria e instrumento frágil para el cambio social. Sus obras, que a menudo llaman la atención sobre los principios de la cognición visual y exponen aspectos manipuladores de las estructuras visuales y verbales, se basan en la creencia del potencial emancipatorio del arte. Es coeditora de *Prostory*, una revista de literatura, arte y política.

Nakonechna ha participado en exposiciones en el Museo Nacional de Arte de Ucrania en Kyiv (2011, 2012, 2017), Centro de Arte Contemporáneo "Castillo Ujazdowski" en Varsovia (2012), Museo de Arte Contemporáneo de Cracovia (2013), DAAD Gallery en Berlín (2014), Museo de Arte Moderno en Varsovia (2015), Galerie für Zeitgenössische Kunst en Leipzig (2015), Kunstmuseum Wolfsburg (2015), Kunsthall Trondheim (2015), WUK Kunsthalle Exnergasse en Viena (2016), Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb (2018), Palais Populaire, Berlín (2018). Fue galardonada con el Premio al Artista Kazimir Malevich (2014), el Premio Especial PinchukArtCentre (2013) y el 3<sup>o</sup> Concurso de Ucrania para Jóvenes Curadores y Artistas (Centro de Arte Contemporáneo, Kyiv, 2003).



## The So-Called

The installation focuses on the role of mass-media in dividing society. It features stones, lying on the floor, wrapped in paper and marked with words such as 'terrorists', 'neo-Nazi', 'patriots', 'Jews', and 'separatists'. These are terms and epithets that both pro-Russian and pro-Ukrainian media used during the Maidan civic protests of 2013–14, to throw metaphorical stones at one another. In this way, the installation *The So-Called* conceptualises the conscious or unconscious (ab)/use of language in the informational war that turned into a ground war with Russia in Eastern Ukraine over the course of the summer of 2014.

Although the project was initially conceived to reference the context of the protests, her installation is still relevant today. Propagandistic media continue to use inflammatory language as an instrument to define 'which side they are on', as well as a weapon with which to weaken their ideological enemies. These tactics serve to stoke the fires of any number of contemporary conflicts.

The turbulent situation in Ukraine arises in a media environment indelibly marked by war with Russia, where the media seeks absolute power in increasing one side's hatred of the 'Other'. Skilful manipulation of information helps to replace people with labels, to reduce the 'Other's' personhood.

## Los así llamados

Esta instalación se enfoca en el rol de los medios masivos en dividir a la sociedad. Las piedras tiradas en el piso están envueltas en papeles que tienen impresas palabras como "terroristas", "neo-nazi", "patriotas", "judíos" y "separatistas". Son los términos y epítetos que los medios de comunicación prorrusos y proucranianos usaron durante las protestas cívicas del Maidán en 2013–14, lanzando las piedras metafóricas el uno al otro. De esta manera, *Los así llamados* conceptualiza el (ab)/uso consciente o inconsciente del lenguaje en la guerra informativa, que se volvió la verdadera guerra híbrida con Rusia en el este de Ucrania a partir del verano de 2014.

Aunque la artista estaba pensando en el contexto de las protestas, su instalación sigue siendo actual. La propaganda consciente o el uso inconsciente de ciertos conceptos provocativos siguen sirviendo como un instrumento para definir "de qué lado estás", así como un arma para etiquetar a los enemigos ideológicos. Todo esto sirve para enardecer el conflicto actual.

La situación turbulenta en Ucrania surge en un nuevo contexto informativo alimentado por el conflicto con Rusia, donde los medios de comunicación buscan un poder absoluto en el incremento del odio hacia el "otro". La manipulación hábil de la información ayuda a la sustitución de personas por etiquetas, con la meta de la disminución de la figura del "otro".



Lada Nakonechna, *The So-Called*, installation, 2015.  
Photo credits: National Museum of World Cultures; Victor Farías.

Lada Nakonechna, *Los así llamados*, instalación, 2015.  
Créditos de foto: Museo Nacional de las Culturas del Mundo; Victor Farías.

**Yevgen Nikiforov** (1986, Vasylkiv, Ukraine; lives and works in Kyiv) is a photographer and artist. Nikiforov graduated from the Geographic Photography College in Tel Aviv and Victor Maruschenko's School of Photography in Kyiv and, since 2005, has worked as a professional photographer. Since 2013, Nikiforov has worked on independent documentary projects.

Nikiforov's photographic practice aims to capture the essence of places as they transition through time, as well as of shifts influenced by economic, social or natural forces. He is interested in the urban environment as an ideological 'battlefield' and in the city as a 'map' of the invisible tensions that exist in society. Over the past four years, he has documented the remains of Soviet cultural heritage and architecture in Ukraine, as well as the ambivalence that surrounds them today (some of his projects are *Ukrainian Soviet Mosaics* (2013–19) and *On Republic's Monuments* (2015–18). He is the author of the book *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*, Osnovy Publishing, Kyiv/Dom Publishers, Berlin (2017) and *Art for Architecture. Soviet Modernist Mosaics 1960 to 1990*, Dom Publishers, Berlin (2020).

His works have been included in numerous exhibitions including *Between Fire and Fire: Ukrainian Art Now* at the Semperdepot Atelierhaus der Akademie der Bildenden Künste, Vienna (2019), *Carved in Smalto: Ukrainian Monumental Art of 1960–1980* at the Headquarters of the United Nations, New York (2019), *Permanent Revolution* at the Ludwig Museum, Budapest (2018), and *Art/WORK. 55 Ukrainian and Polish Artists about Labour* at the Mystetskyi Arsenal, Kyiv (2017).

<http://nikiforovyevgen.com>

**Yevgen Nikiforov** (1986, Vasylkiv, Ucraina; vive y trabaja en Kyiv) es fotógrafo y artista. Comenzó su práctica profesional de fotografía en 2005. Nikiforov se graduó del Colegio de Fotografía Geográfica (Tel Aviv) y de la Escuela de Fotografía de Víctor Marushchenko (Kyiv). Desde 2013 trabaja en proyectos documentales independientes.

La idea principal detrás de su práctica fotográfica es capturar la esencia del lugar en su transición a través del tiempo y los cambios influenciados por las fuerzas económicas, sociales o naturales. El tema clave de su investigación es el entorno urbano como principal "campo de batalla" de enfrentamientos ideológicos y la ciudad como un "mapa" de tensiones invisibles existentes en la sociedad. Uno de sus temas principales durante casi cuatro años ha sido el patrimonio cultural y la arquitectura soviéticos que quedan en ciudades de toda Ucrania y la actitud controvertida hacia esto en la actualidad. Algunos de sus proyectos son *Mosaicos soviéticos ucranianos* (2013–19) y *De los monumentos de la República* (2015–18). Es autor de los libros *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics* (Kyiv: Osnovy Publishing/Berlín: Dom Publishers, 2017) y *Art for Architecture. Soviet Modernist Mosaics, 1960–1990* (Berlín: Dom Publishers, 2020).

Sus obras se han exhibido en exposiciones como *Entre fuego y fuego: Arte ucraniano ahora*, Semperdepot Atelierhaus der Akademie der Bildenden Künste, Viena (2019), *Tallado en esmalte: Arte monumental ucraniano de 1960–1980*, Sede de las Naciones Unidas, Nueva York (2019), *Revolución permanente*, Museo Ludwig, Budapest (2018), *Art/WORK. 55 artistas ucranianos y polacos abordan el concepto de trabajo*, Mystetskyi Arsenal, Kyiv (2017).

## **On Republic's Monuments**

In April 2015, the Ukrainian Parliament ratified a new law that condemned both the Communist and Nazi regimes and banned all related symbols and propaganda. In practice, this so-called decommunisation law meant that all kinds of USSR-related imagery, including public artworks depicting episodes from Soviet history and monuments to Communist leaders, were to be demolished around the country. Most centrally-located monuments were pulled down quite rapidly, in a process that became known as 'LeninFall'.

Nikiforov started to document Soviet cultural heritage throughout Ukraine, including in Crimea, right after the outburst of the Revolution of Dignity in late 2013, when it had become clear that the nation's attitude towards the Soviet past would be comprehensively re-evaluated. He aimed to create a visual archive of once-dominant, and now-vanishing, elements of the cityscape. The artist attempted to show different cases of how past symbols had been reworked, vandalised, confusedly-hidden or mixed with new symbols referring to 'patriotic identity', and were thus appropriated by a new political agenda.

In his photographs, Yevgen Nikiforov reflects on the essences of places and considers the temporal, economic, social, and natural factors that influence the transition process. Scores of granite Soviet leaders, young Pioneers moulded from plaster, cast-iron soldiers, and workers carved from stone become the focus of his interest. Nikiforov's project problematises the hidden agendas of official political memory and draws attention to the lack of 'civilised' mechanisms for working with the past in modern Ukraine.

## **De los monumentos de la República**

En abril de 2015, el gobierno ucraniano adoptó una ley que condenaba los regímenes comunistas y nazis como totalitarios y prohibió sus respectivos símbolos y propaganda. En la práctica, la así llamada ley para la descomunización significó que todas las imágenes relacionadas con la URSS, incluidas las obras de arte públicas que representan episodios de la historia soviética y los monumentos de los líderes comunistas, debían ser demolidas en todo el país. La mayoría de los monumentos ubicados en el centro fueron derribados con bastante rapidez, a este proceso se le conoció como "La caída de los Lenins".

Nikiforov empezó a documentar el patrimonio soviético en todas las regiones de Ucrania, incluyendo Crimea, después del Maidán en 2013, cuando quedó claro que la actitud de la nación hacia el pasado soviético llegó al punto de una reconsideración completa. Su objetivo fue crear un archivo visual de los elementos dominantes del espacio urbano que ahora están en estado de desaparición. Nikiforov fingió mostrar diferentes casos de cómo los símbolos del pasado han sido reelaborados, vandalizados, confundidamente ocultos y también mezclados con nuevos símbolos que se refieren a la "identidad patriótica" y, por lo tanto, se han apropiado de la nueva agenda política.

La práctica de Yevgen Nikiforov es un intento para reflexionar sobre la esencia del lugar considerando las influencias temporales, económicas, sociales y los factores naturales dentro de un proceso de transición. Un gran número de líderes soviéticos hechos de granito, jóvenes pioneros moldeados con yeso, soldados de hierro fundido y obreros tallados en piedra se volvieron su centro de interés. El proyecto de Nikiforov desafía la "doble vara" de la memoria política oficial y llama la atención sobre la falta de mecanismos civilizados para trabajar con el pasado en la Ucrania moderna.





Yevgen Nikiforov, *On Republic's Monuments*, series of photographs, 2015–18.

Yevgen Nikiforov, *De los monumentos de la República*, serie de fotografías, 2015–18.

**Kristina Norman** (1979, Tallinn; lives and works in Tallinn) is an artist whose interdisciplinary practice includes video installations, sculptural objects, urban interventions, as well as documentary films and performances. Norman uses artistic tools to explore converging trajectories of identity and memory in public space. She focuses on histories of political collaboration, and explores the nexus between the notion of decolonisation and the concept of 'Europeanness' in the countries of the former Eastern Bloc.

In 2009, she represented Estonia at the 53<sup>rd</sup> Venice Biennale with *After-War*, a vast audiovisual and sculptural installation based on research into the conflict around the 'Bronze Soldier of Tallinn', a Soviet World War II monument removed from the city centre two years earlier. As part of her academic research on memory and human rights in contemporary art, Norman produced three projects involving site-specific video installations and public interventions, focusing mainly on the narrative memories of their protagonists. The artist explores the ethical dimension of juxtaposing different historical and geographical contexts, and draws attention to the transnational nature of memory in an age of mass migrations in her works *0.8 Square Metres* (2012), her video *Common Ground* (2013), as well as the sculpture *Souvenir* and the video *Iron Arch*, which were first shown at Manifesta 10 in Saint Petersburg in 2014.

Norman's art has been exhibited at Manifesta 10 (2014), the Aichi Triennial in Japan (2013), the 53<sup>rd</sup> Venice Biennale (2009), the Baltic Triennial in Vilnius (2009), and the Berlin Biennial (2008), among others. Her works are included in the collections of the Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, the KUMU Art Museum, Tallinn, and the Tartu Art Museum of Estonia.

<https://www.kristinanorman.ee/>

**Kristina Norman** (1979, Tallinn, Estonia, donde vive y trabaja) es una artista cuya práctica interdisciplinaria incluye las instalaciones de video, los objetos escultóricos, las intervenciones urbanas, así como películas documentales y actuaciones. Utiliza estas herramientas artísticas para explorar las trayectorias convergentes de identidad, memoria y espacio público, enfocándose en las historias de colaboración política, y explorando el nexo entre la noción de la descolonización y el concepto de la "europeidad" en los países del antiguo Bloque Oriental.

En 2009 Norman representó a Estonia en la 53<sup>a</sup> Bienal de Venecia con *After-War*, una instalación audiovisual y escultórica basada en la investigación del conflicto conmemorativo que gira en torno a la estatua de un soldado soviético retirada dos años antes del centro de Tallinn. Como parte de su investigación académica sobre la memoria y los derechos humanos en el arte contemporáneo, Norman produjo una tríada de proyectos que involucran las instalaciones de video específicas del sitio y las intervenciones públicas, centrándose en el uso de los recuerdos narrativos de los protagonistas. La artista explora la dimensión ética de la yuxtaposición de diferentes contextos históricos y geográficos y llama la atención sobre la naturaleza transnacional de la memoria en la era de las migraciones masivas en sus obras *0.8 metros cuadrados* (2012), el vídeo *Tierra común* (2013), así como en la escultura *Recuerdo* y el vídeo *Arco de hierro*, presentado en Manifesta 10 en San Petersburgo en 2014.

El arte de Norman se ha exhibido en exposiciones como la Bienal de Manifesta (2014), la Trienal de Aichi de Japón (2013), la 53<sup>a</sup> Bienal de Venecia (2009), la Trienal del Báltico en Vilna (2009) y la Bienal de Berlín (2008). Sus obras forman parte de las colecciones del Kiasma Museo de Arte Contemporáneo de Finlandia, el Museo de Arte KUMU, y el Museo de Arte de Tartu, en Estonia.



## Iron Arch

During Manifesta 10, the European biennial of contemporary art that took place at the Hermitage and other sites across Saint Petersburg in 2014, Kristina Norman presented a project that symbolically emphasised similarities between the topographies of two central squares in Ukraine and Russia: the Independence Square (Maidan) in Kyiv and the Palace Square in Saint Petersburg.

The artist installed a sculpture of a Christmas tree made of life-sized, green, metal scaffolding in the Palace Square, in front of the Hermitage Museum. The construction, titled *Souvenir*, referred to the Maidan Christmas tree, only partially-built at the beginning of the November 2013 protests, which eventually turned into a symbol of resistance. Shortly after its installation in Saint Petersburg, the tree was removed because of its potential political implications. At the same time, Norman filmed the video *Iron Arch* that showed an imaginary guided tour of the same square by the Ukrainian artist Alevtyna Kakhidze. A witness to and a participant in the Ukrainian protests, she relocated the spectators from the Palace Square to the Independence Square in Kyiv over the course of her performance, re-enacting her own experience.

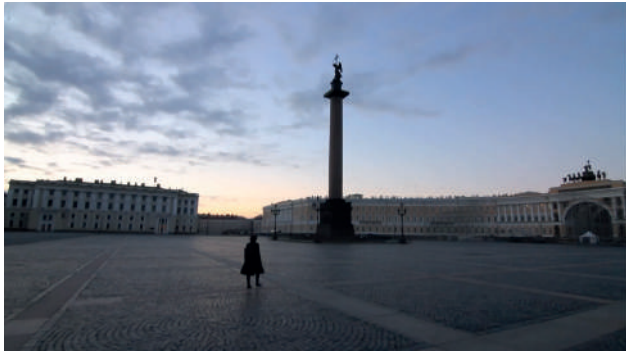
By underlining the visual and architectural parallels between the squares, Norman managed to activate Saint Petersburg's Palace Square as a site of symbolic struggle for justice. The artist reconsidered the possibility of protest in the post-Soviet political imaginary and investigated notions of historical 'truths' in the contemporary political context.

## El arco de hierro

En el marco de Manifesta 10, la bienal europea de arte contemporáneo que tuvo lugar en 2014 en el Hermitage en San Petersburgo, Rusia, y en otros espacios en la ciudad, Kristina Norman presentó el proyecto que solapa de manera simbólica las topografías de las plazas de Ucrania y Rusia: la Plaza de Independencia (Maidán), en Kyiv, y la Plaza del Palacio, en San Petersburgo.

En la Plaza de Palacio, en frente del Hermitage, la artista instaló un modelo escultural de un árbol de navidad hecho con andamio de metal verde en tamaño natural. La construcción llamada *Recuerdo* hizo referencia al árbol navideño del Maidán que se quedó semiconstruido con el inicio de las protestas en noviembre de 2013 y se volvió el símbolo de la resistencia. Poco tiempo después de su instalación, el árbol fue quitado de su lugar porque generó problemas por sus paralelismos políticos. Al mismo tiempo, Norman filmó el video *El arco de hierro*, que presentó en la misma plaza la visita guiada imaginaria en el Maidán por la artista ucraniana Alevtyna Kakhidze. Ella, siendo testigo y participante de las protestas ucranianas, en su performance desplazó a los espectadores de la Plaza de Palacio a la Plaza de Independencia en Kyiv, recreando su propia experiencia.

Con el paralelismo visual y arquitectónico entre las plazas, subrayado por Norman en su proyecto, la artista logró activar el espacio en San Petersburgo como un lugar de la lucha simbólica por la justicia. La artista repiensa la posibilidad de las protestas en el espacio postsoviético e investiga las nociones de las "verdades" históricas en el contexto político contemporáneo.



The police blockade was to the left.



We heard these bullets came from sniper rifles.

Kristina Norman, *Iron Arch*,  
video, 2014, 15 min.

Kristina Norman, *El arco de hierro*,  
video, 2014, 15 min.

**Mykola Ridnyi** (1985, Kharkiv; lives and works in Kyiv) is an artist, filmmaker, and curator. He graduated from the National Academy of Design and Arts in Kharkiv in 2008. In 2005, he became a founding member of the SOSka Group, an art collective that has curated and organised a large number of art projects in Kharkiv. Between 2005 and 2012, he curated the SOSka Gallery-Lab, an artist-run space in Kharkiv. Besides, Ridnyi has been a co-editor of *Prostory*, an online magazine about visual art, literature and society, since 2017.

Ridnyi works across media that have ranged from early collective actions in public space to an amalgam of site-specific installations, sculpture, photography and moving image work. In recent films, he experiments with nonlinear montage and applies the principles of collage to blending documentary and fiction. His reflections on social and political reality draw on the contrast between the fragility and resilience of individual stories, and collective histories. Ridnyi's works have been shown in exhibitions and film festivals including *Transmediale* at HKW, Berlin (2019), the 35<sup>th</sup> Kassel Documentary Film Festival (2018), *The Image of War* at Bonniers Konsthall, Stockholm (2017), *Photography Today: Distant Realities at the Pinakotek der Moderne*, Munich (2016), *All the World's Futures!* at the 56<sup>th</sup> Venice Biennale (2015), the Kyiv Biennial (2015), and others. His works are in numerous public collections, including the Pinakothek der Moderne, Munich, the Neuer Berliner Kunstverein, the Museum of Modern Art, Warsaw, the Ludwig Museum, Budapest, and the V-A-C Foundation, Moscow.

<http://www.mykolaridnyi.com/>

**Mykola Ridnyi** (1985, Járkiv, Ucrania; vive y trabaja en Kyiv) es artista, cineasta y curador. Se graduó en 2008 de la Academia Nacional de Diseño y Artes en Járkiv. Desde 2005 es miembro fundador del grupo SOSka, un colectivo de arte que ha comisariado y organizado una gran cantidad de proyectos de arte en Járkiv. De 2005 a 2012 fue curador de SOSka gallery-lab, un espacio dirigido por artistas. Desde 2017, Ridnyi es coeditor de *Prostory*, una revista en línea sobre arte visual, literatura y sociedad.

Ridnyi trabaja con diversos medios que abarcan desde acciones colectivas en el espacio público hasta una amalgama de instalaciones específicas del sitio, así como la escultura, la fotografía y la imagen en movimiento. En películas recientes, experimenta con montajes no lineales, el collage documental y la ficción. Su forma de reflexionar sobre la realidad social y política se basa en el contraste entre la fragilidad y la resistencia de las historias individuales y las historias colectivas. Las obras de Ridnyi se han exhibido en exposiciones y festivales de cine, incluyendo *Transmediale*, en HKW, en Berlín (2019), 35<sup>o</sup> Festival de Cine Documental de Kassel (2018), *La imagen de la guerra*, en Bonniers Konsthall en Estocolmo (2017); *Fotografía hoy: Realidades distantes*, en la Pinakotek der Moderne, en Múnich (2016), *All the World's Futures!* en la 56<sup>a</sup> Bienal de Venecia (2015), la Bienal de Kyiv (2015), entre otros. Sus obras se encuentran en las colecciones públicas de la Pinakothek der Moderne, en Múnich, el Neuer Berliner Kunstverein, el Museo de Arte Moderno de Varsovia, el Museo Ludwig, en Budapest, y la Fundación V-A-C, en Moscú.

## Regular Places

We observe five sites in the centre of Kharkiv, a large city in Eastern Ukraine that has bordered the front line of a war between Ukraine and the Russian Federation since 2014, from a static point. Rydnyi's long shots depict almost-empty streets, squares and parks, and underline the calm atmosphere of the city on a summer day. Despite the air of normality emphasised by the images, the artist's video makes an unexpectedly violent impression. Audio loops with screams of threats, alarm, abuse and intimidation, superimposed on the peaceful images, break the calm of the atmosphere and trap the viewer with their brutality.

Looking at the streets of Kharkiv in the summer of 2014, it is difficult to imagine the violence that escalated there just a few months before. During the brutal clashes between Maidan and Anti-Maidan activists, citizens faced or participated in mass, public humiliations, and experienced violence in the public sphere of an independent Ukraine for the first time. As we see, Kharkiv was at the gates of war when Russia invaded, but avoided this tragic fate. Like many cities in the east of the country it is now close to the front lines, but not within the war zone.

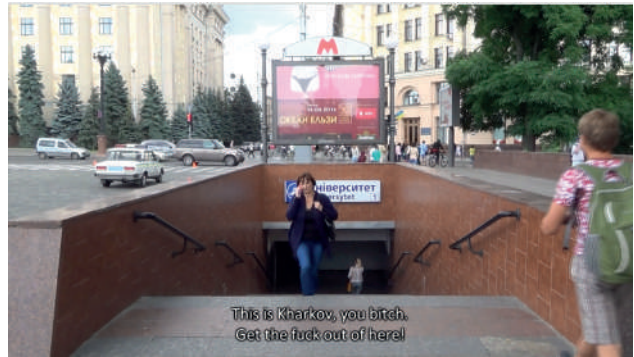
The video, however, which was part of the main project *All the World's Futures!* at the 56<sup>th</sup> Venice Biennale in 2015, does not bring calm. The conscious and drastic dissonance between video and audio, between the present and the past, represents a forced confrontation between recent, traumatic memory and the present state of collective denial, both of which seem irreconcilable.

## Lugares comunes

Desde un ángulo estático observamos cinco lugares en el centro de Járkiv, una ciudad grande en el este de Ucrania que desde el año 2014 está en la línea del frente. Los planos largos muestran calles, plazas y parques casi vacíos, subrayando el ambiente tranquilo de la ciudad en un día de verano. A pesar de la normalidad subrayada por las imágenes, el video del artista atrapa por el brote inesperadamente violento. *Loops* de audio con gritos de amenazas, alarma, abusos e intimidación superpuestos a los tranquilos parajes, rompen la calma de la atmósfera y atrapan al espectador por su brutalidad.

Observando las calles de Járkiv en el verano de 2014 es difícil de imaginar el nivel de la violencia que escaló aquí solo unos meses antes. Durante los choques brutales entre los activistas del Maidán y el Antimaidán, los ciudadanos se enfrentaron o participaron en humillaciones públicas masivas, viviendo por primera vez la violencia en la esfera pública en la Ucrania independiente. Como podemos ver, con la invasión de Rusia, Járkiv estaba en las puertas de la guerra, aunque evitó este destino trágico. Como muchas ciudades en el este del país, está cerca de la línea del frente, pero no dentro de la guerra como tal.

Sin embargo, el video, que formó parte del proyecto principal *All the World's Futures!*, de la 56<sup>a</sup> Bienal de Venecia en 2015, no nos da tranquilidad. La disonancia consciente y drástica entre el video y el audio, entre el presente y el pasado, representa una confrontación forzada entre la reciente memoria traumática y el estado actual de negación colectiva, donde ambos parecen ser irreconciliables.



Mykola Ridnyi, *Regular Places*, video, 2014–15, 15 min.

Mykola Ridnyi, *Lugares comunes*, video, 2014–15, 15 min.



## PERFORMANCE

### PERFORMANCES

**César Martínez Silva** (1962, Mexico City; lives and works in Mexico City) is an interdisciplinary artist whose work spans different conceptual frameworks and media. Martínez Silva has used gunpowder and dynamite for the artistic purposes of 'deconstructing the destructive' and creating with that which destroys, as well as electronic and digital media for on-screen and interactive performances. By creating edible sculptures, Martínez Silva capitalised on the opportunity to show and taste his work in different countries in the context of absurd, hypothetical 'free-trade' agreements of his own making, such as the 'North America Cholesterol-Free Trade Agreement' or the 'North America Fat-Free Trade Agreement'.

Martínez Silva has participated in numerous exhibitions and performances, including *Xipe Totec Punk II* at the Delfina Foundation, London (2015), *Take Chocolate and Do Not Pay What You Owe, Let's Go to CENART*, in Mexico City (2014), *Xipe Totec Punk*, 9<sup>th</sup> Hemispheric Meeting of Political Art and Performance at the PHI Centre, Montreal (2014), *Lapidaries and Epitadesafíos. The Grave as a Message* in Guanajuato, Mexico (2013), *Love is Eternal as Long as It Lasts. Philosophical Tombs, Lapidary and Epitadesafíos* at the Madrid Art Centre, Madrid (2012), *Euros for All* at the 2<sup>nd</sup> Biennial of Thessaloniki (2009), *The Language of the Dragon* at the 9<sup>th</sup> Open Festival of Performance Art, Beijing (2008).

<http://martinezsilva.com/>

**César Martínez Silva** (1962, Ciudad de México, donde vive y trabaja) es un artista interdisciplinario cuyo trabajo ha transitado por diferentes aportes conceptuales y soportes técnicos, utilizando la pólvora y la dinamita para el propósito artístico de "deconstruir a lo destructivo", y creando con aquello que destruye, así como con medios electrónicos y digitales en soportes diversos para performances en pantalla e interactivos. La creación de esculturas humanas comestibles le han valido la oportunidad de mostrar y degustar su obra en diferentes países, reflejando su metapunto de vista sobre los Tratados de Libre Comercio como el North America Cholesterol-Free Trade Agreement o el North America FAT-Free Trade Agreement.

Ha participado en múltiples exposiciones y performances, entre ellas: *Xipe Totec Punk II*, Delfina Foundation, Londres (2015), *Toma chocolate y no pagues lo que debes*, CENART, Ciudad de México, México (2014), *Xipe Totec Punk*, 9<sup>o</sup> Encuentro Hemisférico de Arte política y performance, Manifesta!, PHI Centre, Montreal, Canadá (2014), *Lapidarios y epitadesafíos. La tumba como mensaje*, Guanajuato, México (2013), *El amor es eterno mientras dure. Tumbas filosóficas, lapidarios y epitadesafíos*, Centro de Arte México-Madrid, Madrid (2012), *Euros para todos*, 2<sup>a</sup> Bienal de Tesalónica, Grecia (2009), *La lengua del dragón*, 9<sup>o</sup> Festival Abierto de Arte de Performance, Beijing (2008).



## Free War Snacks with Struggle and Spice

### Meal-Performance

What have we been swallowing for centuries and choking on in this new millennium?

How is our behaviour regulated through food?

What has been cooking?

To what extent is delectability proportional to the spiciness of a military green salad?

Is the Chef a military general who confuses the huevos rancheros with assault rifles and avocado bullets?

*Cilantro* or *fusilantro*, with 9mm green chili pepper?

The banquet of war or death as routine condiment in daily cooking. Is it a gourmet apocalypse or a food revolution?

Who feeds our diner-soldiers?

Is this an AK-47 of *frijoles* charros with chorizo shrapnel?

Is the battlefield a fancy table set?

Do I clean myself with the flag or with a napkin?

Machine gun or machine gun cookies? What is the point of whole-grain military bread?

Or rather, is your napkin a crossbow that will flag our tongue?

Do the taste buds pierce the tongue or a bullet-riddled wall?

Is the hole in the wall the Gruyère cheese of hope?

Is catering an offering where those who have died deliciously, armed to the teeth, are venerated?

Are the waiters politicians dressed as soldiers?

Does tableware allow us to be covered with 45 gauge forks and 16mm spoons?

For whom does the condiment work?

These questions gave rise to the event, which *At the Front Line. Ukrainian Art 2013–2019* commemorates and with which it sympathises. They have been answered by the sculptures destroyed by the public on the battlefield of the Museum of Cultures.

## Bocadillos bélicos gratuitos. Combate y con picante Performancena

¿Qué nos hemos estado tragando durante siglos y atragantando en este nuevo milenio?

¿De qué manera se regula nuestro comportamiento a través de la alimentación?

¿Qué es lo que se ha estado cocinando?

¿Bajo qué argumento el picante es proporcional a lo delicioso de una ensalada verde militar?

¿El Chef es un General Militar que confunde los huevos rancheros con rifles de asalto con balas de aguacate?

¿*Silentro* o *Uzilantro* con chile verde calibre 9 mm?

El banquete de la guerra o la muerte como condimento de rutina en la cocina diaria, ¿es un Apocalipsis gourmetizado o una Revolución alimentaria?

¿Quién da de comer a nuestros soldados comensales?

¿Acá un AK-47 de *frijoles* charros con metralla de chorizo?

¿El campo de batalla es una mesa de lujo bien puesta?

¿Me limpio con la bandera o con la servilleta?

¿Metrallata o galletas de metrallata que son metas de panes integrales militares?

Mejor dicho, ¿su servilleta es una ballesta que abandera nuestra lengua?

¿Son las papilas gustativas la lengua agujereada o una pared ametrallada?

¿El agujero en el muro es el queso gruyer de la esperanza?

¿El *catering* es una ofrenda donde se venera a los que se han muerto deliciosamente por haber estado armados hasta los dientes?

¿Los camareros son políticos disfrazados de soldados?

¿La vajilla nos permite estar cubiertos con tenedores calibre 45 y cucharas calibre de 16 mm?

¿El condimento es de quien lo trabaja?

En estas preguntas está el argumento que dio lugar al evento para conmemorar y solidarizarme con *La línea del frente. El arte ucraniano 2013–2019*. Las respuestas han sido las esculturas que el público comensal soldado anonadado se ha devorado en el campo de batalla del Museo de las Culturas.



César Martínez Silva, *Free War Snacks with Struggle and Spice*, meal-performance, 25 September 2019, National Museum of World Cultures, Mexico City.  
Photo credit: Victor Farías; National Museum of World Cultures.

César Martínez Silva, *Bocadillos bélicos gratuitos. Combate y con picante*, performancena, 25 de septiembre de 2019, Museo Nacional de las Culturas del Mundo, Ciudad de México.  
Crédito de foto: Victor Farías; Museo Nacional de las Culturas del Mundo.

**Paola Paz Yee** (1978, Mexico City; lives and works in Mexico City) is a multidisciplinary artist working in the media of performance, photography, video, installation, and social practice. Her current interests include transgression, work with public space, bodily reactions, as well as the passage from life to death as a real-life, political analogy to contemporary Mexico, through which she criticises the authority of the state.

Paz Yee's projects work toward the self-empowerment of individuals and the improvement of their communities through social practice. Her photographic work has recently addressed the documentation practices of vulnerable communities at high risk for delinquency. She coordinated and directed such socially-oriented projects as *Collective Murals with Community Integration* at PAS: Social Art Project in Mexico City (2017), *Experimental Devices in Exile* at Videre\_Lit, Mexico City (2016), and at Flexum Perfolink, Santiago de Chile (2016), among others.

Paz Yee's work has been part of group exhibitions across Europe and Latin America. These include *Rational Action: Surplus Complexity of Glorious Unproductivity* at MMG Gallery, Budapest (2019), *NOT FOR SALE* (with Rokko Juhász) in the Show Window of the Fészek Kulturális Központ, Budapest (2018), *Would You Like to Write a Letter for an Immigrant* at Transart Communication (TAC), through the Kassak Centre for Intermedia Creativity, presented on a train between Bratislava and Vienna (2018), *3+1, TAC30*, at the Prague City Gallery (2018), ACCU, at the National Museum of Revolution, Mexico City (2017) and *The Border Line*, presented during the 2013 Month of Performance Art, Berlin.

<https://www.paolapazyee.com/>

**Paola Paz Yee** (1978, Ciudad de México, donde vive y trabaja) es una artista multidisciplinaria que emplea distintos medios como el performance, la fotografía, el video, la instalación y el arte social. Hoy, su búsqueda e intereses se basan en el tema de la transgresión, el trabajo con el espacio público, las reacciones corporales, así como la transferencia entre la vida y la muerte como una referencia política de la vida real en México, criticando la autoridad del Estado.

Los proyectos de Paz Yee apuntan al autorreconocimiento de los individuos a través del arte social y las mejoras de sus comunidades. Su trabajo fotográfico ha abordado recientemente las prácticas de documentación en espacios vulnerables con alto riesgo de delincuencia. Paz Yee coordinó y dirigió proyectos socialmente orientados como *Murales colectivos con integración comunitaria*, PAS: Proyecto de arte social, Ciudad de México (2017), *Dispositivos experimentales en exilio*, Videre\_Lit, Ciudad de México (2016), *Flexum Perfolink*, Santiago de Chile (2016), entre otros.

El trabajo de Paola Paz Yee se ha exhibido en Europa y América Latina, con obras como *Rational Action: Surplus Complexity of Glorious Unproductivity*, MMG Gallery, Budapest, Hungría (2019), *NO SE VENDE* (con Rokko Juhász) Kulturális kőszon, Budapest (2018); *¿Le gustaría escribir una carta para un inmigrante?*, Transart Communication (TAC), Kassak Center for Intermedia Creativity, Bratislava-Viena (2018), *3 + 1, TAC 30 / Galería de la Ciudad de Praga*, Praga, República Checa (2018), ACCU, Museo Nacional de la Revolución, Ciudad de México (2017), *La línea fronteriza*, El Mes del Arte del Performance, Berlín, Alemania (2013).

## **We Are Americans Too**

Speaking of violence as a Latin American implies the need to reformulate the idea of the term itself. That is why I would ask, what is violence?

Is it only that which is systematically institutionalised in society and does not recognise equal conditions? Or is it the reproduction of a subculture that goes beyond crimes and hostile behaviours?

Violence is almost always linked to inequality exercised by a mandate of domination, which affects living beings, who are victims of the cruelty of the economic system, in most cases.

Sometimes, this concept of violence is built on binary ideas such as good and bad, man and woman, black and white, rich and poor, centre and periphery, North and South, etc. These binaries enforce ways of thinking, or a certain type of weak institution of empathy, that are totally capitalist and participate in mounting social inequality. However, we must not forget that violence is linked to history, contemporary politics, and the economy. What makes today's socio-economic practices a form of appropriation of the subject and its identity, that gives way to a sort of institutional feudalism that initiates a chain of unfavourable situations in the daily life of so many of the world's populations?

This is how the term 'North-South' responds to definitions of power, as opposed to simply geography. It refers to the criteria that determine international values, naming one group 'developed' as opposed to those that are 'underdeveloped'. The second question I want to rethink in my performance is one of development.

Is a developed country one in which we observe its violence in different areas, such as homelessness, schools with armed students, economic exploitation with excess debt, low-quality food, extra-chlorinated water?

We should make a change in the binary structures that we have by training and focusing our attention on the mandates of domination and cruelty that affect many communities, in which the dichotomy of 'excess-absence' exerts biopolitical control.

## **We Are Americans Too**

Hablar de violencia como latinoamericana, para mí, implica reformular la idea del término mismo. Por eso preguntaría, ¿qué es violencia?

¿Es solo aquello que sistemáticamente está institucionalizado en la sociedad y que no reconoce igualdad de condiciones? ¿O es la reproducción de una subcultura que va más allá de delitos y comportamientos hostiles?

Casi siempre la violencia está vinculada a la desigualdad ejercida por el mandato de dominación, que afecta a los seres vivos, víctimas de la crueldad en un sistema económico en el mayor de los casos.

En ocasiones este concepto de violencia se construye a partir de ideas binarias como bueno y malo, hombre y mujer, blanco y negro, rico y pobre, centro y periferia, norte y sur, etc. Son entonces formas de pensamiento o un cierto tipo de institución débil de empatía, totalmente capitalistas, que participan en montar la desigualdad social. Sin embargo, no debemos olvidar que la violencia está ligada a la historia, la política, su época y la economía. Lo que hace que esta práctica económico-social en la actualidad sea una forma de apropiación del sujeto y de su identidad, dando paso a un tipo de feudalidad gremial e institucional, lo que origina una cadena de situaciones desfavorables en la vida diaria de muchas poblaciones en el mundo.

Es así como la dualidad norte-sur responde a definiciones de poder y no de geografía. Hace referencia a criterios que determinan valores de orden internacional para denominar a un grupo como los "desarrollados" y los que están "en vía de desarrollo". El segundo cuestionamiento que haría está en re-pensar el concepto de desarrollo.

¿Es un país desarrollado aquel en donde observamos su violencia en distintos ámbitos? ¿Violencias como el vacío de hogar, la escuela con alumnos armados, explotación económica con exceso de endeudamiento, alimentos de baja calidad, aguas extracloradas?

Apuesto que deberíamos hacer un cambio en la estructura binaria que por formación tenemos y focalizar nuestra atención en los mandatos de dominación y crueldad que afectan a muchas comunidades bajo la dicotomía de exceso-ausencia como aparato de control de vida.





Paola Paz Yee, *We Are Americans Too*, performance, 21 December 2019, National Museum of World Cultures, Mexico City.  
Photo credit: National Museum of World Cultures; Rokko Juhász.

Paola Paz Yee, *We Are Americans Too*, performance, 21 de diciembre de 2019, Museo Nacional de las Culturas del Mundo, Ciudad de México. Crédito de foto: Museo Nacional de las Culturas del Mundo; Rokko Juhász.



## SINOPSIS OF THE DOCUMENTARIES

### SINOPSIS DE LOS DOCUMENTALES

## First Cycle

### Maidan

*Directed by Sergei Loznitsa, Ukraine–Netherlands, 2014, 134 min.*

Documentary filmmaker Sergei Loznitsa recounts the revolution on the Maidan, the central square of Kyiv, primarily through long takes. Between December 2013 and February 2014, we observe the evolution of the protests: from peaceful demonstrations to bloody street battles, 'from carnival to tragedy'. With his general takes and static camera-placement, the director assumes a distance towards what happened. Loznitsa does not look for individual heroes but shows how the conscious presence of the crowd can become a collective hero. His epic narrative of the ability of people to self-organise and fight against a corrupt government presents civil society as an active subject capable of creating its own history.

### All Things Ablaze

*Directed by Oleksandr Techynskyi, Aleksey Solodunov, and Dmitry Stoykov, Ukraine, 2014, 90 min.*

The authors do not wish to distance themselves from the Ukrainian civil society protests that took place in the winter of 2013–14 but instead, place us within the epicentre of the Revolution. Solodunov, Stoykov, and Techynskyi not only want to talk about the Ukrainian Revolution but seek to understand the general trajectory of the demonstrations and how they ended in bloodshed. In the beginning, a generous desire for freedom was countered by the dark forces of an oppressive government. After the chaos and disorder, the just anger of the people turned into pure hatred. After the first deaths on both sides, the borders between black and white, good and evil, disappeared during the clashes. Everything was on fire, at last...

## Primer ciclo

### Maidán

*Dirigido por Serguéi Loznitsa, Ucrania–Países Bajos, 2014, 134 min.*

A través de un montaje conformado por planos largos, el documentalista Serguéi Loznitsa hace un recuento de la revolución en Maidán, la plaza de la capital de Ucrania, Kyiv. Desde diciembre de 2013 hasta febrero de 2014 observamos la evolución de las protestas: desde las manifestaciones pacíficas hasta las sangrientas batallas callejeras, “desde el carnaval hasta la tragedia”. A través de planos generales y el uso de la cámara estática, el director nos propone una observación distante hacia lo sucedido. Loznitsa no busca los héroes particulares, sino que enseña la presencia consciente de la multitud que se vuelve un héroe colectivo. Su narración épica de la capacidad de la gente para autoorganizarse y poder luchar en contra del gobierno corrupto nos presenta a la sociedad civil como un sujeto activo capaz de crear su propia historia.

### Todo en llamas

*Dirigido por Oleksandr Techynskyi, Aleksey Solodunov y Dmitry Stoykov, Ucrania, 2014, 90 min.*

Los autores no desean guardar distancia con las manifestaciones cívicas del invierno ucraniano de 2013–14, sino que nos colocan dentro del epicentro de la revolución. Solodunov, Stoykov y Techynskyi no solo quieren hablar de la Revolución Ucraniana, sino que buscan encontrar un esquema general de las manifestaciones que terminan con derramamiento de sangre. Al inicio, el deseo generoso hacia la libertad de la sociedad se enfrenta con las fuerzas oscuras del gobierno opresor. Después del caos y desorden, el enojo justificado se transforma en la ira vehemente de la gente. Luego de los primeros muertos de ambos lados, la frontera entre lo blanco y lo negro, entre lo bueno y lo malo, desaparece dentro de los enfrentamientos. Finalmente, todas las cosas están en llamas...

## **Maidan Everywhere**

*Directed by Kateryna Gornostai, Ukraine, 2015, 36 min.*

Kateryna Gornostai's documentary approaches the Maidan Revolution that broke out in Kyiv, Ukraine, in late 2013 from the perspective of people close to her and reflects on her own participation in those historical events. The director places us not only in the epicentre of the demonstration but links it to the faces of friends and family, giving a personal account of this period. This lyrical narrative implies that the Maidan protests were always present, even without being there. The Maidan was everywhere...

## **Grey Horses**

*Directed by Mykola Ridnyi, Ukraine, 2016, 38 min.*

In his film, Mykola Ridnyi presents an artistic interpretation of a historical investigation. The film's script is based on stories told by relatives of the Ukrainian anarchist Ivan Krupsky, the director's great-grandfather, as well as transcripts from his interrogation. The documentary's episodes are dedicated to the paradoxical periods of the protagonist's life: his leadership in a rebel battalion, his participation in the Civil War in the 1920s, his escaping persecution under the guise of a Soviet police officer, and his work in a factory. Ridnyi interprets his archival research through the actions of contemporary characters: anarchists, officers, students and workers, bringing us closer to history through a strategy of purposeful anachronism.

## **Search**

*Directed by Sasha Protyah, Ukraine, 2014–16, 77 min.*

Fourteen fragments with the shared backdrop of the dramatic events in Ukraine between 2014 and 2016 focus on Mariupol, a city in Eastern Ukraine. The director, Sasha Protyah, began filming personal reflections and experiences over the course of those years of dramatic change. Interactions between activists, discussions between friends, postcards of everyday life, and art festivals are united in an experimental and improvisational collage, creating a kind of visual diary. Glimpses of cultural renaissance overlap with the reality of an industrial city in ongoing danger due to its proximity to the front-line.

## **Maidán por todos lados**

*Dirigido por Kateryna Gornostai, Ucrania, 2015, 36 min.*

El documental de Gornostai se acerca a los eventos de la revolución del Maidán que estalló a finales de 2013 e inicios de 2014 en Kyiv, Ucrania, a través de la mirada de las personalidades y la vida de la gente cercanas a ellos, reflexionando en torno a su propia participación en estos acontecimientos históricos. La directora nos coloca no solo en el epicentro de los eventos de las manifestaciones, sino que los enlaza con los momentos, las escenas, los rostros de amigos y familiares, mostrando una perspectiva personal de este periodo. Esta narración lírica implica que las protestas del Maidán eran, en este contexto y en ese tiempo, que estaba siempre presente, incluso sin estar allí. El Maidán estaba por todos lados.

## **Caballos grises**

*Dirigido por Mykola Ridnyi, Ucrania 2016, 38 min.*

En su documental, Mykola Ridnyi nos presenta la perspectiva artística de una investigación histórica. El guión de la película está basado en los protocolos de interrogatorio y las historias de familiares del anarquista ucraniano Ivan Krupsky, el bisabuelo del director. Los episodios documentales están dedicados a los períodos paradójicos de la vida del protagonista: su liderazgo de un batallón rebelde, su participación en la década de 1920 durante la guerra civil, el esconderse de la persecución bajo la apariencia de un oficial de policía soviético y el trabajo como constructor de fábricas. Ridnyi interpreta su investigación histórica a través de las acciones de personajes contemporáneos: anarquistas, oficiales, estudiantes y trabajadores, acercándonos a los hechos históricos a través de un anacronismo consciente.

## **Búsqueda**

*Dirigido por Sasha Protyah, Ucrania, 2014–16, 77 min.*

Catorce fragmentos centrados en las intersecciones de los dramáticos eventos sucedidos en Ucrania entre 2014 y 2016, proyectados desde una ciudad del este de Ucrania, Mariupol. El realizador, Sasha Protyah, empieza a filmar las reflexiones y experiencias personales en el contexto de los cambios drásticos de estos años. Las interacciones entre activistas, discusiones entre amigos, postales de la vida cotidiana y festivales artísticos aparecen unidos en un collage experimental de alto contenido improvisado, creando una especie de diario visual del autor, donde los albores del renacimiento cultural se encuentran con la realidad de la ciudad industrial que todavía está en peligro por la cercanía de la línea del frente.

## **Ma**

*Directed by Maria Stoyanova, Ukraine, 2017, 16 min.*

The documentary *Ma* is an experimental short film that involves us in the reality of life in a war zone in a particular way. For 16 minutes, we perceive the world of the protagonist, Zinaida, through her own eyes. We listen to her, but we do not see her. What we see instead are short videos, made with her phone, which represent a sort of diary of her daily life. We go to the forest with her, we go to her summer house, we observe the sky and the views around it, we hear explosions, and feel her fear of the closeness of the war and the loneliness of a mother. Through documentary reconstruction and experimental montage, the director not only gives us personal insight into the context of the city and the position of the individual on the front line, but also makes us rethink the documentary format itself from an innovative point of view.

## **No Obvious Signs**

*Directed by Alina Gorlova, Ukraine, 2018, 63 min.*

‘No obvious signs’ is a phrase heard by many representatives of the Ukrainian army when they go to the hospital with psychological or psychiatric trauma, seeking help. But because their bodies are uninjured, not only doctors but even society and their families do not realise the ‘invisible’ problems that afflict soldiers after their military service. This is the story of Major Oksana Yakubova. Fighting post-traumatic stress disorder and panic attacks, she strives to return to normal life after the war. The filming itself is therapeutic for the protagonist and her family, and the documentary gives us a difficult, but necessary, glimpse of the problems faced by so many in a society at war.

## **Mustard in the Gardens**

*Directed by Piotr Armianovski, Ukraine, 2017–18, 37 min.*

Olena travels to her childhood home, which is located in a village within the ‘grey zone’ of the Russian-Ukrainian war, and surrounded by minefields. Olena lies down in the garden, where her brother has planted mustard, and remembers how tasty the apricots, cherries, and pears were when she was a child. The camera places the protagonist, Olena, in the centre of attention. As we listen to her history, the personal and intimate memories of

## **Ma**

*Dirigido por Maria Stoyanova, Ucrania, 2017, 16 min.*

El documental *Ma* es un cortometraje experimental que nos involucra en la realidad de la vida en la orilla de la guerra de una manera particular. Durante 16 minutos percibimos el mundo de la protagonista, Zinaida, a través de sus ojos, escuchándola pero sin verla. Lo que estamos viendo son los vídeos breves grabados con su teléfono celular, que nos presentan una especie de diario que plantea su vida cotidiana. Con ella nos dirigimos al bosque, a su casa de verano, observamos el cielo y las vistas hermosas, pero también escuchamos explosiones, sintiendo miedo por la cercanía de la guerra y la soledad de una madre. La directora, a través de la reconstrucción documental, montaje experimental y dirección, no solo nos da un acercamiento particular al contexto de la ciudad y la persona en la línea del frente, sino que nos hace repensar el concepto mismo de documental con una perspectiva innovadora.

## **No hay signos obvios**

*Dirigido por Alina Gorlova, Ucrania, 2018, 63 min.*

“No hay signos obvios” es la frase que escuchan los militares ucranianos en muchos hospitales, a donde acuden con traumas psicológicos o psiquiátricos en busca de ayuda. Pero hasta que sus cuerpos no tengan heridas no solo los médicos, sino incluso la sociedad y sus familiares, no se dan cuenta de los problemas “invisibles” que cargan los/las soldados después del servicio militar. Esta es la historia de la mayor Oksana Yakubova, que regresa de la guerra. Luchando contra su trastorno de estrés postraumático y ataques de pánico, se esfuerza por volver a la vida normal. La filmación misma tiene un efecto terapéutico para la protagonista y su familia. El documental nos da un acercamiento difícil, pero necesario, a los problemas que enfrentan tantas personas en una sociedad en guerra.

## **Mostaza en los jardines**

*Dirigido por Piotr Armianovski, Ucrania, 2017–18, 37 min.*

Olena viaja a la casa de su infancia, ubicada en una aldea dentro de la “zona gris” de la guerra ruso-ucraniana y rodeada por campos de minas. Olena se acuesta en el jardín, donde su hermano ha plantado mostaza, y recuerda lo grandes y sabrosos que eran los albaricoques, las cerezas, las peras, cuando ella era niña... La cámara siempre coloca a la protagonista, Olena, en el centro de la atención. La escuchamos. Su historia y memoria personal e íntima de su familia y

her family and her childhood give way to reflect upon the destruction of the ordinary world, brought to an unexpected end by war.

### **Anja and Serjozha**

*Directed by Ivette Löcker, Germany, 2018, 30 min.*

The teenagers Anja and Serjozha, friends from school, live in Mariupol, an industrial city on the edge of the conflict with Russia, in southeastern Ukraine. Life is serious, but they face it with humour and lightness. Anja wonders if she should leave. What is it that keeps Serjozha in that city when it is close to the war front? The film shows snapshots of these young people, full of imagination and willpower, seeking to live lives of their own choosing and navigate autonomy and uncertainty, rebellion and melancholy.

### **Enticing, Sugary, Boundless, or Songs and Dances about Death**

*Directed by Tania Khodakivska and Oleksandr Stekolenko, Ukraine–Georgia–Italy–United States, 2017, 96 min.*

This documentary collage unites intimate portraits of people from Ukraine, Georgia, the USA and Italy in an attempt to make sense of something as inexpressible as death. The collage of images and stories imparts a feeling of unpredictability through a set of colours and lines. The conscious fragmentation of the narrative is underscored by the technical qualities of the film: 16 and 35mm film, digital camera. This purposeful chaos does not answer any questions but opens a space for the viewer to fill with their own experiences, feelings and thoughts.

su infancia crean un puente para pensamientos más profundos sobre la destrucción del mundo acostumbrado, en el que la guerra irrumpió abruptamente.

### **Anja y Serjozha**

*Dirigido por Ivette Löcker, Alemania, 2018, 30 min.*

Los adolescentes Anja y Serjozha, amigos desde la escuela, viven en Mariupol, una ciudad industrial al sureste de Ucrania en la orilla del conflicto con Rusia. La vida es seria, pero la enfrentan con humor y ligereza. Anja se pregunta si deberían irse de ahí. ¿Qué es lo que mantiene a Serjozha en esa ciudad que está cerca del frente de guerra? El filme muestra instantáneas de estos jóvenes llenos de imaginación y fuerza de voluntad que buscan vivir como ellos quieren, navegando entre la autonomía y la incertidumbre, la rebelión y la melancolía.

### **Tentador, dulce, ilimitado, o Canciones y bailes sobre la muerte**

*Dirigido por Tania Khodakivska y Oleksandr Stekolenko, Ucrania–Georgia–Italia–Estados Unidos, 2017, 96 min.*

Este collage documental une retratos íntimos de la gente de Ucrania, Georgia, Estados Unidos e Italia en su acercamiento hacia algo tan inexpressable como la muerte. El collage de las imágenes y las historias crea un conjunto de colores y líneas que da la sensación de imprevisibilidad. La fragmentación consciente de la narración está subrayada por la mezcla técnica de la filmación: en película de 16 y 35mm, cámara digital. Este caos, a propósito, no da respuestas a las preguntas, sino que abre el espacio que el espectador puede llenar con sus propias experiencias, sentimientos y pensamientos.

## Second Cycle

### Mariupolis

*Directed by Mantas Kvedaravičius, France–Germany–Lithuania–Ukraine, 2016, 96 min.*

Mariupol is an industrial city of approximately half a million people, located on the shores of the Azov Sea, on the border between Ukraine and Russia. While the city is currently under the control of the Ukrainian government, it is only twenty kilometres east of the military front line. Lithuanian director Mantas Kvedaravičius observes and accompanies people who continue their daily lives just steps from the area of military confrontation. The factories, the sea, the presence of soldiers, the sounds of the violin that mix with the sounds of explosions and gunfire, all underscore the surrealism of living in an ordinary city in wartime.

### School No. 3

*Liza Smith and Georg Genoux, Ukraine–Germany, 2017, 116 min.*

Thirteen teenagers from School No. 3 in Mykolaivka, a small town in Eastern Ukraine, tell their stories in front of the camera. They are united by a context that cannot be ignored: war. Mykolaivka suffered a great deal of destruction when military clashes between Ukraine and the Russian Federation began in the summer of 2014. School No. 3 was destroyed and then rebuilt by volunteers and locals. In their monologues, the girls and boys talk about the things that matter to them, about the experiences that move them, about the loves and losses generated by the war. War appears peripherally, although its presence is inevitable as a frame of reference. These teenagers want to be heard, and have a lot to say.

### House on the Edge

*Directed by Yulia Vishnevets, Russia, 2015, 51 min.*

This documentary problematises and gives us insight into the war in Eastern Ukraine from the perspective of those who were unwittingly involved: civilians. To this day, thousands of people are trapped or have died in the areas of military confrontation. We can see and hear them: those who have just lost their homes, or saw how their neighbours lose theirs. Often, they seek shelter in the basements of their houses; their lives are a game of 'Russian roulette', understanding that any minute, a projectile can fall from

## Segundo ciclo

### Mariupolis

*Dirigido por Mantas Kvedaravičius, Francia–Alemania–Lituania–Ucrania 2016, 96 min.*

A orillas del mar de Azov, al este de Crimea y en la frontera con Rusia, se encuentra Mariupol: una ciudad industrial de aproximadamente medio millón de personas. Mientras la ciudad está actualmente bajo el control del gobierno de Ucrania, se encuentra a solo veinte kilómetros al oeste de la línea del frente militar. El director lituano, Mantas Kvedaravičius, observa y acompaña a las personas que continúan con su vida cotidiana a solo unos pasos de la zona del enfrentamiento militar. Las fábricas, el mar, los soldados omnipresentes, los sonidos de violín que se mezclan con el sonido de explosiones y disparos, todo esto forma el surrealismo de una ciudad ordinaria durante la guerra.

### Escuela núm. 3

*Dirigido por Liza Smith y Georg Genoux, Ucrania–Alemania, 2017, 116 min.*

Trece adolescentes de la Escuela Núm. 3 de Mykolaivka, una ciudad pequeña en el este de Ucrania, relatan frente a la cámara sus historias. A todas ellas las une el contexto que no se puede ignorar: la guerra. Mykolaivka sufrió mucha destrucción durante el comienzo de los enfrentamientos militares en el verano de 2014: la Escuela Núm. 3 era destruida y después reconstruida por voluntarios y la gente local. En sus monólogos, las chicas y los chicos hablan de las cosas que les importan, de las experiencias que los conmueven, de los amores y las pérdidas que generó el conflicto bélico. La guerra aparece de forma periférica, aunque su presencia se siente como un inevitable marco de referencia. Estos adolescentes quieren ser escuchados y tienen algo que decir.

### Casa en la orilla

*Dirigido por Yulia Vishnevets, Rusia, 2015, 51 min.*

Casa en la orilla nos proporciona un acercamiento a la guerra en el este de Ucrania desde la perspectiva de aquellos que eran involucrados sin querer: los civiles. Hasta hoy, miles de personas están atrapadas en la zona del enfrentamiento militar. Gracias a la periodista rusa Yulia Vishnevets, de repente los vemos y escuchamos: aquellos que acaban de perder sus casas, o de ver como la perdieron sus vecinos, o que tienen que escapar frecuentemente hacia los sótanos: vivir al azar de la muerte, en el contexto de una "ruleta rusa",



the sky and take their lives. The documentary films on both sides of the border – the invisible line that separated the country in 2014 – in the territories controlled by Ukraine and those temporarily-occupied by Russia, and gives voice to the people who suffer the consequences of war on their own skin.

### **Gogol Doc**

*Directed by Alisa Pavlovskaya, Ukraine, 2018, 90 min.*

This documentary gives us a behind-the-scenes look at an important contemporary art festival in Ukraine: *GogolFest*. It reveals the dialogues and organisation that go into the festival, as well as the everyday lives and rehearsals of the artists involved. Vlad Troitsky, founder of the festival and its director since 2007, has managed to organise and give life to *GogolFest* despite the past ten years of enormous economic and bureaucratic difficulties. This documentary is thus also an homage to the director and the festival itself. The metaphor of the Tower of Babel – this year’s festival theme – refers to people united in the name of a bigger idea, much like those who sacrificed so much and worked to keep this ‘factory’ of contemporary art and creativity alive in Ukraine.

### **The Diviners**

*Directed by Roman Bordun, Ukraine, 2019, 60 min.*

This experimental film consists of excerpts from the director’s video-diary, filmed over the course of several years in different parts of the country. Its protagonists are the people who inhabit modern Ukrainian cities: Kyiv, Odesa, Lviv. Its reality is multilayered and unadorned, devoid of unequivocal, absolute interpretations of good and evil, humanity and cruelty, mercy and indifference. The colours, shapes, faces, themes, situations – frequently presented as a slide-show – are united by the author in a kaleidoscopic portrait of modern Ukraine. Roman Bordun’s camera portrays the images and themes that uniquely unite contemporary Ukrainian reality.

### **Delta**

*Directed by Oleksandr Techynskyi, Ukraine–Germany, 2017, 82 min.*

Set in the delta of the Danube River, in the Bessarabia region between Romania and Western Ukraine, the documentary *Delta* evokes life when submitted to the strength and beauty of nature. From autumn to spring, the director’s

entendiendo que en cualquier minuto un proyectil puede caer del cielo y arrebatar la vida. El documental filma por ambos lados de la frontera –la línea invisible que separó en 2014 el mismo país– dando voces a la gente que sufre en carne propia las consecuencias de los enfrentamientos.

### **Gogol Doc**

*Dirigido por Alisa Pavlovskaya, Ucrania, 2018, 90 min.*

El documental nos lleva tras bambalinas al festival de arte contemporáneo más importante de Ucrania: el *GogolFest*. Muestra los diálogos y organización que acontecen en el festival, así como la vida cotidiana, los ensayos de los artistas y su colaboración con el director. Vlad Troitsky, el director y fundador del festival desde 2007, ha logrado organizar y dar vida al *GogolFest* a pesar de enormes dificultades económicas y burocráticas. El filme pareciera ser tanto un homenaje al festival como a su director. La metáfora de la Torre de Babel, que este año es el tema del festival, se refiere a la gente unida en nombre de una idea más grande, muy semejante a quienes se sacrificaron y trabajaron tanto para mantener vivo a esta “fábrica” de la creatividad del arte contemporáneo en Ucrania.

### **Los divinos**

*Dirigido por Roman Bordun, Ucrania, 2019, 60 min.*

Esta cinta experimental consiste en los videos del diario del director, filmados durante años en distintos lugares del país. Sus protagonistas son las personas que habitan las ciudades ucranianas modernas: Kyiv, Odesa, Lviv. Su realidad es multicapas y sin adornos, desprovista de interpretaciones absolutas inequívocas del bien y el mal, la humanidad y la crueldad, la misericordia y la indiferencia. Los colores, formas, rostros, temas, situaciones –presentados frecuentemente como un *slideshow*– están unidos por el autor en un retrato caleidoscópico de la Ucrania moderna. Las imágenes y temas comunes fijados con la cámara de Roman Bordun retratan de manera única la realidad contemporánea ucraniana.

### **Delta**

*Dirigido por Oleksandr Techynskyi, Ucrania–Alemania, 2017, 82 min.*

Ambientada en el delta del Danubio, en la región de Besarabia ubicada entre Rumanía y Ucrania occidental, *Delta* es una evocación de la vida sometida a la fuerza y belleza de la naturaleza. De otoño a primavera, la cámara del director “vuela” sobre el río, o en el barco o en la nieve, siguiendo a

camera hovers over the river, in a boat or in the snow, and follows the inhabitants of the region going about their daily lives, harvesting wheat, fishing, and participating in religious rituals. Following the river as a narrative axis, the director manages to capture the dissonance of the region's poetic landscapes against the harsh reality that its inhabitants inhabit, without romanticising it.

### **Museum 'Revolution'**

*Directed by Nataliya Babintseva, Russia, 2014, 73 min.*

Nataliya Babintseva's documentary has a very particular focus since it deals with the role of art in the protests at the Maidan, or central square, of Kyiv in the winter of 2013–14. Its protagonists are both the artists and designers whose art became an important part of everyday life and acquired a social and practical function during the demonstrations, and the curators and museographers who immediately turned the protests and their visual culture into museum artefacts, thus turning the art associated with the historical event into an object of pure contemplation and reflection.

### **Shadows of Forgotten Ancestors**

*Directed by Sergei Parajanov, USSR, 1964, 97 min.*

The film *Shadows of the Forgotten Ancestors* was a great event for Soviet and Ukrainian cinematography in the sixties, and is considered one of the most important films of the renowned Georgian-Armenian-Soviet director Sergei Parajanov. By contrast with the Socialist Realist style accepted by the Soviet government, the film is exceptionally symbolic and plays with the senses, colours, religious and folkloric images. Based on a novel by classic Ukrainian writer Mykhailo Kotsiubynsky, the director offers us a poetic look at the culture of the Ukrainian Hutsuls, who live in the Carpathian Mountains in Western Ukraine. We are presented with a magical place with beautiful traditions, music, and costumes, as well as the Hutsul dialect. This society's mixture of paganism, superstition and brutal rivalries between families cause the tragedy of the Ukrainian Romeo and Juliet, Ivan and Marichka.

los habitantes en su vida diaria, cosechando trigo, pescando y participando en rituales religiosos. Siguiendo al río como eje narrativo, el director logra captar la disonancia de los paisajes poéticos contra la cruda realidad que viven sus pobladores sin romantizarla.

### **Museo "Revolución"**

*Dirigido por Nataliya Babintseva, Rusia, 2014, 73 min.*

El documental de Natalia Babintseva tiene un enfoque muy particular, pues trata del arte de las protestas que sucedieron en la plaza principal de Maidán en Kyiv, Ucrania, en el invierno de 2013–14. Sus protagonistas son, por un lado, artistas y diseñadores cuyo arte se volvió la parte importante de la vida cotidiana manifestante, adquiriendo una función social y utilitaria; por el otro, los curadores y los museógrafos que generaron una museificación casi inmediata de las protestas y su cultura visual, convirtiendo así el arte de dicho evento histórico en objeto de la pura contemplación y reflexión.

### **Los corceles de fuego**

*Dirigido por Serguéi Paradzhánov, Unión Soviética, 1964, 97 min.*

La película *Los corceles de fuego* (también conocida como *Sombras de los antepasados olvidados*) fue un gran acontecimiento para la cinematografía soviética y ucraniana en los años sesenta, y es considerada una de las películas más importantes del reconocido director soviético-armenio Serguéi Paradzhánov. Contrastando con el estilo del realismo social, aceptado por el gobierno soviético, la película es sumamente simbólica, jugando con los sentidos, colores, imágenes religiosas y folclóricas. Basada en la novela del escritor clásico ucraniano, Mykhailo Kotsiubynski, el director nos propone una mirada poética a la cultura de los hutsules de Ucrania, que habitan en las montañas de los Cárpatos en el oeste de Ucrania. Contemplamos un lugar mágico con bellas tradiciones, música, trajes, así como el dialecto hutsul. La mezcla que tiene esta sociedad entre paganism, superstición y brutales rivalidades entre familias, origina la tragedia de los Romeo y Julieta ucranianos: Iván y Marichka.



Sergei Loznitsa, *Maidan*,  
Ukraine–Netherlands, 2014,  
134 min.

Serguéi Loznitsa, *Maidán*,  
Ucrania–Países Bajos, 2014,  
134 min.



Piotr Armianovski, *Mustard  
in the Gardens*, Ukraine,  
2017–18, 37 min.

Piotr Armianovski, *Mostaza  
en los jardines*, Ucrania,  
2017–18, 37 min.



Alisa Pavlovskaya, *Gogol Doc*,  
Ukraine, 2018, 90 min.

Alisa Pavlovskaya, *Gogol Doc*,  
Ucrania, 2018, 90 min.



Alina Gorlova, *No Obvious  
Signs*, Ukraine, 2018, 63 min.

Alina Gorlova, *No hay signos  
obvios*, Ucrania, 2018, 63 min.

## THE FLORIST LA FLORISTA

Yevgenia Belorusets

Artist and writer / *Artista y escritora*

■ The florist is a woman who loves flowers. As for me, I confess, I was for some consecutive months in love with such a woman. The florist has a better grasp of flowers than anybody else. The words *ranunculus* and *hellebore* cannot astonish her. But she very much does like to be astonished – to recoil, her daisy of a face turned innocently toward her interlocutor, to open her eyes widely, grasp the back of a chair with a fluttering hand, set her mouth into an O.

Actually, she took after flowers also in being imperturbable, and even her rare beauty she got from flowers. Each morning she raised the shutters of her store, neared the window and smiled, pausing for some moments in an avenue of *aspidistra* and *bupleurum*.

Practically no one ever noticed her astonishingly well-assembled face. I never saw a passerby stop to admire her. In the afternoon, right after the lunch break, she would stand for some time, leaning against the plastic window frame as indifferent passersby went past. Only rarely did anyone enter her flower shop. I liked to look into her store and study how she gathered bouquets, arranged flowers and branches in vases, cut stems, tore off leaves. The florist was familiar with exotic, rarely-used words denoting hues, tints, petals. She pronounced them clearly and with joy, the way a child recites a poem she learned by heart for the first time: *Bring them closer to the light, these Persian buttercups the colour of ivory*. She was convinced that her customers bought not so much flowers as their names.

This acquaintance of mine lived in Donetsk, and more than anything in the world she loved to invent designations for flower arrangements, bouquets, and flower packages. One winter morning, I found her glowing and happy behind the counter. Her brightly-painted lips, aptly located in the lower half of her mother-of-pearl face, triumphantly pronounced: 'Listen, my new names are finished! Attend to their melodic form, but do not forget their philosophical significance, too.'

Breakfast in Venice.

Spring Pageantry Wow.

Absolute Spring.

■ La florista es una mujer que ama las flores. Y yo, tengo que confesar, durante algunos meses estuve enamorada de aquella mujer. La florista conoce las flores mejor que cualquier otra persona. No puedes sorprenderla con las palabras *ranunculus* o *hellebore*. Aunque a ella le gusta ser sorprendida: recular, voltear su cara tan luminosa como las margaritas hacia su interlocutora, abrir enormemente los ojos, agarrar el respaldo de la silla con la mano temblorosa, abrir la boca como si fuera una O.

De hecho, de las flores aprendió su imperturbabilidad, e incluso de las flores tomó su singular belleza. Cada mañana ella alzaba la cortina de su tienda, se acercaba a la ventana y sonreía, deteniéndose por unos minutos entre los *ficus* y las *aspidistras*.

Prácticamente nunca nadie notó su rostro tan maravillosamente bien formado. Nunca he visto a un transeúnte detenerse para admirarla. Por la tarde, justo después de la hora de la comida, se paraba un rato, apoyada contra el marco de la ventana de plástico, mientras los transeúntes indiferentes pasaban y rara vez alguien entraba a su florería. Me gustaba pasar a su tienda y observar cómo reunía ramos de flores, arreglaba flores y ramas en jarrones, cortaba tallos y arrancaba hojas. La florista conocía palabras exóticas, prácticamente inexistentes, que denotan colores, tintes, pétalos. Las pronunciaba con tersura y alegría, tal como un niño recita su primer poema aprendido de memoria: "Acércalos más a la luz, estos ranúnculos persas el color del marfil". Estaba convencida de que le compraban no tanto flores sino sus nombres.

Esta conocida mía vivía en Donetsk, y lo que más que nada le encantaba en el mundo era inventar los nombres para composiciones florales, ramos de flores y adornos florales. Una mañana de invierno la encontré radiante y feliz detrás del mostrador. Sus labios vivamente pintados, bien ubicados en la mitad inferior de su rostro aperlado, pronunciaron triunfalmente: "¡Escucha, mis nuevos nombres están listos! Pon atención a su dibujo melódico, pero no te olvides también de su significado filosófico".

Desayuno en Venecia

Wow de primavera

*Absolute Spring*

Dormitorio romano



A Roman Bedchamber.  
Ukrainian Mystery.  
March Spring.

She was waiting for my approval and it was granted. She had made up these names for next season's bouquets – spring was on its way – and she counted on its rapid approach.

The florist was a successful, practical woman, with an excellent understanding not only of flowers but also of book-keeping. At the same time, she was entirely unsuited for real life. As she herself frequently told me, it was only inside her store, which at a certain point became the meaning of her life, that she knew how to exist. She even decided to abolish weekends, and in the winter of 2014, she worked on Saturdays and Sundays.

What is this story about? Does it make any sense to continue? In fact, there is no story; the narrative does not continue; it breaks off. The florist disappeared. The house where she lived was destroyed. Her store was retrofitted into a warehouse for propaganda materials. Her regular customers left Donetsk long ago.

Not long ago, and purely by accident, I happened upon with one of the people who had often bought flowers from her, and he confessed to having heard something about the florist's whereabouts. He said she went off into the fields and joined the partisans. That's exactly what he said: 'went off into the fields'. But on what side her partisan unit is fighting and where those fields are, he had no idea. The florist, he reminded me, never had a sense for politics. She was sort of a flower-worm: she even divided people into different kinds of flowers. She had never seen anything in life other than flowers, he lamented.

'She must be fighting on the side of the hyacinths,' he suddenly declared and broke into laughter. We fell silent, and then he looked at me and waited for me to give his sense of humour its due. 'Time is passing, I am getting cleverer, I am beginning to understand which way the wind is blowing, and where we're headed,' he added. 'I am not the person I was. You can't fool me at one try! Kyiv has taught me a thing or two. It's not our naïve Donetsk. But I still have my sense of humour at hand. I don't have to search my pockets for it.' He again broke into laughter and walked off, with a triumphant gait, to follow his business.

*Translated by Eugene Ostashevsky  
From Yevgenia Belorusets, Happy Fallings (Shchastlivye padenia) (Kharkiv: IST Publishing, 2018).*

Misterio ucraniano  
Primavera de marzo

Estaba esperando mi aprobación y la recibió. Inventó los nombres de ramos de flores para la próxima estación –la primavera– y contaba con su pronta llegada.

La florista era una mujer exitosa y práctica, con un excelente conocimiento no solo de las flores, sino también de la contabilidad. Al mismo tiempo, ella era completamente inadaptada para la vida. Podía funcionar, como ella misma muchas veces me decía, solo dentro de su tienda, que en un momento se convirtió en el sentido de su vida. Incluso decidió cancelar los fines de semana y en el invierno de 2014 estaba trabajando los sábados y domingos.

¿Qué estoy contando? ¿Tiene sentido seguir esta historia? De hecho, no existe ninguna historia, y la narración no continúa, se interrumpe. La florista desapareció. La casa donde vivía, está destruida. Su tienda fue reconstruida en una bodega de materiales propagandísticas. Sus clientes habituales hace mucho tiempo dejaron Donetsk.

Hace poco por pura casualidad me encontré con uno de aquellos, quien a menudo compraba sus flores y él confesó haber escuchado de la florista. Dijo que ella se fue a los campos y se unió al movimiento partisano. Así precisamente lo dijo: "se fue a los campos". Pero de qué lado está luchando su grupo de partisanos y exactamente en qué campos, no me dijo. La florista, me recordó, nunca se interesó por la política. Era una especie de gusano de las flores: incluso dividía a las personas en diferentes tipos de flores. No había visto nada en la vida más que flores, se lamentó él.

"Probablemente ella está luchando al lado de los jacintos", declaró de repente y empezó a reír. Nos quedamos en silencio y me miró, esperando que apreciara su sentido de humor. "El tiempo está pasando, me estoy volviendo más inteligente, empiezo a entender a dónde se dirige el viento y hacia dónde vamos", añadió él. "No soy como era antes. ¡No puedes engañarme al primer intento! Kyiv me ha enseñado un truco o dos. No es nuestro ingenuo Donetsk. Pero el sentido de humor nunca me falta. No tengo que hurgar en los bolsillos de mi pantalón para encontrarlo". De nuevo se echó a reír y se fue con paso triunfante para seguir con sus cosas.

*De Yevgenia Belorusets, Happy Fallings (Shchastlivye padenia) (Járkiv: IST Publishing, 2018).*



## UKRAINIAN LITERATURE IN A TIME OF WAR

### LITERATURA UCRANIANA EN TIEMPOS DE GUERRA

Uilleam Blacker

Lecturer in Comparative Culture of Russia and Eastern Europe, SSEES, University College London / Profesor en Cultura Comparada de Rusia y Europa del Este, Escuela de Estudios Eslavos y de Europa Oriental, University College London

■ The history of Ukrainian culture has, in many ways, been a history of political activism. Since the height of Romantic nationalism in the 19<sup>th</sup> century, Ukrainian writers have used literature to fight against repression and bolster their national project. Writers were the unofficial legislators and diplomats of a stateless nation, as well as its educators, reformers and leaders.

With independence in 1991, Ukrainian writers finally gained freedom from censorship and persecution. Yet paradoxically, it was precisely at this moment that they lost their political importance. National self-determination had been achieved, and despite all their flaws, Ukraine finally had its own legislators. The legislators of the written word were no longer needed. Older writers, stuck in old habits, struggled to remain relevant. For younger writers, however, the new situation was liberatory. They embraced the joyous play of postmodernism, freshly-imported from the West, and began to explore topics and techniques that had previously been off-limits in conservative Ukrainian literature: sex and love, youth and individuality. Intertextual games and formal experiments were the order of the day, while Ukrainian identity, culture and history were subjected to a carnivalesque trial-by-irony. The cultural sphere became more experimental, less politicised and also, slowly, more commercial. Ukrainian culture seemed to be on a slow but certain trajectory towards the European norm.

Then, in 2014, Ukraine found itself at war, and culture found itself faced with an extreme and unforeseen situation. Within a few years, Ukraine developed a rich and entirely unexpected war literature, and Ukrainian writers once again stepped into the role of social commentator and national conscience. The list of publications about the war already runs into the hundreds; bookshops have separate sections on war literature; public events with authors are frequent; anthologies of war literature are produced to help soldiers or the volunteers who, since 2014, have

■ La historia de la cultura ucraniana ha sido en muchos sentidos una historia de activismo político. Desde el apogeo del nacionalismo romántico en el siglo XIX, los escritores ucranianos han utilizado la literatura para luchar contra la represión y construir su proyecto nacional. Los escritores eran los legisladores y diplomáticos no oficiales de una nación sin Estado, sus educadores, reformadores y líderes.

En 1991, con la independencia, los escritores ucranianos finalmente se liberaron de la censura y la persecución. Sin embargo, paradójicamente, fue precisamente en este momento cuando perdieron su importancia política. Se había logrado la autodeterminación nacional y Ucrania finalmente tenía sus propios legisladores, a pesar de todos sus defectos. Los legisladores de la palabra escrita ya no eran necesarios. Los escritores más viejos, atrapados en viejos hábitos, lucharon por seguir siendo relevantes. Para los escritores más jóvenes, sin embargo, la nueva situación fue una liberación. Adoptaron el juego divertido de la posmodernidad, recién importada de Occidente, y comenzaron a explorar temas y técnicas que antes estaban fuera del alcance de la literatura ucraniana conservadora a nivel nacional: sexo y amor, juventud e individualidad. Juegos intertextuales y experimentos formales estaban a la orden del día. Al mismo tiempo, la identidad, cultura e historia ucranianas fueron sometidas a un juicio carnavalesco mediante la ironía. La esfera cultural se volvió más experimental, menos politizada y también, lentamente, más comercial. La cultura ucraniana parecía estar en una trayectoria lenta pero segura hacia la norma europea.

Luego, en 2014, Ucrania se encontró en guerra y la cultura se enfrentó ante una situación extrema e imprevista. En pocos años, Ucrania ha desarrollado una literatura de guerra rica y completamente inesperada, y los escritores ucranianos están, una vez más, asumiendo el papel de comentarista social y conciencia nacional. La lista de publicaciones sobre la guerra ya llega a cientos, las librerías tienen secciones separadas sobre literatura de guerra; los eventos públicos con autores son frecuentes; se producen antologías de literatura de guerra

kept Ukraine's army supplied where the state has failed. This new literature is diverse: it is written by both new and established writers who are simultaneously combatants, volunteers and civilians. It embraces all genres and forms, from the action-thriller to documentary theatre.

Part of the new-found authority enjoyed by writers in Ukraine comes from their status as witnesses to historic events. Some of the most popular and important war writers, like Martin Brest, Valery Ananeev, Artem Chekh, and Borys Humeniuk, have served in the military. Their societal impact is evidenced by their large social media followings. In times of war, when society faces great loss and trauma, and when so many unlikely stories are produced, the authentic, articulate, first-hand witness is key.

Like writer-combatants, writers and artists who come from Donbas also enjoy a certain authority. Many of these writers write in Russian, which creates a complex situation: some of the most authentic literary voices describing Russia's war against Ukraine speak the Russian language. Among this group are leading prose writers from Donetsk like Olena Stiazhkina and Volodymyr Rafeenko, who were forced to leave their home city. Before the war, both wrote for a broad Russophone audience and participated in the Russian literary process. After the war began they, like numerous other Russophone writers, re-oriented themselves towards the Ukrainian cultural sphere. On principle, both Stiazhkina and Rafeenko use Ukrainian in public appearances. Rafeenko, who did not even speak Ukrainian very well at the beginning of the war, published his first Ukrainian-language novel in 2019.

Rafeenko, Stiazhkina and other writers from Donbas, whether writing in Russian or Ukrainian, do not demonise or mock the region, as sometimes happens in popular discourse but rather, explore and explain its complexities. They describe a society that has been led down the wrong path by historical experience and the malign influence of the Russian state, but which also has its own unique identity and is an integral part of Ukraine's cultural mosaic.

While Stiazhkina and Rafeenko take up the task of explaining Donbas to the rest of Ukraine, others bring the rest of Ukraine to Donbas. Serhii Zhadan, a novelist, poet and rock singer, fulfils both roles: as a Ukrainophone writer from the Luhansk region, he is an important counterexample for those who doubt the Ukrainian character of the region. Yet, as a leading figure in contemporary Ukrainian

para ayudar a los soldados o voluntarios que, desde 2014, han mantenido abastecido al ejército de Ucrania donde el Estado ha fallado. Esta nueva literatura es diversa: está escrita por combatientes, voluntarios, civiles, escritores establecidos y nuevos, y abarca todos los géneros y formas, desde el thriller de acción hasta el teatro documental.

Parte de la nueva autoridad de la que disfrutaban los escritores en Ucrania proviene de su condición de testigos de los acontecimientos. Algunos de los escritores de guerra más populares e importantes, como Martin Brest, Valery Ananeev, Artem Chekh o Borys Humeniuk, han servido en el ejército. Su impacto social se evidencia en sus cuantiosos seguidores en las redes sociales. En tiempos de guerra, cuando la sociedad enfrenta grandes pérdidas y traumas, y cuando se producen tantas historias poco probables, la condición de testigo auténtico, articulado y de primera mano es clave.

Al igual que los escritores combatientes, los escritores y artistas que vienen del Donbas también gozan de cierta autoridad. Muchos de estos escritores escriben en ruso, lo que crea una situación compleja: algunas de las voces literarias más auténticas que describen la guerra de Rusia contra Ucrania hablan el idioma ruso. Entre este grupo se encuentran destacados escritores en prosa de Donetsk, como Olena Stiazhkina y Volodymyr Rafeenko, quienes se vieron obligados a abandonar su ciudad natal. Antes de la guerra, ambos escribieron para una amplia audiencia de rusohablantes y participaron en el proceso literario ruso. Después de que comenzó la guerra, ellos, como muchos otros escritores rusohablantes, se reorientaron hacia la esfera cultural ucraniana. Tanto Stiazhkina como Rafeenko usan el ucraniano en apariciones públicas por principio. Rafeenko, que ni siquiera hablaba bien ucraniano al comienzo de la guerra, publicó su primera novela en idioma ucraniano en 2019.

Rafeenko, Stiazhkina y otros escritores del Donbas, ya sea que escriban en ruso o ucraniano, no demonizan ni se burlan del Donbas, como a veces sucede en el discurso popular, sino que exploran y explican sus complejidades. Describen una sociedad que ha sido conducida por el camino equivocado como resultado de una combinación de experiencia histórica y la influencia maligna de Rusia, pero que tiene su propia identidad particular y es una parte necesaria del mosaico cultural de Ucrania.

Mientras Stiazhkina y Rafeenko se encargan de explicar el Donbas al resto de Ucrania, otros traen el resto de Ucrania al Donbas. Serhii Zhadan, novelista, poeta y cantante de rock,

literature, he represents broader Ukrainian culture in Eastern Ukraine. Zhadan epitomises a new model of politically-engaged Ukrainian writer: he was a prominent participant in the Maidan protests in Kharkiv, is a regular media commentator, and runs a charitable foundation that brings Ukrainian books and writers to culture-starved communities near the conflict zone. Similarly, Natalia Vorozhbyt, Ukraine's most important contemporary dramatist, not only wrote the play *Bad Roads*, one of the most powerful works about the war in 2017, but is also a founder of the Theatre of Displaced People, which engages young people from Eastern Ukraine who have been displaced by the war, and helps them to explore their traumatic experiences.

These projects exemplify contemporary Ukrainian writers' roles in relation to the current war. They facilitate dialogue, whether by bringing stories from the front line to the rest of the country, or bringing broader Ukrainian culture to the east.

It is important to point out, however, that while these writers and their projects address occasionally-divisive cultural and linguistic differences, these differences did not cause the war. Many countries have regionally-diverse populations; Ukraine is not unique in this sense. As Olena Stiazhkina argues, the war was imposed by Russia, not produced in Donbas. It has more in common with military occupation than civil war. Nevertheless, where profound division did not exist before, the war itself has produced it. Thus, the dialogue pursued by these writers is more important now than ever.

cumple ambos roles: como escritor ucraniano de la región de Lujánsk, es un contraejemplo importante para quienes dudan de la ucraneidad de la región. Sin embargo, como figura destacada en la literatura ucraniana contemporánea, representa una cultura ucraniana más amplia en el este de Ucrania. Zhadan personifica al nuevo escritor ucraniano políticamente comprometido: fue un destacado participante en las protestas de Maidán en Járkiv, es un comentarista habitual de los medios y dirige una fundación caritativa que lleva libros y escritores ucranianos a comunidades hambrientas de cultura cerca de la zona de conflicto. Del mismo modo, Natalia Vorozhbyt, la dramaturga contemporánea más importante de Ucrania, no solo escribió una de las obras más poderosas sobre la guerra en su obra *Caminos malos* (2017), sino que también es fundadora del *Teatro de Personas Desplazadas*, que involucra a jóvenes del este ucraniano que han sido desplazados por la guerra, ayudándoles a explorar sus experiencias traumáticas.

Estos proyectos ejemplifican los roles de los escritores contemporáneos de Ucrania en relación con la guerra actual: facilitar el diálogo, ya sea trayendo historias de primera línea al resto del país, o llevando una cultura ucraniana más amplia al este.

Sin embargo, es importante señalar aquí que, si bien estos escritores y sus proyectos abordan diferencias culturales y lingüísticas a veces tensas, estas diferencias no causaron la guerra. Muchos países tienen poblaciones regionalmente diversas: Ucrania es normal en este sentido. Como sostiene Olena Stiazhkina, la guerra fue impuesta por Rusia, no fue producida en el Donbas. Tiene más en común con la ocupación que con la guerra civil. Sin embargo, donde antes no existía una división profunda, la guerra misma la ha producido. Por lo tanto, el diálogo que persiguen estos escritores ahora es más importante que nunca.

## #LENINFALL: UKRAINIAN SCENARIO

### LA CAÍDA DE LOS LENIN: ESCENARIO UCRANIANO

Oleksandra Gaidai

Programme Manager, Ukrainian Institute, Kyiv / *Manager de programas, Instituto Ucraniano, Kyiv*

■ Lenin is probably the most-recognised person in the world. His image, in the form of monuments, busts, and mosaics, was distributed across the globe starting in the 1920s. Nobody knows the exact number of Lenin statues ever produced. What we know is that the largest number of them was always in Russia, where there were more than 7,000. Its western neighbour and former Soviet Republic, Ukraine, had around 5,500 monuments. In a country 28 times smaller than Russia, these monuments dominated the public landscape completely, leaving no place for other 'heroes'. This, along with the fact that Lenin had never been to Ukraine, makes the Ukrainian case exceptional when dealing with Soviet heritage, and speaks to the country's importance to the Soviet Union.

Interestingly, although the one-time Ukrainian Soviet leader and Ukraine's first president, Leonid Kravchuk, was among those who decided to dissolve the Soviet Union after Ukraine declared independence in 1991, the collapse of Communism in Ukraine did not result in the complete removal of Soviet symbols. Back then, only residents of Western Ukraine removed monuments to Lenin, while the rest of the country seemed to forget about them. For the next two decades, Lenin's statues and busts stood silently on the central squares and streets of Ukrainian cities and villages. In the 1990s, central and local authorities showed no interest in removing them or holding any public debate on Soviet heritage in Ukraine. This approach emerged from the understanding that for Ukrainians, Soviet legacy remained contested in meaning and that the whole Soviet period was ambiguous for many. Only nationalists raised the issue of the Lenin statues from time to time, making it the cornerstone of their political agenda.

The situation regarding Soviet heritage changed on the evening of 8 December 2013, in the wake of the Euromaidan. A 3-metre-high statue of Lenin was toppled in the centre of the Ukrainian capital, Kyiv. Lenin monuments had been removed before, but always at night and in secret. This time, however, the statue was taken down publicly, in front of Ukrainian and foreign media. After toppling

■ Lenin es probablemente la persona más reconocida en el mundo. Su imagen en forma de monumentos, mosaicos y otros objetos diversos fue distribuida por todo el globo a partir de la década de los años veinte. Nadie sabe el número exacto de estatuas de Lenin que se han producido. Lo que sabemos es que el mayor número de ellas siempre han estado en Rusia – más de 7,000. Su vecino occidental y también la exrepública soviética, Ucrania, tenía alrededor de 5,500 monumentos. En un país que es 28 veces más pequeño que Rusia, el número de monumentos dominaba completamente el paisaje público, sin dejar lugar para otros "héroes". Si a esto juntamos el hecho de que Lenin nunca ha estado en Ucrania, el caso ucraniano es excepcional, si se trata de abordar la herencia soviética y la importancia que el país tenía dentro de la Unión Soviética.

Curiosamente, el colapso del régimen comunista en Ucrania no provocó la eliminación completa de símbolos soviéticos, a pesar de que el líder soviético ucraniano y su primer presidente (Leonid Kravchuk) fue uno de quienes dieron fin a la Unión Soviética después de que Ucrania declaró su independencia en 1991. En aquel momento, solo los residentes del oeste de Ucrania removieron monumentos de Lenin, mientras el resto del país parecía olvidarse de ellos. Luego, durante las siguientes dos décadas, los monumentos y bustos de Lenin permanecieron en silencio en las plazas y las calles principales de ciudades y pueblos ucranianos. Las autoridades centrales y locales no mostraron ningún interés en eliminarlos o en mantener un debate público sobre el patrimonio soviético en Ucrania a finales de la década de 1990. Se argumentó para ello que la herencia soviética para los ucranianos seguía siendo impugnada en su significado y que todo el período soviético era ambiguo para muchos. Solo las fuerzas nacionalistas, de vez en cuando, plantearon el tema de las estatuas de Lenin, convirtiéndolo en la piedra angular de su agenda política.

La situación respecto al patrimonio soviético cambió en la noche del 8 de diciembre de 2013 a raíz del Euromaidán. Una estatua de Lenin de más de 3 metros fue derribada en el centro de la capital ucraniana, Kyiv. Los monumentos de Lenin habían sido removidos antes, pero siempre de noche y en secreto. Sin embargo, esta vez la estatua fue derribada públicamente frente

it, the monument was smashed with sledgehammers so protesters could take home pieces of it as a trophy.

This truly-symbolic act happened over the course of the anti-government protests that began in Kyiv in November 2013. In the coming weeks, hundreds of thousands of Ukrainians took to the streets to protest the decision of Ukrainian president Viktor Yanukovich not to sign an Association Agreement with the European Union. Instead, the Ukrainian leader intended to join a Customs Union with Russia, which many saw as an attempt to restore the Soviet Union. The protests grew and took over the country by February 2014. As a result of the clashes between 8 and 21 February, more than 100 people were killed in the city's downtown, and thousands were injured across the country.

Images of the fallen idol were broadcast across the country and abroad, publicly signifying Ukraine's break with its Soviet past, and its intention to move forward as a democratic European state with no tolerance for corruption in its society. What started as a movement towards integration with Europe turned into a fight for freedom, the rule of law, and democracy.

In order to show solidarity with protesters in Kyiv, ordinary Ukrainians started to destroy Lenin monuments en masse. The police did not dare intervene in this process of monument-destruction. On 22 February, the central power collapsed, and President Victor Yanukovich was removed from his post by the Ukrainian Parliament. He then fled to Russia. In just two days, around 300 monuments were destroyed, often by members of nationalist organisations who were well-organised and focused on these actions.

The protests in Kyiv resonated across the globe, creating powerful images and developing resistance tactics that were translatable to other contexts. Most recently, for example, this can be seen in Hong Kong, where protesters repeat Ukrainian practices. The most important image from the protests of 2013–14 was the destruction of the Lenin statues, which were symbols of Soviet and Russian imperial power over Ukraine.

The victory of the protesters came at an unimaginable price. In February 2014, as Kyiv was boiling over in protest, Russia invaded Ukrainian territory, annexing the Crimean Peninsula and then occupying eastern regions of Ukraine. The subsequent resistance to Russia and fight for a European future took different forms, one of which

a los medios de comunicación ucranianos y extranjeros, y después el monumento fue destruido con mazos, para que los manifestantes pudieran llevarse un pedazo a casa como un trofeo.

Este acto verdaderamente simbólico sucedió durante las protestas antigubernamentales, que comenzaron en Kyiv en noviembre del año 2013. Cientos de miles de ucranianos salieron a las calles para protestar la decisión del presidente ucraniano, Víctor Yanukóvich, de no firmar el Acuerdo de Asociación con la Unión Europea. En cambio, el líder ucraniano intentó unirse a la Unión Aduanera con Rusia, lo que muchos vieron como un intento de restaurar la Unión Soviética. Las protestas crecieron y se apoderaron del país en febrero de 2014. Como resultado de los enfrentamientos entre el 8 y el 21 de febrero de 2014, más de cien personas murieron en el centro de la ciudad y miles resultaron heridas en todo el país.

Las imágenes del ídolo caído resonaron en todo el país y en el extranjero, lo que significaba en términos simbólicos que Ucrania retiraba su pasado soviético y su intención era avanzar como un Estado europeo democrático sin tolerar la corrupción en su sociedad. Lo que comenzó como un movimiento de integración a Europa se convirtió en la lucha por la libertad, el estado de derecho y la democracia.

Para mostrar solidaridad con los manifestantes en Kyiv, los ucranianos empezaron a destruir los monumentos de Lenin masivamente. La policía no se atrevió a intervenir en este proceso de destrucción de monumentos. El 22 de febrero, el poder central colapsó: el parlamento ucraniano removió al presidente, Víctor Yanukóvich, quien huyó a Rusia. Fue impresionante que en solo dos días se destruyeron alrededor de 300 monumentos. Al mismo tiempo, cabe señalar que estos actos fueron cometidos frecuentemente por miembros de organizaciones nacionalistas que estaban bien organizadas y enfocadas a estas acciones.

Las protestas en Kyiv resonaron en todo el mundo, creando imágenes poderosas, desarrollando métodos aplicables para resistir. Esto se podía ver en Hong Kong, donde los manifestantes repitieron las prácticas ucranianas. La imagen más importante de las protestas de 2013 a 2014 fue la destrucción de las estatuas de Lenin, que eran símbolos del poder imperial soviético y ruso sobre Ucrania.

La victoria de los manifestantes resultó en un precio inimaginable. En febrero de 2014, durante los fervientes eventos en Kyiv, Rusia comenzó una invasión al territorio ucraniano anexando la Península de Crimea y luego ocupando las regiones orientales de Ucrania. La resistencia a Rusia y la lucha por



was symbolic: removing Soviet landmarks from public space. Since the Russian government publicly supports the preservation of monuments to Lenin, it condemned their mass-destruction in Ukraine. One of the most prominent former, Ukrainian political prisoners in Russia, filmmaker Oleg Sentsov, was accused of terrorism because of his alleged intention to blow up a statue of Lenin in Simferopol, Crimea. Based on this and other allegations, he was sentenced to 20 years in prison.

The process of removing all of the Lenin statues in Ukraine took fewer than two years. In March 2016, authorities from the Ukrainian city of Zaporizhia removed one of the biggest Lenin monuments in Ukraine. This statue was a 20-meter-tall monument to Lenin in bronze and granite. It stood on Lenin Avenue and faced the Dni-pro River where there is a famous, Soviet hydroelectric power station, also named after Lenin. For decades, it physically embodied the achievements of modernisation in the now-former-Soviet states. Activists and local authorities tried to recontextualise the statue by dressing it in traditional Ukrainian clothing. In 2015, however, the Ukrainian parliament adopted four memory laws, including 'On the condemnation of Communist and National-Socialist totalitarian regimes in Ukraine and the prohibition of the propagation of their symbols'. These laws provided the legal basis for the elimination of Soviet symbols in public space, and the preservation of the Lenin statue in Zaporizhia became impossible. It took two days and a giant crane to safely dismantle the statue, which weighed 40 tonnes.

Later, the post-Maidan Ukrainian government declared the decommunisation policy as one of its most significant achievements. Indeed, the spread of war enabled the rapid and widespread removal from public space of monuments to Lenin and other Communist figures. By 2017, not a single statue of Lenin stood on territory controlled by Ukrainian authorities, except for on private property and in museums. The process of decommunisation did not stop there. The Soviet holidays celebrated in Ukraine, and the Soviet names of streets and cities were subjected to public scrutiny and triumphantly changed. Often, local activists and politicians felt the need to fill in the symbolic gaps that appeared after the removal of Lenin and other Soviet symbols, and started to re-name these spaces for events and figures that clearly referenced nationalistic accounts of Ukrainian history.

un futuro europeo tenían diferentes formas, una de las cuales era simbólica: eliminar los puntos de referencia soviéticos del espacio público. Como el gobierno ruso apoya públicamente la preservación de los monumentos de Lenin, condenaron su destrucción masiva en Ucrania. Uno de los exreos ucranianos más prominentes en Rusia, el cineasta Oleh Sentsov, fue acusado de terrorismo por su supuesta intención de explotar una estatua de Lenin en Simferópol, Crimea. Basado en esta y otras acusaciones, fue sentenciado a 20 años de prisión en Rusia.

El proceso de eliminación de todas las estatuas de Lenin tomó menos de dos años. En marzo de 2016, las autoridades de la ciudad ucraniana de Zaporiyia eliminaron uno de los mayores monumentos de Lenin en Ucrania. Esta estatua era un monumento de bronce y granito de 20 metros de altura que se encontraba en la Avenida Lenin y daba al río Dni-pro, donde hay una famosa central hidroeléctrica soviética que lleva el nombre de Lenin. Durante décadas encarnó físicamente los logros de la modernización en los ahora exestados soviéticos. Activistas y autoridades locales trataron de recontextualizar la estatua vistiéndola con ropa tradicional ucraniana. Sin embargo, en 2015, el parlamento ucraniano adoptó cuatro leyes que abordan la memoria histórica, las cuales incluyen "Sobre la condena del comunismo y los regímenes totalitarios nacionalsocialistas en Ucrania y la prohibición de la propaganda de sus símbolos". Estas leyes proporcionaron la base legal para eliminar los símbolos soviéticos. En la ciudad, los paisajes y la preservación de las estatuas de Lenin en Zaporiyia se hicieron imposibles. Se necesitaron dos días y una grúa gigante para desmantelar con seguridad la estatua, que pesaba 40 toneladas.

El gobierno ucraniano posterior al Maidán anunció una política de descomunización como uno de sus mayores logros. De hecho, la situación de guerra permitió la eliminación rápida y masiva de monumentos a Lenin y otras figuras comunistas del espacio público. Para 2017, ni una sola estatua de Lenin se encontraba en el territorio controlado por las autoridades ucranianas, excepto en la propiedad privada y los museos. El proceso de descomunización no se detuvo allí y fue más allá. Las fiestas soviéticas celebradas en Ucrania, los nombres soviéticos de las calles, e incluso las ciudades, fueron puestas en el centro de atención y cambiaron demostrativamente. A menudo, los activistas y políticos locales, sintiendo la necesidad de llenar los vacíos simbólicos que aparecieron después de la eliminación de Lenin y otros símbolos soviéticos, comenzaron a llenar el espacio con nombres y figuras que claramente hacían referencia a las narrativas nacionalistas de Ucrania.

Over time, open-minded intellectuals, scholars, and artists voiced the need to pursue a more moderate and accountable approach to Soviet heritage. They called for reflection on, and study of, the issue. This led to research into Soviet mosaics and Soviet Modernism in architecture. In just a few years, the conversation around national symbols in Ukraine underwent a major change. Before 2014, monuments to Lenin were so common in Ukraine that they became trivial. They were perceived as normal, but now, looking back, it is evident that this attitude was just the normalisation of a disturbing situation. What we are facing now is the question of Soviet legacy in Ukraine today, and its future as cultural heritage. The question is complex, because it is more about creating the future than it is about fighting old demons.

Con el tiempo, intelectuales, académicos y artistas expresaron la necesidad de desarrollar un enfoque más moderado y responsable hacia la herencia soviética. Invitaron a la reflexión y el estudio del tema. Aparecieron los proyectos sobre los mosaicos soviéticos y el modernismo soviético en la arquitectura. Solo en pocos años, Ucrania superó un cambio importante en su esfera humanitaria. Antes de 2014, los monumentos de Lenin eran tan comunes en Ucrania que se volvieron triviales. Eran percibidos como algo normal, pero ahora, mirando atrás, vemos que era solo la normalización de una situación inquietante. Lo que estamos enfrentando ahora es la cuestión del legado soviético en Ucrania y el futuro de su patrimonio. La pregunta es compleja, porque se trata más bien de crear el futuro y no de luchar contra viejos demonios.

## STAGING WAR ESCENIFICANDO LA GUERRA

### Olesya Khromeychuk

Historian of Modern European History and stage director, King's College London

Historiadora especializada en Historia moderna europea, directora de escena, King's College London

■ *'All That Remains', written and directed by Olesya Khromeychuk and performed by Molodyi Teatr London, is a reflection on memory and loss based on true stories from the ongoing war in Ukraine. In this play, a woman who has lost her brother and is left with only a few of his belongings tries to make sense of what happened to him. The show weaves her story together with those of the volunteers (mostly women) who keep the army supplied with the basics that the state doesn't provide, with those of fellow soldiers haunted by memories, and with her brother's voice, recorded on mobile phone videos at the front. Khromeychuk tells this story, about the shock of losing a loved one to armed conflict and finding the strength to live on, using documentary theatre and music.*

How do you tell a theatre audience about your sibling's violent death in war? Especially a theatre audience that knows little about the incomprehensible war, in what they might consider a far-away country, and between people of whom they know nothing? How do you formulate a 30-word description of the show for publicity material? How do you grab the attention of Londoners, so spoiled by their city's rich theatre scene? How do you sell tickets on the Royal Mile in Edinburgh, the city's busiest street, during the world's biggest theatre festival, the Fringe, to a tourist who just wants to hear some jokes about Brexit? You have about five seconds to interest them with a flyer and a catchphrase. Do you approach them and say: 'Hi! Come to our show! It's about the war in Ukraine. It's a true story. My brother was killed there not long ago?' Maybe. Some might respond with interest. Others might feel uncomfortable and walk away from you after you've told them that it's your own story. Others, still, might simply rush right past you, not wishing to receive your trauma secondhand. And, even if your pitch manages to 'get the bums on the seats', as they say, what will it do to your grief if you spend every day of your run pouring your heart out to strangers?

So, how do you tell a theatre audience about your sibling's violent, wartime death? Maybe you just don't. You don't turn your loved one's death, and your fami-

■ *"Todo lo que queda" es una reflexión sobre la memoria y la pérdida basada en historias reales de la guerra en Ucrania, escrita y dirigida por Olesya Khromeychuk, es interpretada por el Molodyi Teatr, de Londres. Una mujer, que perdió su hermano y solo tiene algunas de sus pertenencias, intenta dar sentido a lo que sucedió. La obra de teatro teje su historia junto con las de los voluntarios (en su mayoría mujeres) que mantienen al ejército provisto de los elementos básicos que el Estado no brinda, con los soldados perseguidos por los recuerdos, y con la voz de su hermano en videos tomados con teléfonos celulares desde la línea del frente. Khromeychuk cuenta esta historia sobre el impacto de perder a un ser querido en un conflicto armado y tener que encontrar la fuerza para vivir.*

¿Cómo le cuentas al público de teatro sobre la muerte violenta de tu hermano en una guerra? ¿Un público de teatro que sabe poco sobre una guerra incomprensible en un país que consideran muy lejano, y entre personas de las cuales no tienen la menor idea? ¿Cómo se formula una descripción de 30 palabras del programa para material publicitario? ¿Cómo captas la atención de unos londinenses tan mimados por la rica escena teatral de su ciudad? ¿Cómo vender entradas en la Royal Mile de Edimburgo, la calle más repleta de la ciudad durante el festival de teatro más grande del mundo, el Fringe, a un turista que quiere escuchar algunas bromas sobre el Brexit? Tienes unos 5 segundos para que se interesen con un folleto informativo y una frase clave. ¿Te acercas a ellos y les dices: "¡Hola! ¡Ven a nuestro show! Se trata de la guerra en Ucrania. Es una historia real. Mi hermano fue asesinado allí hace poco"? Tal vez algunos podrían responder con interés. Otros pueden sentirse incómodos, alejándose después de que les hayas contado que es tu propia historia. Otros incluso podrían simplemente irse rápidamente a otro lado, sin desear recibir su trauma de segunda mano. E, incluso si lograste atraer muchas personas a tu show, ¿qué será de tu dolor si pasas todos los días derramando tu corazón a extraños?

Entonces, ¿cómo le cuentas a un público de teatro sobre la muerte violenta de tu hermano en una guerra? Quizá no lo hagas. No conviertes la muerte de tu ser querido y la angustia de tu familia en un guión. No enfrentas la agonía de editar y volver a editar el texto que contiene tu dolor. No temes que tus

ly's heartache, into a script. You don't face the agony of editing and re-editing the text that contains your pain. You don't fear that your actors – who are also your friends – will be traumatised again and again each time they perform the piece. You decide not to worry that you will fail to communicate the complexity of war and the banality of death on the battlefield to your audience. You don't stress over bad reviews by recent Theatre Studies graduates who don't seem to get what you are trying to say. You don't jump for joy when you get a five-star review, only to then fall into melancholy when you realise that you got five stars for talking about your brother's death.

I hadn't intended to write a play. I wrote about the experience of losing my brother as an attempt to make some sense of it all. I kept going through the few possessions of his that we had kept – a series of drawings made by children to give to soldiers, a khaki scarf, a military belt, bank cards – to see if I could sense traces of my brother in them. I scanned the documents he had accumulated – his military identity card, a list of next of kin, recognition of his war-veteran status – as well as those I collected after his passing – his death certificate, the military medical commission's protocol of his death at the front line – and filed them into neat folders on my computer, trying to reconstruct his life at least in this way. I didn't treat these as potential material for a script.

One day, I sat down to watch the videos he made at the front – which I had found on his phone – for the umpteenth time, and it suddenly dawned on me how theatrical they were. One of them started with a blood-red sun appearing through heaps of earth and my brother's voice narrating the scene: 'Ladies and gentlemen, may I have your attention, please? I present you with the sunrise through a hole in the dugout wall.' Another one zoomed in on raindrops frozen on tree branches, described by my brother as 'the most interesting thing here.' Both were shot in and around the trench in which my brother was killed by shrapnel only a short time later. I knew that these videos, objects and letters – all that remained of my brother's life – would never simply turn into theatre material for me, though they could give me a way to tell a theatre audience about my sibling's violent, wartime death.

The play spoke of themes that were universal, such as grief, the incomprehensibility of the loss of a loved one, and the difficulty of talking about what happened, but it

actores, que también son tus amigos, se traumatizan una y otra vez cada vez que interpretan la pieza. No te preocupas si no puedes comunicar a tu público la complejidad de la guerra y la banalidad de la muerte en el campo de batalla. No te preocupas por las malas críticas de los recién egresados en arte dramático que no parecen entender lo que intentas decir. No saltas de alegría cuando recibes una crítica de cinco estrellas solo para caer en la melancolía al darte cuenta de que tienes cinco estrellas por hablar de la muerte de tu hermano.

No tenía la intención de escribir una obra de teatro. Escribí sobre mi experiencia de perder a mi hermano para tratar de darle sentido a todo. Seguí revisando las pocas cosas suyas que teníamos –dibujos de niños hechos para soldados, una bufanda de color caqui, un cinturón militar, tarjetas bancarias– para ver si podía sentir las huellas de mi hermano en ellas. Escaneé los documentos que acumuló –su documento de identidad militar, la lista de sus familiares más cercanos, el documento que da fe de su estatus como veterano de guerra– así como los que reuní después de su fallecimiento –su certificado de defunción, el reporte médico de su muerte en la línea del frente– y los organicé en carpetas perfectamente ordenadas en mi computadora, tratando al menos de reconstruir su vida de esta manera. No traté esto como material potencial para hacer teatro.

Un día me senté a mirar los videos que hizo desde la primera línea, que encontré en su teléfono, por enésima vez, y de repente me di cuenta de lo teatrales que eran. Uno de ellos comenzó con un sol tan rojo como la sangre apareciendo a través de montones de tierra y con la voz de mi hermano narrando la escena: "Damas y caballeros, solicito su atención por favor. Les presento el amanecer a través de un hoyo en el muro del búnker". Otro se acercó a las gotas de lluvia congeladas en las ramas de los árboles, descritas por mi hermano como "lo más interesante aquí". Ambos fueron filmados dentro y alrededor de la trinchera en la que mataron con metralla a mi hermano poco tiempo después. Sabía que estos videos, objetos y letras –todo lo que quedaba de la vida de mi hermano– nunca se convertirían en material de teatro para mí, pero que podrían darme una manera de contarle a un público de teatro sobre la muerte violenta de mi hermano en una guerra.

La obra habla de temas que son universales, como el dolor, la incomprehensibilidad de la pérdida de un ser querido, y la dificultad de hablar sobre lo que sucedió, pero también se centra en temas que son particularmente ajenos al público occidental. Por ejemplo, un actor explica el proceso de navegar por la web para comprar provisiones para un soldado del ejército

also focused on issues that were particularly alien to Western audiences. For instance, one actor explained the process of surfing the web to buy provisions for a Ukrainian soldier, from socks and army boots, to medication that stops heavy bleeding. Another scene depicted how I received the news of my brother's death: via Facebook. Because, in this day and age, the most efficient way to locate a dead soldier's family turns out to be social media. We tried to give a glimpse of the functioning of the war machine beyond the trenches and guns. One of the stories was set in a local social security office that processes the documents of those killed at the front. Another was by a woman whose job was to send soldiers' bodies home from the front lines.

We made sure to hold post-show discussions whenever possible, inviting members of the audience to voice their thoughts. Many said that they had no idea that the war was still going on. Most were shocked at the number of lives lost to it (10,000 when I wrote the show and reaching over 13,000 the year we performed it). Some could not believe that Ukrainian families really found themselves buying army provisions, even bulletproof vests, online. There were always those who asked: 'Is it really a true story?' and still couldn't quite believe that these were my own experiences. It seemed, at times, that the audience was less shocked by the actual content of the play than by our decision to reveal our vulnerability on stage, in front of them.

For someone who teaches the history of wars, writes academic papers about political violence, and tries to explain the incomprehensible in a systematic way, theatre gave me the liberty to convey the messiness of armed conflict, the absurdity of death on the front lines, and the shock of losing a loved one in this violent way. It also gave me the space to contemplate how to find the strength to live on.

ucraniano: desde calcetines y botas militares hasta medicamentos para detener el sangrado abundante. Otra escena muestra cómo recibí las noticias sobre la muerte de mi hermano: a través de Facebook. Porque, hoy en día, la forma más eficiente de localizar a la familia de un soldado muerto resulta ser a través de las redes sociales. Intentamos vislumbrar el funcionamiento de la máquina de guerra lejos de las trincheras y las armas. Una de las historias acontece en una oficina local de seguridad social, dedicada a procesar los documentos de los asesinados en la primera línea de combate. Otra era la de una mujer que enviaba los cuerpos de los soldados desde la línea del frente.

Siempre tratamos de tener debates después del espectáculo, invitando al público a expresar sus pensamientos. Muchos dijeron que no tenían ni idea de que la guerra todavía seguía. La mayoría se sorprendió por la cantidad de vidas perdidas (10,000 cuando escribí el guión, y alcanzó más de 13,000 en el año en que fue la puesta en escena). Algunos no podían creer que las familias ucranianas realmente se encontraran comprando provisiones para el ejército, incluso chalecos antibalas, en internet. Siempre hubo quienes preguntaron: "¿De verdad es una historia real?". Y todavía no podían creer que esas fueran mis propias experiencias. A veces parecía que el público estaba menos conmovido por el contenido real de la obra que por nuestra decisión de revelar nuestra vulnerabilidad frente a ellos en el escenario.

Para alguien que enseña la historia de las guerras, escribe artículos académicos sobre violencia política, y trata de explicar lo incomprensible de manera sistemática, el teatro me dio la libertad de transmitir el desorden de un conflicto armado, lo absurdo de una muerte en la línea del frente, y la conmoción de perder a un ser querido de esta manera violenta. También me dio el espacio para contemplar cómo encontrar la fuerza para vivir.



## SHARING THE HOMELAND WITH THE ENEMY COMPARTIENDO LA PATRIA CON EL ENEMIGO

Ricardo Macías Cardoso

Writer and philosopher / Escritor y filósofo

■ ‘An enemy is a force that fills us with meaning’, wrote Scottish philosopher David Hume – and his wisdom is always contemporary. An enemy can collect the malleable clay that shapes human life and imbue it with a hatred capable of devouring the globe. The enemy is always a latent danger, clouding and corroding the mind with an obsessive desire for his submission or destruction. An enemy is an infamous generator of speech, capable of making war and horror the driving forces behind every one of our actions.

This *dictum* is devastatingly relevant for the understanding of the turbulent political and cultural situation in contemporary Ukraine. Vladimir Putin’s Russia still dreams of being a colossus that establishes its borders wherever and whenever it wishes. It takes advantage of the crude ambitions of individuals, the ignorance and fervour of the masses, as well as of the incessant media-manipulation that finds in the war a fertile territory to serve its interests. It is undeniable that the armed conflict in Ukraine feeds on this obsession with the enemy, who was once a neighbour, a friend, or even a brother.

*At the Front Line. Ukrainian Art, 2013–2019* is a small, but elegant and insightful, exhibition at the National Museum of World Cultures in Mexico City. It portrays this tension with sagacity. Using documentary film, installations, photography, and other visual and textual media, the artists gathered here portray the complex scaffolding that shapes Ukrainian historical memory in their work, as well as the vectors that configure the topography of the war, the affliction brought on by combat, and the multiple forms of resistance created at the battlefield.

The installation *The So-Called* by Lada Nakonechna synthesises, with exemplary directness, the scope of media-manipulation. On the floor, we find stones stacked on top of one another and engraved with epithets that are commonly used by one side to refer to its opposite: ‘separatists’, ‘rebels’, ‘patriots’, and so on. Words, apparently frivolous and harmless, actually appeal to a collective sense of the plenitude produced by ideology. Using these

■ “Un enemigo es una fuerza que nos llena de significado”, escribió con agudeza el filósofo escocés David Hume –una frase que es siempre contemporánea. Un enemigo puede recoger la maleable arcilla que da forma a una vida humana e imbuirla de un odio capaz de devorar el globo. Un enemigo es siempre un peligro latente y obnubila y corroe el pensamiento con el sueño de su sometimiento o su destrucción. Un enemigo es un infausto generador de discurso, capaz de volver a la guerra y el horror la ley y el resorte de todas nuestras acciones.

Este *dictum* se revela desoladoramente pertinente para comprender la turbulenta situación política y cultural de la Ucrania contemporánea. Abrumada por la Rusia de Vladimir Putin, quien aún sueña con ese coloso que establece sus fronteras donde le viene bien y cuando le da la gana, por los distintos grupos étnicos que reivindican con la fuerza de las armas su identidad nacional, por las ruines ambiciones individuales que se aprovechan de la ignorancia y el fervor de las masas, y por la incesante manipulación mediática que encuentra en esta guerra intestina un territorio fecundísimo para servir a sus intereses, es innegable que el conflicto armado en Ucrania se nutre de esta obsesión por el enemigo, enemigo que es creado artificialmente y que otrora era vecino, amigo o, incluso, hermano.

*La línea del frente. El arte ucraniano 2013–2019*, una pequeña pero elegante e inteligente exhibición en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo, retrata con sagacidad las aristas de esta tensión. Valiéndose de documentales, instalaciones, fotografías y otros medios plásticos y escritos, los artistas aquí reunidos consignan en sus obras el complejo andamiaje que fragua la memoria histórica ucraniana, los vectores que configuran la topografía de la guerra, la estela de aflicción que trae consigo el combate y las múltiples formas de resistencia que se gestan desde el frente de batalla.

La instalación *Los así llamados*, de Lada Nakonechna sintetiza con ejemplar crudeza los alcances de la manipulación mediática. En el suelo encontramos apiladas piedras grabadas con los epítetos que comúnmente se emplean para “etiquetar” al bando contrario: “separatistas”, “rebeldes”, “patriotas”, etc. Tales vocablos, aparentemente frívolos e inermes, en realidad apelan a un sentimiento colectivo cargado de ideología. Valerse

terms to define the enemy is a way of confining it conceptually, fixing its meaning, preserving old prejudices, and stoking the fire of burning resentments. Discursive violence, we all know, has been the backbone of countless civil wars and ethnic conflicts. Few things, if they do exist, are able to penetrate the souls and influence the actions of human beings as deeply and strongly as language.

The 'fairy tales that are told during the war', to use a phrase used by Piotr Armianovski in the short documentary *Me and Mariupol*, are both uncompromisingly utopian and violent. They vociferously announce that victory will lead to the realisation of our dreams and become ecstatic at the prospect of becoming heroes or martyrs. Armianovski's cinematography, however, goes beyond the condemnation of this false glorification and strives to portray the daily lives of people amidst the conflict. His practice does not rely on narrative fiction, where the absolute and uninterrupted control of the director dictates all actions, because he genuinely intends to transmit the thoughts of the flesh-and-blood people who suffer in Ukraine's combat zones. The vanishing point of Armianovski's perspectival system is their painful interiorisation, where inner shadows are portrayed, and the wounds that are not visible on the skin are discovered.

This mantra of anxiety resonates even more with other works on display, such as *Iron Arch* by Kristina Norman, or in the materials that make up the *Stories* section, where multiple voices narrate the unfathomable anguish of being suddenly thrown into the absurd position of having to abandon everything and flee because of the war.

Svitlana Biedarieva (who is also one of the curators of the exhibition) is another artist who addresses the creation of ideological monsters. In *The Morphology of War* (large-format digital graphics), automatic rifles, clubs, animal heads, and anthropomorphic silhouettes whose shapes are reminiscent of the creatures that populate Medieval, illuminated bestiaries are entangled in strange communion. Curled-up, immersed in the tension caused by their incessant stalking of one another, a disturbing and violent pathos pulses between these beings. Their gaze is threatening, their bodies are always on guard, their attitude is confrontational and hides all vulnerability. As happens between enemies in the midst of war it seems that their desire for combat is a feverish sensation that drives them mad with its poison, gnawing at their beings *ad nauseam*, until

de estos términos para definir al enemigo es una forma de enclaustrarlo conceptualmente, estatificar acremente lo que él representa, perseverar los prejuicios e incendiar los resentimientos. La violencia discursiva, lo sabemos, ha sido la columna vertebral de innumerables guerras civiles y conflictos étnicos. Pocas cosas, si las hay, son capaces de calar tan hondo como el lenguaje en el alma y en las acciones de los seres humanos.

Los "cuentos de hadas que se cuentan durante la guerra", para utilizar la sugerente terminología empleada por Piotr Armianovski en el breve documental *Yo y Mariupol*, son incorregiblemente utópicos y encrespados. Anuncian con bombo y platillo como la victoria acarreará la concreción de los sueños, y extasían con el heraldo de volverse "héroes" o "mártires". Empero, la cinematografía de Armianovski va más allá de la condena de esta falsa glorificación y se esfuerza por retratar el día a día de las personas en medio del conflicto. Su praxis no apuesta por la ficción narrativa, en la que el absoluto e ininterrumpido control del director dicta todas las acciones, sino que aboga con sinceridad por transmitir sin cortapisas los pensamientos de las personas de carne y hueso que sufren en medio del combate. En particular, Armianovski tiene su punto de fuga en la interiorización dolorosa, donde se cuentan las sombras y se descubren las heridas que no son perceptibles en la piel.

Este mantra de zozobra rezuma también de manera aún más fulgurante en otras obras en exhibición, como *El arco de hierro*, de Kristina Norman, o en los materiales que integran la sección "Historias" que, desde múltiples voces, narran en primera persona la insondable angustia de repentinamente tener que abandonarlo todo e huir sin rumbo a causa de la guerra.

Svitlana Biedarieva (quien funge también como una de las curadoras de la exhibición) es otra de las artistas cuyo plano espiritual aborda la creación de monstruos ideológicos. En *Morfología de la guerra* (gráfica digital en gran formato), rifles automáticos, garrotes, cabezas de animales y siluetas antropomórficas reminiscentes de bestiarios ilustrados se imbrican en una extraña comunión. Encrespados, inmersos en la tensión provocada por el incesante acecho del otro, un pathos perturbador y violento pulsa entre estos seres. Su mirada es amenazante, sus cuerpos están siempre en guardia, su actitud es desafiante y esconde cualquier rasgo de vulnerabilidad. De la misma forma que acontece entre bandos enemigos en medio de la guerra, pareciera que entre ellos el ansia de combate es una sensación febril, seduciéndoles con su elixir, royendo *ad nauseam* su ser hasta concretar su exterminio. Eliminando las galas de lo espectacular, sin necesidad de la sangre o lo grotesco, *Morfología de la*

they are exterminated. Even without blood or graphic violence, *The Morphology of War* is a poignant reflection on this warlike mania, a diet of horrors that does not change with time. It contains much more than it shows.

*Victories of the Defeated* by Yevgenia Belorusets is, for me, the most affecting of all the works that make up the exhibition. Eight photographic portraits are spread across a white wall, accompanied by an ominous text that, with great artistic finesse, addresses the severity and consequences of exile from a deeply ethereal and nostalgic perspective. Decisively, with no equivocation or artifice, Belorusets rips apart the fossilised paradigms of everyday perception and displays a determined commitment to configuring an identity.

To put it bluntly: *Victories of the Defeated* takes place in a world of flesh and blood, where false posturing and intellectual tourism do not exist. The portraits' spirituality corresponds to the reality represented, their bodies brim with darkness and promises, their far-reaching gazes take stock of the limits of the emotion that inspires them. Their challenging beauty lies, in part, in the absence of rhetoric, in the way it is made manifest through the subjects' presence without filters, in its strict refusal to sugarcoat. This contact with the most natural and rustic mechanics of things is the most powerful and prescient aspect of its aesthetics, offering us something similar to the intensity of such masters of photographic portraiture as Alberto García-Alix or Diane Arbus.

A pleasant gesture by the curators – Svitlana Biedarieva and Hanna Deikun – is the absence of artificial and unnecessary barriers or divisions between the various pieces that make up the exhibition. I think this does justice to the deep, conceptual similarities that unite the artists gathered here. Moreover, *At the Front Line* is not limited to the exhibition at the National Museum of World Cultures, but includes multiple programmes at various sites. At the Museum of Memory and Tolerance, for example, academics and activists such as Jean Meyer, Olesya Khromeychuk, and Diana Berg took part in a series of roundtables over the course of October. Between 8 and 17 November 2019, and 25 January and 1 February 2020, various films were scheduled at the National Cineteca, where works such as *Maidan* by Sergei Loznitza captured the violence of the Yanukovich regime at the beginning of the civil protests. This interdisciplinarity is, in

*guerra* es, entonces, una inducción a reflexionar en torno a esta manía bélica, dieta de horrores que no cambia con los siglos. Contiene mucho más de lo que muestra.

*Victorias de los derrotados* de Yevgenia Belorusets es, para mí, la más mordiente de todas las obras que integran la exhibición. Ocho retratos fotográficos se extienden sobre un muro blanco, acompañados en un segundo plano por un ominoso texto que con gran finura artística aborda el desgarramiento y las consecuencias del exilio desde una mirada profundamente etérea y nostálgica. Con gravedad, sin medias tintas ni simulacros de sueños, Belorusets arranca los envoltorios fosilizados de la visión habitual, estableciendo una negociación más cruda y una apuesta más decidida en la configuración de la identidad. Digámoslo claro: *Victorias de los derrotados* ocurre en un mundo de carne y hueso en el que las poses falsas y el turismo intelectual no existen. Su espiritualidad está en un plano de compli- cidad con la realidad representada, sus cuerpos son un abrevadero de tinieblas y promesas, sus miradas son de largo alcance y van hasta el fin en la emoción que las inspira. Su belleza desafiante reside, en parte, en la ausencia de retórica, en el modo en que se impone a la atención por medio de una presencia sin filtros, en su evasión estricta de cualquier edulcoración. Este contacto con la mecánica más natural y rústica de las cosas es la potencia más sensible en su estética, ofreciéndonos algo afín a la intensidad de maestros del retrato como Alberto García-Alix o Diane Arbus.

Un gesto agradable y agradecible de la curaduría –a cargo de Svitlana Bieradarieva y Hanna Deikun– es el no haber creado barreras o divisiones artificiales e innecesarias entre las diversas piezas que integran la exhibición. Creo que ello hace justicia a las profundas asonancias conceptuales que hermanan a los artistas aquí reunidos. Mucho más relevante es el hecho que *La línea del frente* no se limita a la exhibición en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo, sino que tiene múltiples frentes de combate. Tal es el caso de una serie de mesas redondas organizadas en el Museo Memoria y Tolerancia durante el mes de octubre, en donde participaron académicos y activistas como Jean Meyer, Olesya Khromeychuk, y Diana Berg. En el mismo tenor, del 8 al 17 de noviembre se exhibieron diversos filmes en la Cineteca Nacional, en los que obras como *Maidán*, de Serguéi Loznitza capturan la violencia del régimen al inicio de las protestas civiles. Esta interdisciplinarietà constituye, a mi juicio, un acierto notabilísimo de las curadoras, toda vez que buscan crear en el público mexicano una comprensión más honda de la realidad ucraniana y no circunscribirse a la mirada

my opinion, remarkably successful, as the curators seek to promote a deeper understanding of Ukrainian reality among the Mexican public instead of limiting themselves to the superficial engagement that this type of exhibition too often displays, despite dealing with difficult subject matter.

At the height of a war, every thunderbolt seems to light the fuse of the next. In the heat of battle, it is difficult to hear the voices of the victims because they get lost in the noise and the fury. *At the Front Line* teaches us that, even in the face of the frightening parade of war, even in the face of abandonment and amidst the screams and blood of the bereaved, it is possible to seize the fire of this infernal reality, to transform it into a conscious light that serves to achieve the peace that was once believed forgotten and lost.

*This text was first published in Spanish as "Compartiendo la patria con el enemigo" in La Tempestad, 19 November 2019.*

superficial tan proclive en este tipo de exhibiciones.

En el cénit de la guerra cada trueno pareciera encender la mecha del siguiente. Al fragor de las armas es difícil escuchar las voces de las víctimas, pues se pierden entre el estruendo y la furia. *La línea del frente* nos enseña que, incluso frente al desfile de lo aterrador, incluso frente al abandono, los gritos y la sangre de los dolientes, es posible asir los fuegos de esta realidad infernal, es posible transformarlos en una luz consciente que sirva para alcanzar una paz que se cree antigua y perdida.

*Este texto fue publicado en La Tempestad, 19 de noviembre de 2019.*

## AT THE FRONT LINE LÍNEA DEL FRENTE

Jean Meyer

Professor in International History, Center for Research and Teaching in Economics (CIDE), Mexico City  
Profesor de Historia Internacional, Centro de Investigación y Docencia Económicas, Ciudad de México

■ In 2006, I predicted that the permanent conflict between Georgia and Russia would not threaten the independence of Georgia, but that it would challenge Georgia's territorial integrity. It was impossible to avoid Moscow's annexation of Abkhazia and South Ossetia. Such was the firestorm of 2008. But I was wrong to guess that with Ukraine, Putin would not go beyond exerting economic or political pressure. In early 2014, the triumph of the second revolution in Ukraine, that of the Maidan, or Kyiv's Independence Square, and the shameful escape to Russia of Putin's vassal, President Victor Yanukovich, precipitated a reaction from Moscow that no one expected. Suddenly, soldiers appeared in quiet Crimea, without shields or flags, and seized the peninsula without fire. Immediately, a referendum proclaimed 'the desire of the people of Crimea to belong to Russia', justifying a totally illegal annexation. Then, Moscow launched a separatist operation in the eastern provinces of Donetsk and Luhansk, a real war that has not yet ended, and which inspired the exhibition *At the Front Line. Ukrainian Art, 2013–2019*.

Since the first revolution, the so-called Orange Revolution of 2004, which resulted in a defeat for Moscow, President Vladimir Putin has declared more than once that Ukraine does not exist, that it is a geopolitical aberration. He mistakenly believes that Russian-speaking Eastern Ukraine is really Novorossiia (New Russia). That is why he has failed in his attempt to promote uprisings in cities like Odesa and Kharkiv. That is why Ukraine resisted and continues to endure. More than 10,000 people have died, and two million have been displaced, to pay for the Kremlin strongman's error.

Why was he wrong? Because, since elementary school, they taught him, like all Russian children, that Ukraine was the 'Little Russia' (Malorosiia) and that Kyiv had been, in the High Middle Ages, the cradle of Russian culture. Another historical argument reads (and is venerated in today's Russia) that the best proof that Little Russia was an integral part of Russia was the absence of

■ En 2006 profeticé que el conflicto permanente entre Georgia y Rusia no amenazaba la independencia de Georgia, pero sí su integridad territorial; que no se podía evitar que Moscú le quitara Abjasia y Osetia del Sur. Así fue con la guerra-relámpago de 2008. Pero me equivoqué al publicar que, con Ucrania, Putin no iría más allá de las presiones económicas, energéticas, políticas. A principios de 2014, el triunfo de la segunda revolución en Ucrania, la de "Maidán", la Plaza de la Independencia en Kyiv, y la huida vergonzosa a Rusia del presidente Víctor Yanukóvych, el vasallo de Putin, precipitaron los acontecimientos, a saber, una reacción moscovita que nadie esperaba: de repente, en una Crimea tranquila, aparecieron soldados sin escudos ni banderas que se apoderaron de la península sin disparar. Rápidamente un referéndum proclamó "el deseo del pueblo de Crimea de pertenecer a Rusia", amparando una anexión totalmente ilegal. Luego, Moscú lanzó una operación separatista en los distritos orientales de Donetsk y Luhansk, una verdadera guerra que no ha terminado y que es el motivo de la exposición intitulada *La línea del frente. El arte ucraniano, 2013–2019*.

Desde la primera revolución, la Revolución Naranja de 2004, que fue una derrota para Moscú, el presidente Vladimir Putin había declarado más de una vez que Ucrania no existía, que era una aberración geopolítica. Creía, de manera equivocada, que la Ucrania oriental rusófona era realmente Novorossiia (Nueva Rusia). Por eso fracasó en su intento de fomentar levantamientos en ciudades como Odesa y Járkiv, por eso Ucrania resistió y sigue resistiendo. Más de 10,000 muertos, dos millones de personas desplazadas, tal es el saldo del error del hombre fuerte del Kremlin.

¿Por qué se equivocó? Porque desde la escuela primaria le enseñaron, como a todos los niños rusos, que Ucrania era la "Pequeña Rusia" y que Kyiv había sido, en la alta Edad Media, la cuna de la rusidad. Otro argumento histórico rezaba (y reza hoy en Rusia) que la mejor prueba de que la Pequeña Rusia era parte integrante de Rusia, era la ausencia de un Estado ucraniano a lo largo de los siglos. Hasta aquel mes de diciembre 1991, cuando desapareció la Unión Soviética.



a Ukrainian state until December 1991, when the Soviet Union was disbanded.

Zbigniew Brzeziński considered the appearance of an independent, Ukrainian state one of the three main geopolitical events of the 20<sup>th</sup> century, after the disappearance of the Austro-Hungarian Empire in 1918, and the division of Europe into two blocs in 1945. He argued that it meant the end of the Soviet empire, descendant of the Tsarist empire and, therefore, the liberation of Russia, also a victim of the imperial vision, which could then become democratic and European. He was right, but reality did not confirm his optimism. After Boris Yeltsin's seven chaotic years as president, Vladimir Putin took power and did not release it as he re-established direct and indirect dominion over the former imperial territories. He played with finesse and rudeness, knowing from the beginning that Ukraine could not count on real, international support. At the front line, the mercenaries who maintain the 'republics' of the 'New Russia' have all the military support of Moscow. They have more tanks than the British army.

In 2014, at the beginning of the crisis, an observer could say that there was no 'one and indivisible' Ukraine but several 'Ukraines', separated by religion and language: Eastern Orthodox against Greek Catholics, Russian-speakers against Ukrainian-speakers, the East against the West, etc. Now, especially after the totally-transparent 2019 presidential elections, the same observer might acknowledge the existence of civic and democratic nationalism throughout the country, upending their previous ethnolinguistic and religious analysis. Moreover, President Putin's aggression, first in Crimea, then in Donbas, has had the opposite effect of what he expected. He counted on Ukraine's supposed division, but provoked national unity. Certainly, Ukraine lost Crimea and has not recovered the 'republics' that are controlled by the gangs that Moscow moves back and forth, according to its needs. However, a new nation is being created AT THE FRONT LINE.

Zbigniew Brzeziński consideró en su momento la aparición de un Estado ucraniano independiente como "uno de los tres principales acontecimientos geopolíticos del siglo XX, después de la desaparición del Imperio Austro-Húngaro, en 1918, y la división de Europa en dos bloques, en 1945". Razonaba que significaba el fin del Imperio Soviético, herencia del Imperio Zarista, y por lo tanto la liberación de una Rusia, también víctima del fardo imperial, que podía volverse democrática y europea. Tenía razón, pero los hechos no confirmaron su optimismo. Después de los siete años caóticos de Boris Yeltsin, Vladimir Putin tomó el mando y no lo suelta, para restablecer su dominio directo e indirecto sobre la antigua zona imperial. Ha jugado con fineza y con rudeza, según el momento, sabiendo, desde un principio, que Ucrania no podía contar con apoyos internacionales reales. Enfrente, los paramilitares y los mercenarios que detienen las "repúblicas" de la "Nueva Rusia", tienen todo el apoyo militar de Moscú; llegaron a disponer de más tanques que el ejército británico.

Al principio de la crisis, en 2014, el observador podía decir que no había una Ucrania, "una e indivisible", sino varias "Ucrainas", separadas por la religión y la lengua, ortodoxos contra greco-católicos, rusófonos contra ucranófonos, Oriente contra Occidente, etcétera. Ahora, especialmente después de las elecciones presidenciales de 2019, totalmente limpias, el mismo observador reconoce la existencia de un nacionalismo cívico y democrático, en todo el país, por encima de los análisis etnolingüísticos. Es más, la agresión del presidente Putin, primero en Crimea, luego en el Donbas, ha tenido el efecto contrario a lo que él esperaba. Contaba con la desagregación de Ucrania y provocó la unión nacional. Ciertamente, Ucrania perdió Crimea y no ha recuperado las "republiquetas" controladas por las pandillas que lanza o frena Moscú, según sus necesidades; pero una nueva nación se está forjando en LA LÍNEA DEL FRENTE.

## 2020. THE RIGHT TO HAPPINESS 2020. DERECHO A LA ALEGRÍA

Olia Mykhailiuk

Artist and stage director, ArtPole Agency / Artista y directora de teatro, Agencia ArtPole

■ 2020. This year will be inscribed in memory by fog and all-embracing helplessness although, on New Year's Eve, there wasn't any fog, only rain: cold, small droplets, with the wind hitting one's face. The news was full of salutations and accusations. Some people called to celebrate; others remembered the dead, described how they overcame mental disorders, felt offended by fireworks and applause. There were also others – those who, for not the first year, had been quietly and persistently trying to win the right to joy. To win it, first of all, in their minds. It's hard. Surely, one can close one's eyes and not notice what is happening nearby. But there is a danger that your thoughts will become not only abstract, but abstract to the point of emptiness, and that one day you will have to look at them. On the contrary, you can open your eyes wide and see the 2020s, in which the war, unjustified arrests, and innocent victims continue, and in which people are still disappearing. And, again, you want to close your eyes. And, again, darkness and emptiness?

Fighting this formless war is a difficult task; it is impossible to win. It is not even possible to write about it because the words are increasingly referred to as bearing the opposite meaning. When Russian troops invade Ukraine, the president of Russia says they are 'protecting the Russian-speaking population'. The volunteers who rescued people in the middle of the war have been charged with murder. Instead, the true killers are released. The killers of Maidan protesters were released during an exchange of prisoners between Ukraine and Russia.

On New Year's Eve, the relatives and friends of the dead, as well as dozens of indifferent people, wandered outside the detention centre from which the assassins were supposed to exit. They tried to build some barricades, to block exits, to warm each other with tea and words of support – as they once did at the Maidan. It did not work. The defendants were not even in this building. All that remained were some unfortunate nightly broadcasts on social networks, and a great desire to see something in this nocturnal haze.

■ 2020. Este año se va a inscribir en la memoria por la niebla y la impotencia que lo envuelven todo. Aunque en la noche de año nuevo no hubo niebla sino lluvia: fría, ligera, con el viento golpeando la cara. Las noticias estaban llenas de saludos y acusaciones. Algunas personas llamaron a festejar; otras recordaron a los muertos, describieron como superaron los trastornos mentales, se sintieron ofendidas por los fuegos artificiales y los aplausos. Hubo incluso otras, aquellas que durante más de un año han estado tratando silenciosa y persistentemente de ganarse el derecho a la alegría. Ganarlo, en primer lugar, en su propia mente. Es difícil. Por supuesto, uno puede cerrar los ojos y no notar lo que sucede cerca. Pero existe el peligro de que sus pensamientos se vuelvan no sólo abstractos, sino abstractos hasta el vacío, y algún día tendrán que mirarlos. Por el contrario, se pueden abrir ampliamente los ojos y ver la década del 2020, en la que continúa la guerra, los arrestos injustificados y las víctimas inocentes, y en la que las personas están desapareciendo. Y, de nuevo, quieres cerrar los ojos. ¿Y, de nuevo, la oscuridad y el vacío?

Pelear esta guerra sin forma es una tarea difícil; es imposible ganar. Ni siquiera es posible escribir sobre ella, porque las cosas se denominan cada vez más como palabras opuestas a su significado. Las tropas rusas invaden Ucrania: el presidente de Rusia dice que están "protegiendo a la población de rusohablantes". Los voluntarios que han rescatado a personas en medio de la guerra han sido acusados de asesinato. En cambio, los verdaderos asesinos son liberados. Los asesinos del Maidán fueron liberados durante el intercambio de prisioneros entre Ucrania y Rusia.

Justo en la víspera de año nuevo, los familiares y amigos de los muertos, así como docenas de personas indiferentes deambulaban en las afueras del centro de detención, del que se suponía que los asesinos iban a ser sacados. Intentaron construir algunas barricadas, bloquear las salidas, calentarse mutuamente con té y palabras de apoyo. Como una vez en el Maidán. No funcionó. Los acusados ni siquiera estaban en esta sala. Todo lo que queda son algunas transmisiones nocturnas desafortunadas en las redes sociales, y un gran deseo de ver algo en esta bruma nocturna.

It rained all New Year's Eve. The rain drove people from the streets to their warm homes; it eroded wishes and photos. Even the desire for peace does not always seem appropriate now, because 'peace and tolerance' are the words of those who ignore, provoke, betray, trade, kill.

On New Year's Eve, I took the subway from one end of the city to the other. Feeling the same right to joy, in spite of everything, I was waiting for a miracle. But there were only people: a bit sleepy, a bit frozen, a bit drunk and tired. They were like a tribe enchanted by dark forces that forbid them to have fun and sing happy songs.

I was reading Rushdie: 'Like the first crocus of spring, a runner was sighted on the promenade along the banks of the Hudson, not running away from a monster, just running *for fun*. The rebirth of the idea of pleasure was itself like the arrival of a new season, even though everyone knew that as long as the evil were out there – these names had become familiar to everyone on the planet – the danger remained.'

The winter of 2014 was colder. The subway was often closed because there was constant danger of a 'terrorist attack'. Everyone got used to it until one day, it stopped completely. We were standing at the crossroads – the people and cars. In the jeep in front of us, people lay in the open car-body. People wrapped in dark blankets. The acoustic space around was dense: talks, cries, orders, hymns somewhere in the distance. And then there was this jeep, with a supernaturally high signal. A sound that raises the dead, one could say. And suddenly, everything became clear. It was taking people to the Mykhailovski Cathedral. The living, the dead, the wounded. One of my acquaintances was in the cathedral at this time, and he quickly had to adapt to his new duty: distinguishing between the living and the dead, and among the living, seeing who was wounded, which wounds were serious, and who needed immediate help. Another acquaintance, also by chance, had to answer the cell phone calls in their pockets. She had to do it because she was close to those who couldn't answer. Who were injured or killed. But someone had to answer.

These people didn't know each other. They were from different cities and I knew them from various, different points in my life. And now they don't speak any differently about those events. One sends greetings from distant, warm countries; the other raises a glass surrounded by her

Llovió toda la víspera de año nuevo. La lluvia llevó a la gente de las calles a hogares cálidos; erosionó las fotos y los deseos. Incluso el deseo de paz ahora no siempre parece apropiado, porque "paz y tolerancia" es el lenguaje de aquellos que ignoran, provocan, traicionan, comercian, matan.

En la víspera del año nuevo, tomé el metro de un extremo a otro de la ciudad. Sintiendo el mismo derecho a la alegría, a pesar de todo, estaba esperando un milagro. Pero solo había gente un poco somnolienta, un poco congelada, un poco borracha y cansada, como una tribu, que las fuerzas negras evocan, prohibiendo alegrarse y cantar canciones alegres.

Leía Rushdie: "Tal como el primer azafrán de la primavera, un corredor fue avistado en el paseo marítimo a la orilla del Hudson, no huyendo de un monstruo, solo corriendo *por diversión*. El renacimiento de la idea de placer fue en sí mismo como la llegada de una nueva estación, a pesar de que todos sabían que mientras los malévolos estuvieran allá afuera –estos nombres se habían vuelto familiares para todos en el planeta– el peligro permanecía."

El invierno de 2014 fue más frío. El metro a menudo estaba bloqueado porque había un peligro constante de "ataques terroristas". Todos se acostumbraron hasta que un día se detuvo por completo. Nos paramos en el cruce. Las personas y los autos. En el jeep frente a nosotros, con el cuerpo abierto, yacían personas. Gente envuelta en mantas oscuras. El espacio acústico alrededor era denso: charlas, llantos, órdenes, himnos en algún lugar a lo lejos. Y luego está este jeep, con una señal sobrenaturalmente alta. Un sonido que levanta a los muertos, puede decirse. Y, de repente, todo se volvió claro. Llevaba a la gente a la Catedral de San Miguel. Los vivos, los muertos, los heridos. Uno de mis conocidos estaba allí, en la catedral, en ese momento, para asumir rápidamente un nuevo deber: distinguir entre los vivos y los muertos, y entre los vivos ver quiénes tienen heridas, cuáles son heridas graves y quiénes necesitan ayuda inmediata. Otra conocida, también por azar, tuvo que responder a las llamadas de los teléfonos celulares guardados en los bolsillos. Tenía que hacerlo porque estaba cerca de aquellos que no podían responder... aquellos que estaban heridos o habían sido asesinados. Pero alguien tuvo que responder.

Estas personas no se conocían, eran de diferentes ciudades y de diferentes situaciones en mi vida. Y ahora no hablan de manera diferente sobre esos eventos. Una envía saludos desde países cálidos lejanos; la otra levanta un vaso rodeada por su familia junto a la chimenea. Pero no creo que ninguno de nosotros pueda olvidar como ardieron las cosas en aquel invierno.

family by the fireplace. But I don't think any of us can forget how things were burning that winter. Everyone, in their own way, is fighting for the right to joy.

But it is not right to remain silent. We need to talk about it. It is good that in the Ukrainian language, exclamation points or question marks are placed at the end of sentences. While writing, you have time to think if you are ready to affirm, or if everything is still in doubt and fog. I started studying calligraphy, I'm drawing snowflakes in the word 'tenderness', signalling the right for me to enjoy, the right to abstraction, the right to ask questions. At least in this sentence. Is it necessary to talk about it? When it all began, we saw for the first time with our own eyes and felt on our own skins the aggression in the air. When it burned inside, our minds became stiff and twisted, looking for the exit to a place where there was joy. She fought for her right.

Over time, when pain and insults are consigned to memory, the ability to capture the odours, signs, and sounds that reproduce our reality and compile them in a new way emerges. From my trips to Greece, Turkey and Italy, my personal island began to emerge. I love Crimea very much, but I love the one which has not been annexed, in which I spent my childhood, and which I cannot visit now. Travelling, I realised that Crimea still exists, that my country is not a place on the map: it is people, faces, gestures, stones, trees, music, books, smells and flavours.

But I don't want to close my eyes. And so, even when drawing my imaginary island, I see. I see that gestures as noble as the exchange of prisoners (and the desire for peace on the eve of the New Year!) hide a humiliating 'fuck off'. Ukraine is returning Russia its citizens, the murderers of our citizens, the murderers of those who protested (the 'Heavenly Hundred' killed during the 2014 Ukrainian Revolution).

The beginning of 2020 will be remembered for cold rain and helplessness. And yet, also for our new right to joy.

Todos a su manera están luchando por el derecho a la alegría.

Pero es incorrecto permanecer en silencio. Necesitamos hablar de esto. Es bueno que en el idioma ucraniano el signo de exclamación o de interrogación se coloque al final de la oración. Mientras escribes, tienes tiempo para pensar si estás listo para afirmar, o si todo es aún duda y niebla. Comencé a estudiar caligrafía, estoy dibujando un copo de nieve en la palabra "ternura", firmando el derecho a disfrutar, el derecho a la abstracción, el derecho a hacer una pregunta. Al menos en esta oración. ¿Es necesario hablar de eso? Cuando todo comenzó, y vimos por primera vez con nuestros propios ojos y sentimos en nuestra propia piel el grado de agresión en el aire. Cuando quemaba dentro, nuestras mentes se pusieron rígidas y retorcidas, buscando la salida a un lugar donde hubiera alegría. Ella luchó por su derecho.

Con el tiempo, cuando el dolor y los insultos fueron relegados al recuerdo, la capacidad para capturar los olores, los signos, los sonidos que reproducen nuestra realidad y compilarlos emerge de una manera nueva. De mis viajes a Grecia, Turquía e Italia, mi isla personal comenzó a emerger. Amo mucho Crimea, pero la que no está ocupada, en la que he pasé mi infancia y que ahora no puedo visitar. Viajando, me di cuenta de que todavía existe, que mi país no es un lugar en el mapa: son las personas, las caras, los gestos, las piedras, los árboles, la música, los libros, los olores y los sabores.

Pero no quiero cerrar los ojos. Y así, incluso dibujando mi isla imaginaria, logró ver. Veo que en un gesto tan noble como el intercambio de prisioneros (¡y el deseo de la paz en la víspera del año nuevo!) se oculta un "vete a la chingada" humillante. Ucrania está entregando a Rusia a sus ciudadanos: los asesinos de nuestros otros ciudadanos, los asesinos de quienes protestaron (los "Cien Celestiales" asesinados durante la Revolución Ucraniana del 2014).

El comienzo de 2020 será recordado por la lluvia fría y la impotencia. Y, sin embargo, también por nuestro nuevo derecho a la alegría.

## WRITING ABOUT MAIDAN ESCRIBIENDO SOBRE EL MAIDÁN

Lada Nakonechna

Artist and art researcher / Artista e investigadora de arte

■ When snow fell for the first time after the protests began, someone had the idea to use it to reinforce the barricades. Someone, probably an office worker on his way home, stops by the Maidan for a few hours. Holding his laptop case in one hand, he scoops snow into bags. A passerby joins him, building a barricade out of the bags. Then, someone else comes along with water, which is immediately used to fortify the construction – in the freezing cold, the ice bonds the bags together. So many captivating details, how easily they distract someone trying to describe the events on the Maidan! And just as easily, living on the Maidan can deprive the participant of the capacity for reflection.

All the time we were on the square. At first, there was expectation: that someone higher-up would make the decisions. But, gradually, people realised that they were alone and turned their gaze away from the stage, where the opposition was deciding the programme. Protesters who had only just been politicised began to see themselves as participants and ventured into actions of a new calibre.

All the time we were on the square. There was the organisation of various forms of assistance: medical, social, informational, legal, psychological, financial, practical; a public library, language and self-defence classes; a boycott of products made by companies belonging to the ruling parties, the patrolling of nearby neighbourhoods, running a hospital-watch system to protect people who had been injured from being arrested, and much more.

Is there a place for everyone here? Yes and no. The ones who want power will find out how and where to obtain it, just like anywhere else. At the same time, they will also determine who is with them and who is against. If you fall into their hands, nothing will help you – they determine your status and decide whether or not you should be on the square at all.

With the shift to open space, social relations are laid bare. They became palpable. Therefore, deliberate injuries and deaths have not been ruled out. Everything that was already thriving in the country – police criminality, selec-

■ Cuando cayó la nieve por primera vez después de que comenzaron las protestas, alguien tuvo la idea de usarla para reforzar las barricadas. Alguien, probablemente un empleado de oficina en su camino a casa, se para cerca del Maidán por unas horas. Sosteniendo el estuche de su *laptop* con una mano, recoge la nieve en bolsas. Un transeúnte se une a él, construyendo una barricada con las bolsas. Luego viene alguien más con agua, que se usa inmediatamente para fortalecer la construcción; en el frío extremo, el hielo pega las bolsas juntas. Tantos detalles cautivadores, ¡con qué facilidad distraen a alguien que está tratando de describir los eventos en el Maidán! Y, con la misma facilidad, vivir en el Maidán puede privar a un participante de la capacidad de reflexión.

Siempre estuvimos en la plaza. Al principio se esperaba que alguien de mayor rango tomaría las decisiones. Pero, gradualmente, llegó una comprensión de la soledad, y alejó del escenario las miradas de las personas, donde la oposición estaba decidiendo el programa. Manifestantes que acababan de ser politizados comenzaron a verse a sí mismos como participantes, e incursionaron en acciones de un nuevo calibre.

Siempre estuvimos en la plaza. Aquí se organizaron varias formas de asistencia: médica, social, informativa, legal, psicológica, financiera, práctica; una biblioteca pública, clases de lenguaje y defensa personal, un boicot a los productos fabricados por las empresas pertenecientes a los partidos gobernantes, patrullaje de los vecindarios cercanos, administración de un sistema de vigilancia de los hospitales para proteger a las personas que resultaron heridas por policías y mucho más.

¿Hay un lugar para todos aquí? Sí y no. Quienes busquen el poder encontrarán cómo y dónde obtenerlo, como en cualquier otro lugar. Al mismo tiempo, determinarán quién está con ellos y quién está en contra. Si caes en sus manos, nada te ayudará –determinan tu estatus si debes o no estar en la plaza.

Con el cambio al espacio abierto, las relaciones sociales quedan al descubierto. Se volvieron palpables. Por lo tanto, no se han descartado lesiones y muertes deliberadas. Todo lo que ya estaba prosperando en el país –criminalidad policial, justicia selectiva, soborno, chantaje, asesinato– simplemente se ha concentrado en un espacio visible.



tive justice, bribery, blackmail, murder – have simply been concentrated in a visible space.

The field of protest is overcrowded with voices. But within this multivocality, there are also those who maintained only certain types of behaviour and reactions. To the superficial observer, this apparent chaos has general, unifying elements. There are signs and collective rituals. Challenging them has turned out to be dangerous, for those who instituted them are ready to defend them, even from fellow protesters. Is this a battle for the right to be present? Rather, it is a battle for the chance to determine the future.

People have been spending all their time on the square for nearly three months. Many have relocated their lives here, carrying out everyday activities and meetings with friends, attending events – video screenings, lectures, and discussions – which would normally have taken place behind the closed walls of a university or other institutions. This new existence on the square was made possible by various contributions of help, food, firewood, security, and even an entertainment programme – all of which are either truly necessary, or at least necessary in the mind of the provider. There is a multitude of entirely different people here who would never otherwise have crossed paths. It is precisely this intimate presence in one place that affects each person on the Maidan; you have to correlate your views and interests with those of others. But there is no common vision for the future, only the knowledge that things are unbearable. There is only the ‘now’, which must be resolved. What keeps people from dispersing? Probably a point of no return has been passed. Life, as it used to be, is impossible.

But nobody knows how events will unfold further. Tomorrow, anything could happen, and nobody is in full control over the situation. It seems that any generalisation or subjective account of what is happening on the Maidan can easily be denied by Maidan itself. The here and now is always more than just merely yours, it is shared by the multitude of the living.

Tomorrow is not always how you imagine it, how it seems to you.

*15 February 2014, Ukraine.*

*Translated by Larissa Babij*

El campo de protesta está abarrotado de voces. Pero dentro de esta multivocidad están también aquellos que mantienen solo ciertos tipos de comportamiento y reacciones. Para el observador superficial, este aparente caos tiene elementos unificadores generales. Estos son signos y rituales colectivos. Desafiarlos resulta ser peligroso, pues aquellos que los han instituido están listos para defenderlos, incluso frente a otros compañeros manifestantes. ¿Es ésta una batalla por el derecho a estar presente? Más bien, por la oportunidad de determinar el futuro.

La gente ha pasado todo su tiempo en la plaza durante casi tres meses. Muchos han reubicado sus vidas aquí, llevando a cabo las actividades y las reuniones cotidianas con amigos, asistiendo a eventos –proyecciones de videos, conferencias, discusiones– que normalmente habrían tenido lugar tras los muros de una universidad u otras instituciones. Esta nueva existencia en la plaza fue posible gracias a varias formas de apoyo, comida, leña, seguridad e incluso un programa de entretenimiento, todo lo que era realmente necesario, o al menos necesario en la mente del proveedor. Aquí hay una multitud de personas completamente diferentes que nunca se cruzarían normalmente. Es precisamente esta presencia íntima en el mismo lugar lo que toca a cada persona en el Maidán; tienes que correlacionar tus puntos de vista e intereses con los demás. Pero no hay una visión común del futuro, solo existe el conocimiento de que las cosas son insostenibles; existe el “ahora”, que debe ser resuelto. ¿Qué impide que las personas se dispersen? Probablemente, atravesaron un punto de no retorno. La vida como solía ser es imposible.

Pero nadie sabe cómo se desarrollarán los eventos. Mañana cualquier cosa podría pasar y nadie tiene el control total de la situación. Parece que el mismo Maidán puede negar fácilmente cualquiera generalización o visión subjetiva de lo que está sucediendo en el Maidán. Aquí y hoy es siempre más que simplemente tuyo, se comparte con la multitud de los vivos.

El mañana no siempre es como lo imaginas, como te parece a ti.

*15 de febrero de 2014*

## **EUROPEAN VALUES OR EURASIAN NORMS? COMPETING POLITICAL SCENARIOS IN UKRAINE AFTER THE EUROMAIDAN**

### **¿VALORES EUROPEOS O NORMAS EUROASIÁTICAS? ESCENARIOS POLÍTICOS RIVALES EN UCRANIA DESPUÉS DEL EUROMAIDÁN**

Maryna Rabinovych

University of Hamburg / Universidad de Hamburgo

Vsevolod Samokhvalov

Vesalius College, Brussels / Colegio Vesalius, Bruselas

■ Much of the literature on the ongoing ‘crisis in and around Ukraine’ (as defined by the OSCE) points to the crisis’ geopolitical dimension, i.e. as a geopolitical competition between the European Union (EU) and the Russian Federation, and the Eurasian Economic Union it sponsors. Quite illustratively, Estonian political analyst Kristi Raik (2017) calls the Ukrainian crisis ‘a collision between two visions of the European order: the liberal, norms-based order perceived and represented by the EU, and Russia’s pursuit of a multipolar, international order where major powers are entitled to a privileged role in their adjacent regions.’ Though it correctly portrays the crisis as, first of all, the collision of, or stand-off between, different systems of values, such an approach fails to develop a nuanced approach to the political scenarios promoted by the EU and Russia in their respective ‘shared neighbourhoods’.

While much is made of Ukraine’s move away from its post-Soviet legacy and towards the European Union, there is not sufficient clarity about where Ukraine actually stands in terms of its political development. In this vein, we aim to develop a nuanced understanding of the political scenarios promoted in Ukraine by the EU and the Russian Federation as competing players, and their reflection in post-Euromaidan reforms, such as those of decentralisation and public administration. To fulfil these tasks and (at least to some extent) depart from largely-overused concepts of ‘democracy’ and ‘rule of law’, we apply two broad, yet tightly-intertwined, categories: ‘attitude to change’ and ‘individual vs state dilemma’, with the latter zooming in on the self-conceptualisation of the state, citizens’ expectations vis-à-vis the state, accountability, and the prevalence of political corruption. The study applies Robert Cooper’s geographical taxonomy of Europe, distinguishing the political peculiarities of the pre-modern, modern, and post-modern world. In Cooper’s terms, pre-modern states tend

■ Mucha de la literatura que aborda “la crisis en y alrededor de Ucrania” (según lo definido por la OSCE) señala la dimensión geopolítica de la crisis. Es decir, la ve como una competencia geopolítica entre la Unión Europea (ue) y la Federación Rusa, patrocinada por la Unión Económica Euroasiática. De manera bastante ilustrativa, el analista político estonio Kristi Raik (2017) llama a la crisis ucraniana “una colisión entre dos visiones del orden europeo: el orden liberal, basado en normas percibidas y representadas por la Unión Europea (ue), y la búsqueda rusa de un orden internacional multipolar, donde las grandes potencias tienen derecho a un papel privilegiado en sus regiones adyacentes”. Aunque representa correctamente la crisis como, en primer lugar, la colisión o el enfrentamiento entre diferentes sistemas de valores, este enfoque no logra desarrollar un enfoque matizado de los escenarios políticos promovidos por la ue y Rusia en sus respectivos “barrios compartidos”. Si bien se ha hablado mucho del alejamiento de Ucrania de su legado postsoviético y su acercamiento hacia la Unión Europea, no hay suficiente claridad sobre dónde se encuentra Ucrania en términos de su desarrollo político.

En este sentido, quiero desarrollar una comprensión matizada de los escenarios políticos promovidos en Ucrania por la ue y la Federación Rusa como actores competidores, y su reflejo en las reformas posteriores al Euromaidán, como las de descentralización y administración pública. Para cumplir con estas tareas y (al menos en cierta medida) apartarnos de los conceptos de “democracia” y “estado de derecho” utilizados en exceso, aplicamos dos categorías amplias, pero estrechamente entrelazadas: “actitud hacia el cambio” y “dilema individual vs dilema de Estado”. Este último se enfoca en la autoconceptualización del Estado, las expectativas de los ciudadanos con respecto al Estado, la responsabilidad y la prevalencia de la corrupción política. El estudio aplica la taxonomía geográfica de Robert Cooper en Europa, distinguiendo las peculiaridades políticas del mundo premoderno, moderno y posmoderno. En

to operate in chaos and actively engage in acquiring new territories; modern states are highly concerned with protecting their sovereignty, statehood, as well as stability, and pursue self-interest through foreign policy strategy. Postmodern states, by contrast, respond to the rise of international interdependence by valuing change and breaking down distinctions between domestic and foreign affairs to enable 'mutual interference' in each other's internal affairs.

There are striking differences between the EU's and Russia's political scenarios. Being continuously shaped by the 'broadening' and 'deepening' of integration, the EU regards transformation as essential, lying at the heart of both its success and adaptive capacity (even as the Union positions itself as a beacon of stability in a troubled world). Russian official discourse, however, emphasises stability as both a value and the 'status-quo', consonant with 'normal, human logic' that would compensate Russians for decades of difficult and unstable life (meaning the transitional challenges of the 1990s). Furthermore, Russian discourse is inflected by the phenomenon of nostalgia for the Soviet Union among people of different ages (even the youth), deeply rooted in a 'loss of sense of belonging to a great empire' (as explained by Russian political scientists). Russia's model of the individual vs state relationship is marked by a highly-personalised relationship to leadership, the state's intrusion into virtually all spheres of societal life, a lack of accountability forums, and high prevalence of political corruption. On the contrary, the EU model pre-supposes a conceptualisation of the state as a manager, appointed to solve particular issues, emphasises the individual and his/her self-realisation, and provides multiple accountability forums for citizens to exercise control over EU institutions, bodies and agencies. The EU is recognised as the world's least-corrupt region. In Cooper's terms, the EU model can largely be addressed as postmodern, while Russia is a modern state, highly concerned with its sovereignty, and using pre-modern means (e.g. annexation) to fulfil its foreign policy ambitions.

An analysis of laws and implementation practices pertaining to ongoing decentralisation and public administration reforms in Ukraine shows that while reform-related discourses and laws tend to reflect the EU political ideals of carefully-designed and consistent transformation, an emphasis on the individual, high levels of accountability

términos de Cooper, los Estados premodernos tienden a operar en el caos y participar activamente en la adquisición de nuevos territorios; los estados modernos están muy preocupados por proteger su soberanía, así como su estabilidad, y persiguen su propio interés a través de la estrategia de política exterior. Los Estados posmodernos, por el contrario, responden al aumento de la interdependencia internacional valorando el cambio y rompiendo las distinciones entre asuntos internos y externos para permitir la "interferencia mutua" en los asuntos internos de los demás.

Existen diferencias notables entre los escenarios políticos de la UE y Rusia. Al estar continuamente determinada por la "ampliación" y la "profundización" de la integración, la UE considera que la transformación es esencial, ya que es el centro de su éxito y su capacidad de adaptación (incluso cuando la Unión se posiciona como un faro de estabilidad en un mundo problemático). No obstante, el discurso oficial ruso enfatiza la estabilidad tanto como un valor y el statu quo, en consonancia con la "lógica humana normal" que compensaría a los rusos por décadas de vida difícil e inestable (es decir, los desafíos transitorios de la década de 1990). Además, el discurso ruso está influido por el fenómeno de la nostalgia de la Unión Soviética entre personas de diferentes edades (incluso los jóvenes), profundamente arraigado en una "pérdida de sentido de pertenencia a un gran imperio" (como explican los politólogos rusos). El modelo de Rusia de la relación individual frente al Estado está marcado por una relación altamente personalizada con el liderazgo, la intrusión del Estado en prácticamente todas las esferas de la vida social, la falta de foros de responsabilidad y la alta prevalencia de corrupción política. Por el contrario, el modelo de la UE supone una conceptualización del Estado como administrador, designado para resolver problemas particulares, enfatiza al individuo y su autorrealización, y proporciona múltiples foros de responsabilidad para que los ciudadanos ejerzan el control sobre las instituciones de la UE, sus organismos y agencias. La UE es reconocida como la región menos corrupta del mundo. En términos de Cooper, el modelo de la UE puede abordarse en gran medida como posmoderno, mientras que Rusia es un Estado moderno, muy preocupado por su soberanía, y que utiliza medios premodernos (por ejemplo, la anexión) para cumplir sus ambiciones de política exterior.

Un análisis de las leyes y las prácticas de implementación relacionadas con la descentralización en curso y las reformas de la administración pública en Ucrania muestra que, si bien los discursos y las leyes relacionados con la reforma tienden a re-

and 'zero' corruption, its implementation practices tend to bear a resemblance to the Russian scenario. In the case of decentralisation, a perfect example of this would be the 'voluntary-coercive' nature of decentralisation, and the entrenchment of local elites. Public administration reform tends to be hampered by old elites' attempts to control young newcomers to European Integration Directorates at the Ministries. Ukraine is extensively impacted by both scenarios and, while its discourses and laws are largely postmodern, practices on the ground still show many pre-modern features, such as the seizure of power by the strongest, corruption, and lack of accountability. While the formation of the core of EU-integration-oriented reforms in Ukraine must be practice-based, such practices are often difficult to address.

flejar los ideales políticos de transformación de la ue cuidadosamente diseñados y consistentes, un énfasis en los altos niveles individuales de rendición de cuentas y corrupción "cero", sus prácticas de implementación tienden a parecerse al escenario ruso. En el caso de la descentralización, un ejemplo perfecto de esto sería la naturaleza "voluntaria-coercitiva" de la descentralización y el afianzamiento de las élites locales. La reforma de la administración pública tiende a verse obstaculizada por los intentos de las viejas élites de controlar a los jóvenes que recién ocupan las Juntas Directivas de Integración Europea en los Ministerios. Ucrania se ve ampliamente afectada por ambos escenarios y, aunque sus discursos y leyes son en gran medida posmodernos, las prácticas sobre el terreno aún muestran muchas características premodernas, como la toma del poder por parte de los más fuertes, la corrupción y la falta de rendición de cuentas. Si bien la formación del núcleo de las reformas orientadas a la integración de la ue en Ucrania debe basarse en la práctica, estas prácticas a menudo son difíciles de abordar.

## **FORESIGHT, INVOLVEMENT AND HELPLESSNESS: THE ROLE OF CULTURE IN THE POLITICAL TRANSFORMATIONS IN UKRAINE**

### **PREVISIÓN, PARTICIPACIÓN E IMPOTENCIA: EL PAPEL DE LA CULTURA EN LAS TRANSFORMACIONES POLÍTICAS EN UCRANIA**

**Mykola Ridnyi**

Artist and filmmaker / Artista y cineasta

■ In the context of the Orange Revolution in 2004, and the events of 2013–14, the Ukrainian word Maidan became an international, political term. This word now means not only a square in the city centre, but is a synonym for revolution. In the early 21<sup>st</sup> century, these protests incited socially-critical gestures in Ukrainian contemporary art. This context brought about a new generation of artists who considered art an extension of, and a toolkit for, showing one's civic attitude. It is now clear that this was largely possible due to the peaceful nature of the 2004 protests. Those artists' analyses of, and reflection on, recent social and political transformations in Ukrainian society can today be seen as foresight of current events.

Here are some of the symptomatic artistic developments. Volodymyr Kuznetsov's work *Koliivshchyna. Judgment Day* (2013) was a mural which criticised the abuse of clerical authority by referring to the iconography of the Last Judgment. The artist portrayed politicians, policemen and clerics boiling in Hell, which became a harbinger of the explosion of protest as a result of the tension and injustice that had accumulated in Ukrainian society. *Koliivshchyna* was censored at an exhibition at the museum complex Mystetskyi Arsenal, which essentially created a maidan within the art community. Like President Viktor Yanukovich, who insisted on pretending that nothing was happening around him while the protests unfolded, the museum director, Nataliya Zabolotna, refused to admit that she had performed an act of censorship, presenting her decision to paint the mural over as a regrettable misunderstanding. That same year, I was working on the project *Constant Dropping Wears Away a Stone*, for which I interviewed an ex-policeman. The former police officer, who later became a stone carver, made granite objects in the shape of policemen's boots for me, which I later used to make a sort of checkpoint at the exhibition. In doing this, I spoke about the danger of Ukraine's becoming a police state,

■ En el contexto de la Revolución Naranja en 2004 y los acontecimientos de 2013–14, la palabra ucraniana "Maidán" se ha convertido en un término político e internacional. Esta palabra ahora significa no solo una plaza en el centro de la ciudad, sino que también es sinónimo de revolución. A principios del siglo XXI, los eventos de protestas incitaron gestos socialmente críticos en el arte contemporáneo ucraniano, por lo que el contexto inspiró una nueva generación de artistas que consideraban al arte como una extensión y un juego de herramientas para mostrar su actitud cívica. Ahora es claro que esto fue en gran medida posible debido a la naturaleza pacífica de la protesta de 2004. El análisis y la reflexión realizados por esos artistas con respecto a las transformaciones sociales y políticas en la sociedad ucraniana en los últimos años, se perciben hoy como una previsión de los acontecimientos actuales.

Aquí están algunos de los desarrollos artísticos sintomáticos. La obra de Volodymyr Kuznetsov, *Koliivshchyna. El día de juicio* (2013), se enfocó en el tema del clericalismo: su pintura mural alude a la iconografía del Juicio Final, retratando a los políticos, policías y clérigos hirviendo en la olla del infierno, que se volvió un presagio de la explosión de las protestas a causa de la tensión y la injusticia acumuladas en la sociedad ucraniana. *Koliivshchyna* fue censurada en su totalidad en una exposición en el complejo museístico Mystetskyi Arsenal, que esencialmente provocó una situación de Maidán dentro de la comunidad artística. Al igual que el presidente Víctor Yanukóvich, quien seguía fingiendo que no sucedía nada a su alrededor mientras se desarrollaban las protestas, la directora del museo Nataliya Zabolotna seguía pretendiendo que no había realizado un acto de censura, presentando su decisión de borrar el mural como un malentendido lamentable. Ese mismo año yo estuve trabajando en el proyecto *La caída constante desgasta la piedra*, haciendo una entrevista con un expolicía. El exoficial de policía, que se había convertido en un tallador de piedra, hizo para mí objetos de granito en forma de botas de policía, que luego usé para hacer una especie de punto de control en la exhibición. Al



but I didn't actually think that it could happen so quickly. On 2 December 2013, our worst fears came to life in the form of the crackdown and beating of peaceful citizens on the Kyiv Maidan, which provoked mass street protests. On 9 December, the guards at the PinchukArtCentre, where the piece was exhibited, blocked the doors of the institution for fear of people's uncontrolled aggression. This was after radicals had toppled a monument to Lenin a hundred metres further, pulling it down from its pedestal and crashing it into small pieces. In the art community, we recalled Nikita Kadan's *Pedestal. Practice of Exclusion* (2009–11) at that time, which touched on the issue of the 'war on monuments', led by both adherents to Russian imperial fanaticism, and Ukrainian nationalists. The same happened in that particular situation in Kyiv: the place of the leader (*vozhd'*) became empty, while the pedestal was covered with patriotic slogans. There are more examples of artistic expression precipitated by the protest events, but there is unfortunately not enough space to mention all of them. It is symptomatic that the art which was created in the period between the two Maidans played the role of sort of a weather forecast. No one would treat as a foresight at the time, yet it proved to be an adequate and truthful warning.

In its turn, the new Maidan events took away the moral right to a regular, detached, artistic life, and demanded active involvement. This took the form of different sorts of activities, from volunteering to education. The latter was brought to life by the Open University of Maidan initiative – an outdoor stage where screenings and lectures by artists, sociologists, cultural critics, lawyers, and others took place. This small stage was a democratic alternative to the main stage where opposition MPs, who would later fill the new government, appeared. In the meantime, the Maidan had generated an unprecedented increase in self-organisation: people living in tent camps, cooking, cleaning, patrolling, building barricades, and demonstrating a model of horizontal, non-hierarchical relations.

Everything changed after 16 January 2014. The protest turned violent after the authorities' attempt to pass new, dictatorial laws aimed at constraining human rights led to a severe confrontation between activists and the police. The violent protest was a shocking, new experience not only for Ukraine but for Europe as a whole. 22 January became a day of mourning for the first activists killed. The internet and social media, which functioned as the

hacer esto, hablé sobre el peligro de que Ucrania se convirtiera en un Estado policial, pero en realidad no pensé que pudiera suceder tan rápido. El 2 de diciembre de 2013 ocurrió algo que ya temíamos: la represión y la golpiza contra ciudadanos pacíficos en la plaza del Maidán, que provocaron protestas masivas en las calles. El 9 de diciembre, los guardias del PinchukArtCentre, donde se exhibía la pieza, bloquearon las puertas de la institución por temor a la agresión de personas descontroladas. La razón de esto fue que los radicales derribaron el monumento de Lenin a unos cien metros de su lugar inicial, tirándolo de su pedestal y rompiéndolo en pedazos pequeños. En ese momento, en la comunidad artística recordamos el pedestal de Nikita Kadan, *Práctica de la exclusión* (2009–11), que abordó el tema de la "guerra contra los monumentos", liderada por los adeptos del fanatismo imperial ruso y nacionalistas ucranianos. Lo mismo sucedió en esa situación particular en Kyiv: el lugar del líder (*vozhd'*) quedó vacío, mientras que el pedestal fue cubierto por consignas patrióticas. Hay más ejemplos de expresiones artísticas que han surgido desde que comenzaron las protestas, pero desafortunadamente no hay suficiente espacio para mencionarlas todas. Es sintomático que el arte que fue creado en el período entre los dos Maidán asumió una especie de rol de pronóstico del tiempo. En ese momento nadie lo hubiera considerado como un presagio, pero resultó ser una advertencia adecuada y veraz.

A su vez, los nuevos eventos del Maidán quitaron el derecho moral a una vida artística normal, exigiendo una participación activa. Esto consistía en diferentes tipos de actividades, desde el voluntariado hasta la educación. Esta última se hizo realidad con la iniciativa de la Universidad Abierta del Maidán, un escenario al aire libre donde se realizaron proyecciones y conferencias de artistas, sociólogos, culturólogos, abogados y otros. Esta pequeña etapa fue una alternativa democrática a la etapa principal, donde aparecieron parlamentarios de oposición, que luego ocuparían el nuevo gobierno. Mientras tanto, el Maidán había generado un aumento sin precedentes de autoorganización. Las personas vivieron en campamentos, cocinando, limpiando, patrullando, construyendo barricadas, demostrando un modelo de relaciones horizontales y no jerárquicas.

Todo cambió después del 16 de enero de 2014. La protesta se transformó en violencia, convirtiéndose en una severa confrontación entre los activistas y la policía después del intento de las autoridades de aprobar nuevas leyes dictatoriales destinadas a restringir los derechos humanos. La protesta violenta fue una nueva experiencia impactante no solo para Ukra-

voice of the protesters, were on high alert that day, and people's emotions replaced a more measured analysis of events. As a result of a range of factors, not only Maidan but all of Ukrainian society faced changes. Naturally, the domains of art and culture fell out of consideration. Losing their relevance for a time, they moved beyond the horizon of perception. Their means of expression were pushed out by social and political disturbances, the first victims of which were only the start of an endless cycle of new ones. As is well known, every action has an opposite reaction; force confronts force, and violence breeds new violence. Yanukovich's escape was a milestone, but not a moment of victory, and caused a wave of reaction in Eastern Ukraine, where confrontations between the authorities and the people turned into a conflict between different parts of the country's population. In Kharkiv, Donetsk, Luhansk and Odesa, the phenomenon of Anti-Maidan emerged, having been dormant before.

The positive aspects of Maidan included the creation of a platform for civil society, grassroots self-organisation, and the emergence of a horizontal system of relations as opposed to a vertical power structure, but there was another side to it as well. The actions performed by the authoritarian, right-wing faction of the protest – imposing their own rules and arrangements, conducting reprisals against their opponents, chanting racist slogans – divided the protest and polarised public sentiment. Though far-right activists were a minority at the Maidan, this minority was loud and stirring. In Eastern Ukraine, the Anti-Maidan movement copied many things from Maidan but added a much higher grade of brutality. They savagely humiliated and hunted their adversaries, replacing Ukrainian nationalist slogans with pro-Russian rhetoric. The culture of communication, dialogue and discussion that had started to develop just weeks before suffered a defeat. Maidan and Anti-Maidan activists in Eastern Ukraine tried to find common ground, organising negotiations and conferences together, but the actions of the radicals eventually translated into a language of violence. The situation illustrates the problem of the competitiveness of culture against aggressive propaganda, populism and political manipulations. In this context, conversation will always be overtaken by shouting, as complexity is covered up by simplification, and dialogue replaced with monologue.

nia, sino para toda Europa. El 22 de enero fue un día de luto por los primeros activistas asesinados. Ese fue el momento en que Internet y las redes sociales, funcionando como la voz de los manifestantes, se elevaron al más alto nivel de tensión, ya que el análisis de los acontecimientos fue reemplazado por las emociones de las personas. Bajo una variedad de efectos no solo el Maidán había cambiado, sino que toda la sociedad ucraniana tuvo cambios. Naturalmente, los dominios del arte y la cultura no fueron considerados. Perdiendo su relevancia por un tiempo, se movieron más allá del horizonte de percepción, sus medios de expresión expulsados por los disturbios sociales y políticos, cuyas primeras víctimas fueron solo el comienzo de un ciclo interminable de nuevas víctimas. Como es bien sabido, cada acción tiene una reacción opuesta; la fuerza confronta a otra fuerza, y la violencia genera nueva violencia. El escape de Yanukóvich marca más bien un hito, no un momento de victoria, causando una ola de reacción en el este de Ucrania, donde la confrontación entre las autoridades y el pueblo se convirtió en un conflicto entre diferentes partes de la población. En Járkiv, Donetsk, Lujánsk y Odesa surgió el fenómeno del Antimaidán, que antes yacía dormido.

Junto con los aspectos indudablemente positivos del Maidán, tales como la creación de la plataforma para la sociedad civil, la autoorganización de base y el sistema horizontal de relaciones que se oponen al poder vertical, también existía otro lado. Las acciones realizadas por la fracción autoritaria y de derecha de la protesta –imponiendo sus reglas y arreglos, tomando represalias contra sus oponentes, cantando consignas racistas– estaban dividiendo a la protesta y polarizando el ánimo público. Los activistas de extrema derecha eran la minoría en el Maidán; sin embargo, esta minoría era ruidosa y provocadora. El Antimaidán copió muchas cosas del Maidán, pero añadió grado mucho más alto de brutalidad, salvajemente humillante, cazando a sus adversarios, reemplazando los lemas nacionalistas ucranianos con la retórica prorrusa. La cultura de comunicación, diálogo y discusión había sufrido una derrota. Los activistas del Maidán y del Antimaidán en el este de Ucrania trataron de encontrar puntos de acuerdo, organizando negociaciones y conferencias de forma conjunta, pero las acciones de los radicales eventualmente causaron una transición al lenguaje de la violencia. La situación ilustra el problema de la competitividad de la cultura contra la propaganda agresiva, el populismo y las manipulaciones políticas. En este contexto, la conversación siempre será superada por gritos, ya que la complejidad estará cubierta por la simplificación y la discusión será reemplazada por el monólogo.

The only thing left for culture to do in the post-Maidan period is to function beyond the tension, and oppose mass-media propaganda and mass hysteria. When war is in the regions of Donetsk and Luhansk, discussions can only be held in neighbouring Kharkiv, which is receiving a mass influx of refugees who hope that the city will not share the same fate as nearby regions. In Donetsk itself, the cultural dialogue is subsumed by armed conflict. A case in point is the takeover of the contemporary art centre *Izolyatsia* by the militants of the 'Donetsk People's Republic', who seized its premises and part of its collection. At this rate, culture seems to be constantly late; though it generates opinions and asks the right questions, quite often before anyone else, it becomes totally helpless when the conversation is initiated from a position of military strength, and loses its power to influence the situation.

Representing the Maidan creates another problem for culture. After the events of winter 2013–14 in Kyiv, a number of exhibitions and initiatives related to the topic took place. Most of them were far from offering analysis and understanding of the temporal complexity of Ukraine's situation, and instead romanticised and glorified Maidan. This often bordered on vulgarity and, most importantly, described the events as a full-fledged and accomplished phenomenon. That kind of approach is not too different from mass-media rhetoric, which tends to flatten the ambiguity of the situation, presenting patriotic bravado and following the logic of the media war with Russia, instead. Heroism is often mixed with sarcasm and the defeated are mocked. In an exhibition of kitsch objects taken from the ousted ex-president's residence at the National Art Museum, for example, 'the defeated Other' became a laughing-stock, and there was no room for the viewer's own self-irony. The representation of the Maidan was no different abroad, which is also problematic. Two exhibitions are revealing in this context: Künstlerhaus Wien's *I Am a Drop in the Ocean* (2014) displayed a set of artefacts and protest-documentation, but imparted on them a sense of exoticism without problematising their origin; by contrast, *The Ukrainians* at the DAAD Gallery in Berlin (2014) tried to engage in reflection on the events, and analysis of their context and consequences. Despite their differences on the level of intellectual and visual content, each exhibition spoke of the problems of others, not problematising its own context, where Western Europe backs up its own business

Lo único que le queda a la cultura en la situación posterior al Maidán es funcionar más allá de la tensión, oponiéndose a la propaganda de los medios masivos y a la histeria de masas. Cuando la guerra se desarrolla en las regiones de Donetsk y Lujánsk, la discusión solo se puede mantener en el vecino Járkiv, que está recibiendo un flujo masivo de refugiados, quienes esperan que la ciudad no comparta el mismo destino que las regiones cercanas. En Donetsk, el diálogo cultural es subsumido por el conflicto armado. Un ejemplo es la toma del centro de arte contemporáneo "Izolyatsia" por los militantes de la República Popular de Donetsk, quienes confiscaron sus instalaciones y parte de su colección. A este ritmo, la cultura parece llegar constantemente tarde. Aunque genera opiniones, hace las preguntas correctas y, con frecuencia, lo hace antes que los demás, se vuelve totalmente impotente cuando la conversación se lleva a cabo desde una posición de fuerza, perdiendo así cualquier capacidad de influir en la situación.

La representación del Maidán crea otro problema para la cultura. Después de los acontecimientos del invierno 2013–14 en Kyiv, se han llevado a cabo una serie de exposiciones e iniciativas relacionadas con el tema. La mayoría de ellas estaban lejos de analizar y comprender la complejidad temporal de la situación de Ucrania, romantizando y glorificando al Maidán, a menudo basándose en la vulgaridad y, lo más importante, describían a los acontecimientos como un fenómeno completo y consumado. Ese tipo de enfoque no está lejos de la retórica de los medios de comunicación, que tiende a aplanar la ambigüedad de la situación, presentando bravuconadas patrióticas, cayendo en la lógica de la guerra mediática contra Rusia. El heroísmo a menudo se mezcla con el sarcasmo y la burla de los derrotados, por ejemplo, en la exposición de los objetos kitsch tomados de la residencia del expresidente en el Museo Nacional de Arte, donde "el otro derrotado" se convirtió en un hazmerreír, pero carecía del espacio para que el espectador pudiera ironizar sobre sí mismo. Mucho de lo mismo acontece con el nivel de representación del Maidán en el extranjero, que también es problemático. Dos exposiciones son reveladoras en este contexto: *Soy una gota en el océano*, en el Künstlerhaus, Viena, que muestra un conjunto de artefactos y evidencias de protesta basados en su exotismo, sin problematizar su origen; y *The Ukrainians*, en la galería DAAD, Berlín (2014), que, por el contrario, trata de participar en la reflexión de los acontecimientos para analizar su contexto y sus consecuencias. A pesar de la enorme diferencia intelectual y visual, ambas exposiciones hablan de los problemas de otros sin problematizar en torno a su

interests in the former Soviet Union with populist statements about solidarity and democracy.

The roles played by art and culture in the recent events in Ukraine show that culture can only be an instrument for dialogue and discussion in a society if that society is ready for such a dialogue. Culture cannot speak when gas grenades, baseball bats, Kalashnikovs, tanks and armoured vehicles speak – when they do, culture’s right to speak is taken away. Culture is not as lightning-fast as the media when there is a media war being waged. For all that, does culture have a chance to influence social processes in such extreme conditions? I want to believe it does, although it is always late. Deep, thoughtful analysis doesn’t work in situations when only the loudest and harshest voices are audible. I want to believe that as soon as the political climate stabilises, cultural statements will be heard and will have the ability to influence the future. What’s most important, though, is that this future is not taken away from us by someone who is faster.

30 June 2014, Kyiv

*Translated by Anna Kravets*

*First published in: Ieva Astahovska, Inga Lāce Latvijas. Revisiting Footnotes: Footprints of the Recent Past in the Post-socialist Region (Riga: Latvian Centre for Contemporary Art, 2015).*

propio contexto, en donde Europa Occidental fomenta sus propios intereses comerciales con declaraciones populistas sobre solidaridad y democracia.

La experiencia que el arte y la cultura han ganado con los recientes acontecimientos en Ucrania muestra que la cultura como instrumento para el diálogo y la discusión en la sociedad solo es posible si la sociedad está lista para ese diálogo. La cultura no puede hablar cuando las granadas de gas, los bates de béisbol, los Kalashnikovs, los tanques y los vehículos blindados hablan –pues cuando hablan, el derecho a habla de la cultura se le ha quitado–. La cultura no puede reaccionar tan rápido como los medios de comunicación durante la guerra mediática. Por todo eso, ¿tiene la cultura la oportunidad de influir en los procesos sociales en condiciones tan extremas? Quiero creer que sí, aunque siempre tardíamente: el análisis profundo y reflexivo no funciona en situaciones en las que solo se escuchan las voces más fuertes y ásperas. Quiero creer que tan pronto como el clima político se estabilice, se escucharán declaraciones culturales y tendrán la capacidad de influir el futuro. Lo más importante, sin embargo, es que este futuro no nos lo quita alguien que es más rápido.

30 junio de 2014, Kyiv

*Este texto fue publicado en inglés en Ieva Astahovska, Inga Lāce Latvijas. Revisiting Footnotes: Footprints of the Recent Past in the Post-socialist Region (Riga: Latvian Centre for Contemporary Art, 2015).*

# ВСТУП: МИСТЕЦТВО ЯК ДЗЕРКАЛО ВІЙНИ

Світлана Бедарева і Аня Дейкун

Роль мистецтва в контексті війни – бути дзеркалом суспільства, з усіма його вадами і протиріччями, які можна знайти в людях, що нас оточують. Оскільки методи візуальної експресії можуть бути особливими в кожного окремого художника, різноманітність художніх практик, створених в ситуації кризи, демонструє, що навіть суспільство під прямою загрозою насилля не є гомогенним. Дискусії за і проти певних ідеологічних позицій формують центр експозиції, що фокусується на важких темах, які розглядають питання насилля і вимушених переміщень останніх шести років, а також надають мистецькі відповіді на них.

Завданням художника є відобразити ці умови надії і безпорадності, щоб показати турбулентне життя через призму людяності, перетинаючи кордони, встановлені політичним конфліктом. Говорити про останні шість років кризи в Україні важливо, оскільки це допомагає нам обговорювати соціальну турбулентність в інших країнах. В Латинській Америці, наприклад, нещодавнім прикладом є протести в Чилі, де сплеск поліцейського насилля щодо громадян було висвітлено в світових медіа. Ситуація в Україні є одним з можливих відображень глобальної політичної нестабільності, що, в результаті, дозволяє набагато ширше презентувати її в Мексиці і Латинській Америці.

Проєкт *На лінії фронту. Українське мистецтво, 2013–2019* складається з робіт тринадцяти українських митців в Національному музеї культур світу, чотирьох панельних дискусій в Музеї пам'яті і толерантності за участі українських, мексиканських та британських дослідників і п'ятнадцяти показів документальних фільмів про Україну в Національній Сінететці в Мехіко. Спочатку ми планували виставку як захід для аудиторії, яка цікавиться геополітичною динамікою та політичними проблемами Східної Європи, тому були надзвичайно здивовані увагою широкої мексиканської публіки до неї. Статистика, надана Національним музеєм культур світу, показує, що кількість відвідувачів виставки на вихідних в середньому становила 1000–1500 осіб.

Історія, на якій ми фокусуємося, розпочалася 21 листопада 2013 року, коли президент Віктор Янукович неочікувано скасував домовленості з Європейським Союзом, щоб натомість розпочати переговори з Росією. Після 30 листопада мирні протести на Майдані Незалежності, центральній площі Києва, через негнучкість уряду і brutальні акції поліції перетворилися на більш радикальний антиурядовий рух. До кінця лютого 2014 року понад сто протестувальників було вбито. Це призвело до зміни уряду в Україні.

Анексія Криму Росією і початок російської військової інвазії в березні 2014-го спровокували турбулентність на північно-

східних і східних кордонах України. З одного боку, озброєні проросійські групи захопили частини Донецької і Луганської областей (Донбас) на кордоні з Росією, з іншого – український уряд розпочав військову операцію у відповідь. Спалах насилля, який триває донині, вплинув на тисячі українців. Загибло понад 13000 людей, 1,5 мільйони було внутрішньо переміщено. З початку протестів і до сьогодні, з огляду на війну, що триває, художники були в центрі подій, намагаючись рефлексувати, критикувати та відображати соціальні трансформації через свою роботи.

Для нас важливо презентувати цей проєкт в Мексиці з трьох причин. По-перше, він заповнює пробили в знаннях мексиканців щодо ситуації в Україні і колишнього СРСР і означає для них Україну на політичній мапі світу. Для більшості населення Латинської Америки сучасна Україна – це *terra incognita*. По-друге, цей проєкт дозволяє проводити паралелі з насилством в Мексиці, пов'язаним з конфліктами між наркокартелями та гуманітарною кризою на кордоні зі Сполученими Штатами. По-третє, латиноамериканський регіон з часів Холодної війни історично розглядався як метафоричний «третій світ», існуючий на периферії глобального розподілу влади та економічних ресурсів. Представлення сучасної української ситуації в Мексиці є важливим, оскільки допомагає кинути а глобальним ієрархіям та подальшому відходу від звичних дихотомій між центром та периферією.

Виставка, а також програма у Національній Сінететці, значною мірою фокусується на документальних матеріалах. В умовах війни з Росією документальні методи отримують особливе значення. Вони надають універсальні інструменти пояснення, доступні всім аудиторіям, незалежно від мови, рівня освіти та культурного походження. Візуальні й аудіовізуальні матеріали, що інформують про рефлексії художників та режисерів щодо драматичної сучасної реальності, є ефективними для передачі відчуття повсякденного життя в умовах насилля.

Емпатія – ключовий елемент документальних фільмів і фотографічних робіт на виставці, що дають можливість побудувати міст між двома дуже далекими країнами. Мексиканська аудиторія може відгукуватись на більшість подій, зображених у цих творах, оскільки вони емоційно доступні для глядачів навіть без глибокого знання контексту війни. Відстань між двома країнами стає несуттєвою, коли глядачі переносяться у місце, яке є предметом художнього твору: чи це сільська місцевість на сході України, чи головна площа Києва під час бурхливих акцій протесту, чи депресивний індустріальний міський пейзаж – вони стають якщо не прямими учасниками, то свідками історичних подій.

Ми дуже раді презентувати цю виставку в Мексиці як перший масштабний проєкт про сучасну Україну в Латинській Америці.

Художники(ці) (Національний музей культур світу): Пьотр Армяновський, Світлана Бедарева, Євгенія Білорусець, Жанна Кадирова, Юрій Коваль, Оля Михайлюк, Роман Мінін,



Роман Михайлов, Лада Наконечна, Євген Нікіфоров, Крістіна Норман, Антон Поперняк, Микола Рідний і роботи з колекції Платформи культурних ініціатив «Ізоляція» (Даніель Бюрен, Леандро Ерліх, Паскаль Мартін).

Перформанс: Цезар Мартінес Сільва, Паола Пас Йее.

Досліники(ці) (Музей пам'яті та толерантності): Євгенія Білорусець, Уільям Блекер, Діана Берг, Олександра Гайдай, Едгар Есківель Соліс, Алексіс Еррера, Рікардо Масіас Кардосо, Жан Мейер, Оля Михайлюк, Євгенія Моляр, Паола Пас Йее, Марина Рабінович, Андреас Умланд та Олеся Хромейчук.

Режисер(к)и (Національна Сінетек): Пьотр Армяновський, Наталя Бабінцева, Роман Бордун, Юлія Вишневець, Аліна Горлова, Катерина Горностай, Георг Жено, Мантас Кведаравічус, Сергій Лозниця, Іветт Льюкер, Аліса Павловська, Саша Протяг, Микола Рідний, Ліза Сміт, Олексій Солодунов, Олександр Стеколенко, Дмитро Стойков, Марія Стоянова, Олександр Течинський та Таня Ходаківська.

## Обличчя конфлікту: Українське мистецтво, 2013–2019

Світлана Бедарева

Кураторка виставки *На лінії фронту. Українське мистецтво, 2013–2019*

Українське мистецтво пройшло через численні стадії дорослішання за останні шість років: від революційного захвату й ідеї мистецтва як активізму до болісних намагань зрозуміти хвилю насильства, що накрила країну в результаті неоголошеної війни з Росією. Важко говорити про сучасні мистецькі практики в Україні в тому ж тоні і тими ж словами, використовуючи ті ж приклади, що й перед листопадом 2013-го. Говорячи про певні культурні наративи, ми маємо вказати на ці значні культурні зміни. В тексті, опублікованому в цьому каталозі, Микола Рідний зазначає, що «культура не може реагувати так само миттєво, як це роблять ЗМІ під час інформаційної війни».<sup>1</sup> На його думку, навіть якщо українська культура проходить через докорінні зміни, вони не є достатньо швидкими, щоб вчасно реагувати на постійні зміни в політичній і соціальній ситуації.

Документальні фільми, відеороботи і фотографія реагують швидше, ніж інші мистецькі практики через їх ефемерну природу. Вони дозволяють і великим групам, і індивідам схопити момент «тут і зараз». Роботи, присутні на виставці, таким чином, є свідченням руху в напрямку документалізму в українському мистецтві останніх років. Необхідність документації тут межує з необхідністю переосмислення власної ідентичності.

<sup>1</sup> Микола Рідний, «Предвидение, вовлеченность и беспомощность. Роль культуры в политических трансформациях в Украине», текст опубліковано в цьому каталозі, 135.

Роботи, що складають виставку, відображають поняття «перформативності». «Перформативність» – це термін, запропонований Дж. Л. Остіном і розвинутий Джудіт Батлер, який визначає можливість мови і комунікації не тільки інформувати, але трансформувати, конструювати нові значення або зберігати ідентичність, щоб виконати «політичний жест».<sup>2</sup> Це впливає на соціальні трансформації, які вже відбуваються в Україні та за її межами.

Війна дала нові інструменти для такої перформативності в українському мистецтві. Митці, представлені на виставці, апелюють до конфлікту, оскільки він провокує емоційний відгук, і завдання інтерпретувати його ініціювало культурні зміни. Ми можемо провести різноманітні паралелі між художніми практиками в Україні та Латинській Америці, й хвиля протестів в останній пропонує новий кут зору для порівняння. Латиноамериканський контекст створює важливі рамки для дискусії. На території Мексики не було міжнародних воєн з XIX століття. Проте слухачі й учасники круглих столів, які ми організували в ході цього проєкту довели, що актуальність теми насильства є універсальною. Вона віднайшла свою власну інтерпретацію в Мексиці в контексті конфліктів, пов'язаних з наркомафією і перманентними екзистенційними загрозами з огляду на близькість до економічно могутнішого сусіда.

Після шести років безперервної війни емоції, що наповнюють мистецтво – це біль і надія, змішані з втомою, і скромний оптимізм, який народжується з почуття того, що гірше не буде. Українське суспільство має тенденцію уникати насильства. Опинитися зараз перед обличчям війни – це перший досвід з часів Другої Світової. Художники на виставці рефлексують щодо ступеню звичності війни, її рутинності, яке довго не полишає після того, як вона увійшла в людські життя. Ця інерція війни вже більше не сприймається як трагедія, вона є прийнятною і навіть з натяком на самоіронію (як у *Переможених Євгенії Білорусець*).

Протести і війна уніфікували українське суспільство в цілому і знищили умовний розподіл на україномовних і російськомовних, що був предметом постійної спекуляції у ЗМІ. Хоча протиріччя, роздмухані медіа, час від часу спливають, країна більше об'єднана спільними естетичними і, звісно, політичними перспективами, ніж роз'єднана розбіжностями. Ця ідея є важливою для розуміння як українського суспільства, так і творів, представлених на нашій виставці. Різноманіття перспектив, свобода інтерпретації конфлікту, що її на себе взяли художники, своєрідні манери дивитися є дуже важливими для уникнення догматизації або будь-якої спроби негнучкої індоктринації художника і глядача. Парадоксально, але в своєму гуманістичному імпульсі мистецтво як політичне висловлювання є вищим за політику.

2013 рік був знаковим не тільки в трансформації політичної ситуації, він також спричинив виникнення нової

<sup>2</sup> Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York and London: Routledge, 1997), 39–40.

традиції в мистецтві. Коли політичні зміни зміцнилися та переорієнтувалися всередині простору єдиного соціального дискурсу, де є те, що Батлер назвала «різкою і залежною конструкцією значення», ми можемо говорити про особливу роль «політичних жестів» в мистецтві.<sup>3</sup> Це включає в себе об'єктифікацію «потенційного» утримувача влади і перформативне вираження колективних дій. 2014 рік, в свою чергу, був моментом, що дав слово документальним практикам, відобразив події на сході країни, переглянувши історичну пам'ять.

Українське мистецтво стало документальним і перформативним одночасно, намагаючись відобразити і доповнити реальність, яка виявилася більш цікавою і драматичною, аніж будь-який художній конструкт. Такі роботи, як *Звичайні місця* (2014–15) Миколи Рідного, *Я і Маріуполь* та *На Сході* (2017) Петра Армяновського показують, як щоденне життя може бути сценою для політичних висловлювань, а також їх трансформацію в новий тип ідентичності, з якою глядач може відчувати єдність.

Якщо ми порівняємо фото соціальної тематики в 1990-х – після того, як Україна здобула незалежність, наприклад, роботи таких художників, як Арсен Савадов та Борис Михайлов, – ми побачимо, що мистецтво повернулося від постановочних сцен до зображень недосконалого, але хвилюючого щоденного життя. Ми побачимо, що нове українське мистецтво намагається не лише бути правдивим щодо нелегких обставин життя, уникаючи будь-якого посередництва між художнім об'єктом і художником (Євгенія Білорусець, Євген Нікіфоров, Оля Михайлюк), але й переконливо показує приховані травми і чутливі моменти, що завжди були латентно присутні, але рідко демонструвались в останні тридцять років.

В останні шість років українське мистецтво, можливо, розвинулося більше, ніж за весь період незалежності. Воно стало не тільки більш перформативним і політично заангажованим, але й отримало нову людяність, можливість побачити об'єкт очима безпосередніх свідків, воно також надало слово тим, хто став жертвою вимушеного переміщення.

Представлені на виставці твори мають дві спільні риси: вони намагаються не тільки реконцептуалізувати те, як ми бачимо насильство (включаючи інформаційне) у війні, що триває між Росією й Україною, але також коментує політичні вибори, які було зроблено протягом останніх десяти років. Художники, колись розділені на два умовні табори «правих» і «лівих», наразі об'єднуються в своєму опорі зовнішній агресії.

Те, що ми робимо як кураторки виставки, – чинимо супротив. Кожна війна має численні фронти, де можуть бути виграні окремі битви. Битви на полі культури можуть здаватися певною мірою маргінальними, але саме вони мають найтриваліший ефект. Надавати докази, втім, – не те саме, що приносити правду. Роботи на виставці визнають, що існує велика кількість «правд» в українському суспільстві. Художники

<sup>3</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 139.

стають свідками історії і часто перебувають під непрямим впливом військової агресії. Крихка сила має своє коріння в надії, що проблискує крізь темряву насильства, яке багато людей в Україні відчували на собі, і ще більше з них побачили через викривлену оптику медіа.

## Часи турбулентності. Кінематографічна перспектива

Аня Дейкун  
Кураторка виставки *На лінії фронту. Українське мистецтво, 2013–2019*

«Уявіть, 10–15 років тому ми говорили, що наш регіон настільки нудний, тут нічого не відбувається...», – голос думає Олена, сидючи біля свого будинку. Спекотно, сходить сонце, тиша сільської місцевості іноді переривається звуками пострілів. Олена, головна героїня документального фільму *Прчиця в садах* (2017–18), українського художника та кінорежисера-документаліста Петра Армяновського, приїхала відвідати свій будинок дитинства у селі на сході України, яке сьогодні знаходиться у «сірій зоні» через війну. «Як все змінилося...», – продовжує вона через деякий час.

Громадянські протести зими 2013–14 років, самоорганізація тисяч людей на Майдані, медіа-пропаганда, перші загиблі протестувальники, анексія Криму Росією, сутички у містах на сході країни, початок війни, волонтерський рух, інфляція, мільйони переселенців, буденне життя у часи війни... Протягом останніх семи років зміни на великій швидкості захльостують українське суспільство, і схоже, що, за словами української художниці Євгенії Білорусець, «ми викинуті з області аналізу у саму подію». Через відсутність відстані у часі нам ще не вистачає аналітичної мови, щоб наблизитися до такої складної реальності, як українська, не впадаючи у спрощені інтерпретації, як часто роблять і українські, і міжнародні вчені та журналісти.<sup>4</sup>

Тим не менш, як ми і хотіли продемонструвати проектом, ми не приречені на мовчання. Роботи митців та режисерів, представлені в Мехіко в рамках нашого проекту, показують колаж з перспектив щодо бурхливої реальності в Україні та наближають мексиканську публіку до життя в Україні протягом останніх шести років. Паралельно з виставкою та конференціями ми представили велику двоциклову програму українських та міжнародних документальних фільмів у кінотеатрі Національна Сінетекка. Незважаючи на те, що українське кіно вже було представлене в Мексиці, це перший проект такого масштабу, який представив сучасних українських режисерів-документалістів у Мехіко.

В останні десятиліття документальне кіновиробництво дуже розширилося, завдяки мобільним телефонам та Інтернету документальні фільми сьогодні створюються і регулярно

переглядаються в усьому світі. В Україні документалістика почала набувати популярності в останні шість років у контексті протестів Майдану та подальшої війни з Росією. Такі події, як революція чи війна, часто займають центральне місце під час зйомок, але не обов'язково. Режисери також прагнуть показати українську реальність без цензури, з особистим підходом до своїх головних героїв, експериментуючи з кінематографічною мовою. Можна сказати, що сучасне українське кіно взагалі, і документальне зокрема, вступили в епоху відродження, полишаючи локальний контекст і більше взаємодіючи із міжнародним.

Події на Майдані дали режисерам, особливо молодим, поштовх та необхідність зафіксувати цей історичний момент у міжнародній пам'яті. Барикади з шин та бруківки, зацементовані льодом і снігом, самоорганізована участь тисяч людей, коктейлі Молотова, дим та вогонь – все це здавалося епічною арт-інсталяцією на головній площі Києва. Проте багато художників та кінорежисерів були не лише спостерігачами, але й активними учасниками протестів. Робота Катерини Горностай *Скрізь Майдан* (2015) занурює нас в її дуже особисті події, коли ми слідуємо за її камерою під час протестів чи у домашньому колі взимку 2013–14. Такий підхід стає можливим завдяки сучасним режисерським технологіям, яким вдається створити унікальну ілюзію реалістичності для кіноаудиторії. Документальні фільми пропонують нам як і детальніший, ближчий погляд, розташовуючи спостерігача в епіцентрі протестів (Олександр Течинський, Олексій Солодунов, Дмитро Стойков) так і більш віддалену, аналітичну перспективу щодо подій на Майдані (Сергій Лозниця, Наталія Бабінцева),

Найболючішим питанням у сучасному українському суспільстві є війна. Це рана, яка з 2014 року і по сьогодні травмує та дестабілізує країну. Документальний фільм наближає нас до війни не через криваві картинки, які часто поширюються у ЗМІ, а через гуманістичний, персоналізований та інтимний підхід (Марія Стоянова, Ліза Сміт, Аліна Горлова). Деякі з цих фільмів представляють візуальні щоденники життя на передовій, в той час як більшість дає голос головним героям та їх історіям на тлі прямого або непрямого досвіду війни. У фільмі *Грчиця в садах* Олена, яка кілька днів перебуває в маленькому містечку свого дитинства, завжди в центрі уваги камери. Ми слухаємо її, ці спогади, думки дають нам приватний та неповторний досвід її домівки в контексті військових зіткнень. Подібний підхід є у деяких виставкових робіт (Пьотр Армяновський, Євгенія Білорусець, Оля Михайлюк), які відрефлексовують досвід близького подиху війни.

У наш час документальний фільм можна зробити з невеликими ресурсами та невеликою командою. Це дає певну свободу і мобільність, дозволяючи експериментувати з формою та мовою, відкриваючи багато можливостей для молодих режисерів. У програмі молоді режисери, такі як Марія Стоянова, Катерина Горностай, Саша Протяг та Роман

Бордун, з дуже маленькими бюджетами створили інноваційні експериментальні фільми, які грають з документальною формою, підкреслюючи баланс між «реальністю» та «фікцією». Особливо цікавим є короткометражний фільм *Стоянової Ма*. Протягом 16 хвилин ми сприймаємо світ очима головної героїні, Зінаїди, не раз не побачивши її. Режисерка використовує короткі відео, зроблені самою Зінаїдою, жінкою, яка живе на передовій, занурюючи нас у події з цієї особливої перспективи.

Якщо раніше жанр документалістики більше стосувався спілкування, то зараз він більше стосується особистого вираження. Все частіше режисери документальних фільмів цікавляться естетичною грою, роблячи «фікцію» більш помітною у своїх творах. Для України це особливо природньо, враховуючи традицію українського поетичного кіно, започатковану в шістдесяті роки. Тому окрім контемплативних документальних фільмів (Олександр Течинський, Таня Ходаківська) ми включили до програми фільм грузино-вірменського кінорежисера Сергія Параджанова *Тіні забутих предків* (1964), бажачи дати історичну перспективу українській кінотрадиції. Цей фільм, заснований на творі класика української літератури Михайла Коцюбинського, вважається шедевром поетичного кіно.

Починаючи з 2013 року, здається що українське суспільство живе між минулим, яке вмирає, та майбутнім, яке ще не народилося, – тобто, в турбулентні часи. У цьому контексті болісних трансформацій режисери документують невлесну реальність і пропонують поліфонію перспектив нашого сьогодення.

## ВИСТАВКА

**Пьотр Армяновський** (народився в 1985 р. в Донецьку, живе та працює в Києві) перформер, режисер театру та документального кіно; навчався театральному й перформативному мистецтву в Києві, Львові, Москві. Від початку війни Пьотр зосереджений на зйомці документальних фільмів, які стали для нього методом дослідження змін світу навколо. У 2014 році Пьотр підтримував промайданівські протести в Донецьку та відзняв початок російської окупації Донецької області (*Володя – герой революції*, 2014). Неможливість повернення стала наскрізною темою наступних документальних стрічок, створених Армяновським після того як він змушений був покинути рідне місто через війну: *На Сході* (2015), *Я і Маріуполь* (2017) та *Грчиця в садах* (2018).

У 2016 році Армяновський став співзасновником групи *Pic Pic*, що створює імерсивні аудіо-тури, в яких місто стає сценою, а перехожі – акторами. Його фільми брали участь в українських кінофестивалях *DocuDays UA*, *Open Night* та Бієнале молодого мистецтва. Армяновський був учасником численних арт-проектів, кінофестивалів,

мистецьких лабораторій та виставок у різних європейських і пострадянських країнах, зокрема: ретроспективі Марини Абрамович Художник присутній у Музеї сучасного мистецтва «Гараж», Москва (2011), Київській бієнале (2014, 2019), виставці *Перманентна революція. Українське мистецтво зараз* в Музеї Людвіга, Будапешт (2018), конкурсі МУХІ: *Молоді українські художники* в Національному музеї Тараса Шевченка, організованому Щербенко Арт Центром, Київ (2019), 58-й Венеціанській бієнале (2019).  
<http://armianovski.info>

## В ПОШУКАХ ДОНЕЦЬКА

В документальних фільмах *На Сході* (2015) та *Я і Маріуполь* (2017) Пьотр Армяновський шукає своє рідне місто – шукає Донецьк, з якого йому довелося виїхати влітку 2014-го. Один з найбільших промислових центрів східної України та один із найближчих до російського кордону, Донецьк тепер став центром Донецької Народної Республіки. Неможливість повернення та тимчасова втрата будинку дитинства дають ностальгічний колір міським пейзажам, завдяки яким автор намагається відродити спогади.

Армяновський знімає в Краматорську і Маріуполі, емблематичних містах східної України, які неважко порівняти з Донецьком. Автор говорить: «Краматорськ – місто великих заводів, забрудненого повітря та поганих доріг. Всього, що мені не подобалось у моєму рідному місті – Донецьку – і всього, чого мені зараз не вистачає». Гуляючи Краматорськом у 2015-му під час зйомок фільму *На Сході*, автор намагається почути численні голоси та історії місцевих мешканців й наблизитися таким чином до рідного Донецька.

На відміну від дистанційованого погляду *На Сході*, фільм *Я і Маріуполь*, знятий у 2017 році, дає більш особисту перспективу. Це лірична розповідь – спогади дитинства, які знаходять паралелі у казках. Ми чуємо голос автора, змішаний з історіями місцевих людей, що, як і в Краматорську чи Донецьку, мають не лише спільну культуру та географію, але й досвід життя в контексті війни.

Зображення: Пьотр Армяновський, *На Сході*, відео, 2015, 9 хв, *Я і Маріуполь*, відео, 2017, 10 хв.

**Євгенія Білорусець** (народилася в 1980 р. в Києві, живе та працює в Києві та Берліні) фотографиня, письменниця; співзасновниця журналу з літератури, мистецтва та політики *Простори*; членкиня міждисциплінарної кураторської групи *Худрада*. Її твори існують на перетині мистецтва, літератури, журналістики та громадської діяльності, а також між документацією та художньою літературою.

Художній метод Білорусець виник в ході довготривалих проєктів, таких як *Вулиця Гоголя, 32*, що зображував буденне існування мешканців комунального багатоквартирного будинку, який день у день повільно руйнується, або в проєкті

*Перемоги переможених*, включеному до цієї виставки. У 2018–19-х роках Білорусець видала книгу короткої прози *Щасливі падіння* – про жінок, які живуть у тіні війни на Донбасі після російської військової окупації у 2014-му.

Білорусець брала участь у численних міжнародних виставках, таких як *Krieg im Park* у Lettretage, Берлін (2017), *Між революцією та війною* в Художньому музеї Ськовде, Швеція (2016), *Надія!* в Українському павільйоні 56-ї Венеціанської бієнале (2015), *Українці* в галереї DAAD, Берлін (2014), *Євромайдан – окуповані простори* в галереї ОКК, Берлін (2014), *Українська краса* в Пінчук Арт Центрі (2013), де була номінована на премію.  
<https://belorusets.com/>

## ПЕРЕМОГИ ПЕРЕМОЖЕНИХ

Людвіг Вітгенштейн закінчує свій *Логіко-філософський трактат*, ідеї якого виникли в окопах Першої світової війни, тезою: «Про що неможливо говорити, про те слід мовчати».

Описи війни в Україні фрагментарні, вони рідко знаходять форму готового оповідання, коли говорять свідки, ті, хто все ще знаходиться в просторі військових дій.

Ми, свідки цієї війни, читачі новин, не помічаємо людей, що діють на території війни всупереч її правилами, відмовляються підкорятися її законам, вірити пропаганді, яку вона створює.

Війна в Україні триває. Мирне життя на її території заступають розтиражовані телевізійні образи, офіційні заяви – все, що стає основою для трафаретної пропаганди. Але ми можемо проникнути крізь медійну поверхню, що стає дедалі щільнішою, звернутися до невидимої іншої повсякденності й припинити цю війну.

Проєкт *Перемоги переможених* включає фотографії, правозахисну діяльність, дискусії та розповідає про спільноти, які продовжують існувати на сході України, на кордоні військових дій, всупереч легітимізованому насильству війни.  
(2014–18)

## Письмо из Лисичанска

Луна расчесывала свой ежик гребешком из черного дерева, осыпая терриконы, долины и перелески дождем светлячков.

Мысли рассеяны.

На фотографиях, в зеркале, в разговорах я перестала себя узнавать.

Ночью, под приглушенным светом ртутной лампы, мы покорно разделись и дали себя сфотографировать. Мне показалось, что фотограф рассматривает меня с особым любопытством. Она спрашивала, не уволят ли нас, почему закрывают наше предприятие, зачем она тут, зачем мы позволяем ей быть с нами.

Я опять сбиваюсь. Не могу додумать мысль до конца.

Фотограф просматривает каждый кадр, словно это драгоценные камни или золотая цепочка.

Одна глупая женщина усмехнулась, она тут каждую ночь

на смене, даже когда у нее совсем нет работы. Дома-то у нее теперь тоже нет!

– Плевать мне на луну, – заявила она, пересаживаясь поближе к свету, – куплю себе позорный столб и буду возле него греться на солнце!

Тем временем, заблудившаяся в ворохе документов пухлая рука одной нашей доброй знакомой, извлекла на свет фотографию из семейного архива. Из ночной тьмы вынырнули родные черты. Шутя, он ушел на войну, играя, погиб. Он заблудился в ночных потемках, его приняли за другого, в него хотели всмотреться, но он споткнулся. А спотыкающийся человек видоизменяется до такой степени, что распознать его совершенно невозможно.

Зображення: Євгенія Білорусець, *Перемоги переможених*, серія фотографій, 2014–18.

**Світлана Бедарева** (народилася в 1988 р. в Києві, живе й працює в Києві та Мехіко) художниця, кураторка, дослідниця мистецтва; отримала докторський ступінь з історії мистецтва в Інституті мистецтв Курто Лондонського університету. Працює з темами ідеологічного простору, меж мистецтва, насильства та опору в таких техніках як цифрова графіка, живопис, інсталяція та перформанс. В 2017 році її персональну виставку *Морфологія війни* було показано в Музеї Ерасто Кортес в місті Пуебла, Мексика, та в Національному центрі мистецтв (CENART) в Мехіко. В Україні частина цього проєкту була представлена на 5-й Одеській бієнале.

Бедарева презентувала свої роботи в Україні, Мексиці, Естонії, Фінляндії, Великобританії, Німеччині та Польщі. Брала участь у численних групових виставках, зокрема, МУХІ. *Молоді українські художники* в Національному Музеї Тараса Шевченка в Києві, організованого Щербенко Арт Центром, де отримала приз глядацьких симпатій (2019). Інші виставки: *Класичне зараз!* в Bush House в Лондоні (2018), *Art/WORK: 55 українських і польських митців про працю*, Мистецький Арсенал, Київ та Вроцлавська міська галерея, Польща (2017), *National Tour Art Prize* в оперному театрі Гліндебурн в Льюїсі, Східний Сасекс (2014, 2015), *Балтійські натхнення* в Kunsthalle Kühlungsborn, Мекленбург, Німеччина (2012). Лауреатка стипендії *Молоді Творці (Jóvenes Creadores) 2019–20* від Міністерства культури Мексики (FONCA).  
<https://svetabedareva.com/>

## МОРФОЛОГІЯ ВІЙНИ

Проєкт *Морфологія війни* фокусується на ідеї про те, що кожне суспільство народжує своїх монстрів. У часи конфлікту вони розмножуються та процвітають. Друг змінює свою форму й стає ворогом – незнайомим, дивним, потенційно небезпечним. З ним відбуваються серйозні морфологічні зміни. Йдеться не лише про політичну ситуацію: більшість із нас бачили, як під час конфлікту люди змінюють свою форму, поведінку та

зовнішній вигляд. Зображення взяті переважно з європейських манускриптів і бестаріїв та переосмислені в техніці цифрової графіки великого формату. Абсурдність історії не змінюється з плином століть. Вона має потенціал розвиватися самостійно, або бути викликаною конкретними політичними подіями – від міжнародних конфліктів в Україні та Сирії до терористичних загроз в Європі чи насилля, пов'язаного із наркотрафіком у Мексиці.

В сучасному контексті глобального страху проєкт спрямований на рефлексію гротескності воєнного конфлікту та політичної напруженості. Колективне несвідоме під впливом засобів масової інформації та пропаганди виробляє таких «монстрів», які втілюються в реальних людях. Проєкт спрямований на дослідження того, наскільки глибоко руйнівні інстинкти вкорінені у візуальну культуру. Глядач є свідком цієї вакханалії в її первісному хижацькому імпульсі. Лінія монстрів нагадує символізм танцю мертвих Інмара Бергмана, яким він завершує свій фільм *Сьома печатка*.

Зображення: Світлана Бедарева, *Морфологія війни*, цифровий друк на шпалерах HP, 2017 Фотографія Національного музею культур світу.

## Платформа культурних ініціатив «Ізоляція»

### Даніель Бюрен

(народився в 1938 р. у Булонь-Біанкур, Франція, живе та працює в Парижі) – всесвітньо відомий художник, відчутно вплинув на концептуальне мистецтво останніх п'ятдесяти років. Найвідоміші роботи – просторові інсталяції з повторенням ліній. Своєю концепцією «нульового ступеня живопису» намагається деконструювати традиційні форми живопису аби поставити під сумнів технічні пристрої, що надають йому смислового та символічного значення.

Індивідуальні виставки: *Даніель Бюрен. У будь-якому разі: роботи in situ*, Музей італійського мистецтва, Ліма (2019), *Даніель Бюрен. Тонді: просторові роботи*, галерея Бортолами, Нью-Йорк (2018), *Нагромадження: Високі рельєфи: просторові роботи*, галерея Лісабон, Лондон (2017). Останні колективні виставки, в яких він взяв участь: *15 художників протягом 15 років у Китаї*, галерея Континуа, Пекін (2020), *Арт Базель, Маямі, США* (2019), *Foire internationale d'art contemporain* (FIAC), Париж (2019).

**Паскаль Мартин Таю** (народився в 1966 р. в Яунде, Камерун, живе і працює в Генті, Бельгія, та Яунде) – художник, який прагне в своїх роботах переосмислити постколоніальну культуру в часи глобалізації. Він поєднує елементи популярних візуальних культур та соціальних контекстів для побудови інсталяцій та просторових об'єктів, що зображують сучасні соціальні, політичні та культурні реалії в різних країнах.

Таю брав участь у Documenta 11 у Касселі (2002), у 51-й та 53-й Венеціанських бієнале (2005 та 2009), а також у численних колективних виставках, таких як *Свято Дурнів. Відкриття Брейгеля*,



Замок Гаасбек, Бельгія (2019), *Стале мислення*, Музей Сальваторе Феррагамо, Флоренція (2019), *Dak'art*, Бієнале Дакару, Дакар, Сенегал, *Барвіста лінія*, Галерея Річарда Тайтінгера, Нью-Йорк (2018), *Дитина Вуду*, Галерея Континуа, *Les Moulins*, Франція (2017), *Sphères ensemble*, Le Centquatre, Париж (2017), *Лютер та Авангард*, Стара тюрма, Віттенберг, Німеччина (2017).

**Леандро Ерліх** (народився в 1973 р. в Буенос-Айресі, живе й працює в Буенос-Айресі та Парижі) – художник-концептуаліст, в своїх роботах зосереджується на темах переміщення, деконтекстуалізації та візуальної неоднозначності. Митець розмиває межі між реальним та віртуальним в повсякденних просторах з метою залучити глядачів до штучних суперечностей та парадоксів. Роботи Ерліха було експоновано у Художньому музеї HOW в Шанхаї (2018), Музеї мистецтв MORI, Токіо (2018), Музеї мистецтв Нойбергер, Нью-Йорк (2017), MUNTREF, Буенос-Айрес (2016), MALBA, Буенос-Айрес (2015), GLOBALE ZKM, Карлсруе, Німеччина (2015), Музеї сучасного мистецтва Канадзава, Японія (2014), Галереї Рут Бензакар, Буенос-Айрес (2012), SongEun ArtSpace, Сеул (2012), Платформі культурних ініціатив «Ізоляція» Донецьк (2012). У 2001 році він представив Аргентину на 49-й Венеціанській бієнале.

**«Ізоляція»** заснована в 2010 році як платформа культурних ініціатив на місці колишньої ізоляційної фабрики у Донецьку. Це перший проєкт на сході України, який був зацікавлений інтегрувати сучасні мистецькі практики в місцевий індустріальний контекст і завдяки міжнародній співпраці оживити місцеву культуру. Запрошуючи відомих художників з різних країн працювати над своїми ідеями в Донецьк, «Ізоляція» мала на меті сприяти налагодженню мереж у культурному секторі та створенню умов, необхідних для зростання нового покоління українських митців.

9 червня 2014 року «Ізоляцію» захопили представники самопроголошеної Донецької Народної Республіки («ДНР»). Вони заявили, що цей простір потрібен їм для зберігання «гуманітарної допомоги», яка надходила з Російської Федерації, та для бомбосховища. Офіси, галереї та художні приміщення «Ізоляції» було розграбовано. Фонд евакуював свою команду, вдалося зберегти і частину колекції. Архів, бібліотеку та технічне обладнання «Ізоляція» втратила. Відтоді продовжує виконувати свою місію у Києві.

Просторові інсталяції, показані на фотографіях виставки, було зруйновано. Зокрема, представники «ДНР» підірвали інсталяцію *Макіяж... Мир!* Паскаля Мартіна Таю, присвячену жінкам Донбасу, здійснивши таким чином справжній акт вандалізму. Інсталяції Данієля Бюрена та Леандро Ерліха були розрізані та перепродані як металобрухт. З 2014 року майданчики культурного фонду використовуються як база для тренування мілітаризованих груп «ДНР», а також як нелегальний центр ув'язнення.

Зображення: Данієль Бюрен, *Кольори в сітках*, просторова інсталяція, 2012, Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Донецьк. Фотографія Діми Сергеева.

Леонардо Ерліх, *Bank*, Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Донецьк. Фотографія Діми Сергеева.

Паскаль Мартін Таю, *Макіяж... Мир!*, Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Донецьк. Фотографія Руслана Семічева.

Кадри вибуху інсталяції *Макіяж... Мир!* Паскаля Мартіна Таю, 2014, Платформа культурних ініціатив «Ізоляція».

**Жанна Кадирова** (народилася в 1981 р. у Броварах, Україна, живе та працює в Києві) – художниця, скульпторка. Її роботи з керамічної плитки, цементу, бетону та її інтервенції в публічний простір переосмислюють радянську культурну спадщину й сучасну художню індустрію. Протягом 2014 та 2015 років Кадирова працювала над проєктом *Секонд-хенд*, для якого «пошила» одяг зі старої керамічної плитки, знайденої на майданчиках покинутого шовкового заводу, де пізніше відбулася виставка. З 2017-го Кадирова працює над проєктом *Ринок*, в якому відтворює продовольчий магазин, де «продає» яблука, помідори та ковбаси з плитки, цементу, бетону та природного каменю.

Роботи Кадирової були представлені в галереї Континуа в Гавані та Сан-Джиміньяно, Італія, Музеї сучасного мистецтва «Гараж», Москва, Центрі Жоржа Помпідю, Le Centquatre та Palais de Tokyo, Париж, українських павільйонах на 55-й та 56-й Венеціанських бієнале, галереї Саатчі, Лондон, Платформі культурних ініціатив «Ізоляція», Донецьк. У 2019 році Кадирова взяла участь у 58-й Венеціанській бієнале та в Люблінській графічній бієнале. Твори Жанни Кадирової присутні в публічних колекціях Музею Ворлден у Вассенарі, Нідерланди, Музею сучасного мистецтва «Гараж» в Москві та Музею сучасного мистецтва у Варшаві.

<https://www.kadyrova.com/>

## ЗА ПАРКАНОМ

Проєкт розпочався влітку 2014 року на півострові Бірючий в Азовському морі, що знаходиться на південному сході України. Після незаконної анексії Криму Росією стіни та паркани почали розділяти весь колишній Радянський Союз. Новий кордон між Україною та Кримом був створений, коли українська влада погрожує відповісти на російську агресію побудувати на своєму кордоні з Російською Федерацією величезну «європейську огорожу». В основі роботи Кадирової – візуальні елементи, взяті з парканів ігрових майданчиків радянських часів. Зі старих конструкцій художниця створює нові металеві пейзажі, прокреслюючи таким чином нові кордони й встановлюючи нові обмеження.

Робота Кадирової говорить про поділ території, посилюючи як на поточний перегляд пострадянського

простору, так і на новозбудовані стіни між материковою Україною та Кримським півостровом. Морський берег є сприятливим фоном для цього візуального конфлікту, оскільки ми бачимо розподіл території з відкритим доступом до моря. Можна сказати, що використання елементів ігрового майданчика як матеріалу для інсталяції пропонує розглянути пострадянські територіальні конфлікти як дитячу гру. У своїй творчості художниця часто використовує елементи радянської архітектури та громадської інфраструктури. У минулих скульптурних проєктах Кадирова використовувала радянську керамічну плитку та смальту, щоб концептуально пов'язати минуле й сучасність, кидаючи виклик спадщині радянської модерності в теперішній Україні.

Зображення: Жанна Кадирова, *За парканом*, серія фотографій, 2014.

**Юрій Коваль** (народився в 1979 р. у Львові, живе та працює в Києві) пише гіперреалістичні картини олією, що часто включають елементи сюрреалізму. У 2002 році Коваль закінчив Львівську академію мистецтв. Його роботи драматично розгортаються навколо зображень людей, тіла та його фрагментів, портретів і автопортретів, розміщених в різних середовищах. Тілесність у творчості Ковалья - не лише естетичний чинник, а універсальний код, який вказує на вразливість та крихкість людського життя як такого й одночас підкреслює значення кожної людини, її суб'єктивних страхів, бажань і табу. Образи, які він створює, являють собою своєрідний колаж, а також театральне переплетення, часом драматичне, часом абсурдне, що відображає парадокси світу.

Творчість Ковалья була представлена на численних індивідуальних та групових виставках, включаючи *Проявлення* у Галереї «Карась», Київ (2018), *Окреслена територія* в арт-просторі «Золотое Сечение», Київ (2017), *Rezydencja* у галереї Мона, Познань, Польща (2015), *Під небом голубим* на Art Kyiv Contemporary IX у Мистецькому Арсеналі, Київ (2014), *Зріз контекстної присутності* у Галереї «Дзига», Львів (2013), *Fine Art Ukraine. Мистецька Україна* в Мистецькому Арсеналі, Київ (2011) та *Український зріз* у Любліні, Польща (2010). У 2015 році художник отримав стипендію Gaude Polonia від Міністерства культури Польщі. Його твори знаходяться в приватних колекціях в Україні, Ізраїлі, Італії, США.

**Антон Поперняк** (народився в 1986 р. в Луганську, живе та працює в Києві) – художник, який працює у стилях гіперреалізму та сюрреалізму. Останнім часом досліджує зв'язки між екологічними проблемами та мультикультурною глобалізацією в її політичному контексті. Один із останніх проєктів Поперняка, *Sensation* (2018), представлений у Mironova Foundation, присвячений саме екологічним питанням. В його основі – естетичні абстрактні образи, які формують символічні зв'язки між неідеальним світом, який ми бачимо, та

справжньою красою, яку не помічаємо. Його роботи також стосуються індивідуальних аспектів людської психіки, що можна побачити в нещодавній серії гіперреалістичних портретів сучасників. Поперняк представляв свої твори на київських виставках *Thinking about Tomorrow* в галереї Акт, *Ukrainian Baroque* в Triptych: Global Arts Workshop, *Заглиблення* та *Sensation* у Mironova Foundation. Роботи художника знаходяться в приватних колекціях Німеччини, Франції, Росії та України.

## **ЗЕМЛЯ: ГЛОБАЛІЗАЦІЯ**

Проєкти *Еквілібріум* та *Глобалізація* Юрія Ковалья та Антона Поперняка ретроспективно зосереджуються на інтерпретації нестабільності та абсурду як сучасності, так і минулого. В історичні моменти кризи, конфліктів та глобальної війни люди стикаються з необхідністю вирішення складних етичних, моральних, культурних та політичних питань. У контексті все більшої технологічної взаємопов'язаності світу сьогодні ми вже не маємо утопічних ідей шістдесятих років: бути «глобальним селом» (Маршалл Маклухан), яке поєднує та наближає до «іншого»: народу, нації, культури, і в той самий час провокує протистояння. Ми бачимо реальність міста, яке затоплюють фантастичні ідеї взаємопов'язаного та глобального світу, де ніхто навіть не тікає та не усвідомлює, що відбувається. Саме така реальність представлена в роботі Поперняка,

Через гіперреалістичні образи з сюрреалістичними елементами обидва митці критикують наш сучасний світ, наші інтерпретації історії (*Еквілібріум*) та засобів масової інформації й культури (*Глобалізація*). Цей колаж і протиставлення суперечливих елементів живлять гру почуттів: видиме і невидиме, зрозуміле і незрозуміле, де нам потрібно знайти рівновагу де нам потрібно знайти рівновагу в хаосі – за умов неоднозначності та відсутності істини. В драматургії творів обох митців закладено вічні парадокси, присутні в сучасному світі.

Зображення: Юрій Коваль, *Еквілібріум*, цифровий друк на пінокартоні, 2017.

Антон Поперняк, *Глобалізація*, цифровий друк на пінокартоні, 2019.

**Роман Михайлов** (народився в 1989 р. в Харкові, живе та працює в Києві) – художник, створює інсталяції, фокусуючись на суспільно-політичних явищах, таких як травма, пам'ять, біль, смерть та депортація. Після української Революції Підності 2014-го переосмислив сучасну ситуацію та значення руйнації як потенційної енергії для творення. У своїх роботах використовує вогонь як руйнівну силу, що народжує нові форми та значення при контакті з такими матеріалами як папір та дерево.

Михайлов брав участь у численних групових виставках та проєктах, серед яких *Чорне, Чорне море* в галереї Сергія

Махна в Києві (2018), *Опік реальності* на Арт Вільнюс'17 (2017), Україна на фестивалі Scène Libre в Парижі (2015), *Я – крапля в океані* в Будинку художників у Відні (2014) та 3-й Одеській бієнале сучасного мистецтва (2013). У 2015 році здобув нагороду за найкращу інсталяцію в британському конкурсі UK/RAINE для молодих британських та українських художників, нагороджений галереєю Саатчі в Лондоні. В 2016 та 2018 роках номінований на премію Пінчук Арт Центру.

## ТІНІ

На виставці представлена фотодокументація проекту Романа Михайлова, що представляв собою об'єкти зі згорілого дерева, силуети та тіні яких за формою нагадували військовий флот. Полум'я та алюзія на кораблі відображали політичну ситуацію в Україні 2014 року, коли вона втратила свій військово-морський флот під час анексії Криму Російською Федерацією. Це призвело до заворушень на східних кордонах України, до переміщення та загибелі тисяч людей.

Проект продовжує попередні експерименти автора з об'єктами з дерева, що створюються шляхом спалення, копчення, тління. Натхненний протестами Майдану, під час яких полум'я та дим від палених шин стали знаковими, автор використовує ідею руйнівного вогню як потужної творчої сили. Контролюючи вогонь та маніпулюючи матеріалами, художник відтворює знайомі форми та функції, але наповнює їх новими нюансами та чуттєвими асоціаціями.

Художня мова, створювана Михайловим, дозволяє непряму, «візуальну, але не схематичну» розмову про останні події в Україні, в якій глядачі стають активними учасниками й беруть участь у формуванні фінального образу твору.

Зображення: Роман Михайлов, *Тіні*, фотографія інсталяції, 2014  
Фотографія Норберта К. Івана.

**Роман Мінін** (народився в 1981 р. в Мирнограді, Донецька область, Україна, живе та працює в Харкові) – графік, фотограф, автор монументальних об'єктів та інсталяцій, які відображають життя шахтарів у серці вугледобувного регіону Донецька. Мінін закінчив Харківське художнє училище й Харківську державну академію дизайну та мистецтв. У 2012 році був директором Urban Art Program Платформи «Ізоляція».

Мінін, учасник міжнародних мистецьких проектів та стріт-арт-фестивалів, активно використовує методи розширеної реальності в своїх роботах і визначає себе як засновник мистецьких рухів «трансмонументалізм» та «смс-арт». Вибрані виставки: *Трансмонумент* у галереї Mhaata, Брюссель (2019), *Передчуття: Українське мистецтво зараз* у галереї Saatchi, Лондон (2014), *Я – крапля в океані* у Будинку художників у Відні (2014), Виставка 20 номінантів на премію Пінчук Арт Центру, Київ (2013), *Сучасні українські художники* в галереї Саатчі, Лондон (2013), *Українські новини* в Центрі сучасного мистецтва «Замок Уяздовський», Варшава (2013),

*Міф. Українське бароко* в Національному художньому музеї України, Київ (2012), *План втечі з Донецької області* в Палаццо Кантагаллі у місті Фоліньо, Італія (2012). Його роботи включені до колекцій Національного художнього музею України, Київ, Центру сучасного мистецтва «Замок Уяздовський», Варшава, Пермського музею сучасного мистецтва, Російська Федерація.

## ПЛАН ВТЕЧІ З ДОНЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ

Графічна робота була створена Романом Мініним за три роки до військового конфлікту з Росією, який і зараз триває в цьому регіоні. Важка промисловість та шахти є головними характеристиками Донецької області – території, що з точки зору економічного та технологічного розвитку, здається, застигла в часі. Не дивно, що питання міграції, особливо серед молодих поколінь, відіграло та продовжує відігравати вирішальну роль у демографії регіону. В своїй роботі художник, що народився в Донецькій області, намагається відобразити бажання багатьох «втекти» з цього регіону. Секретність та символічність цього плану передається Мініним у використанні алфавіту власного винаходу.

Мінін працює в самоствореному жанрі «трансмонументалізму». Це форма монументального мистецтва, яка поєднує декоративні елементи православної церкви, регіонального фольклору, взаємодію нових сенсів та символів. Головною темою всіх робіт Мініна є пошук архетипу чи онтологічного зображення шахтаря – фігури, яка головним чином характеризує Донецьку область, адже шахтарство для місцевого населення є не лише роботою чи промисловістю, а способом життя.

Монументальне мистецтво може бути інструментом популяризації ідеології. Декоративно-символічні елементи, які автор використовує в творі, не дають відповідей, а відкривають палітру значень для розуміння контексту Донеччини, що перебуває у війні з 2014 року.

Зображення: Роман Мінін, *План втечі з Донецької області*, цифровий друк на пінокартоні, 2011.

**Оля Михайлюк** (народилася в 1977 р. в Києві, живе та працює в Києві) – художниця, перформерка, режисерка. Резидентка Центру сучасного мистецтва «Замок Уяздовський», Варшава (2012), міжнародної резиденції Villa Waldberta, Мюнхен (2015), стипендіантка Gaude Polonia, Познань (2016). Засновниця та авторка ідей проектів Агенції ArtPole, яка сприяє міждисциплінарній співпраці між митцями різних напрямів, спеціалізується на експериментальних проектах. Серед проектів, реалізованих Михайлюк разом з ArtPole: *Granica*, в якому брали участь українські й польські перформери, музиканти, акціоністи, на лінії, яка з'єднала Маріуполь і Познань, *розділові* – було показано в усіх найбільших українських містах і в містах на межі із зоною бойових дій, а також в Варшаві, Білостоку й Вроцлаві. Інсталяція *розділові*

була представлена в Мистецькому Арсеналі (2019) та в Національному Музеї Тараса Шевченка в рамках виставки *Століття української абстракції* (2020).

Михайлюк також працює індивідуально, створюючи відеопоезію, інсталяції, перформанси, тексти. В 2014-му під час проведення псевдореферендумів у Криму й на Донбасі знаходилася безпосередньо в місцях подій – в Сімферополі та Луганську. Її спостереження стали основою публіцистичних циклів *Крим: якою мовою будемо мовчати й Донбас: все це про любов*. Інші проекти включають інтермедіальний проект *лаМ'ЯТАти*, *Accent Festival*, *Archa Theatre*, Прага (2016), та тур містами українського сходу (2017); відеоінсталяцію *BETWEEN* в галереї Бункермуз, Тернопіль (2014), *Impact Hub Odesa* (2014), галереї *Leonrodhaus*, Мюнхен (2015); перформанс *cut–shut–tore apart* в культурному центрі *Giesinger Bahnhof*, Мюнхен (2015); перформанси *WOR(L)DS* на 48-му *Stunden Neukölln Festival*, *UP Gallery*, Берлін (2016) та в *Port Creative Hub*, Київ (2017); відеоінсталяцію *God Will Do the Rest* в університеті мистецтв Познані, (2016); перформанс *Словом*, Національний Музей Тараса Шевченка, Київ (2020). В рамках виставки була представлена документація перформансу/інсталяції *\_\_\_просто\_\_\_пішли*, яку було презентовано в Київській області (2014), галереї *Gedok*, Мюнхен (2014), Художньому музеї ім. Бродського, Бердянськ (2015), Центрі сучасного мистецтва *DOX*, Прага (2017).

<https://artpole.org/about/olia-mykhailiuk/?fbclid=IwAR3cSlqR0jCqUXfsoA9jhwWlVP-WXf74bzZVKfbNjSpHinl47nZzPaWg>

## **\_\_\_ПРОСТО\_\_\_ПІШЛИ**

Оля Михайлюк: Тиждень не було зв'язку. Нарешті вдалося подзвонитися.

Сьогодні почалися обстріли, – сказав він, – люди зібралися й пішли.

– Куди пішли? – спитала я.

– Не знаю, просто пішли, – відповів він.

Зупинитися й чекати або йти, навіть не знаючи напрямку? Момент, коли не існує логічних пояснень. Момент, коли обирає твоє тіло, а ти рухаєшся за ним інтуїтивно. За місяць до цієї розмови з другом я була у нього в окупованому Алчевську (місто в 40 км від Луганська), який і зараз залишається на непідконтрольній Україні території. Я мала виїжджати до Києва саме в той день, коли залізничні колії підірвали. Всі, хто був на вокзалі, лишилися в місті на невизначений термін. Серед пасажирів було багато жінок – вагітних і з маленькими дітьми, які пройшли цього дня 40 км пішки з Луганська, який вже обстрілювали. Через два тижні мені вдалося виїхати, але не полишала думка про тих, хто лишився на станції. Після новини про черговий обстріл я вирішила теж просто піти – 40 км в невизначеному напрямку.

Але я й далі поверталася в думках до тих невідомих жінок на вокзалі, звідки не йдуть потяги. Хто з них лишився? Хто пішов? В якому напрямку? В який момент? Через рік у

Бердянську (100 км від лінії зіткнення) – місті, що прийняло чимало переселенців з окупованих територій, я познайомилася з жінками.

Авторка поєднала документацію свого перформанса з записаними на диктофон реальними історіями молодих мам, які виїхали з окупованих Донецька, Горлівки, Тореза й запросила їх до спільного акту. Кожна з оповідачок мала вугілля й вільна була писати (або не писати) те, що вважає за потрібне, навіть те, про що не могла говорити. Так виникла аудіовізуальна інсталяція, яка включає документації двох перформансів і щирі історії на стінах, які жінки не могли промовити вголос, але змогли написати.

## **1. Юля, Донецьк**

С крыши моего дома видно аэропорт. Я выехала 17 июля 2014 года, а 19–20-го там начался ад. Все знакомые сидели по подвалам... Я отнесла туда четыре одеяла и зимнюю одежду. Было лето, но в подвале 9 градусов. Всегда наготове стояла детская сумка – ребенку тогда было 2,5 месяца, и документы. Прожила неделю – другую в таком страхе и... уехала, потому что пока с шестого этажа спустишься... уже бомбили... Приехали сюда, думали, что месяц-другой пересидим, и вот уже больше года... Я хочу домой вернуться, на свою работу, в свою квартиру. Со мной мама и дочка. Я – мать-одиночка. Мы пока тут, но многие возвращаются...

## **2. Олена, Торез**

Я чула обстріли перед тим, як ми поїхали. Повз нас проїжджали танки до сусіднього міста Сніжного. Я їх постійно бачила людей з автоматами саме там, де ми були з Миром – біля музичної школи, мого будинку. В середині страху не було зовсім, була дуже-дуже нехороша злість, що аж в собі неприємно таке відчувати. Ще багато плакала тоді, дуже-дуже багато плакала. Мені кілька разів треба було їхати до Донецька і Макіївки, і там вже було багато блок-постів і зброї. Вже тоді було таке відчуття, що все це твоє рідне відібране. Не повертатися я вирішила у Львові, коли збили Боїнг над Торезом. Моя мама це бачила, вона мені зателефонувала і спитала, чи я бачила новини. Я відповіла: Так, звичайно. А вона бачила як довго, дуже довго летіла ракета. А потім, як падали уламки, бо далеко ми живемо від місця, де його було збито. А ті, що ближче живуть, бачили й сам процес, як він розвалився, мертві люди з неба падали на дахи. І тоді ми зрозуміли, що ми просто не вертаємось. В нас були паспорти, Мира свідоцтво, трохи грошей... Квитки поміняли на Дніпропетровськ... Я маю плани колись повернутися...

## **3. Наташа, Макіївка**

Я легла на кровать малого кормить и услышала свист – и потом бабах – взрывная волна. Ребенка, 1,9 месяцев ему было, я кинула на пол и прикрыла собой, он испугался. У меня мальчик. Я тоже мать-одиночка. Было 1 августа. Дома спутниковое телевидение – я видела украинские новости и российские – все одно к одному. Мы с мамой в тот день за 15

минут прийняли рішення, збирались, но не було автомобіля, дождались вот эту маршрутку – в 4 утра. Пока я была в городе, еще было относительно тихо, обстреливали только Донецк и Гвардейку. А потом, когда я уехала... с 9 утра уже обстреливали по-серьезному... Выезжали на две недели и не знали, что на год. Жили в комнатках, а сейчас в двухместном номере. Жить можно, но не сравнить с домом. У ребенка была куча игрушек, своя комната и все на свете. А потом... Я в октябре ходила в шлепанцах, была холодина, но у меня ни ребенка, ни себя не было во что одеть. И передать никто не мог, потому что до октября еще бомбили-бомбили-бомбили...

#### 4. Оля, Київ

В мене досвід інший, я з Києва. Я була в Алчевську в липні 2014-го, бо хотіла дізнатися сама, і щоб друзі виїхали. Ми з подружкою поїхали туди, але вийшло так, що підірвали Дебальцево, і ми не змогли виїхати. Останньою електричкою Донецьк–Луганськ ми доїхали до Алчевська і лишилися там на кілька тижнів. Виїжджали потім теж о 4-й ранку – в Бердянськ. Це було місто, де ми зрозуміли, що ми виїхали. Потім я постійно згадувала вокзал Алчевська і жінок з дітьми. Багато хто прийшов пішки з Луганська, бо там вже почалися обстріли. Я постійно поверталася до них в думках, будучи в різних містах. Чи стане їм сил? Мені хотілося, щоб стало, щоб вони пішли. Звичайно, цей похід мій під Києвом полями в 40 км не дає того розуміння... а може й дає... Але я рада, що я зараз тут і що я зустріла тих людей, які пішли, і що далі ми можемо разом.

Зображення: Оля Михайлюк, *\_\_\_\_\_просто\_\_\_\_\_пішли*, відео-інсталяція на двох екранах, 2014, 30 хв. і 33 хв. Фотографія Національного музею культур світу.

**Лада Наконечна** (народилася 1981 р. в Дніпрі, живе та працює в Києві) – художниця та дослідниця. З 2005 року Наконечна є членкинею групи Р.Е.П. (Революційний Експериментальний Простір), художнього колективу, зосередженого на формуванні генерації соціально залучених українських митців і загалом на процесах створення громади. Вона є також членкинею кураторського і художнього колективу ХудРада, співредакторкою журналу *Простори* та засновницею «Курсу мистецтва» – незалежної освітньої програми щодо арт-практики в Києві. В 2015 році Наконечна стала також співзасновницею київської неприбуткової культурної організації Method Fund. Художниця зацікавлена в мистецтві перш за все як в інструменті для соціальних змін. Її роботи, які часто привертають увагу до принципів візуального пізнання й відображають маніпулятивні аспекти візуальних і вербальних структур, базовано на вірі в емансипативний потенціал мистецтва.

Брала участь у виставках в Музеї сучасного мистецтва в Загребі (2018), Національному художньому музеї України (2011, 2012, 2017), WUK Kunsthalles Exnergasse у Відні (2016), Музеї сучасного мистецтва в Варшаві (2015), Galerie für Zeitgenössische

Kunst в Лейпцигу (2015), Kunstmuseum Wolfsburg (2015), Kunsthall Trondheim (2015), Галереї DAAD в Берліні (2014), Музеї сучасного мистецтва в Кракові (2013), Центрі сучасного мистецтва «Замок Уяздовський» в Варшаві (2012). Лауреатка Премії Казимира Малевича (2014), спеціального призу Пінчук Арт Центру (2013) і Третього конкурсу молодих художників і кураторів Центру сучасного мистецтва в Києві (2003).

<http://www.ladanakonechna.com/>

#### ТАК ЗВАНІ

Інсталяція фокусується на ролі мас-медіа в поділі, в розриві суспільства. Вона включає в себе каміння, що лежить на підлозі, загорнуте в папір, зі словами на кшталт «терористи», «нео-Nazi», «патріоти», «євреї», «сепаратисти». Ці терміни та епітети використовували проросійські й проукраїнські медіа в громадських протестах під час Майдану 2013–14-х років, щоб кидати метафоричне каміння один в одного. Інсталяція *Так звані* концептуалізує свідому, або несвідому, мовну маніпуляцію в інформаційній війні, що перетворилася на реальну війну з Росією на сході України в 2014-му.

Хоча проєкт було створено з посиланням на протестний контекст, інсталяція *Наконечної* є досі актуальною. Пропагандистські медіа продовжують використовувати провокативну мову як зброю, що може послабити ідеологічних ворогів. Ця тактика використовується для провокації вогню в будь-яких сучасних конфліктах.

Турбулентна ситуація в Україні виникла в медіа середовищі, позначеному війною з Росією, де преса шукає абсолютну владу в підвищенні ненависті до «інших». Майстерна маніпуляція інформацією допомагає поділити людей, затаврувати й применшити індивідуальність «іншого».

Зображення: Лада Наконечна, *Так звані*, інсталяція, 2015. Фотографії Національного музею культур світу; Віктора Фаріаса.

**Євген Нікіфоров** (народився 1986 р. в Василькові, Україна, живе та працює в Києві) – фотограф, художник. Нікіфоров закінчив Коледж географічної фотографії в Тель-Авіві та Школу фотографії Віктора Маруценка в Києві, з 2005 року працює як професійний фотограф. З 2013 Нікіфоров займається незалежними документальними проєктами.

В своїй фотографічній практиці Нікіфоров намагається відтворити сутність місць, які змінюються з плином часу, й змін, обумовлених економічними, соціальними та природними факторами. Він зацікавлений в урбаністичному просторі як ідеологічному «полі бою» та в місті як «мапі» невидимих протиріч, що існують в суспільстві. Останні чотири роки він документував залишки радянської культурної спадщини й амбівалентність, що їх оточує (деякі з його проєктів – це *Українські радянські мозаїки* (2013–19) і *Про монументи республіки* (2015–18)). Він є автором книг *Decommunized:*



*Ukrainian Soviet Mosaics*, Берлін: Dom Publishers/ Київ: Видавництво «Основи», 2017, і *Art for Architecture. Soviet Modernist Mosaics 1960 to 1990*, Берлін: Dom Publishers, 2020.

Його роботи були представлені на численних виставках, зокрема, *Між вогнем і вогнем: Українське мистецтво зараз* (2019), *Вирізьблено смальтою: українське монументальне мистецтво 1960–1980-х років* в офісі Організації Об'єднаних Націй, Нью-Йорк (2019), *Перманентна революція* в Музеї Людвіга в Будапешті (2018), *Art/Work. 55 українських і польських художників про працю* в Мистецькому Арсеналі в Києві (2017).

<http://nikiforovyevgen.com>

## ПРО МОНУМЕНТИ РЕСПУБЛІКИ

В квітні 2015-го Верховна Рада прийняла закон, що засуджував комуністичний і нацистський режими та забороняв пов'язані з ними символи й пропаганду. За так званим законом про декомунізацію всі види зображень, що асоціювалися з Радянським Союзом, включаючи публічні роботи, які відтворювали епізоди радянської історії, та пам'ятники комуністичним лідерам, мали бути знищені по всій країні. Більшість монументів було скинуто достатньо швидко й завзято. Цей процес отримав назву «ленінопад».

Нікіфоров почав документувати радянську культурну спадщину на території України, включаючи Крим, одразу після сплеску Революції Півдня наприкінці 2013-го року, коли стало зрозуміло, що ставлення до радянського минулого буде ретельно переоцінено. Він вирішив створити візуальний архів елементів міського простору, що колись були домінуючими, а зараз зникають. Нікіфоров намагався показати різні випадки того, як символи минулого було перероблено, знищено, переховано або змішано з новими, пов'язаними з патріотичною ідентичністю, і таким чином, апропрійовано новою політичною агендою.

В своїх фотографіях Євген Нікіфоров відображає сутність місць і розглядає темпоральні, економічні, соціальні і природні фактори, що впливають на цей перехідний процес. Гранітні радянські лідери, гіпсові піонери, чавунні солдати та вирізьблені з каменю робітники стають об'єктами його зацікавленості. Проект Нікіфорова відкриває приховані стратегії офіційної політичної пам'яті й привертає увагу до нестачі «цивілізованих» механізмів для роботи з минулим у сучасній Україні.

Зображення: Євген Нікіфоров, *Про монументи республіки*, серія фотографій, 2015–18.

**Кристина Норман** (народилась в 1979 р. в Таллінні, живе та працює в Таллінні) – художниця, чия інтердисциплінарна практика включає відеоінсталяції, скульптуру, інтервенції в міський простір, а також документальні фільми й перформанси. Норман використовує різноманітні художні засоби, щоб дослідити траєкторії ідентичності й пам'яті в публічному

просторі. Вона фокусується на історіях політичного співробітництва й досліджує зв'язок між поняттям деколонізації та концепцією «європейськості» в країнах колишнього соціалістичного блоку.

В 2009 році вона презентувала Естонію на 53-й Венеціанській бієнале великою аудіовізуальною й скульптурною інсталяцією *Після війни*, що базувалася на дослідженні конфлікту навколо *Бронзового солдата* – пам'ятника учасникам Другої Світової війни, що був переміщений з центра Таллінна за два роки до того. Фокусуючись переважно на нарративній пам'яті своїх героїв, Норман створила три проекти, які включали просторові відеоінсталяції та публічні інтервенції. Це стало частиною її академічного дослідження щодо пам'яті та прав людини в сучасному мистецтві. Художниця досліджує етичний вимір протиставлення різних історичних і географічних контекстів та привертає увагу до транснаціональної природи пам'яті в епоху масових міграцій в роботах *0,8 квадратних метрів* (2012), відео *Спільний ґрунт* (2013), скульптурі *Сувенір* і відео *Залізна арка*, які було вперше показано під час 10-ої Маніфести в Санкт-Петербурзі в 2014 році.

Крім 10-ої Маніфести (2014), роботи Норман демонструвалися на Трієнале Айчи в Японії (2013), 53-й Венеціанській бієнале (2009), Балтійській трієнале в Вільнюсі (2009) і Берлінській бієнале (2008) та ін. Її роботи включені до колекцій фінського Музею сучасного мистецтва Кіасма, Музею мистецтва КУМУ в Таллінні, Тартуського художнього музею. <https://www.kristinanorman.ee/>

## ЗАЛІЗНА АРКА

Під час 10-ої Маніфести, європейської бієнале сучасного мистецтва, що відбулася в Ермітажі та інших місцях Санкт-Петербургу в 2014 році, Кристина Норман презентувала проект, що символічно наголосив на схожості топографій двох важливих площ в Україні та Росії – Майдану Незалежності в Києві та Палацової площі в Санкт-Петербурзі.

Художниця встановила на Палацовій площі навпроти Ермітажу металеву скульптуру різдвяної ялинки в натуральну величину. Конструкція, що мала назву *Сувенір*, зображувала ялинку на Майдані. Напівконструйована на початку протестів в листопаді 2013 року, врешті вона перетворилася на символ опору. Через політичні алузії, які створював *Сувенір* в Санкт-Петербурзі, скульптуру доволі скоро було прибрано. В той же час Норман зняла *Залізну арку* – відео, яке показувало уявний тур площею української художниці Алевтини Кахідзе, свідка і учасниці українських протестів. Протягом її перформансу, Кахідзе перенесла глядачів з Палацової площі до Майдану Незалежності в Києві, розповідаючи про власний досвід.

Наголошуючи на візуальних і архітектурних паралелях між площами, Норман змогла активувати Палацову площу в Санкт-Петербурзі як місце символічної боротьби за справедливість. Художниця переглянула можливість протесту в

пострадянській політичній уяві та дослідила поняття історичних «правд» в сучасному політичному контексті.

Зображення: Кристина Норман, *Залізна арка*, відео, 2014, 15 хв.

**Микола Рідний** (народився в 1985 р. в Харкові, живе та працює в Києві) – художник, кінорежисер і куратор. Закінчив Національну академію дизайну та мистецтв у Харкові в 2008-му. У 2005 році став засновником і членом мистецького колективу SOSka, який організував у Харкові велику кількість художніх проєктів. У період з 2005 по 2012 рік керував харківським художнім простором SOSka Gallery-Lab. З 2017-го є співредактором журналу *Простори*.

Рідний працює в різних медіа, від колективних акцій у публічному просторі до об'єднання інтерактивних просторових інсталяцій, скульптури, фотографії та рухомих зображень. В останніх фільмах він експериментує з нелінійним монтажем і застосовує принципи колажу, змішує документалістику та фікцію. Його рефлексії над соціальною та політичною реальністю спираються на контраст між крихкістю та стійкістю індивідуальних і колективних історій. Роботи Рідного були показані на численних виставках та кінофестивалях: на *Transmediale* у Берліні (2019), 35-му фестивалі документального кіно в Касселі (2018), *Образ війни* в Bonniers Konsthall, Стокгольм (2017), *Фотографія сьогодні: далекі реалії* в Модерній Пінакотекі, Мюнхен (2016), *All the World Futures!* на 56-й Венеціанській бієнале (2015), Київській бієнале (2015) тощо. Роботи знаходяться у багатьох публічних колекціях, включаючи Модерну Пінакотеку в Мюнхені, Нойер Берлінер Кунстверейн, Музей сучасного мистецтва в Варшаві, Музей Людвіга в Будапешті, Фундацію V-A-C в Москві.  
<http://www.mykolaridnyi.com/>

## ЗВИЧАЙНІ МІСЦЯ

Зі статичної точки ми бачимо п'ять місць в центрі Харкова, великого міста на сході України, що знаходиться недалеко від зони бойових дій та відіграє важливу роль у війні між Україною і Російською Федерацією з 2014 року. Довгі кадри, що зображують майже порожні вулиці, площі й парки, підкреслюють тиху атмосферу міста в літній день. Незважаючи на відчуття нормальності, відео створює неочікувано тривожне враження. Справа в різкому контрасті поєднаних в роботі відео й аудіо. Аудіозаписи, в яких зафіксований звук сирен, погрози, образи й принизливі вигуки, геть порушують спокійну атмосферу й захоплюють глядача своєю брутальністю.

Спостерігаючи вулиці Харкова влітку 2014-го, важко уявити, що ескалація насильства відбулася тут лиш декілька місяців тому. Під час брутальних зіткнень між активістами Майдану та Антимайдану громадяни були об'єктами або суб'єктами масових знущань і в перший раз за історію незалежної України отримали досвід насильства. Коли Росія розпочала наступ, Харків був майже на кордоні з війною, але

йому вдалося уникнути цієї трагічної долі.

Втім, відео, яке було частиною основного проєкту *All the World's Futures!* на 56-й Венеціанській бієнале, не приносить заспокоєння. Свідомий і різкий дисонанс між відео та аудіо, між сьогоденням і минулим, репрезентує конфронтацію між пам'яттю про недавні трагічні події та нинішнім станом колективного заперечення. Вони виявляються непоєднуваними.

Зображення: Микола Рідний, *Звичайні місця*, відео, 2014–15, 15 хв.

## ПЕРФОРМАНСИ

**Цезар Мартінес Сільва** (народився в 1962 р. в Мехіко, живе та працює в Мехіко) – міждисциплінарний художник. Мартінес Сільва використовує порох і динаміт з мистецькою метою «деконструювання деконструкції» та створення через руйнування, а також електронні та цифрові медіа для екранного та інтерактивного перформансу. Створюючи істивні скульптури, Мартінес Сільва користується можливістю показати та скуштувати свої роботи в різних країнах у контексті абсурдних, гіпотетичних «угод про вільну торгівлю», таких як «Угода про вільну торгівлю холестерином у Північній Америці» або «Угода про безжирову торгівлю Північної Америки».

Мартінес Сільва брав участь у численних виставках та перформансах, серед яких *Xipe Totec Punk II* у Фонді Delfina, Лондон (2015), *Візьми шоколад і не плати за те, що тобі належить*, 9-а зустріч політичного мистецтва та перформансу в РНІ-центрі, Монреаль (2014), *Lapidiarios* у *Eritadesafios*. *Могилка як меседж* у Гуанахуато, Мексика (2013), *Кохання вічне, поки воно триває. Філософські гробниці*, *Lapidiarios* у *Eritadesafios* в Мадридському арт-центрі (2012), *Євро для всіх* на 2-й Бієнале в Салоніках (2009), *Мова дракона* на 9-му Відкритому фестивалі мистецтва перформансу, Пекін (2008).  
<http://martinezsilva.com/>

## Безкоштовні мілітаристські закуски з боротьбою та спеціями

Перформанс їжі

Що ми ковтали століттями і чим запихаємося у цьому новому тисячолітті?

Яким чином їжа обумовлює нашу поведінку?

Що готували раніше?

Згідно якого аргументу гостре пропорційно смачному у військовому зеленому салаті?

Чи є шеф-кухар військовим генералом, що плутає яєшню ранчеро (мексиканський сніданок) із вогнепальною зброєю й кулями з (кісточок) авокадо?

Петівка чи Гвинтрушка з 9 мм зеленим чилі?

Банкетна війна чи смерть як рутинна приправа на щоденному приготуванні їжі. Це гурманський Апокаліпсис чи

Революція страв?

Кому потрібні солдати до вечері?

Це АК-47 з квасолі чарро (мексиканська страва) чи кулетмет із хорісо (ковбаски)?

Чи поле бою є елегантно прибраним столом?

Витертися мені прапором чи серветкою?

Кулетмет чи кулетметне печиво? У чому сенс цілнозернового військового хліба?

Краще сказати, що ваша серветка - арбалет, який реєструє нашу мову?

Чи є смакові рецептори дірками в язичку або простріленою стіною?

Чи кейтеринг є алтарем, на якому шанують тих, хто смачно помер, будучи озброєним до зубів?

Чи офіціанти є політиками, одягненими у солдатів?

Чи дозволяє нам посуд накритися виделками 45-го калібру та ложками 16 мм?

На кого працює приправа?

Ці питання були поставлені на події *На лінії фронту*.

*Українське мистецтво 2013–2019*, з якою я солідаризувався. Відповідями стали скульптури, з'їдені публікою на полі бою Музею культур.

Зображення: Цезарь Мартінес Сільва, *Безкоштовні мілітаристські закуски з боротьбою та спеціями*, перформанс їжі, 25 вересня 2019, Національний музей культур світу, Мехіко. Фотографії Національного музею культур світу.

**Паола Пас Йеє** (народилася в 1978 р. в Мехіко, живе та працює в Мехіко) – мультидисциплінарна художниця, яка працює в таких медіа як перформанс, фотографія, відео, інсталяція та соціальні практики. На даний момент вона працює з темами трансгресії, громадського простору, тілесних реакцій, а також переходу від життя до смерті як реальної політичної альянсу сучасної Мексики, завдяки якій вона критикує авторитет держави.

Проекти Паоли спрямовані на розширення прав і можливостей індивідуумів та покращення існування громад через соціальні практики. Її нещодавні фотороботи – це документація вразливих соціальних груп з високим рівнем злочинності. Вона координувала та керувала такими соціально орієнтованими проектами, як *Колективні фрески з інтеграцією спільноти в PAS: Проект соціального мистецтва в Мехіко (2017)*, *Експериментальні пристрої в еміграції у Videre\_Lit*, Мехіко (2016), та у *Flexum Perfolink*, Сантьяго де Чилі (2016) та інші.

Роботи Паоли були частиною групових виставок у Європі та Латинській Америці, зокрема, *Раціональні дії: Надлишок складності славної непродуктивності* в галереї MMG, Будапешт (2019), *НЕ ДЛЯ ПРОДАЖУ* (разом з Рокко Юхашем) у вітрині Fészek Kulturális Központ, Будапешт (2018), *Ви хотіли б написати листа для іммігрантів?* в Transart Communication (TAC)

через Центр інтермедіальної творчості Кассака, представлений у потязі між Братіславою та Віднем (2018), *3 + 1, TAC30* / в Празькій міській галереї (2018), АККУ, в Національному музеї Революція, Мехіко (2017) та *Прикордонна лінія*, представлені під час Місяця перформансу, Берлін (2013).  
<https://www.paolapazyee.com/>

### **Ми також американці**

Говорячи про насильство таке як латиноамериканське, передбачаю необхідність переформулювати саму ідею. Тому я запитаю, що таке насильство?

Чи це тільки те, що є систематично інституціоналізованим в суспільстві та не визнає рівних умов? Чи це є продовженням субкультури, що йде значно далі за кримінальну і ворожу поведінку?

Насильство майже завжди пов'язане з нерівністю, дозволеною мандатом домінування. Вона негативно впливає на суспільство, яке стає жертвою жорстокості економічної системи.

Іноді ця концепція насильства збудована на бінарних ідеях, таких як добро і зло, жінки і чоловіки, біле і чорне, багаті і бідні, центр і периферія, північ і південь, тощо.

Ці бінарні опозиції стимулюють типи мислення, або певні типи слабкої інституції співчуття, які є абсолютно капіталістичними і беруть участь у конструкції соціальної нерівності. Втім, ми маємо не забувати, що насильство пов'язане з історією, сучасною політикою та економікою. Що робить сьогоденні соціоекономічні практики формою апропріації суб'єкта і його ідентичності, що дає шлях інституційному феодалізму, що ініціює ланцюг неприємних ситуацій в щоденному житті великої кількості націй?

Таким чином, термін «Північ–Південь» відповідає визначенню владної системи, в протиставлення географічному визначенню. Друге питання, яке я хочу підняти в моєму перформансі – це питання розвитку.

Чи може розвинута країна бути такою, в якій ми бачимо насильство в різних аспектах – безпритульність, школи з озброєними учнями, економічна експлуатація боржників, їжа низької якості, дуже хлорована вода?

Ми маємо трансформувати бінарні структури, яким нас навчили, і сфокусувати нашу увагу на мандатах домінування і жорстокості, що впливають на велику кількість громад, і в яких дихотомія «надлишок – відсутність» мотивує біополітичний контроль.

Зображення: Паола Пас Йеє, *Ми також американці*, перформанс, 21 грудня 2019, Національний музей культур світу, Мехіко. Фотографії Віктор Фаріаса; Національного музею культур світу.

# Документальні покази, Національна Сінетeka Перший цикл

## Майдан

Режисер: Сергій Лозниця, Україна – Нідерланди, 2014, 130 хв.

Режисер Сергій Лозниця довгими споглядальними кадрами свого документального фільму наближає нас до революції на Майдані, центральній площі Києва. У період з грудня 2013 року по лютий 2014-го ми спостерігаємо еволюцію від мирних протестів до кривавих вуличних боїв, «від карнавалу до трагедії». Загальними кадрами, статичною камерою режисер дає дистанційну перспективу подій. Лозниця не шукає окремих героїв, а демонструє, як усвідомлена присутність багатьох може стати колективним героєм. Його епічна розповідь про здатність людей до самоорганізації та боротьби з корумпованою владою представляє українське громадянське суспільство як активного суб'єкта, здатного творити власну історію.

## Все палає

Режисери: Олександр Течинський, Олексій Солодунов та Дмитро Стойков, Україна, 2014, 90 хв.

Автори документального фільму *Все палає* не бажають дистанціюватися від протестів українського суспільства, які відбувалися взимку 2013–14 років на Майдані, і занурюють нас у їх епіцентр. Вони не просто хочуть говорити про українську революцію, а прагнуть зрозуміти загальну логіку протестів, які закінчуються кровопролиттям. На початку прагненню до свободи протистоять темні сили уряду, що пригноблює. Хаос і безлад перетворюють справедливий гнів людей на чисту ненависть. Після перших смертей з обох боків межі між чорним і білим, добрим і злим, зникають. Врешті все палає...

## Скрізь Майдан

Режисер: Катерина Горностай, Україна, 2015, 36 хв.

Документальний фільм Катерини Горностай показує нам Революцію Гідності, яка спалахнула в Києві наприкінці 2013 року, із особистої перспективи – участі режисерки та близьких їй людей у цих історичних подіях. Катерина не лише занурює нас в епіцентр протестів, але включає в це занурення обличчя друзів і рідних, подаючи особистий досвід цього періоду. Це лірична розповідь про те, що протести на Майдані постійно входили у життя, навіть без фізичної на них присутності. Взимку 2013–14-го скрізь був Майдан...

## Сірі коні

Режисер: Микола Рідний, Україна, 2016, 38 хв.

У своєму фільмі Микола Рідний представляє мистецьку

інтерпретацію історичного дослідження. Сценарій фільму заснований на розповідях родичів українського анархіста Івана Крупського, прадіда режисера, а також на стенограмах з його допитів. Окремі епізоди присвячені парадоксальним періодам життя головного героя: його керівництву повстанським батальйоном, участі в громадянській війні 1920-х років, унікальні переслідувань під виглядом радянського міліціонера та роботи на заводі. Рідний подає своє архівне дослідження через сучасних персонажів: анархістів, офіцерів, студентів і робітників, цілеспрямованим анахронізмом наближаючи нас до історії.

## Сьорч

Режисер: Сашко Протяг, Україна, 2014–16, 77 хв.

Чотирнадцять фрагментів на видимому чи невидимому фоні драматичних подій в Україні між 2014 та 2016 роками зафіксовані в Маріуполі, місті на сході України. Режисер Сашко Протяг почав знімати особисті рефлексії та досвіди протягом тих років драматичних змін. Взаємодія між активістами, дискусії між друзями, повсякденне життя та мистецькі фестивалі об'єднуються в експериментальний імпровізаційний колаж, створюючи певний візуальний щоденник автора. Проблиски культурного ренесансу міста перегукуються з реальністю міста промислового, що перебуває у постійній небезпеці через його близькість до лінії фронту.

## Ма

Режисер: Марія Стоянова, Україна, 2017, 16 хв.

*Ма* – експериментальний короткометражний фільм, який в особливий спосіб залучає нас до реального життя в зоні війни. Протягом 16 хвилин ми сприймаємо світ очима головної героїні, Зінаїди, чуючи її, але не бачачи. Натомість ми бачимо короткі відеоролики, зняті нею на телефон, які є своєрідним щоденником її життя. Ми йдемо з нею до лісу, до її літнього будиночка взимку, насолоджуємося небом і видами навколо, чуємо вибухи і відчуваємо її страх від близькості війни, її самотність. Завдяки документальній реконструкції та експериментальному монтажу режисерка не тільки дає нам персоналізоване уявлення про контекст міста і стан людини у прифронтовій зоні, але й змушує переосмислити сам документальний формат з нової точки зору.

## Явних проявів немає

Режисер: Аліна Горлова, Україна, 2018, 63 хв.

«Явних проявів немає» – фраза, яку чують багато українських військових, шукаючи допомоги у лікарнях через психологічні травми. Але оскільки їх тіла не пошкоджені, не лише лікарі, але і їхні родини, і суспільство загалом не усвідомлюють «невидимих» проблем, через які страждають солдати. Це історія майора Оксани Якубової. Борючись з посттравматичним стресовим розладом і панічними атаками, вона прагне повернутися до нормального життя після війни.

Зйомка сама по собі стає терапевтичною для головної героїні та її родини. Фільм є важким, але необхідним поглядом на проблеми, з якими стикається багато хто в нашому суспільстві з огляду на війну.

### **Гірчиця в садах**

*Режисер: Пьотр Армяновський, Україна, 2017–18, 37 хв.*

Олена приїжджає до свого будинку дитинства в містечку, що знаходиться у «сірій зоні» російсько-української війни і вже оточене мінними полями. Вона лягає в сад, де брат посадив гірчицю і згадує, наскільки смачними були абрикоси, вишні та груші, коли вона була дитиною... Камера Армяновського тримає Олену в центрі уваги протягом всього фільму. Ми слухаємо її історію, особисті спогади про сім'ю та дитинство, що змушує замислитись над руйнуванням звичайного світу, яке несподівано спровокувала війна.

### **Аня і Серьожа**

*Режисер: Іветт Льюкер, Німеччина, 2018, 30 хв.*

Підлітки Аня і Серьожа, друзі зі школи, живуть у Маріуполі, індустріальному місті на лінії військового конфлікту з Росією, на південному сході України. Їх життя непросте, але вони приймають його з гумором та легкістю. Аня замислюється, чи варто їй переїхати. Що утримує Серьожу в місті, яке знаходиться поруч із фронтом? Фільм показує молодих людей, сповнених фантазії та сили волі, які, балансуєючи між самостійністю та невпевненістю, бунтом та меланхолією, прагнуть жити власним життям.

### **Манливий, солодкий, без меж, Або пісні і танці про смерть**

*Режисери: Таня Ходаківська, Олександр Стеколенко, Україна–Грузія–Італія–США, 2017, 96 хв.*

Цей документальний колаж поєднує інтимні портрети людей з України, Грузії, США та Італії, намагаючись осмислити щось таке неосягненне-неможливе, як смерть. Поліфонія образів й історій, набір кольорів та ліній створюють відчуття непередбачуваності. Навмисна фрагментація оповіді посилюється змішуванням різних за технічною якістю зображень: плівка 16 і 35мм, цифрова камера. Цей цілеспрямований хаос не дає жодних відповідей, він швидше відкриває глядачеві простір для наповнення його своїми власними переживаннями, почуттями та думками.

## **Другий цикл**

### **Маріуполіс**

*Режисер: Мантас Кведаравічус, Франція–Німеччина–Литва–Україна, 2016, 96 хв.*

Маріуполь – промислове місто, в якому живе приблизно півмільйона людей, розташоване на березі Азовського моря,

на кордоні між Україною з Росією. Навіть якщо зараз місто перебуває під контролем українського уряду, воно знаходиться лише в двадцяти кілометрах на захід від лінії фронту. Камера литовського режисера Мантаса Кведаравічуса супроводжує людей, які продовжують своє повсякденне життя всього лише в кроці від зони військового протистояння. Заводи, море, присутність солдатів, звуки скрипки, що змішуються зі звуками вибухів та стрілянини, підкреслюють сюрреалізм життя у звичайному місті у воєнний час.

### **Школа № 3**

*Режисери: Ліза Сміт, Георг Жено, Україна, 2017, 116 хв.*

Тринадцять підлітків зі школи №3 в Миколаївці, невеликому містечку на сході України, розповідають перед камерою свої історії. Їх об'єднує контекст, який неможливо ігнорувати – війна. Миколаївка зазнала значних руйнувань, коли влітку 2014 року почалися військові сутички між Україною та Російською Федерацією. Школу № 3 було знищено, а потім відновлено волонтерами та місцевими жителями. У своїх монологах дівчата та хлопці розповідають про важливі для них речі: про переживання, які ними керують, про кохання та втрати, спричинені війною. Війна постає на периферії, хоча її неможливо ігнорувати. Ці підлітки хочуть бути почутими і мають що сказати.

### **Хата з краю**

*Режисер: Юлія Вишневець, Росія, 2015, 51 хв.*

Цей документальний фільм дає уявлення про війну на сході України з точки зору тих, хто мимоволі став її учасником: мирних жителів. Донині тисячі людей знаходяться у пастці або загинули в районах військового протистояння. У фільмі ми можемо бачити і чути їх: тих, хто щойно втратив своє житло або бачив, як це сталося з їх сусідами. Часто вони шукають захисту в підвалах своїх будинків., Їхнє життя нагадує гру в «російську рулетку» – в будь-яку хвилину з неба може впасти снаряд і забрати його. Режисерка фільмує по обидва боки невидимої лінії, яка розділила країну в 2014 році – на території, підконтрольних Україні і тимчасово окупованих Росією, вона дає голос людям, які на собі відчули наслідки війни.

### **Gogol Doc**

*Режисер: Аліса Павловська, Україна, 2018, 90 хв.*

Цей фільм дає можливість подивитися зсередини на «Гогольфест», фестиваль сучасного мистецтва в Україні. Він документує організацію фестивалю, а також повсякденне життя та репетиції артистів. Влад Троїцький, режисер і засновник фестивалю, і протягом 10 років, з 2007-го, вдихав життя у «Гогольфест», незважаючи на величезні економічні та бюрократичні труднощі. Фільм віддає належне і режисеру, і самому фестивалю. Метафора Вавилонської вежі, тогорічної теми фестивалю, стосується людей, об'єднаних в ім'я більшої ідеї, тих, хто вклав



стільки праці і приніс стільки жертв, щоб зберегти в Україні «фабрику сучасного мистецтва та творчості».

### **Божевствени**

Режисер: Роман Бордун, Україна, 2019, 60 хв.

Цей експериментальний фільм складається з уривків відеощоденника режисера, знятого протягом декількох років у різних куточках країни. Його дійовими особами є люди, які населяють сучасні українські міста: Київ, Одесу, Львів. Їх реальність є багатшаровою, позбавленою однозначних, абсолютних визначень добра і зла, людяності й жорстокості, милосердя та байдужості. Кольори, форми, обличчя, теми, ситуації, часто представлені у вигляді слайд-шоу, об'єднуються в авторський калейдоскопічний портрет сучасної України. Камера Романа Бордуна показує образи та теми, що неповторним чином з'єднують сучасну українську реальність.

### **Дельта**

Режисер: Олександр Течинський, Україна–Німеччина, 2017, 82 хв.

Знятий у дельті річки Дунай, між Румунією та Україною, документальний фільм *Дельта* показує життя, підпорядковане суворості та красі природи. З осені до весни режисерська камера знімає човни, річку, сніг, слідує за місцевими жителями, документуючи їх повсякденне життя, – коли вони збирають очерет, ловлять рибу чи виконують релігійні ритуали. Слідуючи за річкою, що є центром розповіді, режисеру вдається зафіксувати дисонанс поетичних пейзажів регіону і суворості реальності його мешканців, яку він не романтизує.

### **Музей «Революція»**

Режисер: Наталя Бабінцева, Росія, 2014, 73 хв.

Документальний фільм Наталії Бабінцевої має особливу перспективу, оскільки стосується ролі мистецтва у протестах на Майдані, центральній площі Києва зимою 2013–14 років. Його головні герої – художники і дизайнери, чії твори стали важливою частиною повсякденного життя під час демонстрацій і набули соціально-практичної функції, а також куратори і музеографи, які миттєво перетворили протести та їх візуальну культуру на музейні артефакти, трансформували пов'язане з історичною подією мистецтво в об'єкт чистого споглядання та рефлексії.

### **Тіні забутих предків**

Режисер: Сергій Параджанов, СРСР, 1964, 97 хв.

Фільм *Тіні забутих предків* став важливою подією для радянської та української кінематографії шістдесятих років, він вважається одним із найвизначніших фільмів відомого грузинсько-вірменського режисера Сергія Параджанова. На відміну від соціалістично-реалістичної радянської естетики, фільм є винятково символічним, він грає з почуттями, кольорами, релігійними та фольклорними образами.

Засновуючись на романі класика української літератури Михайла Коцюбинського, режисер пропонує нам поетичний погляд на культуру гуцулів, що живуть у Карпатах, на заході України, зображуючи чарівні краєвиди, костюми, музику, діалект гуцулів, їх традиції. Це поєднання язичництва, забобонів та жорстокого суперництва між сім'ями спричиняє трагедію українських Ромео та Джульєтти, Івана та Марічки.

## **ТЕКСТИ**

### **О флористке**

Євгенія Білорусець  
Художниця і письменниця

Флористка – женщина, любящая цветы. А я, признаюсь, была несколько месяцев подряд, в свою очередь, влюблена в такую женщину. Флористка разбирается в цветах, как никто другой. Словами «ранункулюс» и «хелеборус» удивить ее невозможно. Хотя она очень любит удивляться – отпрянуть, недоуменно обратив к собеседнице ромашковое лицо, широко раскрыть глаза, ухватиться дрожащей рукой за стул, округлить рот.

Впрочем, от цветов ей досталась и невозмутимость, от цветов она получила в дар редкую красоту. Каждое утро она поднимала жалюзи своего магазина, подходила к окну и улыбалась, замирая на несколько минут среди фикусов и володушки.

Практически никто не замечал ее удивительно ладного лица. Я никогда не видела, чтобы прохожий останавливался, чтобы полюбоваться ею. Днем, сразу после обеденного перерыва, она некоторое время стояла, прислонившись к пластиковой оконной раме, равнодушные прохожие шли мимо, и лишь изредка кто-то заходил в ее цветочную лавку. Мне нравилось заглядывать к ней в магазин и понаблюдать, как она собирает букеты, расставляет цветы и ветки в вазы, подрезает стебли, обрывает листья. Флористка знала экзотические, практически несуществующие слова, обозначающие цвета, оттенки, лепестки, и с радостью отчетливо выговаривала их, как ребенок – первый выученный стих: поднесите к свету эти пионовидные лютики цвета айвори. Она была убеждена: у нее покупали не столько цветы, сколько их названия.

Эта моя знакомая жила в Донецке и больше всего на свете любила придумывать наименования для цветочных композиций, букетов и цветочных наборов. Однажды зимним утром я застала ее за прилавком сияющей, счастливой, и ее ярко накрашенные губы, удачно располагавшиеся в нижней половине перламутрового лица, торжественно произнесли: послушай, мои новые названия готовы! Вслушайся в их мелодический рисунок, но не забывай и о философском смысле.

Завтрак в Венеции.  
Весенний Хо-хо Шик.  
*Absolute Spring.*  
Римская Спальня.  
Украинская тайна.  
Мартовская весна.

Она ждала моего одобрения и получила его. Она придумала названия букетов для следующего сезона, весеннего, и рассчитывала на скорейшее приближение весны.

Флористка была успешной, практичной женщиной, прекрасно разбирающейся не только в цветах, но и в бухгалтерии. В то же время она была совсем не приспособлена к жизни. Она могла существовать, как она сама мне неоднократно говорила, только в своем магазине, который в какой-то момент стал смыслом всей ее жизни. Даже выходные она решила отменить и зимой 2014 года работала по субботам и воскресеньям.

О чем же я рассказываю? Имеет ли смысл продолжать эту историю? Истории на самом деле не существует, и рассказ не продолжается, он обрывается. Флористка исчезла. Дом, где она жила, разрушен. Ее магазин переоборудован под склад агитационной литературы. Ее постоянные покупатели давно уехали из Донецка.

Недавно я встретила совершенно случайно с одним из тех, кто часто покупал у нее цветы, и он признался, что слышал о флористке. Он сказал, что она ушла в поля и примкнула к партизанскому движению. Так и сказал: «ушла в поля». Но на чьей стороне сражается ее партизанская группа и в каких именно полях, он не знал. Флористка, напомнил он, никогда ничего не смыслила в политике. Она была своего рода цветочным червем, она даже людей делила на различные виды цветов. Кроме цветов, она ничего не видела в жизни, посетовал он.

«Наверняка она сражается на стороне гиацинтов», – заявил он вдруг и рассмеялся. Мы замолчали, и он смотрел на меня, ожидая, что я оценю по достоинству его чувство юмора. «Время идет, я умнею, начинаю понимать, что к чему и куда мы движемся, – добавил он. – Я уже не тот, что прежде. Меня за один раз не обдуришь! Киев научил меня уму-разуму. Это не наш наивный Донецк. Но чувство юмора мне не изменяет никогда! За ним мне в карман лезть не надо». Он опять рассмеялся и победной походкой отправился по своим дальнейшим делам.

*З Євгенія Білорусець, Щастливі падення (Харків: IST Publishing, 2018)*

## Українська література у часи війни

Уільям Блекер

Викладач із компаративної культури Росії і Східної Європи, Школа слов'янських та східноєвропейських студій в Університетському коледжі Лондона

Історія української культури багато в чому була історією політичного активізму. З епохи романтичного націоналізму XIX століття українські письменники використовували літературу для боротьби з репресіями та для підтримки національного проекту. Письменниками були неофіційні законодавці та дипломати бездержавної нації, а також її освітяни, реформатори та лідери.

З незалежністю 1991 року українські письменники нарешті здобули свободу від цензури та переслідувань. Парадоксально, але саме в цей момент вони втратили своє політичне значення. Національної самоідентифікації було досягнуто, і, незважаючи на певні вади, Україна нарешті мала своїх законодавців. Законодавці-письменники були вже не потрібні. Старші, застрягли в старих звичках, намагалися залишитися актуальними, однак для молодих письменників нова ситуація була визвольною. Вони почали радісну гру в постмодернізм, свіжоімпортований із Заходу, і дослідження тем та прийомів, які раніше були поза межами консервативної української літератури: секс, любов, молодість, індивідуальність. На порядку дня з'явилися інтертекстуальні ігри та формальні експерименти стали, тоді як українська ідентичність, культура та історія тлумачилися карнально та іронічно. Культурна сфера стала більш експериментальною, менш політизованою, а також з часом комерціалізувалася. Українська культура, здавалося, повільно, але стало рушила до європейських норм.

Тоді, у 2014-му, в Україні розпочалася війна, і культура опинилася у надзвичайній, непередбаченій ситуації. Протягом кількох років створилася багата і зовсім несподівана військова література, й українські письменники знову почали виконувати роль соціального коментатора, національної совісті. Список публікацій про війну вже налічує сотні; у книгарнях є окремі розділи з військової літератури; часто відбуваються публічні заходи за участі авторів; для допомоги солдатам чи добровольцям, які з 2014 року утримують українську армію там, де держава зазнала невдачі, створюються військові літературні. Ця нова література різноманітна: її пишуть як нові, так і визнані письменники, – учасники бойових дій, добровольці, цивільні особи. Вона охоплює всі жанри та форми, від бойовика-трилера до документального театру.

Частина заново віднайденого авторитету, яким користуються письменники в Україні, походить від їх статусу свідків історичних подій. Дехто з найпопулярніших

і найважливіших військових письменників, таких як Мартін Брест, Валерій Ананьев, Артем Чех та Борис Гуменюк, брали участь у бойових діях. Про їх вплив на суспільство свідчить велика кількість підписників на їхні соціальні медіа. У часи війни, коли суспільство стикається з великими втратами та травмами, коли виникає стільки неймовірних історій, ключовим є артикульоване свідчення із перших рук.

Письменники та митці з Донбасу, як і письменники-військові, також мають певний авторитетом. Багато з них пише російською мовою, що створює складну ситуацію: одні з найбільш справжніх і достовірних літературних голосів, що описують війну Росії проти України, говорять російською мовою. Серед них є провідні прозаїки з Донецька, такі як Олена Стяжкіна та Володимир Рафеєнко, що були змушені покинути рідне місто. До війни обидва писали для широкої російськомовної аудиторії, беручи участь у російському літературному процесі. Коли війна розпочалася, вони, як і більшість інших російськомовних письменників, переорієнтувалися на українську культурну сферу. І Стяжкіна, і Рафеєнко принципово говорять українською мовою на публічних виступах. Рафеєнко, який на початку війни навіть не дуже добре розмовляв українською, у 2019 році опублікував свій перший україномовний роман.

Рафеєнко, Стяжкіна та інші письменники з Донбасу, незважаючи на те, чи пишуть вони російською, чи українською, не демонізують свій регіон і не знущаються над ним, як це іноді трапляється у популярному дискурсі, скоріше досліджують та пояснюють його складності. Вони описують суспільство, яке вийшло на неправильний шлях через історичний досвід та згубний вплив російської держави, але яке також має свою унікальну ідентичність і є невід'ємною частиною культурної мозаїки України.

Поки Стяжкіна та Рафеєнко беруть на себе завдання пояснити Донбас всій іншій Україні, всю іншу Україну також везуть на Донбас. Сергій Жадан, романіст, поет і рок-співак, виконує обидві ролі: як письменник-українофіл з Луганської області, він є важливим доказом для тих, хто сумнівається в українському характері регіону. А як ключова особа сучасної української літератури, він представляє українську культуру на сході України. Жадан уособлює нову модель політично заангажованого українського письменника: він був помітним учасником протестів Майдану в Харкові, регулярно висловлюється у засобах масової інформації, керує благодійним фондом, що привозить українські книги та їх авторів у громади поблизу зони конфлікту. Так само Наталя Ворожбит, найвизначніша сучасна драматургиня України, яка не лише написала п'єсу *Погані дороги*, один з найпотужніших творів про війну 2017 року, але також є засновницею «Театру переселенця», який залучає молодь зі Східної України, переселену через війну в інші регіони, і допомагає їм досліджувати свої травматичні переживання.

Ці проекти ілюструють роль сучасних українських

письменників у контексті поточної війни. Вони полегшують діалог, і розповідаючи історії з передової решти країни, і розповсюджуючи українську культуру на сході.

Важливо зазначити, що хоча ці письменники та їхні проекти говорять про культурні та мовні відмінності, ці відмінності не були причиною війни. Багато країн мають регіонально різноманітне населення; Україна в цьому сенсі не є унікальною. Як стверджує Олена Стяжкіна, війна була нав'язана Росією, а не виникла на Донбасі. Вона має більше спільного з військовою окупацією, ніж з громадянською війною. Проте там, де глибокого поділу не існувало раніше, війна породила його. Таким чином, діалог, який ведуть ці письменники, важливіший зараз, ніж будь-коли.

## Ленінопад: український сценарій

Олександра Гайдай

Програмна менеджерка, Український інститут, Київ

Ленін – мабуть, найбільш впізнана людина у світі. Його зображення у вигляді пам'яток, бюстів та мозаїк було розповсюджено скрізь, починаючи з 1920-х років. Ніхто не знає точно, скільки статуй Леніна було виготовлено. Але ми знаємо, що найбільша їх кількість завжди була в Росії: понад 7000. Її західна сусідка, колишня Українська Радянська Республіка, мала близько 5500 пам'ятників. У країні, яка в 28 разів менша за Росію, ці вони повністю панували над громадським простором, не залишаючи місця для інших «героїв». Це, разом з тим, що Ленін ніколи не був в Україні, робить українську ситуацію стосовно радянської спадщини винятковою і говорить про важливість країни для Радянського Союзу.

Цікаво, що хоча український радянський лідер та перший президент України Леонід Кравчук був серед тих, хто сприяв розпаду Радянського Союзу після проголошення незалежності України в 1991 році, крах комунізму тут не призвів до повного усунення радянської символіки. Тоді лише жителі Західної України демонтували пам'ятники Леніну, а решта країни, здавалося, забула про них. Наступні два десятиліття ці статуї тихо стояли на центральних площах і вулицях українських міст і сіл. У 1990-х роках ні центральні, ні місцеві органи влади не виявляли зацікавленості в їх усуненні або проведенні будь-яких публічних дебатів щодо радянської спадщини в Україні. Такий підхід був спричинений розумінням того, що для українців ця спадщина, як і весь радянський період, була неоднозначною. Лише націоналісти час від часу піднімали питання про пам'ятники Леніну, роблячи це наріжним каменем своєї політичної агенди.

Ситуація змінилася ввечері 8 грудня 2013 року під час Євромайдану. В центрі столиці України, Києві, було скинуто триметрову статую Леніна. Пам'ятники пролетарському вождю

демонтувалися і раніше, але завжди таємно і вночі. Цього разу його було скинуто публічно, в присутності українських та зарубіжних ЗМІ. Після того, як її було скинуто, статую розбили кувалдами, а протестувальники забрали її шматки як трофеї.

Цей справді символічний акт стався під час антиурядових протестів, які розпочалися в Києві в листопаді 2013 року. Сотні тисяч українців вийшли на вулиці, щоб протестувати проти рішення президента України Віктора Януковича не підписувати Угоду про асоціацію з Європейським Союзом. Натомість, тодішній український лідер мав намір приєднатися до Митного союзу з Росією, що багато хто розглядав як спробу відновити Радянський Союз. Протести захопили країну до лютого 2014 року. В результаті сутичок між 8 та 21 лютого в центрі міста було вбито понад сто людей, ще тисячі постраждали по всій країні.

Зображення скинутого кумира транслиювались по всій країні та за кордоном, публічно вказуючи на розрив України з її радянським минулим та намір рухатися вперед як демократична європейська держава, що не має толерантності до корупції у своєму суспільстві. Рух до інтеграції з Європою перетворився на боротьбу за свободу, верховенство права та демократію.

Щоб проявити солідарність з протестувальниками в Києві, українці масово почали руйнувати пам'ятники Леніну. Поліція не наважувалася втручатися у цей процес. 22 лютого центральна влада зазнала краху, і президент Віктор Янукович був усунений з посади українським парламентом. Всього за два дні було знищено близько 300 пам'ятників, часто добре організованими членами націоналістичних організацій, які були зосереджені на цих акціях.

Протести в Києві резонували по всьому світу, створюючи потужні образи та сприяючи тактиці опору, перекладеній в інші контексти – нещодавно, наприклад, це можна було побачити у Гонконзі. Знищення статуй Леніна, які були символами радянської та російської влади над Україною, стало найважливішим вираженням протестів 2013–14 років.

Перемога була досягнена невимірюваною ціною. У лютому 2014 року, коли Київ закипав на знак протесту, Росія вторглася на українську територію, анексувавши Кримський півострів та окупувавши східні регіони України. Подальший опір Росії та боротьба за європейське майбутнє України набули різних форм, одна з яких була символічною: вилучення радянських орієнтирів з публічного простору. Оскільки російський уряд підтримує збереження пам'ятників Леніну, він засудив їх масове знищення в Україні. Одного з найвизначніших колишніх українських політ'язнів Росії, режисера Олега Сенцова звинуватили в тероризмі через його нібито намір підірвати статую Леніна в Сімферополі, Крим. Виходячи з цього, серед інших звинувачень, його засудили до 20 років позбавлення волі.

Процес вилучення всіх статуй Леніна в Україні зайняв менше двох років. У березні 2016 року влада міста Запоріжжя демонтувала один із найбільших пам'ятників

Леніну в Україні. Цей 20-метровий пам'ятник з бронзи та граніту стояв на початку проспекту Леніна, звернений до річки Дніпро, де знаходиться одна з найвідоміших радянських гідроелектростанцій, також названа на честь Леніна. В колишніх радянських державах особа цього вождя Десятиліттями фізично втілювала досягнення. Активісти та місцева влада намагалися реконтекстуалізувати статую, одягнувши її в традиційний український одяг. У 2015 році український парламент прийняв чотири закони про пам'ять, зокрема «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного тоталітарних режимів в Україні та заборону розповсюдження їх символіки». Ці закони давали правову основу для ліквідації радянської символіки у публічному просторі, і збереження статуї Леніна в Запоріжжі стало неможливим. Для безпечного демонтажу статуї, яка важила 40 тонн, знадобилося два дні та гігантський кран.

Пізніше український постмайданівський уряд назвав політику декомунізації одним із найвизначніших своїх досягнень. Дійсно, війна дала можливість швидко вилучити із публічного простору пам'ятники Леніну та інших комуністичних діячів. У 2017 року жодна статуя Леніна не стояла на підконтрольній українській владі території, крім приватної власності та музеїв. Процес декомунізації на цьому не зупинився. Радянські свята, назви вулиць та міст піддавалися ретельному вивченню громади і триумфально змінювались. Часто місцеві активісти та політики відчували необхідність заповнити символічні прогалини, які з'явилися після усунення Леніна та інших радянських символів, і почали перейменовувати ці простори на честь подій і діячів з націоналістичних моментів історії України.

З часом інтелектуали, науковці та художники почали висловлювати необхідність більш поміркованого та відповідального підходу до радянської спадщини. Вони закликали до рефлексій та вивчення. Виникли дослідження радянської мозаїки та радянського модернізму в архітектурі. Дискусія навколо національних символів в Україні серйозно змінилася лише кілька років тому. Адаже до 2014 року пам'ятники Леніну були настільки поширеними в Україні, що сприймалися як норма. Зараз, озирнувшись назад, зрозуміло, що таке ставлення було лише нормалізацією тривожної ситуації. Зараз ми стикаємося з питанням радянської спадщини в Україні та її майбутнього як культурної спадщини. Це складне питання, тому що воно більше стосується створення майбутнього, ніж боротьби зі старими демонами.

## Постановка війни

Олеся Хромейчук

Історикиня сучасної європейської історії,  
режисерка, King's College London

«Все, що залишається» – написана та поставлена Олесею Хромейчук вистава, виконана Молодим театром Лондона – це рефлексія про пам'ять та втрату, заснована на правдивих історіях з війни, що триває в Україні. У цій виставі жінка, яка втратила брата і залишилася лише з кількома його речами, намагається осмислити те, що з ним сталося. Її розповідь переплітається з голосами волонтерів (переважно жінок), які забезпечують армію базовими речами, що їх не надає держава, з розповідями солдатів-побратимів, переслідуваних спогадами, і голосом її брата у відео з мобільного телефону, записаному на фронті. Хромейчук, використовуючи документальний театр та музику, розповідає історію про шок від втрати коханої людини у збройному конфлікті та пошук сил жити далі.

Як ви розповісте театральній публіці про насильницьку смерть вашого брата на війні? Особливо театральній публіці, яка мало що знає про незрозумілу війну у далекій країні, між людьми, про яких вони не знають нічого? Як формулюватимете опис вистави у тридцяти словах для рекламного матеріалу? Як привертатимете увагу лондонців, розбещених багатого театральною сценою їхнього міста? Як продаватимете квитки на Роял Майл в Единбурзі, найлюднішій вулиці міста, під час найбільшого театального фестивалю в світі, *Fringe*, туристу, який хоче чути жарти про Brexit? У вас є близько п'яти секунд, щоб зацікавити флаєром та фразою. Ви підійдете і скажете: «Привіт! Заходьте на наше шоу! Мова йде про війну в Україні. Це правдива історія. Мого брата там недавно вбили»? Можливо. Дехто може відповісти з цікавістю. Дехто може відчувати себе некомфортно і піти від вас, після того, як ви скажете, що це ваша власна історія. Дехто все-таки може просто проскочити повз вас, не бажаючи отримати вашу травму з других рук. І навіть якщо вам вдасться «всадити їх на місце», як вони кажуть, що це зробить з вашим горем, бо ж ви кожен день бігаєте, розкриваючи своє серце чужим людям?

Отже, як ви розповідатимете театральній публіці про жорстоку смерть свого брата у воєнний час? Можливо, ви просто цього не робитимете. Ви не перетворюватимете смерть коханої людини і душевний біль своєї сім'ї в сценарій. Ви не стикаєтиметеся з агонією редагування та повторного редагування тексту, що містить вашу біль. Ви не боїтиметеся, що ваші актори – які також є вашими друзями – будуть травмуватися знову і знову, кожного разу, коли вони гратимуть виставу. Ви вирішили не хвилюватися, що вам не вдасться донести до глядачів складність війни та банальність смерті на полі бою. Ви не наголошуете на поганих відгуках недавніх випускників театральних студій, які, здається, не розуміють того, що ви намагаєтеся сказати. Ви не стрибаєте

від радості, коли отримуєте п'ятизірковий огляд, щоб потім впасти у меланхолію, розуміючи, що отримали п'ять зірок, розповідаючи про смерть брата.

Я не мала наміру написати п'єсу. Я писала про досвід втрати брата, щоб спробувати усвідомити все це. Я продовжувала переглядати його нечисленне майно: серію малюнків, зроблених дітьми для солдатів, шарф кольору хакі, військовий ремінь, банківські картки, щоб зрозуміти, чи можу я відчувати в них присутність мого брата. Я відсканувала його документи: військове посвідчення особи, список родичів, визнання його статусу як ветерана війни, а також ті, які збрала після його смерті: свідоцтво про смерть, протокол військової медичної комісії про смерть на передовій. Зберегла їх в папці на моєму комп'ютері, намагаючись реконструювати його життя хоча б таким чином. Я не сприймала це як потенційний матеріал для сценарію. Одного дня я в сотий раз переглядала знайдені в його телефоні відео, які він робив на фронті, і раптом зрозуміла, наскільки вони театральні. Одне із них розпочиналося із криваво-червоного сонця, яке підіймалося над купами землі, і голос мого брата проголошував: «Пані та панове, чи можу я звернути Вашу увагу, будь ласка? Я представляю Вам схід сонця через отвір у земляній стіні». Ще одне збільшувало замерзлі на гілках краплі дощу, описані моїм братом як «найцікавіше тут». Відео були зняті всередині та біля траншеї, в якій мого брата вбили через короткий час. Я знала, що ці відео, предмети та листи – все, що залишилося від життя мого брата – ніколи не перетворяться на простий театральний матеріал, хоча вони можуть дати мені спосіб розповісти глядачам театру про смерть мого брата під час війни.

У виставі йшлося про універсальні теми, такі як горе, незрозумілість втрати коханої людини та складність говорити про те, що сталося, але також і про питання, особливо незнайомі західній аудиторії. Наприклад, один актор пояснював процес пошуку в Інтернеті речей для українського солдата: від шкарпеток і армійських чобіт до ліків, які зупиняють сильну кровотечу. Інша сцена зображувала, як я отримала звістку про смерть мого брата – через Facebook. Тому що в цей час і в цьому віці найефективнішим способом знайти сім'ю загиблого солдата виявляється соціальна мережа. Ми намагалися дати уявлення про функціонування машини війни поза окопами та гарматами. Одна з історій знайдена в місцевому бюро соціального захисту, яке обробляє документи загиблих на фронті. Інша – про жінку, чиєю роботою було відправляти тіла солдатів додому з фронту.

Ми завжди намагалися проводити дискусії після вистави, запрошуючи аудиторію висловити свої думки. Багато хто не мав уявлення, що війна ще триває. Більшість були шоковані кількістю втрачених життів (10000, коли я писала п'єсу і понад 13000, коли ми її виконували). Дехто не міг повірити, що українські родини дійсно купували військове спорядження, навіть бронжилети. Завжди були ті, хто запитував: «чи це справді реальна історія?» і не могли повністю повірити, що



це насправді мій власний досвід. Іноді здавалося, що глядачі були менше шоковані фактичним змістом п'єси, ніж рішенням виявити нашу вразливість на сцені перед ними.

Як і тим, хто викладає історію воєн, пише академічні праці про політичне насильство і намагається систематично пояснити незрозуміле, мені театр дав свободу передати безладдя збройного конфлікту, безглуздість смерті на передовій, і шок від втрати коханої людини, що загинула таким чином. Це також дало мені простір для думок, як і де знайти сили жити.

## Розділяючи країну з ворогом

Рікардо Масіас Кардосо  
Письменник та філософ

«Ворог – це сила, що наділяє нас значенням,» – з серця писав шотландський філософ Девід Юм. Ці слова актуальні у всі часи. Ворог може взяти пластичну глину, яка становить людське життя, і виліпити з неї ненависть, здатну поглинути всю земну кулю. Ворог – це завжди прихована небезпека, вона затьмарює та заіржавлює думки мрією про приборкання чи знищення. Ворог – це сумнозвісний генератор дискурсу, здатний перетворити принципи й мотиви всіх наших дій на війни та жахиття.

Цей диктум є до грізоти влучним для розуміння бурхливої політичної та культурної ситуації в сучасній Україні. Збройний конфлікт в Україні був спровокований Володимиром Путіним, який все ще марно мріє бути колосом, що встановлює свої кордони там, де йому заманеться, руйнівними індивідуальними амбіціями, котрі підживлює невігластво мас, та невпинними маніпуляціями ЗМІ, які знаходять у цій війні надзвичайний глядацький потенціал. Безперечно, що цей конфлікт живиться саме одержимістю ворогом. Ворогом, який в інші часи був сусідом, другом і навіть братом.

*На лінії фронту. Українське мистецтво 2013–2019* – це невелика, але витончена та продумана виставка у Національному музеї культур світу в Мехіко, яка проникливо розповідає про причини цієї напруги. Використовуючи документальне кіно, інсталяцію, фотографію та інші візуальні й вербальні техніки, представлені тут художники у своїх роботах торкаються підвалин української історичної пам'яті, окреслюють вектори, що картографують війну, документують хвилю злигоднів, здійснену бойовими діями, та численні форми опору, які виникають на лінії вогню.

Інсталяція *Так звані Лади* Наконечної згрубує підсумовує маніпуляції засобів масової інформації у цьому протистоянні. На підлозі ми знаходимо викладене каміння з вигравіруваними епітетами, які зазвичай використовуються для маркування протилежної сторони: «євреї», «сепаратисти», «повстанці», «патріоти» тощо. Такі слова, на позір легковажні та невинні, насправді звертаються до колективних почуттів, навітьних ідеологією. Використання цих лексем на позначення ворога –

це спосіб принципово відособити його, узагальнити те, чим він є для нас, укріпити забобони і підігріти обурення. Як відомо, вербальне насильство ставало підставою для незліченних громадянських воєн та етнічних конфліктів. Небагато речей, якщо такі є, здатні проникнути в душі та дії людей так само глибоко, як мова.

«Казки, розказані під час війни», використовуючи термінологію, яку П'єтр Армяновський запропонував у своєму короткометражному документальному фільмі *Я і Маріуполь*, – утопічні та химерні за визначенням. Вони обіцяють, що перемога подарує здійснення мрій, і викликають у слухачів захват від ідеї стати «героями» або «мучениками». Однак кінематографія Армяновського іде далі, ніж засудження цього фальшивого прославлення – вона прагне зобразити повсякденне життя людей у розпалі конфлікту. Автор не робить ставку на вигаданий наратив, де всі дії визначає абсолютний і невблаганний контроль режисера, натомість щиро виступає за те, щоб безпосередньо передати думки і почуття живих людей, які страждають посеред бійні. Зокрема, у Армяновського простежується прихована і болюча інтерналізація, де йде підрахунок тіней минулого і проявляються не помітні на поверхні, глибинні, рани. Мантру тривоги ще виразніше повторюють інші твори на виставці – *Залізна арка* Крістину Норман та матеріали, що складають розділ *Історії*, де кілька голосів від першої особи розповідають про тугу за тим, що довелося полишити, тікаючи від війни.

Світлана Бедарева (яка виступає також як співкураторка виставки) – інша мисткиня, що спрямувала свій художній погляд на створення ідеологічних монстрів. У *Морфології війни* (цифрова графіка великого формату) автоматична зброя, антропоморфні силуети, фалічні об'єкти і інші форми, запозичені з ілюстрованих бестаріїв, об'єднуються у дивну спільноту. Незвичайні за походженням та неоднорідні за зовнішнім виглядом, усі ці фігури збігаються у своїй імпульсивності. Вони переплетені тілами і охоплені жагою невблаганного переслідування іншого, між ними пульсує тривожний і бурхливий пафос. Так само, як це відбувається з ворожими сторонами у розпалі війни, тривожність бою стає для цих істот лихоманкою, яка проїдає *ad nauseam* їхнє буття, аж до повного знищення. Без ореолу сенсації, без необхідності зображати кров або застосовувати гротеск, *Морфологія війни* – це запрошення до рефлексії щодо манії воєн, трапези жахів, що не змінюється століттями. Ця робота містить у собі набагато більше, ніж демонструє.

*Перемоги переможених* Євгенії Білорусець – особисто для мене найпронизливіша з усіх робіт цієї виставки. Вісім фотографій, розташованих на білій стіні, супроводжує зловісний текст, який з великою художньою майстерністю, з глибоко ностальгічного погляду досліджує суворі наслідки вигнання. Як співучасниця, без напівтонів чи імітацій, Білорусець руйнує застигли оболонки звичного бачення, затіваючи діалог набагато більш відвертий і роблячи сміливішу ставку на формування ідентичності.

Скажімо чесно: *Перемоги переможених* стаються у світі плоті та крові, у якому не існує фальшивих поз та інтелектуального туризму. Духовність цього твору полягає у співучасті авторки у представленій реальності. Тіла «переможених» – це резервуар п'їтьми та обіцянок, їхні погляди далекосяжні й видають найпотаємніші емоції. Краса тут – у відсутності риторики, в зображенні реальності без фільтрів, в уникненні будь-якого підсолоджувача. Цей контакт із цілковито природною, навіть примітивною механікою речей є найпотужнішим аспектом естетики Євгенії, у якій ми знаходимо перегук із поглядами таких портретних майстрів як Альберто Гарсія-Алікс (Alberto García-Alix) або Діана Арбус (Diane Arbus).

Важливе рішення кураторок – Світлани Бедаревої та Ані Дейкун – це відсутність штучних бар'єрів між різними творами. Я думаю, що це дає підґрунтя для глибоких концептуальних асоціацій, які об'єднують зібраних тут художників. Прикметним є той факт, що проєкт *На лінії вогню* не обмежується виставкою в Національному музеї світових культур, а має декілька «бойових фронтів». Ідеться про серію круглих столів, організованих протягом жовтня у Музеї пам'яті та толерантності, в яких брали участь дослідники і активісти, такі як Жан Меєр, Олеся Хромейчук та Діана Берг. Також, з 8 по 14 листопада, в Національній Сінетеді буде показано перший цикл документального кіно, де, приміром, *Майдан* Сергія Лозниці фіксує агресію владного режиму на початку цивільних протестів. Ця міждисциплінарність проєкту, на мою думку, є надзвичайно вдалим підходом, оскільки кураторки прагнуть пробудити у мексиканській публіці глибше розуміння української реальності, а не обмежувати себе поверховим поглядом, звичним для такого типу виставок.

У зеніті війни кожна блискавка, здається, запалює наступну. У ляскоті зброї важко почути голоси жертв, які борсаються серед люті й сум'яття. *На лінії вогню* підказує нам, що навіть на параді жахів, навіть стаючи свідком спустошення, зойків та крові постраждалих можна взяти цей вогонь і перетворити його на сяйво розуму, котре поведе нас до відновлення миру – нехай його і вважають безнадійним пережитком минулого.

Українською мовою вперше надруковано в *Your Art*, 20 листопада 2018 року.  
<https://supportyourart.com/stories/ricardo-macas-cardoso>

## На лінії фронту

Жан Мейєр

Професор міжнародної історії, Центр економічних досліджень і викладання, Мехіко

У 2006 році я передбачив, що постійний конфлікт між Грузією та Росією не загрожує незалежності Грузії, але загрожує її територіальній цілісності; неможливо було уникнути анексії

Москвою Абхазії та Південної Осетії. Так було у контексті блискавичної війни у 2008 році. Але я помилився, пишучи, що з Україною Путін не вийде за межі економічного, енергетичного та політичного тиску. На початку 2014 року триумф другої революції в Україні, Майдану на Площі Незалежності у Києві та ганебної втечі в Росію президента Віктора Януковича, васала Путіна, спричинили в Москві реакцію, на яку ніхто не очікував: раптом у тихому Криму з'явилися солдати без розпізнавальних знаків та прапорів, які захопили півострів без жодного пострілу.

Дуже швидко референдум проголосив «бажання народу Криму належати Росії», захищаючи абсолютно незаконну анексію півострова. Тоді Москва розпочала сепаратистську операцію у східних регіонах Донецька та Луганська, справжню війну, яка триває до сьогодні, що є мотивом виставки під назвою *На лінії фронту. Українське мистецтво, 2013–2019*. З часу першої (Помаранчевої, 2004 року) революції, яка стала поразкою для Москви, президент Володимир Путін неодноразово заявляв, що України не існує, що це – геополітична аберація. Він помилково вважав, що російськомовна східна Україна – це дійсно Новоросія. Через це він зазнав поразки, намагаючись викликати протести у таких містах, як Одеса та Харків, тому що Україна чинила і продовжує чинити опір. Понад 10000 загиблих, два мільйони вимушено переселених – такою є ціна помилки сильного чоловіка із Кремля.

Чому він помилився? Тому що із першого класу його, як і всіх російських дітей, навчали, що Україна – це «Малоросія» і що Київ із часів Середньовіччя був колискою російськості. Інший історичний аргумент, на який молилися і моляться сьогодні в Росії, – те, що найкращим доказом невід'ємності Малоросії від Росії є відсутність української держави протягом століть. До того самого грудня 1991-го року, коли Радянський Союз зник.

Збігнев Бжезінський вважав появу незалежної української держави «однією із трьох головних геополітичних подій ХХ століття, після зникнення Австро-Угорської імперії в 1918 році та поділу Європи на два блоки у 1945 році». Він доводив, що це означає кінець Радянської імперії, спадкоємиці царської імперії, а отже визволення Росії як жертви імперського бачення, яка могла б стати демократичною та європейською. Він мав рацію, але факти не підтвердили його оптимізму. Після семи хаотичних років правління Бориса Єльцина, Володимир Путін взяв владу на себе і не відпускає її, щоб відновити пряме та непряме панування над колишньою імперською територією. Він грав і витончено, і грубо, відповідно до моменту, знаючи з самого початку, що Україна не може розраховувати на реальну міжнародну підтримку. В той час як парамілітарні організації та найманці, що утримують «Республіки Новоросії», мають повну військову підтримку Москви; отримавши більше танків, ніж має британська армія.

На початку кризи, у 2014 році, спостерігач міг би сказати, що не існує «єдиної та неподільної» України, а є декілька Україн, розділених релігією та мовою, де православні проти греко-католиків, російськомовні проти українськомовних, Схід проти Заходу тощо. Тепер, особливо після абсолютно прозорих президентських виборів 2019 року, той самий спостерігач визнає існування громадянського та демократичного націоналізму в усій країні, незалежно від етнолінгвістичного аналізу. Більше того, агресія президента Путіна, спочатку проти Криму, а потім проти Донбасу мала протилежний від очікуваного ефект: призвела не до розпаду України, а навпаки – до національного союзу. Безумовно, Україна втратила Крим і не повернула «республіки», що контролюються бандами, керованими Москвою, відповідно до її вимог; але нова нація формується на ЛІНІІ ФРОНТУ.

## 2020. Право на радість

Оля Михайлюк

Художниця та режисерка, Агенція ArtPole

Цей новий рік запам'ятається туманами й всеохопною безпорадністю. Хоча в саму новорічну ніч був навіть не туман, а дощ – холодний, дрібний, з вітром в обличчя. Стрічка новин рясніла привітаннями й звинуваченнями. Одні закликали святкувати, інші згадували загиблих, описували як долають психічні розлади, ображалися на феєрверки й хлопки. Були ще треті – ті, що тихо й наполегливо вже не перший рік намагаються вибороти собі право на радість. Вибороти його, перш за все, у власної ж свідомості. Дається важко. Можна, звичайно, закрити очі й геть не помічати те, що відбувається поруч. Але є небезпека, що твої думки стануть не просто абстрактними, а абстрактними до пустоти, і колись тобі доведеться в неї зазирнути. Можна – навпаки – широко відкрити очі й роздивитися 2020-ий, в якому й далі війна, невинні жертви, в якому – люди, що зникають в нікуди. І знову хочеться закрити очі. І знову темрява і пустота?

Воювати на цій безформній війні – складне завдання, перемогти – неможливо. Про неї навіть неможливо писати, бо речі дедалі частіше тут називають протилежними своєю значенню словами. Російські війська вдираються на територію України – президент Росії говорить, що вони «захищають російськомовне населення». Волонтерів, що рятували людей на війні, звинувачують у вбивстві. Натомість справжніх вбивць випускають на волю. Тих, хто вбивав на Майдані, обміняли під час обміну полоненими між Україною й Росією. Прямо напередодні Нового Року. Родичі загиблих, друзі й пара десятків небайдужих безславно поблукали навколо СІЗО, з якого, ніби, мали вивозити вбивць. Намагалися будувати якісь барикади, перекидати виходи, зігрівати один одного чаєм і словами підтримки. Як колись на Майдані. Не вийшло.

Підсудних навіть не було в цьому приміщенні. Все, що лишилося, – кілька недолугих нічних стрімів в соцмережах і гостре бажання роздивитися щось в цій нічній імлі.

Дощ періцив всю новорічну ніч, заганяв людей з вулиць до теплих помешкань, розмивав картинку й побажання. Навіть побажання миру здається тепер не завжди доречним, бо саме про «мир і толерантність» говорять ті, хто ігнорує, провокує, зраджує, торгує, вбиває.

В новорічну ніч їхала на метро з одного кінця міста в інше. З відчуттям того самого права на радість, всупереч усьому чекала на диво. Але навколо були тільки трохи сонні, трохи змерзлі, трохи п'яні втомлені люди, схожі на плем'я, на яке чорні сили наклали закляття, що забороняє радіти й співати веселих пісень. Їхала й читала Рушді: «На набережній Гудзон, помітили, мов першого весняного підсніжника, бігуна, який не втік від жодного чудовиська, а бігав просто задля втіхи. Відродження ідеї насолоди було саме по собі як настання нової пори року, хоча всі і знали, доки десь чаїться злий ... – це ім'я стало відомим всій планеті, – небезпека залишається».

Зима 2014-го була холоднішою. Метро часто перекидали, бо постійно виникала «небезпека теракту». Всі вже звикли, поки одного дня його зовсім не зупинили. Ми стояли на переході. Люди й машини. В джипі, що опинився навпроти нас – у відкритому кузові – лежали люди. Люди, загорнуті в темні ковдри. Акустичний простір навколо був цільний – розмови, плачі, накази, гімн десь поодаль. І тут ще цей джип, з якимось надприродньо голосним сигналом. Про такий звук кажуть «мертвого підніме». І раптом все стало зрозуміло. Він везе людей до Михайлівського. Живих, мертвих, поранених. Один зі моїх знайомих був там, біля собору, в цей час, мусив швидко взяти на себе новий обов'язок – відрізняти живих від мертвих, і живих між собою – з пораненнями, з важкими пораненнями, і тих, кому потрібна негайна допомога. Інша знайома, теж випадково, мусила відповідати на дзвінки мобільних, що дзеленчали в кишенях. Мусила, бо опинилася поруч з тими, хто не міг відповісти. Хто був поранений. Або вбитий. Але ж хтось мусив відповісти.

Ці люди не були знайомі між собою, вони з різних міст і різних моїх життєвих ситуацій. І зараз вони по-різному не говорять про ті події. Один надсилає привітання з далеких теплих країн, інша – піднімає келих в родинному колі біля каміна. Але не думаю, що хтось з нас здатен забути, як все палало тою зимою. Кожен просто в свій спосіб бореться за право на радість.

Але ж мовчати не можна. Про це треба говорити. Добре, що в українській мові знак оклику чи знак питання ставиться наприкінці речення. Пишучи, встигаєш подумати над тим, чи готовий стверджувати, чи знову все – лиш сумніви й туман. Я почала вивчати каліграфію, виводжу пером сніжинку в слові «ніжність», підписуючи і собі право на насолоду, право на абстракцію, право на знак питання. Принаймні в цьому реченні. Про це треба говорити? Коли все починалося й ми

вперше бачили на власні очі й відчували на власній шкірі градус навколишньої агресії, коли пекло зсередини, свідомість впиралася й звивалася, шукаючи вихід в те місце, де існує радість. Вона боролася за право.

З часом, коли біль й образа були законсервовані в спогади, сама собою з'явилася здатність вихоплювати запахи, знаки, звуки, які відтворюють відтату в нас дійсність і складати їх в новий спосіб. З моїх подорожей до Греції, Туреччини й Італії почав вимальовуватися мій особистий острів. Я дуже люблю Крим, але той – не окупований, в якому я була з дитинства, а зараз не можу. Мандруючи, я зрозуміла, що він і далі існує, що моя країна – це не місце на мапі, це люди, обличчя, жести, каміння, дерева, музика, книги, запахи й смаки.

Але я не хочу закривати очі. І тому, навіть малюючи свій уявний острів, я бачу. Бачу, що в такому благородному жесті як обмін полоненими (і побажати миру напередодні Нового року!) ховається принизливий і зухвалий *fuck off*. Україна віддає Росії своїх громадян – вбивць інших наших громадян – вбивць Небесної сотні.

Початок 2020-го запам'ятається холодним дощем і безпорадністю. А ще – нашим заново відкритим правом на радість.

## Писати про Майдан

Лада Наконечна

Художниця та дослідниця

Коли після початку бунту перший раз випав сніг, у когось виникла ідея використовувати його для укріплення барикад. Офісний працівник, імовірно, дорогою додому з роботи заходить на кілька годин на Майдан. Однією рукою притримуючи сумку з ноутбуком, загрибає сніг в мішки. Той, хто проходить повз, приєднується, складаючи з мішків барикаду. Ось ще дехто підносить воду, яку одразу ж використовують для зміцнення конструкції – так мішки на морозі скріплюються льодом. Стільки яскравих деталей, як легко вони можуть захопити того, хто намагається описати події, що відбуваються на Майдані! Так само легко перебування на Майдані може позбавити учасника спроможності рефлексії.

Весь час на площі. Спочатку було очікування. Очікування рішень зверху. Але поступово прийшло усвідомлення самотності, що відвернуло погляд від сцени, програму якої формувала парламентська опозиція. Щойно протестанти усвідомили свою участь – зважилися на якісно нові дії.

Весь час на площі. Було організовано: медичну, соціальну, інформаційну, юридичну, психологічну, фінансову, фізичну допомогу; публічну бібліотеку, мовні, бойові курси; бойкотування товарів компаній правлячої партії, патрулювання прилеглих районів, чергування в лікарнях задля захисту поранених від арешту й багато іншого.

Тут місце для всіх? І так, і ні. Хто бажає влади, знайде, як і

де її реалізувати. Такий одразу визначить, хто тут свій, а хто чужий. Якщо потрапиш до нього, нічого тобі не допоможе – він визначає твоє становище і вирішує, чи бути тобі взагалі на площі.

Суспільні відносини оголилися, перемістившись у відкритий простір. Вони стали фізично відчутними. Каліцтва і смерті не стали винятком. Усе, що й так процвітало в країні, – свавілля міліції, вибіркоче правосуддя, підкупи, шантаж, вбивства – сконцентрувалися в зоні видимості.

Протестне поле переповнене голосами. Але в цьому багатоголоссі є й такі, які педалюють певні типи поведінки й реакції. Уся удавана хаотичність має, для зовнішнього глядача, загальні об'єднанчі елементи. Це знаки та колективні ритуали. Заперечувати їх виявилось справою небезпечною, той, хто їх встановлює, готовий захищати їх навіть від колег-протестуючих. Чи є це боротьбою за право присутності? Швидше, за можливість визначити майбутнє.

Люди вже майже три місяці постійно на площі. Життя багатьох було перенесено сюди – як звичайні справи, зустрічі з друзями, так і події різних рівнів важливості, відео покази, лекції, дискусії, які, зазвичай, відбувалися в закритих стінах університетів та інших інституцій. Це нове існування на площі враз забезпечувалося дійсно необхідним, необхідним й на думку тих, хто надає допомогу: їжею, дровами, охороною, розважальною програмою. Тут безліч абсолютно різних людей, які в інших умовах ніколи не перетинаються. Саме така близька співприсутність впливає на кожного, хто знаходиться на Майдані – тобі доводиться узгоджувати свої погляди, інтереси з іншими. Але тут немає спільного бачення майбутнього, є тільки усвідомлення нестерпності, є «зараз», яке потрібно вирішити. Що не дає людям розійтись? Напевно пройдена точка неповернення, життя в його попередній формі не можливе.

Проте ніхто не знає, як події розгортатимуться далі, на завтра може статися все, що завгодно, й жоден не володіє ситуацією вповні. Здається, що будь-яке узагальнене висловлювання, суб'єктивне визначення подій на Майдані може бути з легкістю спростовано самим Майданом. Тут і зараз стає завжди більшим, ніж лише твоє «власне», воно поділене з багатьма. Завтра – завжди не таке, яким ти його бачиш, яким воно тобі здається.

15 лютого 2014 року, Україна

# Європейські цінності чи євразійські норми? Конкурентні політичні сценарії в Україні після Євромайдану

Марина Рабінович,  
Гамбурзький університет  
Всеволод Самохвалов,  
Коледж Весаліус, Брюсель

Багато літератури про теперішню «кризу в Україні та навколо неї» (як визначено ОБСЄ) вказує на її «геополітичний вимір», тобто на геополітичну конкуренцію між Європейським Союзом та Російською Федерацією, чи Євразійським економічним союзом. Досить відверто естонський політичний аналітик Крісті Райк (2017) називає українську кризу «зіткненням двох поглядів європейського порядку: ліберального, нормотворчого, прийнятого та представленого ЄС, та прагнення Росії до багатополярного міжнародного порядку, де сильні влади мають привілейовану роль над сусідніми регіонами». Хоча правильно було б зобразити кризу як, перш за все, зіткнення або протистояння між різними системами цінностей, така перспектива не в змозі виробити нюансований підхід до політичних сценаріїв, просунутих ЄС та Росією у відповідних «спільних регіонах». Хоча багато чого зроблено для того, щоб Україна рушила від своєї пострадянської спадщини до Європейського Союзу, немає достатньої ясності щодо її позиції з точки зору політичного розвитку.

Ми маємо на меті розвинути нюансове розуміння політичних сценаріїв, що просуваються в Україні з боку ЄС та Російської Федерації як гравців-конкурентів, та їх відображення в реформах після Євромайдану, таких як децентралізація та державне управління. Для виконання цих завдань і (принаймні, певною мірою) відхиляючись від понять «демократія» та «верховенство права», які здебільшого використовуються, ми застосуємо дві широкі, але тісно переплетені категорії: «ставлення до змін» та «індивідуально-державна дилема». Причому остання наближає нас до самовизначення держави, очікування громадян щодо держави, підзвітності та поширення політичної корупції. Дослідження застосовує географічну таксономію Європи Роберта Купера, розрізняючи політичні особливості премодерного, модерного та постмодерного світу.

За Купером, премодерні держави діють в хаосі й беруть активну участь у заворотах нових територій; модерні держави сильно переймаються захистом свого суверенітету, державності, стабільності та переслідують власні інтереси за допомогою зовнішньополітичної стратегії. Постмодерні держави, навпаки, реагують на зростання міжнародної взаємозалежності, оцінюючи зміни та розбиваючи відмінності між внутрішніми та закордонними справами, щоб дозволити «взаємне втручання» у справи один одного. Існують разючі відмінності між політичними сценаріями ЄС та Росії. Будучи постійно під впливом «розширення» та «поглиблення» інтеграції,

ЄС вважає трансформацію важливою, адже саме вона лежить в основі успіху й адаптаційного потенціалу (навіть якщо Союз позиціонує себе як маяк стабільності в проблемному світі).

В той же час офіційний дискурс Росії підкреслює сталість та її цінність як «статусу-кво», співзвучного «нормальній людській логіці», що компенсує росіянам десятки років важкого і нестабільного життя (маючи на увазі перехідні виклики 1990-х). Крім того, російський дискурс, переповнений ностальгією за Радянським Союзом серед людей різного віку (навіть молоді), базується на «втраті почуття приналежності до великої імперії» (як пояснюють російські політологи). Російська модель відносин «індивід – держава» відзначається особистими стосунками з керівництвом, втручанням держави в практично всі сфери суспільного життя, відсутністю форумів підзвітності та високою поширеністю політичної корупції.

Модель Європейського Союзу, навпаки, передбачає визначення держави як менеджера, призначеного для вирішення конкретних питань, підкреслює індивіда та його самореалізацію, а також забезпечує безліч форумів підзвітності громадян для здійснення контролю над інститутами та органами ЄС. Європейський Союз визнаний найменш корумпованим регіоном у світі. За Купером, модель ЄС може бути розглянута як постмодерна, тоді як Росія – це модерна держава, яка сильно переймається своїм суверенітетом і використовує домодерні засоби (наприклад, анексія) для здійснення своїх зовнішньополітичних амбіцій.

Аналіз законів та практик імплементації, що стосуються децентралізації та реформ державного управління в Україні, показує, що хоча дискурси та закони, пов'язані з реформами, як правило, відображають політичні ідеали ЄС, ретельного розроблення та послідовної трансформації. Але акцент на індивідуальній, високому рівні підзвітності та «нульова» корупція, практики впровадження нагадують російський сценарій. У разі децентралізації ідеальним прикладом може бути її «добровільно-примусовий» характер та закріплення місцевих еліт. Реформа державного управління зазвичай перешкоджає спробам старих еліт контролювати новачків у дирекціях європейської інтеграції при міністерствах.

Україна знаходиться під сильним впливом обох сценаріїв, і, хоч її дискурси та закони значною мірою є постмодерними, практика на місцях все ще демонструє багато модерних особливостей, таких як захоплення влади найсильнішими, корупція та відсутність підзвітності. Хоча формування ядра реформ, орієнтованих на євроінтеграцію в Україні, має ґрунтуватися на практиці, такі практики часто важко побачити.



# Предвидение, вовлеченность и беспомощность. Роль культуры в политических трансформациях в Украине

Микола Рідний  
Художник і режисер

Украинское слово «Майдан», в контексте событий Оранжевой революции 2004 года и событий 2013–14 годов, приобрело политический характер и стало понятием интернациональным. Это слово стало означать не просто площадь в центре города, но стало синонимом революции. В середине 2000-х протестные события послужили импульсом для социально-критических жестов в современном украинском искусстве, контекст спровоцировал появление поколения художников, для которых искусство является продолжением и инструментарием гражданской позиции. Сейчас становится понятно, что, во многом, это стало возможно благодаря мирному характеру протеста 2004 года. Анализ и рефлексия, проводимые художниками в отношении социальных и политических трансформаций в украинском обществе последних лет, стали сегодня восприниматься как элемент предвидения событий сегодняшнего дня.

Можно вспомнить несколько симптоматических художественных высказываний. Работа Владимира Кузнецова Колиивщина. Страшный Суд, посвященная проблеме клерикализма: настенная роспись, отсылающая к иконографии Страшного Суда, и изображающая горящих в адском котле политиков, милиционеров и церковников, является предвестником того протестного взрыва, который произошел вследствие накопившегося напряжения и несправедливости в украинском обществе. Колиивщина была подвергнута цензуре на выставке в музейном комплексе Мыстецкий Арсенал, что по сути, спровоцировало ситуацию Майдана внутри художественной среды. Подобно президенту Виктору Януковичу, который с наступлением массовых протестов, упорно делал вид, что вокруг ничего не происходит, директор Арсенала Наталья Заболотная делала вид, что не совершала акта цензуры, называя закрашивание росписи досадным недоразумением. В том же году я работал над проектом Вода камень точит: записывал интервью с бывшим сотрудником украинской милиции. Бывший милиционер, ставший резчиком по камню, выполнил для меня гранитные объекты в форме милицейских ботинок, из которых я потом выстроил своеобразный блокпост на выставке. Делая это, я говорил об опасности превращения Украины в полицейское государство, однако всерьез не думал, что это может произойти так быстро. 2 декабря 2013 года случилось именно то, чего следовало бояться – разгон и избиение мирных граждан на Майдане, что впоследствии вызвало массовые

уличные протесты. 9 декабря охранники киевского Пинчук Арт Центра, где выставлялась работа, заблокировали двери институции, боясь неконтролируемой народной агрессии. Это было связано с тем, что всего в ста метрах радикалы разгромили памятник Ленина, который был повален с постамента и расколот на мелкие кусочки. Многие в художественном сообществе тогда вспоминали работу Никиты Кадана Постамент. Практика вытеснения на тему своеобразной «войны памятников» в пост-советской Украине, осуществляемую адептами русско-имперского фанатизма и украинскими националистами. Так и в конкретной ситуации в Киеве, место вождя стало пустовать, а постамент покрылся слоями национальных лозунгов. Примеров художественных высказываний, о которых вспоминали с началом событий последних протестов не мало и перечислить их все, к сожалению, не хватит места. Симптоматично то, что искусство, создаваемое в период между двух Майданов, заняло место своеобразного прогноза погоды, к которому никто не относился как к предсказанию, но которое оказалось верным и правдивым предостережением.

В свою очередь, события нового Майдана забрали моральное право на привычную художественную жизнь, требуя активистской вовлеченности. Она выражалась в разного рода активностях: от волонтерской работы до выполнения образовательно-просветительских функций. Вторые превращала в жизнь инициатива Открытого Университета Майдана – уличной сцены, где проходили показы видео и лекции художников, социологов, культурологов, юристов и других. Эта небольшая сцена являлась демократической альтернативой основной сцене, где выступали депутаты оппозиции, в итоге занявшие место нового правительства. В то же время Майдан породил небывалый подъем самоорганизации людей, которые жили в палаточных лагерях, занимались кухней, уборкой, охраной и строили баррикады, демонстрируя модель горизонтальных, а не иерархических отношений.

Всё изменилось после 16 января 2014 года. Протест трансформировался в русло насилия и ожесточенное противостояние между активистами и полицией в результате попытки властей принять новые диктаторские законы, ограничивающие права человека. Насильственный протест стал новым и шокирующим опытом не только для Украины, но и для всей Европы. 22 января стал днем, отмеченным трауром по первым погибшим активистам. В этот момент, интернет и социальные сети, выполнявшие функции одного из рупоров протеста, перешли на самый высокий уровень нагнетания напряжения: аналитику событий заменили человеческие эмоции. Под серией аффектов изменился не только Майдан, но всё украинское общество. Естественным образом, искусство и культура в целом вышли из акцентов внимания. На какое-то время они потеряли свою значимость, отошли за горизонт воспринимаемого, а средства выражения были вытеснены стихией социально-политических противостояний, в которых первые жертвы стали лишь началом бесконечной череды

новых. Как известно, действие порождает противодействие, сила сталкивается с другой силой, а насилие порождает новое насилие. Побег Януковича 21 февраля можно назвать скорее этапным моментом, а не победным – на Востоке Украины началась реакционная волна, противостояние трансформировалось из конфликта народа и власти в конфликт между разными частями населения. В Харькове, Донецке, Луганске, Одессе появился феномен Антимайдана, до этого находящийся в ситуации спячки.

Помимо бесспорно позитивных проявлений Майдана, таких как создание платформы гражданского общества, низовой самоорганизации и горизонтальной системе отношений, противостоявшей вертикали власти, существовала и другая сторона. Она выражалась в действиях авторитарной правой части протеста, навязывающей свои правила и порядки, устраивая экзекуции над противниками, скандировании расистских лозунгов, тем самым раскалывая протест и поляризуя настроения общества. Ультра-правые на Майдане представляли меньшинство, однако меньшинство активное и громкое. Антимайдан стал копировать множество элементов Майдана, применяя при этом гораздо большую степень брутальности, жестоко унижая и охотясь на оппонентов, заменив лозунги украинских националистов на пророссийскую риторику. Вопрос культуры, как культуры общения, диалога и дискуссии потерпел поражение. Активисты Майдана и Антимайдана на Востоке Украины пытались найти общий язык, устраивая переговоры и совместные конференции, однако в итоге, из-за действий радикалов с обеих сторон – все закончилось переходом к языку насилия. Эта ситуация иллюстрирует проблему конкурентоспособности культуры по отношению к агрессивной пропаганде, популизму и политическим манипуляциям. В этом контексте, разговор всегда перекрывается криком, сложность – упрощением, дискуссия – монологом.

Единственное, что остаётся культуре в пост-майдановской ситуации – это функционировать за рамками напряжения и противостоять пропаганде СМИ и массовой истерии: когда идет война в Донецкой и Луганской областях, то вести дискуссию можно лишь в соседнем Харькове, принимающем массовый поток беженцев, в надежде, что его не постигнет участь соседних регионов. В самом же Донецке, культурный диалог заканчивается вооруженным конфликтом. Так произошло на совершенно конкретном примере, когда 9 июня 2014 года боевики «Донецкой Народной Республики» захватили территорию центра современного искусства «Изоляция», завладев помещением и частью коллекции фонда. Таким образом, создаётся ощущение постоянного опоздания культуры, которая зачастую ставит важные вопросы и производит смыслы, часто делая это раньше остальных, но становится абсолютно беспомощной в ситуации разговора с позиции силы, теряя всякую способность влиять на ситуацию.

Репрезентация Майдана является ещё одной проблемой

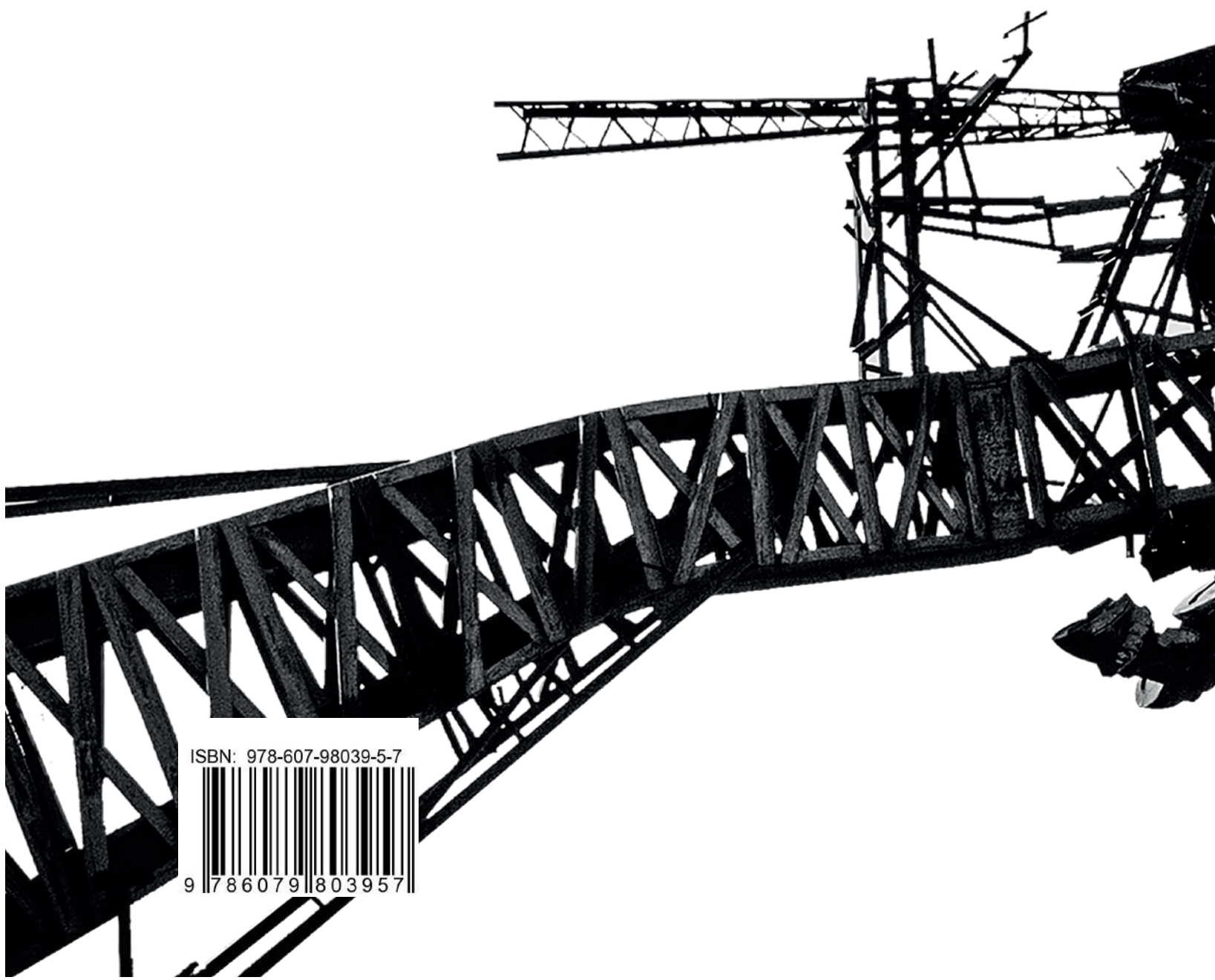
культуры. После событий зимы 2013–14 в Киеве прошёл целый ряд выставок и инициатив, связанных с этой темой. Большинство из них были далеки от анализа и понимания темпоральной сложности украинской ситуации, занимаясь романтизированием и героизацией Майдана, часто граничащими с вульгарностью, а главное – описанием событий с точки зрения сложившегося, законченного феномена. Этот подход не далёк от риторики СМИ, уплощающих всю неоднозначность ситуации, заменяя ее патриотической бравадой, подчиненной логике информационной войны с Россией. Героика часто смешивается с сарказмом, глумлением победивших над побежденными, к примеру, на выставке китчевых объектов из резиденции бывшего президента в Национальном художественном музее, в которой объектом насмешек выступал «поверженный другой», но где не оставалось места для зрительской самоиронии. Аналогичной проблемой является репрезентация Майдана за пределами Украины, где освещение украинских событий происходит на другом, не менее проблемном уровне. В этом контексте показательны две выставки: *Я – капля в океане* в венском *Kunsterhaus*, показывающая набор артефактов и свидетельств протеста, опираясь на их экзотичность, но не проблематизируя их возникновение и *The Ukrainians* в берлинской *DAAD Gallery*, напротив – стремящаяся к рефлексии событий и контекста, анализирующая их последствия. Несмотря на колоссальную интеллектуальную и визуальную разницу, обе выставки говорят о проблемах других, не проблематизируя контекст, в котором оказались – контекст Западной Европы, прикрывающей популизмом о солидарности и демократии свои бизнес интересы.

Опыт культуры и искусства в контексте последних событий в Украине показал, что культура как инструмент диалога и дискуссии в обществе возможен лишь тогда, когда общество готово к этому диалогу. Культура не может говорить, когда говорят газовые гранаты, бейсбольные биты, автоматы калашникова, танки и БТРы – у неё забирают право голоса. Культура не может говорить и реагировать так молниеносно, как это делают СМИ во время информационной войны. Так всё же есть ли шанс у культуры повлиять на общественные процессы в таких экстремальных условиях? Хочется верить, что есть, хотя культура всё время опаздывает – глубокий и вдумчивый анализ не работает в ситуации, когда слышны лишь самые громкие и резкие реплики. Хочется верить, что культурные стейтменты будут услышаны при нормализации политического климата, будучи способными повлиять на будущее. Главное, только, чтобы кто-то более быстрый это будущее у нас не забрал.

30 червня 2014, Київ

*Вперше опубліковано: Ieva Astahovska, Inga Lāce Latvijas. Revisiting Footnotes: Footprints of the Recent Past in the Post-socialist Region (Pīra: Latvian Centre for Contemporary Art, 2015*





ISBN: 978-607-98039-5-7



9 786079 803957