

# Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.

ГЛІБ ВИШЕСЛАВСЬКИЙ

У цій роботі надано опис та аналіз найважливіших тенденцій розвитку сучасного українського мистецтва 1990-х рр. Термін “сучасне мистецтво” зазвичай уважають еквівалентом *contemporaguy art*, тобто мистецтвом, що відповідне часу. Наразі, це те мистецтво, що належить естетиці модернізму чи постмодернізму в його варіаціях, як-то трансавантгард, постмодернізм, пост-постмодернізм.

Розвиток модернізму та постмодернізму в Україні відбувався зі значними відмінностями від західного. Модерністські течії, що зазвичай розвивалися еволюційно, під час перебудови СРСР засвоювалися мистцями за кілька місяців або навіть тижнів<sup>1</sup>. Наслідком таких різких зрушень була суміш елементів, притаманних різним періодам – неоавантгарду, модернізму й постмодернізму. Замість розташування в часі, у нас вони й досі співіснують у просторі, тобто в різних середовищах художніх мікросуспільств. У зв'язку з цим дoreчно навести цитату відомого культуролога Кім Левін зі статті 1979 року «Прощаю модернізм»: “Незважаючи на значні відмінності філософських основ між постмодернізмом і модернізмом, відрізнити пізньо-модерністські роботи від постмодерністських досить важко. Вони співіснують, як пізньо-римське та ранішньо-християнське, або пізньо-готичне та ранішньо-ренесансне мистецтво. Ще зараз багато чого, що позиціонує себе як постмо-

дернізм, насправді є пізнім модернізмом, або *перехідним стилем — заплутаною сумішшю того й іншого* (курсив мій — Г.В.). Модерністська ера завершилась, однак модерністське мистецтво робиться й зараз, подекуди самопроголошеними постмодерністами, так само, як постмодерністські роботи робляться мистцями, що й досі вважають себе модерністами”<sup>2</sup>.

Хронологічним початком періоду, що розглядається, є 1993–94 рр. Саме в ці роки припиняється розвиток більшості художньо-організаційних ініціатив, розпочатих за часів перебудови. З другого боку, збільшується вплив нових чинників, що виникли після здобуття Україною незалежності. Наприклад, діяльність закордонних фондів (щонайперше ЦСМ «Сорос»), інформаційна децентралізація та навіть утрата зв'язків між художніми центрами країни. В сфері естетики в зазначені роки закінчився період трансавантгарду та відбулася поляризація між постмодерністським і салонно-комерційним напрямками в мистецтві.

У 1994–98 рр. процеси мистецького життя в Україні мали (у вимірі естетичних уподобань та соціальної організації художніх спільнот) відносно сталі характеристики. Це дає змогу казати про певний період розвитку мистецтва із власними особливостями.

Завершенням періоду слід уважати зміни в естетиці творів більшості мистців українсь-

кого сучасного мистецтва, що спостерігались у 1998–2000 рр. та були пов’язані із впливом образності медійного простору. У ті-таки роки в художньому житті країни відбулися важливі структурні зміни: на мистецькій сцені почала з’являтися нова генерація мистців, що послабило, а згодом і майже скасувало монопольний вплив одесько-кіївської спільноти художників і кураторів.

На жаль, літератури, присвяченої сучасному мистецтву 1990-х рр., україн недостатньо. Тексти, які можна вважати першоджерелами — газетні публікації, маніфести, статті в журналах та ін., як правило, мають апологетичний характер. Наприклад, головною вадою більшості матеріалів, є висвітлення діяльності одесько-кіївського гурту мистців, без згадки про художні події в інших містах. Першоджерела можна знайти у бібліотеках серед пе-ріодичних видань, проте каталоги, прес-релізи, маніфести і фотографії з виставок — у приватних архівах, бо жодна з державних установ не збирала цей матеріал. Унікальним поки що залишається видання, здійснене завдяки одеському відділенню ЦСМ «Сорос» — збірка архівних матеріалів з історії мистецького життя Одеси 1990-х рр.: «Портфоліо. Искусство Одессы 1990-х» (Одеса, 1999).

Серед мистецтвознавчих досліджень, що мали на меті об’єктивний опис і аналіз подій, слід згадати окремі тексти в часописах «Terra incognita» (друкувався з 1993 по 1999 рр.) і «Art Line» (друкувався з 1995 по 1999 рр.) таких мистецтвознавців як О. Сидор-Гібелінда, К. Стукалова, Г. Скліренко та ін. Як завжди, певну пересторогу своєю апологетичністю викликають статті безпосередніх учасників подій — мистців, галеристів чи то кураторів.

Тільки в середині 2000-х рр. почали з’являтися книги зі зваженим аналізом мистецького життя в Україні. Перш за все, слід згадати книжку О. Петрової «Мистецтвознавчі рефлекції» (К., 2004), що складається із статей, які раніше друкувались у пресі; працю Г. Скліренко «На берегах» (К., 2007), що також є збіркою окремих текстів. В обох виданнях події 1990-х рр. посідають чільне місце. Автори тор-

каються низки надзвичайно важливих питань, проте систематизованого та вичерпного огляду подій художнього життя дев’яностих не надають.

2006 р. Інститутом проблем сучасного мистецтва (Київ) було здійснено двотомне видання «Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.» У книзі вперше містився цілісний огляд українського сучасного мистецтва, наданий в його історичному розвитку. Мистецькі події 1990-х рр. розглядалися в наукових розвідках О. Авраменко, Е. Димшиця, Г. Скліренко, О. Сидора-Гібелінди. Завдяки різним авторським поглядам на історичний процес, читач уперше дістав змогу “об’ємного бачення” подій. Книга стала надзвичайно важливим етапом наукового усвідомлення складних та суперечливих процесів у мистецтві. Проте, на жаль, у дослідженнях багатьох авторів, саме періоду 1990-х рр. (на відміну від 1980-х та попередніх років) приділено недосить уваги.

2007 р. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (Київ) видав п’ятий том Історії українського мистецтва: «Мистецтво ХХ століття». Пе-ріоду кінця 1980-х та 1990-х рр. присвячено статтю Г. Скліренко «Візуальне мистецтво». Дослідження побудовано за хронологічним принципом. На жаль, у тексті подекуди помітна суб’єктивність суджень, а через брак місяця до статті не потрапила низка важливих подій.

У тексті, що зараз перед вами, автор намагався врахувати досвід попередніх досліджень. На сторінках праці міститься виклад більшості важливих подій сучасного українського мистецтва 1990-х рр. у хронологічній послідовності в різних мистецьких центрах України. Особлива увага була приділена побудові об’єктивної цілісної картини художнього життя в його історичному розвитку. Безумовно, в добу постмодернізму казати про критерій “об’єктивності” нібито не на часі. Проте розгляд будь-якого цілісного, хоча й суперечливого явища, припускає й навіть вимагає урахування всіх його структурних складни-

ків і їхньої взаємодії між собою та з іншими проявами суспільної свідомості. Через це автор намагався розглянути як найбільше чинників, що мали вплив на мистецький процес у 1990-х рр., та приділити цим чинникам належну увагу відповідно до “інтенсивності” цього впливу.

Слід завважити, що “інтенсивність” впливу на мистецький процес у професійному середовищі вимірюється не відгуками в пресі (що майже вся не є мистецтвознавчо-фаховою), ба навіть не кількісним критерієм присутності певних ідей, авторів чи то мистецьких напрямків на виставках. Передовсім “інтенсивність” впливів тих чи тих явищ на мистецький процес дається знаки завдяки динаміці розповсюдження та тривалості перебування певних світоглядних позицій у фаховому середовищі. Цей складний інтегральний процес творчих інтелектуальних узаемних впливів формалізується в ознаках часу та простору, хоча, безумовно, й не зводиться до останніх. Тобто впливовішим є той процес, що швидше та довше проявляє себе серед більшої кількості фахівців на ширшій території. Це стосується стилістичних, світоглядних, інформаційних, економічних і соціальних чинників.

Як відомо, діяльність художників-постмодерністів сполучена із творчою рефлексією на соціально-політичне життя суспільства чи то форми самоорганізації художніх спільнот. Через це в дослідженні значну увагу приділено процесам інституціоналізації: неформальним об'єднанням, угрупованням мистців, діяльності приватних галерей і міжнародних фондів та ін., тобто вперше було виконано опис інституційної бази сучасного мистецтва 1990-х рр.

Окрім інституційно-структурного аналізу, на сторінках цієї праці вперше пропонується типологічний аналіз художніх подій 1990-х рр. за ознаками семантичної спорідненості — “семантичні лінії”.

Автор тексту вводить декілька нових термінологічних означень (“новий нонконформізм”, “клуб мистців мейнстриму”, “семантичні лінії” тощо).

Процеси мистецького життя 1990-х рр. насамперед спиралися на здобутки мистців “Нової хвилі” — надзвичайно важливі для українського сучасного мистецтва кінця 1980-х – початку 1990-х рр. Розгляду генези, структури й функції “Нової хвилі”, а також її трансформації в процесі подальшого розвитку, присвячено текст «Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму» Г.Вишеславського, що був надрукований у другому томі «Нарисів з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.».

Цілісний структурний підхід, хронологічно-порівняльний аналіз явищ у різних містах та введення до розгляду явищ, яким попередні дослідники не приділяли достатньої уваги, привів до вибудови нового погляду на мистецькі процеси 1990-х рр., що відрізняється від висновків попередніх дослідників.

#### Інституційно-структурний аналіз

У 1980-х — першій половині 1990-х рр. українськими художниками були випробувані майже всі актуальні мистецькі практики — енвайронмент, перформанс, відеоарт, медіа-арт, провокативні акції, захоплення сквотів, тусівка, маніпуляції в пресі, тощо. Закінчився період “учнівства” та “першопрохідців”, що надавав місцевому постмодернізму присмак авангардизму. Почалося більш свідоме використання таких елементів постмодерністської естетики, як цитатність, подвійне кодування, пастиш та ін.

Завдяки здобуття Україною незалежності в багатьох містах розпочинають свою діяльність міжнародні фонди та центри сучасного мистецтва. Збільшується кількість не тільки міжнародних виставок іноземних мистців, а й художників, що колись емігрували на Захід. Наприклад, експозиції Івана Остафійчука, Юрія Чарішникова, Самуїла Акермана, перформанси Юрія (Єжі) Онуха та ін. Проте зростають і негативні тенденції, викликані відсутністю протекціонізму з боку держави щодо сучасного мистецтва: економічна слабкість художніх організацій, брак

умов для розвитку некомерційного, експериментального мистецтва, втрата зв'язків між художніми центрами країни. Через відсутність всеукраїнських пленерів та молодіжних виставок художникам бракувало можливостей для творчих контактів.

На початку періоду існувала велика кількість громадських інституціональних ініціатив, що з часом не витримали економічних реалій та були вимушенні згорнути діяльність чи пере направити її в комерцію. Через це у 1990-х рр. спостерігався “вибух” комерційних приватних галерей (перш за все у великих містах західної та центральної України). Чисельні переспіви експресивного абстракціонізму купувалися приїжджими дипломатами, а за ними й місцевими бізнесменами. Сучасне експериментальне мистецтво стало справою дещо престижною, але невигідною. У середині 1990-х рр. спостерігався розквіт модернізму, що майже поєднувався з естетикою комерційного салону.

Як відомо, на 1986–87 роки припадає крах ідеологічної системи СРСР, унаслідок чого зникло офіційне радянське мистецтво. За його відсутності нонконформізм також припинив своє існування. Однак часи безмежного плюралізму, виходу з андеграунду та появи “Нової хвилі” були швидкоплинними. Розподіл мистецтва на “владне” та “опозиційне” поступово оновився тільки з іншими назвами: “мейнстрим” та “маргінальність”.

Слід завважити, що в цілому все сучасне мистецтво (разом з його “мейнстримом” та “маргінальністю”) перебуває відносно влади ніби в підпіллі. Нове українське керівництво спирається на стару, наявну ще з радянських часів систему управління культурою, що пояснює інертність і архаїчність поглядів їхніх працівників. Прийнятне для чиновників мистецтво еклектично поєднує художні засоби соцреалізму з релігійною чи національною тематикою. Брак в інформаційному просторі переконливої версії сучасної національної культури призвело у 1990-х рр. до поширення псевдо-фольклорного та туристично-комерційного ремісництва, а також до засилля іноземних версій сучасності. Першим пооди-

ноким прикладом інституалізації актуальних напрямків на державному рівні було заснування Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України (2001 р.). Проте раніше, на місцевому рівні Львівської спілки художників, було засновано Секцію концептуального мистецтва при Спілці художників (1997 р.). Не маючи достатньої структурної, інформаційної та матеріальної підтримки з боку держави, сучасне мистецтво перебувало та продовжує перебувати в жорсткій залежності від приватного капіталу, що зумовлює його комерціалізацію (найчастіше за рахунок іноваційності), та декількох благодійних фондів (що діють на користь певних угруповань).

Отже, хронологічний початок періоду, що розглядається, супроводжувала зміна парадигм, відхід від діалектичної пари “офіціоз – нонконформізм” до “мейнстрим – маргінальність”. Зміна відбувалася поступово та стала очевидною тільки близько 1994 р. Мейнстрим характеризувався своїм позиціонуванням щодо інформаційних і економічних ресурсів. Дехто з колишніх представників нонконформізму увійшов до мейнстриму. Дехто, переважно молода генерація мистецтв, опинилася на маргіналях. Взаємодія чи протистояння “інформаційно-комерційного мейнстриму” та “маргінального мистецтва” є головною ознакою середини 1990-х рр. у сучасному мистецтві України. В останні роки 1990-х, завдяки новому поліцентризму, що виник через можливості мультимедійного мистецтва, протистояння “мейнстрим – маргінальність” утратило свою гостроту.

Зупинімось на аналізі цих важливих процесів та уточнімо згадані терміни у вимірі заувдань подальшого огляду.

*Маргінальність* (від лат. magno — кордон, край). Поширене сьогодні негативне побутове сприйняття слова значно відрізняється від наукового змісту. У соціології поняття “маргінальна особистість” існує з 1928 року завдяки Р. Парку. В нього цей термін уживається для визначення статусу індивідів, наприклад емігрантів, які перебувають на кордоні

двох різних конфліктних культур, що забагачує їхній персональний досвід. У середині ХХ століття поняття маргінальності використовували в філософії культури (М.Фуко, В.Тернер та ін.). Воно застосовувалося не лише до соціальних груп, а й до духовних та інтелектуальних практик, що виходять за рамки загальноприйнятіх релігійних чи наукових традицій. Маргінальність виникає внаслідок конфлікту з поширеними серед оточення нормами. Останнє дає поштовх для деморалізації, або навпаки — творчого злету. Постмодернізм удається до нових підходів щодо співіснування центру та периферії. “Метаоповіді” за Ж.-Ф.Ліотаром утрачають легітимність на користь різноманітності й неоднорідності. Замість категорії “єдності та протилежності” постмодернізм висуває “розвізнення та іншість”. У цьому дискурсі відновлюється цінність проявів тих груп та субкультур, які раніше вважалися маргінальними.

Терміном *мейнстрим* (від англ. *mainstream*) позначається панівна версія культури. У країнах із консолідованим суспільством мейнстрим збігається з офіційною версією культури, що її підтримує влада за допомогою системних впливів на суспільство, які в соціології називають “культурними операторами”. Мейнстрим, що функціонує в середовищі сучасного українського мистецтва, відрізняється від “оффіційного мистецтва”, оскільки прояви естетики постмодернізму є неприйнятними для влади. З другого боку, мейнстрим сучасного українського мистецтва відрізняється від масової культури. Він не виконує її дуже важливої функції — бути посередником між спеціалізованою культурою фахівців та повсякденною культурою профанів. Проте мейнстрим сучасного українського мистецтва постійно намагається стати офіційним мистецтвом і масовою культурою одночасно. В процесі цих зусиль він набуває рис, характерних для офіційного мистецтва (елітарність, кастовість, безальтернативність, демагогічність, структурність, керованість, передбачуваність, конформізм тощо) та рис, притаманних масовій культурі (стереотипність,

несмак, пересічність, спектакулярність, культовість, “зірковість” та ін.).

*Масова культура* є антиподом елітарної та являє собою суміш високих і пересічних смаків. Вона вдається до спрощеності, примітивності, розважальності. У суспільстві вона виконує функцію культурного оператора. Наприклад, нескінчені хіт-паради, конкурси та рейтинги створюють у споживачів ілюзію порядку й гармонії. Телесеріали й шоу пропонують стереотипи сприйняття і зразки поведінки. Як завважує Т.Адорно, маскультура як системі важко кинути виклик: “Нині самому життю того, хто нездатен розмовляти у присаній манері, ... загрожує небезпека: підозрюють, що він або ідіот, або інтелектуал”<sup>3</sup>.

Масовій культурі та мейнстриму протиставляє себе авангардизм, модернізм і частково поставангардизм. Постмодернізм, точніше ті мистецькі кола, що його “сповідують”, намагався зняти протиставлення між масовою та елітарною формами культури, розчинити художні стилі в загальному, всеприйнятному деідеологізованому постмодернізмом погляді на культуру. Згідно з цими переконаннями, більше немає “високого” й “низького” мистецтва та не існує стабільного судження про нього. Будь-яке судження про мистецтво в системі постмодернізму є ситуативним, контекстуально зумовленим. Контекст, своєю чергою, є нестаbilnoю структурою, що постійно змінюється залежно від суспільної думки та певного професійного оточення (залежність від впливу субкультур та інституціоналістська теорія). Це своєрідна “вимушенність вибору”, де тлумачення цінностей залежить від співвідношення інтересів у системі взаємин між діячами культури. Питання про те, які саме чинники формують “співвідношення інтересів”, розглядають декілька теорій. Проте до реалій українського сучасного мистецтва найліпше пасує погляд Джеймісона, згідно з яким на тлумачення цінностей впливає “трансцендентальний капітал”: “постмодернізм не лише копіє логіку пізнього капіталізму, а й посилює та зміцнює її”<sup>4</sup>.

Отже, за межами “ліберального” та “всеприйнятного” постмодерністського дискур-

су є дві приховані константи — економіка та інформація. Саме вони поза лаштунками створюють “метаконтекст” — річище, в якому рухаються ліберально гнучкі контексти. Інформація та економіка стали на місце ідеологій часів модернізму. Творчість художника, що, наприклад, виставляється на «Документі» за будь-якого субкультурного контексту, має інформаційну перевагу як взірець сучасного міжнародного постмодернізму. А твір, що був придбаний, наприклад, «Центром Ж.Помпіду» за будь-якого субкультурного контексту, вважатиметься цінним. Таким чином, усередині постмодерністського релятивізму існує інформаційно-комерційний мейнстрим та різновид “істеблішменту”, що й формує цю константу. “Істеблішмент” є неформальним міжнародним “клубом”, оператором культури, та складається з деяких галеристів, керівників музеїв, художніх критиків, міжнародних кураторів. Їхній вплив можна порівняти з репресивними “тілами влади” М.Фуко. Вони встановлюють неписані норми функціонування та умовну шкалу цінностей, що базується на авторитеті названих осіб. Поза встановленими нормами мистецтво або критикові неможливо досягти визнаних результатів. Це своєрідний “мейнстрим постмодернізму” та “маргіналізм часів постмодернізму”, що на практиці обмежують теоретичну всенпринятність постмодернізму, спростовують його удаваний релятивізм у культурі. Разом із тим, “маргіналізм часів постмодернізму”, здається, більше відповідає (завдяки своїй різоматичності, неструктурованості та ентропійності) тим поглядам, що їх декларує постмодернізм. Таким чином, місце ідеології поза лаштунками посіли інформація та економіка. Саме через це термін “маргіналільність” ув епоху постмодернізму залишається актуальним. Сьогодні він характеризується не ідеологією, а обмеженим інформаційним обігом, відокремленістю від арт-ринку, де панує “інформаційно-комерційний мейнстрим”.

Для України 1993–94 роки можна вважати часом розквіту широкого спектру тенденцій у мистецтві та найбагатшим щодо мистецьких подій. У ці роки функціонувала най-

більша кількість організацій, що опікувалися сучасним мистецтвом. Так, у Києві й надалі діяли: організація «Совіарт», галерея «УКВ», Центр сучасного мистецтва «Брама», іще існував сквот на вул. Паризької комуни, почав видаватися журнал «Terra incognita», розпочав роботу Фонд сприяння розвитку мистецтв, виникли галереї «Аліпій» та «Бланк-Арт», відбулися перші виставки в Центрі сучасного мистецтва «Сорос», було проведено Київську художню ярмарку, ще існував зал на вул. Володимирській 51/53 та проводилися виставки сучасного мистецтва в музеї «Косий капонір». В Одесі працював музей «Тірс», мистецька організація «Ліга Рівень 14», і досі виходила телевізійна програма «Ситуація УТА», було відкрито Асоціацію «Нове мистецтво». У Харкові активізувала свою діяльність уже існуюча галерея «Up/Down», виникла «Група швидкого реагування». У Львові в ці роки діяла галерея «Галарт», виник Центр сучасного мистецтва «Дзига», з'явилася галерея «Децима». В Івано-Франківську ще тривали «Імпрези», виникла група «St. Art» та галерея «8-об'єкт». Після 1994 року кількість організацій та мистецьких ініціатив у галузі сучасного мистецтва стрімко скорочується. Так, наприклад, у Києві наприкінці 1990-х років залишилися тільки чотири зали де більш-менш регулярно проводили презентації сучасного мистецтва. З другого боку, кількість галерей, що займалися “модерністсько-комерційним” різновидом мистецтва, постійно збільшувалася.

Протягом першої половини 1990-х рр. поступово склався новий різновид “істеблішменту” сучасного мистецтва, що в другій половині 1990-х рр. суттєво впливав на інформаційно-комерційний мейнстрим у сучасному мистецтві Києва й Одеси та презентував українське сучасне мистецтво на міжнародному рівні. До цього неформального майже зачиненого “клубу” операторів культури, входило кілька персон із числа організаторів виставок (слово “куратор” ще не було поширене), галеристів та мистецтвознавців, що мали міжнародні зв’язки й гуртувалися навколо київської галереї «УКВ» та одеського ЦСМ

«Тірс» (Олександр Соловйов (Київ), Костянтин Акінш (Москва), Олександр Ройтбурд (Одеса), Марат Гельман (Москва) та ін., що приєдналися пізніше). «Клуб» затверджував серед громадськості власну версію стосовно того, кого вважати суб'єктом буття сучасного мистецтва, а кого не брати до уваги, шляхом привласнення економічних та інформаційних важелів із селекції прізвищ художників та мистецтвознавців (а згодом і журналістів). Це з часом призвело до панування принципу керованого розвитку мистецтва замість органічного поступу мистецького життя (що демонстрував усеукраїнський спонтанний молодіжний рух експериментаторства в мистецтві наприкінці 1980-х рр. з умовною назвою «Нова хвиля»)<sup>5</sup>. Цілеспрямоване впровадження іншої світоглядної моделі було, власне, головним «таємним» механізмом впливу «клубу» на мистецьку ситуацію. Цілком очевидно є відповідь, яка з моделей культурного поступу — органічна чи керована — більш відповідає українській, а яка російсько-радянській ментальності.

В історичній перспективі діяльність «клубу» мала як позитивні, так і негативні наслідки. Наприклад, формуваннядалекої від дійсності конструкції, мовляв, сучасне мистецтво України починається з трансавантгарду. Чи прикрі факти поступового, але суттєвого зменшення чисельності художників, котрих запрошували до участі у виставках, що підтримувалися «клубом» (на організацію самостійних експозицій найчастіше бракувало коштів), маргіналізації незалежних від «клубу» течій у сучасному мистецтві, нехтування появою нових генерацій художників сучасного мистецтва майже до 1999 року.

З другого боку, завдяки допомозі, наданій «клубом», декого з українських мистців було представлено на відомих міжнародних мистецьких форумах, наприклад, Сан-Паулу бієнале, або «Маніфесті», дехто діставав шалені можливості в реалізації проектів. Не вдаючись до оцінок діяльності «клубу», треба підкреслити, що вона полягала у впровадженні власного зиску. А саме так, здебільшого, діє будь-яка не вельми далекоглядна влада.

В історичній перспективі можна побачити, що в «клубу» були занадто монополістичні амбіції, які не мали потужної противаги з боку інших спільнот. «Клуб» конструював занадто безальтернативну версію розвитку мистецтва та не залишав мистцям чи організаціям, поза його колом, інформаційно-комерційного простору. Натомість опозиція скороочувалася та маргіналізувалася, що призводило до загального зубожіння ландшафту сучасного мистецтва. Як і нонконформізм минулої радянської епохи, маргінальність не була системною. Навпаки, крім поодиноких випадків протидії мейнстриму, маргінали були розрізнені. У цьому нова історія неабияк скідалася на події радянських часів<sup>6</sup>.

Діяльність «клубу» в Києві спочатку позначилася на формуванні декількох виставок у галереї «УКВ» (передусім, то були експозиції під кураторством Олександра Соловйова та/або Костянтина Акінші — «Художники Паризької комуни» (1991 р.), «Штиль» (1993 р.), «Літо» (1993 р.)), а пізніше суттєво впливала на розвиток галереї «Бланк-Арт».

Експозиція «Ангели над Україною» (1993 р.) (куратором виставки була Марта Кузьма, що приїхала зі США до України з метою відкрити Центр сучасного мистецтва «Сорос») позначила майбутню ситуацію в мистецтві, тобто окреслила коло «керівників процесу» та мистців, яких вони будуть підтримувати. Брали участь художники: Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Олександр Ройтбурд, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Валерія Трубіна, Ілля Чичкан. Незабаром «клуб» фактично об'єднався з керівництвом щойно створеного Центру сучасного мистецтва «Сорос» на чолі з директором Мартюю Кузьмою та дістав майже безмежні інформаційно-комерційні можливості з обстоювання власних інтересів (ЦСМ «Сорос» був упродовж багатьох років чи не єдиною фінансово спроможною організацією, що займалася сучасним мистецтвом).

Першою експозицією альянсу стала «Альхімічна капітуляція» (1994 р., Севастополь, корабель «Славутич», під кураторством

ГЛІБ ВИШЕСЛАВСЬКИЙ



Експозиція «Простір культурної революції». 1994 р., Київ

Експозиція «Vision Art». 1996 р., Київ.  
На першому плані інсталяція Оксани Чепелик

Арсен Саводов, Георгій Сенченко, Олександр Харченко.  
Енвайронмент «Нове варварське видання».  
Експозиція «Барбаросса», 1995 р., Київ.

Праворуч композиція Анатолія Федірка «Вибір президента»



Трох. Акція «Порнографія –  
дзеркало нашого життя».  
Зала музею «Космік колонії», 1994 р., Київ



Марти Кузьми). Виставку проводили на закритому для відвідувачів кораблі, куди навіть не запросили незалежних мистецтвознавців та пресу\*. Агресивно-неважливим стилем були позначені стосовно "нової хвилі" та преси й наступні експозиції "клубу". "Тут, мабуть, буде доречним традиційно "аморальне" революційне: "мета виправдовує засоби". Гадаю, що нині критерій ясності в мистецтві навряд чи повинен когось дивувати (малася на увазі ясність експозиційної ідеї, що передбачала жорстке домінування над окремими творами. — Г.В.). А жорсткість — це лише градація такого критерію; тобто лише засіб для досягнення "ясної мети"\*, — говорив в інтерв'ю Олександр Соловйов під час виставки «Простір культурної революції» (1994 р.)\*. Підвищений "градус напруги" в мистецькій спільноті на кшталт "з нами чи проти нас" відгукується

навіть у назвах виставок тих років, що влаштовувалися "клубом", наприклад, «Барбарос», (1995 р.) чи «Аналіз крові» (1995 р.), а також у маніфестах, наприклад: "Соски! На барикади! Революція зміє кров'ю вашу ганьбу!.." було написано на листівці, що її надрукувала до виставки «Простір культурної революції» одеська група «Загальний стан». Слід завважити, що ніякої адекватної до закликів, небезпеки в ті часи не існувало, тобто вся войовничі риторика вживалася "клубом" тільки заради розмежування з колегами по "новій хвилі".

Крім уже згаданих київських організацій ЦСМ «Сорос», «УКВ» та «Бланк-Арт», до "клубу" в Одесі належала асоціація «Нове мистецтво», відділення ЦСМ «Сорос»-Одеса. Проте в середині 1990-х рр. в Україні ще залишались інституції, що мали власне паралельне "клубу" поле пріоритетів у сучасному мистецтві. Перш за все, треба назвати об'єднання «Дзига» у Львові, київський «Совіарт» та галереї «Аліпій», «Київ», «Іренा». В Харкові окремі постмодерністські виставки проводились у Харківській муніципальній галереї. Були й інші, менш фінансово міцні художні ініціативи. Про них майже не існувало інформації, і це остаточно маргіналізувало їхнє становище. У Києві то були: групи «Фіктивна галерея. Експедиція», «Холодний ВЕЛ», «Комбінат революції», галерея «Дім Миколи»; у Львові галерея «Галарт», «Червоні рури», «Галицька мистецька асоціація», «Сьома Львівська Академія Мистецтв і Літератури ім. М. Йогансена» та ін.; в Івано-Франківську — численні акції мистецтв; в Ужгороді група «Поп транс»; ув Одесі «Ліга "Рівень 14"», в Запоріжжі «Південноукраїнський Центр сучасного мистецтва» тощо.

Відомо про спроби боротьби з мітологічною версією розвитку мистецтва, створеною "клубом". Першою була акція засновників «Фонду Захер Мазоха» Ігора Подольчака та Ігора Дюрича. Вони розповсюджували прокламації з погрозами під час проведення виставки «Алхімічна капітуляція». Більш масштабною виставкою-протестом була експозиція «Vision Art» (1996 р., Київ), створена з ініціативи

Олександра Клименка та Олександра Ляпіна. Вони ставили за мету нагадати про існування мистецтв "Нової хвилі", що опинились у становищі "нового нонконформізму". Крім того, треба згадати акції, організовані Анатолієм Федірком у галереї «Київ», що об'єднали багатьох художників із Запоріжжя, Черкас, Миколаєва, Ужгорода, Львова, Івано-Франківська й Києва, та виставки за кураторства Олександра Ляпіна в музеї «Київська фортеця», наприклад, «Порнографія — дзеркало нашого життя» (1994 р.) Миколи Троха.

"Українське мистецтво перебуває в стані неоголошеної громадянської війни"<sup>9</sup>, — писав 1995 р. Валерій Сахарук у передмові до каталогу виставки «Kiiv art meeting». Він представив на ній твори "художників, котрі стоять остоною битого шляху, по якому рухається численний революційний загін. Це дає їм можливість визначати власні дороги, що здебільшого мають вирішальний вплив на загальний мистецький поступ"<sup>10</sup>. Словами "революційний загін" автор натякав на художників, що після виставки «Простір культурної революції» войовничо підкреслювали свою "революційність". Серед українських художників, що брали участь у виставці «Kiiv art meeting», були: Ігор Подольчак, Ігор Дюрич, Валентин Раєвський, Олег Тістол, Микола Маценко, Василь Цаголов.

Серед дій "позаклубного" спрямування слід згадати акції групи «Холодний ВЕЛ» у галереї «Славутич», зокрема, експозиції «Сон у літній ніч» (1995 р.)<sup>11</sup> та «Ксенії» (1994 р.).

Експонування "нового нонконформізму" було продовжено вже згаданою виставкою «Vision Art» (1996 р., Київ), що стала однією з найпрезентативніших спроб представити весь спектр сучасного мистецтва поза "клубом". Кураторами виставки, що проходила в залах другого поверху Національного музею образотворчого мистецтва, були Олександр Клименко та Олександр Ляпін. Як писав Олег Сидор-Гібелінда: "До та після виставки весь артистичний Київ лихоманило. Всі хворіли... на «Vision Art»"<sup>12</sup>. Та далі за текстом рецензії: "володіння «V.A.» вартоє «Велика Китайська

стіна» Олександра Клименка... анфан-терібля українського постмодерну, людини енергійної, сповненої протиріч. ...“Sweet-style” об’єднує твори Дмитра Кавсана (знов гірський ландшафт, якась іndo-пакистанська танцівниця, що застригла в лазурі неба, а з нею пелікан та черепаха), смугасті китайці Анатолія Степаненка, «Квіти дракона» та «Святе місто» Олександра Костецького... Каліграфічна в’язь — сріблястим по чорному Олександри Дробот. Як Ви здогадуєтесь, це знову Схід...». Проте, крім східної, були й інші теми. Наприклад, соціально-політична. На “багатофігурному полотні Анатолія Федірка та К° «Таємна вечера українських політиків з українськими художниками»: одинадцять портретів “батьків нації” з п. Президентом, під ними патьоками та плямами — гнила трапеза”<sup>13</sup>. Олександр Ляпін виставив соціально-критично-абсурдистську серію «Український рятувальник» (фотографії з домальовуванням окремих деталей). Зосередженість на праці з контекстами демонстрували твори Оксани Чепелик (валізи з репродукціями відомих картин), Костянтина Мілітінського (репродукції картин Рубенса, Коро, Веласкеса з вмонтованими, як мощі в ікону, флаконами парфумів). У виставці також брали участь: Юрій Соломко, Алла Юрковська, Іоанна Бельська, Валерія Трубіна, Олександр Харченко, Микола Трох, Ілля Ісупов, Кирило Проценко, Ігор Карпенко, Є.Мартинюк, Сергій Паніч, Ігор Коновалов та інші. “Крім них, виставка майоріла небесталанними маргіналами, рідко балуваними такого роду експозиціями”<sup>14</sup>. Загалом у «Vision Art» узяло участь близько сорока художників, на жаль, тільки київських.

Слід завважити, що склад художників умовного кола “маргіналів”, або “нового нонконформізму”, постійно змінювався. Деято потрапляв до мейнстриму (Юрій Соломко, Василь Цаголов, Ігор Подольчак, Ігор Дюорич), деято з розpacем переходив до дизайну, або комерційної версії модернізму, тобто полішив сучасне мистецтво.

Після 1994, особливо 1995 року, у зв’язку зі скороченням кількості заїздів та галерей,

де можна було б представити актуальне мистецтво, браком підтримки з боку фондів чи меценатів і появою молодої генерації мистців (що поповнила лави маргіналів), рух “нового нонконформізму” перейшов до вуличних акцій та перформансів. Дії групи «Фіктивна галерея. Експедиція» відбувалися на київських схилах та у віртуальному просторі Інтернет; учасники руху «Комбінат революції» надавали перевагу провокативним вуличним акціям. В Івано-Франківську поширилися мистецькі дії в довкіллі, ленд-арт.

У другій половині 1990-х рр. почали утворюватись інституції, що не впроваджували власного погляду на розвиток мистецтва, а починали працювати з уже відомими художниками “клубу”. Тим самим вони підсилювали ситуацію, що вже склалася до них, — між склерованим до маргінальності “мистецтвом нового нонконформізму” та “новим офіціозом” локальної субкультури сучасного мистецтва — мейнстримом. За приклад можна назвати такі київські організації, як «Альтернативні мистецькі студії», «Інституція нестабільних думок», або галерею «РА» чи «Ательє Карась» у перші роки їхнього існування та ін.

#### Типологічний аналіз

Більшість важливих мистецьких ініціатив за семантичними ознаками можна поділити на кілька умовних ліній розвитку, що спиралися на певні світоглядні концепти. Саме вони в структурі сучасного мистецтва є кутовими відносно методу, стилістики чи то техніки. Деякі з них плідно мистецтві України розробляли раніше (наприклад, пошук сучасних форм національного мистецтва), проте решта виникла або набула завершеного вигляду протягом 1990-х років. Найліпшим чином характеризують період, що розглядається, лінії “тілесності” та “мистецької рефлексії”. Утім, важливу роль відігравали й інші лінії, що наведені нижче.

**Лінія культурної та національної самоідентифікації.** Пошук сучасних форм національного мистецтва ще можна позначити як “національно орієнтований проект”, або “лінію культурної та національної самоідентифікації”. Вона має найдавнішу історію.

Професійне мистецтво ще з часів модернізму залижало до своєї мови фольклорні мотиви (Давид Бурлюк, Олександр Архипенко, Казимир Малевич, Михайло та Тимко Бойчуки, Микола Касперович, Віктор Пальмов, Микола Рокицький, Євген Сагайдачний, Іван Падалка, Василь Седляр, Марія Синякова, Оксана Павленко, Анатолій Петрицький та ін.).

У 1960-ті рр. ця лінія відроджується (Володимир Микита, Едіта Медвецька, Ференц Семан, Лізавета Кремницька, Павло Бедзір, В.-І. Задорожний, Алла Горська, Віктор За рецький, Людмила Семикіна, Іван Марчук та ін.). Як доводять дослідження Ольги Петрової<sup>15</sup>, декоративізм народного мистецтва був органічною складовою частиною образотворчості професійних художників. Стихія народного примітиву позначилася з 1960-х рр. навіть у творчості автора соцреалістичних по- лотен Т. Яблонської. Попри репресії з боку влади, національно налаштоване мистецтво й далі розвивалося у 1970–80-ті рр. Стилізація чи перегук із традицією відчувається в багатьох творах В. Габди, Г. Булеці, А. Корж-Рад'ко, О. Мінько, Б. Буряка, М. Шимчук, А. Антонюка, І. Вишеславської, Є. Найдена, О. Найдена, З. Лерман, Ю. Луцкевича, Миколи Трегуба, Вудона Баклицького та ін.). У 1980-х рр. виникло декілька мистецьких гуртів, що поєднували традиції з сучасними мистецькими пошуками: «Товариство Лева» (Львів, 1987 р.), «Клуб українських мистців», (Львів, 1989 р.), «Погляд» (Київ, 1987 р., (особливо у творчості А. Гайдамаки, П. Гончара, О. Бородая, О. Бабака, В. Григорова, Н. Денисової та Л. Довженко), «Національна асоціація мистців» (Київ, 1993 р.), «Шлях» (Одеса, 1990 р.), «Човен» (Одеса, 1992 р.) тощо.

Механізм апропріації професійними художниками (чия творчість є, за визначенням, персоналістичною) методик фольклорного

мистецтва (що є колективним) О. Петрова характеризує як процес “трансгресії” (перехід, подолання історико-художніх меж наявної моделі свідомості)<sup>16</sup>. Апропріація елементів форми породжувала у творчості згаданих мистців яскраві та самобутні варіанти національного модернізму — “професійного неофольклоризму”. Починаючи з кінця 1980-х рр. усе частіше зустрічалась апропріація більш абстрагованої, далекої від зовнішніх форм естетичної структури. Так, іще з кінця 1980-х у творах більшості мистців “нової хвилі” була помітна методика не стилістичної, а структурно-асоціативної апропріації, тобто застосування авторських композиційних, кольорових чи ритмічних асоціацій спільніх, за свою долю на глядача, з фольклорними. Особливо це позначилося на творчості Павла Керестея, Валентина Мальченка, Володимира Яковця, Марка Гейка, Петра Антипа, Миколи Бабака, Михайла Демцю, Володимира Кауфмана, Олексія Маркітана, Олександра Рідного, Павла Ковача та ін. Явища структурно-асоціативної апропріації не передбачають авторської позиції “відстороненої особистості” й тому відрізняються від таких постмодерністських практик, як “пастиш”, “цитатність”, “полімпестність” тощо. Проте вже за кілька років мистці знайшли особливу авторську позицію, яка завдяки концептуалізації твору дала змогу еклектично поєднати структурно-асоціативну апропріацію з постмодерністським відстороненням. Для цього звернення мистців безпосередньо до фольклору змінилося на роботу із сучасними уявленнями про нього, роботу зі стереотипами, закладеними у свідомість глядачів. Інколи це були навіть не уявлення про фольклор, а ідеограми медійного походження. Значною мірою ці зміни окреслили своєрідність українського сучасного мистецтва 1990-х рр.

Так, поєднанням національних уявлень з естетикою постмодернізму з 1988 р. займалися художники групи «Вольова грань національного постеклектизму». Через це вони були змушені працювати не безпосередньо з фольклором, а з його еклектизованим масо-



Володимир Костирко. Ангел. 1996 р., Львів

вим сприйняттям, тобто стереотипом. Як писав К.Акінша: "декларуючи "національне коріння", вони "використовували національні (або регіональні) символи-стереотипи в гротесковому контексті""<sup>17</sup>. На основі існуючих уявлень мистці розробляли власні мітологеми, які намагалися вкласти у свідомість глядачів. Після припинення діяльності групи на початку дев'яностих років<sup>18</sup> Олег Тістол разом з Миколою Маценком працювали з цією тематикою. В проекті «Українські гроші» вони пропонували свій варіант української іконографії, що візуалізувала як історичні, так і сучасні реалії. Проект багато разів експонувався, трансформуючись та оновлюючись новими розробками й грайливо вибираючись то в "необароковий віталізм", то в "ампірну імперськість"<sup>19</sup>. "Один із фрагментів «Українських грошей»... постав на «Київський мистецький зустріч» (1995 р.) у формі інсталяції, близької до стилю вже не бароко, а певного нацампіру. Вона настільки вписалася в інтер'єр столичного Українського Дому, ... що майже цілком розчинилася в ньому"<sup>20</sup>. У наступному проекті під назвою «Музей архітектури» (1996 р.) художники представили фарбовані від руки великого розміру світлини фасадів будинків. Фрагменти провінційної архітектури 1950-х рр., вихоплені фотокамерою з контексту, візуалізували атмосферу життєвого простору маленького міста. Експозицію доповнювали об'єкти із сучасних будматеріалів — керамічної плитки, шпалер тощо.

У 1991–92 рр. на стінах будинків Львова з'являлися словнені гіркої іронії малюнки національно-політичного змісту, зроблені за допомогою трафарету. «Ще не вмерла Україна» було написано, наприклад, на зображені черепа. Проте то була художня акція, і це доводили якість малюнків та вишуканий дотеп. Її автором значно пізніше виявився Володимир Костирко. З середини 1990-х рр. він розробляє цикл "національно-постмодерністського" живопису, близький за своїми ідеями до пошуків групи «Вольова грань національного постеклектизму», але з доданням примноженої іронії, загостреність якої супроводжується мінімалізмом бездоганно виваже-

ної стилістики. Візуальні "формули", створені Володимиром Костирком, часто-густо нагадують геральдичні символи хорутв або прапорів.

Зазначененої тематики стосується перформанс Юрія Соколова, Олександра Замковського та Стаса Горського «Перехресна трансплантація незалежності» (1993 р., Львів – Івано-Франківськ). Під час акції з бруківок обох міст було вилучене (з дотриманням атрибутики медичної операції) по одному каменю, які потім, обмінявши між собою, знову встановили на площах як своєрідне двостороннє "щеплення незалежності"<sup>21</sup>. За словами авторів, вони бажали підтримати співромадян у часи, коли минула перша хвиля ентузіазму через проголошення Незалежності. У діях мистців відчувається відлуння політичних акцій, коли українці, щоб підкреслити єдність Сходу та Заходу, вишукувались у довжелезну ланку вздовж шосе на відстані Київ–Львів.

У багатоетапному, перенасиченому алюзіями перформансі «8-ма печать, або листи до землян» (1993 р., Львів), що також був присвячений Незалежності в максимально широкому, метафізичному розумінні, Володимир Кауфман поширював дійство на глядачів та заличув їх до участі в акції. На підлозі, застелений географічними картами доби СРСР, присутні залишали печатки (сліди) як символ соціальної фіксації, "штампування", закріпачення. Це ставало зрозумілим завдяки наявності в залі зображень, що відтворювали різноманітні види фіксації, штампування, несвободи, пересічності. «Кульминацією містерії стала власне спроба зняття 8-ї печаті — соціально-бюрократичного комплексу будь-якого суспільства. Впала "завіса" і відкрила підкупольні фрески (акція відбувалася в храмі)... затоптані карти [імперії СРСР. — Г.В.] зіжмакували і рвали...»<sup>22</sup>.

Виставка українських художників «Степи Європи» (1993 р.)<sup>23</sup> у Варшаві мала "представницький" характер. Вона була чи не першою закордонною експозицією, де мистців сприймали саме як представників України, а не СРСР. Кураторство Ю.(Є.)Онуха було

спрямоване на виявлення рис українського національно-культурного контексту. "Концепція виставки підійняла на поверхню мітологему "степу" як традиційну для національної свідомості, що наскрізь просякала українську культуру"<sup>24</sup>. 1994 р. у Києві, в ЦСМ «Брама», відбувся перформанс Юрія (Єжі) Онуха «HI-STORY». За змістом акція продовжувала важливу для художника тему національної ідентифікації.

1994 р. у Львові відбулася виставка «Міфоформи» Стаса Горського. Це був енвайронмент, до складу якого входили інсталяції (чавунні уламки форм, які залишилися після відлиття монумента Т.Г.Шевченкові у Львові) та локально спрямоване освітлення (що об'єднувало простір у єдину композицію). Негативні залишки форм акцентували увагу глядачів на полях (маргіналях) створення офіційної національної міфології, полях, котрі, як правило, залишаються поза увагою та являють собою зворотний бік офіційного мейнстриму. За текстом автора: "Презентовані на виставці артефакти є "мітоформами" новітньої історії, мітологія, яка ще формується і осмислюється. Якщо бути точнішим, то презентовані об'єкти є в буквальному розумінні формами для формування (тиражування) персонажів міта"<sup>25</sup>.

Зазначену лінію мистецьких пошуків продовжили в середині 1990-х рр. деякі ініціативи «Фонду Захер Мазоха», «Групи швидкого реагування» (будуть розглянуті нижче), а згодом виставки під кураторством О.Титаренка «Автентична туга» (Київ, 1997 р.) та Ю.(Є.)Онуха: «I.D.» (Київ, 1999 р.), «Бренд "Українське"» (Київ, 2001 р.), а також презентації України на Венеційській бієнале й велика кількість об'єктів, створених під час Помаранчевої революції. Однак ці події вже виходять за хронологічні межі огляду.

*Лінія протиставлення "природа – цивілізація".* Серед безлічі можливих варіантів сприйняття означененої ще О.Шпенглером пари "культура – цивілізація" більш прийнятним для українських мистців виявилось трак-



Юрій Онух

Hi story

Галерея «Брама», 1994 р., Київ

тування “природність – штучність”. Тобто природність як квінтесенція природи, невимушеності, ясності, до якої зверталися як до панацеї від політичної демагогії, штучності чи збочень техногенного середовища. Життєдайність природи приваблює мистецтв подібно до “тілесності”, заради надання мистецтву енергії, повнокровності, емоційності, відвертості, “справжності”.

У семантиці цієї лінії можна знайти декілька головних концептів:

1. “Сфера східних споглядальних практик” або пантеїстичного розчинення у стихіях, виявлення “сакральних місць сил” або енергетичних ліній “схід–захід” тощо (наприклад, «Три слони» (1993 р., Київ) В.Раєвського; «Der winter kaput» (1993 р., с.Оброшин Львівської області) П.Старуха та ін.).
2. “Сфера ритуально-магічних практик” або їхнього більш-менш серйозного чи вдалого наслідування. Найчастіше це ленд-арт із доданням перформансу — наприклад, жертвопринесення, що виявляє бажання домінувати над стихіями (акції В.Бажая кінця 1990-х рр, Львів тощо).
3. “Сфера екологічних концепцій” та максимально делікатного поводження з при-

родою, виявлення найнепомітніших її особливостей (наприклад, енвайронменти С. Якуніна, Г. Сидоренко, О. Бабака, пізніше — багато творів на ленд-арт фестивалях «Весняний вітер», «Могриці», «Шешори» та ін.).

4. «Сфера патріотична», що припускає цікавість до особливостей місцевого пейзажу, місцевих матеріалів, відродження стародавніх традиційних вірувань. Цей концепт досить комфортно сполучається в деяких творах з елементами ліній культурної самоідентифікації (наприклад, твори О. Бабака, П. Бевзи, О. Литвиненка, М. Журавля, В. Бахтова, Г. Гідори, акції мистців з Івано-Франківська «Ріка», «Ландшафт», «Татування ландшафту» тощо).

Як самостійний рід мистецтва ленд-арт існує в Україні з початку 1970-х рр. завдяки появлю твору художника й мистецтвознавця Бориса Лобановського (1926–2002 рр.) «Вагон» (1972 р.). На території археологічного розкопу (Київ, район Подолу) автор на величезній площині власноруч зробив рівчаки, що у плані реконструювали зовнішність стародавніх будинків та, зокрема, Тризуб. Із залишичної цистерни, через систему шлангів, рівчаки наповнювалися водою з доданням червоної фарби — прадавнього символу оживлення речей “кров’ю”. Крім ритуального складника, твір містив і соціально-політичне підґрунтя — адже символ Тризуба був за радянських часів заборонений. Композиція була розрахована на споглядання увечері, з урахуванням відзеркалення заходу сонця та перших зорів у життєдайній “воді — крові”.

Одним з перших мистецтвом довкілля почав займатися Федір Тетяніч (Київ), творчість якого близька до натурфілософії. В другій половині 1980-х він установив в садку коло батьківського будинку в с. Княжичі декілька “Біотехносфер”, перетворивши ці дії на спонтанний перформанс із залученням ентузіастів. “Біотехносфери” являли собою кульноподібні кабіни на одну чи дві людини, виконані з викинутих речей переважно техногенного

(цивілізаційного) походження. Перформанс із їхнього збирання на околицях міста був носієм екологічної місії “очищення”. Один з таких об’єктів під назвою «Біотехносфера. Місто безсмертних людей» був виставлений автором 1989 р. у Києві посеред Львівської площі — мабуть, невипадково навпроти Спілки художників.

З 1989 р. Олександр Бородай та Олександр Бабак створювали інсталяції з матеріалів, що асоціюються з Україною (здебільше селянського знаряддя). Пізніше, з 1994 р., Олександр Бабак і Тамара Бабак проводили “неоритуальні” акції в селі Великий Переїзд із використанням місцевої лози та глини. З 1995 р. Володимир Бахтов та Тетяна Бахтова, іноді в співавторстві з Олександром Бабаком, створювали об’єкти із застосуванням уламків давньогрецької кераміки серед археологічних розкопок в Ольвії (серія «Реконструкції»). 1998 р. О. Бабак представив новий фотоенвайронмент «Ре-конструкції» (зал ЦБХ), присвячений покинутим селам. Архівні фотозображення селян було відруковано на прозору плівку в натуральний згіст і розвішано посеред залу на взір привидів. Удало розміщене освітлення створювало на стінах та підлозі відбитки з відбитків, примножуючи відчуття химерності.

Під час пленеру «Снов» (1992 р.) Сергій Якунін та Ганна Сидоренко (Львів) створили кілька масштабних композицій з повалених дерев над вузьким і глибоким яром з урахуванням витонченої композиційної ритміки. Взаємодія зі стихією стала темою багатьох творів. Так, наприклад, Петро Старух (Львів) у перформансі «Der winter kaput» (1993, с. Оброшин Львівської області) використав механізми природних стихій як виконавців задуманого — “Сніг, що мав випаруватися, був розписаний фарбами, кольорова хмара злетить над землею, нехтуючи кордонами, — ось і відбулася міжконтинентальна виставка”<sup>26</sup>.

З середини 1990-х років на зміну поодиноким ленд-артівським роботам приходить масове захоплення цією діяльністю. То був початок ленд-арт ренесансу, що триває й за-



Ростислав Котерлін, Ярослав Яновський  
Акція «Ріка». 1996 р., Івано-Франківськ

Володимир Бахтов, Олександр Бобак, Тамара Бобак,  
Тетяна Бахтова. Ленд-арт композиція  
1994 р., Полтавська обл.



#### ГЛІБ ВІШЕСЛАВСЬКИЙ

раз. У багатьох містах України створюються ленд-артівські роботи, проводяться ленд-арт пленери й фестивалі.

Київські художники — Петро Бевза, Олесь Литвиненко та Микола Журавель, починаючи з другої половини 1990-х рр., створювали ленд-артівські об'єкти та фотографії, у яких підкреслювались елементи, притаманні саме українському пейзажу. Коли їхні виставки проходили в залах, автори вдавалися до методики додання автентичного матеріалу (уламків сільськогосподарського селянського знаряддя).

Під час щорічних київських фестивалів «Весняний вітер» (перший відбувся 1996 р. за ініціативи Андрія Блудова та Віталія Сердюкова) була створена чимала кількість творів, побудованих на принципі взаємодії з довкіллям. Фестивалі проводилися на пагорбі в центрі Києва — Дитинці, а в останні роки — на одному з островів Дніпра. Згодом фестиваль навіть поширився — 2002 року під назвою «Торба вітру» його проводили художники м. Лубни разом з київськими колегами.

З 1994 р. в селі Охтирка, а з 1997 р. у селі Могриця (Сумська область) періодично проводиться симпозіум «Раку-кераміка» за ініціативи Григорія Протасова, Ганни Гідори, Валерія Шкарупи й галереї «АРТС» — першої приватної галереї в Сумах (з 1990 р.)<sup>27</sup>. Симпозіум поступово переріс у ленд-арт фестиваль «Раку-кераміка Land-art», який, наприклад, 2000 року зібрав більше ніж тисячу учасників з багатьох країн. Із 1994 р. в селі Великий Перевіз Полтавської області Тамара та Олександр Бобак проводять міні-симпозіуми ленд-арту. Ленд-арт є частиною щорічного фольклорного фестивалю в с.Шешори. Увагою до рідного автентичного краєвиду позначено акції мистецтв з Івано-Франківська («Ріка», «Ландшафт», «Татування ландшафту») та ін.

Володимир Бахтов, Олександр Бобак  
1995 р., Ольвія

Володимир Бахтов  
Ритуал компенсації 1995 р., Ольвія

Ураховуючи їхнє особливе значення, ці проекти будуть розглянуті окремо.

Загалом модерністський рух ленд-арту інколи демонстрував окрім постмодерністські проекти. Твори Володимира й Тетяни Бахтових кінця 1990-х – початку 2000-х рр. — «Ольвійські містерії», «Анімація Фідія» (2000 р.), «Прощання з героєм» (2000 р.) — були створені шляхом інсценування сучасними людьми античних мотивів на тлі археологічних плас-тів ольвійської землі. «Проекти являють собою синтетичне явище, що містить елементи архео-арту, ленд-арту, боді-арту, перформансу та художньої фотографії»<sup>28</sup>. Концептуальним, через естетичний мінімалізм, був проект Володимира Бахтова «Ритуал компенсації» (1995 р.). У ньому «художник відтворював ситуацію поховання останків померлих людей античних часів. Це спроба вирішити етичну проблему, що виникає при вторгненні (археологів) у сакральний простір Некрополя... хтось повинен нейтралізувати його згубність...»<sup>29</sup>.

У другій половині 1990-х рр. набув розвитку енвайронмент посеред вулиць міста. Саме в такий спосіб були реалізовані декілька постмодерністських проектів Галицької мистецької асоціації (1994–2003 рр., Львів) та Сьомої Львівської Академії Мистецтв і Літератури ім. М. Йогансена (1996–2005 рр., Львів).

**Лінія соціально-політична.** Соціально-політичні дії відомі в мистецтві ще з часів дадаїстів та футурістів. Останні десятиріччя акцій, що базуються на «інтерактивному» задієнні глядачів до художнього процесу називають, слід за Й.Бойсом, «соціальною скульптурою». В Україні соціально-політичний акціонізм провокативного характеру набув поширення з початку 1980-х рр. (поодинокі акції існували й раніше, наприклад, «Сичик+Хрущік» (1967 р., Одеса). Найчастіше соціально-політичні акції мали юнацьке, національне, політичне або порнографічне підґрунтя. Більшість із них базується на концептах подолання кордонів між сферою приватного буття та публічностю. Це наштовхує на доконечність верифікації багатьох базових для класичної естетики

питань, наприклад, ролі автора у процесі творчої дії, окресленості кордонів твору та навколошнього життя, часової й просторової єдності твору.

Початок цієї лінії знаходимо в одеському концептуальному акціонізмі. Чи не найперший перформанс в Україні «Російська іділія» (1982 р.) Юрія Лейдермана та Ігора Чацкіна вже мав національно-політичне забарвлення (мистці зображали сп'янілих люмпенів на тлі природи), це було підсилено в їхній наступній акції «Десять способів убивства прапором» (1993 р.). Подальший розвиток соціального перформансу ми знаходимо в акціях групи «Центр Європи» — наприклад, у Юрія Соколова на відкритті виставки «Зaproшення до дискусії» (1987 р., Львів). Художник символічно розпілював велетенською пилою шлагбаум (що нагадував прикордонні огорожі), якого було встановлено замість стрічки на вході до виставки. Ще один перформанс Юрія Соколова мав назву «Енциклопедія» та відбувся під час проведення бієнале «Плюс-90» (1990 р., Львів). Автор складав колону з книжок, на яких неможливо було роздивитися назву та автора. На противагу цьому, колона спиралася на спортивні сходинки з позначками першого, другого та третього місць. У контексті ще пам'ятної всім заборони самвидаву перформанс набував політичного змісту. Політичною провокативністю відрізнялися виставки «Дефлорація» (1990, Львів) та «Виставка до всесвітнього з'їзу лікарів-українців» (1990 р., Львів).

На початку 1990-х рр. Борис Михайлов (Харків) створив дві фотосерії, що відображали реакцію автора на зміни в суспільному житті. «В той час мені було важливо відобразити реальність... На шляху від «коричневої» серії до «синьої» я показав перехід від ностальгічного відчуття життя до відчуття військового положення в соціумі»<sup>30</sup> («коричнева серія» — «У землі» (1991 р.), фотографії тоновані в брунатний колір; «синя серія» — «Сутінки» (1993 р.), тонована в синій). У фотосерії «Case History» (1997–98 рр.) Борис Михайлов фотографував «бомжів як людей, з котрими

сталося лихо. Більшість із них нещодавно мала квартири, працювала, не мріяла стати бомжами — туди їх кинуло життя... В той час у соціумі почали відбуватися такі трагедії, що ігрова іронія перестала працювати. Я намагався знайти спосіб, як представити цю трагедію<sup>31</sup>.

У першій половині та середині 1990-х рр. існували також перформанси, що базувалися на соціальних проблемах та надавали цій тематиці загально-філософського, відстороненого сенсу. То були: «Дзеркальний короп» (1994 р., Львів) Володимира Кауфмана, що ілюстрував стан християнської духовності в сучасному розбещенному світі (під музику з фільму «Остання спокуса Христа» в коштовних напоях і парфумах загинув короп)<sup>32</sup>.

У Києві 1994 р. фотограф Трох (Миколай Трохименко) представив проект «Порнографія — дзеркало нашого життя». Було інсценоване судове засідання — «розгляд твору», що являв собою триптих. Його центральну частину обіймала фотографія напівоголеної літньої жінки в шкільній формі. Ліва частина являла собою свічадо, в якому віддзеркалювалися глядачі. Своєю композицією автор констатував — «термін "порнографія" набув абсолютноного змісту та розповсюдився на всі прояви життя»<sup>33</sup>.

З 1994 року Володимир Яковець проводив у громадських місцях Черкас акції із залученням перехожих; перша з них мала назву «Археологія». Ідею, що надихала художника, була масова соціальна терапія мистецтвом через залучення до акцій якомога більшої кількості випадкових людей. 1997 р. за домовленістю з мером міста Володимир Яковець провів масштабне дійство (до речі, унікальне для України) — огортає триповерхову школу в живописні твори («Шлях до відродження»). Згодом митець огорнув у живопис величезну споруду міської концертної зали («Ноїв ковчег»). Цього-таки року, під час свят міста, художник створив разом з кількома сотнями добровольців твір «Фонтан волі» (існуючий каркас міського водограю було переодягнено в живопис та інсталяції). 1998 р., зі ще біль-

шим розмахом Володимир Яковець упакував адміністративну будівлю міськради.

У середині 1990-х на межі політичної провокації та мистецької дії будували свої акції «Фонд Захер Мазоха» (Львів) і «Група швидкого реагування» (Харків), більшість виставок за кураторством Анатолія Федірка та ін. Ці ініціативи розглянемо нижче.

Наприкінці 1990-х в Україні спостерігалося затишша мистецького акціонізму політичної тематики. Помаранчева революція 2004 року породила цілий напрямок народної політичної інсталляції й акціонізму. Відомі також численні роботи професійних мистців<sup>34</sup>. Після 2000 р. спостерігається велике зацікавлення мистецького середовища щодо цієї тематики: групи «Р.Е.П.», «Соска», «Контра Банда» тощо. З 2007 р. за ініціативою Оксани Чепелік у Києві відбувається Міжнародний фестиваль соціальної скульптури. Однак ці події виходять за хронологічні межі нашого огляду.

**Лінія тілесності.** Намагання багатьох мистців подолати кордони між сферою приватного буття та публічністю часто-густо призводило не до роботи з концепціями, а до тваринно-чуттєвої, неопосередкованої інтелектуальним аналізом уваги до власного тіла. Для цих художників тіло було образом «я», а все, що перебувало поза його межами, сприймалося як далеке, публічне, занадто абстрактне. За цим світоглядом, джерела якого полягають у філософії А.Шопенгауера та Ф.Ніцше, кутовим є припущення відповідності між унутрішнім «я» та тілом, яке мудріше за розум, яке є втіленням волі (тіло як ілюзія ззовні та одночасно реальність ізсередини). Тілесне існування, з яким ототожнюють образ буття деякі мистці, перебуває, мовляв, у центрі всіх персонально важливих подій. Із другого боку, воно є чимось не сповна зрозумілим та однозначним. Публічна презентація внутрішньо-душевного через тілесне приводить, за логікою авторів, до бажаного скасування опозиції публічного та приватного. Звідси походять численні неоавангардистські акції, що відвертістю свого фізіологізму вже

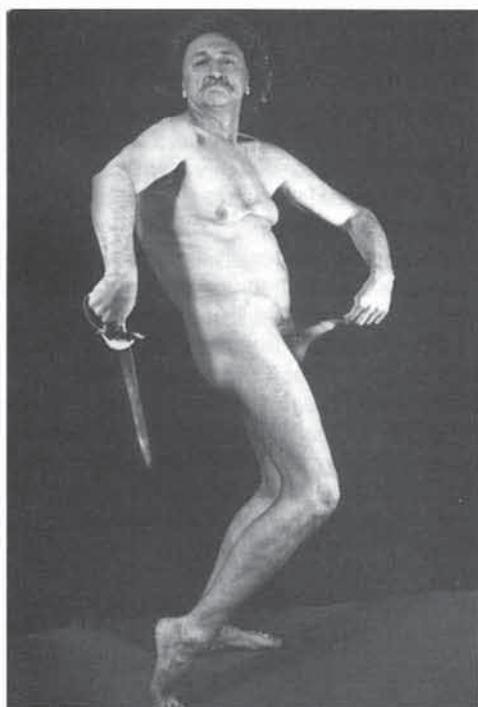


ГЛІБ ВИШЕСЛАВСЬКИЙ

протягом сорока років шокують західного глядача, а з середини 1990-х — українського (перші експерименти початку 1970-х рр., за зрозумілих обставин, ніде широко не презентувалися).

У “тілесному” мистці знаходять ту саму “природність”, “життєвість” і “справжність”, що й прихильники лінії “природності” у своєму запереченні штучності. Проте “тілесність”, викликає більш інтенсивну реакцію глядачів, через що часто-густо поєднується із провокативним акціонізмом.

“В історії українського фотоандеграунда початку 1970-х, представленого харківським гуртом «Час», зображення оголеного тіла було мовою політичного протесту. “Михайлівські” [Бориса Михайлова. — Г.В.] “нашарування” (слайд+слайд) тих років, в яких акти складались з соціальним фото, — були роботою із цією нормативною забороною”<sup>35</sup>. 1972 р. тематика шокуючої тілесності була продовжена в серії фотографій Євгена Павлова «Скрипка» (1972 р., Харків). Пізніше Євген Павлов створив серію фотографій, відзнятих у психіатричній лікарні «Психоз» (1983 р.). “Це був... інтерес до тілесних аномалій, які в подальшому розвивалися в мову тіла... тілесні деформації, що є потаємною алюзією болю, набувають додаткової мотивації в знімках, у яких використовується клінічна атрибутика («Психоз»). Окремий розділ фотографій Павлова складають зображення трансформацій жіночого тіла, пов’язаних з вагітністю... Простір життя тіла... створив загальне поле біологічної та психічної реальності тіла... що є межею між внутрішнім та зовнішнім...”<sup>36</sup>. Однією з найбільш резонансних праць тілесної тематики стала серія Бориса Михайлова «Я — не Я» (1992 р., Харків). На фотографіях великого розміру оголений автор позував у еротичних позах, із різними атрибутами, наприклад, штучним фалосом, кинджалом



Володимир Кауфман  
Перформанс «Дзеркальний короп». 1994 р., Львів

Борис Михайлов. Я не я. 1994 р., Харків

й т.ін. “В той час я вже почав їздити закордон, зустрічатися з різними типами життя, від чого в мене починає “їхати дах”. Руйнувалися мої радянські налаштування, я не відразу був здатен зрозуміти, хто я є... “Я — не Я”... можливо взагалі не я. Якійсь образ зараз існує, але “Я” — це щось інше...”<sup>37</sup>. “Серія «Я — не Я» розглядає різні іконографічні типи: від агресивних, де “я”, як Гітлер, до образів, пов’язаних із християнськими поняттями. У них присутній елемент м’якості та зовнішньої покори... Тому вона й називається «Я — не Я»: всі обrazи вишикувані в ряд, ніби демонструють, що я як особистість маю в розпорядженні всі можливості, будь-які варіанти гри. Я маю знання про Гітлера, маю знання про культуру заходу, знаю про героїв, знаю про ікони. “Я” є частиною світового процесу. Я порушую питання, чи зможу зіграти те, що мені дозволить мое тіло, що зможуть видати миттєві асоціації?”<sup>38</sup>. “Деклароване тут нехтування розвиненим інтелектуальним інструментарієм можна розглядати (згадуючи, наприклад, принцип “чанських безумців”) як стан “без-розуму”... робота Б.Михайлова може бути потрактована як висловлення про тіло мовою самого тіла, що можна порівняти з пластичною експресією мови глухонімих”<sup>39</sup>. Припустімо від себе, що в цій серії відчувається вплив філософії Й.-Г.Фіхте, особливо в тій частині, де йдеться про “дієвість” творчого “Я”, що породжує буття завдяки дієвості самоусвідомлення та самотворення (етапи “теза”, “антитеза”, “синтеза”), у яких “Я” самоусвідомлює себе через обмеження “не-Я” та подальше синтетичне злиття “Я” й “не-Я”. Загалом, творче використання ідей німецької класичної філософії та філософії життя виглядає характерною рисою діяльності Б.Михайлова, Є.Павлова, С.Солонського та ін.

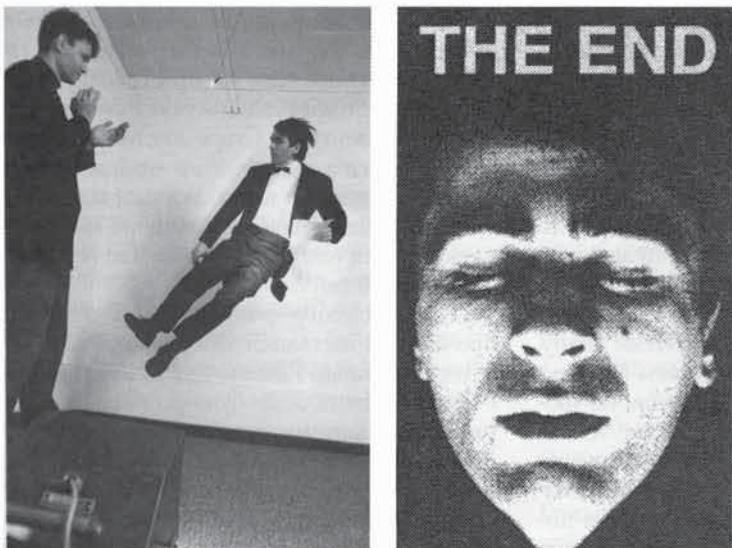
Тілесність, доведена до переконливості фізіологізму, присутня в серіях Сергія Солонського (Харків) «Body» (1993 р.), «Бестіарій» (1998 р.), серії колажів «Фалогеральдика» (1997 р.) та макрофотографіях частин металевих речей. Тема збільшення фрагментів знайшла подальше продовження в роботах

одеситів — Олександра Шевчука, наприклад, «М’ясорубка» (1998 р.) та Дмитра Орєшнікова, що шалено збільшив фрагменти людського тіла в серії «Зоя» (1995 р.). Остання експонувалася на виставці «Кабінет доктора Франкенштейна» (1995 р., Одеса, Будинок вчених).

Серед київських мистців тему тілесності випробовували Олександр Гнилицький, Наталя Філоненко та Максим Мамсиков у відео «Криві дзеркала» (1993 р.). Була здійснена спроба зняти “фільтри” цнотливості, продемонструвати “потік відеоімпровізацій, сюрреалістичного сексуального галюцинопузу... що повертали людину в первісну доосбистісну стихію і руйнували владу свідомості над тілесним”<sup>40</sup>.

1993 р. в Києві відбулась акція В.Цаголова «Можна їсти те, що можна їсти». В приміщенні виставкової зали невелика група запрошених поїдала велетенську вавилонську вежу-торт. На думку автора, це надавало усвідомлення зворотної, саме тілесної, сторони мітів та ідей. Як писав автор, “нема в поїданні нічого вербалізуючого, верифікуючого; болячої множини сенсів та значень — для мене це тільки одне: візуальне”<sup>41</sup>.

Тілесність у сучасному мистецтві доволі часто поєднується з ідеями на кшталт буддійських практик “вимкнення” мозкової діяльності заради проявлення мови тіла. “Немислення” та “немовлення”, що вже знайшли собі місце серед багатьох творів, природно тяжіють ще до однієї східної чесноти: “недіяння”. Навряд чи вона є доступною для практики мистецтва, але чітко означена постмодернізмом. Певну відстань на шляху до неї пройшов Ігор Гусев у своєму проекті «Фальстарт» (1998 р., Одеса). “...Для виконання переконливого художнього жесту конче треба відмовиться від мови, обезголовитися, жертвуватися... але без мови неможливий жодний жест, а значить, неможливий і художник. Заради того, щоб залишитися художником, автор офірує себе як художника... дія заради повного бездіяння...”<sup>42</sup>. Енвайронмент «Фальстарт» виглядав як відеопроекція бігу тулуба та ніг півня. Проекція була організована та-



Василь Цаголов  
Я більше не художник  
Галерея «Бланк-Арт», 1994 р., Київ  
Кінець. Дослід реанімації  
Галерея «Бланк-Арт», 1995 р., Київ

ким чином, що глядачі самі для себе затуляли екран. Кінець кожного монтажного кадру завершувався заливтям екрана червоним кольором. Іще далі шляхом мистецької "жертви бездіяння" просунулися дві акції Василя Цаголова «Я більше не художник» (1994 р., Київ), під час якої автор проспівав перед глядачами якийсь куплет і виконав декілька стрібків; та «The end. Дослід реанімації» (1995 р., Київ), під час котрої авторові було введено рідину загального наркозу, що повністю "знедіяло" художника.

До хронологічних меж цього огляду належить більшість творів зазначененої орієнтації. Це акції «Групи швидкого реагування», особливо фотосерії С.Солонського; проекти «Deepinsider» (1997 р.) Арсена Савадова та Олександра Харченка; «Колективне червоне» (1998 р.) та «Книга мерців» А.Савадова; дії мистців «Фонду Захер Мазоха».

**Лінія мистецької рефлексії.** Ідейна основа цієї лінії міститься у ставленні автора до факту поступового усвідомлення мистецтва, ба ширше — культури, як самодостатньої системи. Маються на увазі твори, в яких досліджено межу між дискурсом мистецтва

та іншими контекстами, між автором і його творчістю, між мистецтвом сучасним та класичним. Серед можливих світоглядних впливів слід зазначити філософію неопозитивізму й постпозитивізму, здобутки формальної школи літературознавства, структуралістів та постструктуралістів. Поширеною практикою, наприклад, є з'ясування рамців мистецтва і "не мистецтва" шляхом штучної "музеєфікації" окремих явищ життя чи побуту мистців або, навпаки, введення до побуту суто мистецьких (визнаних у суспільстві як мистецькі) відносин або речей. Безумовно, вплив цих ідей можна простежити в багатьох творах доби постмодернізму, проте розгляньмо тільки ті, де зазначена тема служила за провідну.

У 1980-х Ігор Копистянський та Світлана Копистянська почали створювати інсталяції з картин та "псевдореставровані" копії пошкодженого живопису. Наприклад, «Відновлена картина: ном.5» (1987 р.), «Інтер'єр 4» (1987 р.), чи «Конструкція 7» (1987 р.) Ігора Копистянського. За словами автора: «Для всіх серій, над якими мені доводиться працювати, я використовую чуже мистецтво. Це як свідоме паразитування на мистецтві як та-

кому. Причому вибір абсолютно не сполучений з естетичним принципом. Я копіюю те, стосовно чого поняття "подобається – не подобається" – не мають значення"<sup>43</sup>. "Мистецтво – річ абсолютно марна... Внаслідок того, що я паразитую на мистецтві, відбувається відмова від привнесення у світ будь-чого нового. Мені цікаве тільки те, що вже було зроблене та знайдене. Я тільки суто механічно ці речі повторюю. Все це копії"<sup>44</sup>. Світлана Копистянська досліджувала кордон між літературним та візуальним сприйняттям твору. Наприклад: «Розповідь з вішалкою» (1982 р.), або «Пейзаж №4» (1988 р.). «Я переписуютвори класичної літератури... "укладаючи" тексти в різноманітній конфігурації, використовуючи тканину, її матеріальність... потім усе це жмаю. Утворюються деякі перекручування початкового тексту... Я бажаю якось сполучити, чи навпаки розлучити образотворчу мову та мову літератури»<sup>45</sup>. Прикладом звернення до побутових контекстів, що виникають обабіч творчості, була серія «Мистецтво для мистецтва» (1991 р.) Гліба Вишеславського (інсталяції з предметів, що зіграли якусь символічну або анекдотичну роль в історії мистецтв, наприклад, листи Ван-Гога, чи револьвер, за яким тягнілася рука Геббелльса, щойно він чув слово "мистецтво"). Ще одним прикладом уваги до зазначененої проблематики була акція «Карла Маркса – Пер Лашез» (1993 р.) Василя Цаголова (на вулиці було інсценовано розстріл мешканців сквоту «Паризька комуна» коло паркану, що мав асоціюватися з муром цвинтаря Пер Лашез). Цього-таки року в Одесі відбувся перформанс «Робоча зона» Вадима Бондаренка, Ігора Гусєва, Андрія Казанджия, Руслана Рубанського, під час якої мистці вдавали себе за жебраків-красенів та просили милостиню на вулиці: "своїми діями ми сполучаємо нашу діяльність із практикою міських жебраків. Цим самим ми естетизуємо культурне тло міста. Ми музеєфікуємо образ «фаворитів бідності»<sup>46</sup>.

1994 р. в Одесі відбулась акція Едуарда Колодія «Мистецтво в маси». Мистець ходив по центру міста між двома картинами,

що висіли на ньому, як на рекламному агенті, та плакатом «Ед Колодій. Пересувна виставка двох картин». Сам автор стосовно цього писав таке: "Культура оплутується колючим дротом презентацій. Старе мистецтво сурово охороняється в музеях, куди нема часу ходити. Нове мистецтво відстрилюється від публіки незрозумілою мовою. Комерційне мистецтво не по кишені широким масам. Час покінчити з роз'єднаністю"<sup>47</sup>.

Цього самого року в Одесі відбулася презентація інсталяції «Мертвий музей» (куратори Михайло Ращковецький та Олександр Ройтбурд). Інсталяцію було розміщено в Історико-краєзнавчому музеї, та складалася вона, переважно, з випадкових експонатів фондів музею. "Мислеформа цвинтаря трансгресувала до архетипу: скарбу, сковища, фонду чи каталогу, де смерть перериває кінцеве буття, але позначає вічне буття. Візуально – буденний погост заміщується складною системою матрьошок-саркофагів, поверхня яких являє собою не зовнішнє... а внутрішнє. .. Якщо «Фонтан» Дюшана нібито перекресловав життя традиційних експонатів, з їхнім вартісним ореолом унікальності й ідентичності, то «Мертвий музей» надбудовує над останками метафізичну піраміду, під вагою якої розвалюється диференція між не- та без- цінним"<sup>48</sup>.

1996 року в Одесі, як частина фестивалю перформансів «Березневий уїк-енд», відбулась акція Едуарда Колодія «Чисте мистецтво», під час якої автор, після виконання музичного твору, розрізав ноти та склеював з них уривки. Він віддавав музикантам озвучити цей колаж, знов і знов повторюючи свої дії. З кожним музичним виконанням художник намагався довести, що мистецтво "не зникає".

З 1994 р. кількість творів, що належали до "лінії мистецької рефлексії", збільшується. Інколи цій тематиці були присвячені цілі виставки, наприклад, «Страшне-Любовне» (1994 р., Одеса), «Сичик+Хрущик. Нова версія» (1997 р., Одеса), «Kandiman» (1997 р., Одеса), «Supermarket» (1997 р., Одеса). Згодом розглянемо їх докладніше. Близькою до загаданої тематики є творчість мистців, які

акцентують свою увагу на несподіваних нових значеннях, що виникають завдяки зіткненню різних стилістик, наприклад, Володимира Костирка, Владислава Шершевського та ін.

### Опис діяльності інституційних утворень

Для мистецького життя 1990-х рр. типовою є подальша "хаотична інституалізація", що розпочалася наприкінці 1980-х рр. Через це казати про мистецькі "організації" чи "структурі" часто-густо не має сенсу. То були, за деякими винятками, саме "нестабільні інституційні утворення", що виникали за ініціативою мистецтв чи меценатів.

У середині 1990-х рр. зазначені головні "лінії" сучасного мистецтва підтримували декілька організацій. Окреслений вище мейнстрим було представлено інституціями: Центр сучасного мистецтва Сороса – Київ, Центр сучасного мистецтва Сороса – Одеса, Центр сучасного мистецтва фірми «Тірс», галереєю «Бланк-Арт» та частково «Групою швидкого реагування». Перейдімо до розгляду їхньої діяльності.

#### *Центр сучасного мистецтва Сороса – Київ (з 1994 р.), Одеса (1997–2002 рр.)*

Офіційне відкриття Центру Сороса в Україні (*ЦСМ Сорос – Київ*) відбулося 1994 р. Як зазначено в «Інформаційному бюллетені», крім надання грантів для реалізації мистецьких проектів, видання каталогів, часописів, Центр поширюватиме інформацію про міжнародні семінари, виставки, стипендії. Центр "починає створювати інформаційний та візуальний банк даних про сучасних українських художників... який надавав би змогу міжнародним кураторам та галеристам об'єктивно добирати такі роботи, які б відповідали їхнім ідеям"<sup>49</sup>. Також Центр планував проводити виставки "із запрошенням міжнародного журі". Передбачалось "інтегрування українського сучасного мистецтва до міжнародного художнього простору (на таких) проектах, як Сан-Пауль Бієнале, Проект для Європи, Маніфеста, Йоганесбург Бієнале"<sup>50</sup>. Були заплановані

також лекції, семінари, відкриття бібліотеки. Дійсно, все це було певною мірою реалізоване, але для дуже вузького кола персон. Відносно доступними для мистецького загалу серед перелічених "багатств земних" залишилися тільки вернісажі, лекції та бібліотека, що існувала кілька років. Проте, нарешті, у Києві з'явився зал, що представляв виключно сучасне мистецтво: приміщення Історичного корпусу Києво-Могилянської академії було спеціально відреставроване та переобладнане під потреби художніх виставок.

Першою експозицією Центру стала вже згадана «Алхімічна капітуляція» (1994 р.), що проводилася на військовому кораблі в Севастополі. На тлі бойового устаткування експонувались об'єкти Сергія Браткова, Олександра Гнилицького, Миколи Маценка, Бориса Михайлова, Андрія Сагайдаковського, Арсена Савадова, Георгія Сенченка, Олега Тістола, Олександра Харченка та Іллі Чичканя (згідно з буклетом виставки передбачалася також участь Ганни Сидоренко).

Серед наступних виставок, проведених під кураторством Марти Кузьми, були такі: «Bred in the bone» («Вирощене у кістці», 1995 р.)<sup>51</sup>; «Погляди з варенням» (1996 р.); «Симптоматична анонімність» (1997 р.) та інші. Серед персональних або невеликих колективних були експозиції «Колонізація об'єкта» (1996 р.) Тамари Бабак і Олександра Лісовського; «Археологічний музей» (1996 р.) Олега Тістола та Миколи Маценка; «Ретроспектива» (1997 р.) Бориса Михайлова; «Deepinsider» (1998 р.) Арсена Савадова та Олександра Харченка; «Лабіринти» (1998 р.) Василя Бажая тощо.

Більшість виставок під кураторством Марти Кузьми відрізнялися спектакулярністю побудови експозицій, естетичністю, а також якимось елементом дитинності, що прозирав у преференції до творів з тематикою дитинства. Це відчувалося навіть у назвах: «Погляди з варенням», «Bred in the bone» та ін. Елемент, треба сказати, виявився досить неочікуваним для стратегічного та холодного розуму кураторки. Найвиразніше ця парадоксальна постмодерністська суміш дитячості й жорстокості

втілилась у роботах Іллі Чичкана та Сергія Браткова — безумовних фаворитів виставок Центру Сороса за директорства М.Кузьми.

Розробці теми "шокуючої тілесності" була присвячена виставка «Deepinsider» (Арсен Савадов, Олександр Харченко, 1997 р.). Експонувалися насичені семантичними значеннями мізансцени, що розіграні в незвичних середовищах: тілесна брутальність шахтарів у балетних пачках у шахті, еротичність манекенниць у модному вбранні на тлі цвинтаря. Два інші підцикли («На даху» та «В оранжерей») є близчими до виконаного пізніше проекту «Last project» (2003 р.), оскільки "шокуюче тіло" в них наче приховано семантичною грою з культурними стереотипами або абсурдом. Найбільш атракційно виглядала "шокуюча тілесність" у наступних проектах художника: «Колективне червоне» (1998 р. — інсценування міту про мінотавра в цехах м'ясокомбінату й експонування фотографій тих сцен поруч із репортажем з демонстрації комуністів) та «Книга мертвих» (2001 р. — створення в морзі мізансцен у дусі Караваджо з небіжчиків, як з ляльок, та подальше їх фотографування).

Завдяки налагодженим міжнародним зв'язкам у Центрі відбулися унікальні експозиції західного сучасного мистецтва, наприклад, виставка італійського трансавангарду «Опера Formosa» (1997 р.), яку супроводжувала лекція знаного Акілле Боніто Оліви.

Центр сучасного мистецтва Сороса був надзвичайно економічно потужною організацією. Як свідчить інформація в одному з буклетів Центру, тільки 1993 р. на мистецькі проекти було витрачено \$100000<sup>52</sup>. Ураховуючи фінансову та інформаційну міць Центру, зрозуміло, що в дуже короткий термін (протягом 1994–95 рр.) він посів монопольне місце в галузі сучасного мистецтва в Україні. Це сприяло затвердженню на всеукраїнську рівні "клубу мистців мейнстриму". Майже незмінний склад учасників основних виставок Центру дає уявлення, хто саме з художників увійшов до "дуже вузького кола" осіб, якими цікавилося керівництво Центру. Тільки вони,

наприклад, були представлена в банку даних про сучасних українських мистців, лише воно репрезентували Україну на міжнародних бієнале, куди потрапляли за підтримки Центру. Слід зазначити, що в умовах преференції та постійної підтримки їхня творчість швидко еволюціонувала в бік масштабності проектів і якісності їх виконання.

З 1997 по 2002 рр. існувало одеське відділення Центру сучасного мистецтва Сороса (ЦСМ Сорос – Одеса). Створене завдяки енергії художника Олександра Ройтбурда, воно продовжувало програму діяльності його асоціації «Нове мистецтво». У 1997–2000 рр. директором Центру був Михайло Рашковецький; у 2000–2002 рр. — Мирослав Кульчицький. В Одесі більшість виставок сучасного мистецтва другої половини 1990-х рр. відбувалася за підтримки Центру. Його керівники вели відкритішу політику щодо молодих мистців. Завдяки цьому, на відміну від Києва, виставки сучасного мистецтва постійно збагачувалися новими іменами. Завдячуячи постійній співпраці мистецтвознавців і мистців проекти Центру були прекрасно артикульовані відповідно до культурологічної проблематики.

Серед найважливіших виставок, що відбулися під егідою Центру сучасного мистецтва Сороса – Одеса, були такі: «Новий файл» (1997 р.); «Art&Fact» (1997 р.); «Супермаркет» (1997 р.); «Неприродний відбір» (із двома доповнюючими проектами «Kandiman» та «В руках ХХІ сторіччя», 1997 р.); «Академія холоду» (1998 р.); «Found stuff» («Знайдені речі», 2001 р.) та інші. Завдяки колаборації з центром сучасного мистецтва «Тірс» відбулися виставки: «Параноя чистоти» (1997 р.); «Флеш-бек» (1998 р.); «Фальстарт» (1998 р.); «Чи легко рухатись у скафандрі...» (1998 р.); «Людина-вовк» (1999 р.) тощо.

В центрі уваги більшості авторів була праця з контекстами різних дискурсів: мистецького, побутового, політичного, історичного та ін. Це давалось узнаки в найрізноманітніших за стилістикою та технікою виконання творах. Визначеність і свідоме застосування на практиці методик роботи з контекст-

*Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.*



Дмитро Дульянин. Без назви. 1996 р. Одеса

Мирослав Кульчицький, Вадим Чикорський  
Вона без ума від театру. 1994 р. Одеса



том була одним з найважливіших досягнень спільної роботи художників, мистецтвознавців та кураторів Центру сучасного мистецтва Сороса – Одеса.

Зупинімося на кількох експозиціях.

На виставці «Неприродний відбір» (1997 р.) експонувалося чимало творів, що досліджували кордони мистецьких та соціальних контекстів. У статті Михайла Рашковецького стосовно цього, навіть зустрічається термін "неоконцептуалізм". "Більшість глядачів, у тому числі фахівців, не була готова до адекватної реакції на роботи неоконцептуалістського плану... Залишається тільки дивуватись упертій живучості такої тенденції в зовсім не пристосованій для неї художній атмосфері Одеси"<sup>53</sup>. Історія сучасного мистецтва ніби зробила в Одесі один оберт колеса: в місті знов заговорили про концептуалістів і знову, як і на початку 1980-х, не хотіли сприймати їхню творчість. Методикою неоконцептуалістів було "ненасильницьке стимулювання соціальної активності авдиторії, навіть до перетворення її з глядачів у соавторів та співучасників комунікативної акції"<sup>54</sup>. На виставці «Неприрод-

ній відбір» "соціально орієнтована й соціально значуча проблематика стала основною темою більш-менш ясних авторських висловлювань... це відповідало гостроті локальної політичної ситуації... передвиборчій кампанії... та вбивству найпопулярнішого в Одесі редактора газети"<sup>55</sup>. Серед згаданих творів було відео Вадима Чикорського та Мирослава Кульчицького «Що відбувається, пане Доренко?» (1997 р.), що являла собою запис передачі, яку вів популярний ведучий московського телебачення Доренко, й нерухомий титр «Що відбувається, пане Доренко?». Робота була реакцією на прояв політичної заангажованості ведучого, що доти мав імідж незалежного спостерігача. Ще однією роботою В.Чикорського та М.Кульчицького була інсталяція «Більш тривкий смак» (1997 р.). Експонувалися полиці, що в торгівлі використовуються для жувальних гумок, але замість них пропонували по декілька примірників одеських газет. Пародійним розіграшем на тему виборів, але досить невиразним порівнянно з акцією «Вибори» харківської «Групи швидкого реагування», була акція В.Чикорського та М.Кульчицького

«Так/Ні» (1997 р.). Центральне місце експозиції посідав велетенського розміру плакат Олександра Ройтбурда «Ти відповідаєш за beaux-arts?» «У плакаті містилося чимало якостей, притаманних постмодерністському періоду кінця 1980-х рр.: гіпертрофія розміру, цитування (в даному випадку до апопріації плакату Д. Моора «Ти записався добровольцем?» 1920 року), пародійний перифраз, висока міра самоіронії... але ця робота принципово не відноситься ні до парадигми трансавант'гардного живопису, ні до соц-арту минулого десятиліття... вона здебільше серйозна. Це відверта рефлексія на ситуацію в одеському (та не тільки одеському) арті»<sup>56</sup>. Частиною експозиції «Неприродній відбір» був самостійний кураторський проект Андрія Тараненка «Kandiman». Експонувалася серія графіті, виконані молодими авторами як тло для дискусії. Малюнки спрੇем були доповнені цитатами з книжки В.Кандинського «Про духовне в мистецтві».

Ще один варіант узаемодії мистецтва та соціального життя демонструвала виставка «Art&Fact» (1997 р., куратор Вадим Беспрозваний). Брали участь: Ігор Гусев, Ісидор Зільберштейн, Сергій Канчура, Олександр Лісовський, Андрій Москвичов, Марина Петренко, Олександр Ройтбурд, Олександр Шевчук. Художники за допомогою інсталляцій або фотографій візуалізували соціальну пам'ять. «Раніше відстороненість та асоціальність були наповнені внутрішнім пафосом, ставали боротьбою з певними нормативами... Беспрозваний виступив проти... укоріненої серед художників відстороненості від життя, від дійсності, від власного досвіду... він закликав мистців виділити з своєї власної біографії якийсь факт, який можна сприймати як відображення соціальної ситуації»<sup>57</sup>. Це була виставка «емоційної інсталляції спогадів», наприклад «У дитинстві мені було дуже жаль загиблих космонавтів» (1997 р.) Олександра Ройтбурда.

Рефлексією, щодо нонконформістського минулого, була насычена виставка «Сичик+Хрушчик. Нова версія» (1997 р., куратор

Андрій Тараненко). Вона була присвячена події тридцятирічної давнини — акції «Сичик+Хрушчик» (1967 р.) та проводилася майже на тому самому місці, що й перша (паркан біля Оперного театру). Як зазначав куратор проекту, «художники-нонконформісти протиставляли одній великій ідеї іншу... сьогоднішні художники... що відмовляються долучитися до будь-якої великої ідеї, з легкістю знайшли привід для парадоксальних інтерпретацій — створили простір дифузії андеграунду... тридцятирічної давнини та "попси" 1990-х років»<sup>58</sup>.

Однією з найважливіших виставок, яка багато в чому випереджала пошуки мистців з інших міст, була «Supermarket» (1997 р., куратори: М.Кульчицький, В.Чикорський). Учасники: Дмитро Дульфан, Гліб Катчук, Едуард Колодій, Мирослав Кульчицький, Вадим Чикорський, Пилип Перловський, Олександр Ройтбурд, Олександр Шевчук. Мистці придають пильну увагу кордону між контекстом мистецтва та соціально-економічними відносинами. У зосереджені на контекстуальності вони не мали першості, проте художники знайшли новий матеріал для аналізу. На погляд одного з кураторів — Мирослава Кульчицького: «мистецтво повинно займатися конструюванням механізмів, що "паралельні" економічним та соціальним, але, разом з тим, виводити їх на зовсім інший рівень міжсообщистичних стосунків»<sup>59</sup>. «Кожна робота на виставці імітувала ситуацію презентації якого-небудь товару, а також, маючи позафункціональні ознаки, організувала естетичне середовище. ...Пляшка кока-коли, що плавала в надувному басейні... може бути як рекламним кроком, так і частиною фуршету... Основний акцент у проекті було зроблено на занурення глядача в якийсь квазіестетичний простір, правила взаємодії з яким не встановлені. Замість традиційного, мусить зорганізуватися нова взаємодія між речами та авдиторією...»<sup>60</sup>. На виставці об'єкти мінімалістичними засобами імітували певну життеву ситуацію.

З 1997 по 2005 рр. директором Центру Сороса в Києві був Юрій (Єжі) Онух<sup>61</sup>. За

часи його керівництва побільшало виставок, що представляли творчість "зірок" західного модернізму: «Малюнки, об'єкти, гравюри» Йозефа Бойса (1999 р.); «Коридор двох банальностей» Йозефа Кошута та Іллі Кабакова (1999 р.); персональна виставка Енді Уорхола (2000 р.) та інші. Кураторські проекти Ю.(Є.)Онуха, що презентували українських мистців, базувалися на тематиці культурної та національної самоідентифікації: «І.Д.» (1999 р.) і «Бренд "Українське"» (2001 р.). Обидва проекти виходять за хронологічні межі цього огляду.

**Центр сучасного мистецтва фірми «Tirс». Одеса (1990–99 рр.)**

З 1996 р. діяльність центру була позначена тісною співпрацею з Центром сучасного мистецтва Сороса. Утім, попередній період його існування також заслуговує на пильну увагу.

Функціонування «Центру» почалася з першого в Одесі приватного музею сучасного мистецтва фірми «Tirс», точніше сказати з колекції, яку 1989 року почав збирати Фелікс Кохріхт завдяки підтримці меценатів Семена Каліки та Георгія Котова. 1990 р. було зареєстровано перший в Україні Центр сучасного мистецтва «Tirс». Президентом Центру став Фелікс Кохріхт, куратором виставок — Маргарита Жаркова. Однією з перших експозицій, проведених у «Tirс», була ретроспективна виставка Валентина Хрушца. По ній відкрилася «В котлах, що холонуть» (1993 р.), яка презентувала творчість мистців кола «АПТАРТУ»<sup>62</sup>.

Період проведення Центром найважливіших виставок сучасного мистецтва припадає на 1993–95 рр. На виставці «Випадкова» (1993 р.), була представлена серія Олександра Ройтбурда «Портрет... дами... в білому» (1993 р.), інсталяція «Гойдалка для пнів» (1993 р.) Василя Рябченка, графіка Дмитра Орешнікова, симулятивні «мозайки» Олега Мігаса та Анатолія Ганкевича, мініатюрні об'єкти Олександра Лісовського й Тетяни Гончаренко, а також живопис відомого ще за часів нонконформізму Юрія Єгорова. Наступною

була персональна експозиція Олександра Ройтбурда «Оголена, що лежить» (1993 р.). Після неї відбулася виставка «Страшне – Любовне» (1993 р.) під кураторством Михайла Ращковецького та Галини Богуславської. «В якості об'єкту сприйняття реципієнтам пропонувались не репрезентовані на виставці роботи художників, а їхня інтерпретація у формі традиційної музейної екскурсії. Ця форма доповнювалася радіо-вербалною та шумовою інтерпретацією в "живому" ефірі, експлікативними текстами, прийомом полярного роздвоєння (одна екскурсія, яка була присвячена світлій пам'яті Аристотеля, розкривала проблематику "страшного" або "смерті" як нерозпізнавання, а інша, звичайно з тими ж експонатами, була присвячена світлій пам'яті Платона, говорила про моменти "любовного" як про нерозпізнавання іншого порядку)<sup>63</sup>. Усього відбулося вісім екскурсій та три телевідображення. Під час полеміки навколо виставки висловлювали думку щодо кураторського "свавілля" та утискання авторського вираження. Дійсно, це була радше "кураторська виставка", а не "виставка художників". У цьому сенсі експозицію можна порівняти з проектом «Простір культурної революції», що відбувся наступного року в Києві.

На противагу «Страшне – Любовне», виставка «Lux ex tenebris» (1993 р.) була суто «експозицією художників»: задум та його реалізація належали группі авторів у складі Анатолія Ганкевича, Андрія Казанджия, Олександра Лісовського, Олега Мігаса, Вадима Бондаренка, Ігоря Гусєва, Юлії Депеш-мод, Олександра Ройтбурда, Василя Рябченка, Любові Токаревої, Олександра Шевчука. Одноразово це була перша виставка мистців об'єднання «Нове мистецтво» (1993–96 рр.), яким керували Олександр Ройтбурд та Михайло Ращковецький. Наступна персональна виставка Дмитра Орешнікова «Нульова печать» (1993 р.), на жаль, була дослідно закрита адміністрацією Будинку народної творчості, відомого як "Шахський палац". Важливою, ба навіть унікальною, рисою діяльності

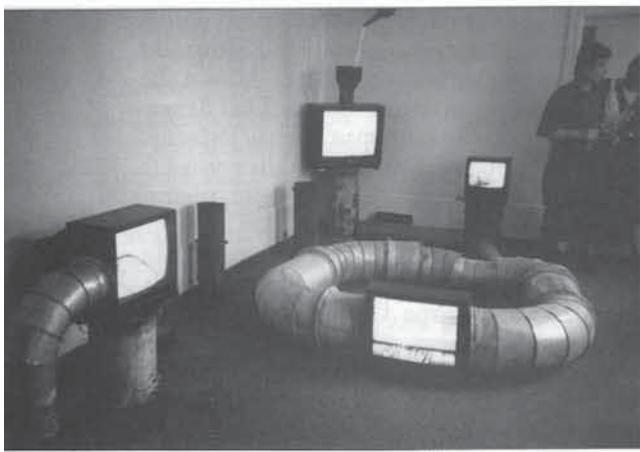


Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.



Василь Рябченко. Великий Бембі. 1994 р., Одеса  
Експозиція «Вільна зона». 1994 р., Одеса

Едуард Колодій, Ігор Ходзинський [Одеса]  
Локальне зондування [Ноктурн на флейтах  
водосточних труб]. Галерея «Блонк-Арт», 1995, р., Київ



«Тірс» було проведення лекцій, семінарів, обговорень та екскурсій під час виставок з метою кращого порозуміння з глядачами.

Експозиція «Вільна зона» (1994 р.) являла собою ніби протилежний після виставок «Страшне – Любовне» нахил маятника. Замість цілковитої залежності від кураторського задуму, аж до втрати права на власне висловлювання, «Вільна зона» пропонувала іншу концепцію: «учасникам пропонується вільний вибір індивідуальних творчих практик... "вільна зона" є квазиваріантом "порт-франко" (Одеси), його основною мітологемою». На виставку кураторами Олександром Ройтбурдом та Михайлом Рашковецьким були запрошені художники з багатьох міст України, ба навіть інших країн<sup>64</sup>. За складом учасників це була одна з найважливіших "представницьких" виставок сучасного мистецтва в Україні середини 1990-х рр. Завдяки згаданій делікатності кураторів, на ній був представлений дуже широкий спектр наявних на той час у мистецтві тенденцій. Утім, кураторська позиція була окреслена досить чітко: в сучасному мистецтві "маргінальне, на якийсь період, узяло на себе функції нового спаціума. Однак, тотальна експансія маргінального виявила тенденцію до самовичерпаності, щойно відрефлектованою стала поява самої домінанти, що мала функцію обов'язковості, тобто несвободи... Тому новою умовою реалізації свободи мистецтва є вихід за межі маргінального, що для "сопеторагу art" уявляється теоретично неможливим, а з цього і стає вкрай потрібним у його художній практиці... Реалізація сукупності індивідуальних практик, опозиційних, але не анігілюючих, дає надію на взаємне виживання культур..."<sup>65</sup>. У період 1987–88 рр. Центр «Тірс» спільно з Центром Сороса організував серію виставок: «Параноя чистоти» (1997 р.); «Фальстарт» (1998 р.), «Людина-вовк. Продовження полювання» (1999 р.) та інші. У другій половині 1990-х рр. колекція «Тірс» експонувалась у приміщеннях на проспекті Шевченка. До колекції входять твори мистців генерації нонконформістів 1960–70–80-х рр., твори художників кола одеського концепту-

алізму «АПТАРТ», авторів “нової хвилі” початку 1990-х рр., а також покоління “медійного мистецтва” другої половини 1990-х рр.

**Галерея «Бланк-Арт».  
Київ (1994–96 рр.)**

Галерея «Бланк-Арт» (інша назва — Центр сучасного мистецтва «Срібний слід») з'явилася на київській художній сцені 1994 року. Її керівником був Олександр Бланк. Галерея спеціалізувалася виключно на презентації сучасного мистецтва, що було тоді доволі рідкісним явищем. У більшості випадків улаштовували персональні виставки вже відомих мистців, що працювали в «Паризькій комуні» чи були близькі до цієї “тусівки”. З появою «Бланк-Арту» художники «Паризької комуни» отримали по-європейському обладнану виставочну залу, підтримку, а іноді й спонсорування проектів. Наприклад, на базі галереї було видано два числа журналу «Парта» (1997 та 1998 рр.). Вочевидь, у художній політиці галерея йшла в річищі наявного на той час мейнстриму. Більше як третина виставок сучасного мистецтва в Києві у 1994–95 рр. проходили саме в цій галереї. Серед них були: «Сексуальний меч пролетаріату, що переміг» (1995 р.) Руслана Кутняка; «Я більше не художник» (1995 р.) Василя Цаголова; «Локальне зондування» (1995 р.) Едуарда Колодія та Ігоря Ходзинського; «Падаюча зірка» (1994 р.) Кирила Проценка; «На краю всесвіту» (1995 р.) Арсена Савадова та Юрія Сенченка тощо. Крім персональних виставок, що стали своєрідною “візитівкою” галереї, відбулися деякі колективні проекти: «Аналіз крові», «Top secret» та єдина експозиція галереї, що презентувала художників, які перебували поза “тусівкою” — виставка групи «Комбінат революції» (1995 р.).

**«Група швидкого реагування».  
Харків (1994–96 рр.)**

«Група швидкого реагування» (Борис Михайлов та Віта Михайлова, Сергій Братков, Сергій Солонський) була організована Борисом Михайлівим в обставинах послаблення зв'язків у групі «Час» та активної підтримки

з боку Центру сучасного мистецтва Сороса в Києві. У своїй діяльності група розвивала розроблену раніше в середовищі харківських фотографів “теорію удару”, тобто враження від побаченого мусило було бути шоковим для глядача. Склад групи змінювався залежно від участі в конкретному проекті та найчастіше виглядав таким чином: Михайлів, Братков, Солонський.

Група ефективно працювала з політичним матеріалом і стереотипами свідомості пересічних глядачів. Наприклад, під час перформансу «Плювати на Москву» (1994 р.), що відбувся на території Харківського зоопарку біля вольєру з верблюдом, учасники плювали проти вітру. Під час акції «Ящик для трьох літер» (1994 р.) було проведено декілька псевдоофіційних візитів до керівників підприємств із вимогою замінити існуючу «Ленінські кімнати» на «Кімнати трьох літер» (“І”, “Є” та “Ї”, оскільки саме вони відрізняють український алфавіт від російського). При цьому пропонувалося замовити літери за представленими зразками. Була проведена й демонстрація перед харківською мерією, після чого ящик з літерами перевезли до Севастополя, де проходила виставка «Алхімічна капітуляція».

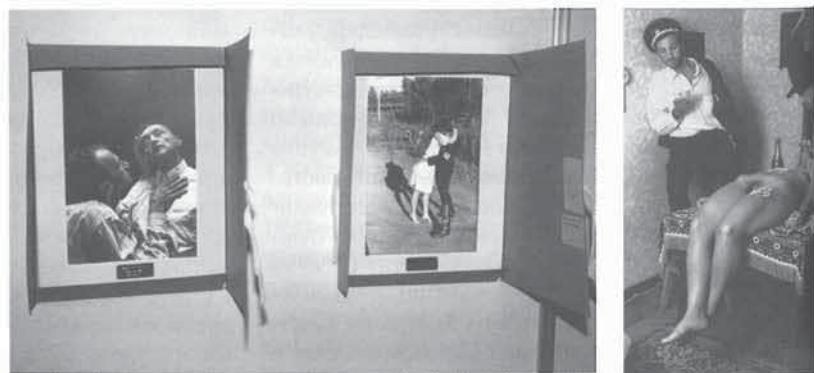
1995 р. в день парламентських перегонів «Група швидкого реагування» у складі Сергія Браткова та Сергія Солонського провела в галереї «Up/Down» (Харків) акцію-енвайронмент «Вибори». За словами авторів, вона була виконана в повній відповідності до справжньої процедури. Були чергові з червоними пов'язками, музика з ресторану, працював буфет. “Діючі політичні ігри для багатьох незрозумілі. Автори проекту використовують гомосексуальні відносини між кандидатами як один з варіантів цієї гри... Передвиборчі фотографії двох кандидатів ілюструють їхню боротьбу (переважно на тенісних кортах)... сімейний уїк-енд з дитиною на коліні та інше”<sup>66</sup>. Був книжковий кіоск із гомосексуальною літературою. Урні для бюллетенів у формі сідниці, за задумом авторів, ілюстрували справжнє ставлення народу до перегонів.



ГЛІБ ВИШЕСЛАВСЬКИЙ

Сергій Братков, Сергій Солонський. Вибори  
Галерея «Up/Down», 1995 р., Харків

Борис Михайлов, Сергій Братков,  
Сергій Солонський. Якби я був німцем. 1995 р., Харків



Іще однією акцією, в якій мистці зверталися до політичної тематики, стала «Варта» (1996 р.). Художники стройовим кроком намагалися перетнути Червону площа в Москві, але це зробити їм завадила міліція.

Серед акцій групи були й такі, що тематично торкалися національної тематики. Світлини, виставлені у розкритих канцелярських теках в Українському домі під час Ярмарку галерей («спеціальні експозиції», 1995 р.) являли собою фотодокументацію серії перформансів «Якби я був німцем» (1994 р.). Героями фотооповіді стали переодягнені художники, акцент робився на національній приналежності того чи того персонажа: німецькі вояки, український селянин, зваблива єврейка. Були обіграні вигадані або запозичені з анекdotів чи кінофільмів радянського виробництва комедні історії про війну.

Серед інших дій групи були такі: «Пейзаж, що заморожено» (1994 р.), «Жертвопринесення

богові війни» (1994 р.), яка презентувалася на «Алхімічній Капітуляції» (ЦСМ «Сорос», корабель «Славутич», Крим); «Факельна виставка» (1997, Івано-Франківськ) та ін. Багато проектів групи вперше презентовано в галереї «Up/Down» (1991–97 рр.), що розміщувалась у віддаленому районі Харкова в художній майстерні. Це, наприклад: «Вибори» (1995 р.); «Сикстинська мадона» (1995), експонувалася репродукція відомої картини Рафаеля як іронічна відповідь на серію виставок репродукцій (С.Далі, прерафаеліта та ін.) у Харківському художньому музеї.

\* \* \*

У подальшому розгляді мистецьких інституційних утворень середини 1990-х рр. перейдімо до об'єднань, що протидіяли «мейнстриму». Серед них були потужні ініціативи, які, не беручи до уваги існування «клубу», формували власне, паралельне поле пріоритетів у сучасному мистецтві. Передовсім, треба назвати київські ЦСМ «Совіарт», ЦСМ «Брама», галереї «Аліпій», «Київ», «Ірена» та об'єднання «Дзига» у Львові; у Харкові — галерею «На-Против» та постмодерністські виставки, що проводились у Харківській муніципальній галереї.

Були й інші, менш інформаційно впливові художні ініціативи, що найчастіше не підтримувались «клубом», але й не мали можливості конкурувати з ним. Вони намагались існувати серед локальних художніх спільнот. На загальноукраїнському рівні про більшість з них не було ніякої інформації, що із часом маргіналізувало їхнє положення. У Києві це були групи «Фіктивна галерея. Експедиція», «Холодний ВЕЛ», «Комбінат революцій», галерея «Дім Миколи»; у Львові галерея «Галарт», «Червоні рури», «Галицька мистецька асоціація», «Сьома Львівська Академія Мистецтв і Літератури ім. М. Йогансена» та ін.; в Івано-Франківську — численні акції мистців; в Ужгороді група «Поп транс»; у Одесі «Ліга “Рівень 14”», у Запоріжжі «Південноукраїнський Центр сучасного мистецтва» тощо.

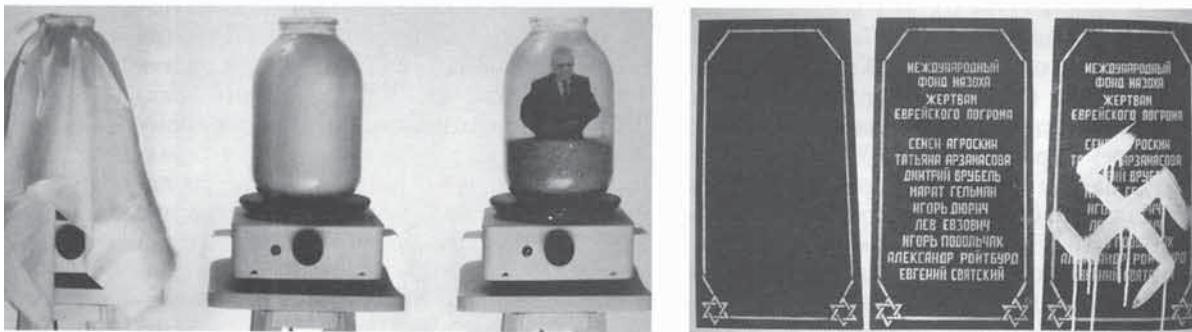
В означеному сенсі їх можна зарахувати до «нового нонконформізму». Найбільші небезпеки для них являли собою як злиття з мейнстримом, так і загроза повного зникнення з «інформаційного поля». В сучасному мистецтві (на відміну від молодіжних субкультур) така позиція є більш прийнятною для поодиноких мистців та зустрічається серед них доволі часто. Тим важливішим є рідкісний досвід колективної незалежності від мейнстриму. Проте тільки два об'єднання заявляли про відкриту, тобто «програмну» протидію мейнстриму: «Фонд Захер Мазоха» й «Комбінат революції».

#### **«Фонд Захер Мазоха» (з 1991 р.). Львів**

До «Фонду Захер Мазоха» (назва походить від імені австрійського письменника Л. фон Захер-Мазоха, 1836–95, що мешкав у Львові) входили художники Ігор Подольчак, Ігор Дюрич та режисер Роман Віктюк.

Серед перших дій фонду була меморіальна виставка Бруно Шульца (1993 р.); «Art in Space» (1993), що складалася з демонстрації естампів Подольчака космонавтами на борту орбітальної станції; конкурс на концептуальну розробку пам'ятника Мазоху (1995 р.) та ін.

1994 р., напередодні президентських перевонів, «Фонд Захер Мазоха» — Ігор Подольчак та Ігор Дюрич — проводив на сходах Національного музею образотворчого мистецтва в Києві акцію «Мавзолей для президента». На постаменті стояла електрична плитка з трилітровою банкою смальцю. Згідно з задумом, розігрівши смальець, що мав стати прозорим, глядачі, серед яких було чимало журналістів, мали побачити погруддя муміфікованого в «національному продукті» президента. Через спротив працівників музею електрику не увімкнули, а мистці обмежилися розповідлю про свій задум, що широко транслювався по телебаченню. У промові Ігоря Подольчака зазначалося таке: «Звільнення суспільства від едіпового комплексу — важливий момент у житті кожної нації. Лікування провокацією необхідніше, ніж сприяння інфантильним фантазіям. Страх перед життям без батьківсько-



Ihor Podolchak, Ihor Dvirch (Lviv)  
Мавзолей для президента. 1994 р., Київ

Ihor Podolchak, Ihor Dvirch (Lviv)  
Останній єврейський погром. Галерея «Апілій», 1995 р., Київ

го захиству штовхає на підкорення «старшому братові», на створення символу Батька з кого завгодно... «Мавзолей для президента» — це форма ритуального вбивства, форма, яка несе в собі утвердження... амбіцій нації»<sup>67</sup>.

Триптих «Останній єврейський погром» (1995 р.) за задумом авторів мав представляти циклічні фази буття єврейського етносу. Кожна з частин триптиха зображала плиту цвинтаря із традиційним єврейським орнаментом. Перша була порожньою, на другій та сama плиті містили імена художників сучасного мистецтва єврейської національності під заголовком “Міжнародний фонд Мазоха жертвам єврейського погрому”, на третій ця плита була споганена свастикою.

У травні 1995 р. «Фонд Захер Мазоха» розіслав усім мешканцям Берліна з прізвищем Müller (яких виявилося близько п'яти тисяч) поздоровчі листівки до 50-ти річчя Перемоги. На ній було зображення “запакованого Рейхстагу” Христо та радянського червоного прапора над ним. На відміну від попередньої акції «Мавзолей для Президента» (1994 р.), в якій мистці спирались на дію медій, цього разу вони вдалися до поштової інтервенції.

Мистці фонду одними з перших свідомо означили проблематику маргіналізму в мистецтві як важливого складника естетики постмодернізму. Проте маргінальність у їхній творчості не філософсько-концептуальна

## *Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.*

(наприклад, як у творах, що представляють реді-мейд маргінальй побут — випадкові речі у В.Бахчаняна чи Петлюри, викинуті квітки за проїзд у І.Кабакова), а соціально-політична. Це увага до маргінальної постаті Мазоха, до замовчення проблем антисемітизму, секуляризму та ін. Тобто мистці декларують своє власне маргінальне становище та влаштовують акції проти проявів мейнстриму. Наприклад, протест у вигляді листівки “беспредел с/мазохизма”, що розповсюджувалася напередодні офіційного номінування “Людина року” (1998 р.). 1994 р. мистці фонду виступили проти мейнстриму в сучасному мистецтві: під час проведення фондом Соросу виставки “Алхімічна капітуляція” вони розкидали листівки з погрозами. Ця контракція мала називу “Свіжі газети для...”.

Проте стратегія мистців фонду досить суперечлива. З одного боку, вони декларують власну маргинальність, з другого, за вигідних умов, беруть участь у організованих мейнстримом експозиціях: українська презентація на Сан-Паулу Бієнале (1994 р.) та участь у виставці «Бренд “Українське”» (2001 р.), на якій мистці представили симулятивний портрет Т.Шевченка, нібіто написаний Д.Бурлюком (заради переконливості твір охороняли спецназівці).

## *«Комбінат революцій» (1994–97 pp.). Київ*

До київської напіванархістської культурно-політичної групи «Комбінат революції» входили: Петро Мамчич, Володимир Задираха, Ігор Іщенко, Павло Шидловський, Сергій Лукашов, а також багато інших художників, журналістів та просто знайомих. У своїх діях вони “надихались ідеями постструктуралізму,... намагаючись трансплантувати їх на вітчизняний ґрунт”<sup>68</sup>. За свою ідеологією група була близька до ліворадикальних студентських рухів на заході, що логічно призводило до практики вуличного акціонізму. Однак переважна більшість акцій групи відбувалася не на вулиці, а в більш відлюдненому місці — урочищі Гончарі-Кожум'яки, де в ті роки бу-



Група «Комбінат революцій»  
Листівка до акції «Майбутнє поруч»  
1994 р., Київ

Акція «Кроки революції». 1995 р., Київ



ло пустисьце. Серед акцій групи називемо такі: засідання урочища Гончарі «Геркулесом» (1994 р.), знищення знака «Буржуй» (1994 р.), а також акція «Майбутнє поруч» (1994 р.), під час якої були спалені “мас-медіа” у формі металевої конструкції, попередньо декорованої газетами. Були “задіяні будь-які підручні засоби, будь-яка можливість маніфестації. Так народилась практика “контракцій”, явища символічного в плані стосунків галереї та вулиці... Суть дії полягала у вторгненні «Комбінату Революції» у вже структурований іншими художниками мистецький та соціальний простір”<sup>69</sup>. Наприклад, була здійснена контракція на виставку Кирила Проценка (1995 р.), намагання втрутитися у перебіг відкриття проекту Василя Цаголова «Мазепа» (Музей Київська фортеця «Косий капонір» (1995 р.)), а також акція перед парламентом «Кроки революції» (1995 р.). Група друкувала альманах «Калібан» (у перекладі з циганської — “темрява”), було видано чимало листівок та агітграфіки, наприклад, “Анархіст — завжди анархіст” або “З на ми Че!” у поєднанні з зображенням черепа. Тактику своїх дій учасники групи називали «Контрабандою Революції» та пояснювали таким чином: “Комбінат не є структурованим, і його рушійною силою виявляється ініціатива, котра відображає інтереси сучасників, їхню рухливість, мутацію. Однак загальною лишається політична орієнтація дій, підкріплених тезою про “ангажованих спеціалістів”<sup>70</sup>. «Комбінат» проводив різноманітні анархістські дії — розпис Ради Міністрів України, «Місячник знищенні реклами», а також розробки агітграфіки для інших ліворадикальних молодіжних угруповань (ІРЕАН, RAF, «Пряма дія» та ін.).

1995 р. «Комбінат революції» брав участь у проекті «Аналіз крові» (куратор Олександр Соловйов), а 1996 р. — у проекті «Товарний фетишизм». Як писали в пресі: “Групу запросили на роль екзотичних “людожерів”... але це вже більше було схоже на інший культурний процес... закріплення та інтерпретація набутої традиції”<sup>71</sup>. Спокусившись участию у виставках “мейнстриму”, група ніби втрати-

ла основу свого існування та поступово розпалась. Як пише Олег Сидір-Гібелинда: “Доля «КР» поділила участь схожих ультра-революційних утворень, що роблять ставку на зовнішню протестність, але не можуть впоратися з власним інфантілізмом”<sup>72</sup>. На жаль, після розпаду «Комбінату революції» ніхто з її членів не брав участі у виставках чи акціях.

#### *Група «Фіктивна галерея, експедиція» (з 1994 р.). Київ*

Київський гурт «Фіктивна галерея, експедиція» (скорочено — «FGE») існує з 1994 р. (під сучасною назвою з 1996 р.). Його члени виявилися найбільш послідовними у своїй стратегії. До групи належать Ігор Коновалов, Анатолій Варваров, а також у різні роки приєднувалися Володимир Заїченко, Сергій Корнієвський, Костянтин Мілітінський, мистецтвознавець Ксенія Мілітінська та ін. Останнім часом об'єкти та сайт створював Ігор Коновалов. Творчі пошуки цих мистців багато в чому збігалися з колом питань, порушеніх художниками комунікаційних середовищ. Щонайперше позаінституціональністю, котра була актуалізована завдяки mail-art’у та net-art’у.

Безпосереднім попередником net-art’у вважають мистецтво поштового листування, mail-art, що відоме з 1960-х років ХХ сторіччя<sup>73</sup>. Дітер Даніельс наводить три риси, притаманні mail-art’у, що були успадковані net-art’ом. Це ідея колективної творчості як протилежність культу геніальної особистості. Це пошук нових можливостей для мистецтва у всесвітній комунікації та подоланні кордонів локальних культур засобами діалогу. Це спроба створити некомерційну форму мистецтва, що уникає інституціональних форм, серед яких, згідно з теорією інституціоналізму, маються на увазі всі організації та навіть сталі форми суспільних відносин, які впливають на художній процес<sup>74</sup>.

Net-art (від англ. net — мережа, art — мистецтво) — вид мистецтва, існуючий у просторі комп’ютерних мереж різних форматів, найпоширенішими з яких є HTTP://WWW (Інтернет) і POP (формат електронної пошти).

### *Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.*

ГЛІБ ВІШЕСЛАВСЬКИЙ

Net-art відрізняється від звичайних повідомлень комп'ютерних мереж позаутілтарістю інформаційного повідомлення. Суттю net-art'у є не презентація, а інформація<sup>75</sup>. Рамці твору, як правило, розміті, але умовно окреслені межами якогось повідомлення. Найважливішою рисою net-art'у є віртуальність. Естетика віртуальності оперує "комп'ютерними двійниками дійсності, ілюзорно-почуттєвою квазиреальністю... її неправдешня реальність відстороняє образність"<sup>76</sup>. Глядач сприймає фантомний об'єкт, що не має онтологічного буття, як цілісність, яка заміщує реальність та впливає на психіку людини набагато сильніше, ніж навколоїшня дійсність. Як зазначає Небойша Віліч, net-art'у притаманні такі риси: комунікативність, пустотність, чуттєвість. Замість естетики зазначенений автор пропонує ввести поняття "естезис", що передбачає зосередженість не на питаннях прекрасного, а на питаннях чуттєвого<sup>77</sup>. Гіпотетичний твір net-art'у може не мати стабільної єдності композиційної форми, гармонії пропорцій, ба навіть зрозумілої глядачеві авторської концепції. Тобто, з погляду традиційних понять естетики, такий "твір" не може вважатися за твір мистецтва. Проте в запропонованому Н. Вілічем понятті естезиса цей твір знаходить собі

відповідність у термінах комунікаційного впливу, ефекті реальності неможливого.

Художники групи «Фіктивна галерея, експедиція» працюють переважно з енвайронментом. Мистці, згідно зі своїм творчим задумом, намагалися "не створювати жест, альтернативний системі, що в рамках самої системи позначить... включення до неї протиріччям боротьби... Щоб бути... у безпеці, треба відмовитись від участі та послуг мікро-макро-інституцій... відмовитись від презентації всередині системи мистецтва"<sup>78</sup>. Ще до виникнення назви «FGE» ті самі художники заявили про своє намагання знайти власний, відмінний від мейнстриму чи опозиції, шлях до нього. Вже на акції «Репетиція» (1994 р.), що проводилася у формі виставки картин під час репетиції в танцю класі, було заявлено про "кризу елітарних форм мистецтва" (мейнстриму) й доконечність "перегляду розповсюдженіх позицій і тактик... Автори «Репетиції» моделюють прямий діалог мистецтва й "немистецтва" демонструючи тим самим відмову від елітарності та привілейованості<sup>79</sup>. Під час проведення другої акції «Культурний консенсус» (1995 р.), що відбулася в майстерні художника, якого автори вважали частиною мейнстриму, було заявлено про необхідність

Igor Konovalov, Anatolij Varvarov  
Акція «Репетиція». 1994 р., Київ



Група «FGE». Акція «Відпліття». 1996 р., Київ



встановлення "згоди на основі взаємної симпатії... зняти агресію та напругу"<sup>80</sup>. Цю тезу конче треба сприймати в контексті штучного підсилення напруги діячами мейнстриму навколо підготовки виставок «Простір культурної революції» (1994 р.), або «Барбарос» (1995 р.) та інших експозицій, а також як появу нової генерації художників, котрій моделі, вибудовані мейнстримом, здавалися нецікавими та застарілими. Вперше про існування групи «Фіктивна галерея, експедиція» було заявлено в енвайронменті 1996 року «Відплиття», в якому художники створили візуальну метафору свого розташування щодо інституціональної системи мистецтв. У човні, що несподівано опинився на вершині однієї з київських гір, "плили" в "позапростір" манекени — копії авторів-учасників проекту. Відеофільм, який демонстрували в човні, "документував" процес створення манекенів, тобто народження "інших тіл" художників<sup>81</sup>. Згідно із стратегією існування галереї, в якої "немає певної авдиторії"<sup>82</sup>, на «Відкритті» були присутні тільки художники, їхні знайомі й випадкові перехожі.

"На відміну від звичайної галереї, «FGE» є мобільною структурою без кордонів, стабільності місцезнаходження, адреси... це не тіло без органів, а органи без тіла... Зручно мати віртуальний сайт, який нічого не говорить про галерею в юридичному та фізичному сенсі. Але проект «FGE» не відноситься до net-art'у у чистому вигляді, так як галерея може "спливати" або "відвідувати" будь-який простір, а не тільки віртуальний. Сенсом міжпросторового існування є захист від системи і свобода вибору того чи іншого нося фіксації"<sup>83</sup>. У цьому випадку художники роблять спробу перенести можливості віртуального простору, опрацьовані в net-art'і, в площину буття псевдо-віртуального, ритуально-магічного. Саме цим була позначена акція групи «FGE» 2001 року у складі І. Коновалова і В. Заїченка «Птахи». Художники спіймали трьох птахів різних видів. Їх окільцовали, позначивши на обручках літери «FGE» — по одній літері на обручку. Птахів відпустили, але, за ідеєю авторів, вони вже не належали ні світу при-

роди, ні світу людей. Вони нібіто поринули в зовсім нову площину буття — позначати кордони існування галереї «FGE»<sup>84</sup>. Демонстрація несподіваного "спливання" віртуальної галереї в реальному середовищі лежала в підґрунті інших акцій групи, що здійснювалися без глядачів та жодних оголошень. Наприклад, побудова на київських пагорбах бетонних геометричних тіл. На горі Олегівська було збудовано споруду, що нагадувала автобусну зупинку. На ній цеглою вимостили літери F, G, E. Задум твору конкретизує його назва — «Зупинка» (2000 р.). Розташування споруди навпроти мечеті викликало незадоволення прочан, які зруйнували твір. Наступною побудовою став дзеркальний куб під назвою «Станція-1» (2001 р.) на горі Замкова, одночасно в Інтернеті відкрили сторінку «Станція-2», на якій можна було побачити петрографічне об'єкта в часі (зникнення з поверхні куба дзеркал, спонтанні написи перехожих, використання об'єкта як столу під час пікніка і т.п.). Пізніше з другого боку Замкової гори, група «FGE» побудувала масштабну композицію «Сьомиріонка» (2002 р.), що зазнала нападу вандалів та була зруйнована. 2004 р. на горі Олегівська група створила композицію «Трійця» (2004 р.), що являла собою поєднані променями трикутник, квадрат та коло. 2006 року «FGE» звела на горі Дитинець композицію «Сонячне місто» у формі бетонних кіл, розташованих одне в одному.

Існування протягом десяти років «Фіктивної галереї. Експедиція» поза інституціональною системою сучасного мистецтва і попри небезпечної зникнення в безвісти маргінального небуття стверджує, крім професіоналізму учасників «Експедиції», ще й ефективність відкритих ними методик апропріації окремих складників net-art'у та їхнього подальшого застосування в інших видах мистецтва.

Збіг у часі перших виставок обох молодіжних гуртів — «Фіктивної галереї. Експедиція» та «Комбінату революцій» — а також їхні близькі за змістом ідеї щодо соціального поширення, засвідчили факт появи нової гене-

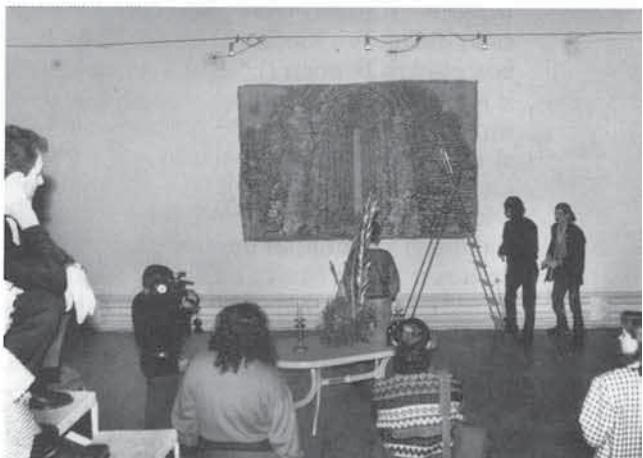
рації мистців, що свідомо тримались осторонь середовища мейнстриму.

**Центр сучасного мистецтва «Брама».  
Київ (художні виставки 1992–95 рр.)**

«Брама» була розташована в історичному корпусі Михайлівського монастиря з 1992 по 1999 рр. Її засновником, директором та художнім керівником був Роман Цишкевич, американець українського походження, що працював у Києві в посольстві Сполучених Штатів. Завдяки його ініціативі будинок біля фунікулеру було переобладнано в найкращий на той час зал для виставок, концертів і театральних вистав. Зал нераз слугував місцем неофіційних дипломатичних прийомів та святкувань, куди зазвичай запрошували й діячів мистецтв. Це був відкритий клуб дипломатів і мистців, а відтак — майже ідеальний центр сучасного мистецтва.

Художні вподобання керівника тяжіли до театру, підготовку візуальних презентацій він доручив художників Юрію Левченку. В Києві протягом 1993–95 рр. майже більшість визначних подій сучасного мистецтва відбувалась у «Брамі», пізніше — ще в галереї «Бланк-Арт» (з вересня 1994 р.), галереї «Аліпій» (з лютого 1994 р.), Центрі сучасного мистецтва Сороса (з листопада 1995 р., бо попередні виставки (1993–94 рр.) проводились у зачиненому, «клубному» режимі). Це не виключало епізодичного проведення презентацій у різних, часом несподіваних місцях (наприклад, у Музеї медицини, «Українському дому», Спілці художників, музеї «Київська фортеця Косий капонір» чи Планетарії). Отже, після «Совіарту», що 1990 р. тимчасово припинив експозиційну діяльність у галузі сучасного мистецтва, осередком презентацій стала «Брама».

Кількість виставок, концертів та вистав, проведених «Брамою», вражає. Серед велими відомих експозицій, що їх презентував ЦСМ, були такі: «Hi story» Юрія Онуха (1994 р.) — перший перформанс, який мистець представив у Києві; «Українські гроші» Олега Тістола та Миколи Маценка (1994 р.) — виставка,



Ілля Чичкон. Alter Idem. Галерея «Брама», 1994 р., Київ

Володимир Бовкун. Іжарт

Центр сучасного мистецтва «Брама», 1994 р., Київ

що за своєю тематикою продовжувала стратегію «Вольової грани національного постеклектизму»; «La Fantome des Beaux-Arts» мистців зі Швейцарії (1994 р.) — виставка, підготована фондом «Культурконтакт»<sup>85</sup>; виставка Крістіана Болтанського (1994 р.), — що була підготовлена французьким фондом «AFFA»; «Alter idem» Іллі Чичкана (1994 р.) — одна з перших персональних виставок художника, складалася з чорно-білих інсценізованих фотографій, що разом з написами на стінах створювали енвайронмент (куратор Марта Кузьма)<sup>86</sup>; «Квебек — Україна» (1994 р.) — спільна виставка художників з Канади та України; «Їжарт» Володимира Бовкуна (1994 р.) — енвайронмент із величезних картин, що в процесі відкриття переходив у перформанс (полотна знімали зі стін та накривали ними, як скатертина ми, столи для вернісажу); «Рот Медузи»<sup>87</sup> та «Чорне — біле» (1995 р.) київських художників (перші кураторські проекти Наталії Філоненко), а також багато інших персональних, колективних і міжнародних виставок. На відміну від «Соросу» або «Бланк-Арту», в «Брамі» не культивували “вузьке коло” однодумців, навпаки, кількість членів “клубу Брами” постійно зростала завдяки відкритості і атмосфері “рівних можливостей”.

Закриття «Брами» збіглося з відновленням Михайлівського монастиря, бо приміщення Центру були перебудовані (за історичним призначенням) під навчальний корпус Духовної Академії.

#### *Галерея «Децима». Львів (1993–94 рр.)*

Львівська галерея «Децима» у 1993–94 рр. була розташована в самому центрі міста — пл. Ринок, 10, у фойє Музею етнографії. Арт-директором став Юрій Соколов, директором Вадим Казаков. Галерея проводила виставки виключно сучасного, за термінологією галерей — новітнього, мистецтва.

«Децима» галерею називалася тільки умовно: була громадською некомерційною організацією, що за діяльністю більш відповідала центру сучасного мистецтва. Відмінним від комерційних галерей та багатьох центрів

мистецтва, що відкрилися пізніше, була її демократична позиція щодо власного позицювання: “Децима не претендує на своє особисте місце. Вона повинна стати місцем проведення проблемних експозицій, які здатні вступати у творчий діалог з художньою ситуацією”<sup>88</sup>. «Децима» не пов’язувала себе з певним колом художників, навпаки, запрошуvalа до участі у виставках мистців з інших міст і країн.

Саме в цьому контексті цікавою є виставка «Пошук примхливих зваб» (1993 р.), у якій брали участь мисткині зі Львова, Києва і швейцарського Берна: Ольга Бляжко, Зоряна Габар, Антоніна Денисюк, Галина Жегульська, Оксана-Ганна Липа, Вікторія Ковальчук, Марія Ліхтштайнер, Гера Левицька, Тетяна Мун, Ольга Мілентій, Ірина Сильвестрова, Марина Скутарєва, Тетяна Флоринська. Були представлені графічні та живописні роботи, інсталяції та моделі одягу<sup>89</sup>.

Наступні виставки галерей мали більш спрямований концептуальний характер. «Міфоформи» (1994 р.) Стаса Горського були енвайронментом, до складу якого входили інсталяції з чавунних уламків форм, що використовувалися для скульптурного ліття монумента Шевченка, величезні абстрактні панно та локально спрямоване освітлення об’єнували простір в єдину композицію зі смаком загадкової історичності, археології та ритуальності. Темою композиції був процес творіння національного “Пам’ятника” та ентропійна ситуація навколо цієї діяльності. Негативні форми, що залишилися після встановлення монумента Кобзарю акцентували увагу на полях (маргіналіях) створення офіційної національної мітології, полях, які, як правило, залишаються поза увагою. За текстом автора: “Презентовані на виставці артефакти є “мітоформами” новітньої історії, мітологія якої ще формується та осмыслиється. Якщо бути точнішим, то презентовані об’єкти є в буквальному розумінні формами для формування (тиражування) персонажів міту”<sup>90</sup>. Загалом цей енвайронмент надавав нового виміру вже освоєній

ГЛІБ ВІШЕСЛАВСЬКИЙ



Галерея «Червоні рури», 1995 р., Львів

темі пошуку національно-ідентичної форми сучасного мистецтва.

Акція «Мільйон квітів...» (1994 р.) належала кураторові галереї Юрію Соколову та являла собою мінімалістичну концептуальну репліку — рефлексію на мистецькі акції колег попередніх років, зокрема, акції Тер-Оганянна в Трьохпрудному провулку (Москва), а також на діяльність галереї «Кітчен» у Нью-Йорку та ін. Засоби були підкреслено мінімалістичними — бузина по всій підлозі й декілька текстів, виконаних на друкарській машинці, на стінах.

Енвайронмент Юрія Соломка «Транзит» (1994 р.) складався з виставлених побутових речей: меблів, фотошпалер, ковдр із кітчевими малюнками. Автор відтворив інтер'єр житлової кімнати 1950-х у просторі галереї.

Виставки «Децими» стали продовженням діяльності Творчого об'єднання «Центр Європи» (1987–90 рр.). Після закриття приміщення галерей на пл.Ринок, 10 подальший розвиток кураторських ідей Юрія Соколова було втілено в діяльності «Галицької мистецької асоціа-

ції» (1994–2003 рр.) та галереї «Червоні рури» (з 1995 р.). Остання вважається серед деяких мистців та їхніх шанувальників новим при- міщенням «Децими». «Децима – Червоні рури» розташована в підвальному житлового будинку по вул. Академіка Єфремова, 24/6 та є однією з найменших за розміром і наймаргінальніших галерей у світі. Термін “галерея” в цьому випадку також умовний: це клаптик простору 2 на 3 метри для візуальних експериментів та спілкування. За новою кураторською концепцією, в ній має виставлятися тільки вузьке коло художників. Серед естетичних напрямків, що були підтримані, — похідні від мінімалізму течії, арте повера, інформель, неодадайзм, концептуалізм. Серед проведених виставок — «Без назви» (1996 р.), «Без назви-2» (1997 р.), «Едвард Уетсон та академіки» (1998 р.), «Де мистецтво<sup>2</sup>» (1998 р.), «Маленький фестиваль сучасного мистецтва» (1999 р.), «Школа малювання в розумі» (2001–2005 рр.), «Одинар» (2002 р.) та інші.

#### *Галерея «Київ» (1994–96 рр.). Київ*

Навколо галерей у середині 1990-х рр. поступово склалося незалежне від “мейнстриму” середовище мистців сучасного мистецтва із Запоріжжя, Черкас, Миколаєва, Ужгорода, Львова, Івано-Франківська та Києва. Директором інституції, що адміністративно належала до Спілки художників, був Анатолій Федірко<sup>91</sup>.

1994 р. він утілив проект «Українська майстерня» (друга назва — «Українська робітня»). Брали участь близько півтора десятка художників, попередньо знайомих завдяки седнівським пленерам 1992 та 1993 рр.: Олександр Белянський, Віталій Шишов, Олександр Гнилицький, Ігор Панчишин (Івано-Франківськ), Валентин Мальченко, Петро Гончар, Володимир Яковець (Черкаси), Володимир Гуліч (Запоріжжя), Володимир Гурін, Вікторія Мінайлова-Мурашко (Запоріжжя), Анатолій Федірко, Уте Кільтер (Одеса), Віктор Маліренко (Одеса) та інші. Художники були, слід зазначити, дуже різні за творчими спрямуваннями — від модернізму до трансавантгар-

ду і постмодернізму. На виставці “кожен відтворив ідеально-уявний, або навпаки, вперто натуралистичний куточок своєї майстерні”<sup>92</sup>, що було одним з найбільш ранніх звернень до теми “приватне—публічне”.

Наступною гучною акцією, що була проведена означенним колом художників, став пленер «Хортиця» (1994). Він являв собою міжнародний симпозіум за участі галерей «Київ», Південно-українського Центру сучасного мистецтва<sup>93</sup>, Французького культурного центру та Гете-інституту. Після двотижневої роботи на острові мистці презентували експозицію в галерей «Київ». Вона складалася з масштабного енвайронменту: посеред галерей з двадцяти чотирьох тонн піску було створено острів, на якому встановили намети. Картини та інсталяції підівсили під стелю або занурили в пісок<sup>94</sup>.

1995 року під кураторством А. Федірка в галерей «Київ» була проведена гучна міжнародна виставка «Мистецтво проти насильства» за участі мистців з України та Німеччини<sup>95</sup>. Наступного року А. Федірко провів акції з відтінком соціальної провокації за політичною тематикою: «Таємна вечірня українських художників з політиками» (1996 р. галерей «Київ»), під час якої на тлі портретів-коміксів політиків відбувся грандіозний бенкет; та «Вибори російського президента» (1996 р., галерей «Славутич») — також бенкет з інсценізацією виборів шляхом промови тостів та голосування новгородського штибу — “хто кого перекричить”.

1996 року розширене за складом коло мистців улаштувало пленер «Софіївка 2000». Серед організаторів були художники Володимир Яковець, Анатолій Федірко, Володимир Гуліч. Брали участь Віктор Покиданець (Миколаїв), Олексій Маркітан (Миколаїв), Віктор Лавний (Львів), Олександр Матвієнко (Львів), Олекса Фурдяк (Івано-Франківськ), Мар'ян Олексяк (Ужгород), Роберт Саллер (Ужгород), Анатолій Федірко (Київ), Євген Найден (Черкаси), Віктор Олексєенко (Черкаси), Володимир Яковець (Черкаси), Володимир Гуліч (Запоріжжя) та ін. Пленер проводився в селі

Мошногір'я під Черкасами. Певний час мистці працювали в Черкаському парку. Там, коли проводили гепенінг, парковий фонтан слугував декорацією для інсценування у стилі “солодкого життя”. Художники та глядачі (ранніший прояв “соціальної скульптури”) малювали утворені мізансцени. З цих малюнків було зроблено колаж «Велика одаліска», що експонувався в Художньому музеї в Черкасах, а також у залі Спілки художників в Запоріжжі та галереї «Лавра» в Києві.

Попри закриття приміщення галереї, дії спільноти мистців тривають. Під кураторством А.Федірка відбулося декілька акцій, наприклад: «Собор» (1998 р., Київ, Український Дім); «Діти проф. J.Beuys» (2004 р., Східний Крим)<sup>96</sup>; «Принцип Thonet для нашої України» (2006 р., Львів)<sup>97</sup> тощо.

#### *Галерея «Аліпій». Київ (1994–95 рр.)<sup>98</sup>*

Директором і куратором галереї був мистецтвознавець Валерій Сахарук. «Аліпій» було засновано як підрозділ державного підприємства «Український дім». За характером своєї діяльності, попри назву, вона була швидше центром сучасного мистецтва, ніж комерційною галереєю.

Ще до офіційного відкриття «Аліпія» в зали третього поверху «Українського дому» Валерій Сахарук провів одну з вельми важливих виставок 1990-х рр. — «Мистецькі імпресії» (1994 р.). За презентативностю її можна порівняти з такими масштабнішими подіями 1990-х рр., як «Українське малARTство» (1990 р.) чи «Вільна зона» (1994 р.), ярмарками сучасного мистецтва (1994, 1995 рр.) та Міжнародними Арт-фестивалями, що їх проводив «Совіарт» із 1998 р.<sup>99</sup> На диво вдалим був каталог. Уперше на сторінках такого видання з'явилися бібліографії учасників, достовірність яких перевіряв сам куратор. Виставка запам'яталася фаховістю експонування та якоюсь особливою “естетичною толерантністю”. Кураторська концепція полягала в “неупередженості ставлення до художніх явищ” і в цьому залишалася неперевершеною протягом багатьох років. Концепція, слід зазначи-

ти, являла собою протилежність мітотворчим експозиціям мейнстриму. Куратор намагався виставити “своєрідний зріз української образотворчості останніх років, який дає, по змозі, вичерпне уявлення про широту її стильового діапазону на прикладі досить уже знаних імен. Високий мистецький рейтинг художників дає нагоду ідентифікувати з ними той чи той художній напрямок” (з тексту куратора в каталогі). В.Сахарук одним з перших у Києві почав застосовувати щодо художників поняття з царини шоу-бізнесу — “рейтинг”. У 1990-х цей еклектизм різав вухо, а позначали ним певну “знаність” мистця в тих чи тих колах.

Після гучного успіху експозиції Валерій Сахарук організував у щойно відкритій галереї низку з десяти персональних виставок українських художників — переважно “безпрограшних імен” з «Мистецьких імпресій». Окрім того, іноземних — Джемі Скулме з Латвії та колективну — молодих французьких авторів. У березні 1995 р. галерея брала участь у Будапештській «Art Expo».

Протягом цих років за «Аліпієм» закріпився образ солідного й професійного залу, де виставляються вже знані мистці, без ризику та скандалів. Проте раптово стався вибух навколо експозиції «Київська мистецька зустріч. Нове мистецтво Польщі, України, Росії» (листопад 1995 р.)<sup>100</sup> Галерею зачинили. Скандал виник навколо політичного чинника: поліптих Ігоря Подольчака та Ігоря Дюріча («Останній єврейський погром в Україні») було виставлено у фойє, яким на свої збори йшли військові до розташованої поруч залі. Назва твору потрапила на очі одному з високопосадовців, який відразу дав розпорядження закрити виставку<sup>101</sup>.

#### *Художнє об'єднання «Дзига». Львів (з 1993 р.)*

Художнє об'єднання «Дзига» було створене в червні 1993 року мистцями і членами Студентського Братерства м. Львова. «Дзига» розміщувалася в Пороховій вежі, де відбулася більшість акцій об'єднання — виставки, концерти, театральні вистави, літературні чи-

тання. Вже на цьому етапі свого існування об'єднання відігравало важливу роль у культурному житті міста.

Серед великої кількості проведених мистецьких подій згадаймо тільки ті, що стосуються теми статті. На двох нетрадиційних фестивалях «Вивих» (1990 й 1991 рр.), що їх проводили напередодні офіційного оформлення існування «Дзиги», в місті були розвішані плакати, транспаранти та об'єкти, виконані художниками сучасного мистецтва. Куратором цієї незвичної форми експозиції під час першого фестивалю був Володимир Костирико, під час другого — Володимир Кауфман. 1991 р. за підтримки «Дзиги» було проведено в приміщенні Музею Леніна виставку московських і львівських концептуалістів «За культурний відпочинок» (куратори Авдей Тер-Оганян та Юрій Соколов).

1995 р. об'єднання «Дзига» презентувало в своєму приміщенні (останній поверх Порохової вежі) всеукраїнську виставку «Еротична образотворчість-95». Завдяки об'єднанню відбулося понад п'ятнадцять виставок, перформансів та акцій Володимира Кауфмана, Юрія Соколова, Василя Бажая, Антоніни Денисюк, Мирослава Ягоди, Володимира Костирика, Сергія Синіцина, Юрія Шнайдера, Євгена Равського, Ігоря Цимбровського, Петра Гуменюка, Наталії Шимін, Сергія Якуніна, Ганни Сидоренко, Мирослава Яремака, Ганни Куц, Віктора Довгалюка та ін.

Із жовтня 1998 р. по травень 1999 р. «Дзига» проводила художній проект «Гранди Мистецтва». У березні 1997 року об'єднання було перетворене в Культурно-Художній Центр «Дзига» та переїхало з Порохової вежі до приміщення колишнього монастиря Домініканців по вул. Вірменській. Там розмістилися: галерея сучасного мистецтва, акустична концертна зала, магазин-салон, студія звукозапису та Інтернет-студія. Керівники «Дзиги» — Маркіян Іващишин, Леся Антонович, Володимир Кауфман та інші.

### **Галерея «НаПротив». Харків (1996–99 рр.)**

Назву галереї «НаПротив» можна перекласти як «навпроти», але суттєвим є її відтінок “на-супротив”, що засвідчував протестні настрої молодої генерації мистців проти загально-поширеної комерційної версії модернізму. Одесько-кіївський мейнстрим, як і харківську «Групу швидкого реагування», молодь сприймала радше як учителів: так у галереї «Up/Down» було проведено в 1995–96 рр. декілька воркшопів під керівництвом Сергія Браткова та Бориса Михайлова<sup>102</sup>. Проте в цілому діяльність галереї «НаПротив» була незалежною від “клубу” й естетичних уподобань мейнстриму. Ба більше, на відміну від зусиль кіївських інституцій мейнстриму, що намагалися підтримувати тільки обмежене коло художників, галерея «НаПротив» “працювала на розвиток у Харкові якісно іншого середовища, сприятливого для зацікавлення нових авторів. Ситуація змінювалася в бік більших можливостей впливу на неї з боку молодих мистців”<sup>103</sup>. Серед художників, що починали свій творчий шлях у галереї були такі: Керім Акізов, Дмитро Бєлих, Олександр Верещак, Вікторія Воложинська, Євгенія Гапчинська, Світлана та Герд Дохов, Людмила Запорожець, Маргарита Зінець, Сергій Парасочка, Тетяна та Олена Полященко, Ярослав Соболь, Ольга Кузьменко та ін.

Куратором галереї була Світлана Пятковка. Ідея створення проекту, що мав започаткувати рух серед студентства, виникла в неї ще 1993 року під час спілкування з художниками у Нюрнберзі. Крім воркшопів, лекцій фахівців, просвітницької поїздки студентів до Німеччини (1996 р.), галерея влаштовувала виставки, частина з яких пройшла в орендованому бомбосховищі в центрі міста (вул. Пушкінська, 50/52). Перша виставка галереї мала назву «Ледве-ледве» (1996 р.). То була спільна експозиція харківських і нюрнберзьких студентів<sup>104</sup>. Цього-таки 1996 року відбулась акція «5+5» у спортзалі Худпрому (Харківський художньо-промисловий

інститут). Наступного року пройшло багато виставок, зокрема: спільні проекти харківських та нюрнберзьких студентів, архівна виставка студійців Віталія Ленчина, експозиція Павла Макова. 1998 р. відбулась акція Юрія Кручака та київських художників, виставка Людмили Сухорукової, експозиція «Traum» німецької художниці Маргот Протце тощо. 1999 р. Мала місце презентація студентів Харківського художнього вчилища разом із німецькими студентами, а також виставка «Діти ацетону». Розписи стін, що залишилися після цих останніх акцій, і зараз можна побачити в занедбаному бомбосховищі. Виставки галерей привернули значну увагу глядачів. Зазвичай перед входом до галереї стояла велика, на все подвір'я, черга відвідувачів. Паралельно з виставками в бомбосховищі чимало студійців брали участь у виставках Харківської муніципальної галереї.

#### *Об'єднання «Ліга «Рівень 14».*

*Одеса (з 1992 р.)*

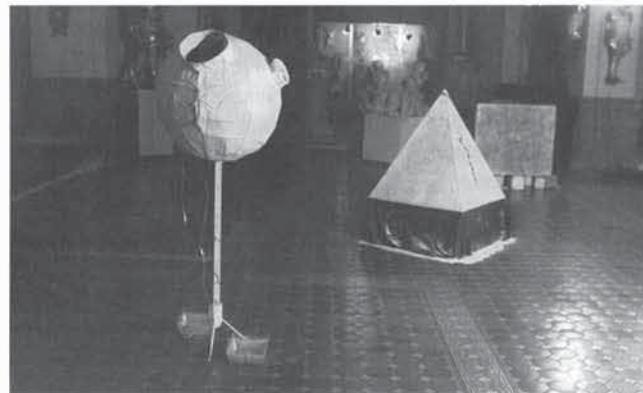
Об'єднання, що існувало з 1992 року, потрапило в цей підрозділ не тільки тому, що у 1994–98 рр. активізувало свою діяльність, а й тому, що на тлі зменшення кількості мистецьких інституцій було чи не єдиним в Одесі, що втілювало в життя власний, не залежний від «клубу» погляд на сучасне мистецтво. Склад об'єднання налічував тільки двох осіб — піоружжя Ути Кільтер та Віктора Маляренка.

За роки свого існування об'єднання «Ліга «Рівень 14» здійснило понад сімдесят художніх акцій, виставок та конференцій у багатьох країнах. Окрім того, об'єднання з 1991 р. створювало телепрограму «Ситуація УТА». Як уже згадувалося, до 1994 року «Ліга «Рівень 14» в альянсі з фірмою «Аркадія» називалася «Новий простір». Протягом наступних років у полі уваги «Ліги «Рівень 14» і далі перевував відеоарт, мультимедійний енвайронмент, перформанс, нью-денс. Серед багатьох організованих «Лігою» презентацій під кураторством Ути Кільтер перелічімо найголовніші: 1994 р. — презентація інсталяцій «Глибина» позначає «осяяння» шведського

художника Карла Мальме; колективна акція «Павутиння суму»<sup>105</sup> та енвайронмент «Реакція без назви» Петра Старуха (Львів) і Ярослава Яремака (Івано-Франківськ). 1995 р. відбулися: музичний перформанс «Чим більше, тим менше» за участю відомого джазового музиканта Володимира Чекасіна, Ути Кільтер, Віктора Маляренка, а також акторів театру «Тур де Форс»; виставка швецьких художників «Нове нордичне мистецтво» та перформанс «Руни»<sup>106</sup>; експозиція «Photographer la dance» спільно з AFFA; фотовиставка «Message» у Французькому Інституті в Києві<sup>107</sup>. 1996 р. «Ліга «Рівень 14» провела шведсько-австрійсько-швейцарсько-німецько-японсько-український симпозіум відео, інсталяції та енвайронменту «Батискаф-I»<sup>108</sup>. 1998 р. відбувся французько-німецько-японсько-український симпозіум «Батискаф-II»<sup>109</sup>. Цього самого року відкрилася виставка українських художників «Фіолетовий оксамит», рідкісний приклад співпраці між «Лігою» та одеським відділенням Центру Сороса<sup>110</sup>. 2005 р. була проведена колективна виставка «Перемога!». «Ліга «Рівень 14» підтримує рідкий у країні вид мистецтва «њю-денс» — сучасний танець, що межує з перформансом: 1998 та 1999 рр. в Одесі відбулися міжнародні презентації «Stu-Dance-I» та «Stu-Dance-II», учасники якого прибули з України, Словенії, Молдови, Естонії, Литви, Росії.

#### *Неформальний художній рух у Івано-Франківську 1995–97 рр.*

В Івано-Франківську треба констатувати існування власної, не залежної від «мейнстриму», версії сучасного мистецтва, що збереглася протягом багатьох років за вкрай несприятливих умов. «Нестача коштів для проведення навіть скромних художніх акцій, відсутність в місті свободи вибору експозиційних площ, цивілізованого ринку збуту творів, ... повний параліч системи державної підтримки сучасного мистецтва, нехай навіть моральної — «дістав», так би мовити, зовсім різних людей. А оскільки всяка дія породжує протидію, то пружина, яку обставини часу заповзято



Ростислав Котерлін  
Медитації на стику  
1995 р., Івано-Франківськ

стискували, здається, почала розкручуватися у зворотному напрямі..."<sup>111</sup>

Після майже дворічного періоду розчарувань у ідеях створення в місті "нового гуманітарного простору", як писав Віктор Мельник, 1994 року було відкрито невелику виставкову залу від Художнього музею в Колегіально-му костьолі XVII сторіччя, де експонувалися твори іконопису та барокової скульптури<sup>112</sup>. 1995 р. серед цього сакрального оточення було презентовано енвайронмент Ростислава Котерліна «Медитації на стику». Проект був реалізований на основі семи об'єктів, озвучених магнітофонними записами, наприклад, паралелепіпеда з мальованими зображеннями "людини гармонійної", куба в пір'ях на дротяніх ніжках, кулі, з кратерів якої прозорими медичними шлангами скапувала вода, вентилятора та інших, не менш абсурдних в інтер'єрі храму, предметів, які під час презентації почергово "промовляли" свій текст, записаний на плівку. Наприклад, куб, укритий пір'ям, озвучували такі слова: "Подивись на мене. Головним є спокій. Підіди до мене. Це я. Я — спокій, спокій, спокій... покій..."; куля промовляла: "Вода є жаданням та надмірністю. Вода є дощ. Вода це озеро. Вода це слози. Вода є ріка... (голос дитини: ріка тече. Чого? Бо кіт подзюрив)... Ріка тече. Чого? Бо жадає. Вода витікає... які різні наслідки мають одночасні дії на всіх. Я люблю... (крик)..."<sup>113</sup>. Навпроти віттарної частини собору автор роз-

ташував вимкнутий телевізор, до якого відніс звуковий ряд: "...Це дуже добре...". Як писав мистецтвознавець і куратор проекту Віктор Мельник, "об'єкти неголосно "волали" про вічні ідеї-символи, які в умовах технократичної цивілізації продовжують існувати, але можуть бути не відзначеними, осміяними чи сприйматися у викривленому відображені: піраміда, яка оповідає про страх, або образ Ікара, трансформований у куб з пір'ям на нетривких ніжках, що пропонує себе за еталон спокою та ін."<sup>114</sup> "Штучно спровокована ситуація мала на меті очистити в нашій заморочений "телевізорно" цивілізацією свідомості пам'ять про справжній ґрунт, що складається із землі, води, повітря, вогню — утилізованих святынь, єдино не під владних часу і простору"<sup>115</sup>.

У березні 1995 р. синхронно з науковою конференцією з проблем сучасного мистецтва «Імпреза – міжсезоння», влаштованою Ігорем Панчишиним, була презентована виставка «Сьоме вікно». Художники в зле пристосованому для таких просторово-виважених виставок приміщенні створили чотири авторські енвайронменти з використанням, більшою частиною, природних матеріалів. Виставка підтвердила цікавість до роботи з енвайронментами серед мистців Івано-Франківська, засвідчену раніше в «Провінційному додатку» та «Медитації на стику». Експозицію «Сьоме вікно» підготували: Назар Кардаш — «Аграрна інсталяція», Мирослав Яновський — «Кім-

ната Bi-Bi», Ростислав Котерлін — «Місце над сонцем», Володимир Мулик — «Простий сюжет».

Освоєння мистцями енвайронменту та пошуки самоідентифікації на тлі браку виставкових площ і грошей на реалізацію проектів, спонукали художників до роботи на природі або в міському середовищі. Саме в цьому напрямку треба розглядати акції «Малий мур», «Ріка», проект «Ландшафт» і «Татування ландшафту», що відбулися протягом 1996–97 рр.

В акції «Малий мур» брали участь письменник Юрій Андрухович та художники Ростислав Котерлін, Назар Кардаш, Олександр Чулков, Ярослав Яновський та інші. «Вона відбулась в День незалежності на задвірках (в буквальному та переносному значенні) офіційного святкування... щербаті цеглини старої підпірної стіни у дворі колишнього станіславського колегіуму барвисто розмальовали мистці»<sup>116</sup>. Цей мінімалістичний акції, під час якої не було навіть глядачів, художники надавали великого символічного значення початку оновлення мистецької ситуації в місті без очікування зовнішньої допомоги. Ще більш аскетичною була акція «Ріка» Ростислава Котерліна та Ярослава Яновського. Автори змінювали природний порядок розташування кількох десятків камінців на березі річки, чим натякали на сакральні символи та обряди. Головною ідеєю акції було, принаймні, свідчення про можливість реалізувати проект, «який не вимагав ніяких спонсорів і фондів»<sup>117</sup>. Усвідомлення цього було дуже важливим для середовища, вихованого на прикладі масштабних міжнародних бієнале «Імпреза», що їх припинення сприймалося ледь не як катастрофа.

Цього-таки року було здійснено проект-каталог Ярослава Яновського «Ландшафт», що складався з текстів та світлин. «Мистецтво є визволенням ландшафту. Поза ландшафтом немає нічого. Ландшафт є буттям-тут»<sup>118</sup>. Авторами текстів виступали: Ярослав Яновський, Юрій Андрухович, Тарас Прохасько, Ярослав Довган, Весела Найденова, Володимир Єшкілев, Віктор Мельник та інші. Фотомонтажі

створювали Анатолій Звіжинський, Мирослав Яремак, Ростислав Котерлін та ін. «Пошуки "свого" ландшафту, в даному випадку галицького і карпатського, відбуваються із застосуванням інструментарію чуттєвих рефлексій, варіації яких можуть бути напрочуд різними, але наріжним каменем розкриття "екологічного мистецтва", за визначенням автора проекту, є магічний реалізм»<sup>119</sup>.

Пошуки внутрішніх резервів локальної енергетичності сприяли напрацюванню своєрідної версії ріджоналізму. Стилістичного стосунку до відомого напрямку американського мистецтва 1930-х рр. він не мав, проте наслідував від нього деяку мета-ідейну спільність. Художники підкреслювали характерні риси місцевого ландшафту, зверталися до стародавніх мітологій, geopolітичних міркувань із елементами соціальної критики. Як писав мистецтвознавець Віктор Мельник: «Проекти і мистецькі акції останніх років в Івано-Франківську: «Медитації на стику» Ростислава Котерліна; «Малий мур» (гуртова акція); «Ріка» Ярослава Яновського та Ростислава Котерліна; проект «Ландшафт» Ярослава Яновського; «Татування ландшафту» Веселої Найденової; «Гомо хронікус» Ростислава Котерліна — явище майже унікальне на тлі сучасного українського мистецтва. "Гра" з природними матеріалами та природними станами насправді є одним із способів вростання у ґрунт... ненав'язливою формою самоідентифікації»<sup>120</sup>. Вживана тут термінологія може ввести в оману, буцімто перед нами модерністське мистецтво ленд-арту (деякі об'єкти дійсно ззовні нагадували поширені в інших містах України ленд-арт), а втім, основою творів було не чергове «створення естетичної форми», а постмодерністський дискурс навколо ландшафту, що його підтримували мистці спільно з літераторами Юрієм Андруховичем, Тарасом Прохаськом, Юрієм Іздриком, Володимиром Єшкілевим та іншими. «Допускаємо можливі нейснуючі ландшафти у ландшафт реальний, доторюючи його. І відриваємо фрагменти реального, пересаджуючи їх у ландшафти мозку. ...Ландшафт пластики Європейськості — це струк-



Анатолій Звіжинський. *Лагідний тероризм*  
На першому плані інсталяція Мирослава Яремака «Вулкан»  
1996 р., [Івано-Франківськ], презентовано в Санкт-Петербурзі

Вадим Храборук. *Ніколи не пізно  
для щасливого дитинства.* 1996 р., Ужгород

тура і конструктура... У цьому всьому є кілька структур, які залишаються незмінними і вузловими. Структури-міти, далі яких деструкція не заходить. Серед них — невеличка дуга. Що обліює крайню Європу — східні Карпати”<sup>121</sup>.

Дещо іншою стратегією відрізнялись акції Анатоля Звіжинського «Лагідний тероризм» (1996, Санкт-Петербург) спільно з Ростиславом Котерліним, Ярославом Яновським, Мирославом Яремаком та «Повільний тероризм» (1997 р., частина п’ятої «Імпрези»). «Тероризм — це справа людей, що зневірились або повелись на утопічні ідеї зміни політичного стану, але не володіють для цього потрібними силами. Мітологічна свідомість екстремістів вимагає не сумніватися у своїй абсолютній істинності... перманентне перебування в середовищі, переповненому насильством, викличе потребу... дистанціюватись від нього. І не важливо — в ролі глядача, чи в ролі художника (терориста, продуцента нових, вишуканих форм насильства), чи в ролі зовсім байдужої особи»<sup>122</sup>. Тобто мистецький тероризм, за Звіжинським, є своєрідною втечею до себе, спробою віднайти своє місце.

Проведена 1996 р. акція Ігоря Панчишина «Пам’ятник братам Гартенбергам» за свою масштабністю нагадувала «Імпрези» попередніх років, проте, на відміну від них, складала-

ся з перформансів та гепенінгів із зачленням у дійство численних глядачів.

Поруч із настійними спробами “дослідження місцевих феноменів” та розробкою власної версії “ріджіоналізму”, художня спільнота Івано-Франківська усвідомлювала небезпеку ізоляціонізму. З метою її уникнення 1996 року був проведений фестиваль відеоарту «Ре-візія» під кураторством Олега Гнатіва. Були представлені фільми Андрія Блудова й Віктора Сердюкова, Олександра Єршихіна та В'ячеслава Машницького, Олега Гнатіва, Олександра Прохаська, Анатолія Звіжинського, Тараса Петріва, Василя Цаголова та інших.

Тенденцію відкритості продовжила й проведена 1997 року бієнале «Імпреза-форум». На відміну від попередніх «Імпрез», цього разу до бієнале увійшли презентації експериментальних форм сучасного мистецтва. Змінилась і структура бієнале. Відтепер вона складалася з кураторських проектів, відбором яких керували Ігор Панчишин, Віктор Мельник, Анатолій Звіжинський. Okрім чільної, традиційної для «Імпрез» експозиції станкового живопису та графіки, у програмі бієнале були ще такі проекти: спільна виставка художників із Зальцбурга (Австрія) та Івано-Франківська; проект Ростислава Котерліна «Homo chronicus»<sup>123</sup>; перформанс «Вульф живий» Олекси Фурдяка, Г.Бутенка, Р.Андріяшка, О.Воронкова; виставка «Плин часу збагачує зміст енциклопедії всесвіту» Ігоря Токарука та Миколи Варенні; фотографії Іллі Чичкана (Київ) із серії «Сплячі принци України»; кінетичні фотоінсталляції Юрія Косіна (Київ); інсталляція «Захід» Юрія Іздрика (Калуш); екологічні об’єкти «Прощання з рибою» та «Перманентне Різдво» Мирослава Яремака; два енвайронменти «Групи швидкого реагування» в складі Сергія Браткова й Сергія Солонського, котрі провели акцію «Виборча дільниця-II» (повторення акції «Вибори» 1995 р.) та побудували енвайронмент під назвою «Факельна виставка», що відтворював інтер’єр трансвеститського будуару — натяк на проблему вибору людиною своєї статі. Був представлений також проект Весели Найдено-

вої та Ярослава Яновського «Татування ландшафту»; перформанс «Репетиція паралельного мистецтва 10 x 10 + 1» під кураторством Миколи Панакова та інші презентації.

Завдяки багаторічній співпраці художників та літераторів більшість проектів, що їх демонстрували мистці Івано-Франківська, містили присмак літературного дискурсу. Як правило, візуальна форма в них була скерована тлом літературної сюжетики, наративностю. Мистці ніби ілюстрували чи інсценізували власні проекти, до складу яких, окрім концепції, входила досконало розроблена фабула. Слід завважити, що саме наративність незабаром почала відігравати важливу роль, під час поширення в сучасному мистецтві України постмейдійного живопису та інсценізованої фотографії. Проте більшість проектів у наступні роки спиралася на провокативно-шокуючу наративність, розроблену «Групою швидкого реагування», а не на споглядально-філософську наративність Івано-Франківців.

#### *Об’єднання «Поптранс». Ужгород (з 1996 р.)*

1996 р. Молоді художники — Павло Ковач, Петро Пензель, Вадим Харабарук, Іштван Коштура, Роберт Саллер заснували групу «Поптранс». Вони об’єдналися навколо ідеї дійти “кінцевої істини” за допомогою трансформацій тих речей, що набули звичну для масової свідомості форму. Тобто “трансформація популярного” — звідси й назва. В інсталяціях, відео-арті, фотоколажах “автори представляють глядачу звичні речі в незвичніх якостях... щоб створити “прорив” умовності, ефект двозначності й напруженості між ігровим та справжнім, штучним та природнім у художній структурі”<sup>124</sup>. На думку авторів, цей метод відкриває “можливість більш повноцінно бачити себе в індустріально-матеріальному світі, звільнivшись від своєї зумовленості та звільнюючи свою свідомість для більш вільного сприйняття та більш вільного життя”<sup>125</sup>. Для мистців групи творчий процес був чимось подібним до східних практик самовдосконалення. Ця риса була спадщиною андеграун-

дної ужгородської «Групи трьох» 1960-х рр. та особливо легендарного нонконформіста Павла Бедзіра, якого молоді мистці вважали за свого вчителя. Серед виставок групи були такі: «Проба одухотворення свята» (1996 р.); «Срібна земля» (1996 р.); «Китайське небо» (1997 р.); «Поп транс» (1997 р., Київ), Маленький Ганс GMbH" (2002 р., Київ) тощо. Більшість акцій відбулася просто неба — в парках та на вулицях Ужгорода. Це було наслідком деякого напруження між художниками та наявним художнім середовищем. За словами Вадима Харабарука, "чкати я хотів на тих надчутливих глядачів, які неспроможні відчути невловимі кванти часу і не носять... намисто, яке зветься вічністю. Я сподіваюсь, що в окремих організаціях, галереях і, нарешті, у звичайному транспорті знайдеться місце для обопільної розради та реалізації вас, глядачів, та нас, реалізаторів-медіумів"<sup>126</sup>. У цих словах відчуваються також характерні риси "школи Бедзіра" — пошук "кінцевої істини"; трансформації в творах звичних речей заради "дзенівського прозріння" як художника, так і глядачів. Вплив творчості нонконформістів 1960-х рр., зокрема Павла Бедзіра, на світогляд молодих художників є одним з небагатьох прикладів спадкоємності в сучасному мистецтві<sup>127</sup>.

\* \* \*

Наприкінці 1990-х рр. у професійному середовищі сучасного мистецтва сталися нові зміни.

Як вже зазначено, більшість виставок у наявних залах та галереях формувалася або під впливом мейнстриму, або під керівництвом осередків, що не мали стосунку до актуальних процесів сучасного мистецтва 1990-х рр. (до естетики постмодернізму). Як наслідок для багатьох художників колишньої "Нової хвилі" та молодшої генерації мистців вульчині перформанси й ленд-арт залишалися чи не єдиною можливою формою презентації своєї творчості.

1998 р., переважно серед молодої генерації мистців, поширюється захоплення відеоартом. Серед соціальних складників цього явища — ті самі зусилля знайти вільну від впливу мейнстриму сферу презентації творчості.

Завдяки поширенню відеоарту, ленд-арту та енвайронменту, а головне, появлі великої кількості мистців з багатьох міст України, задіяних у цих процесах, наприкінці 1990 — на початку 2000-х рр. суттєво змінюється авторський склад виставок сучасного мистецтва. На виставки "мейнстриму" організатори були змушені дедалі частіше запрошувати "сторонніх" художників. Як приклад слід згадати київські експозиції: «Коли екрані становуть тоншими» (1999 р.), «Шляхетне тільки розуміння власного нерозуміння» (2001 р.) «Ініціатива "Проект-01"» (2001 р.), «Ця убивча краса» (2002 р.), «Нові спрямування» (2000 та 2002 рр.), «Культурні герої» (2002 р.), «Доба романтизму» (2003 р.) тощо. З'являються не тільки нові прізвища, а навіть групи, наприклад, «Тераси».

Згадані зміни позначили відхід від жорсткої опозиційності "мейнстрим — маргінальність" та майже повне вщухання цього дискурсу в 2000—2005 рр. Загалом, ці роки, за поліцензизмом ініціатив, почали віддалено нагадувати кінець 1980-х рр.

Наприкінці 1990-х рр. серед мистців та кураторів значна увага приділялася відеоарту та документації акцій у довкіллі. Фотографія, відео й живопис наблизились одне до одного як ніколи та постали різними технічними способами втілення загальної постмедійної мови з одночасним нівелюванням власних традиційних особливостей. З боку естетики це позначило поступовий перехід від постмодернізму зі значним впливом модерністських практик до медійного різновиду постмодернізму, або, за іншою термінологією, пост-постмодернізму. Проте ці процеси належать до наступного періоду.

- <sup>1</sup> Вишеславський Г. Зростання постмодерністських тенденцій в сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980 – початку 1990 рр. / Г.Вишеславський // Сучасне мистецтво : науковий збірник. – Вип. 4. – К., 2007. – С. 93–146.
- <sup>2</sup> Левин К. Прощай, модернізм / К.Левин // Terra Incognita. – 1997. – №6 – С. 7–8.
- <sup>3</sup> Adorno T. The schema of mass culture / T.Adorno // The Culture Industry. – London: Routledge, 1991. – С. 79.
- <sup>4</sup> Jameson F. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism / F.Jameson // New Left Review.- №146.-1984.- С. 85.
- <sup>5</sup> Вишеславський Г. Зростання постмодерністських тенденцій в сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980 – початку 1990 рр...
- <sup>6</sup> Вишеславський Г. Нонконформізм: андерграунд та “ненофіційне мистецтво” / Г.Вишеславський // Художня культура. Актуальні проблеми. Науковий вісник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К., 2006. – Випуск III. – С. – 171–198.
- <sup>7</sup> Чи не єдиним джерелом інформації про цю подію залишилася стаття самої кураторки в будапештському виданні «Quarterly» (Kuzma M. Alchemic surrender. Power relation / M.Kuzma // Quarterly. – №2. –Vol. 1, 1994. –P.10–11.).
- <sup>8</sup> Стукалова К. Уривок з інтерв'ю з Олександром Соловйовим / К.Стукалова // Terra Incognita – 1995 – № 3–4. – С. 58.
- <sup>9</sup> Сахарук В. В очікуванні великих перемог / В.Сахарук // Каталог виставки «Kiiv art meeting» галереї «Аліпій». – К. – 1995. – С. 36.
- <sup>10</sup> Там само.
- <sup>11</sup> Художники – Володимир Падун, Людмила Роздобудько-Падун, Едуард Потапенков.
- <sup>12</sup> Сидор-Гібелінда О. Ворс и песок, бархат и пыль / О.Сидор-Гібелінда // Фунікулер. – 1996. – №5. – С. 14.
- <sup>13</sup> Там само. – С. 15.
- <sup>14</sup> Там само.
- <sup>15</sup> Петрова О. Український живопис 60–80-х років ХХ століття. Еволюція, тенденції, імена : рукопис / О.Петрова.
- <sup>16</sup> Петрова О. Діалоги з “третьюю культурою” / О.Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. –К. 2004. – С. – 25.
- <sup>17</sup> Акинша К. Поетика Суржика, или котлета по-киевски / К.Акинша // ДИ. – 1989. – №12. – С. 27.
- <sup>18</sup> Останнєю виставкою групи була експозиція в галереї «Kaj Forsbloom» у місті Гельсинкі 1990 р.

- <sup>19</sup> «Проект українських грошей» виставляв Олег Тістол на виставці «Спалах» іще 1990 р., наступні презентації відбувалися вже за підписом Олега Тістола та Миколи Маценка, наприклад, на експозиції «Проект українських грошей» у «Брамі» (1994, Київ) та ін. експозиціях.
- <sup>20</sup> Соловйов О. «Нова хвиля» в українському мистецтві 90-х рр. / О.Соловйов // Сучасне мистецтво. – К., 2004. – С. 38–39.
- <sup>21</sup> Займпреза // Post Поступ. – 1993 – № 45. – С. 2.
- <sup>22</sup> Михайлівська О. Серія перформансів... / О.Михайлівська // Terra incognita. – 1995. – № 3–4. – С. 67
- <sup>23</sup> Брали участь Василь Бажай, Гліб Вишеславський, Олег Голосій, Микола Маценко, Сергій Панич, Валентин Раєвський, Олександр Ройтбурд, Василь Рябченко, Андрій Сагайдаковський, Арсен Савадов, Юрій Сенченко, Олег Тістол та Євген Лещенко.
- <sup>24</sup> Скляренко Г. Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури: постколоніальна версія / Г.Скляренко // Сучасне мистецтво : науковий збірник. – Вип. 1. – К., 2004. – С. 83–96.
- <sup>25</sup> Горський С. Мітоформи / С.Горський // Буклет виставки. – Львів, 1994. – К., 2004. – С. 91.
- <sup>26</sup> Михайлівська О. Нові форми сучасного візуального мистецтва у художньому житті Львова кінця 80-х – початку 90-х рр. // Наукова конференція «Імпреза міжсезоння» : збірник виступів. – Івано-Франківськ. – 1995. – С. 26.
- <sup>27</sup> Засновниками галерей були художники Ганна Гідора, Валерій Шкарупа. Найбільш виразними виставками зафіксованої тематики для галерей стали такі: «Від плейстоцену до голоцену» (1992 р. Москва, Музей палеонтології); «Раку-кераміка'95» (1996, Харків, галерея «Соло»; та власне, самі симпозіуми Раку-кераміки).
- <sup>28</sup> Філоненко А. Дом Бахтовых. Проекты / А.Філоненко // Дом Бахтовых : каталог произведений. – Николаев, 2005. – С. 1.
- <sup>29</sup> Філоненко А. Ольвия. Реконструкция пространства / А.Філоненко // Владимир Бахтов. Ольвия. Реконструкция пространства : каталог произведений. – Ольвия, 2000. – С. 41
- <sup>30</sup> Михайлів Б., Кривенцова А. Беседы о фотографии / Б.Михайлів, А.Кривенцова // Галерея. – 2005. – № 2 (22). – С. 16
- <sup>31</sup> Там само.
- <sup>32</sup> Михайлівська О. Серія перформансів... / О.Михайлівська // Terra incognita. – 1995. – № 3–4. – С. 68.
- <sup>33</sup> Ляпін О. Порнографія – дзеркало нашого життя / О.Ляпін // Terra incognita. – 1996. – № 5. – С. 20.

- <sup>34</sup> Репродукції з цих робіт найширше представлено у книзі «Майдан свободи». – К., 2005. – С. 72–111.
- <sup>35</sup> Ілюшина Т. Тіло. Українська фотографія 70-х – 90-х років / Т.Ілюшина // Парта. – 1997. – №1. – С. 16.
- <sup>36</sup> Там само. – С. 16–17.
- <sup>37</sup> Михайлів Б., Кривенцова А. Беседы о фотографии / Б.Михайлов, А.Кривенцова // Галерея. – 2005. – №2 (22). – С. 14.
- <sup>38</sup> Там само. – С. 16–17.
- <sup>39</sup> Ілюшина Т. Тіло. Українська фотографія 70-х – 90-х років / Т.Ілюшина // Парта. – 1997 – №1. – С. 16.
- <sup>40</sup> Соловйов О. “Нова хвиля” в українському мистецтві 90-х рр. / О.Соловйов // Сучасне мистецтво. – К., 2004. – С. 45.
- <sup>41</sup> Цаголов В. К преодолению ритуала / В.Цаголов // Буклеть до перформансу «Можно есть все то, что можно есть». – К., 1993.
- <sup>42</sup> Ращковецкий М. По ту сторону старта и финиша / М.Ращковецкий // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х : сборник текстов. – Одеса – 1999. – С. 192.
- <sup>43</sup> Тупицыны М. и В. Интервью со Светланой и Игорем Копыстянскими / М. и В.Тупицыны // Флэш Арт. Русское издание. – 1989. – №1. – С. 119.
- <sup>44</sup> Там само. – С. 121.
- <sup>45</sup> Там само. – С. 120.
- <sup>46</sup> Казанджий А., Рубанский Р. Рабочая зона / А.Казанджий, Р.Рубанский // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. – Одесса, 1999. – С. 54.
- <sup>47</sup> Колодий Э. Искусство в массы / Э.Колодий // Там само. – С. 217.
- <sup>48</sup> Ращковецкий М. «Мертвый музей» как зеркало культурной революции / М.Ращковецкий // Там само. – С. 284.
- <sup>49</sup> Інформаційний бюлєтень. – К., 1994. – С. 1.
- <sup>50</sup> Там само. – С. 2.
- <sup>51</sup> Художники: Кирило Проценко, Сергій Братков, Борис Михайлів, Олександр Гнилицький, Юлія Кісіна, Микола Мащенко, Олег Тістол, Ілля Чичкан.
- <sup>52</sup> Bred in the bone // Буклеть виставки. – К., 1995. – С. 8.
- <sup>53</sup> Ращковецкий М. Неестественный отбор / М.Ращковецкий // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х : сборник текстов. – Одеса. – 1999. – С. 156.
- <sup>54</sup> Там само.
- <sup>55</sup> Там само. – С. 155.
- <sup>56</sup> Там само.

- <sup>57</sup> Интерв'ю з Михайлом Ращковецьким // Terra incognita. – 1998. – № 7. – С. 51.
- <sup>58</sup> Михайлова Е., Тарапенко А. Работай с контекстом / Е.Михайлова, А.Тараненко // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. – Одесса, 1999. – С. 115.
- <sup>59</sup> Могилевская Т. Художественная жизнь в Одессе сегодня / Т.Могилевская // Там само. – С. 118.
- <sup>60</sup> Там само.
- <sup>61</sup> З 2006 р. – Юлія Ваганова.
- <sup>62</sup> Було виставлено твори, що на той час залишилися в Одесі таких авторів, як-от Сергій Ануфрієв, Леонід Войцехов, Юрій Лейдерман, Андрій Маринюк, «Перці», Олександр Ройтбурд, Володимир Фьодоров, Ігор Чацкін та інші.
- <sup>63</sup> Ращковецький М. Одеський експеримент / М.Ращковецький // Terra incognita. – 1995. – № 3–4. – С. 76. Були задіяні твори художників: В. Василевського, Володимира Владімірова, Анатолія Ганкевича, Олега Мігаса, Ігоря Гусєва, Дмитра Дульфана, Володимира Кабаченка, Андрія Казанджия, Сергія Ликова, Світлани Мартинчик, Олени Некрасової, Віктора Павлова, Геннадія Подвойського, Олександра Ройтбурда, Василя Рябченка, Валентина Сіренка, Ігоря Стьопіна, Зої Сокол, В. Харченка.
- <sup>64</sup> У виставці брали участь: Олексій Беляєв (Москва), Вадим Бондаренко (Одеса), Гліб Вишеславський (Київ), Анатолій Ганкевич (Одеса), Тетяна Гершуні (Київ), Олександр Гнилицький (Київ), Олег Голосій, Ігор Гусев (Одеса), Т. Деткіна (Москва), Юля Депешмод (Одеса), Ігор Дюріч та Ігор Подольчак (Львів), Владислав Єфімов (Москва), Ісідор Зільберштейн (Одеса), Володимир Кабаченко (Одеса), Андрій Казанджий (Одеса), Едуард Колодій (Одеса), Валерій Кошляков (Москва), Мирослав Кульчицький та Вадим Чикорський (Одеса), Олександр Лісовський (Одеса), Максим Мамсиков (Київ), Олег Мігас (Одеса), Борис Михайлов (Харків), Аркадій Насонов (Москва), Діана Ньюмайер (Нью-Йорк), Дмитро Орешніков (Одеса), Вікторія Пархоменко (Київ), Надія Пригодіч (Київ), Кирило Проценко (Київ), Олександр Ройтбурд (Одеса), Олександра Романовська (Одеса), Василь Рябченко (Одеса), Арсен Савадов та Георгій Сенченко (Київ), А. Савко (Тирасполь), Андрій Сагайдаковський (Львів), Олексій Соболєв (Москва), Зоя Сокол (Одеса), Є. Тарапан та Володимира Мужескі (Київ), Авдей Тер-Оганян (Москва), Олег Тістол (Київ), Любов Токарева (Одеса), Наталя Філоненко (Київ), Олександр Харченко (Київ), Василь Цаголов (Київ), Ілля Чичкан (Київ), Олександр Шевчук (Одеса), Анатолій Шевчук (Одеса), Сергій Якунін та Ганна Сидоренко (Львів).

- <sup>65</sup> *Рашковецький М.* Свободная зона / М.Рашковецький / Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. – Одеса – 1999. – С. 73.
- <sup>66</sup> *Братков С., Солонський С.* Вибори / С.Братков, С.Солонський // Парта. – 1997. – №1. – С. 64–65.
- <sup>67</sup> Акт визволення // «Kyiv art meeting» : каталог виставки. – К., 1995. – С. 38.
- <sup>68</sup> *Сидор-Гібелинда О.* Комбінат Революцій : рукопис / О.Сидор-Гібелинда. – 2006.
- <sup>69</sup> *Іщенко Г., Мамчич П.* Практика культурного людожерства / Г.Іщенко, П.Мамчич // Art-line. 1998. – №7–8. – С. 70.
- <sup>70</sup> Там само. – С. 71.
- <sup>71</sup> Там само.
- <sup>72</sup> *Сидор-Гібелинда О.* Комбінат Революцій : рукопис / О.Сидор-Гібелинда. – 2006.
- <sup>73</sup> *Dieter Daniels.* Von der Mail art zur E-mail / D.Daniels // Neue bildende kunst. – №5. 1994.- S. 14–18.
- <sup>74</sup> *Дземидок. Б.* Институциональная теория искусства / Б.Дземидок // Американская философия искусства. – Екатеринбург, 1997. – С. 241.
- <sup>75</sup> Нет-арт. // Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. – М., 2003. – С. 313.
- <sup>76</sup> Виртуальная реальность. // Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. – М., 2003. – С. 113.
- <sup>77</sup> *Nebojsa Vilib.* Looking at the monitor // Internet Art Between the Interactivity, Void and Diss-Authorization. – Skopje., 1999. – P. 54–55.
- <sup>78</sup> *Коновалов. І.* Концепція «FGE» / І.Коновалов // Сайт «Фіктивної галереї. Експедиція» з 2000 р. ([www.fge.mykm.ru](http://www.fge.mykm.ru)).
- <sup>79</sup> *Мілітінська К., Коновалов І., Варваров А.* «Репетиція» / К.Мілітінська та ін. // Terra incognita. – 1996. – №5. – С. 21.
- <sup>80</sup> *Мілітінська К., Коновалов І., Варваров А.* «Культурний консенсус» / К.Мілітінська та ін. // Terra incognita – 1997. – №6. – С. 19.
- <sup>81</sup> *Мілітінська К.* Фіктивна галерея. Експедиція / К.Мілітінська // Terra incognita. – 1997. – №6. – С. 36.
- <sup>82</sup> *Коновалов І.* Концепція «FGE» / І.Коновалов // Сайт «Фіктивної галереї. Експедиція» з 2000 р. ([www.fge.mykm.ru](http://www.fge.mykm.ru)).
- <sup>83</sup> Там само.
- <sup>84</sup> *Коновалов І.* Птиці / І.Коновалов // Сайт «Фіктивної галереї. Експедиція». – 2000. ([www.fge.mykm.ru](http://www.fge.mykm.ru)).

- <sup>85</sup> Стукалова Е. La Fantome des Beaux-Arts / Е. Стукалова // Terra incognita. – 1995. – № 3–4. – С. 59.
- <sup>86</sup> Стукалова Е. Alter idem / Е. Стукалова // Terra incognita. – 1996. – № 5. – С. 24.
- <sup>87</sup> Ляпін О. Рот Медузи / О. Ляпін // Terra incognita. – 1996. – № 5. – С. 22.
- <sup>88</sup> Соколов Ю. Текст з прес-релізу до виставки «Пошук примхливих зваб» / Ю. Соколов. – Львів. – 1993.
- <sup>89</sup> Волошин Б. У «Децімі» – «Пошук примхливих зваб» / Б. Волошин // Ратуша. – 1993. – Лютий. – С. 4.
- <sup>90</sup> Горський С. Мітоформи / С. Горський // Буклет виставки. – Львів. 1994.
- <sup>91</sup> Галерея була розташована за адресою: вул. Горького, 104. Зараз це приміщення займає Французький культурний центр, «KLM» та ще декілька організацій.
- <sup>92</sup> Сидор-Гібелінда О. Федирко, який гуляє сам по собі / О. Сидор-Гібелінда // День. – 1997. – № 12. – С. 4.
- <sup>93</sup> Південно-український Центр сучасного мистецтва був заснований Володимиром Гулічем у Запоріжжі. Існував з 1992 по 2006 роки. Серед перших виставок, проведених Центром, були такі: «Сучасні художники Запоріжжя» (1992), Львів, Картинна галерея; пленер «Хортиця» (1994) та ін.
- <sup>94</sup> Брали участь мистці з України: Володимир Гуліч (Запоріжжя), Вікторія Минайлова-Мурашко (Запоріжжя), Володимир Яковець (Черкаси), Уте Кільтер (Одеса), Віктор Маляренко (Одеса), Олександр Матвієнко (Львів), Анатолій Федірко (Київ), Володимир Гурін (Київ) та ін.; із Франції: Дріс Араніс та Ізабель Аркан; з Німеччини: Губертус Гесс та Крістіан Ротманн.
- <sup>95</sup> Брали участь: Анатолій Криволап, Андрій Левицький, Анатолій Хмарі, Олексій Матвієнко, Вікторія Минайлова-Мурашко, Гліб Вишеславський, Андреас Копп, Штефан Боненбергер, Володимир Гуліч, Володимир Гурін, Ірина Спорнікова, Ольга Любка, Володимир Любий, Володимир Яковець, Анатолій Федірко.
- <sup>96</sup> Брали участь: Анатолій Федірко, Володимир Гуліч, І. Каленик, Юрій Волгін, а також мистці з Польщі та Росії. Проект нераз експонувався у галереях Києва, Львова та Любліна, щоразу трансформуючись та добираючи нових учасників.
- <sup>97</sup> Брали участь: Анатолій Федірко, І. Каленик, Юрій Волгін, В. Готинчан, Володимир Гуліч.
- <sup>98</sup> У 2001–2003 рр. галерею було відроджено в квартирі її керівника Валерія Сахарука.
- <sup>99</sup> Див., наприклад, Сидор-Гібелінда О. Мистецькі імпресії / О. Сидор-Гібелінда // Terra incognita. – 1995. – № 3–4. – С. 47.

- <sup>100</sup> Кийвська мистецька зустріч. (Нове мистецтво Польщі, України, Росії). Каталог виставки. 1995.
- <sup>101</sup> Скандал стався 03.11.1995 близько 16 години і призвів не тільки до закриття експозиції, а й до звільнення директора галереї Валерія Сахарука.
- <sup>102</sup> До речі, цикл «Страшилки» Сергія Браткова виник завдяки проведенню цих воркшопів.
- <sup>103</sup> *Ілюшина Т.* Галерея «НаПротив». (1996–1999 рр.) : рукопис / Т.Ілюшина.
- <sup>104</sup> З харків'ян брали участь: Керім Акізов, Вікторія Воложинська, Тетяна та Олена Полященко, Людмила Запорожець, Євгенія Гапчинська, Сергій Парасочка, Ольга Кузьменко, Дмитро Бєлих та інші. *Ілюшина Т.* Галерея «НаПротив». (1996–1999 рр.) : рукопис / Т.Ілюшина.
- <sup>105</sup> Художники: Ганна Догаю, Уте Кільтер, Віктор Маляренко.
- <sup>106</sup> За участию Фредріка Сесона, Осса Мікаелссона, Карла С., Дівіне.
- <sup>107</sup> За участию Віктора Маляренка та Ути Кільтер.
- <sup>108</sup> Серед українських учасників були Віктор Маляренко, Уте Кільтер, Ганна Сидоренко, Сергій Якунін.
- <sup>109</sup> Серед українських учасників були Уте Кільтер, Віктор Маляренко, Вікторія Маляренко, Петро Старух, Гліб Вишеславський.
- <sup>110</sup> Брали участь: Ангеліна Ганіна, Дмитро Дульфан, Юрій Іздрик, Гліб Катчук, О. Пембек (Ольга Кашимбекова), Віктор Маляренко, Пилип Перловський, Олександр Ройтбурд.
- <sup>111</sup> *Мельник В.* Івано-Франківськ: осінь 1996 / В.Мельник // Terra incognita. – 1997. – № 6. – С. 45.
- <sup>112</sup> *Мельник В.* Івано-Франківськ: 1989–1995 / В.Мельник // Terra incognita. – 1996. – № 5. – С. 35.
- <sup>113</sup> Медитації на стику : буклет виставки. – Івано-Франківськ, 1995. – С. 3.
- <sup>114</sup> *Мельник В.* Ростислав Котерлін. «Медитації на стику» / В.Мельник // Terra incognita. – 1997. – № 6. – С. 44.
- <sup>115</sup> Там само. – С. 45.
- <sup>116</sup> Там само.
- <sup>117</sup> Там само.
- <sup>118</sup> *Прохасько Т.* Мистецтво є визволенням ландшафту / Т.Прохасько // Ландшафт. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 12.
- <sup>119</sup> *Мельник В.* Івано-Франківськ: осінь 1996 / В.Мельник // Terra incognita. – 1997. – № 6. – С. 46.
- <sup>120</sup> *Мельник В.* Beautiful Карпати / В.Мельник // Конференція з проблематики “сучасного” мистецтва (нові медіа). – Івано-Франківськ – Яремча, 1998. – С. 45.

- <sup>121</sup> Прохасько Т. Мистецтво є визволенням ландшафту / Т.Прохасько // Імпреза-міжсезоння. Наукова конференція. – Івано-Франківськ, 1995. – С. 21.
- <sup>122</sup> Звіжинський А. Івано-Франківськ – містечковий тероризм. Імпреза-97 / А.Звіжинський // Art-line. – 1998. – № 3. – С. 44.
- <sup>123</sup> Гасло “2000 рік настав” сповіщало про умовність часу, за яким ми живемо “Сподіваннями на прийдешнє люди навчилися уникати відповідальності за теперішнє. Усіх, хто не хоче бути Homo chronicus запрошуємо відсвяткувати настання 2000 року вже сьогодні. Презентація була варіантом акції, проведеної 1996 р, що супроводжувалася поштовою розсилкою листівок та мейлів зі словами “2000 рік настав!””.
- <sup>124</sup> Мілітінська К. Ужгород / К.Мілітінська // Terra incognita. – 1999. – № 8. – С. 107.
- <sup>125</sup> Там само. – С. 108.
- <sup>126</sup> Кучерук В. Харабара, або Стереотип культурної поведінки / В.Кучерук // Закарпатська правда. – 27.06–03.07. – С. 4.
- <sup>127</sup> Див: Вишеславський Г. Коло Бедзіра; вплив на сучасне мистецтво Ужгорода / Г.Вишеславський // Художня культура – актуальні проблеми : науковий вісник. – К., 2005. – С. 284–294.