

ПОСІБНИК

КИЇВ 2020

ЗАМІСТЬ ВСТУПУ

Розмова відбулася в рамках Кураторського семінару.
Публікується в скороченому вигляді за згодою учасників
і учасниць дискусії.

Олександра Погребняк: Ми дуже раді зібрати вас. Ми бачимо цей семінар як тимчасовий майданчик для професійного обговорення між кураторами й кураторками та можливість для артикуляції кураторської роботи в Україні. Такий діалог ми вважаємо нагодою заглибитися в різні аспекти кураторських підходів, актуальних для українського контексту, а також спробою проговорити виклики і перспективи останніх років. Нам важливо порушити питання професійної етики, кураторського відбору, архівації, дигіталізації, глядацького досвіду. Наразі ми працюємо над посібником, який є збіркою розповідей про роботу з виставковими проєктами. Сподіваємося, він зробить кураторське висловлювання видимим, зокрема й для ширшої аудиторії.

4 *Дмитро Чепурний:* Щоб дослідити трансформацію кураторських практик ми звернулися до історіографії цього питання. І семінар, і посібник — це наш інтерес до того, що відбувається з кураторськими практиками в Україні останні десять років. До карантину ми планували провести зустріч у Святогірську на території санаторію, таку собі сесію саморефлексії. Результатом цієї сесії мав стати посібник. Однак пандемія змінила ці плани, і тепер ми спілкуємося онлайн — це ще один з актуальних викликів. Ми запросили дослідницю мистецтва Катерину Яковленко допомогти упорядкувати цю книжку та промодерувати дискусію. Тож наша розмова стане вступом до посібника з кураторських практик, які ширше розкривають завдання цієї професії через низку конкретних ситуацій. Це ті живі випадки, з якими ми зіштовхуємося щодня: виклики-взаємодії з художниками й художницями, їхніми ідеями; питання, де виникає цензура, а де відбувається кураторський відбір.

Олександра Погребняк: Сподіваємося, ця розмова буде корисною не тільки для учасників і учасниць, а й для тих, хто пізніше матиме справу з текстом.

Катерина Яковленко: Кожен із вас займається кураторською діяльністю і має власний підхід у роботі. Коли говорять про кураторство, з поля зору часто випускають саме практичний аспект — виклики, які перед вами постають і які ви вирішуєте. У мене до вас широке питання: де пролягають кордони між цензурою і кураторським відбором та що ви вкладаєте у поняття кураторської етики?

Катерина Міщенко: Іноді я чую в дискусіях, як кураторські рішення прирівнюють до цензури, наприклад, когось не відібрали на виставку або чиясь робота на ній не сподобалася. Таке рішення можна сприйняти як ненадання майданчика художнику чи художниці для їхнього висловлювання. Та все-таки треба дивитися, у якій позиції інституційно перебуває куратор/-ка. Якщо людина відповідає за концепцію виставки, вона має право ухвалювати такі рішення. Якщо куратор/-ка — одночасно директор/-ка, очільник/-ця інституції, тобто в якійсь формі представляє офіційну або інституційну владу, і кураторські ухвали продиктовано не концептуальними, а політичними рішеннями, страхами чи намаганням догодити владним структурам, тоді можна говорити про цензуру.

Коли у нас гучно дебатовали про цензурні ситуації, мені трапилося означення ще з часів СРСР, що цензура — це конкретний офіційний механізм. Або в повоєнній Німеччині офіційно існувала цензура, яка перевіряла шкільні підручники й інші матеріали на предмет наявності в них націонал-соціалістичної пропаганди.



У нас такої структури немає, а отже, і говорити про цензуру немає підстав. Мовляв, це лежить у якихось інших площинах. Думаю, цензуру варто переозначити. Як на мене, тут засадниче питання влади, і влади, закріпленої інституційно. Звичайно, і кураторські рішення, і кураторський вплив можуть сприйматися

15

як владна інстанція, але це не та влада, яка за своєю суттю здатна здійснювати цензуру.

Про етику можна говорити дуже багато. Наприклад, я помітила, що в Німеччині порівняно з Україною існує велика повага до художників. Спершу мені здалося, це щось квазірелігійне, але потім зрозуміла, що все лежить у площині поваги до праці людей узагалі. І що є такий самий пієтет до людей, які монтують виставки, і до всіх інших причетних. Можливо, якщо ми говоримо про кураторську етику, варто говорити ширше про етику праці і співпраці. І тут художнє висловлювання, яке часто претендує на певний пафос, на рефлексію серйозних питань, звичайно, має супроводжуватися етичним ставленням і великою повагою до іншого. Якщо ми поважаємо ті теми, що їх порушено в художньому творі, ми повинні поважати й працю людини, яка намагається на ці теми щось сказати.

Антон Усанов: Питання «цензура vs кураторський відбір» трішки перебільшено і загострено, можливо, провокаційно. Коли ми будуємо опозицію «куратор проти художника» або говоримо про куратора, котрий застосовує якісь методи заборони, цензури, ми намагаємося трішки спростити систему, у якій працюємо, і створити таку, у якій є лише одна людина, відповідальна за все. Хоча насправді всі, я впевнений, мріють утекти від такої системи, тому що це допомагає не тільки делегувати обов'язки, а й трішки втекти від відповідальності.

Ми всі знаємо: далеко не все залежить від куратора. І ми просто повинні проговорити інші фігури, теж залучені в процес створення виставок, щоб розуміти, що на них так само лягає відповідальність. Можливо, якщо говорити про якусь цензуру або про проблеми відбору зображень і вибудовування якихось наративів, які вилучають, усувають інші зображення, потрібно дивитися на ситуацію ширше, ніж як просто на куратора, у котрого є влада щось забороняти. Якщо ми говоримо про куратора в такому ключі, виходить, що ми перебуваємо в якійсь парадигмі месіанської моделі, коли є одна людина, котра створює певний універсум навколо себе, і лише від неї все залежить. Насправді сьогодні це трішки не так.

Що стосується мого власного досвіду, то тут теж важко говорити про якусь цензуру чи відбір. Моя кураторська практика була пов'язана з моїм дослідженням і зверненням до художників, більшість із яких уже припинила займатися художньою діяльністю, і моє звернення до них як визначений посил і повернення назад у дискурс також може розцінюватися як насильство. Адже насилля може бути не тільки через вилучення з дискурсу, а й через залучення. І ось ще один напрям для роздумів.

Дехто з художників, яких я взяв у своє дослідження, не дожили до сьогодні, тому тут у кожному разі відбуватиметься насильство. Тобто вони не можуть говорити і перешкоджати моїм рішенням, тому мої рішення будуть апіорі диктаторськими. Що ж стосується живих людей, то часто буває, що їхню творчість, зображення, які вони робили в той період, живила одна ідея, але до сьогодні думки самих авторів про ті роботи дуже змінилися. Я вважаю навіть за необхідне рятувати ті роботи від нинішніх позицій.

Тому, на мою думку, треба вибудовувати етичну систему. Коли ми починаємо виходити з такої етичної системи, де взагалі можемо собі дозволити поміркувати над ситуацією, що одна людина відповідальна за все, тоді можемо собі дозволити і назвати її диктатором. Якщо ми спочатку будемо підходити до куратора

як до одного з акторів, котрий робить щось довільно, але робить це з певних причин, то, можливо, буде не так просто зробити його цапом відбувайлом за всі гріхи.

Ксенія Малих: Я говоритиму про практичні кейси. Перше, що спало мені на думку, — це випадок із художницею АнтіГонною. Коли ми (PinchukArtCentre, — Ред.) готували виставку номінантів премії PinchukArtPrize 2019, нам ще на етапі підготовки монтажу потрапив до рук закон «Про протидію популяризації порнографії, насилля» і ми зрозуміли, що роботу АнтіГонни в її первісному вигляді чітко заборонено цим законом¹. Робота тягне за собою дуже серйозну не тільки адміністративну, а й кримінальну відповідальність, бо суперечить законодавству України. І ми не маємо права виставляти її в тому вигляді, у якому вона є. Ми як інституція опинилися в центрі складної етичної дилеми: якщо покажемо роботу такою, як вона є, будуть юридичні наслідки аж до закриття арт-центру. Тому ми одразу звернулися до юристів. Привабливого виходу з тієї ситуації не було.

Селекція і цензура — два боки того, з чим мають справу куратори й інституції. Проте тут важливе питання часу. На етапі селекції експертна комісія відібрала роботу АнтіГонни, але на етапі її реалізації ми зрозуміли, що треба внести зміни. Чи можемо ми це зробити з погляду нашої репутації, нашого ставлення до того, як має виставлятися мистецтво? Звичайно, ми в жодному разі не хотіли цим займатися і брати на себе таку відповідальність.

Саме тому багато важила позиція самої художниці. Цензура — поняття дуже маніпулятивне й часто фігурує в складних, незрозумілих ситуаціях. Ми усвідомлювали всі можливі ризики, особливо, зважаючи на ім'я інституції, — ніхто б не розбирався, у чому справа. АнтіГонна все сприйняла дуже емоційно. Проте вона вирішила, що для неї найголовніше — показати свою роботу, щоб її побачило якомога більше людей. Тому вона дуже хотіла виставити її в PinchukArtCentre. Ми почали шукати варіанти, щоб її показати, але й щоб робота не втратила свою цілісність та початковий задум. Для цього ми залучили юриста, який спеціалізується на законі про порнографію, оплатили його консультації і сконтактували

¹ PinchukArtCentre і раніше стикався з подібними проблемами. Так, у 2010 році представники Всеукраїнського об'єднання «Свобода» звернулись до Національної експертної комісії України з питань захисту суспільної моралі з вимогою вилучити з персональної виставки «Україна» Сергія Браткова у PinchukArtCentre роботу «Хортиця». Комісія передала справу до Міністерства культури України та Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. Справа була вирішена на користь PinchukArtCentre.

з художницею. Тривалість відеоматеріалу АнтіГонни — 42 години, і вони разом — художниця й експерт — сиділи й переглядали кожне відео, ухвалювали рішення про редагування відеороботи. Те, який це мало вигляд, — узагалі окремий художній твір.

У підсумку роботу було самоцензуровано, тобто авторка її відредагувала, щоб можна було законно показувати її в інституції. Мені цей кейс видається показовим, бо перекрутити його можна як завгодно, але це й історія з гепіендом: роботу було показано, всі залишилися задоволеними.

Ще хотіла додати коротку ремарку до попередніх коментарів: куратор(к)ам не варто соромитися кураторської влади. Тому що скільки в тебе влади, стільки в тебе й відповідальності. Якщо ти на етапі ухвалення рішень щось хочеш зробити й оголошуєш себе куратором/-кою, відбираєш, запрошуєш художників, працюєш з ними над виробництвом робіт, потім поєднуєш їх якимось чином, — на кожному із цих етапів можливі маніпуляції.

Катерина Міщенко: Насправді кураторська позиція — це також авторська позиція. Людина, вона ж куратор/-ка, добирає певні висловлювання, слова, образи, шукає способи цю позицію висловити. І якщо вона звертається до когось із художників/-ць, це її авторське право, його не треба сприймати інструментально чи об'єктивувати самих кураторів/-ок. Тому, мені здається, закидати невідбір певних учасників — це теж форма обмеження їхнього авторського права на висловлювання.

Ще одна ремарка про роботу АнтіГонни: думаю, йдеться все-таки про редагування роботи. Цензура чи не цензура? Можливо, юридично це й так, але якщо художниця відчуває, що після внесення змін у роботу її висловлювання однаково її задовольняє, якщо вона сама не відчуває, що їй довелося щось замовчати, відрізати від своєї роботи, тоді, можливо, це й не має сприйматися як цензура. У мене виникло питання до Ксенії: а поняття порнографічного поширюється і на мистецтво? Немає у творах мистецтва якоїсь автономії?

Ксенія Малих: Там у законі абсолютно чітко визначено, що таке еротика, а що таке порнографія. Категорій «мистецтво» або «мистецький твір» у законі немає. Це часто плутають із політикою фейсбуку, де можна довести, що це мистецтво, і цензуру знімуть. Проте в законодавстві України все чітко прописано; важливо, чи ерегований пеніс, наскільки близько показано статеві губи тощо. Сам по собі цей закон — шедевр текстового мистецтва.

Леся Кульчинська: Коли я переглядала роботу АнтіГонни в PinchukArtCentre, мені здавалося неймовірним, що її взагалі там показують. Насправді те, що в цьому законі все так детально прописано, — його позитивний бік, бо, виявляється, він дозволяє дуже багато всього показати. У роботі художниці чимало всього збережено.

Катерина Міщенко сказала про редагування, і я подумала, що це вдале протиставлення і цю антитезу варто зберегти в себе в голові: є цензура, а є редагування. Різниця тут у тому, що редагування передбачає співпрацю. Я працювала журналісткою і добре знаю відчуття, коли редагують твій текст (але ж ти його авторка!), — це часто сприймається як цензура, відчуваєш якесь насильство. А проте цей момент — процес редагування — передбачає фідбек, тому що редактор редагує, а ти узгоджуєш, і ви рано чи пізно знаходите спільну позицію.

Цензура ж — це коли в односторонньому порядку здійснюється якийсь жест, автор/-ка хоче так, а хтось каже: буде так або ніяк. Це вже можна розцінювати як цензуру. Питання цензури можна ставити в юридичній площині — це один бік справи. Мистецтво, з одного боку, — це зона повної свободи, а з іншого боку, ця творча свобода часто може виходити за межі чинних правових норм. Куратор/-ка чи представник/-ця інституції з цим стикаються і повинні за це відповідати. Тому що свобода висловлювання — це одне, а відповідальність, кримінальна чи будь-яка інша, — це інше.

Коли йдеться про відбір робіт, тут куратор/-ка має право, це кураторське завдання — відібрати щось для виставки. Якщо це історичний зріз якогось явища, тут складніше. Якщо це суто авторські висловлювання, коли є певний задум, тут, думаю, куратор/-ка має право відбирати те, що йому чи їй подобається.

Та коли художник/-ця виконує роботу спеціально для виставки, це трошки інша ситуація. І тут, можливо, є сенс подумати про те, де закінчується кураторська свобода авторського права. Тому що тут авторське право розділено між куратором/-кою і художником/-цею: є автор/-ка роботи, а є автор/-ка виставки. Це якось треба узгодити між собою. Наприклад, якщо згадати історію із зафарбовуванням роботи Володимира Кузнецова, то Наталія Заболотна весь час наполягала і пояснювала, мовляв, це її кураторське рішення. У цьому випадку, думаю, технічно кураторське рішення закінчується на моменті узгодження роботи, коли відбуваються перемовини й узгоджується концепція роботи. Якщо художник чи художниця виконали твір, який було обговорено з куратором/-кою, але він кінець кінцем куратору/-ці не подобається, це той ризик куратора/-ки, на який ідуть свідомо.

Коли співпрацюєш із художником, ідеш на цей ризик. Це як чорна скринька — ви обмінялися якимись ідеями чи думками, але що з цього вийде врешті-решт, точно передбачити ніколи не можна.

Коли на етапі монтажу куратор відмовляється виставляти роботу, створену спеціально для виставки, обґрунтовуючи це «кураторським баченням», я не знаю, як це юридично оцінювати. Етично я це розцінила б радше як цензуру. Мені здається, важливо все-таки розуміти, що умовою мистецтва є свобода висловлювання і цю свободу куратор/-ка теж має гарантувати. Непередбачуваність у роботі з художником/-цею дуже важлива. Я особисто її ціную, це те, що мені якраз подобається в роботі кураторки. Тут треба стримувати свої владні амбіції й бажання жорстко контролювати кінцевий результат, своє прагнення максимально підігнати роботу під власний кураторський задум, бо в такому разі ти перетворюєш художника/-цю суто на виконавця ідеологічного чи якогось іншого замовлення. Співпраця художника/-ці й куратора/-ки повинна все-таки будуватися як взаємодія і обмін, а не як стосунки замовника й виконавця.

10

Катерина Яковленко: Ти говорила про відмову куратора/-ки від роботи, яку було створено спеціально для виставки. На якому етапі, на твою думку, куратор/-ка може відмовитися або «скоригувати» роботу? Як треба проговорити деталі роботи, щоб бути максимально впевненим/-ою, що художник/-ця зробить її в потрібному напрямі?

Леся Кульчинська: Це індивідуальні речі. Навіть якщо говориш про випадок із Заболотною й Кузнецовим, там було дуже легко передбачити, чим закінчиться ця співпраця. Коли працюєш із художником і знаєш його практику й погляди, приблизно уявляєш, що він може видати, а отже, на які ризики йдеш. Теоретично я можу уявити ситуацію, коли художник робить якесь висловлювання, яке радикально суперечить моїм етичним нормам, і я не можу собі дозволити показати його роботу. У такому разі треба брати на себе відповідальність, зокрема готовність вислухати обвинувачення в цензурі.

Щоб цього не сталося, повинні існувати стосунки довіри між художником/-цею і куратором/-кою, бо тут доводиться покладатись на інтуїцію. Мені здається, ти ніколи не можеш до кінця бути певним/-ою, що все буде зроблено саме так, як ви обговорювали. Така природа творчого процесу: автору/-ці в останню мить може спасти на думку щось несподіване. Питання в тому, наскільки

автор/-ка тобі довіряє, чи може поділитися своїми ваганнями, і наскільки добре ти розумієш художника/-цю, з яким/якою працюєш.

Договір — хороший вихід. Його можна прописати по-різному, наприклад, що художник зобов'язаний надати ескіз чи саму роботу до певного числа, за два тижні до початку виставки. Взагалі, всі умови співпраці можна прописати в договорі.

Ксенія Малих: Я захоплююся договорами в художньому світі. Є, наприклад, така форма — додаток до договору, який називається «Технічне завдання». І я от зараз, чисто для сміху, уявила технічне завдання, яке ти прописуєш художнику Вові Кузнєцову. Ти йому пишеш: там є пекло, в пеклі горять якісь люди. Тобто з погляду права це можна зробити, проблема в тому, що з боку художників цього не дотримується ніхто. До угод звертаються лише в конфліктній ситуації. Загалом, договір у реальності нічого не регламентує. Це така собі декларація про наміри. Я вже не кажу про те, що не всі художники/-ці його читають. Така реальність.

Катерина Яковленко: Ми говорили про кордони відповідальності і їхню межу. Чи є градація, коли ти інституційний/-а куратор/-ка або куратор/-ка, який чи яка працює на фрілансі або в низовій інституції?

Катерина Міщенко: Мені здається, в Україні навіть на фрілансерів лягає забагато відповідальності та зобов'язань. Теоретично куратору/-ці треба придумати концепцію, попрацювати з художниками/-цями, щоб вони були задоволені тим, як їхню роботу показано, щоб вони були почуті, щоб виставка спрацювала. Та цього замало. Доводиться брати на себе роботу юриста/-ки, медіатора/-ки, але медіатора/-ки конфліктів, а не лише комунікації з глядачем чи інституцією; ставати фронтом, хоча ми прекрасно знаємо, як мало можна «відвоювати». Це реалії, у яких ми всі живемо.

Зі свого досвіду роботи в Німеччині скажу, що є безліч фільтрів. У своїй виставці я брала роботи Гюнтера Бруса (1938 р. н., австрійський художник-акціоніст. — *Ред.*). Повертаємося до питання про владу: як я посміла взяти роботи Бруса і включити його у свій контекст конфлікту, що відбувся в Криму? Був би він «за» чи «проти»? А потім я зрозуміла, що всі ці питання зайві. Бо є інституція, яка має цю роботу в колекції, і куратор/-ка від цієї інституції, це все відбувається в діалозі з ними. Коли є чітка структура, тоді абсолютно зрозуміло, як треба діяти. І мені здається, у нашій ситуації ми повинні кожний окремий кейс обговорювати — що було цензурою, а що — авторським висловлюванням.

Так само я помітила, що робота з іноземними художниками чітка й розслаблена. Ніхто не лізе зі своїми рекомендаціями, як виставляти роботу. Звичайно, я все узгоджувала з ними, але при цьому існувала невимушеність. З українськими художниками інакше: вони хочуть бути задіяними в увесь процес. На мою думку, це через брак відпрацьованих взаємин. Дуже часто це ґрунтується на неформальному спілкуванні, тому там, де немає налагодженого механізму, можуть виникати моменти, які з імовірністю через емоційність процесу легко переростають у конфлікт.

Ксенія Малих: Коли ти працюєш кураторкою в галереї арт-центру «Closer», ви з художником/-цею в одній команді й повинні зробити максимально хорошу роботу за 3000 грн (наш стандартний бюджет). Коли ти куруєш виставку в PinchukArtCentre, ти одна відповідальна й повинна зробити максимально круто, при цьому компенсувати багаторічний дефіцит уваги до художника.

Виставка в «Closer» організовувалася просто: як завжди, все береться безкоштовно, позичається, з дому тягнеться техніка й інше. Коли ви від самого початку спільно відповідаєте за результат, конфліктів виникає набагато менше, вони мінімізуються. А коли ти працюєш у великій інституції, від тебе чекають, що ти займатимешся сервісом. Це інша парадигма. Коли я робила виставку в PinchukArtCentre, зрозуміла, що починаю дедалі більше любити бюрократію, бо вона допомагає регламентувати стосунки. А в «Closer» бюрократія була непотрібна. Ми жодного разу не уклали договір ні з ким із художників. Просто через те, що в нас не було в цьому потреби.

З одного боку, приємно, звісно, працювати в маленькій низовій галереї, де все робиться, як у великій щасливій сім'ї. Та ми говоримо про інституціональність, а це авторитет, трендсеттерство, вплив. Якщо ми говоримо про розвиток галузі, то ми щоразу повинні приймати правила гри, які діють на цій території.

Катерина Яковленко: Як подібний досвід стосується програм з перформансу?

Леся Кульчинська: Я насправді не знаю, що таке вільний персональний кураторський проєкт. Наприклад, персональним кураторським проєктом можна назвати мою програму перформансів «Кожна людина — художник. Кожна людина — художниця»: я там одноосібно відповідала за все, а отже, мала велику свободу дій. І все-таки в цього проєкту був спонсор — Фонд Бьоля, і за кожний свій крок я відповідала перед ним. Тому говорити про якийсь

вільний кураторський проєкт можна, мабуть, тільки тоді, коли ти робиш його власним коштом.

Коли працюєш в інституції, є свої мінуси, бо інституція ставить тобі певні обмеження. Хоча вони існують завжди, якщо в проєкті є спонсор. При цьому інституція бере на себе частину відповідальності. Коли ти сам по собі, ти маєш право все вирішувати, але на ці рішення не завжди вистачає компетенції однієї людини. Хотілося б мати в команді юриста, який продумає всі юридичні питання наперед, бухгалтера, який правильно підпише всі угоди і заздалегідь скаже художникам, що вони повинні заплатити 18 відсотків податку за договором ЦПХ, менеджера, який купить усім квитки на правильні дати. Насправді дуже класно, коли відповідальність розподілено між професіоналами, які разом працюють над проєктом. Я за те, щоб відповідальність було розділено. Добре, коли є інституція і кожен має свою ланку, бо інакше проблем не уникнути. У рамках грантового фінансування окремого проєкту далеко не завжди можна дозволити собі таку велику команду.

У перформансі є момент непередбачуваності, і звичайно, часто це ризиковано. У програмі, присвяченій Бойсу, найпровокативнішим був, мабуть, перформанс Валі Петрової, бо він містив елементи насильства й оголеного тіла. Наша робота з ризиками полягала в тому, що ми грали відкрито. Валя хотіла зробити свій перформанс у Львівському політехнічному університеті, вона надіслала у виш лист із запитом і сценарієм перформансу. Як і слід було очікувати, університет не дав згоди. Ми зверталися також у Музей терору, там теж відмовили, і це їхнє право. Зрештою, ми зробили цей перформанс у галереї «Detenpyla». Плюс був у тому, що інтимна обстановка галереї дала можливість присутнім довго і ґрунтовно поговорити про враження від перформансу. Хоча обговорення почалося ще до його початку. Валя наперед проговорила з відвідувачами свої сумніви щодо перформансу, його проблемні моменти, поставила якісь етичні питання про те, що відбуватиметься, тобто задала певний модус осмисленого сприйняття. Глядачі від початку знали, що під час перформансу їм доведеться шукати відповіді на певні питання. Інтимний простір галереї створив відчуття безпеки в присутніх, і це було важливою умовою глибини сприймання.

Тепер я думаю, що якби ми зробили цей перформанс на якомусь більш публічному майданчику чи на території державної інституції, цілком імовірно, що дискусія звелася б до двох компонентів перформансу — насильства й оголеного тіла. Усе закінчилося б скандалом, про жодні інші межі досвіду поговорити

не вдалося б. Тобто коли працюєш із якимось трансгресивним матеріалом, важливо правильно обрати місце.

В Україні взагалі пристрасті завжди зашкалюють, усе це відбивається в мистецтві, тому тут дуже легко порушити юридичні норми. І класно, коли інституції мають можливість працювати з юристами.

Антон Усанов: Наш ландшафт дуже строкатий. У ньому є острівці, де можна говорити про завищені очікування й вимоги, а десь доводиться грати в такі низові практики.

Я запропонував би пофантазувати і помріяти, намалювати якусь утопічну систему кураторської праці, бо, справді, здійнялася хвиля розмов про працю художника чи художниці. Звичайно, художник чи художниця — це священна корова в мистецтві, і всі повинні їх оберігати, але навколо них багато людей, які виконують свою роботу.

На початку йшлося про створення посібника. Я так розумію, що посібник — це керівництво до дій, певна методологія. Він не так розглядає травматичні кейси, як пропонує, можливо, ідеальну ситуацію, як треба діяти в певних випадках. А якщо вони не травматичні, то немає чого про них говорити? Мені сподобалося, що прозвучало слово «посібники», було б цікаво зробити якусь методичку для кураторів і кураторок в умовах України і цього строкатого ландшафту. Можливо, куратор(к)ам бракує профспілки і чітких правил гри. Бо насправді ніхто не знає, які правила гри і що це взагалі за гра, у яку ми всі граємо. Можливо, ми позбудемося спекуляцій і проблематизації, тіньових моментів, якщо це колись буде прописано. Уявімо, що куратор(к)и укладуть між собою суспільний договір про те, що вони працюватимуть тільки за правилами, тоді це змістить ситуацію в якийсь бік.

Ганна Циба: Відповідаючи на питання про кураторську етику й про те, де, на мою думку, пролягають кордони між цензурою і кураторським відбором, хочу зазначити, що ніколи не вивчала кураторство. Я культурологиня і мистецтвознавиця за освітою, а кураторство в моєму випадку — це професія, здобута на практиці. Однак мій емпіричний досвід спирається також на означення цієї професії іншими професіонал(к)ами. Коли я займалася арткритикою на початку свого професійного шляху, кількох видатних кураторів/-ок я запитувала: що таке, на вашу думку, кураторство? якими мають бути стосунки куратора/-ки й художника/-ці? Моніка Шевчик, добре відома в Україні польська кураторка і директорка Білостоцького музею сучасного мистецтва «Арсенал», відповіла,

що куратор/-ка — це акушер/-ка, завдання якої/якого прийняти у художника/-ці пологи у вигляді твору мистецтва. Ця її теза і стала орієнтиром для мене в моїй кураторській практиці. Підсумовуючи, моя позиція полягає в тому, щоб створювати для митців умови, контекст для створення робіт, задавати певну тему, але утримуватися від співавторства. Вважаю, що відповідальність куратора/-ки полягає в тому, кого він запрошує до співпраці, який пропонує концепт і контекст кураторського проєкту, а відповідальність за твір мистецтва завжди за автором чи авторкою, відтак не існує жодних виправдань і передумов для цензури.

Хочу також підтримати ідею Антона Усанова про створення професійної спілки кураторів/-ок і працівників/-ць сфери культури взагалі. Як ми знаємо, подібний досвід наших польських колег цілком позитивний. Наприклад, кілька років тому працівники музею сучасного мистецтва «Захента» у Варшаві всім колективом вступили до великого польського синдикату «Ініціатива працівників», щоб зберегти робочі місця в період репресій з боку органів управління, — і їм це допомогло. Я зараз порахувала нас усіх, і вийшло більше як 30 осіб, які в Україні професійно займаються кураторською практикою. Очевидно, що повноцінних робочих місць набагато менше, ніж тих, хто міг би і хотів би обійняти посаду куратора/-ки в інституції. Кураторство в Україні — це ще й про те, щоб самостійно створювати собі робочі місця. Тому нам потрібно більше аналізувати, думати й вибудовувати правила професійної взаємодії та підтримки. Вважаю, що профспілка нам справді не завадить.

Леся Кульчинська: Я хотіла б додати, що одна справа, коли ми говоримо про погроми виставок, а зовсім інше, коли ми з боку мистецтва вступаємо в конфлікт із законом. Це досить часта ситуація. Її викликано тим, що в момент, коли мистецтво заходить на територію суспільства, воно одночасно впускає суспільство на свою територію. Якщо мистецтво починає працювати із суспільними темами, то суспільство має право якось реагувати. Це демократичний принцип.

Ми як куратор(к)и виростили на ідеї свободи художнього висловлювання. Усередині мистецької сфери це так, але по той бік ми однаково діємо в полі закону і в полі суспільства. Художник/-ця, як і будь-який/-а громадянин/-ка, підпорядковується закону і є частиною суспільства. Дуже часто мистецтво заходить на територію закону, що призводить до судових справ. Я абсолютно згодна, що, з одного боку, порушення норм законодавства може бути свідомим вибором художника/-ці і він/вона може на це піти.

Однак він/вона щонайменше повинен/-на знати, який закон порушує. Або куратор/-ка мусить це знати. Це зворотний бік прагнення мистецтва, щоб його сприймали всерйоз. Якщо мистецтво претендує бути суспільним інститутом, воно повинно грати за правилами суспільства або хоча б мати ці правила на увазі, розуміти, які межі переступає, щоб вести про них розмову із суспільством.

ІНСТИТУЦІЙНЕ КУРАТОРСТВО

Постійна експозиція

Кураторка: *Оксана Баршинова*

Інституція: Національний художній музей України

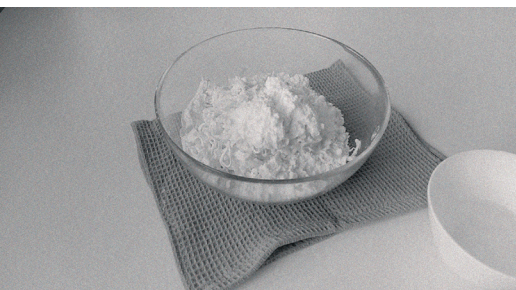
Простір: Національний художній музей України
(Київ, вул. Грушевського, 6)

Дати: від 1991 року

Коментар заступниці генеральної директорки з виставково-експозиційної роботи Національного художнього музею України Оксани Баршинової

Експозиція Національного художнього музею України великою мірою відбиває структуру наукових відділів. У нас є відділ стародавнього мистецтва, є відділ мистецтва кінця XIX — початку XX століть, відділ XX століття повністю. Відповідно, кожен відділ зберігає певну колекцію і пропонує для загального наукового обговорення свій варіант експозиції. Як і в будь-якому музеї, усе вирішується через науково-методичну раду, тобто рішення, що входить у експозицію, ухвалюється колегіально. До сьогодні досвід кураторства застосовувався повною мірою лише до мистецтва XX століття.

Теперішню музейну експозицію створено 1991 року. Найстабільніше існує експозиція стародавнього відділу. Експозицію кінця XIX — початку XX століть оновили з невеликими змінами,



але загалом вона така сама, як її зробили 1991 року. Найбільшою динамікою відзначається експозиція XX століття, яка займає другий поверх. Це пояснюють два важливі чинники. По-перше, ми досі переосмислюємо XX століття, у нас досі мало узагальнювальних досліджень про цей період історії.

По-друге, специфіка музею. Ми працюємо з тим, що є у колекції музею, а колекція творів XX століття так само динамічна. Кожен новий твір, кожна нова персоналія відкриває нові можливості для побудови експозиції або її перегляду. Це пов'язано з тим, що дослідження тривають, пишеться історія мистецтва, змінюється наша оцінка цього періоду. І виходить, що умовно кожні п'ять років ми оновлюємо експозицію цього періоду.

Узагалі, вважається, що постійна експозиція повинна існувати мінімум 20 років і змінюватись зі зміною поколінь. Звичайно, у нас є багато робіт, які постійно перебувають в експозиції, такі собі «непорушні твори великих художників». Це десь 70–80 відсотків робіт у нашій експозиції. Наразі в нас є лише половина постійної експозиції мистецтва XX століття — «Модернізм в Україні». Її бачення сформувала Олена Кашуба-Вольвач, яка займається раннім модернізмом і авангардом і яка запропонувала переглянути ці поняття та розробила свою концепцію. Вона виділила періоди, етапи, певні блоки, показала відкритість українських художників

до нових течій. З експозиції очевидно, що художники були відкриті до всіх новацій — від примітивізму до футуризму й кубізму. Паралельно виникла національна версія модернізму, представлена головно творчістю «бойчукістів». Експозиція демонструє також специфіку змін мистецтва в нових політичних умовах. Тобто ми питаємо, яка доля модернізму, показуємо його шлях від зародження до ситуації, коли його розвиток було перервано. Тепер ми думаємо над другою частиною експозиції, присвяченою другій половині XX століття. Її ми плануємо побудувати в діалозі з модернізмом.

Наше завдання в тому, щоб зробити якомога насиченішу експозицію. Щоразу, коли ми робимо виставку або перебудовуємо експозицію, ми виявляємо нові лакуни і розуміємо, що нам бракує творів у колекції, щоб вибудувати оповідь, яку ми хотіли б, — менш києвоцентричну, повнішу і всеохопнішу. Щоб показати всю складність розвитку художніх процесів в Україні, багатшаровість художнього процесу, важливих особистостей.

Ми стикаємося з багатьма проблемами. Обмежений простір — наша величезна проблема. Колекція набагато більша за те, що представлено в музеї. Наприклад, можна було б показати діалог двох епох — час до війни і після, коли відбувається повернення до модерністських тенденцій, а новітнє мистецтво і постмодерністську лінію краще показувати у якомусь новому просторі. Поки що певні періоди й лакуни ми заповнюємо, відкриваючи тематичні дослідницькі виставки.

Коли ми говоримо про постійну експозицію, то припускаємо, що продовжуємо хронологічну лінію, показуємо розвиток українського мистецтва від давнини до сучасності. Проте є й інший шлях. Наприклад, коли ми робили проєкт «Герої. Спроба інвентаризації», ми охоплювали історію мистецтва через проблемний підхід — концепт героя, який пронизує культуру від давнини до сучасності. У цій виставці не було хронологічного принципу, але при цьому і ікони, і сучасне мистецтво, і інші твори — усе було присутнє.

Довгий час неофіційне мистецтво залишалося своєрідною Атлантидою, і коли в 1990-х почали збирати ці роботи, уже мало з них залишилося. Неофіційне мистецтво представлено вирваними з контексту роботами окремих художників. «Білих плям» насправді дуже багато, навіть у тому-таки модернізмі. Не всі фігури модернізму представлено в музейній колекції рівноцінно. Скажімо, готуючи «Модернізм в Україні» ми хотіли показати різні центри, не тільки Київ, а й Харків, Одесу, Львів, Ужгород, але у нас майже немає робіт того періоду зі Львова чи з Ужгорода. Ми працюємо над тим, щоб змінити ситуацію.

Безумовно, ми завжди робимо відбір, його продиктовано передусім якістю і художнім рівнем робіт. Тому багато робіт і радянського часу, і доби незалежності залишаються в експозиції, незважаючи на зміни. Маю на увазі Федора Кричевського, Олександра Мурашка. Складніше з Тетяною Яблонською: це художниця, важливі й етапні роботи якої зберігаються не в нашій колекції і навіть не в Україні. Яблонська — чільна українська художниця другої половини XX століття, свого роду художниця-міф. На ювілейній виставці («І спогади, і мрії», 2017) ми не змогли представити її етапні роботи, тому зробили наголос якраз на цій фізичній відсутності робіт, попри очевидну значимість її доробку в історії українського мистецтва, і показали все через документи — її тексти, ескізи тощо.

Специфіка української ситуації в тому, що ми в цей момент переживаємо період переоцінки й написання історій мистецтв — різних, суб'єктивних, можливо, не завжди вичерпних. Нинішні дослідження про маловідомих, неоприявлених персоналій і явища змінюють наші погляди і змушують щоразу переглядати нібито вже усталені провідні роботи епохи, подивитися на них в іншому контексті. Досі існує інерція радянського часу — не називати речі своїми іменами, не визначати приналежність художника до певного напрямку, не розглядати його у світовому контексті. Проте великі міжмузейні дослідницькі проєкти, як-от «Імпресіонізм і Україна» (2009, кураторка Ольга Жбанкова), розставляють крапки над «і», виводять на перший план таких художників, як Петро Левченко чи Михайло Ткаченко, а не хороших планеристів, які вважалися провідними митцями другої половини XIX століття за їхній помірний реалізм. Так само у XX столітті. Ми можемо по-різному говорити про одні й ті самі речі, як-от бойчукізм: можна говорити про нього, з одного боку, як про ретроспективну неовізантійську традицію, орієнтовану на минуле і багато в чому інспіровану ідеями модерну, а з іншого боку, як про повноцінну модерністську традицію в контексті всіх тогочасних світових процесів, особливо тих європейських країн, які на початку століття здобули незалежність. Щоразу наше бачення — це результат нових досліджень, комплексного вивчення явищ.

Виставкова програма

Куратор: *Бйорн Гельдхоф*

Інституція: PinchukArtCentre

Простір: PinchukArtCentre

(Київ, вул. Велика Васильківська/Басейна 1/3-2)

На мою думку, в інституційному кураторстві є три основні підходи, і їх можна простежити в діяльності, яку ми запроваджуємо в PinchukArtCentre. Вони відбиваються в наших виставках і публічній програмі. Перший і, мабуть, найбільш фундаментальний підхід полягає в тому, щоб давати художникам/-цям можливість створювати нові роботи, які стануть органічним етапом їхньої практики. Цей підхід перетворює інституцію на продовження студії художника/-ці, а куратор чи кураторка, своєю чергою, стають ініціаторами діалогу. Часом це непросто, адже починаючи діалог, ти можеш із чимось не погодитись. Мені здається, ця частина кураторської роботи особливо складна, бо кожен художник чи художниця зазвичай упевнені і добре обізнані у своїй позиції. Проте для куратора можливість дискутувати означає, зокрема, мати довіру художника чи художниці, щоб висловити свій погляд. Я сказав би, що це один із фокусів інституційного кураторства, який нам притаманний.

Другий підхід полягає радше в розумінні історичного контексту з тієї позиції, у якій ми перебуваємо нині, та в дальшому перетворенні його на дискурс. Таке кураторство базується на дослідницькій роботі. За цей напрям відповідає команда Дослідницької платформи, яка намагається розглядати середовище інакше, ніж досі було заведено. Надзвичайно важливо пропонувати аудиторії альтернативні погляди на художників і художниць, забутих чи знехтуваних, повертати їх на мистецьку сцену, до якої вони належать. Постійна переоцінка історії через створення архіву, який потім стає рушієм для підготовки виставок, — це важлива частина роботи нашої Дослідницької платформи.

Це дві принципові лінії, які ми намагаємося реалізовувати в інституції. Що ж до третьої моделі кураторства, то це основа моєї особистої практики. Я дивлюся на кураторство як на продовження політичної дискусії, що уможливорює розвиток динамічного дискурсу в суспільстві через виставкову діяльність. Я вбачаю в таких виставках і кураторських висловлюваннях певну провокацію. Такий підхід до створення виставок надзвичайно політичний, адже куратор бере участь у незакінченій дискусії. Це дозволяє зробити гостре соціальне питання частиною відкритого дискурсу, у якому можливі суперечки.

Мене найбільше цікавить, щоб виставки й художні проєкти залучали людей, кожному і кожній даючи можливість знайти щось корисне для себе. Виставку зазвичай характеризує множинність шарів і сенсів. Увагу глядачів привертає те, що корелює з їхнім сприйняттям життя. У нас переважно молода аудиторія, люди,

які часто не мають досвіду взаємодії із сучасним мистецтвом. Тому відвідування музею має стати моментом зіткнення з не простими для них речами. Глибше розуміння виставки вимагає від глядача часу, відкритості, цікавості до експонованого. Я вірю: що частіше ти приходиш у музей, більше часу проводиш в оточенні художніх робіт, помічаєш різні експозиційні рішення, відстежуєш наративні лінії між творами, то дужче тебе це надихає шукати і вивчати додаткові матеріали.

Моя мета як куратора — створити інтелектуальний діалог між творами на шляху відвідувача виставки. Проте не хочеться, щоб ці зв'язки були надто очевидними, за винятком тих контекстів, які я окреслюю в кураторській екскурсії. Я вважаю, що ці головоломки важливо розкривати самостійно. Що більше часу ти проводиш на такій виставці, то більше питань можеш собі поставити. Чому ці роботи розташовано поруч або одна навпроти іншої? Це частина інтелектуальної гри.

Кожна виставка має три основні компоненти: концептуальна рамка, сценографія і драматургія. На мою думку, драматургія музейної виставки, за аналогією з театральною виставою, передбачає проживання різних досвідів, емоцій і думок, коли відвідувач проходить виставковими залами. Розуміння цього в процесі побудови експозиції дозволяє передбачити поля особливої напруги між роботами. Отже, виставка залучає глядача на емоційному рівні і провокує на роздуми. Ці елементи наявні у виставці, яку ми, на жаль, не змогли відкрити цього літа через карантинні обмеження. Вона називалася «A Brave New World». У рамках цієї виставки я вперше співпрацював із архітекторкою Даною Косміною, щоб створити сценографію. Сподіваюся, ми зможемо показати результати цієї роботи наступного року.

Озираючись назад, я назвав би дуже важливою для мене виставку «Borderline» (травень-жовтень 2015 року). Ми створили її разом із Тетяною Кочубінською. Розробляючи концепцію, я не хотів повторювати те, що вже зробили інші куратори, які працювали з цим характерним періодом в історії українського мистецтва — від початку 1980-х до середини 2000-х років. Для мене ця виставка була можливістю поставити власні питання. Вона мала провокувати. Ми запропонували подивитися на українську художню сцену, відкинувши вкорінені на той час наративи й інтерпретації, які вважалися правдивими лише тому, що багато разів повторювалися. А ми мали на меті змінити кут зору. Ми рухалися від припущення, яке стало основною гіпотезою виставки, що мистецький рух того часу не був єдиним і неподільним. Можливо, художники й художниці, які працювали в різних частинах країни і не належали

до однієї спільноти, однаково керувалися схожими мотивами. У такому разі доречно припустити, що художні практики, виражені в різних поглядах і формах, мали спільні першопричини.

Із такою гіпотезою ми почали вибудовувати виставку про цей історичний період. Одне з наших відкриттів полягало в тому, що існує чимало можливостей для реінтерпретації певних робіт, це стосувалося їхнього значення в широкому розумінні. Завдяки виставці ми порушили багато питань і нам вдалося запропонувати особливий погляд на мистецьке середовище, який, утім, не претендував на вичерпність. Наш підхід давав можливість подивитися на українське мистецтво з багатьох різних перспектив, пропонував альтернативний спосіб прочитання. Завдяки виставці ми мали змогу зіставити різні практики, уявити різні прочитання й сенси. Зокрема, ми переосмислили, чому певні роботи створювалися в конкретні періоди і як ми дивимося на них сьогодні, не повторюючи і не копіюючи міфи, які існували на момент створення виставки.

Не менш важливо, що «Borderline» збіглася в часі з виставкою «Hope!» у Венеції. Ця виставка представляла український павільйон на 56-й Венеційській бієнале (травень–серпень 2015 року) й охоплювала роботи молодого покоління художників і художниць, трансюючи їхнє бачення майбутнього країни. З моєї кураторської перспективи вони стали двома частинами однієї виставки. Два дуже різні фрагменти одного наративу, представлені у двох частинах світу, але подібні між собою. Вони були схожі, зокрема, питаннями, які порушували, це ставало зрозумілим, якщо розглядати обидві виставки разом. Цим рішенням я досі дуже задоволений.

Якщо розглядати інституційну програму загалом, об'єднання цих виставок — «Borderline» і «Hope!» — було кураторським рішенням, але я не казав би, що виставка «Democrasy Anew?» (червень 2018-го — січень 2019 року) — це навмисний коментар до експозиції «Fragile State» (червень 2017-го — січень 2018 року). Хоча вони однозначно поєднані як частини однієї історії, тому я назвав би їх серією виставок, а «A Brave New World» була б завершальним розділом, після якого я переосмислив би свій підхід. Цей серійний підхід до процесу створення виставок почався з «Fear and Hope» (травень–жовтень 2014 року) і мав би тривати до «A Brave New World», яка поки що залишається нереалізованою.

Ідея останньої згаданої виставки полягала в дослідженні уявлень про світ, який на нас чекає незабаром. До XIX століття уявлення про майбутнє було цілковито в руках митців: художники, скульптори, поети, прозаїки, музиканти у своїх творах міркували про те, яким буде наш світ. Проте все стрімко змінюється,

і художники більше не мають монополії на прогнозування майбутнього. Наука, перехопивши цю ініціативу, заглибилася у сфери, які залишаються за межами етичних норм і політичного мислення. Технологічний прогрес змінює відносини між людьми, впливає на глобальні мережі та наново визначає концепції спільнот і мас. Природний світ перебуває на межі екологічних викликів. Ми живемо в сміливому новому світі (*brave new world*. — *Ред.*), за мить до того як політичні ідеології визначать нові шляхи використання науки і технологій. Це чудовий, цікавий, але небезпечний час, коли уява зустрічається з прогресом. Саме ця напруга мала стати основою експозиції.

Ця тема важлива для мене, бо я вважаю, що художникам і художницям притаманний альтернативний погляд на світ. І хоча мистецька практика не претендує на передбачення того, що стане завтра, уявляти — один із способів думати про майбутнє. Тут я бачу суттєву різницю: митці уявляють, а науковці втілюють. Таке протистояння видається мені цікавим підґрунтям для дискусії, адже воно зачіпає фундаментальні питання про цінність людського життя. Цією виставкою мені хотілося б спонукати до критичного мислення та до фундаментальних питань, які стають можливими завдяки уяві.

Виставка: «Місце зустрічі»

Кураторка: *Олена Червоник*

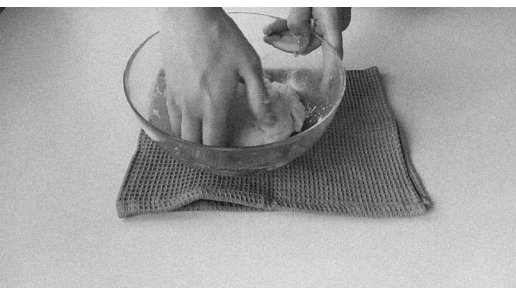
Інституція: ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив

Простір: Завод ізоляційних матеріалів

(Донецьк, вул. Світлого шляху, 3)

Дати: 17 травня — 3 листопада 2013 року

Учасники й учасниці: *Жанна Кадирова, Юля Костерева, Юра Кручак, Максим Луночкін, Анна Надуда, Іван Світличний, Лера Полянскова і Макс Роботов, Ярослав Коломійчук, Денис Саліванов, Віктор Харкевич, Аліна Якубенко*



Якщо говорити про інституційне кураторство і мій шлях, то «Ізоляція» — одна з чотирьох інституцій, у яких мені досі доводилося працювати. Я завжди працювала як інституційна кураторка — в Музеї Спенсера при Канзаському університеті (США), на фестивалі Відеонале в Боннському художньому музеї (Німеччина), потім в «Ізоляції» і після неї у Філадельфійському музеї (США). Інституційне кураторство — це парасольковий термін, який насправді мало що описує, тому що інституції бувають різного формату і з різними завданнями. Кураторська робота має відповідати цим форматам і завданням. Вектор роботи інституційного куратора залежить від аудиторії, з якою працює інституція. Не буває так, щоб інституція не окреслювала свою аудиторію. Ви завжди визначаєте, на кого спрямовано вашу діяльність. Усе залежить від локального контексту, від того, де музей розташовано. Локальний контекст важить навіть для таких великих міжнародних енциклопедичних музеїв, як нью-йоркський Метрополітен. Робота з місцевою аудиторією — це те, що було першочерговим пріоритетом і для «Ізоляції» в Донецьку.

Я приїхала в «Ізоляцію» наприкінці 2011 року. Перед тим відбулися одна велика конференція і проєкт художника Цяя Гоцяна «1040 метрів під землею». Масштабніша виставкова діяльність почалася з 2012 року. Моя роль як кураторки полягала в роботі з українським контекстом. Від самого початку «Ізоляція» не хотіла просто привозити знакових художників і мала намір працювати з місцевим контекстом.

Узагалі, я випадково дізналася про «Ізоляцію» і поїхала в Донецьк подивитися простір. Тоді я не планувала залишатися в Україні. Це був момент транзиту: я щойно завершила роботу в Німеччині і збиралася повертатися до США. Проте історія «Ізоляції» мене раптом дуже захопила. По-перше, простір був фантастичний, бо коли вже трохи попрацювала кураторкою, розумієш, що опинилася в раю: величезні заводські приміщення, які криють безліч інсталяційних можливостей. Це був унікальний простір. По-друге, мене дуже захопила місія «Ізоляції». Є місто, де люди майже не знають, що таке сучасне мистецтво. Донецьк — велике місто з великими інтелектуальними ресурсами, з численними університетами. Та на той момент Донецьк досі був містом моноіндустрії і моноідеології. Перед «Ізоляцією» стояла цікаве завдання — сформуванню іншу картину світу для молодого покоління. Ми хотіли показати інші способи буття і думання. Я вважаю, що «Ізоляція» в Донецьку була фантастично успішною саме тому,

що ми всі щиро цю місію поділяли і намагалися її втілити. «Ізоляція» в Донецьку була не тільки виставковим простором. Ми змінювали соціальні практики: запроваджували різні ініціативи з екології, організовували крафт-ярмарки, навчали людей збирати і сортувати сміття. І все, що ми робили виставково-художнє, мало співвідноситися з місцевою історією, з місцевими соціальними практиками і так далі.

Я вважаю, що за кілька років ця робота сформувала покоління донеччан, із якого виріс певний культурний ресурс. Коли я тільки почала працювати, ми поставили собі за мету познайомитися з художніми школами і художніми спільнотами. Почали ходити в училище. Там, звичайно, навчали в академічному ключі: натура, академічний малюнок, перспектива тощо. Жодних сучасних візуальних форм там не було, але там були люди, які хотіли виходити за рамки. Одне з наших завдань полягало в тому, щоб показати студентам, чим сьогодні може бути мистецтво. Чим, крім пензля й паперу, можна користуватися.

Я прожила весь 2012 рік у Донецьку, а потім узимку 2013-го повернулася в Нью-Йорк. Більшість приміщень заводу не опалювалися, тому виставки в холодну пору року не відбувалися. Виставковий сезон планувався з травня по жовтень. Я повернулася в Донецьк у травні 2013-го і зробила виставку «Місце зустрічі». У 2014-му ми теж планували новий сезон. Я приїхала в Донецьк у квітні 2014-го. Це було дуже наївно. У березні в місті сталося перше вбивство, на той час уже було захоплено державні органи, але ми ще сподівалися на інший перебіг подій. Планували велику виставку Павла Макова, який дзвонив мені щодня і питав: «Що ти там робиш? Яка виставка?» А потім у червні «Ізоляцію» захопили. Більшість людей виїхала з міста.

Я курувала дуже різні виставки в «Ізоляції»: «Гендер», дещо контроверсійну для Донецька, «Донецьк: Артефакти», на якій ми показали індустріальні пейзажі з нашої колекції соцреалізму. Та знаковою для мене стала виставка «Місце зустрічі», яку ми зробили 2013 року. Вона безпосередньо пов'язана з місією інституції: ми сприймали «Ізоляцію» як місце зустрічі, простір, у якому формується нове соціальне тіло. Ще в Давній Греції пов'язували місце, архітектуру і суспільство: щоб постала спільнота, має існувати фізичне місце для неї. В Афінах, наприклад, була агора. Тому що люди не можуть бути спільнотою, якщо вони не спілкуються, не збираються разом, не голосують. Де вони це роблять? «Ізоляція» була донецькою агорою. Виставка артикулювала різні аспекти цього питання: як ми формуємо спільноту? який може бути простір? як ми в цьому просторі функціонуємо як соціальне

тіло? Усі роботи для виставки було зроблено на місці. Це був важливий момент: ми не привозили нічого створеного заздалегідь. Виставка складалася з кількох великих інсталяцій, які зробили на місці.

Усі художники приїхали за місяць працювати над своїми роботами. Я тоді вперше повністю показала велику аудіоінсталяцію Івана Світличного. Його інсталяція була такого формату, що для нього треба певний об'єм приміщення, високі стелі. Ми всі насправді не до кінця розуміємо потужність мистецтва Івана, тому що його майже не виставляють у відповідному масштабі. Юля Костерева і Юра Кручак створили аудіоінсталяцію про незрячих людей в урбаністичному середовищі. Ми пропонували глядачам заплющити очі і заходити в простір, де на них несподівано починали накочуватися звуки, типові для міста (скрегіт машин, гавкання собак тощо). Анна Надуда сплела величезну прекрасну біоформну скульптуру з гілок, які ми назбирали навколо заводу. Ми висвітили цю скульптуру відеопроекцією, яка нагадувала роїння маленьких риб. Ця робота — метафора того, що існують неієрархічні спільноти, якими не керують лідери. У тваринному світі комахи, риби, птахи, які групуються в рої, косяки, зграї, часто не мають лідера, але у них однаково є напрям руху. Тобто вони керуються спільним інтелектом, який всі разом і створюють.

Ще одна з таких знакових робіт, яку зробили для виставки Юра Кручак і Максим Луночкін, називалася «Кухонний оркестр» — установки з каструль, по яких відвідувачі могли барабанити. Потім цей звук збирався в одній точці і створював одну мелодію. Це дуже красива метафора суспільства. Суспільство — це оркестр, ти можеш гатити по своєму барабану, нікого не слухаючи, але музики не буде. Музика з'являється тільки, коли є координація, коли люди чують одне одного. Було цікаво дивитися, як відвідувачі взаємодіяли в цій інсталяції: абсолютно незнайомі люди починали слухати одне одного і виробляли спільний ритм.

Частиною виставки був перформанс із космічно-дивною групою «Sviter». Це було дуже круто: як вони рухаються, як виглядають, яку музику грають — усе дуже незвично для Донецька. Мені здається, це був хіт. Люди приходили в «Ізоляцію» саме по такий досвід. Скульптура Надуди теж стала хітом. Іноді відвідувачі навіть плакали, коли потрапляли в простір цієї біоморфної інсталяції. Вона, очевидно, породжувала якусь атмосферу, яка дуже впливала емоційно. Ця скульптура чомусь або лякала, або, навпаки, ейфорійно підносила людей. Це були такі щирі, невимушені емоції. Круто працювати з аудиторією, для якої подібний досвід новий. Згодом, повернувшись до Нью-Йорка, я зрозуміла, що «Ізоляція»

була просто скарбом. У Нью-Йорку досить цинічна публіка, яка вже багато всього бачила. Я жодного разу не спостерігала в нью-йоркських музеях, щоб хтось плакав чи лякався, чи ще якимось емоційно реагував. Словом, усі роботи на «Місці зустрічі» були про різні аспекти соціальності. Виставка відбувалася влітку 2013 року, а наприкінці того року реальне, а не метафоричне місце зустрічі сформувалося на Майдані. Тому, мені здається, що ця виставка була знаковою не тільки для Донецька, а й для України. Ми всі інтуїтивно розуміли тоді, що ми формуємо нове громадське тіло.

«Ізоляція» у свій донецький період дуже добре прозвучала на всю країну. Прозвучала не тільки тому, що ми робили потужні виставки, а ще й тому, що ми вибудовували певну етику взаємодії з художниками. Я сподіваюся, ця етика в «Ізоляції» залишилася, а нині вона прищеплюється і в широкому українському контексті. Ми платили гонорари, добові, оплачували продакшн. І це не означало, що ми купили роботу, бо робота не коштує продакшн. Художня робота має додаткову вартість. Якщо ми хочемо долучити її до своєї колекції, то ми за неї платимо додатково.

Щодо категоризації виставкового матеріалу: для «Місця зустрічі» я намагалася продумати, як побудувати радіальну структуру виставкового простору. Ця виставка для мене стала певним кураторським маніфестом, бо я намагалася більш усвідомлено проговорити, як відбирається і структурується матеріал.

Будь-яка виставка — це спосіб категоризація матеріалу, який вимагає певного принципу. Кураторська теза полягає якраз у тому, щоб запропонувати несподівані, унікальні принципи категоризації. На жаль, в українському просторі часто панує примітивна категоризація: молоді художники, жінки-художниці, війна в мистецтві тощо. Які тут принципи? Вік, гендер, якась дуже поверхова соціальна чи політична тема.

Крім того, в кураторській категоризації існує певна діалектика: з одного боку, я можу придумати тезу, суто інтелектуально, але її не підтримує візуальний матеріал. Водночас візуальний матеріал часто взагалі не підтримує жодних одновалентних тез. Будь-який художній об'єкт не вписується в чіткі категорії. Коли ти починаєш аранжувати артефакти в просторі, починає щось актуалізуватися, що ти спочатку і не завважила. Ти інстальовала дві роботи, а вони починають анулювати одна одну або, навпаки, підсилювати, але не в тому аспекті, який ти собі вигадала. З цим цікаво працювати, тому що ти постійно як кураторка негоціюєш цю невизначеність художнього об'єкта.

Загалом, я люблю працювати в діяхронії. Мені дуже важливий історичний контекст, де я можу порівнювати візуальні форми

різних історичних періодів. На такому зіткненні форм часто виникає кураторська теза. Я протягую історичні нитки. Хтось працює із синхронічним контекстом, а мені важливо показати трансформацію ідей або візуального матеріалу. Власне, чому мені подобається працювати в музеї, бо колекція дає тобі платформу для відшукування діахронічних зв'язків. Працювати діахронічно — це працювати з історією, навіть якщо історія ця недавня.

Мені здається, «Місце зустрічі» не була контroversійною виставкою. Радше спектакулярною — як у позитивному, так і в дещо проблематичному плані, про який я ніколи до того моменту не думала. Я зрозуміла, що такі інтерактивні інсталяції дуже емоційно впливають. Вони викликають глядацькі емоції, які теж треба ранжувати. Коли будуєш виставку, вона завжди має якусь логіку і драматургію простору. Відвідувачі заходять з одного боку, виходять з іншого. Або вони заходять із різних точок. На «Місці зустрічі» я виявила, що драматургія виставки з інтерактивними інсталяціями повинна враховувати емоційний аспект. Відвідувачі потрапляли буквально на американські гірки: вони в одній інсталяції споглядали, в іншій були залучені в рух, шум, потім знову споглядали. Відвідувачів, які проходили той виставковий простір, емоційно дуже розхитувало. Я зрозуміла, що треба було будувати синусоїду, поступово вести людей від легкого до складнішого, емоційно напруженого, потім знов до тихішого. Як у театрі: наростання напруги, вибух, катарсис. Це була моя перша виставка такого плану, яка оприявнила необхідність не лише суто логістичного, а ще й емоційного менеджменту.

Попри певні недоліки, «Місце зустрічі» стала знаковою. Вона відбулася під час золотого літа «Ізоляції». У 2013 році ми нарешті побудували кафе і терасу, де можна було провести хоч цілий день. Там усі охоче фотографувалися, відбувалися вечірки, можна було самому подіджеїти за відкритим пультом — у нас були програвач і платівки. Це був дуже крутий соціальний простір. Він тоді реально запрацював, щоразу приходило більше людей, вхід безкоштовний. У якийсь момент навіть стало зрозуміло, що інфраструктура «Ізоляції» не може обслуговувати такий наплив відвідувачів — фізична інфраструктура не встигала за соціальною. «Ізоляція» дещо страждала від свого успіху, бо не встигала за тим попитом на культуру, який сама й почала в Донецьку. І потім 9 червня 2014 року все закінчилося.

ПУБЛІЧНИЙ ТА НАВКОЛИШНІЙ ПРОСТІР

Проект: «Відкрита галерея»

Художники: *Відкрита група*

Простір: Галерея зникне в кінці цього речення (2018), міжнародний лендарт-симпозіум «Простір Покордоння», Могриця, Сумська область; Освітлена територія (2014,) проєкт «Захоплення», Ізоляція, Київ; Галерея на відрізку дороги #2 (2014), міжнародний симпозіум сучасного мистецтва «Бірючий», півострів Бірючий, Запорізька область; Галерея на відрізку дороги (2014), фестиваль «Креденц», Кам'яниця, Закарпатська область; Галерея на Biesentaler Straße (2014), виставка «Якщо самі тільки мухи бачили виставку, чи це означає, що вона відбулася?», галерея «Another Vacant Space», Берлін; Галерея В. Всередині (2013), IV міжнародний фестиваль мистецтв Франко-місія, Поповичі, Львівська область; Галерея «19» (2013), виставка «Подвійний горизонт», галерея Мистецтв, Луцьк; Найбільший Немирівський артцентр (2013), 8 Міжнародний зимовий фестиваль лендарту «Аплікація духу. Міфогенез», Вінниця; Галерея 550 кв. метрів (2012) та Галерея з видом на ліс (2012), резиденція «Granny Hall», Самійличі, Волинська область; Галерея на площі Арсенальній (2012), Бієнале Тиждень Актуального Мистецтва, Львів; Галерея Тиса (2012) та Галерея Два (2012), фестиваль «Креденц», Виноградів, Закарпатська область, та інші

Дати: від 2012 року

Учасники й учасниці Відкритої групи в проєкті «Відкрита галерея» від 2012 до 2019: *Антон Варга, Юрій Білей, Павло Ковач, Станіслав Туріна, Євген Самборський, Олег Перковський, Емма Верещагіна, Дмитро Омельченко, Анатолій Татаренко, Сергій Торбінов, Сергій Радкевич, Дмитро Власюк, Анатолій Дмитренко, Олександр Ларкін, Адріан Гонда, Тарас Шпак, Юрій Білінов, Семен Сідора, Дмитро Кувичко, Іван Пухов*

Проект «Відкрита галерея» ми точно ще не закрили. Узагалі, немає таких проектів, які ми закрили б. Усі проекти, що їх ми назвали довготерміновими, досі тривають, просто наступні частини реалізуються з різною періодичністю. Усе залежить від ситуації, конкретної виставки, резиденції, запрошення чи нашого бажання. Наразі створено 15 робіт із серії, усі їх задокументовано.

Коли ми почали розвивати ідею «Відкритої галереї» (2012 рік), нас цікавили аспекти, не пов'язані із соціально-критичними стейт-ментами чи з браком виставкових просторів. Хоча тоді їх справді майже не було — це факт. Пам'ятаю, що ми не випадково згадали це речення (Соціальне значення, тобто питання відсутності галерей у цьому проекті, не вирішальне. Було б достатньо виставкових залів, цей проєкт не втратив би актуальності для нас. — *Ред.*). Звичайно, це завжди було в контексті. Проте це правда, що нас цікавили передусім інші речі, а саме робота з простором, із ситуацією, тут і зараз. Взаємодія з глядачами, які можуть у звичний спосіб подивитися виставку, а можуть, потрапивши в альтернативний виставковий простір, запитати себе, що таке виставка. Хто може потрапити у «Відкриту галерею» і стати глядачем? Грибники в лісі десь на Волині, туристи, які заблукали у Львові і випадково потрапили в експозицію, навіть не очікуючи, що в якомусь неконвенційному просторі розмістилася галерея. Оці питання ми ставили собі насамперед, мабуть, одразу після того, що означає бути художником, — питання на зразок: що можливо виставити, що таке експозиція, що таке галерея.

Локації ми визначали теж ситуативно. Коли працюєш у групі, завжди потрібен компроміс, адже для нас важливо, щоб ці окреслення простору робилися спільно. Ці місця народжувалися в певному діалозі, що так само важливо. Якби ми не шукали компромісів, то, здається, багато втратили б. Часто самі місця диктували нам форму, яку ми використовували для реалізації якоїсь частини проєкту, — «Відкритих галерей», як ми їх називаємо.

Якщо продовжувати думку про співпрацю в групі, нам завжди легко було домовлятися, мабуть, тому ми комфортно почуваємося в довготермінових проєктах. Бо ми розуміємо, що сьогоднішня «Відкрита галерея» така, а завтрашня інакша, що кожна знайде своє місце і час. Наприклад, із галереєю «Тиса», однією з перших «Відкритих галерей», пов'язаний цікавий випадок. Ми приїхали на Закарпаття на фестиваль «Креденс 2012» і знайшли на березі річки Тиси будинок, до якого випадково підійшли ключі від галереї «Detenpyla» (Artist-run простір, який 5 березня 2011 року

заснували у Львові Юрій Білей, Станіслав Туріна і Павло Ковач-молодший. — *Ред.*), що їх витягнув Павло. Ці випадкові невинуватості, які супроводжують практику «Відкритої групи», а може, й не тільки «Відкритої групи», а кожного з нас окремо, часто відіграють визначальну роль.

Пізніше те, що ми розпочали проєктом «Відкрита галерея», трансформувалося в роботу «*Ars Longa Vita Brevis*», яку ми представили на виставці фіналістів PinchukArtPrize 2013 року. Цей проєкт засновано на практиці окреслення простору, яку можна назвати прямим відсиланням до проєкту «Відкрита галерея». Якщо у випадку «Відкритих галерей» це матеріальний досвід окреслення простору, тобто фізичне будування чогось у просторі, то в «*Ars Longa Vita Brevis*» ми протягом 59 днів окреслювали простір тільки зором.

Якщо далі простежувати послідовність, то після маркування простору поглядом у роботі «*Ars Longa Vita Brevis*», до цієї теми звертається фільм «Діорама» (2017), тільки як метод він використовує слова, а саме проговорення деталей простору. Це складна й цікава робота. Вона відштовхується від нашого досвіду «Відкритих галерей», але в окремих моментах набагато складніша.

Крім того, це була перша за багато років образотворча робота. Це теж відзначено в нашому тексті — це дивне повернення із «сухого» концептуалізму до проявів образотворчості. Звичайно, «Діорама» базується на наших попередніх ідеях і є наслідком нашої практики, але в цьому проєкті ми підійшли до точки, де ми первісно почали «створювати» в значенні «вибудовувати». Ми прописували діалоги, сюжет, персонажів — усе з нуля. По суті, точкою відліку, нашим референсом стала концепція «Відкритої галереї». Це цікаво, бо в кінці відео стає зрозуміло, що ми весь час вибудовували певну версію «Відкритої групи», що це ми ховаємося за персонажами фільму, тобто створюємо персонажів, які нагадують нас самих.

Є й ще один важливий проєкт — «1000 км VIEW», який вийшов із «Відкритої галереї», а саме з галереї «На відрізок дороги #2» (2014). Для неї ми поставили два дорожні знаки: один на острові Бірючий, а другий на річці Стрий. Пізніше, 2015 року, у роботі «1000 км VIEW» ми подорожували річкою, оглядаючи галерею «На відрізок дороги #2». Це, так би мовити, проєкт у проєкті, який починається з дуже романтичної ідеї проплисти відрізок між цими знаками — від річки Стрий до Азовського моря, і побачити, як змінюються простори, рельєф, люди. Наразі ми реалізували дві частини проєкту «1000 км VIEW» — допливли від Стрия до кордону з Молдовою, перед нами ще багато кілометрів до Азовського моря.

Візуальна програма
«Brave! Factory Festival 2019»
Кураторки: *Дар'я Шевцова, Олександра
Погребняк*

Інституція: артцентр «Closer»

Простір: завод «Київметробуд» (Київ, вул. Світлогірська, 2/25)

Дати: 24–25 серпня 2019 року

Учасники й учасниці: *Єва Папамаргаріті, Дана Косміна, Олексій
Сай, Ярослав Футимський, Антон Шебетко, Катя Лібкінд, Тимофій
Максименко, Валентина Петрова, Борис Блаженний, Ольга
Гайдаш, Євген Самборський, Ніколай Карабінович, Станіслав
Туріна, Таїра Умарова і Євген Свистун, Mutro*

Фестиваль сучасної музики і культури «Brave! Factory Festival» уперше відбувся 2017 року. Він став наступним кроком у масштабуванні формату серії однойменних вечірок та першим заходом за межами колишньої стрічкоткацької фабрики на Подолі, де розташований артцентр «Closer». Від початку стояла мета поєднати два складники — музичний і візуальний. Такий підхід спирався на досвід провідних світових фестивалів і водночас був логічним продовженням діяльності галереї артцентру, у якій художники й художниці знайшли простір для концептуального висловлювання, можливого лише поза комерційними відносинами. Важливо, що галерея була місцем діалогу не тільки між представниками художньої спільноти, а й відвідувачами музичних заходів та вечірок.

Усі три роки «Brave!» незмінно проводився на території заводу «Метробуд». Підприємство функціонує й сьогодні, тому протягом підготовки до заходу і команда, і художники ніби тимчасово включаються в режим роботи заводу, а відвідувачі фестивалю на два дні отримують пропуск в ангари, де ще вчора кипіла робота. Художня складова, своєю чергою, покликана посилити цей і без того вражаючий глядацький досвід. Треба додати, що проєкт не спрямовано на запуск процесу джентрифікації, це радше тимчасова інтервенція з метою переосмислити цей простір, зберігаючи актуальний для нього дискурс. Більшість процесів відбувається в тісній співпраці з робітниками «Метробуду», які з цікавістю спостерігають, звертаються з питаннями і всіляко сприяють команді в реалізації інфраструктурних чи художніх рішень.

Торік, 2019-го, підготовка художньої програми стала нашою першою спільною кураторською роботою. Ми дотримувалися принципу мінімального втручання у візуальне середовище заводу, для нас важливим було дбайливе ставлення до ландшафту і архітектурних елементів. У процесі підготовки ми адаптували вже наявні локації — ангари, цехи і технічні приміщення заводу — під тимчасові виставкові майданчики для проєктів художників і художниць. У минулі роки велика увага приділялася освоєнню вуличного простору, цього ж разу ми віддали перевагу більш аскетичним і поетичним художнім жестам.

Відправною точкою нашої концепції став «Метробуд» як самостійна сутність. Ми запросили художників і художниць звернутися до ситуації музичного фестивалю на території функціонуючого заводу та виявити політичні, соціальні й екологічні аспекти цього фестивалю, які можуть стати предметом роздумів

для глядача уже по закінченні події. Більшість робіт було створено спеціально для «Brave!», тож вони переважно базувалися на ідеях, що виникли як рефлексія на побачене і почуте під час перебування на локації. Нам подобається називати такий формат взаємодії літнім табором або, якщо говорити коректніше, тимчасовою резиденцією, яка дає можливість і нам як кураторкам, і художникам та художницям відійти від звичного оточення і провести час у нетиповому середовищі, вивчаючи його специфіку. Ми проводили багато часу в спільних прогулянках заводом: це були ознайомчі екскурсії для художників, пошуки відповідних просторів, випадкові зустрічі й розвідки, які вели до нових знахідок і відкриттів. Нам також видається важливим, що для багатьох учасників візуальної програми фестивалю «Brave!» став можливістю реалізувати проєкт поза традиційним простором галереї.

Щоб зрозуміти, з чим доводиться стикатися організаторам і художникам на першому етапі підготовки до фестивалю, варто детальніше розповісти, який вигляд має локація «Метробуду» до розбудови основних сцен, появи фестивальної інфраструктури, нових пішохідних шляхів, облаштування зон відпочинку. Щороку територія, яку займає фестиваль, трохи змінюється, тому наша робота починається з ретельного вивчення всіх просторів, аби ми могли розрахувати, як формуватиметься шлях відвідувача. Зазвичай ця інформація стає відомою лише за півтора місяці до події, і з огляду на масштаби заходу ми часто дуже обмежені в часі. На початку окремі частини території, які в результаті ввійшли до маршруту, були на вигляд досить неприборканими: під час прогулянок нам іноді доводилося пробиратися крізь хащі диких рослин, долати піщані насипи, обходити бетонні блоки й нагромадження металевих запчастин. Проте цей багато в чому дослідницький і навіть тілесний досвід дозволив уважніше вивчити контекст і можливості індустріальної території.

Звичайно, монтаж у таких умовах теж кардинально відрізнявся від роботи в «білому кубі». Враховуючи кількість будівельних робіт, які велися паралельно, складність і специфіку використання потрібного нам технічного обладнання, як-от вантажні крани, окремі процеси часом набирали стихійного й непередбачуваного характеру. Слід віддати належне художникам, які стійко і з інтересом зустрічали подібні виклики.

Якщо спробувати описати досвід аудиторії протягом фестивалю, формат самого заходу безперечно мав великий вплив. «Brave! Factory Festival» тривав два дні і не передбачав жодних перерв. Музична програма охоплювала шість сцен, де музичні виступи проходили за чітким розкладом. Роботи

художників і художниць, своєю чергою, теж часто мали перформативний чи процесуальний характер, тому відбувалися за графіком. Отож кожен відвідувач чи відвідувачка самі вирішували, як їм розподілити свою увагу на фестивалі і скільки часу присвятити знайомству з візуальною програмою. Проте для нас була дуже цікавою і сама ситуація, у якій актуалізується питання вибору. Властива роботам протяжність у часі вступала в діалог із фестивальним форматом. Звичайно, така стихійність дозволяла ускладнювала можливість передбачити, скільки часу глядач проведе в просторі певної художньої роботи. Однак нам здається, що тут доречно говорити про кілька рівнів зчитування, які ми закладали в художній програмі загалом.

Для нас «Brave!» став чудовим досвідом — нагодою працювати в співкураторстві. До того ж наші погляди збігалися від самого початку роботи. Нам було важливо удвох приймати рішення, проговорювати найменші деталі, спільно переживати і моменти втоми, і моменти радості.

Проект: «Суспільна угода»

Кураторка: Катерина Філюк

Інституція: ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив

Простір: Київ, Бессарабська площа, постамент Владіміра Леніна

Дати: 9–16 липня 2016 — Синтія Гутьєррес. «Населяючи тіні»

7–21 листопада 2016 року — Махмуд Бакші. «Безкінечне святкування»

3–17 травня 2017 — Іса Каррільо. «Ритуал природи»

20 вересня — 10 жовтня 2017. Мануель Пелмуш. «Пам'ятник для Києва»

Учасники та учасниці: *Синтія Гутьєррес, Махмуд Бакші, Іса Каррільо, Мануель Пелмуш*

«Проект "Суспільна угода" є спробою формування дискусійного простору і серією художніх інтервенцій зі створення тимчасових версій монументу на місці пам'ятника Владіміру Леніну в Києві. Оскільки саме повалення пам'ятника Леніна на бульварі Тараса Шевченка у грудні 2013 року спричинило "ленінопад" по всій країні і стало символом процесу декомунізації, з приводу якого в українському суспільстві досі точиться полеміка».

Із проєктом «Суспільна угода» я подалася на кураторську програму «De Appel». У процесі навчання наші проєкти аналізували, дивилися, що можна було зробити краще. Мені тоді сказали, що мій проєкт немає за що критикувати, його треба робити. По закінченні навчання я вирішила його втілити. Коли я подавала-ся на програму, нам пропонували уявити, що існують необмежені ресурси і можна фантазувати. У підсумку я придумала щось дуже реалістичне.

Тут найголовніше — вихід у публічний простір із темою, яка на той час була дуже гострою. Тепер вона теж резонує, але тоді це була відкрита рана і мені хотілося залучити різні сторони в суспільний діалог. Це був складний процес, адже не всі хочуть вступати в такий формат діалогу. Зверніть увагу на назву, вона якраз апелює до можливості домовитися про певні базові принципи, на яких можна щось будувати далі.

У процесі ми пробували різні схеми та різні способи роботи. У нас був конкурс, коли художників/-ць обирали звичайні люди простим голосуванням. Був також відбір, де рішення ухвалювало професійне журі. Важливі були різні медіуми, з якими працювали художники/-ці. Цей проєкт — це ще й спроба взаємодіяти з київською адміністрацією і спроба втягнути громадськість. Десять один підхід краще спрацьовував, деінде — інший. Цікаво було дивитися на те, що ми робимо, як на експериментальний майданчик у центрі міста, у місці, зарядженому географічно й політично. Це був виклик. Спочатку важко було отримувати дозволи, бо чиновники боялися брати на себе відповідальність і елементарно перекидали нас з одного департаменту в інший. Ми марнували свій час, але зрештою питання було вирішено.

Можу сказати, що міська рада дуже боїться вирішувати, тому тимчасові інтервенції виявилися для них вишуканим виходом зі складної ситуації. Зовсім несподівано для нас департамент культури Києва запозичив нашу стратегію і далі робить інсталяції, але при цьому ігнорує архітектурний комплекс і не надто прив'язується до місця контекстуально. Зрештою, хтось повинен відповідати за фінальне рішення. Якщо порівняти нашу роботу і те, що нині робить департамент культури, — це різні стратегії. Ми висували до себе критерії і розуміли, що художник-професіонал не може їх ігнорувати: він не працює просто з порожнім п'єдесталом і не вписує в свою роботу, аби вписати.

Нашу першу інсталяцію розкритикувала мистецтвознавиця Галина Скляренко, яка сказала, що робота погано вписується

в архітектурний ансамбль простору і це взагалі груба конструкція, яка абсолютно вибивається з краси площі. Тут треба застерегти, що ми не розглядали цю роботу як скульптуру. Це був інструмент для перформативної дії: людина могла піднятися нагору і зустрітися там із тінями минулого, зайняти місце політичного лідера, відчувати це все і спуститися на землю з іншого боку. Тому конструкція і не мала бути витонченою й красивою. До того ж ми говорили, що все, що ми пропонуємо, має тимчасовий характер. На другу інсталяцію поскаржилася мешканка сусіднього будинку, якій неонове світло заважало спати. Це насправді дивна претензія, бо йдеться про Бессарабську площу, де багато зовнішньої реклами й освітлення, яке породжує великий світловий шум. Це не тиха периферійна вулиця, де раптом з'явилася мистецька робота з неону, яка критично змінила ситуацію. Цей випадок змусив нас переглянути наші наступні роботи. Наприклад, серед нереалізованих пропозицій було зробити щось на зразок світлових стовпів, які нині часто використовують. Ми відмовилися від цього, бо подумали про те, як це



вплине на жителів району. Нас критикували, що серед реалізованих проєктів не було жодного українського автора чи авторки. Ми отримали багато заявок від українських митців і мисткинь, але всі вони були нецікаві. Не обирати українську роботу — це не упередження, просто так вийшло. І так вийшло, що дві

роботи з реалізованих чотирьох створили художниці з Мексики.

У нас видався цікавий досвід роботи з партнерами. Кожна комунікація вибудовувалася по-іншому. Наприклад, люди, які робили неон, попросили не згадувати їх у проєкті. Вони вважали, що публічність не зовсім вписується у їхній корпоративний світогляд. Ті, хто давали нам риштування, так перейнялися проєктом, що фотографія цієї роботи тепер висить у них в офісі. Фермер, який дав нам рослини, так надихнувся і горів цим проєктом, що мені здавалося, ніби він у якийсь момент став його головним двигуном і рушієм. Усі ці сфери дуже далекі від мистецтва, і те, що у двох випадках люди так загорілися проєктом, — це хороший результат.

Між собою ми багато говорили про те, коли ж настає той момент, що треба відпустити проєкт і припинити його. Для мене вирішальною стала, мабуть, випадкова розмова з однокурсницею, яка працює журналісткою і пише на політичні та антикорупційні теми. Вона розповіла про свою дилему: щоразу, коли вона розкопує якусь справу і передає дані в прокуратуру, вона питається,

що робити далі — повинна вона ходити на слухання чи можна перейти до іншої справи. Якоїсь миті вона вирішила, що передача справи в прокуратуру і є та точка, коли братися за інші справи. І ось, провівши чотири проекти біля постаменту Владіміра Леніна і вкотре поговоривши з департаментом культури, ми зрозуміли, що настав момент, коли ми не можемо більше продовжувати. Ми зрозуміли, що нас почали використовувати як інструмент і департамент культури отримує від нашої роботи свої бонуси. Час переходити з поля експериментів в поле, де ухвалюються політичні рішення, а це вже не наше завдання. Наша ідея полягала в тому, щоб показати різні способи комеморації, і мені здається, ми свої мети досягли. Ми представили різні форми збереження пам'яті.

Загалом, від професійної спільноти ми весь час отримували позитивні відгуки. Навіть якісь агресивно налаштовані групи ставилися до нас лояльно. І мені здається, ключовим стало те, що це були тимчасові інсталяції, ми не пропонували постійне рішення і не нав'язували своє бачення. На мою думку, приватна художня інституція, хай там яка вона прогресивна й крута, не була, не може і не повинна вирішувати, що має бути на місці колишнього пам'ятника Леніну в такому символічному місці. У нас ніколи не було такої мети. Ми радше за допомогою такого потужного інструмента як мистецтво показали можливості, що існують.

Виставка: «Більший простір». Лендарт-симпозіум Могриця. Простір покордоння

Куратор(к)и: *Наталія Маценко, Віталій Кохан, Костянтин Зоркін, Станіслав Туріна*

Інституція: лендарт-симпозіум Могриця

Простір: ЄрміловЦентр (Харків, майдан Свободи, 4)

Дати: 18 червня — 10 липня 2019 року

Учасники й учасниці: *Єгор Анцигін, Юрій Білей, Катерина Бучацька, «Відкрита група», Томаш Гажлінські, Юрій Єфанов, Маргарита Журинова, Костянтин Зоркін, Люся Іванова, Марина Конєва, Олексій Коношенко, Наталія Кохан, Олег Кохан, Світлана Кошелева, Денис Курдіт, Катерина Лібкінд, Богдан Локатир,*

Ярослава Майстренко, Сергій Малюк, Ілля Новгородов, Віталій Протосеня, Тимофій Осипов, Антон Саєнко, Оксана Солоп, Анна Тарадіна, Вікторія Телетьєн, Віолетта Терлига, Станіслав Туріна, Ольга Чекотовська, Юрій Штайда



Виставковий проєкт «Більший простір» — це репрезентація в галерейному просторі лендарт-симпозіуму «Простір покордоння», який щороку проходить поблизу села Могриця в Сумській області. Організатори: Ганна Гідора, Юрій Вишняков, Вікторія Бронза.

У цьому випадку моє кураторське завдання стосувалося головно ідейної площини. Важливо було, щоб концепт виставки лягав у загальну лінію «Простору покордоння» як симпозиуму, як явища з довгою історією, щоб органічно пов'язувався з ітерацією 2018 року, на основі якої робився проєкт. І щоби при цьому сама виставка теж була самостійним явищем. Ми прагнули, щоб «Більший простір» став продовженням резиденції, етапом в осмисленні колективного й особистого досвіду в інакшому контексті. Хотіли дослідити маршрути, за якими щороку переви-находиться ідентичність місця й ідентичність учасників симпозиуму в цьому місці. Виставка мала стати черговим субпростором у символічному просторі Могриці, розширюючи його без зміни фізичних параметрів.

Усі рішення зі співкураторами ухвалювалися колегіально, шляхом обговорень — колективних та індивідуальних. Визначалися із завданнями, автор(к)ами й роботами, формами їх презентації. Це був цікавий і веселий процес, ми хотіли поекспериментувати, перебрали багато різних ідей. Під час одного з обговорень, коли ми намагалися визначитися з основними локусами Могриці, у нас із Віталіком Коханом народилося формулювання «И деревья, и особенно кусты». Нам сподобалося, ми вважаємо це своєрідною робочою назвою виставки.

Протягом основного періоду підготовки я перебувала в Києві, Віталік Кохан і Костя Зоркін — у Харкові, а Стас Туріна — у Польщі, тому спілкувалися дистанційно, через дзвінки й переписку. Можна сказати, провели репетицію 2020 року². На час створення експозиції всі, крім Стаса, який і надалі був із нами дистанційно, зібралися в Харкові і там командно працювали кілька днів уже безпосередньо в ЄрміловЦентрі. Обов'язки розподілили якось дуже органічно, як буває з усім, що пов'язано з Могрицею.

Звісно, у своїй традиційній формі лендарт працює саме у відкритому середовищі. Та його презентація в галерейних і музейних просторах уже має довгу історію, цим займалися багато класиків, як-от Волтер де Марія, Річард Лонґ та інші митці з цієї когорти. Безумовно, ми не піонери в цій проблематиці. Однак саме для «Простору покордоння» це був перший досвід виставки, зробленої не у «звітному» форматі, коли передусім показують документацію творів із симпозиуму й окремі готові роботи, а навпаки, цього разу велику частину робіт було створено спеціально для експозиції.

² Через пандемію COVID-19 більшу частину культурного сектора було переведено в онлайн-формат.

Нашим завданням було максимально відтворити стан та ідею Могриці не лише як місця, а як мікросоціуму, як процесу. Водночас ми прагнули дослідити, наскільки це взагалі можливо в галерейних умовах. Ми активно використовували відео, аудіо і зовсім по мінімуму документацію. Аудіовізуальні роботи, інсталяції і об'єкти відсилали до ключових елементів ландшафту Могриці, таких як крейдянний кар'єр, степ, ріка й палюче сонце, до локальної флори і фауни, історії й геології місця. Багато робіт було створено спеціально для простору ЄрміловЦентру і безпосередньо в цьому просторі, але відштовхувалися митці від могрицької основи. Частина з них оперувала природними матеріалами — землею, крейдою, рослинами, деревом, водою. Окремі роботи були динамічними і змінювалися протягом виставки — самі або за втручання автора. Як виняток два твори, які вписувалися в експозицію, було перевезено в ЄрміловЦентр із Могриці («Тимчасовий список» Єгора Анцигіна і «Кристали могрицького моря» Наталії та Олега Коханів). Приклад навпаки і своєрідне продовження життя «Більшого простору» ми мали на цьогорічному симпозіумі: Антон Саєнко помістив у ландшафт Могриці своє шестиметрове «Велике коло», створене торік спеціально для виставки і привезене з Харкова. Було цікаво, наскільки органічно робота з галереї вписалася в ландшафт, якому, власне, і була присвячена, та наскільки інакше вона сприймалася в його масштабах.

Паралельно з проєктом у ЄрміловЦентрі у Могриці якраз проходив черговий симпозіум, і його темою був «Зворотний зв'язок». Протягом виставки ми зробили кілька прямих відео-включень із Могриці (зокрема під час самого відкриття) — з перформансами і бесідами в ландшафті. Створили таку єднальну нитку. Не лише просторово й атмосферно, а й хронологічно — певна тяглість, зв'язок між симпозіумами 2018 і 2019 років. Це вже не зовсім про лендарт, але варто відзначити, що й сама Могриця сьогодні — це зразок роботи не лише з традиційним лендартом, вона стала своєрідною лабораторією, де досліджуються і розширюються межі цього поняття.

Такий досвід став для нас новим, і найголовніший ризик полягав у тому, що в підсумку все це може не спрацювати згідно з тими завданнями, що їх ми собі ставили. Тим паче окремі роботи створювалися просто на місці. Проте, здається, все спрацювало. Ми отримали гарні відгуки. Ті, хто раніше був у Могриці і знайомі з нею, казали, що нам справді вдалося встановити смисловий і атмосферний «місток». Від багатьох чули, що це відрізняється від більшості виставок, які люди бачили у ЄрміловЦентрі, і що нам вдалося трансформувати простір.

Доволі складний кількаярусний конструктивістський простір ЄрміловЦентру — теж своєрідний ландшафт. Тільки урбанний, бетонний і кутастиий, із прямими лініями, радикально відмінними від естетики Могриці. Робота з ним була цікавим викликом. Цей пластичний антагонізм був нам навіть на руку: він відтіняв тонкі нюансові й атмосферні роботи, ніби всередині цього простору виникав іще один. Виставка була навмисне мінімалістичною, ми прагнули не перевантажувати простір, залишали багато повітря, але при цьому прагнули, щоб усе взаємодіяло і не давало відчуття порожнечі чи провисання. Власне, «Більший простір».

ВИСТАВКА ПІСЛЯ РЕЗИДЕНЦІЇ

Виставка: «Турбореалізм (Прорив)»
Кураторки: *Вікторія Іванова й Агнєшка
Піндера*

Інституція: ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив

Простір: Завод ізоляційних матеріалів

(Донецьк, вул. Світлого шляху, 3)

Дати: 12 липня 2012 року — 3 листопада 2013 року

Учасники й учасниці: *Даніель Малон, Луїза Нобрега, Олексій
Салманов, Марсель Тюрковскі й Еліз Флоренті, Пол Чейні*

Виставка «Турбореалізм» була результатом літніх резиденцій у Донецьку 2012 року та об'єднувала проекти Даніеля Малона, Луїзи Нобрегі, Олексія Салманова, Марселя Тюрковскі й Еліз Флоренті, Пола Чейні. Ці резиденції стали експериментом, присвяченим «турбореалізму» і «рухому зображенню» як тематичним рамкам для створення художніх проєктів у діалозі з місцевим контекстом. Після резиденції й виставки 2014 року вийшло друком видання «Турбореалізм. Ні лук, ні стріла (Розмірковуючи в ногу з рухом, який мав би бути)». Ми готували резиденцію, виставку і книжку у співпраці з Агнешкою Піндерою, котра сама не з Донецька, а тому теж була тут якоюсь мірою резиденткою. Попереднє дослідження було важливою частиною процесу. До того як відкрили оупенкол для резидентів, приїхала Агнешка. Ми намагалися визначити тему, яка була б парасолькою й охоплювала б широкі теоретичні питання, що цікавили нас на той момент.

Місто Донецьк, дуже різні практики художників і художниць, різні художні медіа й різні інтереси, тому нам не хотілося зробити з цього паелью, ми прагнули дати цьому раду і сформувати якусь логіку. Так з'явився «Турбореалізм». Агнешка випадково потрапила на зустріч Спільки письменників у Донецьку і познайомилася там із письменником Федором Березіним, котрий нині відомий як діяч самопроголошеної ДНР. З перспективи сьогодення «Турбореалізм» цікавий тим, що проєкт передував подіям, які відбулися в Донецьку через пару років, і став ніби пророцтвом. У 1990-х «турбореалізм» виник як літературний рух, опозиційний до основної течії російськомовної фантастики. Ми запропонували художникам і художницям використовувати цю концепцію як стратегію для переосмислення постійних і змінних величин у процесі кожного експерименту. Три складники цієї концепції — це тематичні зв'язки проєктів резидентів із донецьким контекстом та з «Ізоляцією» як із простором: дослідження альтернативних історій, гіпернарративність та епікатастрофічність.

Нашу резиденцію одразу було націлено на фінальну виставку. Хоча виставкою її важко назвати, бо це була радше експозиція процесів резиденції, які потім стали художніми роботами. Для мене виставка — це щось, що відокремлює самі роботи від простору, у якому вони перебувають. Тобто і роботи, і простір — це щось автономне. Однак експозиція «Турбореалізму» нагадувала театральний проєкт, який складно відтворити в іншому контексті.

Робота Пола Чейні поєднувала прагнення людини подорожувати в космосі з теоріями про брак ресурсів і перенаселення

Землі. Чейні розвивав спекулятивний сценарій, ставив під сумнів унікальну здатність людини до розвитку й саморуйнування. Потяг до завоювання і надмірного споживання він розглядав як реакцію на травму від ресурсної залежності. Фотографії Олексія Салманова були спробою переглянути усталене бачення взаємозв'язку людини з індустріальними руїнами. Експериментуючи з візуальними репрезентаціями замість словесного означення, Салманов використовував для назв своїх робіт прапор Донецької області з чорним полем і сонцем. Художник досліджував межі фотографії як медіума, використовував фотографію як мову комунікації не лише візуальної, а й вербальної, акустичної. Луїза Нобрега зосередилася на можливостях і обмеженнях вербальної комунікації. Вона розглядала «турбореалізм» як відповідь на травму від комунікаційної ізоляції. Перформанси, які художниця створила під час резиденції, стали частиною відеоінсталяцій у будівлі старої насосної станції. Крім того, в Донецьку Нобрега провела незадокументований тривалий перформанс, під час якого вона комунікувала винятково за допомогою пристрою, що перетворює текст на механічний голос. Пізніше Нобрега продовжила цей проєкт теж довгим перформансом, який починався в день відкриття виставки. Роботу Марсель Тюрковскі й Еліза Флоренті було присвячено міфу й альтернативній раціональності, які стають пристроєм для розкриття нових вимірів досвіду. Інтерес художників до парафізичних експериментів і перетворенням свідомості було представлено в серії інсталяцій у просторі та у фільмі «Сонячний експеримент». Робота Даніеля Малона «1990СЕЙЧАС!» розкривала деконструкцію радикальної історичної уяви. У ніч відкриття Малон разом із донецькими діджеями, віджеями й музикантами (це були «That Black», «September27», «KFR Records», «Голос Звідти Promo», «Музика-Смерть» і «Versus Promo») влаштував рейв-вечірку на території колишнього заводу. Його тривіальне, здавалося б, питання «а що, якби в 1990-х Донецьк став головною сценою постіндустріальної електронної музики, як-от Детройт?» загострювало увагу на нереалізованому потенціалі Донецька 1990-х та на дрімучих відгалуженнях від історично сформованої траєкторії. Після події простір функціонував як свідчення того, що там сталося.

Резиденція проходила влітку 2012 року і тривала шість тижнів. Після резиденції, для роботи над проєктами ми дали художникам і художницям один рік, щоб вони могли осмислити цей досвід. Резиденція була важливим етапом, але визначальним став діалог під час підготовки виставки 2013 року, адже це було дуже близьке спілкування весь рік. Нині я змінила своє ставлення

до резиденцій як до формату. Вони добре працюють для створення зв'язків між художниками і місцевими людьми, запускають дискусії в спільноті. Проте з погляду глибини досліджень і художніх проєктів резиденції надто короткі для розвитку сталого підходу. Навіть пів року було недостатньо для повноцінного знайомства з новим місцем, роботою з новою темою. Я знаю про цю тенденцію до скорочення тривалості резиденції, і скептично ставлюся до цього формату. Робити двотижневу резиденцію, щоб створити соціальний й інтелектуальний обмін, — це може спрацювати, але для створення нових художніх висловлювань це точно не той інструмент.

З Агнешкою ми підготували для резидентів/-ок програму на перші кілька тижнів. Традиційно водили їх у різні місця, знайомили з людьми, багато часу вони проводили на території заводу. Та найголовніше — резиденти багато спілкувалися зі своїми місцевими асистентами. Була велика група студентів/-ок художнього училища, які працювали з художниками й художницями. І саме ці сторунки між людьми важили найбільше. Наприклад, Луїза Нобрега, яка готувала перформанс, зробила героями своєї роботи асистентів Юлю і Льошу. Так само асистентка Елізи й Марселя стала головною героїнею їхнього фільму «Сонячний експеримент». Тому ця виставка певною мірою була соціальним проєктом, хоча це не планувалося.

До відїзду всіх резидентів/-ок ми обговорили простір для робіт. Усі рішення ухвалювалися в діалозі з усіма учасниками виставки. Групові виставки в «білому кубі» здебільшого обходяться без колективних процесів, тому що куратор/-ка — це часто центральна фігура, яка з художниками/-цями спілкується окремо. А у нас після резиденції був колектив, і ми намагалися вирішувати разом, одне з одним радилися.

Також в «Ізоляції» завжди була сильна команда продакшну, і на заводі залишалося багато витратних матеріалів, які ми перевикористали для створення експозиції виставки. Ми не витрачали зайвих ресурсів, щоб створити щось нове. Це перевтілення нікому не потрібних речей повертало енергію та цінність цьому простору. Формування виставки тривало рік, але фінальні рішення було ухвалено за місяць до відкриття. Художники повернулися в Донецьк і завершували виставкові проєкти. Наприклад, рейв 2012 року був подією-відкриттям виставки. Тоді на відкриття виставки прийшлодесь пів тисячі людей.

Тепер я припускаю, що можна було вийти на якийсь інший результат. Тобто виставка як підсумок може бути не єдиним наслідком такого інтенсивного процесу. Сьогодні я можу уявити й щось інше, наприклад, формат літньої школи. Однак тоді ми

думали досить прямолінійно, і Агнешка працювала саме з виставками. Мені теж було цікаво працювати з простором, це була одна з місій організації — переосмислити індустріальний простір.

З боку зовнішньої аудиторії «Ізоляції» це була дуже складна виставка. Виникало чимало перешкод, як-от розташування виставки на території колишнього заводу у віддаленому районі міста. Багато людей не здолали цей перший бар'єр, тому виставка вийшла інсайдерським проєктом. Мене це трохи засмутило, але одночасно я раділа, що на залучених людей виставка дуже вплинула.

Що стосується документації процесу загалом: проблема з архівом у тому, що ти постійно думаєш, як створити зручну й гарну на вигляд труну. А виставка — це живий формат, який намагається дати друге життя тому, що вже сталося. Резиденція завжди передбачає динамічну документацію. Це має бути відбиток того, що сталося, дослідницького процесу і всіх інших визначальних процесів. Треба робити щось цікавіше, ніж створювати архів проєкту. Цей проєкт мав формат *Gesamtkunstwerk* — це документація в поетичному сенсі цього слова. Ми працювали з художниками, яким довіряли, довіра була запорукою успішних стосунків і фінальних робіт. Рішення ж про позбавлення від зайвого — це була відповідальність і дипломатична робота куратора/-ки. Я була дуже тісно залучена в процеси створення робіт і працювала з художниками й художницями, більше зацікавленими у створенні цікавих ідей і проєктів, ніж у представленні свого бачення.

ДОСЛІДНИЦЬКА ВИСТАВКА

Виставка: «ДуСт: неформальне мистецтво 90-х»

Куратор: Антон Усанов

Інституція: галерея «Jump»

Простір: галерея «Jump» (Полтава, вул. Монастирська, 3)

Дати: 25 березня — 21 квітня 2017 року

«ДуСт (духовна столиця): неформальне мистецтво 90-х» — це не виставка, а археологічний пошук, завданням якого стало віднайдення цілого пласту культурного життя з незвичною естетикою, яка, на перший погляд, випадає із загального контексту регіону. Мета й наснажливий складник культурологічних «розкопок» — висвітлення мистецтва, зосередженого на пошуку свого місця в неідеологічній реальності та появи дискурсу сучасного мистецтва як найсприятливішого для цього. Зосередившись на фігурах неформального культурного андеграунду, дослідження вивело на групу художників та окремих постатей, чиє мистецтво виставлялося кілька разів у Художньому салоні й галереї «Парсуна», але супроводжувалося неминучими скандалами й поступово втрачало можливість бути представленим у художніх інституціях. За відсутності архівів чи бодай якихось документацій основним місцем «розкопок» стали розповіді людей, які інколи виводили на слід певної роботи, нового персонажа періоду або заводили в темний кут спогадів про знищені і втрачені твори».

Ми до сьогодні відчуваємо відповідальність і навіть біль. Ця виставка стала фундаментом цілого проекту і дальшого дослідження. Недавно вийшла книжка на основі цього матеріалу.

Це одна з перших виставок, які я курував, і тепер згадую про це трохи із жахом. Аналізуючи свою роботу, я розумію, що у мене завжди є якась підпільна історія, яку я хочу запакувати, інакше буде просто нецікаво працювати.

Усе почалося з того, що ми (працівники галереї) познайомилися з групою людей, які тоді перебували на периферії життя. А проте вони розповідали цікаві історії і вміли залучати в ці історії. Дехто з них досі працюють у сфері мистецтва. Ми з колегою здивувалися, адже виявився такий масштабний пласт інформації, до того ж це були суперцікаві люди, але їх ніяк не було представлено в місцевих інституціях. З ними не вели діалог інші художники: ні молодші, ні заслужені метри. Був якийсь сплеск цього руху в 1990-х, але згодом вони просто зів'яли, пішли на горища, у підвали і зникли. Тому нашою метою на цій виставці було розкрити цей пласт.

Кураторська робота полягала навіть не у відборі робіт, а у їх пошуку. Робіт на поверхні не було жодних — тільки люди і їхні розповіді про ці роботи. Моя діяльність як куратора починалася з того, що я дізнавався історії про ці роботи, а потім вирушав на їх пошуки. Дещо з цих робіт ми таки знайшли.

Спочатку перед нами стояло питання, навіщо ми це робимо. Адже це справді аутсайдерське мистецтво і багато в чому воно й задумувалося як таке. Тут існує певна суперечність, ба навіть виклик для дальших спроб інституціоналізації. Тому що це мистецтво, як я зрозумів зі слів учасників цього руху, задумувалося як таке, що підриває будь-яку систематизацію.

На виставці ми намагалися нейтралізувати це в такий спосіб: не притлумити цю головну ідею, відсунути кудись убік і заплющити на неї очі, а висвітлити її й показати, що ми розуміємо основну інтенцію цих митців. Що ці художники не займалися створенням мистецтва як такого і не вдавалися до якихось політичних висловлювань (хоча в цьому колі були митці, які критично ставилися до мистецтва, були й професійні митці, які мали профільну освіту, зв'язки, але їхніх робіт не залишилося взагалі), а що це були художники, повні містики. І на виставці ми хотіли показати, що головні твори й ідеї цих людей — саме історії. Їхнє життя — це твір мистецтва, а поодинокі художні роботи — це не вторинний продукт, а радше результат життя.

Ми намагалися передати це через експозицію: розділили поверхню стіни на три частини — середню (на рівні очей), нижню і вгорі під стелею. Частина на рівні очей розповідала про життєві перипетії цих людей: як вони працювали, як вибирали майстерні, у чому суть їхньої роботи, які її були ідеологічні засади тощо. Ці висловлювання формували враження про цих людей. А на «узбічці» цього всього, на периферії стін ми показували художні роботи, які збереглися, — живопис, графіку й відео.

У першій виставці не було великого акценту на відео, воно мало радше допоміжний характер — ілюструвало певні моменти життя. Це документальні відео, які розповідали про тусовку, тобто підкреслювали саме життєвий перформанс цих авторів. Відеоарт окремо було показано на наступній виставці «Білий шум».

На щастя і на жаль, робіт, які вимагали реставрації, вже не було. Усе, що дійшло до нас, зберігалось в нормальному стані, про нього подбали раніше. А коли приносили якісь ескізи чи чернетки, я не міг навіть зрозуміти, готова це робота чи просто чернетка, тому такі речі не виставляли.

Людський чинник завжди діє. Виставка відбулася 2017 року, на той час історії цих митців давно відійшли в минуле. Коли я починав дослідження, митці ставилися до всього дуже обережно, боялися сказати, а тим паче показати зайве. Дуже багато часу й зусиль пішло на те, щоб завоювати їхню довіру і вивести їх на діалог. Для дослідження потрібні деталі — дати, імена, чіткі назви локацій, в ідеалі фотографії, і коли про це заходила мова, було дуже важко.

Жодного інституційного продовження виставка не мала. Ми собі нічого не залишали: нам на місяць звезли ці роботи, і ми через місяць їх розвезли. За правилами треба було б оформлювати документацію, але тоді ми про це не клопоталися. Можливо, тому ця виставка й відбулася, адже щойно мова заходить про якісь угоди, всі одразу кудись зникають.

Можливо, наша ситуація і брак професіоналізму з нашого боку чимось відповідали цьому мистецтву і тому спілкуватися з цими людьми було простіше. Якби ми були краще підготовлені професійно, цей контакт не відбувся б. Подібне притягує подібне.

Виставка: «Кінотрон». Виставка невтїленої ідеї. *Фелікс Соболев — Станіслав Лем — Віктор Глушков*

Концепція виставки: *Олексій Радинський*

Дослідницька група проєкту: *Руслана Козієнко, Сергій Климко, Олексій Радинський*
Архітектор виставки: *Олександр Бурлака*

Інституція: Центр візуальної культури

Простір: Центр візуальної культури (Київ, вул. Глибочицька, 44)

Дати: 19 листопада — 25 грудня 2016 року

«Виставка "Кінотрон" уперше представить публіці маловідоме унікальне явище з історії українського кіно. Йдеться про експериментальні пошуки представників "київської школи наукового кіно", що виникла в 1960-х роках навколо видатного кінорежисера Фелікса Соболева. Його фільми "Сім кроків за горизонт", "Я та інші" й ін. чи не вперше продемонстрували, що наукове кіно може здобути популярність у масового глядача, створюючи при цьому експериментальний синтез науки й мистецтва. Утім, переважну більшість новаторських ідей Соболева і його послідовників не було реалізовано.

На виставці "Кінотрон", створеній у результаті дослідження архівів Фелікса Соболева і його колег, буде вперше оприлюднено утопічні концепції "київської школи наукового кіно". Соболев описував свою ідею "кінотрону" як "нову форму кіновиробництва", що уможливить "потужне прискорення" процесу створення фільмів і творчого мислення загалом. Ця ідея залишилася на папері, так само як чимало інших задумів Соболева. У центрі виставки — ґрунтоване на архівних знахідках припущення, що Соболев і його колеги прагнули створити екранізацію знаменитого філософського есе Станіслава Лема "Сума технології" — фільм, який мав шанс здійснити справжню революцію в кіно.

Виставка "Кінотрон" зіставляє ці невтїлені утопічні задуми з фрагментами фільмів, створеними "київською школою наукового кіно" в рамках жорсткого бюрократичного контролю над кіновиробництвом. Ці фільми охоплюють найрізноманітніші сфери сучасної науки — від експериментальної соціології до астрофізики, від політичної науки до кібернетики (особливе місце в історії українського наукового кіно посідає співпраця з Інститутом кібернетики, заснованим академіком Глушковим у Києві). Сьогодні, в часи нового інтересу до ідей прискорення й технологічного розширення можливостей людини, ідея "кінотрону" заслуговує на своє запізніле втілення, принаймні у форматі виставки».

Дослідницька виставка в моєму розумінні — це виставка, яка представляє не набір художніх артефактів, а контури дослідницьких траєкторій, як представлених авторів, так і творців експозиції. У випадку з виставкою «Кінотрон» цей підхід відповідав самому характеру матеріалу, з яким ми працювали. У центрі дослідження перебувала так звана «київська школа наукового кіно», яка діяла від початку 1960-х до кінця 1980-х на кіностудії «Київнаукфільм». Фактично це був напрям в експериментальному кінематографі, але він не вписався в більшість наявних концептуальних рамок і історій світового експериментального кіно, які розглядають таке кіно переважно в контексті художнього експерименту. Режисер Фелікс Соболев та інші представники «київської школи наукового кіно» розробляли жанр фільму-експерименту, але робили це поза художнім полем — їх цікавило кіно як поле наукового експерименту, дослідницької роботи або, за словами Фелікса Соболева, «прискорювача прогресу». Відтак нам важливо було відтворити такий підхід у роботі з цим кіноматеріалом: створюючи виставку, ми мали уникнути його естетизації, але зберегти вірність тим дослідним, науковим амбіціям, що їх він містить. Тому «Кінотрон» — це не виставка художніх творів, а дослідницька виставка.

Вписування матеріалу в сучасний контекст відбувалося не так шляхом візуальних рішень, як через поміщення його у виставковий простір дослідницької інституції, яка займається актуальним мистецтвом. Мистецтво 2010-х років позначено інтересом до точних і природничих наук, до переосмислення ідеї наукового прогресу, найчастіше, природно, з критичних позицій. Цей інтерес свого часу призвів до появи «київської школи наукового кіно», з тією різницею, що критичний потенціал тих висловлювань було обмежено радянською системою і він мусив шукати собі неочевидні канали для вираження. Проте багато тих ідей цілком суголосні сьогодишнім, наприклад важко не помітити подібність між мріями Соболева про кіно як «прискорювача прогресу» і сучасними теоріями акселераціонізму.

Найважче було з пошуком матеріалів, адже вони перебувають головно в приватних архівах, часто зберігаються в неналежних, випадкових умовах. Велика частина архіву «Київнаукфільму» досі недоступна для дослідників, тому багато чого довелося відкласти на майбутнє. При створенні виставки ми працювали, крім особистих архівів, з архівними зібраннями Довженко-Центру та кінофотофоноархіву ім. Пшеничного.

Виставка: «Федір Тетянич. Канон
Фрипулья»

Куратор: *Валерій Сахарук*,
співкураторка — *Тетяна Кочубінська*

Інституція: PinchukArtCentre

Простір: PinchukArtCentre

(Київ, вул. Велика Васильківська/Басейна 1/3-2)

Дати: 17 червня — 15 жовтня 2017 року



З художником Федором Тетяничем я працював двічі. Перший проєкт відбувся 2003 року ще за життя художника, ми його зробили спільно з Галиною Скляренко. Я тоді розпочав художній проєкт «Діалоги». Першу виставку зробив самостійно в галереї «Аліпій», це був діалог між Марією Примаченко і Віктором Марущенком. Наступні виставки робив уже спільно з Галиною Скляренко: це були діалоги Олександр Сухоліт — Григорій Гавриленко, Тіберій Сільваші — Микола Глущенко, Нацпром — Микола Зеров. Четвертий діалог ми вирішили зробити вже не в «Аліпії», а в невеличкій підвальній галереї «K11» на Костьольній. Це були Федір Тетянич і Казимир Малевич, а виставка називалася «Полетіли». Ми звернули увагу на певну схожість у роботах митців — ідейну, формальну, змістову, художню. На жаль, ми не змогли показати оригінальні роботи Малевича, тому більшою мірою працювали з текстами. На цьому і будувався діалог.

Ми показали роботи Тетянича, які ілюстрували його ідеї. Це була «Біотехносфера», залишки якої збереглися в селі Княжичі. Фрагменти цієї роботи ми експонували у своєрідній «розгортці». Ми не збирали «Біотехносферу», а показали її складники. Тоді участь у монтажі брав сам художник. «Біотехносфера» стала головним об'єктом виставки: вона зустрічала глядачів і глядачок у першій залі. Там-таки ми показали художню роботу, яка нагадує технічні креслення Тетянича для побудови такої «Біотехносфери». У другій залі головним акцентом стали тексти та фотографії двох митців — Малевича і Тетянича. А в останній залі ми показали білу «Біотехносферу»: вона складалася з модулів — дерев'яних підрамників-трапецій, обтягнутих ґрунтованою білою тканиною. Глядачі/-ки могли зайти всередину «Біотехносфери». На виставці також було відео з акціями й перформансами Тетянича, тож можна було побачити і цей бік його творчості. Однак представити всю картину було неможливо — це дуже велика праця.

Наш підхід був дуже несподіваним для художника. Раніше його сприймали й асоціювали з перформансами, гепенінгами та акційними практиками, тому більшу частину виставок, у яких він брав участь, він і курував сам. Перед відкриттям ми говорили з художником про завдання цієї виставки і переконали його, що тут не варто робити перформансів. Він дослухався до нас, прийшов урочисто вбраний у білий жакет і не робив спроб якось переінакшити нашу роботу.

«Полетіли» — перший концептуальний підхід до творчості Тетянича. Таким самим шляхом я пішов, коли працював

над виставкою «Федір Тетянич: Канон Фрипуля» 2017 року. Однак тоді такий підхід мені продиктував сам простір, який складався з чотирьох залів. Спочатку у нас були різні варіанти, наприклад, ми думали поєднати роботи Тетянича з кількома іншими авторами, але потім відмовилися від цього — настільки переконливим і привабливим було піти через його текстові канони. У той простір ідеально лягали вірші Тетянича, опубліковані в книжці «Федір Тетянич» уже по смерті художника, але макет книжки він ще встиг підготувати сам. У ній я й шукав підказку, як замкнути коло, адже книжка була універсальною: її можна було читати й гортати від початку до кінця або від кінця до початку, можна було повертати боком і т. д.

Власне, мені спало на думку розділити зали за канонами. Перший канон складався десь із 20 текстів, другий — це понад 70 віршів. Другий канон починався з кінця і закінчувався кінцем першого канону. Та, знов-таки, вони були дуже різні, і на виставці ця змістова диференціація відчувалася і прочитувалася. Перший канон було зосереджено на «Біотехносфері», другий — на явищі Фрипулі, на його художньому alter ego. Перший канон ми вирішили зробити на білому тлі, другий — на чорному. Тут були певні аналогії, про які я не раз згадував у своїх текстах. Я бачив, як багато відвідувачів уважно читали тексти, і це було дуже приємно.

Текстові роботи доповнило кілька дуже важливих об'єктів. Останній ми знайшли з Тетяною Кочубінською буквально за місяць до відкриття виставки. Це плакат, який називався «Фрипуля. Чорно-білий простір». Він і відкривав експозицію. Важливими елементами виставки стали ще два об'єкти. Перший — реконструкція моделі «Біотехносфери» в масштабі 1:3 за кресленнями самого художника. Зменшення масштабу було зумовлено простором, інакше «Біотехносфера» зайняла б увесь зал і тексти сприймалися б як щось зайве чи суперечливе, а нам хотілося, щоб акцент все-таки був саме на текстах. Другий об'єкт — реконструкція модуля для пересування на повний розмір, який цілком органічно вписався в останню залу.

Цієї виставки не було б, якби не зала, ніби захована від проходу й анфілади. Це така «сакральна» зала, яка нагадала мені майстерню Тетянича на Перспективній. Готуючи виставку «Полетіли», ми відвідували його майстерню. Там усе було суцільна інсталяція, як «Мерцбау» (1923–1932) Курта Швіттерса. Свого часу Юрій Зморевич сфотографував усі ці речі Тетянича. Ця унікальна фотодокументація майстерні на Перспективній теж увійшла до експозиції. Ми збільшили два фрагменти фотодокументації, які давали уявлення про тогочасний вигляд майстерні на Перспективній,

але акцентували те, що поставили на підлозі. Це був своєрідний автентичний археологічний розкоп: ми розмістили внизу речі, які зберегла родина Тетянича в помешканні в Києві і які були на фотографіях Зморовича. Так ми говорили про автентичність місця і практики художника.

Реакція на цю виставку була дуже неоднозначною — від абсолютного захоплення до, навпаки, повного нерозуміння. Та це прекрасно, що виставка нікого не залишила байдужими.

Надзвичайно важливий компонент виставки — дизайн і візуальний складник. Половину уваги відводилося саме візуальній частині і тому, як роботи представлено в просторі. Тут я повинен згадати свою співавторку (я свідомо вживаю це слово), дизайнерку Світлану Кошкіну, з якою я працюю вже багато років. Їй я завдячую не лише втіленням своїх задумів, а й порадами та допомогою. Світлана поруч на кожному етапі моєї роботи, вона перебуває в матеріалі від самого початку — від знайомства з художником до реалізації проєкту. Наприклад, у проєкті «Федір Тетянич: Канон Фрипуля» важливо було показати тексти й у нас було багато варіантів, як це зробити, — у який спосіб, якій формі, на якому папері чи взагалі без паперу. Ми знайшли правильне рішення, яке дозволило нам показати Тетянича академічно, зберігши нумерацію й навігацію самого автора.

Кожна моя виставка формується заздалегідь. Формується до найменших деталей. Кожна експозиція будується в уяві або ж на папері, включаючи кожную роботу та фрагмент. Щоразу власне експозиція — це майже механічна реалізація того, що вирішено остаточно, майже ніколи не буває втручання в ту формальну й ідейну побудову, яка вже склалася. Весь цей пошук відбувається дуже органічно. Це захопливий процес, який дарує насолоду. Зазвичай я працюю над виставкою два роки, але в PinchukArtCentre ми зробили проєкт фактично за пів року. Я дуже ціную свою свободу й незалежність, і мені ці терміни здавалися нереальними, але я не міг відмовитись від цього проєкту.

Тетянич — тотальний художник. Кожна його дія, рух і слово були не випадковими. У нього немає другорядних речей, тому його архів рівноцінний. Я працював з його архівом і побачив, що випадкові, здавалося б, нариси, книжки чи об'єкти насправді співмірні з головними речами. Вважаю, що цей художник рівний тим процесам, що відбувалися на Заході, — тут можна говорити про аналогії з Флюксом, Куртом Швіттерсом, Валерієм Ламахом, Казимиром Малевичем. За життя Тетянич був аутсайдером. Так, його всі любили й шанували, але мало людей сприймали його творчість серйозно й повноцінно. Тепер я переконаний, що він

художник, який перебував в епіцентрі подій в українському мистецтві протягом 1970–1990-х. Тому його творчість важко розділити на періоди. До якихось речей він повертався і змінював їх.

Мої проекти не претендують на ретроспективу і не є підсумком творчості художника. Це кураторські проекти, які відштовхуються від ідеї, назви й наповнення.

Я розумію свою відповідальність як куратора й дослідника. Кожний мій проєкт, кожна виставка — дуже важливі складники мого фахового досвіду, які тісно переплітаються з моїми глибинними особистісними, мотиваційними й іншими аспектами. Можливо, прозвучить трохи нахабно з мого боку, але це проєкт і про художника, і про мене теж. Я ніколи не знаю, хто буде наступним автором, із яким я працюватиму. Зазвичай одне виникає з попереднього. Щоразу ці зв'язки й мотивації спонукають мене зайнятися певним художником, а не кимось іншим. І для мене ці процеси дуже органічні та безапеляційні. Я розумію, що це і є те, що я повинен сказати і зробити. Це своєрідні дослідження, які існують на межі відкриття. Хоча я переконаний: яку тему в Україні не візьми, це буде вперше, тому що в нас немає фундаментальних досліджень.

МИСТЕЦТВО ТА ПАМ'ЯТЬ

Виставка: «Краще, гірше, ще гірше»
Художники: *Іван Мельничук, Олександр
Бурлака*

Інституція: Центр візуальної культури

Простір: Центр візуальної культури (Київ, вул. Глибочицька, 44)

Дати: 26 лютого — 27 березня 2016 року

Ідея проєкту «Краще, гірше, ще гірше» розвивалася протягом кількох різних виставок. Уперше ми створили цю роботу 2014 року для виставки в Академії світового мистецтва в Кельні на запрошення кураторки Катерини Дьоготь. Проєкт розповідав про загострення у відносинах між Україною й Росією, Катя запитала нас, що ми можемо зробити для виставки. Робота, яку ми тоді створили, називалася «Under The Bridge». Це була тотальна інсталяція, яка займала три стіни однієї кімнати. В експозиції серед іншого були два об'єкти: щось на зразок рельєфу — макет мосту, перекинутого над руїнами старого мосту, і наповнена гелієм кулька у вигляді земної кулі, на якій намальовано нову автомобільну магістраль від Лондона до Владивостока і далі через Берингову протоку до Нью-Йорка — такий собі Шовковий шлях нашого часу. У процесі роботи ми в ширшому контексті думали про кордони, держави і геополітичні зв'язки, тому додали до інсталяції контурні карти й інші архівні матеріали, пов'язані з мостами та роллю, яку вони відігравали в історії, — вийшла хронологічна перспектива від минулого до спекулятивного майбутнього. Тоді в інформаційному полі якраз з'явився проєкт Кримського мосту. Його будівництво активно обговорювали, хоча було враження, що реалізувати його неможливо і міст перетвориться на довгобуд, стане тривалою PR-кампанією. І взагалі, для великих держав мости часто набирають не тільки політичного, а й символічного значення, зокрема через масштабні будівельні проєкти. Ми звернули увагу і на той факт, що на грошах Євросоюзу часто зображено мости, які повинні об'єднувати країни, хай там які вони різні.

Кураторська ідея Катерини Дьоготь полягала в тому, щоб зібрати разом українських і російських художників в умовах війни. Вона запросила нас до участі в проєкті, але вирішила ніяк не впливати і не контролювати реалізацію представленої на виставці роботи. Взагалі, коли говорити про взаємодію куратора чи кураторки з художниками, то справа в тому, що аби стати спів-автором/-кою проєкту, потрібно якщо не стояти біля джерел ідеї проєкту, то принаймні мати можливість заглибитися в нього так, щоб вільно рухати закладені в нього смисли. Для цього треба мати бажання і час, якого зазвичай немає. Тому найчастіше визначальні чинники здійснення проєкту — це наявність приміщення і бюджету на продакшн.

У Кельні нашу роботу побачив Олексій Радинський: він потрапив на мою екскурсію (розповідає Іван Мельничук. — *Ред.*) і зрозумів, що в цьому проєкті є щось цікаве. Запропонував нам показати його в Центрі візуальної культури в Києві. У ЦВК програмні

рішення зазвичай ухвалювалися в результаті спільного обговорення в колективі. Так до роботи над проектом приєднався ще Сергій Климко. Нам дали приміщення, більше за залу в Кельні, й експозицію довелося масштабувати до нового простору. При укрупненні масштабу роботи стало зрозуміло, що вона ділиться на дві частини. Логіка експозиції передбачала, що спочатку іде інформація про історію і міфологію мостів. У другій залі контекст розширювався, там ішлося про геополітичні зв'язки між державами. Додалися макети мостів. Тоді Саша (Олександр Бурлака. — *Ред.*) знайшов на ютубі конкурс, де молоді інженери роблять із спагеті конструкції мостів і навантажують їх — чий міст витримає більшу вагу, той виграє. Ми зробили макети основних конструктивних схем мостів і зварили їх. Зварені макаронні мости — це такий цікавий образ. Ідея відповідала міфологічному характеру проекту.

Якщо підсумувати, то проект «Краще, гірше, ще гірше» — це була спроба історичної, дослідницької роботи. Проект, який збирає історичні й міфологічні наративи. Крім інформаційної насиченості роботи, ми хотіли, щоб інсталяція на вигляд була досить образною, а кожне зображення говорило саме за себе. Усі карти розмістили так, щоб можна було зробити огляд на 360 градусів. Супутні тексти в іронічній формі коментували події, зображені на карті. Також був загальний текст до виставки, що давав підказки, за якими можна було зрозуміти, до чого розгортається ця діорама. Виставку було орієнтовано на широку аудиторію. Ми прагнули показати, що хоч ці політичні прийоми й не нові, їх далі використовують у сучасній війні. І порушували питання короткої історичної пам'яті. Звичайно, не всім це сподобалося.

Сьогодні технології дозволяють заархівувати навіть такий експозиційно складний проект. Наприклад, можна зробити 3D знімок простору, а коли по ньому рухатися й оглядати, можна до певних частин прив'язати посилання на коментарі з інтерв'ю чи інші відео. Питання в іншому — навіщо це робити? Ця виставка не задумувалася для довгого зберігання, наразі від неї, мабуть, жодних об'єктів не залишилося. Проте вона існує у вигляді електронних файлів і її можна відтворити в іншій формі. Несподівано, що ви згадали про цей проект. Тому що на цій території не повинно існувати нічого монолітного, усе має бути знищено й на руїнах має зрости щось нове.

Цей проект у результаті вийшов задушливим, тотальним, безпросвітним, песимістичним, фаталістичним.

Виставка: «Візит привидів»

Кураторка: Катерина Міщенко

Інституція: Центр візуальної культури, за підтримки Федерального центру політичної освіти (Bundeszentrale für politische Bildung, Німеччина) та в межах міжнародної конференції «Суперечливі спогади про складне минуле. Східна Європа крізь призму історичних подій XX століття»

Простір: Центр візуальної культури (Київ, вул. Глибочицька, 44)

Дати: 1–30 жовтня 2016 року

Учасники й учасниці: *Пьотр Армяновські, Анатолій Белов, Оксана Брюховецька, Пеллі Бут, Айко Грімберг, Die Tödliche Doris, Ангеліна Карякіна, Дмитро Левицький, Микола Рідний, Сергій Попов, Сандра Шуберт, Міхаїл Толмачов*



«Ця виставка ставить питання не лише про те, що пам'ятати, але й про способи розповідати історію візуальними чи іншими художніми засобами. Адже привиди — це не просто образи чи примари, це набори смислів, що нагадують про травми минулого і постійно знаходять для себе нові форми вираження.

Тематично виставка охоплює новітню історію України: війна, злочини ненависті, контраверсії декомунізації. Разом із тим «Візит привидів» поглиблює розуміння цих тем, звертаючись до давніших європейських феноменів — фашизму, антисемітизму, репресивного аспекту східнонімецького соціалізму тощо.

Учасниці й учасники працюють із відчуттям тривожного очікування — власне, вони показують, яким чином його можна перервати. Вони організовують простір виставки як такий, що наповнюється шумами й образами, історіями й досвідами — саме в цій ситуації активізується робота пам'яті й пропрацювання болісного минулого».

До кожної роботи у мене був свій шлях: були готові роботи, які мене вразили, про інші я чула від знайомого куратора, про треті знала з розмов із художниками, а деякі створювалися в процесі підготовки виставки в діалозі зі мною. Я жила тоді в Німеччині й уважно стежила за художнім життям в Україні, так і виник німецько-український склад учасників.

Замість кураторської концепції, яка давала б якусь підводку чи теоретичну рамку для робіт, я спробувала створити щось на кшталт фікціональної історії про привидів, які приходять у конкретний простір і наповнюють його собою. Вони хочуть справедливості, що в перекладі з мови примар означає, що витіснена, замовчувана історія має бути розказана.

При цьому починає говорити і сам простір, наприклад Київ, Поділ, Центр візуальної культури, публічні простори постмайданної України часів війни. Спільно з дизайнерами Катаріною Кьолер і Вольфангом Шверцлером ми вирішили використати в дизайні виставки мотив настирливої будови чогось не до кінця зрозумілого — це і про атмосферу Києва, і про постреволуційні настрої в нашому суспільстві 2016 року.

Виставка не обмежилася фізичним простором ЦВК, її було розширено до меж Подолу, адже серед її важливих робіт була аудіопрогулянка «Справа Бейліса» Пьотра Армяновського і Дмитра Левицького. У цій роботі йшлося, зокрема, про досвід правого насильства сьогодні, а в цьому сенсі Поділ — сумнозвісна «гаряча точка». Там згадується і досвід Василя Черепанина, у якого на відкритті приміщення ЦВК на Глибочицькій ще не зійшли синці після нападу на нього неонацистів³.

Ще один важливий компонент — пустотність. Опиняючись у просторі виставки, ти спершу ніби нічого не бачиш, а навколо кожної роботи виникає замкнений простір, у якому можна вступати у взаємодію з виставкою. Дезорієнтації додавала (чи, навпаки, відбирала) газета — такий собі гібрид кепшенсів і каталогу; у ній містилася інформація про роботи, які ми не підписували. Така констеляція передбачала чималу глядацьку свободу вибудовувати зв'язки між роботами чи між контекстами цих робіт. Я намагалася

³ 23 вересня 2014, близько 19:15 на трамвайній зупинці біля входу до станції метро «Контрактова площа» невідомими у камуфляжній формі було вчинено напад на викладача кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія» та Керівника Центру візуальної культури Василя Черепанина. Він пов'язує цей напад зі своєю професійною діяльністю.

дати гостям виставки якомога більше варіантів для самостійної навігації.

Мені було цікаво показати і самій подивитися на різні форми взаємодії з історичним матеріалом та матеріалізації досвіду «проживання часу», і все це на грі відтінків значень слова «медіум» — мови і суб'єкта перекодування.

Ще хотілося, щоб виставковий простір був не просто дисплеєм для робіт, а окремим естетичним висловлюванням. І звісно, треба було говорити про важливі, болісні процеси в моїй країні, підтримуючи при цьому часто недооцінені критичні мистецькі позиції.

Простір ЦВК відіграв важливу роль в усіх сенсах цього слова. Щоправда, на час виставки він пережив великі трансформації і став ідеальним місцем для прийому привидів, а також для дискусій, показів і майстер-класів. Ще в просторі «Візиту привидів» художник Тобіас Зельоний знімав для свого фотопроєкту, а співачка Луна зняла частину свого кліпу.

Проект: «Музей відкрито на ремонт»

Куратори: ДЕ НЕ ДЕ

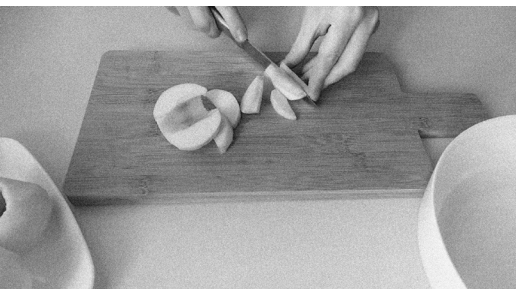
Простір: регіональні краєзнавчі і художні музеї

Дати: від 2015 року

ДЕ НЕ ДЕ — самоорганізована ініціатива, яка досліджує способи репрезентації історії в публічному просторі. Зосередившись на урбаністичних трансформаціях під час декомунізації, ДЕ НЕ ДЕ пропонує творче переосмислення радянської спадщини.

У проєкті «Музей відкрито на ремонт» ми найчастіше вдаємося до звичних для ДЕ НЕ ДЕ колективних практик. Це коли визначається тема, художники пропонують свої індивідуальні висловлювання на цю тему, і це спільними зусиллями вибудовується в загальну виставку. Саме такий підхід нам важливий. Крім художників і художниць, у спільних обговореннях обов'язково беруть участь співробітниці і співробітники музеїв, з якими ми працюємо. Однак ми реалізуємо і традиційні кураторські проєкти, як-от виставка «Славкерамопродукт» у Слов'янському краєзнавчому музеї. Тоді художниця Аня Сорокова і художник Тарас Ковач дослідили історію керамічного виробництва в місті і репрезентували це дослідження в музеї на основі музейної колекції й інших предметів.

Ми практикуємо інтервенції в основні музейні експозиції. Проте для всіх наших учасників і учасниць музейна експозиція цінна як історико-культурний артефакт часу, а подекуди і як твір



мистецтва (тотальна інсталяція) чи дизайну певної доби, тому будь-яке втручання в сталий музейний простір завжди дуже виважене та обережне. Для масштабних робіт ми намагаємося не задіювати виставкові музейні приміщення. Наприклад, роботу Даниїла Галкіна «ПО2» (копія бетонної огорожі, виконана

з м'якого матеріалу) ми показували в котельні музею Прокоф'єва в Сонцівці. У проєкті «Музей міста Світлограда» в Лисичанському краєзнавчому музеї активно використовували підвал музею. Ще ми задіюємо вуличний простір навколо музеїв або серед міста.

Я писала, що в Лисичанську недавно оформили офіційну передачу роботи художника Михайла Алексєєнка до колекції музею. Її обрали відвідувачі музею. Тобто вони так емоційно реагували на роботу Алексєєнка, що музейниці з огляду на реакцію глядацтва попросили художника залишити їм роботу. Описали предмети, з яких складається інсталяція, підписали акт приймання-передачі. Відтоді робота вже три роки як перебуває в основній експозиції. Так само вуглину Вови Воротньова, яку він ніс із Червонограда до Лисичанська під час проєкту За/Схід, позаторік згідно з актом було передано в колекцію Лисичанського музею і тепер там експонується.

Крім цього досвіду, маємо ще кілька випадків такої співпраці. Наприклад, у Великоанадольському музеї лісу до основної

експозиції ввійшла робота Ксенії Гнилицької «Альтернативний портрет Віктора фон Граффа». Сподіваюся, невдовзі в основну експозицію музею Прокоф'єва повернуться роботи Саші Єльцина «Кажуть» (відео) і Катерини Єрмолаєвої «Казус» (колаж), створені 2018 року для тимчасової виставки.

На жаль, така практика поки що не поширена, хоча ми старанно її впроваджуємо.

ПЕРСОНАЛЬНА ВИСТАВКА

Виставка: «Олег Голосій. Живопис
нон-стоп»

Куратор(к)и: *Олександр Соловйов, Ігор
Оксапетний, Соломія Савчук, Оксана
Баршинова, Тетяна Жмурко*

Інституція: Мистецький Арсенал, Національний художній
музей України, галерея «The Naked Room»

Простір: Мистецький Арсенал (Київ, вул. Лаврська, 10-12)

Дати: 13 червня — 11 серпня 2019 року

Олег Голосій завжди постає як загадковий художник, існують легенди про нього і про його творчість. Він справді дуже впливовий митець, один із учасників «Паризької комуни», кого молоді художники хочуть наслідувати і дуже багато саме з цього і починали — з наслідування Голосія. Це такі собі загадкові й привабливі легкість та інфантильність, які помилково здаються такими, ніби їх легко відтворити. Та ця зовнішня легкість дуже складна. Мені здається, що найважливішим результатом цієї виставки стало осягнення еволюції митця, цілісності й органічності його доробку в контексті часу, через дуже різні роботи всіх періодів, через занурення в «кухню» його творчості.

У наш час робити ретроспективну виставку — дуже непросте справа. Це стосується будь-якого художника, особливо представників української Нової хвилі. Якщо планувати ретроспективу, то її треба готувати років п'ять, заздалегідь домовившись з усіма світовими зібраннями. Ретроспективи, звичайно, — прекрасна річ: можна осягнути в цілому доробок художника, усвідомити його масштаб. У Голосія вже була така ретроспектива — 2003 року в Національному художньому музеї України. Я вважаю, що не варто повторюватися, бо важливо робити виставки, у яких ми підходимо до матеріалу з позицій нашої історії, актуальної проблематики, віднаходити концептуальний підхід.

Наш кураторський колектив був колом однодумців, ми поважали думку кожного і кожної, але лідерська позиція, безумовно, належала Олександрові Соловйову. Це цілком закономірно, особливо зважаючи на його особисту участь у мистецьких процесах кінця 1980-х — 1990-х років.

Готуючи виставку Голосія, ми мислили реалістично й виходили з відомого нам матеріалу. Однак протягом дослідження і підготовки виставки відбулося багато відкриттів. Ми постійно обмінювалися якимись ідеями. Частина з них було затверджено, але так і не реалізовано, отож у підсумку все склалося інакше. Наприклад, ми розуміли, що нам не обійтися без такої знакової роботи, як «Психоделічна атака блакитних кроликів» (1990), яка нині перебуває в Глазго, тому показали її в інший спосіб: роботу надрукували на тонкій, майже прозорій тканині і представили у вигляді чи-то штори, чи-то перегородки, чи-то марива. Так ми передали відчуття фантомності, трансу, психоделічності, притаманні загалом творчій манері Голосія.

Водночас ця психоделічність не мала «вбити» самі роботи. Нам хотілося, щоб речі говорили самі за себе. Архітекторкою

експозиції була Лера Гуєвська, і вона запропонувала розставити певні візуальні акценти — зробити кольорові плінтуси, пофарбувати стіни, штора-перегородка, яка створює ілюзію сновидіння, — теж її ідея.

Крім того, нам було важливо звернути увагу на ті експозиційні ходи, що існували на початку 1990-х. Голосій — єдиний художник із «Паркомуні», який залишався повністю в просторі живопису, йому не треба було нікуди звідти виходити. Бувало, він наклеював якісь деталі на полотно або створював окремі роботи у співавторстві (наприклад, діораму спільно з Олександром Гнилицьким), але однаково всі його пошуки було прив'язано до живопису. Звичайно, ми не знаємо, як склалася б його доля і як розвивалася б його творча лінія після 1993 року. Знаємо, що він був великим супротивником експозиційних примх, навпаки, волів просто розвішувати картини на стінах. Відома історія в московському ЦДХ, коли його роботи возили на колесах³, а в цей час самого Голосія зачинили в ліфті, бо йому не подобалося таке експозиційне рішення Олега Кулика. Є й інша історія, коли 1992 року в Мюнхені його живопис виставляли як просторовий об'єкт, і це було рішення самого художника. Нам хотілося показати цей його підхід, його мислення, тому ми вирішили в останній залі реконструювати його мюнхенський хід. Мені здається, це правильне рішення: весь час ми говорили про самодостатність живопису, а в останній залі бачили, що живопис може бути і чимось іншим. Це якоюсь мірою виражало і показувало еволюцію художника і його покоління, показувало рух художників від живопису до інших медіумів.

Я не пам'ятаю особливих труднощів. Це ж живопис, а немає нічого простішого, ніж показувати живопис. Проте нам хотілося показувати не лише його, а й архіви художника, його ескізи — їх ми розмістили у вітринах, в окремому просторі, щоб це не було коментарем до живопису, а представляло самостійний вид його творчості.

Відкриття, про які я згадувала, більшою мірою стосувалися колекцій. Ми знаємо, де перебувають якісь знакові роботи, але частина нам однаково невідома. Наприклад, раніше я дуже мало уваги звертала на ранній період Голосія — час його навчання в інституті. Тут з'явилася можливість усе переоцінити і перегля-

³ Ідеться про персональну виставку Олега Голосія в приміщенні Центрального будинку художника «Само-стоятельное искусство», організовану галереєю «Ріджина» у 1991 році. Автором експозиційного проєкту був художник Олег Кулик — великоформатні живописні картини були встановлені на рухомі конструкції, якими управляли хлопчики-підлітки, перетворивши тим самим виставку живопису на масштабну інсталяцію-перформанс.

нути, виявити, з яких «цеглинок» складалася його творча особистість, як впливав сам перехідний час, коли про новітні світові тенденції більше читали чи чули, а у візуальному середовищі переважало різнопланове пізньюрадянське мистецтво.

У Голосія як художника, який рано і давно помер, спадщина досить усталена. Ми більше нічого до цього не додамо, лише можемо якісь речі помітити, «навести на них різкість». Можемо розширювати наш досвід його усвідомлення й переживання. Можемо дослідити природу його нав'язливих образів чи видінь, які іноді межують із кошмарами, знайти візуальні джерела його робіт. Тоді не було інтернету, і митці часто запозичували свої образи або з фільмів, або з телебачення, тобто з тогочасного інформаційного потоку — перші рекламні ролики, «глянець», книжки. Це теж може бути предметом дослідження — як художники освоювали інформаційний потік. Це те, що привертає увагу і що справді хочеться продовжувати. Мені здається, призначення виставки — зачепити людей, які доти про Голосія ледве чули. Було дуже багато глядачів, які ним захопилися після нашої виставки. З іншого боку, залишається бажання докопатися до деталей. Є прекрасний текст Катерини Дьоготь⁴, який досі можна вважати найкращим про цього митця, — вона дуже тонко зловила суть його мистецької натури. Проте можна вийти на інший рівень і шукати інші ключі до розуміння його творчості.

⁴ Деготь, Екатерина. «Живопись нон-стоп» // Иллюстрированный еженедельник «Столица». — 1993. — №10. — С. 63-65. Текст представлено в каталозі Олег Голосій. Маєток Художника. (The Naked Room, 2019) — С.52-53.

Виставка: «Катерина Білокур. Хочу бути художником!»

Кураторка: *Аліса Ложкіна*

Інституція: Мистецький Арсенал

Простір: Мистецький Арсенал (Київ, вул. Лаврська, 10-12)

Дати: 16 червня — 9 серпня 2015 року

Учасниці: *Катерина Білокур, Катерина Берлова, Наталія Блок, Ута Кільтер, Ліза Готфрік, Дар'я Кольцова, Ольга Ланник, Ольга Селіщева, Зінаїда Ліхачова, Анастасія Лойко, Соломія Савчук і Наталія Голіброда, Оксана Чепелик, Аліна Якубенко, Дар'я Кузьмич*

У 2014-му — на початку 2015 року більшість рішень команди Мистецького Арсеналу ухвалювалися ситуативно, як на війні. Після Євромайдану ми боялися, що люди скажуть: «Ви невчасно зі своїми виставками, у людей війна, анексія!» Виявилося, що коли суспільство так сильно травмовано, воно потребує культурних заходів, які повернуть йому відчуття «нормальності», відчуття того, що світ не розпався. Усі наші тогочасні активності проходили доволі спонтанно, і виставка Катерини Білокур 2015 року не виняток. Це була чиста імпровізація, як і багато з того, що відбувалося в ті непрості, але цікаві й наповнені постреволуційним оптимізмом часи.

Для мене цей проєкт — емоційна історія. Усе почалося з того, що в Арсенал прийшов новопризначений директор Яготинського музею і запропонував зробити щось, пов'язане з Катериною Білокур, твори якої — перлина їхньої колекції. Ця примарна ідея, напевно, так і померла б, якби я так пристрасно не любила Катерину Білокур і не захопилася б за ідею як несамовита. Я чомусь одразу повірила, що ми можемо це зробити, незважаючи на те, що Музей декоративного мистецтва, у якому зберігається лєвова частина спадку Білокур, на той момент відмовлявся експонувати її твори зі своєї збірки будь-де, крім свого майданчика. Мені всі казали: «Аліса, це неможливо». Зрештою, директорці Арсеналу Наталії Заболотній неймовірними зусиллями вдалося переконати директорку музею дати нам твори на виставку. Це було майже диво. Творчість Білокур тому й збереглася, бо її дуже добре і вчасно музеєфікували. Кращі роботи потрапили в Музей декоративного мистецтва, менш фундаментальні (але іноді навіть цікавіші) передали в Яготинський музей. Для цього музею виставка стала великою подією, доти вони не знали навіть, як оформити документи, і всього боялися. Отож більшу частину зусиль ми мусили витратити на те, щоб ця виставка відбулася хоч у якійсь формі.

Усередині музейної спільноти існує певна недовіра одне до одного. Наші музеї за своєю структурою консервативні, я знаю безліч прикладів, коли головні хранителі не давали документів або не пускали у сховище новопризначених директорів чи директорок. До цього спричинилися травматичний досвід ХХ сторіччя і відсутність технічної бази. Проте іноді треба сідати поруч із тими, хто не хоче взаємодіяти, і домовлятися. Музей декоративного мистецтва заявив головний аргумент: якщо вони знімуть Білокур, то втратять більшу частину загальної експозиції. Нам вдалося вийти з цієї ситуації: Наталія Заболотна домовилася, щоб у музеї на цей час почали невеликі ремонтні роботи.

Арсенал тоді займав своєрідну метапозицію, віддаючи свій майданчик для репрезентації творів із найкращих колекцій. Музеєм хотілося бути видимими. В Арсеналі був козир — у музейній сфері у нього була серйозна репутація центру, який стоїть понад усіма цими сутичками, у якого великий кредит довіри громадськості і великий глядацький капітал.

Для мене важливим поштовхом стали спогади Катерини Білокур. У її біографії вражає її пристрасть до мистецтва. Це здалося мені дуже важливим у сучасному світі. Вона ніколи не мала формальної освіти. Проте для мене вона символ людини, яка, попри жорстокі патріархальні умови початку ХХ століття, вперлася рогами і сказала: «Хочу бути художником». Цікаво проаналізувати цю фразу з погляду гендерних стереотипів, тому що вона не сказала «Хочу бути художницею». Я багато думала над назвою, як коректно вчинити в цій ситуації. З погляду феміністичної оптики, ми мали б написати «Хочу бути художницею», але оригінальна цитата звучить саме так — «Хочу бути художником!». Це багато говорить про ситуацію, у якій існувала художниця. Мистецьке життя початку й середини ХХ століття — це світ чоловіків-художників. Білокур хотіла, щоб її визнавали на рівних у професійному середовищі, вона прагнула академізму. Це стало для мене великою дилемою. Я не знала, як правильно вчинити, зрештою вирішила залишити оригінальну назву. Мені хотілося показати імпульс, який змінив її життя, адже вона фактично так і не відбулася як жінка, у неї не склалося особисте життя. Усе життя Білокур прожила в маленькій сільській хаті, з величезною сім'єю, до кінця не змогла вирватися зі злиднів. Її життя сповнено внутрішнім драматизмом, хоча зовні воно здається тихим, спокійним і непомітним. Становлення її як художниці коштувало їй великих компромісів і жертв. Ця біографія у якомусь сенсі — узагальнена історія обдарованої жінки, котра існує в несприятливих для творчості соціальних умовах і в ситуації панування жорстких гендерних стереотипів.

Я хотіла показати, що в сучасному світі багато жінок теж роблять вибір і що рішення стати художницею не всім дається легко. Тому хоч у нас було обмаль ресурсів і можливостей, ми думали, чим би доповнити цю виставку, щоб вона була не просто біографічним проектом, а й резонувала із сьогодишнім глядацтвом. Я подумала, що художниці, які сьогодні займаються відео, перебувають у схожій із Білокур ситуації. Ми теж часто відрізані від глобальної комунікації, у нас немає спеціальних шкіл, які системно займалися б новими медіа і мистецтвом рухомого зображення. Майже всі жінки, які займаються відео, — якоюсь мірою «наївні» авторки. Отож на цій виставці ми ризикнули і поєднали роботи Катерини Білокур із роботами сучасних художниць.

У той період частина артспільноти бойкотувала Арсенал, тому кілька художниць, яких я хотіла бачити в цьому проєкті, відпали. Загалом же вийшла, на мою думку, цікава панорама українського відеоарту, створюваного авторками-жінками. Тепер можу сказати, що на тлі величезного інтересу й ажіотажу навколо самої Катерини Білокур частина проєкту із відеороботами трохи загубилася.

Мені хотілося показати Білокур максимально ефектно, хотілося професійного освітлення. Відсутність технічного обладнання і мляве, нецікаве заливне світло — це велика проблема багатьох українських музеїв. До того ж проблема Білокур у тому, що її дуже складно сприймати в репродукції. Щоб зрозуміти космічність її робіт, треба бачити їх наживо при правильному освітленні. Тому ми додали точкове освітлення тільки для окремих робіт, на все, на жаль, не вистачило грошей. А може, це й добре, тому що світло, вибудоване в певну драматургічну лінію, дуже цікаво працює у виставковому просторі.

Обмеженість теж стимулює творчі рішення. Довженко-Центр надав нам архівні матеріали та кінохроніку тих років, так ми показали бекграунд — час, у якому жила Білокур, — колективізацію, Голодомор, велику війну, сталінські репресії. Крім того, звучала музика української композиторки Алли Загайкевич. Мені хотілося створити певне середовище, додати проєкту трохи театральності. Я навіть використала у виставковому дизайні прядку, яку для постановки про Катерину Білокур і Фріду Кало робив талановитий художник театру Сашко Білозуб. Мені хотілося показати контраст між райським садом і виходом у порожнечу, між мрією про квіти й жорсткою соціальною тканиною першої половини ХХ століття. Цікаво, що суспільство, порівняно сите й задоволене, любить мистецтво серйозне, навіть з елементами жаху і травматизму. А люди, які живуть у скруті й неспокої, часто бачать перед собою райський сад — те, чого їм не вистачає в житті. Ось Білокур і створювала ідеальний світ у своїх роботах, а її реальність була нестерпною.

В ідеальному світі я, мабуть, хотіла б представити творчість Білокур дещо інакше. Проте у нас не було можливості, ми мусили працювати з тим, що у нас було: прекрасний простір, який вступає у якусь справді алхімічну реакцію з будь-яким матеріалом, невеликі кошти, щоб привезти роботи. Були проблеми навіть із рамами — ми хотіли замінити їх на нові, але Яготинський музей заборонив це робити.

На відкриття виставки Білокур прийшли тисячі людей. У мене був справжній шок — я не очікувала такого інтересу. Хоча в ті часи в Арсенал зазвичай ходило дуже багато людей, та це було щось безпрецедентне. У мене досі в архіві зберігаються фото з вернісажу, де майже не видно робіт — стільки людей тісняться в цих гігантських

виставкових залах. Згодом в Арсеналі відбувалися й інші аналогічні проекти, присвячені народному або, як було заведено казати на наших теренах у пострадянський період, «наївному» мистецтву, але, мабуть, змінився час, і такої бурхливої реакції вже не було. Тоді, 2015 року, квіткова безодня Катерини Білокур виявилася надзвичайно потрібною людям. Вони були травмовані, виснажені політикою і війною, їм потрібна була така собі «арттерапія». Нині, може бути, це читалося б трохи інакше.

Катерину Білокур я відчуваю так, ніби вона член моєї родини. У мене до неї дуже ірраціональне ставлення. Я багато разів відвідувала її хату, це було важливо для мене. Мені важливий її приклад, її рішучість у виборі саме творчості, якої мені, можливо, свого часу забракло. Нас усіх цікавлять речі, які резонують із нашими особистими історіями. Усе не випадково. Я не можу сказати, що ця виставка перекинула моє життя, але коли ситуація з журналом (Art Ukraine. — Ред.) вичерпала себе, переді мною відкрився новий кар'єрний виток, я почала займатися великими виставками. Не монографічними й історичними, а великими виставками сучасного мистецтва за межами України. За інших обставин над цією виставкою хотілося б попрацювати більше, більше говорити і досліджувати. Я шкодую, що не вдалося зробити каталог і що у нас було мало часу й ресурсів, щоб поглибити аналітичну частину.

Виставка: «Кіптява»

Кураторка: *Ксенія Малих*

Інституція: галерея «Артсвіт»

Простір: галерея «Артсвіт» (Дніпро, вул. Січових Стрільців, 4-а) ⁵

Дати: 31 серпня — 13 жовтня 2018 року

Учасники: *Данііл Ревковський, Андрій Рачинський*

«Мистецька практика Данііла Ревковського й Андрія Рачинського базується на дослідженні і звертається до соціальної проблематики. У виставці "Кіптява" художники презентують результати тривалого дослідження соціального середовища Кам'янського (до 2016-го Дніпро-дзержинськ) — міста, у якому непроста екологічна ситуація, економічні і, як наслідок, демографічна криза, пов'язана із занепадом промисловості. Кам'янське як велике індустріальне місто з широкими проспектами й розлогими площами, що його сформували потужні містотворчі підприємства (ДМК, ДніпроАзот, ПХЗ), — узагальнений образ промислового міста України. Після довгої підготовчої стадії — роботи над знайденими матеріалами в соціальних мережах та інших джерелах — художники взаємодіяли з містом через неоприявлені дії в публічному просторі, результати яких можна буде побачити тільки на виставці. Також буде експоновано відеороботу, створену на основі апропрійованих художниками матеріалів із соціальних мереж, зібраних за авторською методикою Ревковського й Рачинського».

З опису виставки

⁵ Виставку було показано також у Хмельницькому та в Мадриді (Іспанія).

Курування художників-дослідників має свою специфіку. Коли є куратор і сам дослідник, дослідження може набрати ознак тотальності, і тоді серйозним завданням куратора стає зберегти баланс між художнім складником і дослідницьким, фактологічним. Проект «Кіптява» поєднує стратегії журналістського дослідження й кіберхуліганства, і з позицій глядацького досвіду тут було важливо не перевантажити жоден із цих важелів.

Незалежно від типу художньої роботи я вважаю головним обов'язком куратора встановлення зв'язку між онтологічним і перцептивним, грубо кажучи, між тим «що хотів сказати художник» і тим, як це може зчитати глядач. У «Кіптяві» важливо було уникнути моралізаторського відтінку, який часто притаманний роботам, присвяченим проблемам екології, і дати можливість глядачеві «копати глибше».

Згодом виставку представили в галереї «Масло» в Хмельницькому та в EFTI в Мадриді. І саме перенесення виставки з підкреслено локальною проблематикою в міжнародний культурний контекст додало ще одне значуще завдання для куратора — комунікування. У міжнародному контексті виставка могла втратити глибину і на поверхні залишилася б тільки туга за минувшиною, у якій індустріальні міста України ще не втратили міць і перспективу розвитку, а молодь не тікала з них так завзято. Переосмислення «Кіптяви» в міжнародному контексті спонукало до пошуків глобальних спільних тем, що їх могли б зрозуміти європейські, зокрема іспанські, глядачі, і цими темами стали проблеми ефективності критичного мистецтва та колективної відповідальності за стан речей.

ARTIST-RUN ПРОСТІР

Галерея «Detenpyla»

Засновники: *Юрій Білей, Станіслав Туріна,
Павло Ковач*

Місто: Львів

Дати: від 5 березня 2011 року

У галереї «Detenpyla» ми зазвичай займаємося організаційними питаннями, але якщо розглянути діяльність галереї взагалі, то це можна назвати кураторською практикою. Ми від початку, готуючи виставки в галереї «Detenpyla», дуже довго не вживали щодо себе слово «куратори». Напевно, ми почали сприймати свою діяльність як кураторську лише після великого проєкту «Ступінь залежності. Колективні практики молодих українських художників 2000–2016 років» (Галерея «Awangarda BWA», Вроцлав, 2016. — *Ред.*), реалізованого в Польщі. А виставка «Одна із N*», яка пройшла в галереї «Detenpyla» 2013 року, стала однією з перших кураторських виставок. Слід зазначити, що саму галерею «Detenpyla» ми ніколи не відносили до практики «Відкритої групи», тому вона не значиться на нашому сайті. Спочатку було засновано галерею «Detenpyla» (березень 2011 року), трохи згодом ми почали спільну художню практику як «Відкрита група» (серпень 2012 року).

Це виставковий простір у приміщенні колишньої пральні, пізніше кузні, а тепер чи то кухні, чи то майстерні, або все-таки галереї. Тому декого з художників і художниць цікавить саме простір, і вони обирають, працювати з його контекстами чи використовувати приміщення більше як тло. Це дуже залежить від практики і методів художника чи художниці. Хоча це не обов'язково, але нам хотілося б, щоб учасники вступали в діалог із цим простором, співпрацювали з ним.

Було два проєкти, які я робив (розповідає Юрій Білей. — *Ред.*) для галереї «Detenpyla» і про неї. Один проєкт апелював до традиції групового фото і називався «Дошка пошани» (проєкт Юрія Білея в галереї «Detenpyla» в березні 2013 року. — *Ред.*). Тут варто повернутися до впливу діяльності галереї «Detenpyla» на практику «Відкритої групи». Групова фотографія в галереї, напевно, виникла через потребу фіксувати кількість учасників подій. Якись із перших виставок були, наприклад, о сьомій ранку, тоді приходило тільки 5–6 людей разом із нами трьома. Спершу це була така фіксація наших глядачів і людей, які до нас приходять. Далі це переросло в певну традицію, яка, звичайно, не з нас починається. Часто бувало, що серед тусовки є фотографи, які фіксували наш звичайний побут. Виставка Стаса Туріні (проєкт «Дім Стассі» в березні 2011 року. — *Ред.*), яка вважається першою виставкою в галереї «Detenpyla», теж мала групове фото, з якого почалася серія групових фото з виставок у галереї. Просто фотографія всіх учасників згори. Це також звернення до архівності і розуміння того, що важливо.

«Усе, що залишилось після тебе» (проект Юрія Білея в галереї «Detenpyla» в березні 2016 року. — Ред.) — ще один проєкт, ідея якого народилася з багаторічного досвіду роботи в галереї і досвіду проживання там. Ще 2014 року я почав збирати пил і сміття від кожної виставки: на монтажі, під час і після виставки, прибираючи з галереї все, що залишилось. Ця назва досить наративна щодо самого процесу збирання і того, що залишається. Архівація таких матеріалів починалася з відповідальності і важливості фіксувати все, що ми разом з іншими художниками робимо в галереї «Detenpyla». У практиці «Відкритої групи» це один із художніх методів, але в нашій кураторській практиці це переростає в кураторський жест.

Форма квартирної виставки гарантує передусім повну свободу. Тільки ми вирішуємо, що там буде представлено, ніхто не може це цензурувати. Що стосується аудиторії галереї «Detenpyla», то вона формувалася дуже довго і протягом існування галереї серйозно змінювалась. Років п'ять тому це була одна тусовка, сьогодні — інша. Тепер більше студентів. Є й несподівані глядачі. Мами з дітьми, люди старшого віку. Усі дуже різні. Якщо на початку приходили тільки наші друзі, то за 10 років галерею відвідало багато різних людей. Аудиторія залежить також від автора чи авторки, хто робить виставку.

Я (розповідає Павло Ковач. — Ред.) сконувавася десь із десятима авторами й авторками. Чергу сформовано, треба лише по календарних датах розпланувати. Недавно відбувся перформанс Валі Петрової. Зараз у нас чиста галерея.

Проект: «Kitchen Wall Gallery»

Куратор: *Тарас Пастущук (Тарко)*

Простір: кухня квартири (Львів, вул. Кривоноса, 35)

Дати: грудень 2019 року

Учасники й учасниці: (вказано в порядку участі в проєкті)

Юля Руси́ло, Софія Станко, Денис Шиманський, Софія Нагірна, Сергій Костишин, Данило Чушак, Богдана Давидюк, Тарко (Тарас Пастущук), Марія Сокіл, Мар'яна Клочко, Роксолана Угринюк, Олександра Давиденко, Богдан Янчук-Зухер, Андрій Гелитович, Роман Шукель, No signal, Тарас Попович, Марина Москальова, Matteo Rovesciato, Василина Буряник, Мирослава Клочко, Юля Криваль, Дмитро Іваниця, Марія Майор, Стен Ібрагім, Анна Тарадіна, Катерина Мамчур

У 2016 році я був на стипендії в Познані. Там дізнався про класний проєкт «АК-30» — протягом тридцяти днів щодня робиться виставка, але відбувається вона не в одному місці, а в різних майстернях художників. Тобто є тридцять художників і є тридцять подій протягом місяця. Цілий місяць ти можеш ходити по тридцятьох різних майстернях і знайомитись. Тут ідеться передусім про комунікацію та обмін досвідом.

На другий рік перебування в Познані я вирішив спробувати зробити щось подібне. Ми (разом зі мною тоді проживали Слава Макушинський і Євгенія Некрасова із Запоріжжя) жили на квартирі дуже близько до центру міста. У нас був вільний квітень. Ми назвали наш проєкт «KWG» (Kitchen Wall Gallery). Назвали так, тому що все відбувалось на кухні, на одній стіні. У нас завжди всі збиралися на кухні, й от виникла ідея, що вся квартира — це твій приватний простір, а кухня в якийсь момент стає простором публічним або напівпублічним. У нас було вісім з половиною квадратних метрів стіни. Ми перемалювали її в білий колір і оголосили, що відтепер стіна нашої кухні — публічний простір, будь-хто за попереднім записом може прийти і зробити там що завгодно. Це відбувалося досить спонтанно.

Наприклад, у нас була виставка Петра Ряски. Він приїхав у Польщу до друзів, і ми запропонували йому зробити проєкт. Здається, це був 19-й день, Петро прийшов і заявив, що буде куратором на один день, та закликав усіх митців прийти одночасно. Щодня ми готували чисту стіну — «перекатували» її білою фарбою. Тобто все «архівувалося» з накладанням нового шару фарби. На 19-ту виставку під кураторством Петра хтось прийшов із монтажною піною, хтось одразу почав бомбити стіну балонами, а одна дівчина кидала чайні пакетики на стелю. Через це штукатурка розмокла і в якийсь момент стала падати. Ми її збирали до шостої ранку. Потім я склав це все в пакет. Усі двадцять дій, які відбувалися попередні двадцять днів, можна сказати, вмістилися заархівованими в один пакет. А наступного дня у нас уже була чиста біла стіна для наступної виставки-дії. І так відбулося 29 подій. Коли я повернувся до Львова, привіз із собою цей величезний пакет зі штукатуркою, тобто, по суті, привіз усю стіну. Тут варто згадати про схожий проєкт «ІО Імовірність», який відбувався у Львові взимку 2012–2013 років на кухні квартири художника Антона Варги. Там теж експозицію змінювали щодня.

У грудні 2019-го я подумав, що хочу повторити свій досвід. Відправною точкою і першою виставкою-об'єктом стала частинка

штукатурки зі стіни в Познані, акуратно заархівована в герметичний пакет, щоб, так би мовити, зберегти плинність. Спочатку я сам щось експонував на стіні, використовуючи іноді випадкові артефакти, привезені або принесені просто з вулиці. З часом люди зацікавилися, відбувалися дуже спонтанні речі.

Я одразу завів інстаграм «Kitchen Wall Gallery» і щодня викладав туди фотографії нових експонатів. Люди почали питати про вільні дні, вони не завжди розуміли формат, але просто приходили щодня. Спершу це планувалось як галерея, проте закритого типу. Хотілося більше попрацювати з перформативними жестами і попередньо зібраними артефактами, так би мовити, тридцять актів. Та коли приїхала моя колежанка з Івано-Франківська, я запропонував їй щось зробити на стіні. Відтоді щодня був хтось новий. Запрошений або спонтанний відвідувач, котрий хотів щось зробити. Це не обов'язково були художники — хтось узагалі не займався мистецькими практиками. Кожен охочий міг попрацювати з цим простором. У нас були виставки, перформанси, покази відео, що їх надсилали друзі й колеги з різних міст. Додам, що це від початку не обмежувалося суто львівським контекстом чи тільки художниками з України. Згадаю Matteo Rovesciato з Італії, який за рекомендацією наших друзів надіслав мені відео для показу в галереї. Тепер хочу створити маленький сайт, де додам описи, фотографії, відео за кожний день.

Квартира була і є орендованою, і єдина умова власниці — щоб по закінченні процесу стіну було відновлено у її первісному вигляді. Під час відновлення стіни всі здерті шари фарби я знову поскладав у паперовий конверт.

Думаю, коли переїду у якесь інше місто, знову повторю свій досвід, щоб просто познайомитись із місцевою тусовкою людей. Ти запрошуєш додому, у місце, де ти живеш, і це трошки резонує з людьми. Нині у Львові відбувається багато процесів, є цікаві люди, які створюють нові простори й практики. Ти розумієш, що про якісь речі ми просто не знаємо, дізнаєшся про це якраз на таких неформальних зустрічах. Люди, які приходили до мене, дуже різні: це художники, перформери, архітектори, музиканти, письменники, просто люди, яких я бачив уперше і востаннє. Одного разу був навіть начальник управління транспорту Львова, як потім виявилось, але це просто мій друг, який зайшов на чергову виставку. І через цей процес, який відбувався, я сам дізнався дуже багато нового.

У мене не було цензури, але виникали певні технічні питання. Спочатку я думав, що все буде дуже мінімально, і не уявляв, що ми малюватимемо балонами по стіні, але прийшла Данка Давидюк

і завалила балоном напис, і після неї вже можна було малювати балонами. Вона зробила щось на кшталт плаката. Усе відбувалося як наростання, а з часом просто пустилося берега.

В останній тиждень проекту на мене посипалося безліч пропозицій від охочих долучитися до процесу. Довелося відмовляти людям, бо вже закінчувався час і рік добігав кінця. Коли всі побачили, що відбувається якийсь двіж, одразу захотіли взяти участь. Та я не хотів продовжувати в січні, адже концептуально йшлося про останній місяць десятиліття.

Мені подобається момент міграції між місцями й містами: коли це різні люди, різні кухні, різні контексти. До речі, важливо згадати, що одну виставку відкрили на кухні моїх друзів. Я просто зайшов до них у гості, і ми відкрили чергову виставку-дію у них на стіні. Круто, що є роботи, які більше не повторяться. Наприклад, я роблю перформанси, і в мене поки немає дії, яка повторилася б. Тут цікаво говорити про міфологізацію. Круто, коли все переходить у легенду і живе в переказах. Хоча ці роботи живуть у тій штучатурці, яку я збираю, а ще у фотографіях. Додам, що це історія з відкритим кінцем, адже остання виставка відбулася не в сталому просторі, а на кухні в Криворівні. Тобто все рухається і змінюється в цьому контексті.

Мені подобається, що цей проект відбувся в останній місяць десятиліття. Звісно, цей місяць у жодному разі не претендує бути зрізом цілого десятиріччя. Це не було моєю метою, але цілком можна стверджувати, що люди, які тут діяли, спиралися на конкретний час і конкретні відчуття, тут йшлося про їхню рефлексію. У масштабі десяти років один місяць — це мало, але для когось один місяць — це дуже багато. За один місяць можна багато зробити, а можна нічого не встигнути.

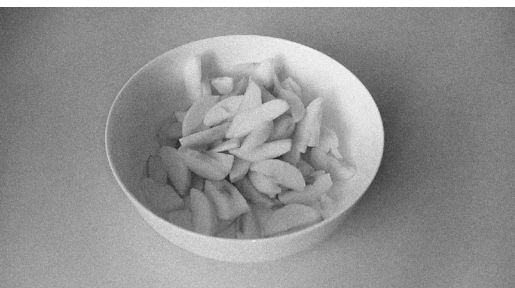
Проект: «Перша виставка»

Куратор/-ка: *Антон Ткаченко, Анастасія Хлестова*

Простір: «Гараж 127» (Харків, вул. Новоолександрівська, 54а)

Дати: червень — вересень 2020 року

Учасники й учасниці: *Василь Верещагін, Дар'я Кривчикова, Камілла Давлятшина, Дарина Мамайсур, Тамара Турлюн, Євген Свистун, @some_static_pictures та @shallow_wat*



Перша виставка — концептуальна рамка діяльності простору, а також буквально перша виставка молодих художників, які доти не мали виставкового досвіду. Куратори «Гараж 127» пропонують кожному з учасниць і учасників програми індивідуальну підготовку з консультаціями кураторів та технічною допомогою: художнику надається місце для роботи, бюджет на виготовлення робіт, допомога у створенні експозиції.

«Гараж 127» (Харків) — простір, який працює переважно з молодими авторами й авторками з невеликим досвідом роботи.

Перша виставка — це проєкт літа 2020 року. Торік у нас було кілька перших персональних проєктів, але назва з'явилася лише 2020-го. Загалом ми плануємо провести сім виставок. Кожна виставка триває два тижні (але велика частина аудиторії приходить саме на відкриття). Цей проєкт підтримав House of Europe, тому цього року ми можемо оплачувати виробництво виставок, а торік, наприклад, ми не могли собі цього дозволити. Ми хотіли б продовжити цю практику й наступного року. Думаємо зібрати фідбек від учасників і подумати над розвитком проєкту.

Якось із художницею й менторкою Вінні Хербштейн (вона брала участь у відборі митців і нині консулює художниць і художників, якщо у них виникають питання або якщо їхнім проєктом цікавляться в міжнародному контексті) ми говорили про право на помилку і дійшли висновку, що завдання «Першої виставки», зокрема, — дати можливість зробити помилку, не тиснути і спробувати працювати в темпі митця.

Через особливості нашого простору ми часто працюємо саме з молодими авторами й авторками, і взагалі більше зацікавлені в emerging artists. Раніше ми завжди робили групові виставки, а персональні виникли тільки з появою «Гаража». Поступово це оформилося в концепт.

У роботі над «Першою виставкою», та й узагалі в співпраці з «Гаражем», ми прагнемо налагоджувати горизонтальні зв'язки з художникам й художницями. Тут наше завдання — допомогти втілити авторський проєкт у життя. Ми допомагаємо створити експозицію й адаптувати проєкт під простір (він досить складний, і більшість учасниць і учасників не бачили його до початку монтажу).

Курувати персональну виставку непросто. Хто ми — куратор(к)и чи співавтор(к)и? Може, краще відійти вбік і допомогти автору чи авторці доопрацювати свою ідею самостійно? Ми намагаємося бути гнучкими і не продавлювати свої ідеї, навпаки, стараємося «йти за художницею/ком», пропонуючи можливі рішення. Зазвичай у «Гараж» приходять з уже готовими ідеями і роботами, наше ж завдання — допомогти показати їх якнайкраще в нашому просторі, іноді — викристалізувати ідею.

Ми працюємо тільки в теплу пору року, наш сезон — квітень-жовтень, бо взимку холодно і не дуже комфортно: і роботам, і глядачам. Крім того, у нас лише три стіни, всі з різною фактурою (дерево, гіпсокартон, бетонна штукатурка). Стіна з бетонною штукатуркою не фарбується і в неї неможливо забити цвяхи,

тому якщо стіни в експозиції мають бути однакового кольору, наприклад, нам довелося б усі три фарбувати в колір бетону.

Ще один виклик — репрезентація мистецтва: усі проєкти так чи так стають частиною простору, на них нашаровуються додаткові побутові сенси. Одним проєктам це допомагає, а іншим, які хочуть говорити про щось «високе», це може завадити, звести їх до абсурду. Тож із цим потрібно працювати дуже акуратно.

Загалом, на нашу думку, майже будь-який проєкт можна масштабувати для нашого простору. Усе залежить від бажання й інтересу. Бажання не тільки нашого, а передусім художника чи художниці. Наскільки він чи вона готові працювати над цим, слухати й чути наші поради, простір, контекст навколо. Тут варто пригадати виставку Богдана Бунчука. У «Гаражі» мало бути склепіння, але ми з художником відмовилися від цієї ідеї і почали спільно розробляти альтернативний варіант проєкту, який у результаті й реалізували. Нам здається, що якщо з художником виник контакт, то складність простору можна обернути на його перевагу.



Виставка: «Заручники/заручниці»
Куратор(к)и: *Микола Рідний, Анна
Щербина, Давид Чичкан*

Простір: квартира Миколи Рідного й Анни Щербини

Місто: Київ

Дати: 6–7 червня 2020 року

Учасники й учасниці: *Микола Рідний, Анна Щербина, Давид Чичкан*

Галерея-лабораторія «SOSka»
Засновники/-ці: *Микола Рідний, Ганна
Кривенцова, Белла Логачева, Олена
Полященко*

Місто: Харків

Дати: від 2005 до 2012 року

Виставку «Заручники/заручниці» було проведено під час карантину з очевидних причин. По-перше, ніде не було жодних культурних подій, але всі ніби чекали на щось таке. По-друге, ситуація карантину сприяла створенню нових робіт, пов'язаних із ним. У нашому випадку це було щось зроблене вдома.

Кураторство у нас було колективне, може, більше було роботи у мене й Ані, адже виставка проходила у нас удома.

У нас із Анею було спільне в роботах: наші серії пов'язано з книжками. Моя графічна серія «Книжкові нотатки» — про позначки (текстові й намальовані), які я завжди роблю, коли читаю. Аня ж у своїй серії копіювала ілюстрації з мистецтвознавчих книг і, наприклад, «вікадровувала» їх, вибираючи дивні поєднання. Крім нової графіки, я показав ще новий фільм. Його переповнюють сцени публічного простору та Італії 2020 року; як ми знаємо, на той час припав піковий спалах епідемії в цій країні. Роботу Давида Чичкана «Жовтий жилет» присвячено протестам у Франції. Однак і протести під час пандемії стали неможливими. І навпаки, потім вона почала лютувати, саме коли у США почалися протести Black Lives Matter.

Звідси й назва виставки — «Заручники/заручниці». Ми всі стали мовби заручниками ситуації з карантином: сиділи вдома і дотримувалися карантинних обмежень на пересування містом. До того ж нам спало на думку, що це таке відносне поняття, адже й до карантину ми теж були заручниками чогось. Наприклад, чому виникають протести? Тому що люди не хочуть бути заручниками якихось соціально-політичних і економічних рамок.

Відвідати виставку під час карантину проблематично, адже треба дотримуватися правил безпеки, тому було створено часові слоти. Однак це правило часто порушувалося: хтось запізнювався, приходив без маски або ж маску знімали, оглядаючи виставку у квартирі. Ми бачили, як багато людей було на виставці Нікіти Кадана і Клеменса Пула, яка відбулася в їхній квартирі за тиждень до нашої. Тому ми обмежили список гостей. Крім того, у нас лише одна кімната і передбачалося, що люди дивитимуться фільм, сидячи на моєму ліжку. Часто люди не розуміють, що це ще й твій особистий простір. Коли робиш такі виставки, треба, справді, вміло поєднувати публічне і приватне.

Коли ми робили свою виставку, багато хто припускали, що може бути хвиля квартирних виставок. Та коли карантинні заходи послабили і почали проводитися різні події, інтерес до таких виставок пропав. Однак виставка не зникла: її було задокументовано, про неї вийшов текст.

Нам важливо було показати роботи і обговорити їх із людьми, помістити їх у якусь смислову ситуацію взаємодії між собою. Був також певний інтерес до трансформацій особистого простору: ти щось міняєш, пересуваєш меблі тощо. Наприклад, у мене раніше висіла на стіні робота Лесі Хоменко, яка мені дуже подобається. Проте під час підготовки до виставки виникло питання, що робити з роботами, які вже є у квартирі. Ми вирішили їх зняти або повернути лицем до стіни. Бо коли робиш концептуальне висловлювання, нічого не повинно заважати.

Зазвичай, коли роботи висять у будинку, люди виходять із побутової логіки: що пасує, а що ні. На виставці інша логіка. По-перше, це колективне висловлювання. По-друге, простір поміняли так, щоб це нагадувало якщо не виставковий зал, то принаймні майстерню. Тому ми поставили проєктор там, де він ніколи не стояв, я використовував столи для інструментів, поклавши на них роботи під скло, викрутив лампу в коморі, щоб зробити точкове освітлення.

Простір галереї-лабораторії «SOSka» безпосередньо впливав на те, якими були виставки. Коли йдеться про такий тип виставок, які дуже сильно пов'язані з простором, роботи зростаються з ним і стають ніби site-specific. Такі роботи важко уявити деінде. Проте була одна виставка, дуже класно зроблена і роботи в ній на вигляд здавалися органічними, але їх усе-таки можна було уявити в просторі білого куба. Ідеться про виставку, яка відбулася 2008 року під час фестивалю Бобфест, приуроченого до ювілею Бориса Михайлова. В ініціатора фестивалю Андрія Авдеєнка народилася ідея задіяти всі майданчики в місті. Були місця, де раніше взагалі не відбувалися культурні події або щось виникало дуже ситуативно. Виставка в нашій галереї-лабораторії «SOSka» складалася з робіт Сергія Попова, моєї роботи та ще однієї роботи, виконаної спільно зі Стасом Волязловським. Незадовго до події в галереї сталася пожежа. У маленькій кімнатці, яку ми використовували як кухню, все було вкрите кіптявою від диму. Саме там Сергій Попов виставив свої роботи — фотографії-автопортрети. На світлинах він стояв оголений у дуже трешевому просторі гуртожитку, де колись жив і він сам. Він надрукував фото на вафельних рушниках, розтягнув на кухні мотузки і розвісив на прищепках фото.

В іншій кімнаті стояли крісло і неробочий телевізор. Там було три великі фотографії, моїх із Волязловським, на яких люди тримають медуз і здається, ніби у них замість голів медузи.

Третя зала нагадувала звалище. Туди зносили сміття з інших кімнат. Там ми показали проєкцію, де з неба падають медузи, ніби

снаряди гармат чи бомби. І той звук від падіння медуз резонував з усім приміщенням. У стінах і стелі пролягли тріщини і було таке відчуття, ніби воно зараз розвалиться.

Ця виставка — приклад того, як сильно роботи резонували з простором. Однак ці роботи було показано й на інших виставках, не один раз.

Інший приклад — виставка «Релакс», одна з перших, що відбувалися в просторі нашої галереї. Її робили тільки для цього простору, її неможливо навіть уявити деінде.

Тоді нам закидали, що ми робимо галерею для себе і для кола митців-друзів. Ця виставка суперечила цим заявам, адже ми запросили туди художників, які не належали до кола наших товаришів. Там було дві зали, і нам цікаво було протиставлення двох векторів розвитку фотографії в Харкові. Найцікавіше, що люди, які тоді брали участь або вже давно не займаються мистецтвом, або їх асоціюють із якоюсь іншою діяльністю, наприклад дизайном.

Перша зала — це «трешевий» вектор. Там було представлено роботи фотографа Назаренка, який спільно з колегою знімав день міста, масові гуляння, де всі були п'яними і скрізь лежали купи сміття. Коли ми побачили те сміття, виникла ідея сходити на смітник, а ще — на підлозі в нашій кімнаті зробити купу сміття, яке буквально треба розштовхувати ногами, щоб побачити фотографії.

Друга зала умовно «гламурна». Це фотографії авторства Іллі Павлова і Маші Назарян. Їхні роботи було показано в кімнаті з наклеєними шпалерами; ми зробили там фуршет, організували місце для відпочинку.

Усі роботи об'єднувала спільна тема — відпочинок людей. Перший трешевий і бідний, другий «гламурний». Один — такий собі дешевий варіант, а другий — про відпочинок людей заможних, з іншого соціального класу.

Галерея була одним із культурних центрів у місті на той момент. А такі виставки, як «Релакс», наприклад, важливі ще й тому, що ми прагнули залучати різних людей, щоб показувати різні висловлювання.

Напевно, у нас не було ідеї зробити ідеальну виставку. Мені здається, за таких умов немає еталона — якою повинна бути виставка, хороша вона чи погана. Такі критерії, мабуть, працюють у білому кубі, а не в artist-run просторі. Сама ідея SOSки полягала в тому, що висловлювання може бути незакінченим. Тому наше місце називалося галереєю-лабораторією, адже в ньому поєднано різні функції. Важливо й те, що воно було місцем для експерименту, тому право на помилку було автоматично закладено в те, що ми робили.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ФЕМІНІЗМУ

Виставка: «Материнство» ⁷

Куратор: *Оксана Брюховецька*

Інституція: Центр візуальної культури

Простір: Центр візуальної культури (Київ, вул. Глибочицька, 44),
Львівський палац мистецтв (вул. Коперника 17)

Дати: 5–19 березня 2015 року (Київ), 13–19 липня 2015 року (Львів)

Учасниці: *Оксана Брюховецька, Марина Вінник, Анна Вітт,
Ксенія Гнилицька, Маша Годованная, Аліна Клейтман,
Йоанна Райковська, Емма Торсандер, Анна Фабріціус,
Марта Фрей, Тетяна Фьодорова, Ельжбета Яблонська,
Аліна Якубенко*

⁷ Виставка стала частиною виставкової трилогії «Материнство» (2015), «Що в мені є від жінки?» (2015), «TEXTUS. Вишивка, текстиль, фемінізм» (2017).

Найперше, як я можу визначити своє кураторство, — це втілення можливості «зробити разом». Куратор/-ка, звичайно, багато що робить одноосібно, самостійно вирішує різні питання і відповідає за виставку. І все-таки створення власне тіла виставки і її змісту — це колективна праця, але не в сенсі, що є керівник і є колектив, який виконує задумане керівником. Художниці і художники не можуть бути «підлеглими», вони творці й творчині насамперед. Для мене позиція кураторки — це не «зверху», а «збоку» або, образно кажучи, біля входу. Куратор/-ка відчиняє двері, увійти в які означає реалізувати певну можливість. «Курую» — це не те саме, що «керую», радше це означає, що я створюю можливість і збираю окремі художні висловлювання, які разом стануть потужним і комплексним висловлюванням. При цьому всередині самої виставки окремі художні висловлювання дискутуватимуть між собою. Організація контенту і простору виставки — це комунікативна і суспільна робота. Виставка завжди виконує якесь завдання, робить заяву, і форма її втілення — це місток між цією заявою і людьми, ширшим суспільством.

Мою кураторську позицію позначено ще й тим, що я сама художниця і зазвичай як художниця беру участь у виставках, які організовую. Це теж скасовує для мене ієрархічність у позиціях куратора й митців. У дійсності художниці й художники можуть бути куратор(к)ами і часто є ними.

Є легкий кураторський шлях, його часто застосовують, коли є обмежений бюджет. Існує безліч уже створених мистецьких робіт, тож назбирати їх на якусь тему загалом неважко. Ти придумуєш концепцію і шукаєш серед мистецьких робіт те, що їй відповідає і її задовольняє. Більший виклик — організувати створення нових робіт. Ця співпраця полягає в діалозі з художницями, художниками, коли вони пропонують свої ідеї робіт у відповідь на мою ідею виставки. Цей діалог може відбуватися по-різному. Іноді ми обговорюємо роботу протягом усього процесу її створення, я можу спостерігати різні її стадії. А буває інакше: після розмов із художницею (мої останні проекти феміністичні, і я робила їх здебільшого з художницями) вимальовується якийсь образ майбутньої роботи, ми узгоджуємо деталі, напрями тощо. А у фіналі робота мене несподівано вражає, я бачу в ній щось, що спочатку і не уявляла. Цей «сюрприз» для мене завжди позитивно цінний, бо робота художниці — це зрештою сфера, на яку я не маю безпосереднього впливу, лише опосередкований. Те, що найбільше вражає, — як народжується щось, для чого ти створила можливість. І саме воно дає відчуття, що ми зробили цю виставку разом.

Для мене важливо, щоб тема, на якій ґрунтується концепція, мене справді хвилювала і заводила. Важливе також її ширше публічне значення, бо виставка — це публічна заява. Вона оприявнює, оприлюднює, починає розмову. Колективність цього висловлювання робить його більш багатограним, це, власне, вже початок дискусії.

Коли у виставки немає виразної концепції, звучання самих робіт послаблюється. Мені доводилося іноді бачити такі виставки у Європі, наприклад виставка-збірка сучасного мистецтва з колекції такого-то музею. Музей просто виставляє якісь роботи з колекції, а ти блукаєш залами і не розумієш, чому ці роботи тут зібрано. Колись я надибала на такій виставці роботу Зузани Янін «Боротьба». Це сильна відеоробота, у якій тендітна художниця бере участь у боксерському двобої на рингу з кремезним чоловіком. Я показувала цю роботу на своїй виставці 2015 року «Що в мені є від жінки?». Це була феміністична виставка, і в рамках її концепції поруч з іншими роботами відео «Боротьба» справляло сильне враження. Воно викликало думки й інтерпретації про нескінченну «боротьбу статей», її приватний і публічний виміри, поняття фізичної сили і слабкості, поняття рівності, рівної участі в боротьбі тощо. На виставці, яка була рандомною підбіркою з колекції музею, ця робота не викликала й половини тих рефлексій, які пробуджувала в іншому, феміністичному контексті.

Отже, кураторська концепція — це ще й робота з інтерпретації. Проте тут є свої тонкощі. Геть усе пояснити глядачам — це позбавити їх активної участі. Кураторська позиція десь на півдорозі: вона скеровує до інтерпретацій і прочитання, але має дати можливість завершити і продовжити це самій виставці та її глядачам. Насправді, навіть якщо я пишу концепцію і підбираю роботи, я не можу повністю наперед уявити, якою буде ця виставка, який вона матиме вигляд, що вона пробудить навіть у мені самій, коли монтаж буде завершено і я стоятиму в просторі, куди ще не зайшли глядачі, дивитимуся на те, що вийшло, а в моїй голові раптом вибухатимуть несподівані нові інтерпретації й аналогії. Ці реакції — це продовження мого дослідження, цього разу вже не самого мистецтва, а ефекту, який воно іноді справляє, і суспільства, такого, як воно є, у якому я живу.

Мене попросили написати цей текст і використати як приклад виставку «Материнство» (2015). «Материнство» — це «екстремальний» проєкт, реалізований за короткий час і мінімальний бюджет. Тому перш ніж говорити про нього, зазначу, що так, і на маленький бюджет можна зробити гарну виставку, але взагалі бюджет виставки має бути таким, щоб це дозволило: а) заплатити всім,

хто бере участь, гонорари; б) створити нові роботи; в) зробити каталог виставки із супровідними текстами. Ці умови в проєкті «Материнство» виконувалися лише частково (гонорарів не було), але Фонд імені Гайнріха Бьолля, який її підтримував, допоміг показати виставку ще й у Львові, що було дуже важливо і цікаво.

Кожна виставка, на мою думку, повинна мати політичне звучання на момент, коли вона відбувається, важливо розуміти час і контекст довкола неї. Щодо «Материнства», то в цій виставці втілюється мій обов'язок, як і материнство — це теж обов'язок. Настав 2015 рік, в Україні вже майже рік ішла війна, це означало, що суспільство милітаризується, а багато тем відсунуто на другий план. Пам'ятаю тодішні розмови з колегами про те, що наш обов'язок — зробити якийсь проєкт про війну. Справді, важко було про це мовчати. Через рік я присвятила війні серію робіт «Дядя Толя», але тоді, на початку 2015-го, ми думали про 8 Березня, яке наближалося, і про боротьбу за права жінок. Напередодні оголосила про саморозпуск організація «Феміністична офензива», з якою мене багато що пов'язувало, хоча я й не була її безпосередньою членкинею. У цій організації працювали мої близькі подруги Надя Парфан, Оля Мартинюк, Аня Хвиль.

Чому ця тема? Звісно, передусім це було про моє особисте материнство. На той час моїй дочці виповнювалося 11 років, і вже років п'ять ми з нею жили вдвох. Я жила у світі, де, здавалося, ніхто довкола не розумів і не бачив навантаження, яке лягало на мене як на матір. Нас завжди оцінюють за діяльністю і здобутками поза домом, а материнство — це робота в приватному просторі, де ти повністю відповідаєш за здоров'я, побут, навчання і дозвілля дитини. Це такий спосіб життя, коли ти, навіть вирвавшись увечері на якийсь захід, одразу після нього поспішаєш додому до дитини, тоді як твої колеги й друзі йдуть у «Сільпо» по вино і допізна тусують та соціалізуються. Ти не можеш нікуди поїхати без дитини, а залишити її немає з ким, бо всі родичі зайняті і працюють. Тоді якраз частина колег-чоловіків із ЦВК роз'їхалася по закордонних резиденціях, про що я могла лише мріяти. Батька моєї дитини не скоувували батьківські обов'язки, і він міг вільно їздити. На той час цей дисбаланс, ця нерівність і непропорційність навантаження з огляду на дитину вже настільки вочевиднилися для мене, аж я подумала: що мене наразі найбільше турбує у зв'язку зі становищем і правами жінок? Моє материнство, бо саме воно вже багато років формувало моє життя, впливало на нього. Багато вимірів материнства досі невидимі в суспільстві, про це не говорять і, взагалі, тема материнства лунає радше в консервативному дискурсі, згідно з яким материнство — це покликання жінки-берегині, тому

нехай сама з цим справляється. Мені хотілося похитнути цей суспільний стереотип і поставити на перший план материнство як роботу й самовіддачу, як стосунки, як тілесність, а також поговорити про його суспільний статус.

Потім було два місяці інтенсивної підготовки виставки. Я почала вивчати цю тему в мистецтві і виявила, що, крім мадонн, є цілий пласт художніх робіт на цю тему, зроблених жінками, — неймовірних робіт. Я тоді досліджувала польське феміністичне мистецтво і взяла на виставку роботи Марти Фрей, Ельжбети Яблонської та Йоанни Райковської. Українські художниці Ксенія Гнилицька й Аліна Якубенко якийсь час уже знімали короткі відео про місцевих художниць, котрі після народження дітей тимчасово відклали заняття творчістю. Цю роботу, «Lifetime Game», їм вдалося завершити і вперше показати на виставці «Материнство».

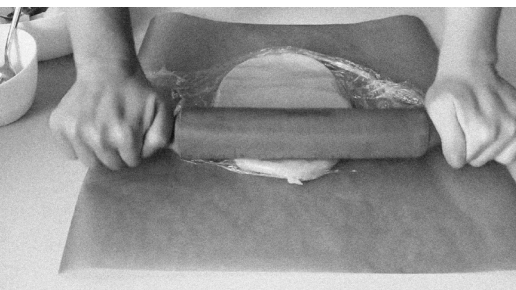
Декому з колег у ЦВК не подобалася назва «Материнство», мовляв, це занадто «в лоб». Проте я не хотіла замінювати це слово різними образами і метафорами. Я включила у виставку не тільки готові мистецькі роботи. Скажімо, на екрані монітора я експонувала фейсбук-пост художниці Марини Вінник про її досвід материнства. У фейсбуці жінки дуже часто пишуть цікаві і щирі пости, діляться власним досвідом. Маринин пост був про те, що немає часу на створення мистецтва саме через материнство, про відсутність похвали і бонусів у суспільстві за материнську роботу. Форма відповідала змісту цього повідомлення. Крім фейсбук-посту, був ще перформанс Люби Малікової, яка хотіла створити якусь роботу для виставки, але через материнські обов'язки не встигла, тому прийшла на відкриття виставки і написала про це на стіні. Для мене була важливою така інтервенція «просто висловлювання» в середовищі мистецьких робіт. Це додавало виставці того живого виміру материнства, коли все, що ти встигаєш символізувати, — це поділитися з подругою, зізнатися, що нічого не встигаєш, що втомлена і т. д. Згодом на відкритті виставки люди мене питали: «А як же батьківство? Коли буде про це виставка?» Я раділа цьому, бо це, власне, одне з питань, на які виставка наштовхувала.

Також для мене важливо було організувати простір виставки як дружній до матерів, батьків і взагалі людей із дітьми. У рамках виставки планувалися дискусії, і ми подумали про те, що добре б мати «дитячий куточок», місце, де можна залишати дітей, якщо хтось прийде з дитиною на виставку чи захід. На жаль, на це не було ресурсів, тому цю функцію виконувала одна з виставкових робіт, моя інсталяція — пісочниця (без піску) з іграшками, робота «Пограй зі мною». Там було зібрано старі маленькі іграшки моєї дочки, уламки іграшок, ігор, різноманітні штучки на зразок

кіндер-сюрпризів, кубиків, дитячої посудки тощо, які дуже подобаються дітям. Діти, які приходили на виставку, залазили в цю пісочницю і гралися там. Коли ми показували виставку у Львові, на відкритті підійшла жінка з чотирирічною дівчинкою, яка попросила одну іграшку і запропонувала принести іншу навзамін.

Я хотіла представити тему материнства з різних перспектив, не лише з позиції матері маленьких дітей. Та, звичайно, головним повідомленням виставки було те, що материнство — це важлива і важка робота, недооцінена в суспільстві.

Виставку «Материнство» в ЦВК загалом сприймали дуже добре, але особливі спогади у мене про відгуки на виставку «Материнство» у Львові. Нам дали чудове, але дуже складне приміщення — один із поверхів Палацу мистецтв у самому центрі міста. Добре було те, що це місце відоме і туди заходила не лише «підготовлена» публіка, як зазвичай у ЦВК у Києві, а «люди з вулиці», і це було дуже цінно. Усі казали, що виставка спонукає думати, а не лише розважатись.



Під час монтажу виставки у нас не було майже нічого, щоб працювати з простором. Ми привезли роботи в мініавтобусі, купили цвяхи, шнурки, скоч і ще там щось, я привезла власні штори, щоб завісити непотрібні вікна, і ми кріпили ці штори чим попало, що було під руками. Нам дали на підмогу місцевого дядька, який мені робив зауваження,

мовляв, чого це я, жінка, ходжу з молотком і як це я можу знати, отак просто на око, де вішати роботу.

На виставці у Львові ми поклали зошит — «Книгу відгуків», щоб відвідувачі могли записати свої враження, якщо хочуть. По закінченні виставки я читала відгуки, і вони були дуже різні, навіть протилежні. Негативні відгуки звучали десь так: «Вас Бог покарає за те, що ви так показуєте материнство, яке насправді святе і є щастям для жінки». Один із вдячних відгуків був такого плану: «Мене дуже вразила виставка, і я дуже хочу, щоб прийшов і подивився її мій чоловік. Нашому синові вже 17 років, і я хочу, щоб мій чоловік нарешті все зрозумів».

«Материнство» у Львові реалізувало ще один важливий аспект роботи — вихід за межі «елітарності» сучасного рефлексивного мистецтва. Нам набагато легше знайти гроші і привезти західних «зірок» для ангажованої тусовки, ніж достукатися зі своїм мистецтвом до пересічних українських громадян. Звісно, це легко пояснити тим, що для сучасного мистецтва потрібен

глядач «підготовлений», а у нас такого немає. Однак що ми самі робимо для того, щоб «підготувати» або принаймні почати розмову із ширшим колом людей мовою мистецтва? «Материнство» у Львові показало мені особисто, що це можливо. І для цього не завжди потрібно змінювати формат або спрощувати форму.

До львівського контенту виставки я додала ще одну роботу — аудіоінсталяцію Алевтини Кахідзе про телефонні розмови з матір'ю, яка жила в містечку Жданівка, в зоні воєнних дій на сході України, і щоб поговорити з донькою по телефону, виходила на жданівський цвинтар — єдине місце, де був зв'язок. Тепер, з відстані років, я бачу, що насправді тема материнства в розпал війни — це дуже сильно, адже материнство дає і підтримує життя, а війна його забирає. І що, можливо, ця виставка говорила і значила набагато більше, ніж я сама в неї вкладала на той момент.

Каталог виставки «Материнство» я зверстала, але не було коштів надрукувати його на папері. Він доступний онлайн на моєму сайті ⁸.

⁸ Каталог виставки «Материнство».

Режим доступу: <https://www.briukhovetska.art/743-2>.

Виставка: «Печера Золотої Троянди» Кураторки: Уляна Биченкова, Жанна Долгова, Валентина Петрова, Анна Щербина

Архітекторка виставки: Аліса Омельченко

Інституція: галерея артцентру «Closer»

Простір: галерея артцентру «Closer» (Київ, вул. Нижньоюрківська, 31)

Дати: 25 травня — 28 червня 2019 року

Учасниці: Уляна Биченкова, Вішня Вішня, Марина Габа, Юлі Голуб, Жанна Долгова, Дана Кавелина, Інна Краснопер, Валентина Петрова, Ліса Хоффман, Анна Щербина, Тетяна Ефруссі

«Печера Золотої Троянди» — феміністський художній проєкт. Виставку супроводжує програма перформансів, лекцій, читань, зустрічей. Назву виставки взято з дитячого італійського телесеріалу 1990-х років "Фантагіро" (Fantaghirò (La Grotta della Rosa d'Oro)). Це засвідчує нашу увагу і любов до нібито несерйозного, незначущого, дитячого, до "типів задоволення, які багатьох об'єднують"; любов до фантазій, мрій і феміністських політичних мрій, а це наполягає на тому, що уявляти не менш жорстоко, ніж діяти, уявляти — ще жорстокіше, ніж діяти. [...]

Золота Троянда через пишність і простоту казки переносить нас у пишність і складність феміністської теорії та мови, у пишність, убогість, простоту і складність наших власних життів, наших тілесних морфо-логік...»

Мені здається, обов'язки кураторок поділилися на різні незамінні й унікальні господарські внески. Обов'язки погоджуватися і обов'язки сперечатися, комунікувати, писати, верстати, домовлятися, привертати увагу, фасилітувати й афектувати одна одну. Тут варто згадати казку про лисицю, яка, тікаючи від собак, сховалася в норі і допитувала частини свого тіла на предмет користі й відда-ності. Засумнівавшись у функціях свого хвоста, вона одразу заги-нула. Я думаю, що феміністські художні збірки політично корисні самі по собі, символічним посиленням, вивертанням наших скарб-ничок умінь, бажань і гніву.

Керуючись означенням «жіночої культури» Донною Харавей — це «механізми свідомого тяжіння між жінками», кожна з кураторок пропонувала учасниць і разом ми думали про те, які політичні й тематичні лінії накреслює їхня участь та які перекося або недо-коси в загальній композиції через це виходять. Ми багато і важко сперечалися, захищаючи досить різні адженди і стратегії. Мені це, напевно, дуже подобається і здається вельми живим і чесним полемічним методом, незважаючи на кипучий сказ. Та наскільки можна спостерігати сторонні приклади, це близьке до технологій групової творчості.

Якщо говорити про адженди, то після того як нас надихнув загальний мотив казкового сюжету «Печери Золотої Троянди», ми почали роздумувати, як утілити задум в експозиційно-ідейне життя, зважаючи на те, які ми різні художниці і різні феміністки. Переживши чимало внутрішніх бур, ми зупинилися на запропоно-ваній Жанною Долговою рамці. Або, як ми домовилися називати її, на «обгортці», натхненною формулюванням зі вступу до збірки «ООФ»⁹ за редакцією Катрін Біхар: «Переспрямовуючи фемінізм від парадигми значущості особистості до того, що Елізабет Гросс називає безособовими політиками слабого розрізнення, об'єкто-орієнтований фемінізм перемикає свою операційну діяльність з "політики визнання", виділення-з на політику імерсивності, буття-з».

А проте ми вирішили залишити в нашій «обгортці» обидва аджєндарні полюси: від «класичних проблематик становлення і ви-знання жіночої (в значенні не-чоловічої) особистості, її емансипації,

⁹ Збірку «Об'єктно-Орієнтований Фемінізм» було видано у 2016 році за редакцією художниці і філософині Катрін Біхар. ООФ виник як феміністичне втручання у філософські дискурси, такі як новий матеріалізм і спекулятивний реалізм, зокрема він пропонує відійти від засад об'єктно-орієнтованої онтології. ООФ розвиває три важливі аспекти феміністської культурної критики об'єктивізації: політичну, еротичну і етичну. Режим доступу: <https://t.ly/X7dD>.

проблеми здобуття нею голосу в просторі Логосу, які відкривають можливості для переходу до безособових політик буття-з, можливості плідного включення одного в інше, однієї в іншу».

Як практики нам були важливі багато історій феміністської думки, візуальності, текстуальності, політики. Їхні по-різному складені, усталені канони. Плюс сюжетні лінії самої казки, на мою думку, які часом дивовижно резонують з усім цим спектром суперечливих інтенцій.

І архітектурне рішення, і всі текстуальні матеріали артикують цей зв'язок між творами та творів з ідеєю виставки. Ми мислили його як задану затишну й гостинну темряву, читаючи образ «Матриці» в Ірини Арістархової. Прислухалися до суперечок із Платоном у Люс Ірігарей і Тімоті Мортон. Уявляли смертоносний простір пастки у фантастичному трилері «Побудь у моїй шкурі», естетику його атмосфери (та й узагалі «атмосферність» як принцип), пов'язану багато в чому зі звуковою роботою композиторики Мікі Леві. І звичайно, надихалися назвою виставки та її печерею казкової історії.

«Closer» був відкритий до співпраці з нами, характер його простору неформальний, і це було важливо для артикуляції того, що нібито недостатньо серйозне в нашому художньому пацанячому пантеоні (попри давно усталений тренд поваги до такої неформальної стратегії).

БІСНАЛЕ

Виставка: «Школа самотності»

Кураторка: *Леся Кульчинська*

Інституція: Центр візуальної культури

Простір: Будинок одягу (Київ, Львівська пл., 8А)

Дати: 8 вересня — 1 листопада 2015 року

Учасники й учасниці: *Таус Махачева, Марина Напрушкіна, Боріс Ондрейчка, Зейно Пекюнлу*

Мені в роботі куратора подобається бути тригером — і для художника, і для глядача чи суспільства. Ти посилаєш певний імпульс, і далі починають відбуватися якісь процеси, яких наперед неможливо передбачити. Ці процеси щось проявляють, щось прояснюють або, навпаки, заплутують те, що здавалося ясным, і змушують щось переоцінювати, шукати нові орієнтири. Ця властивість відкритого процесу для мене дуже важлива у всіх моїх проєктах.

Завданням «Школи самотності» було дати простір для рефлексії досвіду Майдану і пост-Майдану. «Школа самотності» — бо йшлося про самотність після ейфорії колективної дії. Ключовим і єдиним, по суті, структурним компонентом «Школи самотності» була сцена. Під час революцій сцену зводили для того, щоб з неї відкрито лунала критика ситуації, яку треба змінити, критика політиків, які призвели до цієї ситуації, критика влади, яку треба усунути. Це ніби сцена історії, на неї виходить народ, щоб висловити все, що накипіло, і втрутитися в політичну ситуацію. Коли закінчується революція, сцену зазвичай демонтують, і знову право публічно висловлюватися апропріює обмежене коло політиків. Мене зацікавив цей образ — уявити, що революція закінчилася, але сцена залишилася. Що там відбуватиметься? Мені здавалося, ця сцена, яка залишається після того, як розійшовся революційний натовп, охоплений єдиним поривом, чекає на зовсім іншого промовця — не того, хто закликатиме до відповідальності інших — владу, політиків. Це сцена, на яку потрібно повернутися, щоб самому взяти відповідальність за свої дії. Взяти слово і розповісти про свій учинок, свої мотиви, свої висновки, сумніви та помилки. Одинокий спосіб стати учасником політичного процесу — це визнати себе тим, хто за нього відповідальний, визнати себе автором цієї події, цієї ситуації. Під час революції на сцену виходили, щоб оцінювати і критикувати інших, тепер вийти туди означає готовність самому стати об'єктом критики й оцінки. Ось це й було завданням, яке стояло перед учасниками «Школи самотності». Ця сцена, з якою ти залишаєшся сам на сам, на яку ти виходиш говорити не від імені натовпу однодумців, а тільки від імені власного досвіду, і була, по суті, школою самотності.

Програма «Школи самотності» складалася переважно з перформансів, лекцій, дискусій, документальних театрів, форум-театрів та інших таких комунікативних подій. Усі їх було спрямовано на рефлексію власного досвіду революції, що відбулася. Мені важливо було активувати різні реєстри цього досвіду і сприйняття, тому окремі події стосувалися його тілесного виміру, проживання

через тіло, інші було спрямовано на роботу з емоціями, афектами, треті — на роботу зі словом, зі здатністю символізувати й артикулювати ці афекти й емоції, осмислювати, ще частину — на осмислення чи переосмислення повсякденних практик. Така постановка завдання і була критерієм відбору. Це не був відбір готових робіт — кожна робота була унікальною подією.

І мені здається, у цій програмі вдалося, відштовхуючись від подій Майдану, вийти на якісь універсальніші пласти екзистенційного досвіду, такі як досвід спільного і досвід розриву чи втрати, досвід кінця чи початку нового, досвід колективності й відокремлення, індивідуалізації. Тобто в цій школі ми намагалися зрозуміти Майдан не так в історичному чи політичному вимірі, а як екзистенційну подію, що може бути також і метафорою чи провідником до розуміння якихось інших інтенсивних досвідів.

Виставка: Одеська бієнале сучасного мистецтва

Куратори: *Мирослав Кульчицький, Михайло Рашковецький, асистент куратора під час V Одеської бієнале 2017 року — Ніколай Карабінович*

Інституція: Музей сучасного мистецтва Одеси

Комісар: *Семен Кантор, директор МСМО*

Простір: Музей сучасного мистецтва Одеси, галерея «NT-Арт», «Худпромо», «Жовті велетні», експериментальний центр «Чайна фабрика»

Дати: I — 2008 рік, II — 2010 рік, III — 2013 рік, IV — 2015 рік, V — 2017 рік

Назви: «Самоврядування: культурна еволюція vs революція» (2013), «Manifesto» (2015), «Зона турбулентності» (2017)

Спочатку два загальні слова з приводу кураторства. Гарольд Зеєман придумав гасло куратора «від ідеї до цвяха». У кураторстві цвяхів дуже багато, і ними теж треба займатися, але починається все з ідеї.

Організатором бієнале в Одесі виступив Музей сучасного мистецтва Одеси (МСМО). До 2013 року він провів дві бієнале, які мали переважно локальний характер. Перша бієнале — звичайна виставка живопису одеських художників; Друга — спеціальні проекти, ближчі до поняття сучасного мистецтва, але загалом ще локального характеру. У 2012 році МСМО в особі директора Семена Кантора запросив мене виступити в ролі куратора. Доти я тісно працював із Мирославом Кульчицьким, тому одразу висунув умову, що візьмуся за це, тільки якщо моїм співкуратором буде Мирослав. Так ми стали кураторами в нові часи (бо починали співпрацювати ще в 1990-х).

На початку 2010-х ми постійно спілкувалися з Мирославом і обговорювали, що відбувається у світі, в Україні й Одесі. Міркували, чи можлива якась масштабна мистецька подія в нашому місті. Урешті-решт дійшли висновку, що не знаємо, чи це можливо, але потрібно. Тоді, у «нульових» Одеса порівняно з 1990-ми якось зникла з карти сучасного мистецтва України.

Наші ресурси були дуже обмежені. Ми думали, як залучити цікавих авторів. На початку 2010-х місто вже було не дуже відоме, непрестижне, існувало багато технічних і фінансових проблем. Ми зійшлися на тому, що єдине, чим можна зацікавити і залучити учасників, — це запропонувати їм цікаву ідею, те, що сьогодні називають концепцією. На мій погляд, це найголовніше.

У команді було дуже мало людей, тому про якийсь розподіл обов'язків говорити важко. Звичайно, були технічні працівники, але велику частину технічних робіт виконували один технічний працівник і директор музею Семен Кантор. Він відповідав за фінансування, монтаж, транспортування і так далі.

Учасників зголосилося чимало, і треба було облаштувати кілька локацій. Організацією локацій займався переважно я. У той час МСМО мав два майданчики, але один із них ще не працював. Було ще дві галереї — «Худпромо» й «NT-Art», та Художній музей, де відкрили галерею «Жовті велетні». Я домовився з керівництвом галерейних локацій, адже з усіма був знайомий. Проте я вважав, що одне з головних завдань куратора — це не так вибір локацій, як розміщення артефактів на них. Теоретично бажано в саме розміщення вкладати якийсь сенс, який стосується основної концепції.

Завдання було таке. Щось вдалося, щось не вдалося, але загалом я був задоволений.

На наших бієнале завжди були так звані спеціальні проєкти. Кожен спецпроєкт мав свого куратора. І якщо ми як основні куратори приймали певний спецпроєкт із його концепцією, то надалі ми на нього вже не впливали. Наприклад, був Макс Ковальчук зі своїм проєктом «слабкість» (назва цього проєкту принципово з маленької літери. — *М. Р.*). Усі проблеми, які по ньому виникали, він вирішував самотужки. Ми не втручалися. З цього погляду, поділ праці існував, але я вважаю, що в таких випадках неможливе якесь втручання в процес, тому що це робота іншого куратора. Куратор спецпроєкту відповідальний за свою роботу. Так само як куратори бієнале відповідальні за всю бієнале. Розподіл такого роду відповідальностей дуже важливий.

Щодо цвяхів у розподілі праці. Пригадую, як треба було зробити частину основного проєкту на території Художнього музею в підвальному приміщенні. Колись я багато років працював у цьому музеї, тому безпосередньо відповідав за це місце. Природно, у підвалі мало бути представлено документацію андеграундних виставок чи акцій з картинками і текстами. Це була документація серії акцій «Арт-рейдери» на Старокінному ринку, яку з 2008 року ініціював Ігор Гусев. І поруч ми розмістили серію «квартирників» харківських художників, відео гурту SOSka і кілька окремих робіт одеських авторів з виразною андеграундною інтонацією.

Серед інших робіт була інсталяція одеського художника Романа Громова — велика дерев'яна скульптура, що називалася «Саркофаг». Ми тоді отримали грант від програми із Фонду Ріната Ахметова, тому ця інсталяція була особливо важливою для мене. Це були вирізані з дерева дивні люди, які несли ящик на жердинах, і все розфарбовано в кольори футбольного клубу «Шахтар»: ось вони, як раби, несуть цей саркофаг. Було смішно, бо мені подзвонили з Фонду Ахметова і питають: «У вас є така-то робота, про що вона?» «А біс його знає про що, — відповідаю. — Художник у пропозиції незрозуміло написав, а мені просто сподобалася композиція. Про що ця робота — я навіть не уявляю».

Із цієї роботою виникли труднощі при монтажі. Я не думаю, що у Громова був великий досвід створення таких конструкцій. Він дав у столярню майстерню ескізи і після того треба було все встановити. Я вже не кажу, що ми з дружиною (вона тоді працювала в Художньому музеї) стерли собі пальці, коли кріпили кнопками до експозиційних щитів сотні роздрукованих фотографій і текстів, — бог із ними. Та коли Громов привіз деталі своєї конструкції, виникли проблеми. Приїхала вантажівка, а її нікому розвантажувати,

автор спізнився. Я страшенно матюкався, але розвантажував дошки. Ця штука виявилася нестійкою, якоїсь миті я відвернувся і все це впало на мене. Я кричав, що це Громов зробив навмисне, бо хотів помститися за мої матюки. Це, звісно, було смішно.

Здебільшого за все відповідав Семен Кантор, але якщо треба було щось зробити в Музеї західного і східного мистецтва (під час IV і V бієнале), там допомагали художники. Іноді це справді частина роботи самих художників, але в інших випадках художник не повинен таким займатися. Однак тоді більше нікому було. За багато років роботи в музеї я звик, що музейний працівник — це людина, яка вміє не тільки писати або розповідати щось красиве про мистецтво, а яка вміє і цвяхи забивати, і ящики носити. Напевно, у великих серйозних інституціях існує чіткий поділ праці, в Одесі з цим складно.

Певною мірою бієнале вплинули на диспозицію міста. Не доводиться говорити про міжнародний статус наших бієнале, бо це були переважно українські художники, головно одесити. Та саме це і входило в наші завдання. Хоча навіть тоді були й зарубіжні автори, зокрема знані. Переговори з іноземними художниками вів Мирослав, я більше спілкувався з українськими митцями (на бієнале 2017 року первинний добір іноземних авторів, які надіслали свої заявки за оупенколом, здійснював Ніколай Карабінович). Загалом я задоволений таким розподілом праці, але все-таки має бути одна особа, яка відповідає за все.

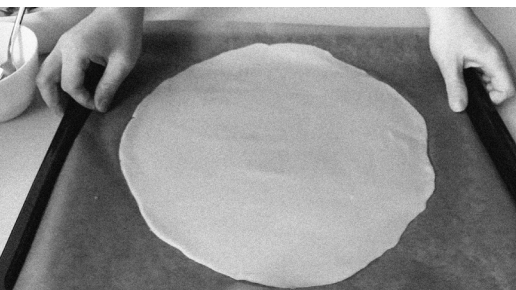
Для Одеси бієнале 2013 року стала знаковою, передусім для самих митців, але й не тільки для них. Можна сказати, що це був серйозний крок для дальшої полеміки, зокрема за межами Одеси. Багато хто говорив, що проблематика революції не актуальна для України (концепцію було написано наприкінці 2012 року і оприлюднено для оупенколу на початку 2013-го). У мистецькому середовищі точилися суперечки з приводу бієнале, мовляв, хороша виставка, але навіщо так багато живопису, до чого всі ці Цаголови, Ройтбурди. Інші заявляли, що, навпаки, Тістол і Мамсіков — це добре, але навіщо так багато інсталяцій. Так, було багато живопису, який зосередили на одній із локацій — Французькому бульварі, але його було представлено в такому собі інсталяційному оточенні. Натомість на основній локації були головно інсталяції, відео, фото, живопису там майже не було. Думаю, там, де виникає дискусія, навіть якщо вона не завжди цензурна, там є певний нерв.

Ройтбурд опублікував критичну статтю про бієнале, у якій наводив приклади, як треба робити. Крім усіх локацій і спецпроектів, була ще й альтернативна виставка. Та виставка була абсолютно протилежною до самої концепції нашої бієнале. А проте я думаю,

якби не відбулася бієнале з її концепцією, то й відповіді такої не було б. Вона спонукала митців, які не хотіли брати участь у нашій виставці, створити альтернативу.

На мою думку, суть мистецтва — у можливості наблизитися до істини. Істина — це процес, це не готова штука. Усі технічні проблеми, негаразди, брак тощо мають локальне походження. Свідомо чи несвідомо, але це впливає на кінцевий продукт, ставить відбиток на всій роботі. Це важливо — пам'ятати про технічні накладки (а вони завжди бувають, особливо з електронним обладнанням). Можливо, з погляду автора чи кураторів, так продукт виходить менш якісним, але все-таки, я вважаю, він ближчий до істини, яка завжди конкретно пов'язана і з часом, і з місцем.

Коли ми з Кульчицьким готувалися до бієнале 2013 року, обговорювали її різні формати. Нам страшенно не подобалася Перша київська бієнале — там не було жодного нерва. Натомість нам дуже сподобалася маленька і скромна бієнале в Бухаресті. Перед нами постала дилема: якщо робити щось маленьке і скром-



не, ми не зможемо отримати додаткове фінансування. А ще ж і бажання реалізувати Одесу як місце на художній карті України вимагало чогось масштабного. Тож формат обрали такий: велика кількість учасників, порівняно багато локацій, активна участь зарубіжних художників, але пріоритет для українських,

зокрема одеських, авторів.

Коли ми готували наступну нашу бієнале, вирішили зробити це як трилогію чи триптих. Навіть подавали заявку на каталог-дослідження, який пов'язував би бієнале 2013 року з четвертою бієнале, 2015-го. Грант ми не виграли, але задум у принципі було реалізовано. Коли відбуваються такі форуми чи події, щоразу змінюється кураторський склад. В Одесі три бієнале поспіль пройшли на тих самих концептуальних і стилістичних засадах, і в цьому теж своя специфіка. Третя бієнале, яку ми з Мирославом провели, потім четверта, яку ми з ним готували (Мирослав помер за пів року до бієнале), й остання, де асистентом куратора виступив Ніколай Карабінович. Рашковецький залишався незмінною фігурою. Це було вимушене рішення, тому що важко знайти когось іншого, на жаль.

Бієнале 2013 року — це результат самоорганізації. Брак грошей або сил спонукали перевести цей брак можливостей організаторів у певну якість самого проекту. Художники, котрі брали

в ній участь, були учасниками самоорганізованого процесу. Це збереглося (на жаль чи на щастя) і на наступних бієнале.

Це завжди велика проблема — співпраця. Я впевнений, що індивідуальне найважливіше в мистецтві і в кураторській діяльності так само. Якщо немає серйозної одностайності, як було у нас із Мирославом, дуже важко працювати разом. Ми були дуже різними, але, хоч як це дивно, майже абсолютними одностайними.

Розмову про кураторський досвід я хотів би почати, звернувшись до своєї статті «6 причин, чому я не куратор 6 Одеської бієнале»¹⁰. У цьому тексті я виділив больові точки, властиві не тільки Одесі, а й ситуації у сфері культури взагалі. Мені здається, тепер, через два роки після публікації статті, з'явилася необхідна часова дистанція для осмислення порушених мною проблем і стало можливим розглянути динаміку цього процесу.

«Венеційську бієнале заведено лаяти, як, утім, і кассельську "Документу"», — читав я колись у «Художньому журналі». А що ж тоді робити з Одеською бієнале?

Великі й значущі «міжнародні» події в Одесі мають велику історію — від виставок Товариства незалежних художників початку ХХ століття до «Вільної зони» в середині 1990-х. Після закриття ЦСМ Сороса й інституційної стагнації в локальній мистецькій спільноті запанували криза і застій. Звичайно, рано чи пізно ця ситуація мала змінитися, і ближче до середини 2000-х на обрії засяяли іскри змін. Найцікавіші смисли крилися в кураторських проєктах Мирослава Кульчицького та в діяльності руху «Арт-рейдери» на чолі з Ігорем Гусевим. Створення унікального єврейського музею, точніше Музею історії євреїв Одеси, яким протягом 2000-х займався куратор Михайло Рашковецький, — це особливий дослідницький інтерес, і я не втрачаю надії, що в найближчому майбутньому з'являться ґрунтовні дослідження цього феномена.

У 2008 році постав Музей сучасного мистецтва Одеси (МСМО). Основою зібрання стала придбана його засновником колекція Михайла Кнобеля, яка складається головню з живописних робіт одеських художників другої половини ХХ століття. Уже через рік пройшла перша Одеська бієнале, організована силами МСМО. Тоді вона починалася як невинна локальна подія, такий собі «міжсобойчик» одеських художників від екс-концептуалістів до консервативних пейзажистів, і не претендувала на якийсь культурний вплив (точніше, претензії могли декларуватися, але скромний масштаб події свідчив сам за себе). Випуск 2011 року ознаменувався низкою скандалів і був далекий від заявлених амбіцій.

2013 рік став переломним — відбувся проєкт кураторів Мирослава Кульчицького і Михайла Рашковецького «Самоврядування: культурна еволюція vs революція», який продемонстрував

¹⁰ Карабинович, Николай. 6 причин, почему я не куратор 6 Одесской биеннале // Prostory. — 19 февраля 2019: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/449-6-prichin-pochemu-ya-ne-kurator-6oj-odesskoj-biennale>.

намір зробити Одесу «точкою на карті» міжнародного художнього процесу. На жаль, низка об'єктивних причин не дозволила продовжити і вповні розкрити потенціал наступного випуску 2015 року.

У 2016 році я прийняв запрошення приєднатися до створення проєкту 5-ї Одеської бієнале. Серед іншого для мене це була можливість розвивати діалог із Рашковецьким тепер уже на інституціональному рівні. Таку діяльність я бачив послідовною підготовкою до самостійного курування бієнале в Одесі 2019 року, таку пропозицію мені зробила дирекція тоді ж таки 2016 року.

Сумбурні і часто суперечливі вказівки під час підготовки бієнале, які виходили з директорського кабінету, негативно позначилися на якості втіленого проєкту, і багато стратегічних кураторських зусиль знищив поганий менеджмент. Зіткнувшись із цілою купою проблем, я виділив шість головних причин, які гальмують дальший розвиток бієнале. Формат цього коментаря не дозволяє розкрити всі пункти, тому пропоную докладніше зупинитися хоча б на першому.

Непрозорість. Культурні інституції в Україні функціонують здебільшого в «сірій зоні», де рішення ухвалюються одноосібно і не аргументуються публічно.

Почнімо з організаційних деталей: за 10 років існування бієнале досі не зареєстровано як самостійну організацію, нею управляють за допомогою різних бюрократичних трюків, абсолютно непомітних на фасаді події, що ставить під загрозу репутацію і стабільність бієнале. Наскільки мені відомо, наразі (листопад 2020 року. — *Ред.*) жодних істотних змін не відбулося.

У створеній структурі непрозоре абсолютно все: ресурси фінансування і розмір бюджету, стратегія довгострокового розвитку, принципи відбору кураторів, учасників і багато іншого. Усі формальні організаційні процедури не публічні і не підлягають обговоренню. Відбір кураторів відбувається на розсуд директора, вибір хаотичний, ситуативний і будується на тимчасових випадкових альянсах.

Призначення кураторкою бельгійки Соні Дермьєнс так і не сталося, цьому передувала низка «тихих» відмов з боку тих, до кого по черзі звертався директор музею. Такий «відбір» пройшла більша частина нечисленного кола українських кураторів і кураторок. Відмови спричинено неможливістю вести діалог із дирекцією бієнале, просто тому що дирекції як такої не існує. Одиноким співрозмовником був сам директор музею, межі професіоналізму якого занадто очевидні.

Чи змінилася ситуація тепер? Дізнатися про це з відкритих джерел не видається можливим.

Чому не відбулася запланована 6-та Одеська бієнале? Вичерпною відповіддю на це є цитата директора з одного інтерв'ю: «Відбулася абсолютно дика річ, може, знак згори: ми не встигли подати заявку (в Український культурний фонд. — *Ред.*) Через відключення електрики і, відповідно, інтернету. За кілька годин до цього я дзвонив в УКФ — усе було гаразд, часу вистачало. Насамперед вирішили зібрати роздруковані документи, я особисто цим займався. І раптом — аварія. Як не зажуритися!»¹¹

Зізнаюся, мене це теж засмутило.

На мою думку, важливо, як і раніше, виділити небезпечну тенденцію останніх років, властиву не тільки Одесі, а й Україні взагалі: замість інституцій, вірних первісно заявленій функції, вписаній у саму назву музею, Центру сучасного мистецтва чи бієнале, нам пропонують квазіосвіту, привласнюють собі гучні імена. Українські пострадянські «інститути», «музеї» і «бієнале» сучасного мистецтва намагаються вбудовувати свій імітаційний продукт у глобальні канали комунікації, що врешті-решт призводить до повної ізоляції й вилучення України з актуальних процесів. Хто матиме справу з інституцією, яка із зовнішнім світом комунікує за допомогою гугл-перекладача?

У нас досі немає своїх Ганса Хааке, Данієля Бюрена чи Майкла Ашера, які змогли б оприявити шляхи потрапляння в колекцію музею, та й узагалі критично оглянули б проблему функціонування інституцій.

Порушені мною питання, як і раніше, залишаються без відповіді. Так само як раніше, попри зростання бюджетів виставок, модель і оборонна тактика керівництва музею й бієнале неправильні і шкідливі, бо множать неефективні схеми культурного менеджменту, виявляють відсутність стратегії і провалюють комунікацію з глядачем і учасниками художнього процесу.

Моя стаття, яку я згадував, викликала хвилю інтересу до одеської ситуації, і не можна не помітити окремі позитивні зміни, які сталися після публікації. Проте я вважаю надзвичайно важливою реанімацію Одеської бієнале та її рух у бік прозорості й експертності.

Я закликаю небайдужих заснувати експертну раду, борд бієнале, якщо хочете, до якого ввійдуть незалежні експертки й експерти в галузі сучасного мистецтва й культури. Без цього всі зусилля з активізації художньої ситуації в Одесі будуть марними,

¹¹ Манукян, Юлия. Семен Кантор: «На мой век неофициального одесского искусства хватит» // <https://www.prostranstvo.media/semen-kantor-na-moj-vek-neofitsialnogo-odesskogo-iskusstva-hvatit>.

адже без публічного діалогу з фахівцями створити значущу подію і розвивати локальну сцену просто неможливо. Я закликаю зацікавлених учасниць і учасників мистецького процесу приєднатися, для того щоб не розгубити і не втратити зусилля попередніх поколінь.

Одеській бієнале потрібна стійка незалежна модель, яка кардинально відрізнятиметься від всюдисущої легковажної профанації.

Одеська бієнале повинна залишатися місцем для генерації смислів, вдумливого художнього виробництва, а не випадковим джазовим концертом за примхою господарів.

Замість орієнтуватися на проблемні західні моделі треба послідовно працювати над розвитком локальних практик, поглиблювати розуміння регіону, його історії і проблем.

Виставка: «Здається, я заходжу в наш сад».
Друга бієнале молодого мистецтва
Куратор(к)и: Анастасія Євсєєва,
Дарина Скринник-Міська, Борис Філоненко

Інституція: Міністерство культури України, Харківська муніципальна галерея

Простір: готель «Харків», Муніципальна галерея, ЕрміловЦентр, Харківський літературний музей, галерея «COME IN», «Hudprom-Loft», Харківський художній музей, Ботанічний сад, Обсерваторія ХНУ ім. В. Н. Каразіна, Держпром

Дати: 17 вересня — 31 жовтня 2019 року

Учасники й учасниці: *Андрій Достлєв, Андрій Рачинський і Данііл Рєвковський, Андрій Хір, Антон Лапов, Антон Саєнко, Богдан Локатир і Маргарита Журунова, В'ячеслав Поляков і Олена Субач, Валентин Однов'юн, Васи́лина Буряник, Володимир Гавриш і Андрій Беницький, Володимир Козут, Вікторія Дорр і Томаш Гажлінські, Віталій Кохан, Віталій Шупляк, Ганна Шумська, Денис Метелін, Катя Бучацька, Катерина Лєсів, Катерина Шовкопляс, Костянтин Зоркін, Etching Room (Крістіна Ярош і Анна Ходькова), Ларіон Лозовий, Люся Іванова, Лія Достлєва, Микола Коломієць, Назар Мартинюк, Ніна Мурашкіна, Ольга Кузюра, Оля Федорова, Поліна Карпова, П'ютр Армяновський, Саша Курмаз, Лізавета Герман і Марія Ланько, Сергій Григорян, Сергій Мельниченко, Сергій Радкевич, Сергій Торбінов, Тереза Барабаш, Юлі Голуб, Юрій Болса, Юрій Денисенков, Ярина Шумська, Євген Нікіфоров, Євген Самборський, Євгеній Чернишов, Єгор Анцигін*

Одна з особливостей бієнале в Харкові полягала в тому, що від початку кураторська група зверталася з цілком конкретною темою до широкого кола художників і художниць через оупенкол. І від кого ми отримаємо відповіді, ми переважно не знали. Це суттєво відрізняє цю виставку від усіх інших, над якими я працював. Коли ти куруєш виставки в інституції або займаєшся дослідницьким проєктом, ти завжди знаєш про роботи і практики митців, з якими хочеш працювати. У бієнале був великий простір невідомого.

Ситуація оупенколу дискусійна, навколо неї виникало багато розмов. Довго обговорювали, чи потрібен оупенкол на бієнале. Я спершу вважав, що не потрібен (такої думки дотримувалися і кураторки попередньої бієнале — Лізавета Герман, Марія Ланько та Катерина Філюк), хоча цей пункт прописано в нормативних документах конкурсу. Однак пізніше я вирішив для себе, що треба скористатися цим моментом як можливістю, бо таких виставок із високою імовірністю в моїй практиці більше ніколи не буде. Текст оупенколу було написано радше в таку-от невідомість, на основі тексту-концепції, яка існувала на той момент. Вибір теми було зумовлено все-таки практиками художників старшого покоління, але нам хотілося зрозуміти, чи можлива відповідь на це питання в практиці молодих художників і художниць. Звичайно, багатьох ми запрошували подаватися на оупенкол, адже існували роботи, які ми хотіли представити на виставці. Проте чимала частина показаних робіт і авторів/-ок — ті, з ким ми раніше не були знайомі і чії роботи доти не знали. Мені здається, це важливий момент.

Бієнале в Харкові — це колективне кураторство. На мою думку, відкритість ситуації в проєкті дозволила побудувати продуктивний діалог усередині кураторської групи. Наприклад, під час спільного голосування за учасника чи учасницю бієнале проходив/-ла лише той чи та, кому діставалися всі три голоси від нас. Дискусійним моментом стало вироблення критеріїв відбору. Десь із 400 заявок ми відібрали близько 50 авторів/-ок, або ж 40 проєктів. Вагомий відсоток (мені здається, чверть показаних робіт) — це роботи, не подані на конкурс, а відібрані з портфоліо за результатами нашого спілкування з митцями й мисткинями, твори, раніше представлені в іншому контексті.

Ми кілька разів коригували й уточнювали структуру виставки, адже довгий час вона не мала конкретного місця. Ідеальна структура накладалася на макет двоповерхового готелю «Харків» із чотирма кімнатами, а вже ця структура — на реальні особливості простору з усіма його недоліками. Кожна наступна спроба

сказати все, що ми хочемо, вимагала перебудови. Мені здається, відкритість і готовність переглядати свої рішення — засадничі моменти в нашій кураторській роботі над бієнале.

Робота з приміщеннями — один зі складних моментів, його вирішували покроково. Коли починали, виявилось, що в другій кімнаті немає підлоги. Ми робили дві експертизи на предмет аварійності цього приміщення, і здавалося, що ним не можна буде користуватися. Ходити можна було лише по перекриттях, інакше існував великий ризик провалитися на нижній поверх. Однак так збіглося, що в нашій концепції ця зала відповідала темі роботи художника зі зруйнованим містом, тож контекст аварійності посилив наратив виставки й підігравав роботам.

Міністерство на наші кураторські рішення не впливало. Проте умови, у яких почався й розвивався проєкт, підказували, що саме ми не зможемо зробити: немає грошей, немає бажання інституцій з нами співпрацювати, немає простору, готового для виставки, — усе це так чи так впливало на роботу. Зрештою, ми зробили все, під чим тепер можемо підписатися. Я не думаю, що проблема полягала в наявності держави-ініціатора. На мою думку, проблема в тому, якою була ця участь: держава в особі Міністерства культури, заявляла себе важливим гравцем у сучасному мистецтві, ініціюючи бієнале, а потім зникала й не пропонувала нічого конструктивного. Ба навпаки, мала деструктивні наміри, демотивувала команду. Дуже багато сил наша команда витратила на елементарні пояснення того, що насправді відбувається. Наприклад, чому бюджет харківської бієнале більший за бюджет київської. Розуміння цього не вимагає великих зусиль, якщо знати, що бієнале в Києві відбулася в Мистецькому Арсеналі, який системно працює в полі сучасного мистецтва. Там є штат працівників, партнери, світло; зрозуміло, який температурний режим у приміщенні. Нічого з цього переліку у нас не було.

Навіть у найскладніших ситуаціях можна спробувати зробити добрий проєкт, але тільки якщо твоя команда націлена на результат і має ясну мотивацію. На жаль, у нашій історії єдиної команди не було, цінності суттєво відрізнялися, а Мінкульт лише додав свою ціннісну систему, де вручення дипломів і квітів учасникам більше важить, ніж виставка і побудова комунікацій у культурній спільноті міста.

ОНЛАЙН-ВИСТАВКА

Виставка: «Ищу-Свищу!»

(українською «Шукаю вітру в полі!»)

Куратор/-ка: *Олександра Кадзевич, Гаррі Краєвець*

Інституція: artist-run простір «Noch»

Простір: OLX — платформа онлайн-оголошень, яка об'єднує людей для покупки, продажу або обміну товарами і послугами

Дати: 17 квітня — 17 травня 2020 року

Учасники й учасниці: *Володимир Чигринець, Олексій Салманов, Антон Ткаченко, Марина Сільченко, Олександра Кадзевич, Гаррі Краєвець, Мітя Чуріков, Даніїл Галкін, Саша Долгий, Ніколай Карабінович, Аліна Соколова, Аніта й Олан Немет, Катя Лісовенко*

Нашою метою було по-новому, експериментально розглянути певні процеси і явища, критично підійти до осмислення сьогодення. Наприклад, досліджувати способи захоплення нових територій для презентації мистецтва, проявити цікаві аспекти ставлення самого майданчика до цих дій. Завданням було вийти з обмежень, прориваючись через зведення заданих правил, щоб зламати якийсь код. Це вимагало зовсім іншого інтелектуального і художнього підходу.

Обраний нами майданчик сам запропонував різні механізми репрезентації, нам залишалося тільки вибирати з наявних і підлаштуватися. Інакше модератор блокував наші оголошення і не допускав до публікації. Ми склали фотозвіт про подію з цих листів, зауважень і рекомендацій, серед яких вибір рубрики, ціна товару, виправлення надто лаконічного опису, заборона на повторення оголошень від одного автора тощо. Для нас це було чимось новим: оголошення не можливо було розмістити заздалегідь, адже хотілося розмістити всі одночасно, «монтаж» виставки відбувався за годину до офіційно запланованого онлайн-відкриття, довелося дуже поспішати.

Виставка «Шукаю вітру в полі!» існувала на OLX лише тридцять днів (тривалість безкоштовного розміщення). Роботи мімікрували в просторі, заповнили собою вже наявні лакуни і розсіювалися. Це умова платформи, і це близько до того, як відбуваються реальні виставки. На відміну від соцмереж, де якщо ти щось виставив, воно вже ніколи не зникне, OLX ближче до формату реальності.

Нас приваблювала сама двоїстість ситуації, коли наше втручання спровоковано винятково художнім інтересом і наміром. Ми не ставили завдання передати реалістичне відчуття від зіткнення з твором, — хотілося розширити межі творчості, його сприйняття, дати можливість ненавмисної зустрічі і зіткнення з мистецтвом. У нас вийшло радше про можливість і неможливість погляду.

Виставка: «Хто всі ці люди, що бачили той самий пейзаж?»

Кураторка: *Ксенія Малих*

Простір: «SHUKHLIADA exposition environment»

Дати: 23 серпня 2018 року

Учасник: *Ярослав Футимський*



«Ярослав Футимський у свій практиці час від часу звертається до пейзажу. Цього разу це краєвид з околиці смт. Понінки Полонського району Хмельницької області — місця, де народився художник і де живе його родина. Пейзаж у цьому випадку не об'єкт, а контекстне середовище, де свого часу відбулася спроба робітничого страйку, яку одразу придушили. У 1905 році робітники паперової фабрики, містотворчого підприємства Понінки, намагалися провести збори на околиці селища, у лісі на березі річки. Сучасну міську практику профспілкової боротьби тут застосували в непридатних умовах, і вона одразу згасла».

З опису виставки

«Коли історичне розчиняється в пейзажі, чи стає пейзаж історичним (політичним)? Де серед цього горизонту, каміння і річки зачіпки, які розповідатимуть про нереалізовану класову боротьбу, зниклий або ж уявний профспілковий досвід? Як ці хвилювання нівелюються з часом, заносяться річковим мулом, замовчуються в пам'яті? Коли загорілося і як згасло тут це полум'я? Хто всі ці люди, котрі бачили той самий пейзаж?»

Ярослав Футимський, коментар до виставки

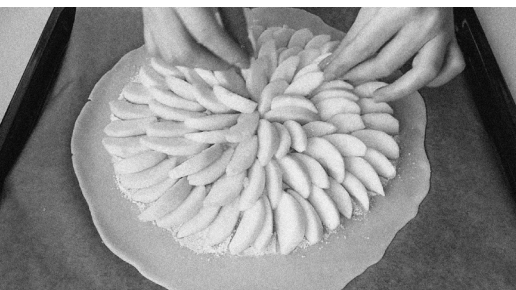
Ярослав Футимський давно й послідовно працює з політичним пейзажем. Його метод передбачає поетизацію політичного пейзажу або, навпаки, політизацію поетичного пейзажу. Так чи так роботи Футимського — це переважно редімейди, сайтспецифічні перформанси (наприклад, перформанси-прогулянки), виготовлені власноруч об'єкти тощо. Тобто вони важко піддаються дигіталізації, цифровій документації, натомість якнайкраще архівуються засобами усного переказу.

Цей перформанс було створено і задокументовано за допомогою відео 360 градусів спеціально для віртуального експозиційного середовища SHUKHLIADA, яке існує лише у віртуальному просторі. Сам перформанс відбувся в реальному історичному місці, де 1905 року страйкували робітники паперової фабрики, в рідному місті художника — Понінці Хмельницької області. Художник стоїть на реальному камені, з якого почався робітничий рух

понінківців, одразу й придушений, його рука у вогнетривкій рукавичці горить реальним вогнем.

Кураторське завдання в роботі над цим проектом полягало в тому, щоб обережно перенести аналогову поетичність Футимського в цифрову реальність. Чіткої тактики досягнення цієї мети не було, тому

кураторський підхід вийшов експериментальним. Це був дослід, випробування сили поетичності висловлювання, яке мало відгородитися від глядача екраном гаджета або VR окулярами.



МІЖ КАТЕГОРІЯМИ

Виставка: «Що важливо. Виставка про та за участі людей із синдромом Дауна»

Кураторки: *Лізавета Герман,
Марія Ланько*

Інституція: Goethe-Institut в Україні і TOUCHDOWN 21

Простір: IZONE (Київ, вул. Набережно-Лугова, 8),

Музей сучасного мистецтва Одеси (вул. Леонтовича, 5)

Дати: 19 жовтня — 8 листопада 2018 року (Київ), 6–31 березня 2019 року (Одеса)

Учасники й учасниці: *Станіслав Туріна, Катерина Лібкінд, Ярема Малащук і Роман Хімей, Алевтина Кахідзе, Андрій Сагайдаківський, Дарія Кузьмич і Світлана Селезньова, Мирослав Ягода, Клеменс Мартін Тео Барон, Зюзанне Кумпель, Габріель Лютербек, Бріт Шилінґ, Любомир Тимків, Влодко Кауфман, Ілля Чичкан, Кирило Проценко, Євген Голубенцев, Олександр Стешенко, Жан-Марі Мон, Юрій Соколов, Павло Юров, Ален Меерт, Ян Пташек, Анне Ляйхтфус*

«Художній маєток Олега Голосія»

Кураторки: *Лізавета Герман,
Марія Ланько, за участі Галини Глеби*

Дата: від 2019 року

Лізавета Герман: Для мене нині кураторство — це практика, яка не просто організовує художні процеси або знаходить форму для втілення й комунікації висловлювань окремих художників з аудиторією. Це передусім практика, яка впливає на чинну систему роботи і взаємодії в професійному середовищі або створює нову систему, нові стандарти. Кураторський проєкт повинен залишити після себе не просто виставку чи якийсь поодинокий фінальний продукт, а стимулювати новий тип відносин усередині художньої спільноти. Кураторська практика — це така діяльність, яка постійно створює, покращує і роз'яснює відносини в усьому мистецькому середовищі, і цей вплив не обов'язково має бути одразу очевидним. Після справді успішного проєкту все працює трошки краще і глибше. У цьому сенсі «Що важливо» і «Маєток художника Олега Голосія» — важливі для нас приклади, адже обидва проєкти, кожен у своїй ніші, так би мовити, започаткували нові процеси.

«Що важливо» — це проєкт, який запустив після себе кілька ліній. З'явилося «ательєнормально» — середовище художників, які працюють з митцями із синдромом Дауна. Тобто художники із синдромом Дауна отримали суб'єктність, отримали можливість працювати. І це дуже змінило їхнє життя. Ми зараз говоримо про 5–7 художників. Може, це не так багато, але ці люди отримали суб'єктність, отримали голос, і як люди, і як художники. Для художників-викладачів «ательєнормально» — теж важлива подія. Вони відкрили в собі педагогічні здібності і переосмислили власну практику. Крім того, мистецьке середовище здобуло нову творчу одиницю, новий тип художнього виробництва. З коментарів навколо я можу зробити висновок, що «ательєнормально» дуже впливає на багатьох уже самим фактом свого існування. Мені не хочеться говорити, що це суто наша заслуга, це не так, але в дечому для багатьох людей усе почалося з виставки «Що важливо». Наш головний кураторський внесок у тому, що ми тоді запросили на виставку художників Катю Лібкінд і Стаса Туріну. І важливо не те, як було зроблено саму виставку, а те, що вона запустила якісь процеси, які далі розвиваються без нашої участі.

Схожі речі відбулися з «Художнім маєтком Олега Голосія». Ця практика вже існує у світі, ми лише імплементуємо її в Україні в наших реаліях. Ми вважаємо, що треба публічно позиціонувати наші наміри щодо спадщини Олега Голосія, публічно з нею працювати. Тобто не просто продавати, як звичайно це роблять галереї, а робити все максимально можливе з його доробком і діяльністю, поєднуючи це з нашими мистецтвознавчими і дослідницькими

амбіціями. Нам хотілося б дивитися на «Маєток художника Голосія» не просто як на окремо взятий кейс одного художника, — ми хочемо, щоб робота з його спадщиною стала прецедентом, щоб з'явилося більше таких проєктів, відповідно, щоб існувала модель стосунків, якої всі дотримувалися б. Така модель могла б змінити систему взаємовідносин у всьому середовищі, щоб, умовно кажучи, інші сім'ї, спадкоємці, правовласники робіт могли орієнтуватися на це як на успішний проєкт, зокрема кураторський. Напевно, наша головна кураторська заслуга в тому, що ми просто зробили перший крок. Буде чудово, якщо хтось інший зробить крок другий, третій і так далі.

Марія Ланько: Для нас завжди було важливо не тільки що ми робимо, а і як ми робимо. Такий ніби перформативний підхід у процесі реалізації проєкту. Нам нецікаво робити просто якусь виставку або висловлювання. Для нас стосунки всередині спільноти завжди були в пріоритеті. Йдеться як про підтримку вже наявних стосунків, так і про створення якихось нових типів можливостей для всіх учасників проєкту.

Мені здається, навіть робота з художниками, з якими ми маємо можливість вести діалог на рівних, вимагає певної чутливості й делікатності. Узагалі, на мою думку, робота з художниками і мистецтвом учить саме чуйності. Чуйність, мені здається, — основа нашої кураторської практики. Не в сенсі бути беззубими і делікатними, а в сенсі бути чутливими до різних ситуацій, різних ідентичностей, які ніколи не повторяться. Тому немає схеми, як щось робити. Так, можна спертися на попередній досвід, адже щоразу ти нарощуєш здатність реагувати на різні ситуації. Проте жоден проєкт не повторює попередній, жодна нова взаємодія з художником або з його роботами не убезпечить тебе від якихось складних ситуацій. Мистецтво вчить весь час бути включеним, присутнім, вирішувати, а не просто покладатися на якісь сталі рейки.

Створюючи проєкт «Що важливо», ми багато в чому спиралися на досвід німецьких колег Touchdown21, які провели в Україні серію воркшопів і передали нам базові інструменти взаємодії з людьми із синдромом Дауна. Вони працюють із цим уже двадцять років, зокрема створюють мистецькі проєкти. Тут постає важливе питання про суб'єкта (художника) — як можна ухвалювати якісь колективні рішення про показ або не показ будь-яких робіт в експозиції. Протягом року ми працювали спільно з Катєю де Браганца й Анною Ляйтхус, зустрічалися на воркшопах. І вони своїм прикладом взаємодії з усією нашою групою показали нам певні інструменти, які уможливають спілкування й ухвалення рішень,

що будуть етично прийнятними або принаймні враховуватимуть думку всіх. Адже ти не завжди можеш говорити з людиною із синдромом Дауна, так само як і з людиною без нього. Комунікація можлива, вона продуктивна, вона може привести до якихось рішень.

З «ательєнормально» ми продовжили працювати глибше. За цей час вони виробили свої способи взаємодії з усіма. Що стосується професійних відносин між художниками й галереєю, то в цьому питанні ми завжди дотримуємося однакових принципів з усіма. У нас є відсоток від продажів робіт, що їх утримує галерея «The Naked Room», якщо ми продаємо роботу. Автор роботи отримує 50 відсотків (це звичайно для галерейних продажів), а решту 50 відсотків ділимо ми (галерея) і саме «ательєнормально» як спільнота. Для нас це спосіб професійної легітимації і спосіб підтримки студії. Тепер вони самі можуть заробляти. І мені здається, коли художники стали отримувати гроші за свої роботи, вони здобули зовсім інший статус, щонайменше в очах своїх родичів, батьків і друзів. Бувають вдалі місяці, коли їхній заробіток співмірний із середньою зарплатою батьків, братів або сестер.

У «Мистецькому маєтку Голосія» для нас пріоритетна робота з архівом художника. По-перше, це фізичний розбір усіх його матеріалів, наявних в архіві. Нам допомагає Галя Глеба, вона директорка «Мистецького маєтку». Вона розробляє систему класифікації, інвентаризації і способу зберігання та просто фізично перебирає весь архів, систематизує його, розкладає по папках. Паралельно з нею працюють кілька асистентів, які сканують матеріали. Коли цей етап завершиться, ми запустимо роботу над онлайн-архівом. Ми вже придумали структуру, і щойно матимемо достатньо матеріалів, будемо наповнювати. Плануємо через якийсь час відкрити архів для дослідників, зацікавлених у роботі з матеріалами Голосія. Крім того, ми запрошуємо окремих мистецтвознавців, кураторів і дослідників, які цікавляться певною темою або проблематикою, пов'язаною з Голосієм, можливо, не напряду, а опосередковано. Ми пропонуємо їм, попрацювавши з матеріалами, написати есей, дослідний текст або якийсь інший матеріал, цікавий і самим авторам, і нам. Ще один напрям — публічна програма, яка стала на паузу через карантинні обмеження. Ми планували виставковий тур містами України. Зробили виставку в Дніпрі в галереї «Артсвіт». А от в Одесі не вдалося, виставка зірвалася буквально в перший день карантину.

Лізавета Герман: Крім програмування, у нас тепер багато операційних функцій: ми оперуємо фізичними роботами, зберігаємо

їх, даємо на виставки. Це ніби сервіс, який галерея «The Naked Room» надає родині Голосія. Щоразу, коли щось потрібно для якоїсь виставки чи книжки — робота або зображення, звертаються до родини, а вона переадресовує до нас. Своєю чергою, «Маєток» вирішує, чи варто давати роботу або зображення, контролює ідеї, думки, правильну комунікацію спадщини Олега Голосія, аж до того як буде набрано експлікації до робіт. Отже, ми виступаємо експертним оператором, посередником, який не тільки сам щось робить, а й гарантує якість того, що відбувається навколо імені художника.

Ми впевнені, що Олег Голосій має бути в постійній колекції Музею сучасного мистецтва, якого поки що не існує. А ми, чесно кажучи, над цим уже працюємо. «Художній маєток» займається продажем робіт, хоча це не в пріоритеті. У нас немає мети продати всі роботи за місяць, ми не поспішаємо. Ще один напрям нашої діяльності — «Художній маєток» веде переговори з меценатами, які могли б придбати роботи або для Національного художнього музею України, або для майбутнього Музею сучасного мистецтва. Поки його немає, «Маєток» може зберігати роботи. Існують меценати, готові взяти в цьому участь, тож це не якісь утопічні бажання, а цілком реальні речі.

Виставка: «Анонімне суспільство»

Кураторка: *Тетяна Кочубінська*

Інституція: PinchukArtCentre

Простір: PinchukArtCentre

(Київ, вул. Велика Васильківська/Басейна 1/3-2)

Дати: 27 жовтня 2017 — 6 січня 2018 року

Учасники й учасниці: *Сергій Ануфрієв, Євгенія Белорусець, Сергій Братков, Леонід Войцехов, Жанна Кадилова, Євген Павлов, Віктор Пальмов, Сергій Попов, Кирило Проценко, Роман Пятковка, Лариса Резун-Звездочетова, Олександр Ройтбурд, Василь Цаголов, Олександр Чекменьов, Оксана Чепелик*

«Виставку "Анонімне суспільство" присвячено періоду аномії, у якому опинилося й досі перебуває українське суспільство після розпаду Радянського Союзу. Термін "аномія", що його запровадив французький соціолог Еміль Дюркгейм, означає кризовий період переходу для суспільства після політичного струсу і зміни ціннісних норм, коли "колишні боги старіють або мертві, а інші ще не народилися". Відправною точкою виставки стала акція одеського художника Леоніда Войцехова "Вони нам за це відплатять" (1984), під час якої учасники пронесли вулицями Одеси плакат із таким самим написом. Це було реакцією на стихійне лихо, у результаті якого місто залишилося без електроенергії і водопостачання. Коли міліція затримувала учасників акції, на питання "Хто відплатить, хто такі «вони»?", їм відповідали: "Сили природи". Цей жест у контексті виставки символізує метафоричний поділ суспільства на дві протилежні сили — "ми" і "вони".

Виставка складається з кількох розділів. У першому йдеться про буття особистості в ідеологічному протистоянні від створення героїв до їх поступового знецінення, про існування серед подвійних стандартів, про особистість, яка розвивається на тлі зміни політичних декорацій. Другий розділ присвячено осмисленню себе, внутрішній боротьбі, колективному полю спогадів і переживань. Останній розділ стосується тілесного, інтимного світу, звернення до якого — це маніфестація спротиву контролю за особистим життям.

По своїй суті "анонімне суспільство" в контексті виставки — це метафора відсутності суспільства як такого, у якому індивід усаджував недовіру до влади, що вже втратила авторитет, і за інерцією живе під незримим оком Великого Брата. Виставка будується навколо намацування і оприявнення "я". Вона виводить на перший план індивідуальність, оприявнює її голос в анонімному полі в деформованій соціально-політичній дійсності, в царині особистих спогадів та інтимних переживань».

Виставка: «Майже там»

Кураторки: *Тетяна Кочубінська, Теона Буркіашвілі, Сейхан Мусаоглу*

Інституція: British Council

Простір: онлайн-виставка

Дати: від березня 2020 року

Учасники й учасниці: *Ойкю Арас, Террі Аткінсон, Луна Ече Бал, Іраклі Буг'яні, Річард Гамільтон, Лейла Гедіс та Інджі Фурні, Тамар Г'юргадзе, Олег Голосій, Юлі Голуб, Натела Гриґалашвілі, Сукі Данда, Джиммі Дарем, Леман Севда Дариджиоглу, Трейсі Емін, Бернард Коен, Ансель Крут, Саша Курмаз, Валерій Ламах, Ленгландс і Белл, Річард Лонг, Гарет МакКоннел, Майя Наверіані, Пол Неш, Корнелія Паркер, Джерен Санер, Дмитро Старусєв, Джон Стезакер, Алі Емір Тапан, Айча Телгерен, Ярослав Футимський, Марк Хаймович, Мона Хатум, Ріта Хачатуряні, Анна Звягінцева*

«Майже там» – це цифрова виставка творів із колекції Британської Ради та художників із Грузії, Туреччини й України. Ця виставка – роздуми про вічне бажання людини визначити своє місце щодо країни чи щодо внутрішніх прагнень до себе. Пропонуючи погляд на сучасний стан людини, через міркування про ступінь відокремленості й переміщення, представлені тут твори досліджують соціальні обмеження та видимі й невидимі межі. Віртуальна виставка запрошує глядацтво до мандрівки, у якій розглядається ідея універсальної ідентичності. Питання самосвідомості наскрізною ниткою проходить через усю виставку, яка розгортається в трьох розділах — «Місце», «Посередині» та «Переміщення», що їх куратори пропонують вам пізнати.

У розділі «Місце» йдеться про особистісні точки відліку й імпульси стосовно певного місця. «Посередині» — це потік, що з'єднує з дорогами, які ведуть до інших розділів виставки. У зібраних тут роботах людське тіло часто є інструментом для перформативних дій на тлі змінних ландшафтів. «Переміщення» аналізує можливості, пов'язані з потребою тікати, що часом створює розмиті ілюзії, чи прибирає перешкоди, обмеження й кордони, яких ми або боїмося, або крізь які закликаємо себе прориватися.

Виставку покликано дати глядачам можливість досліджувати внутрішні кордони всередині себе як особистості — на тлі політичної дезінтеграції і подолання меж, як психологічних, так і фізичних. «Майже там» доступна з будь-якого комп'ютера чи мобільного пристрою у світі й адаптована для людей з обмеженими можливостями. Крім традиційних текстових описів, тут представлено аудіоописи та переклади супровідних текстів і творів мовою жестів, у такий спосіб онлайн-виставка пропонує свободу руху та можливості для відкриттів».

Виставка: «Короткий список»

Куратор(к)и: *Тетяна Кочубінська, Влада Ралко, Михайло Рашковецький*

Інституції: комітет з Національної премії імені Тараса Шевченка

Простір: Національний центр Олександра Довженка

(Київ, вул. Васильківська, 1)

Дати: 14 лютого — 4 березня 2020 року

Учасники: *Сергій Братков, Олександр Гляделов, Нікіта Кадан*

«Виставка "Короткий список" представляє мистецькі проекти, які ввійшли до третього туру голосування на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка 2020 року. На найвищу державну нагороду в категорії "Візуальне мистецтво" номінуються проекти: "Імперія снів" Сергія Браткова, "Карусель" Олександра Гляделова та «(не)означені» Нікіти Кадана.

Ідея виставки належить членам Шевченківського комітету Владі Ралко, Тетяні Кочубінській, Михайлові Рашковецькому: "Різні за естетикою, інтонаціями, художнім методом, ці твори, поєднані разом, ілюструють природу людського в сьогоденнішніх умовах політичної нестабільності, історичної фальсифікації та неможливості охопити дійсність. В основі своїй усі роботи використовують медіум фотографії, але ці твори об'єднує не тільки звернення до фотографії.

Митці вводять глядача в стан трансу, перехідний стан. Кожен по-своєму. Кадан — створюючи з документальних фотографій сугестивний чорно-білий живопис і водночас під'єднуючи до свідомості "пацієнта" багатофункціональний аналітичний апарат. Гляделов — за допомогою травмувального шоку заримованих і зацикленних пограничних ситуацій. Братков — колажуючи калейдоскоп підсвідомого в образі оманливо лагідних, легких підковдр. Однак художники не маскують особисте і колективне підсвідоме "раціоналізаціями". Жорстко чи іронічно, чи безжально — усі вони пред'являють болючу правду, здираючи з неї "пост", як шкіру. На жаль, нині саме через біль ми можемо дістатися до людяності і розуму».

Усі три виставки («Анонімне суспільство», «Майже там» і «Короткий список») відбулися в різних просторах — PinchukArtCentre, інтернеті і Довженко-Центрі відповідно. Не думаю, що простір може заважати кураторському висловлюванню. При створенні будь-якого виставкового нарративу враховується специфіка конкретного простору — він може підказувати, спрямовувати, іноді створювати обмеження, які, своєю чергою, треба старатися використати як переваги. Хоча це не завжди можливо.

«Анонімне суспільство», напевно, — одна з моїх виставок, яку я можу назвати кураторською, якщо під куратором все-таки мати на увазі автора, творця висловлювання. У цій виставці не було якихось новаторських експозиційних рішень. Якщо зовсім спростити, то ця виставка, як і більшість, зводилася до «розвішування» робіт у просторі і на стінах білого куба. Проте мені хочеться вірити, що саме ця виставка сприймалася як цілісне висловлювання. Роботи, взаємодіючи одна з одною і ведучи розмову між собою, справді породжували певне візуальне поле, у яке потрапляв глядач. Глядач у цьому випадку не проходив окремо шлях від однієї роботи до іншої, а потрапляв у ситуацію, навантажену смислами, питаннями, які містили імпульси до роздумів. У цій виставці була дуже важлива концептуальна взаємодія робіт, які в діалозі одна з одною виявляли сенси, важливі й актуальні для нас сьогодні.

Мені важко сформулювати, що таке дослідницька виставка. На мою думку, якщо не йдеться про швидкий формат рор-ап виставки, то будь-яка серйозна виставка ґрунтується на вивченні історичного матеріалу, історії мистецтва або ж практики конкретного художника. Будь-яке серйозне висловлювання базується на дослідженні. У випадку «Анонімного суспільства» ми говоримо про архівні матеріали Дослідницької платформи PinchukArtCentre. На відміну, скажімо, від більш архівної виставки, присвяченої сквоту «Паризька комуна», «Анонімне суспільство» — це суб'єктивне висловлювання про нас нинішніх.

У цій виставці мені хотілося, поєднуючи роботи з різних періодів української історії, виявити людське, роздуми про людину як таку, передати якусь зупинку, паузу, щоб задуматися про самих себе, про особисте відчуття всупереч політичним інсинуаціям, про наші дії, часто викликані бурхливими громадськими і політичними зрушеннями. Мені важливо було проявити це особисте, людське, яке часто важко розрізнити в протистоянні «я» і «вони».

У цій виставці кураторство полягало у створенні суб'єктивного оповідання, важливого оціночного судження про сучасну

політичну ситуацію через діалог робіт різних років. Саме взаємодія творів у просторі насичувала ці твори новими значеннями, давала їм нові прочитання. Між роботами виникали такі «сміслові стріли», що їх я уявляю як діагональні рухи, які пронизують усю експозицію. Наприклад, сусідство соціальних по суті робіт, як-от «Затемнення» Євгена Павлова і «Паспорт» Олександра Чекменьова, політизувало висловлювання Леоніда Войцехова в акції «Вони нам за це відплачуться!». А ігровий складник цієї роботи Войцехова знаходив ніби продовження й підтримку в документації акції «Групи швидкого реагування» «Ящик для трьох літер», у «Дошці пошани» Жанни Кадирової, у серії «Подяка» Сергія Ануфрієва. «Дошка пошани» Кадирової й «Життя заводу» Павлова разом створювали щемливе відчуття від банальної зміни понять, але не сутнісних змін у суспільстві. «Ящик для трьох літер» і «За владу Рад» Віктора Пальмова ставлять питання про жертовність — її потрібність чи даремність — в ім'я революції. Це мало продовження у відео Сергія Попова «Сувенір» і так далі.

Ця виставка кураторська в тому сенсі, що вона створила певну мережу, у якій взаємодіяли твори, насичуючи один одного новими значеннями. При цьому роботи підкреслювали цілісність виставки та її висловлювання. Зібрані разом роботи передавали відчуття аномії, що триває.

Для мене (на цьому етапі) найближчий формат кураторського висловлювання — це виставка, і в ній як важливому складнику кураторської роботи велике значення має драматургія. Драматургія — це комплекс концептуальних експозиційних рішень, які впливають у просторі й часі на рівні відчуттів, думок і психологічного сприйняття погляду. Куратор — це складна комплексна професія. Куратор — це людина, яка повинна володіти насамперед певним чуттям, відчуттям мистецтва, відповідати за вибір, уміти його обстоювати, мати впевненість і, звичайно, широту поглядів, великий кругозір. Цього досягти дуже важко. А от що, на мою думку, точно не треба робити, так це ототожнювати куратора і менеджера. Це не заперечує того, що в куратора мають бути організаторські здібності, що він може бути привабливим і відчувати психологію іншої людини, але передусім куратор працює із сенсами й мистецтвом.

«Майже там» — виставка, реалізована в просторі цифровому, і я в чомусь критично ставлюся до цього досвіду. На мою думку, все-таки жодний цифровий досвід не замінить реальної взаємодії з художнім твором, якщо таке не задумувалося спочатку, враховуючи природу цифрового. Проте цей досвід теж був дуже цінним і важливим, як у плані розширення кругозору, так і в плані

знайомства з новими художніми практиками, а ще завдяки знайомству з кураторською і художньою діяльністю, наприклад, Сейхан Мусаоглу.

Водночас робота в цифровому просторі — це дуже демократичний підхід. У цьому випадку це була робота насамперед над смислами і вибудовуванням наративу. Цифровий простір демократичний у тому сенсі, що ми не обмежені фізичним простором, позбавлені ієрархій, а ще не обмежені бюджетами (певною мірою). Ми розуміємо, що сьогодні дуже важко організувати будь-яку виставку, чому в Україні майже не відбувається міжнародних проєктів, адже для організації виставки щонайменше треба забезпечити транспортування і страхування робіт. Як казав Понтус Хультен: «Мондріана на таксі сьогодні не привезеш». У цифровому просторі ми можемо показати майже все за згодою автора/-ки. Я сказала б, що цифровий формат не трансформує поняття кураторства, а якоюсь мірою звужує його. Якщо говорити про мій конкретний досвід роботи над «Майже там», то кураторство зводилося до відбору робіт, їх аналізу, текстових описів, вибудовування певного ланцюжка взаємозв'язків. Одночасно ж послідовність сприйняття і створення спресованого складного наративу важко зберегти і передати.

«Короткий список» — це така собі імпровізована виставка, і її точно важко назвати кураторською. Ідея цієї виставки виникла в розмові з Владою Ралко і Михайлом Рашковецьким, але я багато разів чула, що ця виставка на вигляд була кураторською. Це до якоїсь міри збіг обставин. Можна сказати, що в чомусь це було колективне кураторство. Під час засідань комітету Шевченківської премії ми між собою говорили про те, які твори можна було б номінувати в категорії «Візуальне мистецтво». Тепер я розумію, що це було б цікаве кураторське рішення, якщо говорити про куратора як про того, хто здійснює відбір і інтерпретує твори. Не знаю, чи спало б комусь на думку зробити виставку і об'єднати в ній роботи Браткова, Гляделова та Кадана. Ця виставка в чомусь показала нерв часу, наше суспільство. Мені здається, що про неї дуже точно висловився Олександр Ляпін, проаналізувавши експозицію і концептуальне наповнення всіх трьох серій — «Імперія снів», «Карусель» та «(не)означені». У цій виставці ключовим був простір Довженко-Центру. Він мав певні обмеження з огляду на те, що ми буквально втиснулися в графік роботи інституції. У цьому просторі існували певні «перешкоди» — фальшстіни, сцена і об'єкти, які неможливо винести з приміщення. І це той приклад, коли ми використали обмеження як переваги. Це була не кураторська, а радше експозиційна робота, у яку дуже активно включився

Сергій Братков, котрий приїхав на монтаж і привіз свої роботи. Було визначено компромісні рішення в експонуванні творів. Адже в повному обсязі було показано тільки серію Олександра Гляделова, а роботи Сергія Браткова і Нікіти Кадана експонувалися в урізаному вигляді. Наприклад, графічні роботи Кадана експонувалися у вигляді двох проєкцій, що за інших обставин було б неможливим. Це вимушене рішення, а проте в тих умовах воно було оптимальним. Воно дозволило «приховати» незручні, непотрібні для нашої експозиції елементи, які перебували тоді у виставковому просторі. З огляду на неможливість показати серію в повному обсязі цей хід хоч якось заповнив її масштабність. У цьому випадку обмеження, мабуть, підштовхнули до створення дуже цільної експозиції.

Ця виставка, на мою думку, породила сильне візуальне енергетичне поле і сприймалася як запланована й заздалегідь продумана. Тепер, обертаючись назад, можна сказати, що це було якесь підсвідоме колективне курування. Адже так чи так ми були причетні до номінування цих авторів на Шевченківську премію. Ця виставка виявила ще одну національну особливість. Для мене особисто вона оприявнила існування мистецької спільноти і її готовності проявлятися, коли йдеться про створення чогось «усупереч». І ця виставка — результат взаємодії, небайдужості та співпраці дуже багатьох людей.

Цей посібник — збірка різних практичних історій та викликів, які постають перед кураторами й кураторками в Україні. Тут зібрано історії професіоналів з різними досвідами — від роботи в музейному просторі до низових ініціатив та онлайн-виставок, які стали справжнім викликом 2020 року. У своїх розповідях вони порушують питання перерозподілу обов'язків, фінансування, етики, цензури, викликів, пов'язаних зі специфікою матеріалу, як-то робота з архівами чи авторськими правами. Обраний формат публікації у вигляді коментарів до виставкових проєктів дозволяє нам бути гнучкими і представити різні позиції кураторів та кураторок.

Під час дискусії, викладеної в розділі «Замість вступу», куратор Антон Усанов ужив слово «посібники», відзначивши, що досвід кожної людини може стати в пригоді іншим. Мета цього посібника і полягає в артикуляції різних, часто проблемних аспектів роботи, а водночас це можливість поділитися досвідом з іншими. Відтак ми бачимо кожного учасника й учасницю процесу спільниками або посібниками, людьми, які перебувають по один бік. Міркуючи про можливість обговорення кураторської роботи з іншими учасниками й учасницями художнього процесу, ми уявляємо спільноту, яка зростає професійно.

Посібник допоможе краще зрозуміти кураторство, описуючи множинність підходів, поглядів, практик, об'єднаних спільною обсерватою (за означенням Гарольда Зеєсмана). Однак він не підкаже, як саме опанувати цю професію, бо неможливо сформулювати перелік правильних кроків у підготовці виставки. Хоча одна інструкція таки є на сторінках цієї книжки. Поміж розповідей і міркувань кураторів та кураторок ви знайдете паралельну візуальну історію, ніяк не пов'язану зі змістом. Це інтервенція художниці Катерини Лесів — фрагменти відео приготування яблучного пирога, одного з багатьох, які можна знайти в мережі. Зображення поетапно веде читачів від інгредієнтів до готової страви. Рецепт доповнює текстову частину посібника, іронічно підважуючи його інструктивний характер.

Видання зацікавить кураторів і кураторок, художників і художниць, мистецтвознавців і мистецтвознавиць, культурних менеджерів і менеджерок, а також широке коло читачів та читачок, небайдужих до сучасного мистецтва.

Зміст

3 / Замість вступу

4 / Розмова про кураторські практики, етику та цензуру за участі Лесі Кульчинської, Ксенії Малих, Катерини Міщенко, Олександри Погребняк, Антона Усанова, Ганни Циби, Дмитра Чепурного.
За модерації Катерини Яковленко

17 / Інституційне кураторство

18 / Оксана Баршинова про NAMU
22 / Бйорн Гельдхоф про PinchukArtCentre
27 / Олена Червоник про ІЗОЛЯЦІЮ

33 / Публічний та навколишній простір

34 / Відкрита група про проєкт Відкрита галерея
37 / Дар'я Шевцова та Олександра Погребняк про Brave! Factory Festival
41 / Катерина Філюк про проєкт Суспільна угода
45 / Наталія Маценко про лендарт-симпозіум Могриця в ЄрміловЦентрі

49 / Виставка після резиденції

50 / Вікторія Іванова про Турбореалізм

55 / Дослідницька виставка

56 / Антон Усанов про ДуСт
59 / Олексій Радинський про Кінотрон
61 / Валерій Сахарук про виставку Федір Тетянич. Канон Фрипуля

67 / Мистецтво та пам'ять

68 / Іван Мельничук й Олександр Бурлака про Краще, гірше, ще гірше
71 / Катерина Міщенко про Візит привидів
74 / Євгенія Моляр про ДЕ НЕ ДЕ

77 / Персональна виставка

78 / Оксана Баршинова про виставку Олега Голосія
82 / Аліса Ложкіна про виставку Катерини Білокур
87 / Ксенія Малих про виставку Данііла Ревковського й Андрія Рачинського

89 / Artist-run простір

90 / Відкрита група про галерею Detenpyla

93 / Тарас Пастушок про проєкт Kitchen Wall Gallery

97 / Анастасія Хлестова й Антон Ткаченко про проєкт
Перша виставка

100 / Микола Рідний про галерею SOSка та квартирні виставки

105 / Репрезентація фемінізму

106 / Оксана Брюховецька про виставку Материнство

113 / Уляна Биченкова про виставку Печера Золотої Троянди

117 / Бієнале

118 / Леся Кульчинська про Школу самотності у межах
Київської бієнале

121 / Михайло Рашковецький про Одеську бієнале
сучасного мистецтва

127 / Ніколай Карабінович про 5-ту Одеську бієнале

сучасного мистецтва

131 / Борис Філоненко про 2-гу
Бієнале молодого мистецтва
у Харкові

135 / Онлайн-виставка

136 / Олександра Кадзевич і Гаррі
Краєвець про виставку Ищу-Свищу!
на OLX



138 / Ксенія Малих про виставку Ярослава Футимського
у SHUKHLIADA

141 / Між категоріями

142 / Лізавета Герман і Марія Ланько про виставку Що важливо
та Artist Estate Олега Голосія

147 / Тетяна Кочубінська про виставки Анонімне суспільство,
Майже там та Короткий список

155 / Післямова

Цей посібник не може бути використаний повністю або частково в будь-якому вигляді без письмової згоди авторів.

Посібник підготовлено за підтримки Українського культурного фонду. Позиція Українського культурного фонду може не збігатися з думкою авторів.

З питань розповсюдження цього посібника звертайтеся на поштову адресу curatorialhandbook@gmail.com або за номером +380954610559

Кураторський посібник / за редакцією О. Погребняк, Д. Чепурного,
К. Яковленко. — Київ : ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив, 2020. —
160 с.

ISBN 978-617-502-147-7

Куратор/-ка проєкту:

Олександра Погребняк, Дмитро Чепурний

Упорядниця:

Катерина Яковленко

Редактор/-ки:

Катерина Яковленко, Олександра Погребняк, Дмитро Чепурний

Асистентка проєкту:

Уляна Фуклева

Менеджерка проєкту:

Ніна Тараруєва

Літературна редакторка:

Ярина Цимбал

Коректорка:

Олександра Сауляк

Дизайн та верстка:

Катерина Лесів

Обкладинка:

Катерина Лесів

Наклад: 1000 прим.

Підписано до друку: 26.10.2020

Формат: 200 x 148 мм

Папір Munken Lynx

Друк офсетний

Видано: ТОВ Видавничий дім «Аванпост-Прим»

Свідоцтво ДК:№5152 від 19.07.2016

Київ, 2020

© ІЗОЛЯЦІЯ, автори. Усі права застережено.

