

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛУГОВСЬКА АННА ЕДУАРДІВНА

УДК 7:061.27+7:069](477)"1990/202"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІНСТИТУЦІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
У ВИСТАВКОВІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ
(початку 1990-х – 2020 років)**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



А. Е. Луговська

Науковий керівник:
Лагутенко Ольга Андріївна,
доктор мистецтвознавства, професор

КИЇВ – 2023

АНОТАЦІЯ

***Луговська А. Е.* Інституції сучасного мистецтва у виставковій практиці України (початку 1990-х – 2020 років). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2023.

Дисертація присвячена історії становлення нової системи мистецьких інституцій в Україні в період політичних трансформацій наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років, що ілюструє появу мистецької системи західного типу на руїнах соціалістичної. Дослідження охоплює період трьох десятиліть незалежності країни, а саме 1990-ті – 2020 роки. Автор умовно поділяє цей період на три етапи розвитку інституційної діяльності, які супроводжувалися значними соціальними змінами і сприяли інтеграції української артсистеми у міжнародну.

Для аналізу обрано чотири українські міста – Київ, Одесу, Львів та Харків. Акцент саме на них не означає, що в інших містах України не існувало галерей, центрів сучасного мистецтва та музеїв, проте у межах цього дослідження, задля виявлення найважливіших аспектів становлення мистецької системи, було обрано міста з найчисленнішими і найбільш активними осередками.

Наприкінці 1980-х років в Україні відбулися докорінні соціокультурні зміни: послаблення тотального державного контролю, а далі розпад СРСР, демократизація суспільно-політичного життя, трансформація ціннісних орієнтирів, лібералізація економіки, формування ринкових відносин та приватного сектора. Всі ці процеси призвели до значних інституційних змін в

українській культурі. Це був час формування принципово нової системи, коли мистецтво позбулося не тільки тотального державного впливу, але й фінансової підтримки держави. Тому інституційна активність 1990-х років була викликана також необхідністю створити нову інфраструктуру задля функціонування і розвитку мистецтва.

Перше десятиліття незалежності продемонструвало певну недієздатність існуючої моделі державної політики щодо культури, яка тривалий час була пов'язана з ідеологією. Це пояснювалося тим, що підтримка й фінансування з боку держави були спрямовані лише на окремі складові мистецької системи – зокрема, й надалі підтримувалась діяльність Спілки художників України, державних музеїв, державних мистецьких навчальних закладів тощо. Водночас сучасне мистецтво, разом з новоутвореною інституційною інфраструктурою, розвивалися самостійно і не мали розвинутого механізму співпраці з державними інституціями.

Мистецькі трансформації, з одного боку, збіглися в часі з періодом стагнації глобального артринку, а з іншого – з інституційним бумом, що дістав свій прояв у появі великої кількості галерей, центрів сучасного мистецтва та бієнале у всьому світі. Артінституції, як інструмент розвитку економіки, почали відігравати ще більшу роль. Зростало їхнє значення як у суспільному, так і в політичному житті країни, зокрема вони часто брали на себе відповідальність за культурну дипломатію і сприяли розвиткові туризму. Процес інституалізації мистецтва, що відбувався на заході поступово, на теренах України, як і в інших пострадянських країнах, проходив дуже стрімко. Він мав свої етапи й особливості.

Більшість ініціатив початку 1990-х, зокрема, художніх об'єднань та перших галерей, зникли протягом першого ж десятиліття свого існування, і це спричинило певний спад на початку 2000-х років. Водночас, вже друга

половина нульових років стала свідком появи інфраструктури нового типу – великих приватних і державних установ, що суттєво вплинули на загальноукраїнський мистецький контекст. На сцену вийшло нове покоління художників та галеристів. Були засновані інституції, що продовжували активно працювати і в наступному десятилітті. З'явилися такі великі «гравці», як PinchukArtCentre, а дещо пізніше – Мистецький Арсенал. Завдяки їхній діяльності сучасне мистецтво наприкінці 2000-х – першій половині 2010-х стало більш затребуваним, свідченнями чого стали розширення аудиторії та збільшення масштабів державної підтримки.

Паралельно відбувалась централізація всіх художніх і ринкових процесів. Якщо в 1990-х роках у Львові, Харкові та Одесі насичене художнє життя створює мало пов'язану між собою поліфонію, то вже на початку XXI століття погляди багатьох митців спрямовані на ті можливості, які пропонувала столиця.

При певному узагальненні, можна стверджувати, що українська артсистема з її інституціями розвивалася автономно, спираючись на приватний сектор, паралельно до державних процесів, аж до середини 2010-х, коли держава вже почала системно будувати культурну політику. Це позначилося на змінах у законодавстві, зокрема в появі нової системи призначення на керівні посади у сфері культури, у заснуванні Українського культурного фонду тощо. Подібні зрушення дали діячам культури і мистецтва змогу покладатися не лише на приватні інституції та ініціативи, але й на державну допомогу. Це суттєво збільшило кількість державних проєктів у сфері культури.

У першому розділі, «Теоретико-методологічні засади дослідження інституцій сучасного мистецтва у світовому контексті та у виставковій практиці України», що включає підрозділи «Стан наукової розробки теми

інституцій сучасного мистецтва міжнародними дослідниками. Історіографія» та «Дослідження українського контексту функціонування артінституцій. Джерельна база», проаналізовано стан наукового опрацювання теми дисертації іноземними та вітчизняними науковцями, систематизовано наявні літературні джерела та визначено загальну методичку дослідження.

У другому розділі, «Історичні й теоретичні аспекти еволюції світової практики артінституцій», проілюстровано історичний шлях появи класичних на сьогодні форм мистецьких установ, їхню трансформацію, а також їх соціальне й політичне значення; порівняно їхні функції і завдання. Підкреслено їхнє значення у формуванні національної ідентичності та державності. Констатовано тенденцію переходу від усталеної форми до процесуальності, що яскраво простежується у таких інституційних формах як бієнале, артфоруми і арт'ярмарки, кількість яких за останні тридцять років зросла по всьому світу.

У третьому розділі, «Київ. Ретроспектива інституційних трансформацій», виявлено особливості процесу становлення і розвитку мистецької системи у столиці упродовж останніх тридцяти років, де концентрація галерей та центрів сучасного мистецтва була вищою. Проаналізовано внесок і роль окремих художніх об'єднань, що мали певні інституційні ознаки, а також значення найбільш активних інституцій протягом кожного десятиліття. Такими, зокрема, у 1990-х були центр сучасного мистецтва «Soviart», галереї «Триптих», «Ірена», «L-Art», «РА», «Ательє Карась» та муніципальна галерея «Лавра». Знаковою була поява Центру сучасного мистецтва Сороса – Київ. В цей період відбувалися великі мистецькі проекти нового типу, перші артфестивали та арт'ярмарки. Була створена Асоціація арт галерей України. Знаковою для десятиліття 2000-х стала поява державної установи – Інституту проблем сучасного мистецтва Національної

академії мистецтв України, а також таких приватних ініціатив, як PinchukArtCentre, Артцентр Павла Гудімова «Я Галерея», Щербенко Арт Центр, Mironova gallery тощо. Останнє десятиліття, яке розглядається в даній роботі – період 2010-х, стало новим етапом у розвитку національної інституційної системи. Тут варто згадати такі установи як Мистецький Арсенал, Артфонд «Ізоляція» (2014 року фонд з Донецька евакуйовано до Києва), ЦСМ М17, Stedley Art Foundation, та низку таких галерей, як «The Naked room» і «Voloshyn gallery».

У четвертому розділі, «Одеса. Динаміка розвитку інституцій, їхня роль у формуванні мистецького контексту міста», простежено шлях інституалізації, який пройшли художні ініціативи в Одесі упродовж означеного часового проміжку. Особливу увагу було приділено Музеєві «ГИРС» (який згодом трансформувався в Центр сучасного мистецтва), ЦСМ Сорос – Одеса, Одеському художньому музеєві, який часто надавав простір для показу сучасного мистецтва, і який у другій половині 2010-х став загальноукраїнським феноменом та важливим прецедентом для державної мистецької установи, Музеєві сучасного мистецтва Одеси, та галереям, що функціонували тут упродовж трьох десятиліть.

У п'ятому розділі, «Львів та його інституції доби незалежності», досліджено унікальні риси мистецької інфраструктури Львова на тлі історичних та соціально-політичних особливостей. Розглянуто й порівняно роль приватного і державного мистецьких секторів культури. Розглядаючи період 1990-х, акцент був зроблений на таких інституціях, або близьких інституційним формах діяльності як галерея «Три крапки» (трансформована в «Гал-арт»), галереї «Децима», «Червоні рури» та «Гердан». Своєрідним епіцентром художнього життя, що проіснував у Львові найдовше, було мистецьке об'єднання «Дзига», яке згодом відкрило культурно-мистецький

центр. Це була перша зріла спроба інституалізації сучасного мистецтва у Львові. Після уповільнення інституційного розвитку на початку XXI століття, новою хвилею активності були 2010-ті роки, що стали свідками появи таких галерей як «Iconart», «Detenpyla» та «Я Галерея». Кінець цього десятиліття (та початок 2020-х) дав життя таким комунальним інституціям як Львівський муніципальний мистецький центр та мультимедійний осередок «РадіоГараж», активними були й такі майданчики для презентації сучасних художніх проєктів, як-от Центр міської історії та, віднедавна, Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького.

У шостому розділі, «Харків. Артінфраструктура міста у розрізі часу», виявлено передумови й особливості появи нової системи артінституцій у Харкові, на тлі загальноукраїнських соціально-політичних змін. Простежено значення для культурного контексту міста таких галерей як «Вернісаж», «Up/Down» та «НаПротив», що діяли у десятиліття 1990-х, підкреслено виняткове значення Муніципальної галереї, яка існує найдовше серед наявних харківських інституцій; ініціатив XXI століття – зокрема, «SOSka», «COME IN», Музей Харківської фотографії (MOKSOP) та ЦСМ ЄрміловЦентр, що є найбільшою інституцією Харкова. Було розглянуто наявні мистецькі об'єднання різних періодів, а також неофіційні ініціативи, що мали інституційний характер.

Підсумовуючи, можемо сказати, що влучним терміном на означення стану української артсцени починаючи з кінця XX століття є перманентна трансформація – процес, що постійно супроводжує становлення артсередовища останні тридцять років. Це – час прискореної інтеграції української артсцени у глобальну артсистему. Зародження і розвиток, нової, капіталістичної моделі функціонування культури та її мистецьких інституцій

відкрило нові можливості для митців і сприяло розвитку плюралістичних художніх пошуків.

В даному дослідженні вперше було розглянуто стан українських мистецьких установ, їх особливості та специфіку обставин їхнього розвитку упродовж тридцяти років незалежності на тлі світових інституційних зрушень; вивчено західний досвід функціонування мистецької системи: історичний шлях становлення перших інституційних утворень, зокрема музеїв, еволюцію виставкового простору та роль основних її учасників; проаналізовано діяльність артінституцій, що працюють із сучасним мистецтвом у чотирьох найбільш активних мистецьких осередках України: Києві, Харкові, Одесі і Львові. Означено локальні особливості і тенденції, що були спільними для всієї країни; досліджено трансформацію українських артінституцій в хронологічному контексті. Уточнено відомості про діяльність окремих установ, особливо тих, що функціонували протягом 1990-х і лишили після себе мало відомостей, а також установ періоду 2010-х, діяльність яких досі не аналізувалася в науковій мистецтвознавчій літературі.

Дана робота є першим комплексним дослідженням діяльності безпосередньо самих артінституцій у контексті локальних особливостей чотирьох вищезгаданих міст, а також загальноукраїнської «інституційної» картини протягом трьох десятиліть незалежності, аж до 2020 року. Аналіз здійснено в контексті загальносвітових процесів інституалізації мистецьких практик. Результати дослідження, до яких було залучено як попередні наукові здобутки українських та іноземних дослідників, так і свідчення очевидців подій, можуть бути використані для подальшої розробки даної теми.

Ключові слова: арт інституції України, мистецькі установи України, центр сучасного мистецтва, виставки, сучасне мистецтво, експериментальне

мистецтво, художні практики, приватні збірки, куратор, концептуалізація дійсності, концепти, образ, часо-простір, авангард, постмодерн.

SUMMARY

Luhovska A. E. Contemporary art institutions in the exhibition practice of Ukraine (early 1990-s – 2020). – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation to obtain the Doctor of Philosophy academic degree in a specialty 023 – Fine Arts. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2023.

The dissertation is devoted to the history of the formation of new art institutions in Ukraine during a period of significant political changes in the late 1980s and early 1990s, which illustrates the emergence of a capitalist art system from the ruins of a socialist one. The study covers the period of three decades of independence, namely the 1990s – 2020, which are conventionally divided among themselves, marking three stages of the development of institutional activity that were accompanied by significant social changes and contributed to the integration of Ukrainian art scene into the international system.

Four Ukrainian cities – Kyiv, Odesa, Lviv and Kharkiv, are the focus of this analysis. Emphasis on them does not mean that there were no galleries, centers for contemporary art and museums in other cities, but within the scope of this study, in order to identify the most important aspects of the formation of the contemporary art scene, only the most active and concentrated centers are selected.

At the end of the 20th century, fundamental socio-cultural changes took place in Ukraine: the weakening of total state control in the late 1980s and the subsequent collapse of the USSR, the democratization of social and political life, the

liberalization of the economy, the transformation of societal values, the formation of market relations and the emergence of the private sector. All these processes influenced significant institutional changes in Ukrainian culture. It was the time of the formation of a fundamentally new system, in which art found itself in free conditions, including from state funding. Therefore, the incredible activities of the 1990s were also caused by the need to create a new infrastructure for the function and development of art.

The first decade of independence demonstrated the absence of a dominant model of state policy on culture, which for a long time was associated with ideology. This was illustrated by the fact that support and funding from the state were directed only to certain components of the art system. In particular, the activities of the Union of Artists, state museums, state art educational institutions, etc., continued to receive state support. At the same time, contemporary art, together with the newly created institutional infrastructure, developed independently and did not have a developed mechanism of cooperation with state institutions.

These cultural transformations coincided on one hand with the stagnation of the global art market, and on the other with an institutional boom, which was indicated by the emergence of a large number of galleries, contemporary art centers and biennials around the world. Art institutions, as a tool of economic development, began to play a greater role. Their importance was growing both in the social and political life of the country. In particular, they often played a major part in cultural diplomacy and the promotion of tourism development. The process of art institutionalization, which continued gradually in the West, took place rapidly in the territory of Ukraine, as well as in other post-Soviet countries. It had its stages and particular features.

Most of the initiatives of the early 1990s, particularly art associations and early galleries, disappeared within the first decade, causing a certain decline in the early

2000s. At the same time, already the second half of the 2000s witnessed the appearance of a new type of infrastructure – large private and state institutions that significantly influenced the all-Ukrainian artistic culture. A new generation of artists and gallerists appeared on the scene. Institutions that continued to work actively in the next decade were founded. Big “players” such as PinchukArtCentre and later Mystetskyi Arsenal appeared. Thanks to their actions, contemporary art in the late 2000s to the first half of the 2010s became “fashionable”, which was illustrated by the expansion of the audience and the scale of state support.

In parallel, there was the centralization of all artistic and market processes. If in the 1990s in Lviv, Kharkiv and Odesa, the rich artistic life created a loosely connected polyphony, then by the beginning of the 21st century, the eyes of many artists were directed to the opportunities offered by the capital Kyiv.

In general terms, it can be stated that the Ukrainian art system and its institutions developed autonomously, parallel to the state processes, until the mid-2010s, when the state began to build a cultural policy systematically. This affected the changes in legislation, and in particular, the emergence of a new system of appointment to management positions in the field of culture, and the establishment of the Ukrainian Cultural Fund, etc. Such shifts have enabled cultural and artistic figures to rely not only on private institutions and initiatives, but also on state aid. This significantly increased the number of state projects in the field of culture.

The first chapter “Theoretical and methodological foundations of the study of contemporary art institutions in the global context and in the exhibition practice of Ukraine”, includes the following subsections “The state of art history research by international researchers of contemporary art institutions. Historiography” and “Research of the Ukrainian context of the functioning of art institutions. Index of sources”. The overview of the topic by both foreign and

domestic art historians is analyzed, available literary sources are indexed, and the general research methodology determined.

The second chapter “Historical and theoretical aspects of the global evolution of art institutions” illustrates the historical path of today’s art institutions, their transformation, their social and political significance. Their functions and tasks are compared. Their importance in the formation of a separate nation and its statehood are examined. The expansion of art exhibitions beyond the walls of permanent art museums to events such as biennials, art forums and art fairs, the number of which has increased over the last thirty years around the world, is studied.

The third chapter “Kyiv. A retrospective of institutional transformations” reveals the peculiarities of the formation and development of the art system in the capital over the past thirty years, where the concentration of galleries and contemporary art centers is higher. The contribution and role of individual art associations, as well as the importance of the most active institutions during each decade is analyzed. In particular, during the 1990s, these were CCA “Soviart”, galleries “Triptych”, “Irena”, “L-Art”, “Atelier Karas”, “RA” and “Lavra”. The emergence of the Soros Center for Contemporary Art – Kyiv was significant. During this period, new major projects of contemporary art, the first art festivals and art fairs took place. The association of galleries was created. The appearance of a state institution – Modern Art Research Institute, and private initiatives – PinchukArtCentre, Pavlo Gudimov Art Center “Ya Gallery”, Shcherbenko Art Center, Mironova gallery, etc., marked the activity of the 2000s. The last decade – the period of the 2010s, became a new rung on the ladder of the development of the national institutional system. It is worth mentioning here such institutions as Mystetskyi Arsenal, the “Isolation” Foundation (which was evacuated from

Donetsk), “M17” contemporary art center, the Stedley Art Foundation, and a number of such galleries as “The Naked room” and “Voloshyn gallery”.

The fourth chapter “Odesa. The dynamics of institutional development, its role in the formation of the city’s artistic context” traces the path of institutionalization that artistic initiatives in Odesa took during the specified period. Special attention is paid to the “Tyrs” museum (which was later transformed into the Center of Contemporary Art), the Soros Center for Contemporary Art – Odesa, the Odesa Fine Arts Museum, which often provided a space for contemporary art display, and which in the second half of the 2010s became an all-Ukrainian phenomenon and an important precedent for a state institution, the Museum of Modern Art of Odesa, and the galleries that have operated here for the last three decades.

In the fifth chapter “Lviv and its institutions in the era of independence” the unique features of the artistic infrastructure in Lviv against the background of historical, political and social features are investigated. The role of the private and state artistic sector of culture is explained and compared. Emphasis is given to such institutions as “Tri Krapky” (later renamed “Gal-art”), “Decima”, “Chervoni Ryry” and “Gerdan”. A certain epicenter of artistic life that existed for many years in Lviv was the association “Dzyga”, which later opened a cultural and artistic center. It was the first mature attempt to institutionalize contemporary art in Lviv. After the slowdown of institutional development at the beginning of the 21st century, there was a new wave of activity in the 2010s, which witnessed the emergence of such galleries as “Iconart”, “Detenpyla” and “Ya Gallery”. The end of this decade (and the beginning of the 2020s) gave life to local tax funded institutions such as the Lviv Municipal Art Center and the multimedia center “RadioGarage”. Such spaces for the exhibition of contemporary art as the Center for Urban History and, more recently, the Lviv National Art Gallery were also quite active.

In the sixth chapter “Kharkiv. The art infrastructure of the city over 30 years” reveals the prerequisites and features of a new institutional art establishment in Kharkiv, its connection to other large cities and their artistic initiatives. The importance for the cultural context of such galleries as “Vernisage”, “Up/Down” and “NaProtyv” in the decade of the 1990s, the exceptional importance of the Municipal Gallery, which has functioned the longest amongst existing Kharkiv institutions, is examined. 21st century initiatives, including “SOSka”, “COME IN”, Museum of Kharkiv School of Photography (MOKSOP) and Yermilov Centre – the largest institution in Kharkiv are studied. The existing artistic associations of different periods, as well as unofficial initiatives of an institutional nature, are examined.

Summing up, it can be said that the right term for the state of the Ukrainian art scene since the end of the 20th century is permanent “transformation”, which has been a feature of its development for the past thirty years. Its accelerated integration into the global art system is self-evident. The birth and development of a new, capitalist model for the functioning of culture and its artistic institutions has opened up new opportunities for artists and contributed to the development of diversity of artistic pursuits.

In this study, for the first time, the state of Ukrainian art institutions, their characteristics and the specific circumstances of their development during thirty years of independence against the background of global institutional shifts is examined; the Western experience of the functioning of the art system is studied: the historical formation of the first institutional forms, in particular museums, the evolution of the exhibition space and the role of its main participants; the activity of art institutions working with contemporary art in the four most active artistic centers of Ukraine: Kyiv, Kharkiv, Odesa and Lviv are analyzed. Local features and trends, common to the entire country are identified; the transformation of Ukrainian art institutions is chronologically illustrated. Information about the activities of certain

institutions, especially those that functioned during the 1990s of which little is known, as well as institutions from the 2010s, which activities have yet to be studied closely by art historians, are included.

This work is the first comprehensive study of the activities of the art institutions themselves in the context of the local features of the four aforementioned cities, as well as the overall Ukrainian “institutional” picture during the three decades of independence up to 2020. The analysis was carried out in the context of worldwide processes of institutionalization of artistic practices. The results of the research, which involved both the previous research achievements of Ukrainian and foreign researchers, as well as the testimony of eyewitnesses, can be used for further development of this topic.

Keywords: art institutions of Ukraine, art establishment of Ukraine, contemporary art center, exhibitions, contemporary art, experimental art, artistic practices, private collections, curator, conceptualization of reality, concepts, image, time-space, avant-garde, postmodern.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

Основні положення й висновки дисертації викладено в 16 публікаціях, 8 з них – статті, опубліковані у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України за відповідною спеціальністю, 8 – тези наукових конференцій.

1. Луговська А. Інституційний розвиток сучасного мистецтва в Україні. Діяльність ЦСМ «Совіарт». *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*. Київ, 2020. Вип. 16 (Груд), С. 171–178.

DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219998>

2. Луговська А. Інституції в мистецтві: світовий досвід. *Збірник наукових праць УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ (НАПРЯМ: Мистецтвознавство)*. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 100–105.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.324>

3. Луговська А. PinchukArtCentre: Трансформації як невід’ємна частина розвитку інституції сучасного мистецтва. *Збірник наукових праць АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 35 (3), С. 29–36.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-4>

4. Луговська А. Онтологічні підстави концептуалізації артінституцій. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. Київ, 2021. Вип. 17 (1) (Чер), С. 171–176.

DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(1\).2021.235252](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235252)

5. Луговська А. Артінституції Харкова періоду 1990–2020-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2022. Вип. 1. С. 87–98.

DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2022.01.087>

6. Луговська А. Динаміка становлення мистецьких інституцій Львова періоду незалежності. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. Київ, 2022. Вип. 18 (1) (Трав), С. 87–95.

DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260430](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260430)

7. Луговська А. Інституалізація мистецтва в Одесі періоду незалежності. *Вісник Львівської Національної Академії Мистецтв*. Львів, 2022. Вип. 49. С. 43–53.

8. Луговська, А., і О. Лагутенко. Становлення артінституцій Києва (1990-ті – 2020 роки). *Збірник наукових праць «УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА»*. Київ, 2023. Вип. 33 (Липень), С. 252–259.

DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-29>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

9. Луговська А. Діяльність ЦСМ «Совіарт» на тлі інституціональної трансформації кінця 80-х, початку 1990-х років. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали II міжнар. наук. конф., м. Київ, 11–12 лист. 2020 р. ІПСМ НАМ України. Київ, 2020. С. 70–72.

10. Луговська А. PinchukArtCentre як приклад функціонування інституції західної моделі в українських реаліях. *Восьмі наукові читання пам'яті Академіка Платона Білецького*: матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 21.11.2020. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2020. С. 99–100.

11. Luhovska A. The activities of PinchukArtCentre – private art institution in Ukraine. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*: матеріали міжнар. наук. конф., м. Венеція, 27–28.11.2020. С. 118–121.

12. Луговська А. Музей: мистецький простір чи ідеологія. *Розвиток суспільних наук в сучасних умовах: теорія, методологія, практика*: всеукр. наук. конф., м. Київ, 12–13 лютого 2021. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського навчально-гуманітарний інститут. Київ, 2021. С. 93–96.

13. Луговська А. Інституалізація мистецтва в Одесі. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 16–17 листопада 2021. Національна академія мистецтв України,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України. Київ, 2021. С. 75–77.

14. Луговська А. Щербенко Арт Центр – інституція, що була свідком і причиною трансформації українського сучасного мистецтва останнього десятиліття. *Дев'ять Платонівські читання: матеріали міжнар. наук. конф.*, м. Київ, 20.11.2021. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2021. С. 98–99.

15. Луговська А. Динаміка становлення артінституцій Харкова періоду 1990 – 2020-х років. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: матеріали III міжнар. наук. конф.*, м. Київ, 8.11.2022. Національна академія мистецтв України. Київ, 2022. С. 60–63.

16. Луговська А. Особливості появи і функціонування мистецьких інституцій Львова періоду незалежності. *Десять Платонівських читання міжнародної наукової конференції: матеріали міжнар. наук. конф.*, м. Київ, 20.11.2022. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2022. С. 217–218.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ	2
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	21
ВСТУП	23
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНСТИТУЦІЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ ТА У ВИСТАВКОВІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ.	
1.1 Стан наукової розробки теми інституцій сучасного мистецтва міжнародними дослідниками. Історіографія	31
1.2 Дослідження українського контексту функціонування артінституцій. Джерельна база.....	34
Висновки до Розділу 1.....	42
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ Й ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ СВІТОВОЇ ПРАКТИКИ АРТІНСТИТУЦІЙ	44
Висновки до Розділу 2.....	78
РОЗДІЛ 3. КИЇВ. РЕТРОСПЕКТИВА ІНСТИТУЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ	82
Висновки до Розділу 3.....	122
РОЗДІЛ 4. ОДЕСА. ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ІНСТИТУЦІЙ, ЇХНЯ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКОГО КОНТЕКСТУ МІСТА	128
Висновки до Розділу 4.....	147
РОЗДІЛ 5. ЛЬВІВ ТА ЙОГО ІНСТИТУЦІЇ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ	151
Висновки до Розділу 5.....	168
РОЗДІЛ 6. ХАРКІВ. АРТІНФРАСТРУКТУРА МІСТА У РОЗРІЗІ ЧАСУ ..	171
Висновки до Розділу 6.....	190
ВИСНОВКИ ДО ДИСЕРТАЦІЇ	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	209

ДОДАТКИ	229
ДОДАТОК А. Центр сучасного мистецтва «Soviart» – піонер інституційної діяльності в Україні.....	230
ДОДАТОК Б. PinchukArtCentre: трансформації як невіддільна частина розвитку інституції сучасного мистецтва.....	244
ДОДАТОК В. Щербенко Арт Центр. Його вплив на розвиток сучасного мистецтва в Україні.....	259
ДОДАТОК Г. Список ілюстрацій. Ілюстрації.....	268
ДОДАТОК Д. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	336

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ІПСМ НАМУ – Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

МГ – Муніципальна галерея міста Харкова

МСМО – Музей сучасного мистецтва Одеси

НХМУ – Національний художній музей України, Київ

ОООНСХУ – Одеська обласна організація Національної спілки художників України

ОХМ – Одеський художній музей

«Р.Е.П.» – «Революційний експериментальний простір», український колектив художників

УКФ – Український культурний фонд

Фундація ЦСМ – Фундація «Центр сучасного мистецтва», Київ

ХОНСХУ – Харківська організація Національної спілки художників України

ЦВК – Центр візуальної культури, Київ

ЦСМ – Центр сучасного мистецтва

ЦСМ при НаУКМА – Центр сучасного мистецтва при Національному університеті «Києво-Могилянська академія», Київ

ЦСМС – Центр сучасного мистецтва Сороса

ІСОМ – International Council of Museums

МАХХІ – Національний музей мистецтв ХХІ століття у Римі

MoMA – Museum of Modern Art (Музей сучасного мистецтва), Нью-Йорк, США

РАС – PinchukArtCentre, Київ

СХ – Спілка художників

ВСТУП

Актуальність дослідження теми артінституцій зумовлена потребою в комплексному аналізі теми еволюції інституційної системи України у світовому контексті; у визначенні особливостей її функціонування на тлі соціально-політичних змін, систематизації та узагальненні здобутків періоду незалежності. Не менш важливо дослідити діяльність приватного і державного секторів культури, визначивши їхню роль і зміну значення їхнього впливу на розвиток мистецтва упродовж трьох десятиліть.

Артінституції як важливий аспект функціонування мистецької системи часто лишаються поза увагою українських мистецтвознавців, у такий спосіб нівелюється їхнє значення у справі формування вітчизняного соціокультурного середовища.

У наявних дослідженнях історії українського сучасного мистецтва доби незалежності, їм, зазвичай, відводиться другорядна роль, проте часто саме вони ставали кластерами культурного життя, що об'єднували діяльність кураторів, мистецтвознавців, арт-менеджерів, дилерів та художників.

Становлення в Україні кардинально нової системи артінституцій на початку 1990-х і подальший її розвиток упродовж всього періоду наступних тридцяти років, досі комплексно вивчені не були. Отже, актуальність даної роботи полягає у системному дослідженні артінституцій в чотирьох найбільших культурних центрах України – Одесі, Харкові, Львові та Києві на тлі всеукраїнського контексту через призму світового наукового дискурсу у вивченні даної теми.

Мета дослідження полягає у комплексному вивченні діяльності інституцій сучасного мистецтва у виставковій практиці Києва, Львова,

Харкова й Одеси періоду від кінця 1980-х і до 2020-го року, на тлі загальносвітових процесів, що супроводжують діяльність мистецьких установ.

Для досягнення поставленої мети сформульовано такі **завдання**:

- провести аналіз іноземних та вітчизняних праць, у яких досліджується діяльність артінституцій;
- визначити наявні теоретичні підходи до їх вивчення, встановити стан розробки окремих питань;
- охарактеризувати види і функції артінституцій, сформулювавши визначення самого поняття;
- висвітлити стан світової мистецької системи, її історичне становлення і місце в ній артінституцій, задля глибшого розуміння особливостей українського контексту в наступних розділах;
- описати основні етапи становлення інституційної системи сучасного мистецтва досліджуваного періоду в Україні на прикладі Києва, Одеси, Львова та Харкова. Виявити особливості інституційних змін у кожному з чотирьох міст;
- простежити ступінь впливу на художню сцену й історичне значення окремих мистецьких установ, а також художніх об'єднань, що набували певних інституційних рис.

Об'єктом дослідження є система функціонування мистецьких установ в Україні та світі на тлі суспільно-політичних та культурних змін.

Предметом дослідження є еволюція діяльності українських артінституцій, що працювали (-ють) із сучасним мистецтвом.

Хронологічні межі дослідження у розділах, присвячених українським артінституціям, охоплюють насамперед період від початку 1990-х років і до 2020 року. Водночас, задля повноти картини, аналіз починається з кінця 1980-х – часу, коли вже помітні серйозні трансформаційні процеси мистецької

системи. У тій частині дисертації, де аналізуються історичні трансформації світової артсистеми, подано огляд значно ширшого періоду, з акцентом на XIX та XX століттях – періоді суттєвих змін у мистецькій системі. Наявні на сьогодні наукові праці, де подається аналіз українських артінституцій, присвячені здебільшого періоду 1990-х років, значно менше 2000-м. У дисертації ж, серед інших, розглядається й період 2000-х – аж до 2020 року.

Територіальні межі дослідження. Як тло, подається узагальнена картина західних мистецьких систем – Європи та США. У розділах про вітчизняні мистецькі інституції увагу акцентовано на чотирьох містах – Києві, Одесі, Львові та Харкові.

Джерельну базу дослідження становлять іноземні та вітчизняні дослідження з теорії та історії мистецтва, культурології, філософії, музеєзнавства, оформлені у книги та статті; архівні дані з бібліотек різних міст України, що детально розкрито у першому розділі, та бібліотеки Художнього музею міста Базеля; публікації у фахових інтернет-виданнях, архіви самих інституцій у вигляді каталогів до виставок, газетних статей, та дані, збережені на їх інтернет-платформах. Важливим підґрунтям, що допомагає побачити загальний мистецький контекст досліджуваного періоду, виступають особисті інтерв'ю, безпосередньо взяті авторкою дослідження у галеристів, художників та кураторів, для чого були здійснені робочі відрядження до Львова, Одеси та Харкова.

Методи дослідження. Основою дисертаційного дослідження стали принципи історизму та порівняльного аналізу. Використано такі наукові методи: *аналітичний*, – він дав змогу визначити стан вивчення даної теми; *систематизації* – для роботи з опрацьованою літературою, матеріалами інтерв'ю та архівними даними; *реконструктивно-модельний та історико-атрибутивний* – для розкриття еволюції становлення й трансформації

інституційного розвитку в різних культурно-історичних контекстах; *типологізації* – задля структурування різноманітних видів та форм мистецьких установ; *історико-культурний та контекстуальний* – для визначення зв'язку і взаємовпливу найбільших художніх центрів України, а також стан її інституцій на тлі загальносвітових процесів; *компаративний* – для виокремлення спільного й відмінного для мистецьких установ чотирьох зазначених міст; *узагальнення* – для визначення особливостей історичного формування та функціонування українських мистецьких установ упродовж трьох десятиліть.

Наукова новизна полягає в тому, що в роботі:

вперше:

- розглянуто стан українських мистецьких установ широкого спектру, їх особливості та специфіку обставин їхнього розвитку на тлі світових інституційних зрушень;
- вивчено західний досвід функціонування мистецької системи: історичний шлях становлення перших інституційних утворень, зокрема музеїв, еволюцію виставкового простору та роль основних її учасників;
- проаналізовано діяльність артінституцій, що працюють із сучасним мистецтвом у чотирьох найбільш активних мистецьких осередках України: Києві, Харкові, Одесі і Львові. Означено локальні особливості і тенденції, що були спільними для всієї країни;
- досліджено трансформацію українських артінституцій в хронологічному контексті протягом трьох десятиліть незалежності.

уточнено:

- відомості про діяльність окремих установ, особливо тих, що функціонували протягом 1990-х і лишили після себе мало відомостей, а

також установ періоду 2010-х, діяльність яких досі не аналізувалася в науковій мистецтвознавчій літературі.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що представлені матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження. Опрацювання значної джерельної бази, що містила велику кількість не лише вітчизняних, а й іноземних досліджень, дала змогу проілюструвати світовий шлях становлення сучасної західної артсистеми, провівши паралелі з українським досвідом еволюції мистецьких установ. Глибше розуміння того, як функціонують західні інституції допомогло сформувати особисте відвідування автором ряду найбільших музеїв (Лувр, Національна галерея в Лондоні, МоМА, Метрополітен музей, Прадо, Музей Соломона Гуггенхайма, Тейт Модерн, МАХХІ тощо), галерей, аукціонних будинків (Christie's, Sotheby's, Phillips), арт'ярмарків (Art Basel, Liste Art Fair, Volta Art Fair), бієнале (Венеційська бієнале, Документа) та фестивалей в Європі і США. Аналіз наукових відомостей, отриманих в результаті тридцяти двох інтерв'ю з кураторами, художниками та директорами інституцій, сприяв оперуванню різнобічною інформацією, одержаною безпосередньо від очевидців подій, і дав змогу подати історію не лінійно, а з різних точок зору – проте це не виключає суб'єктивізму, як авторського, так і суб'єктивізму оповідачів. Було досліджено діяльність ста дванадцяти мистецьких інституцій, що діяли у Києві, Харкові, Одесі і Львові упродовж тридцяти років. Теоретичні знання, отримані автором в результаті даного дослідження, допомогли реалізувати три кураторські проекти, що представили українське сучасне мистецтво в Швейцарії: «Крізь терни...Мистецтво України». Женева, травень 2022; «Supernova». Basel Art Center, Базель, червень 2022; «R v lation». Brulhart gallery, Женева, вересень 2022.

Структура та обсяг дисертації.

Основний текст складається зі вступу, шести розділів, висновків (186 с.) і списку використаних джерел (222 поз.). Додатки складаються з п'яти окремих розділів, три з яких присвячені поглибленому розглядові окремих київських мистецьких інституцій, що справили великий вплив на розвиток сучасного мистецтва Києва і всієї України, четвертий – ілюстративному ряду дисертації, який містить список та альбом ілюстрацій (110 поз.), а останній – науковим публікаціям. Загальний обсяг роботи – 338 с.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане відповідно до наукової теми кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) «Мистецький простір України та Європи: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

Теоретичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів для подальшого вивчення історії українських інституцій сучасного мистецтва в контексті світової артсистеми.

Практичне значення дослідження полягає в можливості залучення його результатів для наукових статей, навчальних посібників з історії сучасного світового та українського мистецтва, а також в роботах, присвячених артсистемі України. Матеріали дисертації можуть стати основою для окремої монографії про історію становлення і розвиток української системи мистецьких інституцій періоду незалежності.

Основні результати дослідження були представлені в таких доповідях на конференціях:

міжнародні конференції:

1. Луговська А. Діяльність ЦСМ «Совіарт» на тлі інституціональної трансформації кінця 80-х, початку 1990-х років. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: II міжнар. наук. конф., м. Київ, 11–12 лист. 2020 р. ІПСМ НАМ України. Київ, 2020.
2. Луговська А. Роль художніх галерей та центрів сучасного мистецтва в культурному просторі Києва. (1990–2020). *Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір*: XVI міжнар. наук. конф.. м. Рівне, 17–18 листопада 2020. Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 2020.
3. Луговська А. PinchukArtCentre як приклад функціонування інституції західної моделі в українських реаліях. *Восьмі наукові читання пам'яті Академіка Платона Білецького*: міжнар. наук. конф., м. Київ, 21.11.2020. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2020.
4. Luhovska A. The activities of PinchukArtCentre – private art institution in Ukraine. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*: міжнар. наук. конф., м. Венеція, 27–28.11.2020.
5. Луговська А. Інституалізація мистецтва в Одесі. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: міжнар. наук. конф., м. Київ, 16–17 листопада 2021. Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України. Київ, 2021.
6. Луговська А. Щербенко Арт Центр – інституція, що була свідком і причиною трансформації українського сучасного мистецтва останнього десятиліття. *Дев'яті Платонівські читання*: міжнар. наук. конф., м. Київ, 20.11.2021. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2021.

7. Луговська А. Динаміка становлення артінституцій Харкова періоду 1990 – 2020-х років. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах*: III міжнар. наук. конф., м. Київ, 8.11.2022. Національна академія мистецтв України. Київ, 2022.

8. Луговська А. Особливості появи і функціонування мистецьких інституцій Львова періоду незалежності. *Десяті Платонівські читання*: міжнар. наук. конф., м. Київ, 20.11.2022. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2022.

9. Luhovska A. Art institutions in Ukraine. Their functioning in war time // Conference “Consequences of the Russian War of Aggression for Science and Research in Ukraine”. Basel, 24.02.2023. URIS, University of Basel. Switzerland. Basel, 2023.

всеукраїнські конференції:

10. Луговська А. Музей: мистецький простір чи ідеологія. *Розвиток суспільних наук в сучасних умовах: теорія, методологія, практика*: всеукр. наук. конф., м. Київ, 12–13 лютого 2021. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. Навчально-гуманітарний інститут. Київ, 2021.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНСТИТУЦІЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ ТА У ВИСТАВКОВІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ

1.1 Стан наукової розробки теми інституцій сучасного мистецтва міжнародними дослідниками. Історіографія.

В нашому дослідженні розглянуто мистецькі інституції як невід'ємну інфраструктуру артсистеми. Поява і розвиток музеїв, галерей та центрів сучасного мистецтва завжди були зумовлені політичним, соціальним та економічним контекстом. Таким чином, фокус наукового інтересу історично був направлений на різноманітні складові роботи артінституцій, що торкалися питань фінансування, ролі основних учасників, філософської основи розуміння трансформації простору, функцій мистецьких установ тощо. Потреба в теоретичному обґрунтуванні інституалізації мистецтва зумовила появу у ХХ столітті низки цікавих, з огляду на їхнє значення, книг та статей написаних істориками і теоретиками мистецтв, практикуючими кураторами, філософами та економістами.

Вивчення музею, як одного зі стовпів всієї мистецької системи, його роль, сутність, історія виникнення і трансформації, почали активно цікавити західних вчених вже у другій половині минулого століття. Йдеться про праці таких дослідників, як Даніель Бюрен [157], Тоні Беннетт [156], Глен Девід Лорі [180], Ейлен Гупер-Грінхіл [175] та Елізабет Менсфілд [154]. У зазначених вище дослідженнях ми бачимо висвітлення різних аспектів взаємозв'язку, а саме, як політична та економічна ситуації історично впливали на діяльність музею, та який вплив він, своєю чергою, мав на суспільство. Музеї часто розглядають як інструмент формування свідомості та соціальних звичок,

акцентуючи увагу на тому, що починаючи з XIX століття вони стали символом могутності європейських держав та більше того, – місцем утвердження національної ідентичності.

Важливим з огляду на офіційне визначення поняття «музею» є сайт Міжнародної ради музеїв International Council of Museums (ICOM) [177], де також окреслені його головні функції.

Мистецьку систему у різних її виявах у XXI столітті аналізували Памела М. Лі [179] та Джуліан Сталлабрасс [192].

Аналіз простору артінституцій ми знаходимо у роботах Брайана О'Догерті, зокрема у книзі «Всередині білого куба», (1999) [185], Бориса Гройса [165], Ріси Грінберг [163; 164] та інших. Б. О'Догерті зокрема стверджує, що силове поле сприйняття у галереї настільки потужне, що, вийшовши поза межі її простору, мистецтво легко втрачає свій сакральний статус, а Б. Гройс доповнює, що факт виставлення у музейному просторі певних предметів означає їхню валоризацію, «освячення», збереження в історії мистецтва. У цих авторів ми бачимо аналіз того, як за останні століття змінився інституційний та виставковий простір як з візуальної точки зору, так і з філософської.

Вивчення процесу швидких трансформацій у суспільстві і відповідної адаптації артінституцій ми знаходимо у книгах Кевіна Ф. МакКарті [182], Дугласа Крімпа [159], Розалінди Краус [178], Дороті Ріхтер [188], Бориса Гройса [166] та інших. Важливим є розуміння того, що сьогодні мистецькі інституції, і музеї зокрема, перетворюються з «хранителів колекції» на виставкові майданчики, вони поринають у часовий контекст, намагаючись бути йому релевантним, що водночас надає їм характеру тимчасовості.

Роль учасників мистецької інституційної системи, зокрема появу і значення постаті куратора, досліджували такі мистецтвознавці, критики і

куратори як Пол О'Ніл [186], Ханс Ульріх Обріст [187], Террі Сміт [190], Роза Мартінез [193] та Віктор Мізіано [183]. Останній стверджує, що кураторські зусилля – це створення діалогічного простору, в якому прямо чи побічно обговорюються і формуються нові естетичні установки, які не встигають стати моральними нормами. Зауважимо, що за останні півстоліття розвинулась нова артсистема, на сцену вийшли нові постаті, виникли нові професії (як у комерційній площині артринку, так і в самих артінституціях, що розширювали свої масштаби й додавали все нових векторів своїй діяльності). Така артсистема допомагає оптимізувати всі процеси як у межах артринку, так і виставкової практики.

Важливе питання культурної індустрії, як продукту соціального і, певною мірою політичного запиту, вперше ґрунтовно було осмислене Теодором Адорно і Максом Хоркхаймером [176], які власне і ввели термін «культурна індустрія» до наукового обігу, зробивши це у 1947 році. Наявність певного тиску на мистецькі інституції, що перетворює їх на розважальні установи, які стають частиною культурної індустрії також вивчалася Філіпом Вроблевскі [195] та Девідом Тросбі [194].

Фінансової сторони артсистеми, питань ринку, державного та приватного фінансування, торкалися, зокрема, такі економісти та дослідники як Вільям Баумоль і Вільям Бовен [155], Джеймс Хеїлбрун, Чарльз Грей [173], Стівен Глоberman та Сем Бук [162], Джонатан Харріс [172], Роберт Екелунд молодший, Джон Д. Джексон, Роберт Д. Толлісон [161], Пітер Бюргер і Христа Бюргер [158], а також Тайбор Сітовскі [191], котрий веде мову про дегуманізацію суспільства як про можливий результат відсутності державної підтримки культури. Вільям Баумоль і Вільям Бовен – «батьки-засновники» економіки культури – пропонують розглядати культуру як інвестицію у майбутнє. А оскільки, стверджують вони, культура належить до категорії

мериторних благ, то має бути доступною для кожного, а не лише для тих, хто може собі це дозволити [155].

Підсумовуючи, можемо констатувати, що інтерес серед європейських та американських дослідників до вивчення різноманітних аспектів діяльності артінституцій виник доволі давно. Водночас з поля їхнього зору випадає чимало локальних художніх сцен, без належного вивчення яких місцевими науковцями, загальна картина ризикує бути надто орієнтованою на «західний» контекст.

1.2 Дослідження українського контексту функціонування артінституцій. Джерельна база

Проаналізувавши теоретичне мистецтвознавче надбання щодо сучасної української інституційної артсистеми, маємо віддати належне кількості різноманітних робіт, зокрема дисертацій, книг та статей, присвячених окремим її аспектам. Водночас не вистачає праць, де є місце узагальненню і підведенню підсумків розвитку інституцій у чотирьох означених нами містах протягом досліджуваних тридцяти років.

Джерельною базою дослідження, – мета якого полягала в тім, аби не лише описати й проаналізувати діяльність окремих мистецьких установ, але й дати хронологічний виклад появи і трансформації інституцій у чотирьох містах України: Києві, Харкові, Одесі та Львові періоду кінця 1980-х років і до 2020 року, – були існуючі на сьогодні праці мистецтвознавців з цієї теми. Ми також спиралися на свідчення, висловлені письмово чи усно, безпосередніх учасників і очевидців подій: кураторів, художників, власників та співробітників артінституцій тощо. Для цього було взято чимало інтерв'ю в кожному з міст, обраних для дослідження. Адже сучасна історія ще не

написана повною мірою, і зберігається лише у пам'яті сучасників, які, звісно, сприймають описувані ними явища та події суб'єктивно.

Крім того, ми зверталися до архівних матеріалів, які знаходяться в бібліотеках різних міст і, на жаль, часто є неоцифрованими, зокрема: в Одеській національній науковій бібліотеці, Науковій бібліотеці Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького, Львівській національній науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України, бібліотеці Національного художнього музею України тощо. Особливо корисним це було для розгляду окремих процесів ХХ століття, зокрема періодика радянських часів (журнал «Образотворче мистецтво», «Творчество», «Декоративное искусство СССР», «Искусство» та інші), що допомогла сформувати більш повну картину, являючи собою контраст тому, що було написано за часів незалежності, – адже через відмінність фокусу ці два різновиди джерел часто описували ту саму історію по-різному, під різним кутом. В архівних матеріалах, про які йдеться тут, міститься й чимало цікавої інформації про головну артінституцію радянського періоду – Спілку художників України (первинна назва – Спілка радянських художників України (СРХУ), 1938). Не менш важливими для авторки дослідження були газети й журнали 1990-х років, оскільки в них можна було знайти відомості про низку галерей, які безслідно зникли, а також про пов'язані з ними проекти. Водночас вони були відображенням ставлення глядацької аудиторії того часу до проектів новітнього мистецтва.

До історії та діяльності артінституцій в Україні у своїх працях зверталися: Аліса Ложкіна [59], Єлизавета Герман [28] та Віктор Сидоренко [113]. Цьому питанню присвячено й чимало статей таких авторів як, приміром, Олеся Островська-Люта [86], Галина Скляренко [117], Наталія Булавина [15], Гліб Вишеславський [26], Зоя Алфьорова [4] та інших.

Діяльності галерей в українському просторі присвячено дисертацію Вадима Михальчука «Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України» [76], низку його статей, зокрема «Мистецька галерея як феномен арт-простору сучасної України» [77]. Цій же темі присвячений збірник «Художні галереї України. Артінфраструктура» виданий ЦСМ «Soviart» [138], та статті «Галерейному руху 15 років» [133], «Арт-галерея як модератор художнього середовища міста» [58] та «Арт-галерея як предмет суспільно-гуманітарного знання» [38]. Окрім того, тема галерейної діяльності висвітлювалась на сторінках спеціалізованих періодичних видань, таких як «Галерея», «Куратор», «Антиквар», «Арт-Юкрейн», «Експерт мистецтва» тощо.

Зауважимо, що не так багато вітчизняних дослідників брали за основу своїх студій поле всієї України, особливо в питанні розгляду інституційної діяльності – найчастіше вони просто занурювалися у контекст окремої художньої сцени чи певного міста. Тому для охоплення нашим дослідженням всіх регіонів України (на прикладі обраних нами міст) ми систематизували наявні літературні джерела за географічним принципом.

До питання діяльності київських артінституцій у своїх статтях та книгах зверталися такі вищезгадані дослідники як: Аліса Ложкіна [59], Єлизавета Герман [28], Віктор Сидоренко [114] та Галина Скляренко [117]. Період 1990-х років яскраво висвітлений у розвідках Ольги Петрової [96], Ольги Собкович [121], Василя Бондарчука [14] та Олександра Соловйова [123]. Всебічне вивчення мистецьких об'єднань столиці цього десятиліття бачимо у Гліба Вишеславського [20], Галини Скляренко [116], Е. Димшиця [35; 36], Вікторії Бурлаки [18] та ряді таких праць, як «Українська нова хвиля: друга половина 1980-х – початок 1990-х років» (упорядник Оксана Баршинова) [128] та «Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище» (автор-упорядник Тетяна

Кочубінська) [94]. Через призму творчого шляху окремих митців простежується стан київської артсцени у працях О. Авраменко [1; 2].

Інституційна діяльність у столиці через призму художніх процесів початку XXI століття знайшла місце у дослідженнях О. Щеглової [148], чимало інтерв'ю та статей розміщено на платформі онлайн видання «Мітец» [78]. Загалом про цей період узагальнених аналітичних праць небагато.

Ті інституції, що з'явилися в Києві у другій половині 2000-х і пізніше зазвичай мають власні сайти, де зберігається архівна інформація про їхню діяльність. Так, чималий архів як про саму установу, так і про українське мистецтво загалом було зібрано дослідницькою платформою PinchukArtCentre, архів власної діяльності є також на сайті Мистецького Арсеналу і Scherbenko Art Center. Діяльність таких інституцій також висвітлювалася в дисертаційних дослідженнях та статтях – зокрема, в роботах Ніни Івановської [43; 44] та Анни Луговської [65].

Аналізуючи наявний мистецтвознавчий доробок, присвячений діяльності артінституцій Львова, можемо відзначити доволі велику кількість буклетів, вступних статей до каталогів, неспеціалізованої літератури, де документально засвідчено окремі аспекти художнього процесу у місті Лева упродовж 1980–1990-х років. Але у таких публікаціях не завжди висвітлено умови створення інституцій, соціально-історичний контекст та їхній внесок у розвиток мистецького середовища міста.

Уявлення про процеси, що передували становленню сучасної артсцени, умови виникнення низки культурологічних організацій і мистецьких об'єднань, а також перших галерей у Львові, допомагають сформувати мистецтвознавчі нариси В. Афанасьєва «Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років» [6], монографії О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття»

[31] та «Мистецтво ХХ століття: український шлях» [30], а також В. Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть» [113] та інших. Артсцена Львова наприкінці 1980-х – початку 1990-х років знайшла своє відображення у статтях Г. Вишеславського «Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.» [26], «Самоорганізація художнього життя у Львові кінця 1980-х – початку 1990-х рр.» [23], «Нові ініціативи у художньому житті Львова наприкінці ХХ століття» [21], а також у статті В. Бондарчука «Мистецьке життя 1980–1990-х рр.: Основні події» [14]. Багато статей зібрано у збірнику: «Львів: живопис, графіка, скульптура» [67]. Серед наявних досліджень, де висвітлено питання львівських мистецьких установ, зокрема галерей, варто також виокремити статті Х. Домащук «Арт-галерея як предмет суспільно-гуманітарного знання» [38] та «Діяльність мистецьких галерей Львова кінця 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст.» [39], Г. Вишеславського «(Ре)Анімація музею у Львові» [22], наукову розвідку Б. Шумиловича «Відмовляючись від соціалізму: альтернативні простори Львова 1970–2000-х років», де проаналізовано діяльність артінституцій міста досліджуваного періоду [147], монографію Г. Романенко «Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір» [111], доповідь В. Сидоренка «Формування інституцій сучасного мистецтва. Досвід останніх десятиріч» [114]. Значно менше наукової літератури, присвячено послідовному дослідженню стану артінституцій Львова саме у ХХІ столітті, в цьому контексті можна згадати дисертацію В. Михальчука «Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України» [76], статті В. Когута «Відео-арт Львова кінця ХХ – початку ХХІ ст.: історичний контекст становлення виду мистецтва» [52] та А. Хлестової «Виставковий простір сучасного Львова» [137] тощо. Незважаючи на кількість зазначених вище

досліджень, питання становлення львівських артінституцій не можна вважати вичерпаним. Під час роботи над дисертацією ми провели низку інтерв'ю з безпосередніми учасниками художніх процесів. Саме в них висвітлено досі невідомі або не відображені в літературі аспекти, зокрема ті, що стосуються контексту, а не лише фактів.

Одеську художню сцену, торкаючись її галерей та центрів сучасного мистецтва, з акцентом на 1990-х роках, описували Михайло Рашковецький [108; 107], Ольга Балашова [8], Тетяна Басанець [9], Гліб Вишеславський [19], Уте Кільтер [48], Леся Смирна [120] та інші. Знаковою є збірка «Одеса: живопис, графіка, скульптура» [84]. Одеська артсцена ХХІ століття проаналізована набагато менше. Однак тут варто згадати дослідження «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття» А. Ложкіної [59], статтю «Мистецтво Одеси початок 2000-х (думки вголос)» У. Кільтер [48], а також публікації, збережені на сайті «Your Art» [152].

Важливим джерелом інформації у дослідженні став архів Одеської національної наукової бібліотеки. Він дав змогу доповнити існуючі інформаційні лакуни, використовуючи періодичні видання, зокрема, «Слово», «Одесский вестник» та «Вестник региона», що переважно не є оцифрованими.

Важливий внесок у вивчення мистецького середовища Харкова ХХ століття, зокрема, феномену харківської фотографії зробила Т. Павлова. Тут треба згадати дві її дисертації «Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру)» [93], та «Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття» [88], а також її статті [89; 91; 90], де глибоко досліджено історію харківської фотографії через призму творчої практики її представників. Про інституалізацію тут згадується тільки як про консолідацію творчих зусиль, адже перші, навіть невеличкі

інституції галерейного типу з'являються у Харкові дещо пізніше описуваного періоду.

Грунтовний аналіз стану харківської артсцени, включно з досліджуванням нами періодом (кінець XX ст. – перші два десятиліття XXI ст.) можна знайти у працях Н. Усенко, зокрема, у дисертації «Художнє життя Харкова другої половини XX – початку XXI століття» (2015) [132] та низці її статей, присвячених «Лимонівській» виставці у Харкові [129], молодіжним мистецьким об'єднанням у художньому житті Харкова кінця 1980-х – першої половини 1990-х рр. [131], мистецькій критиці в контексті післявоєнного художнього життя Харкова [130]. Вона загалом зробила вагомий внесок у структурування наявних знань про історію мистецтва Харкова останнього століття. Зазначений період також аналізується у книзі «Перманентна революція» А. Ложкіної [59], де висвітлюється діяльність харківської школи фотографії, об'єднання «Групи швидкого реагування», групи «SOSka» та інших у контексті загальноукраїнської історії сучасного мистецтва; статтях «Мистецтво Харкова на зламі сторіч» Л. Савицької [112], де подано аналіз графіки, фотографії та живопису у мистецькому житті Харкова в межах окресленого часового проміжку, а також частково висвітлена діяльність місцевих художніх об'єднань; «Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва» З. Алфьорової [4], де йдеться про становлення інституційної системи в Україні починаючи з 1990-х років, перші галереї, а також посилення ролі артринку та економічної складової зокрема, проте без акценту на артсцену Харкова. Важливою в цьому контексті є й стаття О. Ковалю про діяльність Муніципальної галереї [51].

Низку статей і праць, присвячених вивченню історії харківського художнього середовища (без акценту на інституційній складовій) зазначеного періоду доповнюють: «“Нова хвиля” у візуальному мистецтві України кінця

1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект)» [20], де міститься аналіз динаміки розвитку тенденцій, характерних для українського мистецького середовища 1990-х; «Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму» Г. Вишеславського [24]; «Український досвід радикального мистецтва: від бунту до ринку» О. Петрової [96], де на прикладах розглядається зародження артринку в Україні, перехід мистецтва до нової економічної моделі в період Перебудови та після розпаду СРСР, а також еволюція поняття «актуального» мистецтва; «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть» В. Сидоренка, де подано хронологію й аналітичний розгляд розвитку українського мистецтва останнього століття [113], «Турбулентні шлюзи: зб. статей» О. Соловійова, тут особливо яскраво проілюстрований період 1990-х та 2000-х рр., з низкою важливих проєктів, подій та особистостей [123] тощо.

Підсумовуючи опрацьований матеріал, можна сказати, що історія мистецтва Харкова останнього століття досить добре досліджена й описана. Водночас слід відзначити, що досліджень, які були б присвячені діяльності мистецьких інституцій у період Незалежності, існує значно менше. Найгрунтовнішою в цьому аспекті можна вважати дисертацію Н. Усенко. Наявні на сьогодні праці описують здебільшого те, що відбувалось в інфраструктурному полі Харкова в 1990-х і, частково, у нульових роках. Досить мало існує саме мистецтвознавчих досліджень, які охоплювали б період 2010-х років у контексті вивчення саме інституцій, і це свідчить про необхідність послідовного вивчення й узагальнення інституційного мистецького каркасу Харкова від 1990-го і до 2020 року.

В поле нашого зору потрапляли й аналітичні тексти українських економістів та представників інших сфер, в яких аналізувалися фінансові,

ідеологічно-філософські та інші важливі складові роботи артсистеми, артінституцій та артринку. Так, питання брендингу культури та формування у свідомості глядачів бренду окремих інституцій висвітлено в роботах Ольги Рассомахіної [105], Олега Чечеля [146], Ірини Пархоменко [95], Марини Протас [102] та інших.

Теми інституцій через призму артринку торкаються у своїх статтях Денис Белькевич [10; 11], Надія Павліченко [87], Олександра Захарова [41], Аліна Калашнікова [46] та інші.

Висновки до розділу

На основі вивчення наявних українських та зарубіжних досліджень, виокремлено низку важливих особливостей, дотичних до нашої теми.

1. Констатовано, що західне мистецтвознавство зверталось до питання створення та існування артінституцій починаючи щонайменше з середньовіччя, та акцентуючи увагу на XIX та XX століттях. У центрі уваги були питання зв'язку еволюції мистецтва з контекстом, в якому воно існувало, зокрема з інституційною системою, яка, своєю чергою, залежала від політичної та економічної ситуації. Наведені джерела, ілюструють широкий спектр питань, які ставлять перед собою теоретики, аналізуючи трансформації простору і місця глядача в ньому; ролі учасників артсистеми, зокрема куратора; поняття «культурної індустрії», як масовий туризм впливає на завдання, які перед собою сьогодні ставлять мистецькі установи тощо. До певної міри простежується зосередженість авторів на окремій вузькій проблематиці (зокрема, економічному аспекті, значенні постаті куратора тощо).

2. Встановлено наявність в українському мистецтвознавстві великої кількості досліджень, де висвітлюються окремі аспекти інституційної системи.

Водночас, такі дослідження зазвичай присвячені діяльності тієї чи іншої галереї, обмеженого періоду чи певного міста, а це (через брак узагальнень та паралелей) не дає повного уявлення про інституційні трансформації, що відбувалися як у тому чи іншому конкретному місті протягом усього періоду незалежності, так і в цілій Україні загалом. Аспектами, що ускладнюють розробку теми функціонування артінституцій, виступають як відсутність їхнього сталого довгострокового функціонування – чимало галерей та центрів сучасного мистецтва за останні тридцять років з'являлися і безслідно зникали, так і часта відсутність належної документації й архівування. Саме тому авторці важливо було поспілкуватися з учасниками й очевидцями процесу трансформацій мистецьких інституцій, особливо кінця ХХ століття, адже їхні свідчення дають змогу скласти більш загальну картину, а не послуговуватися лише тією обмеженою інформацією, яка уривками зафіксована в різноманітних джерелах.

3. Простежено, що незрідка вітчизняні дослідники звертаючись до теми артінституцій, роблять акцент на історичній та хронологічній сторонах, дещо менше приділяючи уваги тому, який вплив мали окрема галерея чи музей на культурний контекст певного міста та регіону; чи справді слугували вони елементами тієї інфраструктури, яка відігравала роль своєрідного містка, що пов'язував різноманітні українські локальні артсцени.

4. Таким чином, встановлено необхідність узагальнення вже наявних знань щодо артінституцій Києва, Харкова, Одеси та Львова від кінця 1980-х і до 2022 року, а також систематизації головних етапів, визначення зв'язку між окремими мистецькими установами та аналіз їхнього історичного значення для української артсистеми.

РОЗДІЛ 2.

ІСТОРИЧНІ Й ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ СВІТОВОЇ ПРАКТИКИ АРТІНСТИТУЦІЙ

Артінституція як певний посередник між художником та глядацькою аудиторією, між мистецьким твором і його кінцевим споживачем, колекціонером, пройшла довгий шлях свого становлення. Її модель змінювалася під впливом політичних і соціальних зрушень. З'являлися численні заклади, які, працюючи за різними напрямками, формували єдину велику систему. Сьогодні світова артсистема існує завдяки мережі інституцій, до якої входять: музеї, центри сучасного мистецтва, галереї, художні навчальні заклади, журнали (друковані й онлайн), бієнале та арт'ярмарки, що самі набули ознак інституцій, аукціонні доми тощо. Це створює окремий сегмент економіки з мільйонами робочих місць, і як будь-яка система вона регулюється певними принципами і законами, за якими вона працює.

Перед тим як перейти до розгляду артінституцій та історичного шляху їхніх трансформацій, варто визначитися з етимологією цього поняття та зрозуміти, коли часто вживане слово «інституція» відповідає загальноприйнятому поняттю, а коли є лише паронімом. За наявності різних визначень поняття артінституції, було запропоноване узагальнення, яке вміщає у собі різні аспекти її функціонування.

У межах цього дослідження під терміном «артінституція» пропонуємо розуміти установу, котра працює в мистецькій галузі та має набір певних характеристик, що відрізняються в залежності від функцій, які ця установа виконує. Ознак інституції надають їй саме ці виконувані нею функції та роль в художньому процесі, а не розмір, чи форма стін будівлі. Є випадки, коли інституція може навіть не мати єдиного перманентного приміщення, але вести

активну міжнародну діяльність. Артінституція, як і будь-яка зареєстрована установа, має офіційний, юридично підтверджений статус, документи, що регламентують її діяльність (програму та статут), чітко визначену структуру і сформульовані принципи взаємодії з іншими організаціями та суб'єктами. Вона, зазвичай, має широкий спектр інтересів та різноманітні вектори діяльності, серед яких: виставкова, освітня, дослідницька, просвітницька тощо. Результатом її роботи є вплив на суспільний, мистецький, історичний та економічний контекст залежно від масштабів її діяльності – як локальний, так і глобальний. Артінституція консолідує роботу багатьох людей – фахівців у своїй галузі. Завдяки бюджету, що акумулюється шляхом державної або приватної підтримки (через залучення до співпраці з установою партнерів та спонсорів) стає можливою реалізація масштабних проєктів, на кшталт артфестивалів, мегавиставок чи арт'ярмарків. Інституція об'єктивно виникає «на перехресті», де сходяться ідеї, ресурси для їхньої реалізації і виконавці, готові втілити ці ідеї в життя; інституція є ще й майданчиком для демонстрації творів мистецтва, формою взаємовідносин, знаряддям комунікації між усіма учасниками артсцени і, водночас, могутнім інструментом впливу на розвиток мистецтва.

Дослідниця Зоя Алфьорова зазначає, що за характером діяльності інституції, які діють у сфері зображального мистецтва, можна розподілити на інституції спорідненості, економічні інституції та інституції регулюючі. Інституціями спорідненості є ті, що легітимізують суспільні відносини між митцями за «горизонталлю» (спілки художників, творчі угруповання, тощо) або між митцями за «вертикаллю» (система мистецької освіти). Економічні інституції у сфері зображального мистецтва – це салони, галереї, тощо, які «просувають мистецтво» на художньому ринку. Інституції ж регулюючі – це

інституції критики (в широкому сенсі, враховуючи і музеї, пресу тощо) та державні управлінські інституції (на кшталт Міністерства культури) [4, с. 99].

Під час академічного розгляду питання артінституцій практикують поділ мистецьких установ на комерційні і нон-профітні (некомерційні), тобто такі, що існують за підтримки державних бюджетів чи грантів. Всі ці установи мають різні завдання і виконують різні функції, тому їх не можна розглядати через одну призму. Комерційний сектор, варто аналізувати через призму економіки, фокусуючись на різноманітних аспектах артринку: діяльності аукціонних домів, арт'ярмарках тощо, що є важливою складовою мистецької системи. Це інша велика тема, яка може стати об'єктом окремого дослідження.

Мистецтво вже доволі давно посіло свою нішу у світовій економіці, свідченням чого є наявність розвинутого глобального артринку з численними закладами та організаціями, які продають витвори мистецтва. Незважаючи на те, що є поняття «гібрида» – поєднання як комерційного, так і некомерційного напрямку роботи, – до класичної форми артінституції варто відносити некомерційні мистецькі установи. Саме на некомерційних артінституціях буде зосереджена увага у даному дослідженні. Для повноти картини буде проаналізований увесь інституційний ландшафт: музеї, центри сучасного мистецтва, галереї тощо. У розділі про світовий мистецький контекст комерційним мистецьким установам приділено досить мало уваги, що обумовлено свідомою відмовою від аналізу артринку в межах нашого дослідження, тоді як у межах українського контексту, їм приділено доволі багато уваги. Причиною цього є той факт, що комерційні мистецькі установи України у свої переважній більшості виконували значно більше функцій, ніж просто продаж мистецтва. Серед основних функцій, виконуваних ними, були просвітницька, функція репрезентації актуальних мистецьких практик і їх

популяризації. Однією з причин цього явища був повільний процес розвитку артринку.

Під терміном «інституалізація», що зустрічається на сторінках дисертації, ми розуміємо процес набуття тією чи іншою ініціативою ознак інституції – системності, характеристик та функцій, властивих саме інституції.

Даний розділ, в якому розглянуто світовий досвід артінституцій, ілюструє їхню перманентну трансформацію, що залежить від соціально-політичних змін і суспільних потреб; показує зміни у виставковому просторі з огляду на ті чи інші нові філософські підходи, або зміни в ідеології як засобі впливу на формування свідомості; та у формах існування інституції. Адже інституція – це не лише про «стіни», останнім часом вони (інституції) набули значної мобільності, яскравим прикладом чого є численні бієнале.

Очолюють ряд різноманітних інституцій музеї. Вони, як патріархи у цій сфері, століттями перебувають у процесі адаптації і змін, щоб залишатися актуальними для глядача і мати змогу конкурувати з новими закладами на кшталт центрів сучасного мистецтва, центрів дозвілля та численних розважальних закладів. Нинішні музеї прагнуть не лише бути «місцем пам'яті», але й вести активну дослідницьку та освітню діяльність. Масштаб такої діяльності залежить, зокрема, від фінансового ресурсу установи.

Міжнародна рада музеїв (англ. International Council of Museums – ICOM), створена у Франції в 1946 році, членом якої є й Україна, дала таке визначення музею у 2007 році: «Музей – це некомерційна, постійно діюча установа, що служить суспільству та його розвитку, відкрита для громадськості, яка здобуває, зберігає, досліджує, передає та демонструє матеріальну та нематеріальну спадщину людства та навколишнього середовища з метою освіти, навчання та задоволення» [177]. У 2019 році Міжнародна рада музеїв доповнила це своє визначення, вказавши, що музеї – це інклюзивні,

поліфонічні простори, створені для критичного осмислення та обговорення минулого і майбутнього. Вони зберігають для суспільства еталонні артефакти і предмети мистецтва, передають наступним поколінням історичну пам'ять та забезпечують рівні права і доступ до культурної спадщини всіх людей. Водночас музеї мають відповідати вимогам часу. Визначення Міжнародної ради музеїв було актуалізоване у 2022 році. Було зазначено таке: «Музей — це некомерційна постійна установа на службі суспільства, яка досліджує, збирає, зберігає, інтерпретує та демонструє матеріальну та нематеріальну спадщину. Відкриті для публіки, доступні та інклюзивні, музеї сприяють різноманітності та сталості. Вони працюють і спілкуються етично, професійно та за участю громад, пропонуючи різноманітний досвід для навчання, задоволення, роздумів і обміну знаннями» [177]. Таке визначення свідчить про запозичення деяких термінів із актуального глобального соціального-політичного дискурсу.

Якщо розглядати не суто художній, а «універсальний» музей, то ми побачимо, що він, як кластер історичного, соціально-політичного та художнього життя певного народу, знайшов собі місце не лише у кожній столиці, але й у більшості великих міст в усьому світі.

Прототип музею (храм муз) виник ще у Стародавній Греції і за визначенням був установою, що займається збором, вивченням, зберіганням та експонуванням предметів – пам'яток історії, матеріальної й духовної культури, а також просвітницькою та популяризаторською діяльністю [50, с. 80]. Музей за тисячолітню історію свого існування як інституції змінювався не лише зовні, за стилістикою своєї архітектури – значно глибшими були його внутрішні зміни. Придивляючись до витоків, ми побачимо, що напочатку музей був скоріше місцем філософських диспутів. Наприклад, Олександрійський музей, заснований Птоломеем у III столітті до н. е., включав

бібліотеку, колегію вчених і, найімовірніше, був прототипом сучасних університетів.

Заклади, які розвивали, підтримували культуру та мистецтво продовжували існувати в різних модифікаціях і в Римській імперії. Основними покровителями і колекціонерами були правителі та аристократія, а також олігархічний прошарок населення, представники якого намагалися наслідувати приклад старої аристократії – замовляти та купувати предмети мистецтва.

З IV ст. н.е., після того, як християнство стає офіційною релігією, виникає новий потужний учасник суспільного життя – церква. Ставши сама по собі інституцією, вона, поряд з правлячою верхівкою та заможним прошарком населення, починає активно впливати на розвиток мистецтва і культури. У певному сенсі, церква на тривалий період стає головною артінституцією, яка виконувала функції і музею, і колекціонера, і замовника. Держави видозмінювали свої кордони, змінювалися правителі, але церква, не зважаючи на те, що і в неї були історичні трансформації, продовжувала замовляти, збирати, приймати в дар, чи навіть конфіскувати твори мистецтва, створюючи власні колекції. Найбільш яскравим прикладом є зібрання Музеїв Ватикану.

Після доби Відродження, в епоху Просвітництва, мистецтвом ще більше стали опікуватися королі (королівські дома). Вони почали формувати власні колекції та знаходити майданчики для їхньої демонстрації. Яскравим прикладом є Люксембурзький музей у Парижі, який за наказом Людовика XVIII у 1818 році став осередком колекціонування й демонстрації робіт тогочасних художників і місцем «випробування» сучасного тій добі мистецтва. Роботи, придбані музеєм, зберігалися там упродовж декількох років після смерті художника, а згодом, ті твори, «слава яких була підтверджена загальною думкою» починали розцінюватися як

загальнонаціональні й передавалися до Лувру; інші роботи віддавали до регіональних музеїв. Схожі інституції виникли також в Англії, Німеччині та інших країнах Європи. Так, у Мюнхені, як зазначає американський мистецтвознавець, директор МоМА Гленн Девід Лоурі, виникла пінакотека (пізніше перейменована в Alte Pinakothek). Створена Людовиком I Баварським у 1826 році, вона представляла роботи старих майстрів, з колекції дому Віттельсбахів, тоді як Нова пінакотека (відкрита у 1853 році) містила колекцію сучасних тій епосі картин (XIX століття), яку спадковий принц Луї почав формувати у 1809 році [180, с.18].

На певному етапі розвитку суспільства, як пропозиція на наявний попит, почали один за одним виникати потужні музеї – символ не лише економічної спроможності, але й ознака духовної і культурної зрілості. Щойно названі музеї за своїм характером були «просвітницькими» як і, приміром, Британський музей, Лувр чи Ермітаж (іл. 2.13). Вони були «типовими національними парадигмами», “місцями пам’яті”, об’єктами, надзвичайно важливими для будь-якої ідеології як засоби її підтвердження і трансляції» [115, с. 41].

Музей, принципи якого сформувалися упродовж XIX ст. «...став інструментом дисциплінуючої регуляції суспільства подібно до низки інших державних установ, зокрема шкіл, лікарень та в’язниць» [28, с. 19]. Він позитивно впливав на розвиток суспільства, встановлюючи свої правила і змінюючи норми поведінки. Це було особливо доречно в період швидких соціальних змін у XIX ст., коли виокремлювався робітничий клас, зникало кріпацтво, продовжував формуватися середній клас, що зменшувало розрив між можновладною елітою і найнижчими соціальними прошарками у суспільстві. Британський соціолог, дослідник культури та її історії – Тоні Беннетт у своїй праці «Народження музею» розглядає заходи, вжиті задля

того, аби навчити широкі верстви населення цінувати мистецтво. Зокрема, це: друк спеціальних книг та буклетів, запровадження формату екскурсій, створення інструкцій, що формують нові соціальні звички [156]. Адже звички на рівні соціуму формуються за тим же принципом, що й на особистісному рівні. (Це питання глибоко розкрив відомий американський історик і журналіст – Чарльз Дахігг у своїй книзі «Сила звички» (Charles Duhigg “The Power of Habit”)) [160]. Ведучи мову про прищеплення широким верствам населення шанобливого ставлення до мистецтва й виховання навичок чемної поведінки на художніх виставках, Т. Беннетт згадує роботу з відвідувачами – представниками робітничого класу на всесвітній виставці в Глазго (перші всесвітні виставки відбулися тут у 1888 та 1901 рр.). До відома цих відвідувачів доводилося, що на виставці заборонено плюватися, надто голосно розмовляти й надмірно жваво рухатися [156].

Соціальні зміни, пришвидшені революціями, глобалізацією й технічним прогресом, переосмислення принципів класовості у суспільстві [63] породили необхідність не лише вести виховну роботу з широким масами задля формування серед них інтересу до мистецтва і шанобливого ставлення до нього, але й демократизувати музей як інституцію, а також правила, що діють тут. Адже першопочатково музей був створений аристократією й для аристократії як елітарна інституція [86, с. 87], отож у ньому віддавна існувало немало вкрай суворих обмежень та заборон. Приміром, до Ермітажу в Санкт-Петербурзі до 1866 року не можна було заходити без святкового вбрання [188].

У XIX столітті приклад того, як можна ефективно протистояти закостенілій старій системі показали французькі художники-імпресіоністи, яких не сприйняло офіційне мистецтво з його тогочасними інституціями – зокрема, Салон. Результатом їхнього опору стала інституалізація. Вони самі організували низку виставок: як, приміром, виставка в майстерні фотографа

Надара (Gaspard-Félix Tournachon) (1874 та 1881), в галереї Durand-Ruel (1876), чи в галереї, присвяченій поразці Франції під час франко-пруської війни (1882), а також у немистецьких просторах, як-от виставки на вулиці Лаффітт (rue Laffitte), що потім стала помітним галерейним осередком у Парижі.

XX століття, з його технічними і фінансовими можливостями, породило широкий спектр музеїв нового типу. Перерахувати наявні буде справою нелегкою, але ще важче буде сказати, якій тематиці ще не присвячено музею... Окрім різноманітних художніх, історичних та науково-технічних музеїв, існують і такі заклади, як, приміром, музей «нещасливих стосунків» (Загреб, Хорватія), музей «усопших душ» (Рим, Італія), музей «поганого мистецтва» (Бостон, США), а також музеї звуків, сновидінь та багато інших.

Потужна хвиля, яку ще називають «інституційним бумом», спостерігалася в часи після Другої світової війни. В ту пору масово почали виникати великі центри сучасного мистецтва, галереї та їхні філії – принцип мережевої структури, з'являються практика організування резиденцій та багато інших форм комунікації між художниками та інституціями. Виникає таке явище, як розгалуження музеїв та галерей за напрямками їхньої роботи.

За даними ЮНЕСКО, станом на 2021 рік, у світі налічувалося близько ста чотирьох тисяч музеїв, серед яких 61% знаходиться у Західній Європі та Північній Америці. Від 35% до 45% згаданої вище кількості музеїв у світі становили художні [184].

Першим публічним художнім музеєм вважають Кунстмузеум Базеля у Швейцарії (іл. 2.17). Викуплену у 1661 році містом Базелем колекцію Б. Амербаха вже наступного року побачив широкий загал. Це був перший музей, що перебував у власності міста. Принагідно згадаємо той цікавий факт, що у тому-таки Базелі, де свого часу виник перший художній музей, про який

щойно ішлося, нині працює найуспішніший, з економічної точки зору, у світі арт'ярмарок – Арт Базель, заснований у 1970 році.

Серед «музеїв-гігантів» передусім варто назвати: Британський музей у Лондоні, що був заснований у 1753 році з колекції лікаря та вченого сера Ганса Слоуна і відкритий широкому загалу у 1759 році, і, звісно, Лувр у Парижі, заснований у 1792 році – згідно зі статистикою, є найвідвідуванішим художнім музеєм у світі. (Королівський палац у Луврі був відданий Людовиком XIV для експонування королівської колекції, коли своєю резиденцією цей монарх обрав Версальський палац). «Музеями-гігантами» є й Національна галерея у Лондоні, заснована у 1824 році, а також Музей мистецтв «Метрополітен» у Нью-Йорку, заснований у 1870 році і відкритий для публіки 20 лютого 1872 року – він є найбільшим у США і третім за величиною у світі [174].

Сучасне мистецтво представляють такі всесвітньовідомі осередки, як Музей Соломона Гуггенхайма у Нью-Йорку (заснований 1937 року), Національний центр мистецтва і культури імені Жоржа Помпиду у Парижі (1977), Новий музей сучасного мистецтва у Нью-Йорку (1977); Музей Гуггенхайма в Більбао (1997), «Тейт Модерн» у Лондоні (2000), Національний музей мистецтва XXI століття (MAXXI) у Римі (2010) та багато інших (іл. 2.15).

У 2000-х роках список музеїв та центрів сучасного мистецтва (ЦСМ) поповнила низка помітних інституцій нового типу. Це, зокрема, Palais de Tokyo у Парижі, Nottingham Contemporary у Великобританії, Rooseum у Швеції та інші. Вони «...стали скоріш лабораторією чи дослідницьким центром, ніж місцем фабричного виробництва мистецтва з традиційним способом показу» [183, с. 101]. Спільними ознаками великих приватних інституцій, є, зокрема, те, що коли їх створено з одного місця, а керуються вони з іншого, то може виникати ситуація, коли відбувається зміщення

акценту в бік показу глобального мистецтва, й це призводить до ігнорування мистецтва локального.

Однією з основних особливостей глобалізації є і те, що культурні і художні питання стали ще й політичними [183, с. 96; 168].

Основні функції музею виокремив відомий французький художник і концептуаліст Даніель Бюррен. Зокрема, це такі функції, як естетична, економічна та містична. Виявом естетичної він назвав сприйняття музею одночасно і як центру, де розгортаються події, і як єдиної (в топографічному і культурному сенсі) точки огляду твору мистецтва. Економічна ж полягає у стимулюванні соціальної зацікавленості твором, гарантуючи його експонування і споживання, а містичність ілюструє той факт, що музей/галерея автоматично зводить все експоноване до категорії мистецтва. Серед інших функцій є також зберігання, колекціонування і «укриття» мистецьких творів [157].

Помітним викликом останніх десятиліть для музею як інституції став тиск з боку системи, що перетворює його на розважальну установу, яка стає частиною культурної індустрії, що має «радувати та відповідати смакам пересічних людей» [195, с. 113-119]. Поняття «культурна індустрія» було введено у 1947 році Теодором Адорно і Максом Хоркхаймером [176].

Доволі докладно про це пише професор економіки Девід Тросбі. Аналізуючи місце культури в економіці, він розмірковує над різницею понять «культурна» і «креативна» індустрії. Професор схильний відокремлювати культурну індустрію від економічної сфери, адже основною для її діяльності є соціокультурна сфера, не зважаючи на те, що дана індустрія може містити в собі як неприбуткові, так і комерційні установи [194]. Але основа культурної індустрії – це неприбуткові інституції, що займаються збереженням традицій

та матеріальних і нематеріальних артефактів національного значення [95, с. 142].

Важливим чинником, що зумовив появу численних мистецьких установ в усьому світі, є туризм – 40% у загальному обсязі цієї індустрії становить саме культурний туризм. Причиною цього є як постійні експозиції музеїв, так і події (івенти), як-от тимчасові виставки, бієнале, форуми чи ярмарки. Найбільші світові економічні центри намагаються випередити один одного за кількістю музеїв та галерей, у масштабі арт'ярмарків та фестивалів. Статистика виставкових просторів Парижа (близько 1000 включно з музеями й галереями), Нью-Йорка (1500), Лондона (1500), робить зрозумілою причину тієї конкуренції, яка по-своєму позитивно впливає на «здоров'я» всієї артсистеми. Прикладом такого позитивного впливу може слугувати факт відведення певного часу для безкоштовного доступу до музеїв. Так, музей «Прадо» у Мадриді може забезпечити вільний доступ до мистецтва для усіх охочих щодня – в останні дві години роботи закладу, а вхід до більшості музеїв Лондону взагалі безкоштовний. У світі поширена й практика, коли вхід до музею є безкоштовним у якийсь один день кожного місяця чи тижня.

Завдяки туризму, зокрема, виникає поняття «нового» і гостра потреба в його появі. Бажання створювати гучні події, нові місця на туристичній мапі, цікаві приводи для «обов'язкового відвідання» породжують конкуренцію між мистецькими установами, допомагаючи їм швидше розвиватися [64]. Наявність музею в окремому регіоні чи місті створює їм позитивний імідж, не кажучи вже про те, що цей музей та інфраструктура довкола нього дають робочі місця й сприяють зростанню доходів місцевого населення, а це є важливою частиною якісної регіональної політики.

Попит на перманентне створення «нового» притаманний не лише інституціям, але й мистецтву взагалі. «Бажання творити “нове” незрідка

вважають виявом людської свободи. Однак спроба порвати зі старим – це зовсім не вільне рішення, яке передбачає автономію людини, а лише ефект пристосування до правил, які визначають функціонування нашої культури. Створення нового – це вимога, якій змушений підкоритися кожен, щоб отримати те культурне визнання, до якого прагне» [167, с. 16; 18].

Ведучи мову про музеї, важливо спинитись на питанні їхнього фінансування. В основному, музеї існують за бюджетні кошти, які виділяє держава, за пожертви меценатів, спонсорів, інколи залучаються гранти. Музеї не можуть існувати без сторонньої фінансової підтримки, адже продаж квитків навіть у найбільш відвідуваних музеях покриває здебільшого лише 25–30 % всього бюджету.

Серед двох основних моделей фінансування культури розрізняють «англо-саксонську» – де основою є благодійні кошти, індивідуальне та корпоративне меценатство (яскравим прикладом є США, де державними є лише близько 10% від загального обсягу витрачених на розвиток культури коштів) та модель «континентальної Європи», де діє віками закладена традиція підтримувати культуру на рівні держави (раніше цим опікувалися королі) [65].

У США державних музеїв майже не існує, а якщо музей і є державним, то фінансування йде не з держбюджету, а від приватних осіб, меценатів та корпорацій. Так, музеєм керує «Борд» (англ. Board of Directors/ Board of Trustees) – рада директорів, яка переважно складається з колекціонерів, що подарували музеєві певну кількість художніх робіт. Саме вони вирішують питання бюджету, розглядають план виставок, узгоджують склад основної експозиції, ухвалюють рішення щодо придбання нових робіт для музейної колекції.

Доречним буде згадати історичну основу виникнення такого способу фінансування у США. До нинішньої системи фінансування музеїв прийшли

емпіричним шляхом – до великої міри завдяки досвідові, одержаному внаслідок так званої «Реформи Фленнаган» 1936 – 1937 років. Це був єдиний раз, коли держава вирішила профінансувати мистецькі ініціативи, зокрема й артустанови. Вже за рік ініціатори такого фінансування зрозуміли, що воно призвело до різкого падіння активності, зниження конкуренції між музеями і, як результат, – спад багатьох показників: професійного росту і в тому числі – глядацького інтересу. Тому музеї були переведені на господарський розрахунок (принцип самоокупності), що, створивши конкуренцію, пришвидшило темпи розвитку. Також був прийнятий важливий закон про меценатство: спочатку у 1917 році був підписаний «Закон про доходи» (Revenue Act), який знижував індивідуальні податки в обмін на благодійну підтримку мистецтва, а в 1936 році закон був доповнений графою про зниження корпоративних податків. Так культурні інституції отримали стабільне джерело доходу (що в середньому покриває до 50% щорічних витрат) [10].

Поряд з країнами Європи, які мають потужну програму держпідтримки культури і мистецтва, є й низка країн Азії, де безумовним лідером за масштабом державної підтримки є Китайська Народна Республіка. Це яскравий приклад, коли держава послідовно втручається у всі процеси і впливає на них. Фінансово тут підтримуються проекти як усередині країни, так і поза її межами, що сприяє формуванню позитивного іміджу держави і є частиною культурної дипломатії.

Назагал Європа також має систему спонсорської підтримки для музеїв та артпроектів, але варто відзначити й ті зусилля, які докладаються для заохочення приватного сектора до участі у фінансуванні культури.

Не можна не сказати й про вплив спонсорів на інституції. Віктор Мізіано вважає, що приватні інтереси у мистецтві виявляються у продюсуванні. Саме

тому у світі з'являється так багато приватних фондів і центрів сучасного мистецтва. Він додає, що ситуація, коли публічна інфраструктура все більше залежить від спонсорства, призводить до посилення впливу особистих смаків та інтересів на художню систему [183, с. 95]. І, на жаль, часто це вплив людей, які не є експертами в даній сфері.

Важливим є питання доцільності і виправданості державного фінансування культури і, зокрема, її інституцій. Відсутність послідовної політики підтримки з боку держави може призвести до елітаризації мистецтва. Причина цього – у відсутності інтересу до культури й мистецтва у бідніших прошарків суспільства, яка, зокрема, є результатом відсутності необхідної освіти у цих людей. Вирішенням цієї проблеми, крім фінансування самої культури, може бути широкомасштабне культурне просвітництво. Проблему становить і нерівномірний географічний розподіл осередків мистецтва – вони сконцентровані переважно у столицях чи великих містах, і це обмежує доступ до мистецтва для великої кількості населення.

Ще одна причина, що веде до відмежовування культури (і її продукту) від «класу суспільних благ», є необхідність купівлі вхідного квитка – ця необхідність суттєво ускладнює доступ до культурних надбань для певних прошарків суспільства. Отже, з огляду на необхідність долучати до культурних надбань якнайширші прошарки суспільства доцільним виглядав би цілковито безкоштовний вхід до музеїв. Але, зважаючи на досвід Великобританії, де відвідування більшості музеїв та галерей безоплатне, розуміємо, що така модель може бути запроваджена лише за умови фінансової спроможності держави та самих цих інституцій (така спроможність є також індикатором якості життя відповідного суспільства). Серед позитивних результатів такої політики було б підняття загального культурного рівня, а відтак і стимулювання розвитку соціуму через його окремих індивідів. В той

час як відсутність державної підтримки культури, підкреслює американський економіст Тайбор Сітовскі [191, с. 68], може мати своїм наслідком дегуманізацію суспільства.

Як це ілюструє досвід різних країн, ефективними можуть бути різні моделі фінансування як культури назагал, так і її конкретних інституцій: державна, приватна і змішана. Коли йдеться про дві останні, то виникає питання, як слід стимулювати приватний сектор до виділення коштів на підтримку мистецтва. Для створення міцних стимулів до цього необхідна передусім законодавча база, яка зробить допомогу атрактивною – зокрема, вона має передбачати зменшення податків для тих, хто фінансує мистецькі інституції зі своїх приватних коштів.

Музеї, наче живі організми, реагують на зміни у зовнішньому середовищі – на зміни, що відбуваються у соціумі та культурі. Тому сьогодні навіть такі «консервативні» музейні установи, як музей мистецтва «Метрополітен» у Нью-Йорку, Британський музей і Лувр почали поповнювати свою колекцію сучасним мистецтвом. Наприклад, до Метрополітен-музею для цього було навіть запрошено спеціального куратора мистецтва XX і XXI століть – Шину Вагстафф, яка до цього працювала у галереї Тейт Модерн (Tate Modern) у Лондоні [190].

За останні десятиліття в діяльності музеїв значно посилилася освітня складова. Вони почали запроваджувати у своїх стінах різноманітні освітні проекти задля підняття загального рівня обізнаності різновікової глядацької аудиторії. Сьогодні типовою для багатьох західних музеїв є практика публічних лекцій-екскурсій: окремо для дітей, пенсіонерів, груп в інвалідних візках тощо. Уже згадуваний вище дослідник та історик культури й соціолог Тоні Беннетт стверджує, що революції перетворили музей із символу

деспотичної влади на інструмент, який через освіту своїх громадян мав служити на колективне благо держави [156, с. 1].

Серед іншого, освітні заходи також допомагають виростити покоління людей, які люблять і добре розуміють мистецтво, саме серед них у майбутньому будуть колекціонери і меценати – ті, хто фінансово підтримуватиме музей як інституцію. Особливо актуальним це є для музеїв у США, де не державна, а саме приватна підтримка є визначальною у розвитку культурного сектора та мистецьких інституцій. Цьому сприяло те, що у США на рівні коледжів, починаючи з 1952 року, було запроваджено обов'язкове вивчення історії мистецтва. Даний закон лобіювали заможні родини Рокфелерів і Гуггенхаймів, які намагалися розвивати артринки. Це дало змогу виростити до 1960–1970-х років «золоте» покоління колекціонерів (інтерв'ю з Денисом Белькевичем) [196].

Сьогодні досвід спілкування з мистецтвом в артінституціях намагаються зробити інтерактивним. Тому у великих музеях активно залучають нові технології, зокрема з'являються сенсорні екрани, де у відвідувача є можливість самостійно ознайомитися з додатковою інформацією, отримати історичну довідку про той чи інший представлений артоб'єкт, або самому долучитися до мистецького процесу – як-от у розташованому в Нью-Йорку Національному музеї дизайну Купер Г'юїт (англ. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum), колекція якого охоплює щонайменше 240 років естетики дизайну. Тут встановлено чимало столів, поверхня яких – це екран, де відвідувачам пропонується створити власну модель лампи, стільця чи будь-якого об'єкту дизайну.

Важливим для всієї артсистеми і її інституцій є напрямок наукових досліджень. Завдання мистецтвознавців – не лише писати історію мистецтва, але й розповідати про нього красиво і переконливо, в такий спосіб піднімаючи

загальний рівень попиту на нього, його цінність в очах широкого загалу, тим самим у певних випадках і допомагаючи його продавати. Бо саме мистецтвознавці відкривають і описують нові течії та напрямки – а часом і «створюють» їх систематизовуючи ті чи інші новітні тенденції в мистецтві. Їхніми напрацюваннями активно послуговується ринок – так би мовити, запаковує артефакти в гарну обгортку і продає. Можна сказати, що художник ідею створює, галерея її продає, колекціонер купує, а куратор ідею трактує – він створює додаткову вартість твору, створює «обгортку». Взагалі, розглядаючи зміни в артсистемі, можна відзначити появу великої кількості нових професій, що з'явилися за останнє століття, а також зміну ролі всіх її учасників.

Приклад активного формування, чи, скоріше, формулювання історії мистецтва знаходимо у США. На початку минулого століття американське мистецтво ще не могло конкурувати з європейським передусім через різницю у статусі, який в очах поціновувачів мистецтва мали європейські та американські митці. Отож у 1930-х роках при МоМА (Museum of Modern Art) у Нью-Йорку відкрили резиденції й запросили туди ряд митців (Ротко, Поллока та інших), що дало потужний імпульс розвитку національного мистецтва. Постать куратора вперше з'явилася у США наприкінці 1920-х, на початку 1930-х років – відбулося це «з подачі» Рокфелерів, які цікавилися мистецтвом і підтримували його. Кураторка МоМА Дороті Каннінг Міллер (Dorothy Canning Miller) – мистецтвознавиця, в прямому сенсі вписала нове американське мистецтво у світовий контекст, написавши (не лише у статтях, але й на стінах музею), що воно є прямим нащадком європейської школи, і пов'язала це інституційно (інтерв'ю з Денисом Белькевичем) [196].

Для повноти картини, варто розглянути й трансформацію, що стосувалася фізичного вигляду мистецьких установ. Якщо говорити про саму будівлю, то для перших музеїв, здебільшого, обирали старовинні палаци, і в них твори мистецтва наче тематично продовжували розкішні інтер'єри. У ХХ столітті на зміну такій практиці прийшла нова: для музеїв спеціально стали зводити будівлі, які, зазвичай, відповідали останнім тенденціям в архітектурі, або адаптувати під мистецтво нетрадиційні для нього простори. Серед найцікавіших архітектурних рішень (ХХ–ХХІ ст.) є такі музеї та центри сучасного мистецтва як музей Соломона Гуггенхайма у Нью-Йорку та його філія у Більбао; Національний центр мистецтва й культури імені Жоржа Помпіду та Фонд Louis Vuitton у Парижі; Лувр в Абу-Дабі; МАХХІ – Національний музей мистецтв ХХІ століття у Римі; Тейт Модерн (Tate Modern) у Лондоні; Денверський художній музей у Денвері; Королівський музей Онтаріо в Торонто; Новий музей сучасного мистецтва у Нью-Йорку; Музей Соумайя у Мехіко та багато інших.

Новий тип будівель не міг не вплинути на переосмислення функцій виставкового простору. 1930–1940-ті роки знаменуються появою класичного на сьогодні простору – «білого куба». Чи не найбільше світ завдячує його появою Музеєві сучасного мистецтва у Нью-Йорку (Museum of Modern Art, МоМА), де в 1936 році було показано виставку, змонтовану у цьому стилі. Принцип виставки, коли показ відбувається у білому, порожньому й знеособленому просторі, який може бути відтворений будь-де, утвердився у міжнародному масштабі з 1945 року та вважається загальноприйнятою нормою [188]. Дослідженню питання «білого куба» присвячено низку статей і книг, але найглибше цю тему розкриває письменник і арткритик Брайан О'Догерті у книжці «Всередині білого куба» (“Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space”). Автор називає «Білий куб» однією з вершин

модернізму, його естетичним, комерційним і технологічним тріумфом. Адже, на його думку, останні десятиліття підсилюють значення самого виставкового простору, що привертає увагу глядача чи не раніше за представлені твори мистецтва [185, с. 20, 100].

В основі виставкового простору, де відбувається експонування творів мистецтва, лежить публічний простір. Куратори як невід’ємна складова артсистеми мають зробити не лише свій проєкт у ньому, але й створити його, що передбачає будівництво не в порожньому просторі, але й конструювання самої порожнечі як певної утопії [64, с. 171]. Сьогодні елементарною одиницею мистецтва вже є не сам художній твір, а простір, в якому його експонують. Сучасне мистецтво – це не сума певних речей, а топологія певних місць [165, с. 93].

У ХХІ столітті розуміння поняття «виставковий простір» зазнало змін. Вони дістали свій прояв у появі незвичних локацій на кшталт колишнього поліграфічного заводу, занедбаної автостоянки у Варшаві; залізничної платформи та галереї в парафіяльній церкві святого Панкраса у Лондоні; в інтер’єрі колишньої церкви – галерея «König» у Берліні та музею Колумба у Кельні (Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln) – в основу цієї споруди лягли фрагменти церкви св. Колумба, що вціліли під час Другої світової війни.

Отже, на основі цього явища (деякі прояви котрого щойно було названо), можемо констатувати чітку тенденцію зміни фокусу з фізичного місцезнаходження на ідейну складову з метою переосмислити поняття «білого куба» як єдино правильного місця для презентації мистецтва.

Заглиблюючись в аналіз зв’язку між просто виставковим майданчиком і повноцінною інституцією, варто визнати, що грань, яка їх розділяє – досить тонка і може набувати численних форм. Це викликає плутанину не лише в термінах, але й у самих поняттях. Серед основних відмінностей між ними є

міра їхньої залученості до самого художнього процесу. Якщо, наприклад, взяти галерею, яка за гроші здає своє приміщення в оренду під виставку – вона не є інституцією, адже залишається пасивним учасником. Для інституції, в її класичному розумінні, притаманне занурення у процес, який пов'язаний з виставковою діяльністю, з кураторським та інформаційним супроводом (пошуком партнерів, спонсорів та друком спеціальної літератури – каталогів, буклетів, запрошень), освітньою діяльністю тощо, про що вже йшлося вище [63].

Сьогодні діяльність будь-якої мистецької установи, чи навіть просто позаінституційної ініціативи складається з проєктів. У кожного проєкту є терміни, бюджет, команда, що його реалізує, і є ідеолог, що створює концепцію, наратив та обирає потенційних учасників – куратор. Тобто артпроєкт часто має на меті не просто показати певні роботи, він несе ідею, є висловлюванням, що піднімає певне важливе соціальне, політичне, або історичне питання. В такому випадку мистецькі проєкти не є ізольованим об'єктом споглядання, вони мають відповідати конкретному задумові. Про це розмірковує незалежний куратор, викладач і художник Пол О'Ніл у своїй книжці «Культура кураторства і кураторство культур(и)». На його думку, куратори кидають виклик автономності творів мистецтва, виставляючи їх у прив'язці до концепції виставки [186, с. 48]. Якщо тривалий час куратора вважали лише посередником між митцем і глядачем, то згодом ролі художника та куратора, де перший займався творенням, а другий – відбором, розмилися [165, с. 44]. Художники часто самі виконують функцію куратора, тоді як останнього почали називати художником, який, використовуючи роботи інших, створює свій власний великий твір, подекуди нівелюючи значення окремих його складових. Починаючи з часів Марселя Дюшана, стало можливим поставити знак рівності між відбором художнього твору і його

створенням [165, с. 93]. Так, куратор, ставши художником, обирає засобом висловлення всю виставку, яка, своєю чергою, стаючи частиною загального дискурсу, впливає на культуру, формулюючи ті теми, які потрапляють у фокус художників, преси та медіа. Кураторська виставка, наче поставлений режисером спектакль, має свій вступ і кульмінацію, вона спрямовує глядача за визначеною траєкторією, як фізично, так і емоційно, що сприяє повному зануренню у контекст.

Відомий куратор і мистецтвознавець, який все життя працював з некомерційними проектами, куратор галереї «Серпантайн» у Лондоні – Ганс Ульріх Орбіст, одним із перших написав фундаментальну роботу про кураторство. Він стверджує, що від куратора багато в чому залежить як успіх окремих митців – тих, кого він виводить на артсцену, так і арттенденцій у найширшому розумінні цього слова [187].

Аналізуючи історичний шлях розвитку професії куратора і його практики, Террі Сміт розглядає зміни, що відбулися на зламі ХХ і ХХІ століть. Йдеться про те, як три відомі куратори – Кірк Варнедо, Окуї Енвезор та Ніколя Бурріо – запропонували власні моделі розвитку сучасного мистецтва. Перший наполягав на продовженні модерністських цінностей у сучасному мистецтві, другий – на становленні всесвітньої постколоніальної єдності, а третій – на появі «естетики взаємодії». Автор видання проводить думку, що, хоч кураторське бачення буває й дуже неоднаковим і за допомогою власних проектів куратори розвивають плюралістичність підходів до презентації мистецтва, усіх кураторів усе ж єднає спільна мета: кожен із них через власні підходи намагається творчо «вийти» поза межі «білого куба» і трансформувати виставковий галерейний простір [190].

Кураторами, що зробили помітний внесок у розвиток функціонування артсистеми, включно й у форми презентації, а також у формування і розвиток

«кураторського дискурсу» були Харальд Зеєман, Юбер Мартен, Сет Сігелауб та інші. Вивченню питання появи куратора і його ролі вже присвячено чимало книг, статей і дисертацій. Полеми для їхньої творчості стали, насамперед, виставкові простори і самі виставки – місця експериментів, формування смислів та їхніх інтерпретацій.

Куратори історично розділилися на інституційних і вільних. Останні дійсно мають більше свободи, оскільки у своїх діях не зв'язані статутом тієї чи іншої конкретної установи. Інституційні куратори мають дещо інакші умови роботи, оскільки працюють у певних рамках, які створюють наявна колекція, концепція, задана установою, для якої вони працюють, та інші чинники. Того, що куратор пише сучасну історію одноосібно, стверджувати не можна, адже за цим стоять потужні інституції, артфонди, ключові учасники артринку і, врешті-решт, тут безумовно задіяна й політика.

Сьогодні, коли споживацький гедонізм впливає на трансформацію розуміння мистецтва, відносячи його до індустрії розваг, роль куратора починають розглядати як менеджера, головне завдання якого – задовільнити запит клієнта (тобто публіки) на отримання продукту, спроможного принести задоволення [183, с. 225]. Видовищність стала домінантним чинником глядацького досвіду – фактор, який є ключовим для успішного функціонування всього інституційного спектру. Цю думку продовжує Террі Сміт, який каже про тенденцію перетворення музеїв і центрів сучасного мистецтва в культуртейнмент – місця культурної розваги [190, с. 102; 72].

Але існує й інша філософська парадигма, згідно з якою глядач в акті відвідування мистецької установи вбачає не відпочинок чи нагоду цікаво провести час з родиною у вихідні, а інтелектуальну роботу, свідомий вибір активної людини на основі її рішення саморозвиватися і самовдосконалюватися [166, с. 30]. Такої думки дотримується дослідниця

Р. Грінберг, акцентуючи увагу на тенденції спонукання глядача до інтелектуальної праці, його виходу з певної зони комфорту, як на стимулі до певного зусилля, фізичного зокрема – наприклад, стояти, а не сидіти під час відвідування виставки (що є способом зрівняти митця і глядача) [163]. Деякі інституції дотримуються саме такої стратегії, інші ж навпаки – до виставкового простору приносять не лише стільці і дерев'яні лави, але й м'які дивани, щоб глядач мав змогу споглядати мистецтво навіть лежачи. Так, наприклад, вчинили у відомому центрі сучасного мистецтва «Dia: Beacon» неподалік Нью-Йорка та низці інших установ.

Цікавим сьогодні є питання сприйняття мистецького твору в контексті його експонування. Вважається, що аби реально набути статусу мистецького твору, артефакт має бути неодмінно виставленим на розсуд глядачів. Що, іншими словами кажучи, набуття такого статусу можливе лише через комунікацію з глядачем. Силове поле сприйняття у виставковому просторі настільки потужне, що, вийшовши поза його межі, мистецтво може легко втратити свій сакральний статус [185, с. 20].

Не менш цікавим є ще один аспект – розуміння цінності твору мистецтва крізь призму різних складових артсистеми. Історична значущість не завжди відповідає ринковій вартості твору, це ж стосується і традиційного «музейного значення» твору. Те, що може здаватися незрозумілим чи нецікавим із комерційної точки зору, може бути «історично новим» і актуальним для музейного нарративу та історії мистецтва. І навпаки, деякі комерційно успішні мистецькі проекти / твори можуть не мати особливої історичної актуальності, а тому бути й неактуальними для перетворення на елемент експозиції музею [165, с. 51].

Ще один аспект питання про рівень цінності й значущості окремого твору досліджено у книзі Б. Гройса «Куратор як іконоборець». Ідеться про сучасні

мистецькі практики. Зокрема, розглянуто позицію куратора як «іконоборця» та «іконошанувальника» водночас. Обираючи мистецький твір для експонування на виставці, куратор цим маніфестує його цінність для інших (акт «іконошанування»), а розмістивши його у контрольованому середовищі – підпорядковує його індивідуальне значення контекстові інших творів, роблячи експонат лише засобом для вираження іншої – уже власної – ідеї (акт «іконоборства») [169].

У своїй книзі «Коротка історія кураторства» Ганс Ульріх Обріст говорить, що у ХХ столітті виставки стають тим медіумом, за посередництвом якого лише й можна дізнатися про існування більшої частини надбань мистецтва [187]. У «Короткому огляді історії створення виставок» Доротея Ріхтер, професор з сучасного кураторства Університету Цюріха, розглядає трансформацію простору для презентації мистецтва починаючи від майстерень художників ХVІІІ століття, які були епіцентром культурного життя, до перших закритих демонстрацій творів членів Королівської академії мистецтв, які почали проводити ще у 1667 р. за наказом Людовика ХІV і які стали прообразом публічних виставок. Окремо наголошено на важливій ролі світових ярмарків (Лондон 1851, Париж 1855, Нью-Йорк 1853), де мистецтво було представлене серед головних технологічних досягнень і чільних комерційних продуктів. А увінчала попередні «підготовчі етапи», підсумовує автор, поява музеїв [188].

Упродовж останніх років кардинально зросла кількість і розмаїття виставок – музеї та художні галереї (наприклад, галерея Тейт у Лондоні та Музей американського мистецтва Вітні у Нью-Йорку) починають демонструвати свої колекції саме у вигляді тимчасових виставок, які змінюють одна одну. Г. Обріст зауважує, що виставки – це найважливіший елемент політичної економії мистецтва: тут відбувається обмін і тут конструюється,

підтримується й часом деконструюється значення мистецтва. Як видовище, соціо-історична подія і структуруючий інструмент, виставки (особливо сучасного мистецтва) формують культурний зміст мистецтва та керують ним [187].

Іншою ілюстрацією ролі тимчасової виставки може слугувати діяльність і таких начебто «статичних» інституцій як музеї. Провідні з них, на кшталт Лувру, МоМА, Художньо-історичного музею у Відні чи Метрополітен-музею, активно поєднують показ постійної експозиції з тимчасовими (тематичними, ретроспективними чи персональними) виставками. Подібні проєкти залучають до своєї роботи науковців, котрі влаштовують дискусії, лекції, публікують результати своїх досліджень у статтях і книгах. Це підіймає проєкт з рівня виставки до рівня події, яка синтезує різні мистецькі галузі й стає цікавою для значно ширшої аудиторії.

Про це добре розповідає у своїх працях Борис Гройс. На його думку, останнім часом модель музею як виставкового приміщення для постійної колекції поступово замінюється музеєм як театром для пересувних широкомасштабних інсталяцій. Подібні пересувні виставки та інсталяції є тимчасовими музеями, які нітрохи не приховують своєї темпоральності [167, с. 23]. Він зауважує, що сьогодні музеї перетворюються з «хранителів колекції» у виставкові майданчики – з місця, де історія постає у застиглому вигляді, у місце, де все, включно з постійною експозицією, має статус подій в поточному процесі. І завдання тимчасових кураторських «диктатур» полягає в тому, щоб занурити художній музей у потік – зробити мистецтво «плинним», синхронізувати його з плином часу [166, с. 46]. І саме завдяки сучасному мистецтву, в основі якого лежить тимчасовість, усе, навіть такі консервативні інституції, як музеї, змінюється, намагаючись залишатися релевантним запитові часу [165].

Незрідка навіть саму виставку не вважають кінцевим продуктом. Це спричинено зміною фокусу і акцентом на модеруванні події та інтелектуального процесу навколо мистецької практики. Таким чином куратори крім акту репрезентації також приділяють увагу лекціям, публікаціям, дискусіям та онлайн-активності. Попри різноманіття локацій, чи форм показу, все ж існує думка, що формат масштабних тимчасових виставок уособлює вже згадуваний нами «білий куб», який «не здатен вирватися із фізично та ідеологічно стандартизованого простору» [28, с. 13–30]. «Виставки-блокбастери» (масштабні, знакові події), починаючи з показу «Скарбів Тутанхамона» (Treasures of Tutankhamun), що функціонував упродовж 1972–1979 років у Великобританії, континентальній Європі, в тому числі і в Україні, США та Японії, і який побачили мільйони відвідувачів – стали регулярною складовою музейної діяльності, навіть її структурним елементом. У бажанні активізувати свою роботу, музей, зазвичай, поєднує створення обов’язкових виставок з музейної колекції, виставок місцевого мистецтва, а також виставок-блокбастерів, зокрема, з колекцій більш знаменитих музеїв [190, с. 64, 89].

Сьогодні не лише музеї мають змогу проводити мегавиставки – такого роду покази часто можна побачити у центрах сучасного мистецтва чи галереях, які мають відповідний ресурс. Такими були виставки Пабло Пікассо, Яйої Кусамы, П’єро Мандзоні та інших художників, які провела галерея Гагосьяна (Gagosian Gallery) – потужна мережа, яка має велику кількість філій і представників в усьому світі [63]. Все почалося наприкінці 1980-х років, коли Ларрі Гагосьян орендував приміщення на Медісон-авеню в Нью-Йорку. Згодом його галереї відкрилися у Лондоні, Парижі, Гонконгу, Римі і Женеві – важливих економічних центрах. Гагосьян також має потужний вплив і на роботу галерей, які йому не належать.

Історія знає безліч прецедентів, коли приватна колекція ставала основою майбутнього музею – як протягом останніх століть, так і в наш час. За останнє століття таких випадків найбільше зафіксовано у США, але є вони і в Європі. Згадати хоча б Чарльза Саатчі, який у 2010 році заявив про передачу галереї Саатчі британській публіці шляхом створення музею сучасного мистецтва у Лондоні.

Поява галерей як провідної складової роботи мистецької економіки значно пожвавило і прискорило всі внутрішні процеси артсистеми. Галереї підтримують інтерес до мистецтва, дають змогу сучасному мистецтву знаходити свого поціновувача і колекціонера. Галереї за визначенням є комерційними установами, хоча бувають і винятки: крім приватних, є державні галереї, є такі, що мають муніципальний статус, є галереї корпоративного типу тощо. Всі вони мають різну спеціалізацію: деякі працюють лише з сучасним мистецтвом, інші показують тільки скульптуру, фотографію, живопис чи відеоарт, рідше перформанси чи інсталяції. Річ у тому, що інсталяції, відеоарт чи перформанси складніше продати. Це ті форми художнього висловлювання, які скоріше є засобом позиціонування і слугують для популяризації імені художника. Їх частіше можна побачити на некомерційних виставках та фестивалях, якими, наприклад, є Венеційська бієнале чи наймасштабніша всесвітня виставка-фестиваль сучасного мистецтва «Документа» (Documenta), і значно рідше на арт'ярмарках (іл. 2.5; 2.6; 2.7; 2.8). В залежності від масштабу галереї, визначається коло художників, з якими вона співпрацює, яких вона представляє на ярмарках та просуває в іміджевому плані. Допмагаючи художникові стати «брендом», галерея сама має бути брендом з чіткою концепцією та баченням, яких вона має дотримуватись. Тобто у них має бути певна задана програма власного позиціонування, яка повинна лишатися незмінною. Галереї у своїй діяльності

є дуже мобільними, їм легше реагувати на зміни, але вони, порівняно з музеями (навіть сучасного мистецтва) не показують історію розвитку мистецтва, а концентруються на окремих її епізодах. Це свідчить про різні завдання, які покликані виконувати галерея й музей. Приміром, контемпоральне (contemporary) мистецтво – тобто створене в останні десятиліття можна побачити саме в галереях. Адже є ряд музеїв, ЦСМів, які позиціонують себе як ті, що показують сучасне (modern) мистецтво – але їхня колекція завершується творами кінця ХХ століття, якщо не 1960–1970-ми роками.

Галереї є активними посередниками між художниками, колекціонерами та різноманітними інституціями. Вони пришвидшують процеси на артринку. Музеї ж стоять далеко від ринку, але це не означає, що там відсутній рух мистецьких творів. Просто цей процес не є настільки очевидним для стороннього глядача. Існує низка закритих аукціонів, де музеї купують роботи один в одного. Упродовж року музеї укладають до ста тисяч угод (купівля/ продаж робіт), тобто близько п'ятдесяти тисяч робіт змінюють місцезнаходження – це здобуло назву «декомпозиція». Цікавим є взаємозв'язок найвпливовіших музеїв і аукціонних домів. Якщо проаналізувати історію топових продажів на публічних аукціонах, то можна побачити певні дії, які передували цьому і, врешті-решт, сприяли успішному продажеві. Наприклад, були прецеденти, коли прибирали з (ряду) музейних експозицій роботи певного художника і глядач за ними починав сумувати, а коли робота цього художника з'являлася на публічних торгах – інтерес до неї підвищувався в рази (інтерв'ю з Денисом Белькевичем) [196].

Музей і галерею відрізняє також домінантна форма власності: більшість музеїв є державними, тоді як галереї – це переважно приватний бізнес. Масштаб їхньої діяльності безпосередньо залежить від ресурсної бази, і мети,

яку вони перед собою ставлять. Музей має власну колекцію творів, тоді як не всі галереї можуть собі це дозволити. Йдеться про її (галереї) фінансову спроможність придбати твір, але є практика, коли художник за можливість виставитися залишає картину/ скульптуру у фонд галереї, і в такий спосіб починає формуватися власна колекція галереї.

Конкуренція, зумовлена великою кількістю художників, дає змогу галереям обирати і диктувати свої правила. Вплив галерей на мистецький процес посилюється з появою постаті куратора, від вирішального слова якого залежить, хто і що саме залишиться в історії.

Ще одним різновидом гравців у межах артсистеми є аукціонні дома. Продовжуючи раніше висловлену думку про умовний поділ артінституцій на комерційні й некомерційні, можна сказати, що аукціонні дома не варто відносити до класичних артінституцій, які за визначенням не є комерційними (як-от музеї, центри сучасного мистецтва тощо). Аукціонні дома є організаціями (компаніями), які разом з арт'ярмарками є найпотужнішими «двигунами» артринку. Першими аукціонними домами були: Christie's (1766), Sotheby's (1744) (він спершу продавав лише книги, а мистецтво – з XIX століття), Bonhams (1793) та Phillips (1796).

Протягом останнього десятиліття весь глобальний об'єм продажів на артринку поділений приблизно порівну між аукціонними домами й дилерами (що включає продажі безпосередньо в галереях, на арт'ярмарках тощо). Віднедавна аукціонні дома стали надавати послугу непублічного продажу робіт, що значно посилює їх конкурентоспроможність.

Ведучи мову про розмаїття інституційних утворень, варто згадати й альтернативи, що виникають скоріше не як заперечення музею чи галереї, а як доповнення до наявної структури. На думку Террі Сміта весь інфраструктурний спектр інституцій можна поділити на: інституції,

альтернативи і зв'язок між ними (компромісні форми). Подібне розмаїття форм є результатом прагнення інституційної інфраструктури збільшити свою територію [190, с. 65]. Нові виставкові простори залучають нову глядацьку аудиторію, що значно розширює діалог. Тут можна навести приклад «сквотів» – консолідація художників навколо певного місця. Така практика виникла й набула свого поширення у ХХ столітті. На Заході яскравими прикладами були сквот нью-йоркського Іст-Вілліджа і копенгагенська Християнія. На пострадянському просторі у 1990-х рр. найвідомішими сквотами були Трьохпрудний і Фурманний (у Москві), «Паризька комуна», «БЖ-АРТ» (у Києві) та інші. Сквоти є цікавим прикладом поєднання відсутності будь-якої системи і водночас ролі центру локального мистецького життя, що об'єднує молодих активних художників. У Києві та Москві, де працювали також і українські митці, сквоти у 1980–1990-х роках були місцем, куди часто навідувалися куратори, дилери та колекціонери [59, с. 292]. Про український досвід утворення сквотів більш детально ми будемо розповідати в наступних розділах.

Поряд з майданчиками для показу мистецтва в рамках офіційних установ завжди існували як альтернативні мистецькі утворення, так і місця показу творів. Для прикладу можна згадати, приміром, «квартирні» виставки, при університетах, бізнес-центрах, політичних установах, а також у нетрадиційних локаціях, про що вже йшлося вище.

Ознак інституції нині набувають і бієнале. Попит на такий формат мистецького показу існує і серед політиків, які прагнуть розвивати економіку певного міста (регіону), і серед представників локального бізнесу, і врешті-решт у глядацької аудиторії. Серед більше як трьохста бієнале, що існують нині, є декілька основних, які дають найбільш повне уявлення про останні тенденції у сучасному мистецтві і є місцем формування кураторського

дискурсу. Прототипом бієнале, або тим, що значно вплинуло на її появу, були Всесвітні виставки другої половини XIX ст. Вони (бієнале) слідом за найвідомішою – Венеційською (що існує з 1895 року), виникали в різних країнах. Серед основних – «Документа» (Кассель, Німеччина), що існує з 1955 року й відбувається раз на п'ять років, а також ті, що проходять у Сан-Паулу, Бразилія (з 1951 року), у Гавані, Куба (з 1984), Шаржі, ОАЕ (з 1993), Кванжу, Південна Корея (з 1995), Йоханенсбурзі, Південно Африканська Республіка (з 1995), Шанхаї, Китай (з 1996, відкрилась для іноземних митців у 2000), Берліні, Німеччина (з 1998), Празі, Чехія (з 2003) тощо.

Згадані мегавиставки дещо відрізняються у способі пов'язати локальний контекст з глобальними процесами. Часом тут можна прослідкувати й ідеологічну основу. Террі Сміт пише про те, що бієнале в Сан-Паулу прагнула пов'язати мистецтво Південної Америки (зокрема Бразилії) з мистецтвом Європи і США, а «Документа» хотіла символічно вивести мистецтво Німеччини після епохи нацизму на міжнародну арену, протиставляючи абстракціонізм Західної Німеччини соціалістичному реалізму Східної [190, с. 88].

Піком попиту на бієнале стали останнє десятиліття XX століття і перше десятиліття XXI. Цей час позначився прискоренням всіх глобалізаційних процесів, чому також сприяла поява інтернету та соцмереж і як результат – зросла швидкість розповсюдження інформації.

Хоч бієнале періодично дає місцевій арт-сцені можливість показати себе на міжнародній платформі, проте саме перманентно існуючі інституції «послідовно пов'язують мистецтво та ідеї усього світу зі специфікою своїх міст і регіонів і тим суспільно-політичним контекстом, в якому вони існують» [190, с. 6]. Це набуло особливого значення на початку третього тисячоліття,

коли необхідна для кураторів і художників інфраструктура у вигляді нових інституцій значно розширилася по всьому світу.

Венеційська бієнале як одна з найвпливовіших артподій також є пов'язаною з артринком, хоча є некомерційним заходом. Вона створює імідж мистецтва в цілому, та окремих художників зокрема. Тому цілком закономірно, що на арт'ярмарках (приміром, у Базелі) фігурують роботи низки представлених на бієнале художників, які виставляють тут вже більш комерційно орієнтоване мистецтво, яке, отримавши потужну інформаційну підтримку на бієнале напередодні, продається з більшим успіхом (іл. 2.1; 2.2; 2.3; 2.4). (Хоча, звичайно, є й художники, які працюють виключно у сфері некомерційного мистецтва, отримуючи під його створення гранти). Про характерну особливість робіт, що експонуються на бієнале, пише Террі Сміт: «Роботи, які виставляються на бієнале, зазвичай менш прив'язані до ринку, до смаків і побажань колекціонерів, більш критичні за змістом, з більш експериментальними техніками й частіше засновані на інших виразних та символічних засобах і жанрах, таких як кіно, дизайн та архітектура (інакше кажучи, вони більш сучасні)» [190, с. 90].

На відбір художників для участі в бієнале, крім рішення головного куратора, побічно впливає й рішення топових галерей та аукціонних домів. Річ у тім, що за всіма успішними художниками стоїть та чи інша галерея, й вона зацікавлена в тому, аби були показані саме її художники.

Продовжуючи досліджувати питання різниці між комерційним і некомерційним мистецтвом та інституціями, можна сказати, що існують кілька сфер, які, перебуваючи в межах однієї артсистеми, зберігають свою автономію. Наприклад, є комерційно успішні художники, твори яких продаються на аукціонах і арт'ярмарках за сотні мільйонів доларів, але важко навіть уявити, що ці митці будуть запрошені, скажімо, на Документу.

Художники, які постійно беруть участь у бієнале, створюючи великі (концептуальні) проєкти можуть взагалі не створювати продукт, який можна продати, їхні роботи можуть носити тимчасовий характер. До останньої категорії можна віднести і соціально-критичне мистецтво (його ще називають активістським) – воно не є комерційно орієнтованим в принципі. В кращому випадку художнику можуть заплатити за реалізацію проєкту, або взяти проєкт в оренду, якщо це, наприклад, відеоарт. Тобто є сфера ринку, комерції, де діють свої закони, є некомерційне мистецтво, що до певної міри пов'язано з ринком, але є й певна частина некомерційного мистецтва, яка не має з ринком нічого спільного. Таке мистецтво покликане скоріше впливати на свідомість і за допомогою художніх засобів формувати світоглядні орієнтири. Фіналізує цю думку Борис Гройс, який спростив всі процеси, поділивши їх на «чорне і біле». Він стверджує, що в умовах сьогодення мистецтво може бути представлено публіці одним з двох способів: або як предмет споживання, або як політична пропаганда. Мистецтво стає політично ефективним тільки тоді, коли воно створюється поза ринком мистецтва, в контексті безпосередньої політичної пропаганди. Як правило, подібне мистецтво фінансується або державою, або різними політичними і релігійними рухами. Його виробництво і оцінка перебувають поза межами логіки художнього ринку. Якщо у США ці процеси почалися раніше, то в Європі комерційна система створення і поширення мистецтва стала панувати над політично мотивованим мистецтвом лише після зміни режиму в колишніх соціалістичних країнах Східної Європи [168, с. 11, 12, 16].

Про інтерес до «мистецтва як події» замість «мистецтва як об'єкта» свідчить його сильний потяг до масштабних виставок, які нагадують скоріше фестиваль, чи зрежисоване куратором театралізоване дійство.

Можна стверджувати, що сьогодні бієнале є головним інструментом сучасного мистецтва. Якщо «музеї – це храми, де зберігається пам'ять, то бієнале – це контексти, що дозволяють досліджувати і ставити під сумнів сучасність» [193, с. 79]. Нинішня велика кількість бієнале породжує певну конкуренцію і спонукає кураторів «постійно “перевинаходити” бієнале». На думку мистецтвознавця Террі Сміта, подібні регулярні мегавиставки є новою формою інституцій, які «розташовуються між конкретними інституціями з перманентним фізичним приміщенням, такими як музеї та другорядними інституціями на кшталт Кунстхалле (нім. Kunsthalle) чи онлайн-ініціативами» [190, с. 64, 65]. З чого можна зробити висновок, що не розмір чи форма будівлі артустанови надають їй ознак притаманних інституції, а передусім функції, які ця артустанова виконує. Є діаметрально протилежні приклади: є проєкти, які успішно реалізовувалися куратором без підтримки від будь-якої інституції і навпаки, – проєкти, де недосвічений, пасивний куратор чи директор, приходили в успішну інституцію і своїми невдалими проєктами руйнували суспільний інтерес до неї, нівелюючи попередні здобутки.

Тема артінституцій і всіх її складових неймовірно глибока, проте, концентруючись у нашій дисертації на дослідженні мистецьких інституцій саме України, в даному розділі ми прагнули лише здійснити загальний аналіз історичної основи появи і розвитку артінституцій у світовій практиці, маючи на меті створення контексту для виявлення у наступних розділах характерних особливостей саме української артсистеми після її значних змін на початку 1990-х.

Висновки до розділу.

Ми розглянули основні складові нинішньої глобалізованої артсистеми, визначили в ній роль і місце артінституцій; проаналізували спектр існуючих

мистецьких установ, порівняли їхні функції та завдання, а також розглянули ті форми репрезентації мистецтва, які набули ознак інституції за своєю суттю.

Прослідковано історичний шлях трансформації інституційної системи, з акцентом на етапі, який наблизив її до нинішнього стану, а саме – XIX ст., коли суспільно-політична ситуація сприяла усвідомленню того, що мистецтво має бути доступним не лише для еліти, але й служити на благо всього суспільства. Мистецькі установи, на той момент у вигляді музеїв, взяли на себе виховну місію, яка полягала не лише у прагненні прищепити любов до мистецтва широким верствам, але й забезпечити належну їх поведінку у спілкуванні з мистецькими надбаннями. Тому зрозумілим є ототожнення музею із храмом мистецтва, де зберігаються колективна пам'ять і «шедеври», а також думка, переконаність, що все, що там представлено всередині, справді має велику цінність. Зауважимо, що у XX столітті останній аспект почали піддавати сумніву. Цьому сприяла поява інституцій сучасного мистецтва, які стали створювати колекції ще не перевіреного часом мистецтва.

Важливим є також усвідомлення того, що артінституції останніх двох століть відіграли велику роль у формуванні національної ідентичності, вони «ілюстрували» етапи розвитку окремої нації і її державності. Вони були її унаочненням і ствердженням, зміцнюючи статус країни на міжнародній арені. Цю національно-консолідаційну роль артінституції виконують і нині, в час активних глобалізаційних процесів.

Проаналізовано питання зв'язку артінституцій і ринку, економіки і фінансування, різниці між комерційними і некомерційними мистецькими установами, а також відмінностями в характері їхньої діяльності. Акцент був зроблений на некомерційних мистецьких установах, зокрема на музеях, адже тема функціонування артринку дуже глибока і потребує окремого детального вивчення, що не входило в завдання нашого дослідження. Розглянуто також

ролі учасників артсистеми, адже протягом ХХ століття виникло багато нових артпрофесій, і це спричинило певні зміни на «шаховій дошці». Зокрема, було досліджено роль і функції куратора, місцем творчості якого стали виставкові простори і роль виставки – місця експериментів, формування смислів та їх інтерпретацій.

Визначено, що помітним явищем став перехід від усталеної форми до процесуальності: від «мистецтва як об'єкта» до «мистецтва як події». Цьому сприяли всесвітні виставки другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Сьогодні ця сама тенденція виявляється у нових інституційних формах – численних бієнале, артфорумах і арт'ярмарках по всьому світу. Вони часто мають більший вплив на формування мистецтва, аніж великі інституції, які дещо поступаються в динаміці свого розвитку.

Розглянуто питання інструментарію, яким послуговуються артінституції, а саме: проєктний принцип роботи та тимчасові виставки як його важливий структурний елемент. Часто виставки, а особливо «мегавиставки», крім естетичної та освітньої функцій, які вони виконують, стимулюють розвиток туризму, тим самим розвиваючи економіку окремого регіону.

Досліджено, що характерною рисою артсистеми загалом є творення нового. Це питання, глибоко осмислене дослідниками, актуальне як на індивідуальному рівні митців і кураторів, так і на рівні інституцій. Якщо до ХХ століття негласним правилом успіху була орієнтація на традиції, то згодом ситуація докорінно змінилася, і ключовою стала здатність запропонувати щось нове. Це пов'язано з тим, що споживання посіло домінантне місце в суспільстві. І мистецтво не стало винятком: аби лишатися актуальним продуктом, йому необхідно постійно змінюватися, бути здатним дивувати та розважати вибагливу публіку.

У низці нового бачимо й таке важливе явище, як пошук альтернативи класичним виставковим просторам. Окрім музеїв, сьогодні існують численні центри сучасного мистецтва та галереї (як традиційні, які мають комерційний вектор, так і ті, що розташовані на локаціях на кшталт порту, університету, заводу чи аеропорту і скоріше мають на меті презентацію мистецтва). Ми проаналізували відмінність між функціями, які виконують музеї та галереї, акцентуючи увагу на тому, що контемпоральне (contemporary) мистецтво – тобто створене в останні десятиліття – можна побачити саме в галереях, або центрах сучасного мистецтва (в той час як у музеях такі витвори мистецтва експонуються хіба на тимчасових виставках).

Підсумовуючи, варто сказати, що той запит на мистецтво, який нині спостерігається у світі, існує саме завдяки тим артінституціям, які, працюючи у різних напрямках, розвивають та популяризують його як на локальному, так і на міжнародному рівнях. Художники без наявної артінфраструктури не могли б створювати подібні масштабні виставки, реалізовувати такі грандіозні за своїм розмахом та залученими ресурсами проекти, як це ми бачимо зараз. Тобто, інституції стали тим інструментом та майданчиком комунікації, які підтримують митців з одного боку і створюють виставки, які стають цікавим наративом, діалогом з публікою – з іншого. І, нарешті, вони є потужним засобом впливу на культуру й загальносвітові мистецькі тенденції, які лише на перший погляд виникають самі собою, а насправді – формуються професійною спільнотою, котра переважно представляє конкретні інституції.

РОЗДІЛ 3.

КИЇВ.

РЕТРОСПЕКТИВА ІНСТИТУЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

У нашому дослідженні, яке охоплює часовий проміжок з кінця 1980-х до 2020 року, ми зосередили увагу на появі та розвиткові артінституцій нового типу, а разом з ними й на низці мистецьких угруповань, що мали ті чи інші інституційні ознаки і вплинули на мистецький ландшафт України. В даному розділі основний фокус буде спрямований на динаміку розвитку артсцени Києва у контексті інших великих міст України, специфіку яких ми детально розглянемо в наступних розділах.

Період з кінця 1980-х – початку 1990-х років був дуже важливим не лише з огляду на політичні події, але він заклав й підвалини для значних інфраструктурних змін у культурному полі та сприяв зародженню сучасної інституційної системи в Україні. Це був початок стрімкого і водночас непростого переходу від соціалістичної до капіталістичної системи як у політичній, так і культурній сферах. Змінювалася державна політика щодо мистецтва, яка протягом тривалого часу асоціювалася з ідеологією, змінювалися наративи. Якщо упродовж багатьох десятиліть радянської доби провідною інституцією була Спілка художників України (первинна назва – Спілка радянських художників України (СРХУ), 1938), у структурі якої діяв Художній фонд – джерело (державних) замовлень, то вже в період Перебудови одна за одною виникають приватні ініціативи, які згодом набули статусу громадських або приватних організацій. Цьому сприяла низка ухвалених законів щодо приватних ініціатив (зокрема, закон «Про кооперації» 1988 року, закон «Про Громадські організації» (процес юридичного оформлення всіх

громадських об'єднань України розпочався у вересні 1990 року ухвалою Президії Верховної Ради УРСР) та постанова «Про порядок реєстрації громадських об'єднань» 1990 року. Все це стало ґрунтом для розвитку недержавного сектора культури [181, с. 176]. І саме він став основою функціонування мистецької системи упродовж майже двох наступних десятиліть (інтерв'ю з Віктором Хаматовим) [197].

Варто віддати належне великій кількості музеїв, які діяли протягом радянського періоду. Більшість з них продовжила працювати і після здобуття Україною незалежності, переосмислюючи історичний контекст своїх колекцій, та змінюючи загальне суспільне сприйняття власної історії через виставкові проекти. Але до останнього часу музеї доволі нечасто бували зануреними у сьогодення і нечасто мали справу з сучасними мистецькими практиками, тому в цій роботі акцент при аналізі суттєвих змін в мистецькій системі зроблено не на них.

Влучним терміном для означення стану української мистецької артсцени починаючи з кінця ХХ століття є «трансформація». Це стан, в якому вітчизняна артсцена постійно перебуває останні тридцять років. На цей факт звертає увагу дослідниця Аліса Ложкіна: «Ситуація після розпаду СРСР цікава тим, що процеси, що відбуваються в інших суспільствах стадіально, на пострадянський простір вихлюпнулися лавиною» [59, с. 296]. Зміна цінностей, широкий доступ до інформації, можливість подорожувати і бачити світ, серед іншого, зумовили також попит і в нашій державі на мистецькі установи нового типу.

Велика кількість нових мистецьких об'єднань в часи одразу після розпаду СРСР була результатом здобутої свободи – свободи самовираження. Ці об'єднання були альтернативою ще до недавнього монополістові – Спілці художників України, певного роду протестом проти багаторічного засилля цієї

організації, яка за своєю суттю була інструментом контролю та формування соціальної свідомості. То був час переосмислення цінностей, формування нової ідентичності та нового суспільного ладу.

У контексті 1990-х років окремої уваги заслуговують нові творчі об'єднання, які часто мали ознаки інституцій, або ж впливали на появу таких.

У столиці однією з найпомітніших мистецьких спільнот став сквот «Паризька комуна» (1990–1994), що існував на однойменній вулиці Паризької комуни – нині вул. Михайлівська. Сквот часто поставав як синонімом «українського постмодерну» так і, власне, уособленням «Нової хвилі» [116, с. 191].

«Нова хвиля» – парасольковий термін для низки художніх і водночас соціальних феноменів у мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х, який закріпився за певним поколінням, що вийшло тоді на мистецьку сцену. Водночас із «Новою хвилею» в Україні поширилися нові для тодішніх українських реалій різновиди мистецтва – інсталяції, мистецькі акції, перформанси, відеоарт тощо. Вони суттєво вплинули на традиційний живопис, графіку та скульптуру, надавши їм інших вимірів – сучасної візуальності. За часи свого існування «Нова хвиля» породила окремі творчі об'єднання в різних містах України. Історія «Нової хвилі», як явища, нерозривно пов'язана з «головним ідеологом покоління» – мистецтвознавцем, куратором та критиком Олександром Соловйовим [59, с. 303].

Своєю появою українське сучасне мистецтво багато в чому завдячує творчим пленерам на Чернігівщині під керівництвом Т. Сільваші («Седнів-88», «Седнів-89» та «Седнів-91»). Участь у цих пленерах взяли більшість художників, які вестимуть активну діяльність в наступному десятилітті. Важливу роль в організації останніх пленерів також відіграли О. Соловйов та Е. Димшиць (інтерв'ю з Едуардом Димшицем) [198]. У цьому контексті варто

згадати дві виставки в Національному художньому музеї України – «Седнів – 89» (1989) та «Українська нова хвиля. Друга половина 1980-х – початок 1990-х років» (2009) (куратор останньої – О. Баршинова), які познайомили широкий загал з важливою сторінкою національної історії сучасного мистецтва [116, с. 190–191; 20].

Серед художників «Паризької комуни» варто назвати такі імена як: Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Олександр Клименко, Василь Цаголов, Олександр Ройтбурд, Валерія Трубіна, Дмитро Кавсан, Ілля Чичкан, Леонід Вартиванов та ін. Більшість художників Паркомуні – «випускники Київського державного художнього інституту, на яких вплинув успіх комерційних виставок в Москві та література, яка почала масово з'являтися після “інформаційного голоду” СРСР» [94, с. 72]. Вищезгадані пленери (1988 і 1989 років) були місцем зустрічі і знайомства художників з усієї України. Саме там О. Гнилицький, О. Голосій і В. Трубіна познайомилися з колегами: одеситом Олександром Ройтбурдом, закарпатцем Павлом Керестеєм, харків'янином Павлом Маковим та іншими художниками, що творили сучасне українське мистецтво і нині вважаються його класиками. Це був цікавий прецедент діалогу між представниками різних мистецьких осередків, що розвивалися автономно і мали кожен свої особливості.

Закинута будівля стала місцем не лише роботи і перманентного проживання художників – тут відбувалися й зустрічі з кураторами, зокрема іноземними, а також із творчою молоддю різноманітних професій. Тут панував богемний спосіб життя, елементами якого були вечірки за участі музикантів, алкоголь, наркотики та вільні стосунки (інтерв'ю з Олександром Соловйовим) [199].

До виставкових проєктів паркомунівців долучалися Арсен Савадов, Ігор Гусєв, Георгій Сенченко, Олександр Ройтбурд, Дмитро Дульфан та інші.

Творче життя художників «Паризької комуни» 1991–1994 років було напрочуд активним. Їхні виставки відбувалися в Україні (Київ, Одеса), в Росії (Москва), у Франції (Авіньйон), Німеччині (Мюнхен, Лейпциг) та Польщі [96, с. 190]. Серед останніх спільних проєктів, де було присутнє колективне висловлювання, була виставка «за парканом» – «Простір культурної революції» (1994 рік, Український дім). Глядач отримав незвичний для того часу досвід взаємодії з мистецтвом, яке комісарами Т. Савадовою та О. Соловійовим було розміщене за парканом. Це ускладнювало процес споглядання окремих робіт і тим самим створювало цікавий прецедент «революції» виставкового мислення [94, с. 66–67].

Варто сказати, що ставлення до цієї групи у професійному середовищі було неоднозначним: з одного боку – це були уславлення і захват (О. Соловійов, В. Бурлака, Г. Скляренко), з іншого – гостра критика (О. Петрова, яка вважає, «що мистецтво, яке створювалося паркомунівцями, було викликом оточенню та нищенням будь-яких табу – явищем маргінальним як за статусом, так і за своєю художньою мовою, що група декларувала заперечення будь-яких соціальних норм та агресивну аполітичність...») [96, с. 179]. У будь-якому разі, учасники «Паризької комуни» стали продуктом тієї потужної хвилі свободи, яка охопила увесь культурний простір, коли з'явилося те відчуття вседозволеності, якого не знали попередники.

З настанням незалежності в Україні тривав розвиток недержавного сектора економіки, з'являлися банки, і деякі з них почали створювати власні художні колекції. Так, твори саме художників «Паризької комуни» стали основою колекцій «Укрінкомбанку» та «Градобанку», яку збирав Едуард Димшиць (інтерв'ю з Едуардом Димшицем) [198].

Про сквот за останні тридцять років було написано неймовірно багато – це і статті, і книги, про нього неодноразово йшлося в дисертаціях і

монографіях. Іноді, через надмірний акцент на діяльності цього сквоту в дослідницькій літературі, виникає навіть запитання: а чи існувало щось іще в культурному полі Києва, окрім Паризької комуни.

На початку 1990-х років формується нове художнє об'єднання, «Живописний заповідник» (1991–1995), яке виникло ще за часів «Седнівських сезонів». Сюди входили такі художники, як Тиберій Сільваші, Олександр Бабак, Олександр Животков, Павло Керестей, Микола Кривенко, Марко Гейко, Анатолій Криволап, Юрій Соломко. На думку дослідниці Ольги Петрової, об'єднуючою спільною рисою групи стали свого роду пластичний лаконізм та обмеженість живописних засобів при досягненні максимально естетичного враження [96, с. 163]. «Якщо художники “Паризької комуни”, які почали з живопису, потім відмовилися від нього в напрямку “розкартинювання” (за О. Соловйовим), і згодом знову повернулися до пензля і фарб, то більшість художників “заповідника” ніколи не зраджували полотну і принципу “картини”. Попри спорідненість, що виникла на ґрунті відданості фундаментальним живописно-пластичним пошукам, варто зазначити, що ці пошуки у кожного з митців мали різні спонукальні причини. В одному випадку – більш загально філософські, в іншому – більш специфічно формальні» [122, с. 13]. Серед групових виставок об'єднання варто згадати «Ландшафт “Живописного заповідника”», де було підведено підсумки десятиліття плідної роботи; виставку «Мистецтво України», що пройшла у Тулузі (Франція) у 1993–1994 роках – тут художники «заповідника» посідали центральне місце у розділі сучасних робіт [35, с. 10]; а також виставку до 15-го ювілею у галереї «Боттега» (Київ, лютий 2008 року) – це була виставка 5-ти художників «Живописного заповідника»: Марка Гейка, Миколи Кривенко, Олександра Животкова, Тиберія Сільваші та Анатолія Криволапа, які на той момент вже кілька років не працювали разом.

Приблизно у той же період з'явився сквот «БЖ-АРТ». Молоді художники своїм прихистком обрали будинок № 25 на вулиці Великій Житомирській, з якого якраз виселяли мешканців. Художники почали самовільно заселятися, за прикладом своїх колег з «Паризької комуни». Сквот проіснував з 1994 до 2014 року. У 2006 році «БЖ-АРТ» набув статусу «Київської організації художників БЖ-АРТ». Це ще один приклад того, як зароджувалась інституційна ініціатива в досліджуваній нами період. До сквоту «БЖ-АРТ», зокрема належали такі художники, як Микола Журавель, Валерій Шкарупа, Андрій Блудов, Матвій Вайсберг та інші [96, с. 278–279].

Озираючись назад, ми можемо сказати, що згадані вище мистецькі ініціативи послужили основою для розвитку артінституцій нового типу.

Ще однією мистецькою групою була «Вольова грань національного постеклектизму» («Межа зусиль національного постеклектизму»), що об'єднала, зокрема, таких митців, як О. Тістола, В. Реунова, М. Маценко, Я. Бистрову, М. Скугареву та інших. Мистецька програма, запропонована українськими художниками Тістолом і Реуновим у 1987 році (на той час вони працювали у Москві) формувалася на зламі тих політичних, соціальних і естетичних перетворень, що відбувалися на той час в СРСР. Митці наголошували на необхідності якісних змін, «дискусій про красу» та аналізу культурних стереотипів як способу художньої інтерпретації дійсності [116, с. 189]. Програма їхньої творчості, на думку Г. Склярєнко, «пройшла шлях від модернізації (а точніше – постмодернізації) українського мистецтва у 1980-х, затиснутого між фольклором та соцреалізмом, через протиріччя з пострадянською реальністю до діалогу локального і універсального, що визначає одну з головних тенденцій сучасного мистецтва» [116, с. 193].

Згадані вище нові мистецькі ініціативи паралельно співіснували з відголосками радянської системи. Спілка художників продовжувала

функціонувати й надалі, змінюючись дуже повільно та не зрікаючись у своїй роботі принципів попередніх десятиліть. Ця інституція залишалася важливою передусім для митців старшого покоління, які переважно створювали реалістичне мистецтво і не мислили себе поза звичною системою (інтерв'ю з Алісою Ложкіною) [200]. Варто, проте, відзначити, що багато хто з молодих митців, які входили до новоутворених художніх об'єднань теж були членами Спілки художників.

Крім асоціацій і об'єднань, у 1990-х роках у Києві виникають і перші галереї як приклад інституцій нового типу, відбувається велика кількість виставок, часто експериментальних і навіть провокативних як для аудиторії, яка десятиліттями на виставках бачила лише соціалістичний реалізм. За відсутності на той момент сталої практики кураторства, художники часто самі виступали в ролі кураторів, артменеджерів чи навіть артдилерів. Взагалі, більшість проєктів того часу відбувалися завдяки ентузіазмові окремих особистостей. У непросте десятиліття 1990-х років артринок лише зароджувався і був доволі хаотичним явищем, як, власне, і перші інституції. Через складне економічне становище більше не було потужного державного фінансування, відбулося знецінення грошей, спостерігався дефіцит товарів. Аналіз архівної літератури та інтерв'ю, взятих авторкою в учасників тодішньої артсцени, дають підставу стверджувати, що мистецька система протягом перших двох десятиліть існувала автономно, паралельно до політичних процесів. Держава не втручалася в діяльність мистецьких інституцій, але й так само не надавала їм суттєвої підтримки (інтерв'ю з Алісою Ложкіною) [200].

Не зважаючи на високу мистецьку активність у найбільших містах та на певні спроби колаборації, все ж можемо говорити про певну ізольованість артінституцій, що разом з тим сприяло різноманіттю художніх пошуків.

У столиці піонером у спробі інституалізувати мистецьку практику був Центр сучасного мистецтва «Soviart», який розпочав свою діяльність у Києві в 1987 році. «Soviart» став організатором першої радянсько-американської виставки (1987) та низки міжнародних проєктів (особливо успішними вони були з Данією). ЦСМ належить досвід проведення (а подекуди й участі як співорганізатора) таких великих проєктів, як «Українське малАРТство (60–80 рр.)» (1990), «Мистецтво України ХХ століття» – проєкту, який складався з 12 виставок (1998–2004); Арт-фестивалів (1996–2000), фестивалів «Ініціатива 1» та «Ініціатива 2» (2001, 2002), фестивалю «Культурні герої» (2002) тощо. За спектром діяльності ЦСМ «Soviart» став прикладом поліфункціональної інституції. (Діяльність інституції детальніше проаналізовано в Додатку А).

Важливими для свого часу були дві художні ярмарки у Києві (1994–1995 рр.), які зробили надзвичайно великий внесок у популяризацію діяльності художніх галерей, серед їхніх організаторів були І. Оксаметний, Є. Солонін та О. Соловйов. Після другого ярмарку було створено Асоціацію арт галерей України (1995), яку очолив В. Хаматов. Це був важливий крок для розвитку артінституцій нового типу незалежної України.

Першою приватною галереєю у Києві став «Триптих», який відкрився на Андріївському узвозі у 1988 році як результат кооперації п'яти художників: Олександра Міловзорова, Ніни Лапчик, Наталії Пікуш, Володимира та Неллі Ісупових. Це був кооператив, який згодом трансформувався у галерею. Тут художники демонстрували свої роботи. Основний фокус від самого початку був спрямований на професійне декоративне мистецтво, у галереї відбувалися виставки кераміки, скла, гобеленів, текстилю та живопису [144; 145]. За роки існування галереї її артдиректорами були Тамара Лі, яка допомогла значно продовжити оренду приміщення і взагалі вела дуже активну виставкову діяльність, Олександр Міловзоров, а згодом – Наталя Пікуш. У 1999 році

директором стала Тетяна Савченко, яка до цього вже мала досвід співпраці з художниками. У 1994 році Т. Савченко, яка тоді працювала у Парижі, зібрала групу художників (Л. Вартеванов, Д. Кавсан, Я. Бистрова, О. Гнилицький, І. Чичкан) для участі у фестивалі мистецтв в Авіньйоні (Франція). У 2003 році компанія «Фокстрот» запропонувала їй створити нову галерею й очолити її. Оскільки власного приміщення знайти не вдалося, представники компанії запропонували О. Міловзорову продати галерею. Так було придбане тільки право власності, адже локація й назва галереї залишилися незмінними. Отже, Т. Савченко, продовжуючи бути директором та працюючи з певним колом художників (А. Блудов, А. Криволап, С. Савченко, М. Вайсберг, О. Сухоліт, Д. Грек та інші), возила їхні роботи на арт'ярмарки до Вільнюса, Стамбула, в Дубаї, Москву та Базель (2004–2006). Також вона провела низку художніх пленерів як в Україні, так і поза її межами (Хорватія, Болгарія). Через певні обставини, пов'язані як з політичною ситуацією в країні, так і з внутрішніми процесами в компанії «Фокстрот», Т. Савченко винайняла приміщення на вулиці Десятинній (2011) і створила бренд «Триптих-арт», ставши як засновницею, так і директоркою нової галереї. Галерею «Триптих» було продано, але вона продовжувала функціонувати, зберігаючи оригінальну назву (інтерв'ю з Тетяною Савченко) [201].

На початку 1990-х років Київ був лідером з кількості галерей. Тут відкрилися: «Soviart» (1988), «Триптих» (1988) «Ойкумена» (1989), «Інкоарт» (1989), «Українська національна галерея» Градобанку (1991), «Тарас» (1992), «Світ Л» (1993). До речі, директоркою останньої була відома сьогодні мистецтвознавиця Олеся Авраменко [28; 14]. Надалі у столиці виникають такі галереї, як «L-Art» на Андріївському узвозі (1993) [1994?], засновницею якої була Людмила Березницька – у цій галереї було зібрано велику колекцію творів мистецтва соцреалізму в Україні, однією з форм її діяльності було

проведення аукціонів; та галерея «Ірена» на вул. Артема (нині Січових Стрільців). Відкрита у 1991 році, вона проіснувала до 2009 року (засновниця – Ірина Осадча). Галерея отримала кілька грантів від Фонду Сороса «Відродження». За роки свого існування вона провела близько 500 виставок в Україні та за кордоном, стала інституцією, де було започатковано надання стипендій для молодих митців [96, с. 214]. Зауважимо, що всі ці форми діяльності були новими для України.

Якщо «Триптих» був першою недержавною галереєю, то першою державною стала галерея «Аліпій», яка функціонувала при Українському Домі. Галерея «Аліпій» розпочала свою діяльність у 1993 році (куратор – Валерій Сахарук (1993–1995, 2001–2003)). Перша виставка галереї – «Мистецькі імпресії», мала на меті показати зріз сучасного мистецтва, а тому зібрала художників з різних регіонів України. Так учасники, яких було тридцять вісім, визначили коло художників, з якими в подальшому співпрацювала галерея.

В зазначений період також виникають: Центр сучасного мистецтва «Брама» (на території нинішнього Михайлівського собору, 1994) та галерея «Бланк Арт», яка недовго проіснувала на Андріївському узвозі (1994–1995). Обравши за формат роботи невеликі персональні виставки, вона тісно співпрацювала з учасниками сквоту «Паризька комуна». З цим колом художників працювала й галерея «УКВ», яка вже у 1992–1993 роках активно робила виставки, її майданчиком стали зали Спілки художників України на вул. Володимирській, на вул. Горького (нині Антоновича), а також приміщення Українського товариства охорони пам'яток історії та культури (УТОШК) у Києво-Печерській лаврі (іл. 3.1; 3.2; 3.3). Про діяльність цих галерей відомо небагато.

Середина 1990-х років означилась відкриттям у Києві таких галерей як «Ательє Карась» на Андріївському узвозі (1995), заснована художником Валерієм Карасем та його сином Євгеном (активно діяла й упродовж наступних десятиліть, представляючи вже відомих та молодих художників як в Україні, так і поза її межами) [143], «Галерея 36» (Андріївський узвіз 36, 1995), заснована художником Олександром Міловзоровим. З цієї галереї розпочали творчий шлях чимало відомих нині художників, зокрема, М. Журавель та А. Блудов [142]. Згаданий вище Олександр Міловзоров проявив себе не лише як талановитий художник, але й зробив вагомий внесок у розвиток українського артсередовища.

Окремо заслуговують на увагу дві й понині функціонуючі галереї, які були засновані у Києві ще у 1990-х роках. Йдеться про галерею «РА» і галерею «Лавра». Перша з них – «РА» – була відкрита у 1993 році Андрієм Трилісським (іл. 3.4). Тут з 2004 року працювала фотогалерея та «Школа фотографії Віктора Маруценка». Саме «РА» ініціювала проведення Міжнародного фестивалю фотографії KievFotoCom. Київська міська галерея мистецтв «Лавра» – це муніципальна галерея міста Києва, відкрита у 1996 році. Маючи велику площу – близько 650 м², галерея слугувала майданчиком не лише для показу виставкових проєктів, але й була місцем для проведення театральних, кіно-, фешн- показів, освітніх заходів тощо.

На зламі тисячоліть у Києві виникає ще одна галерея – «Майстерня» у приміщенні Спілки художників України (заснована у 1999 році художниками Іриною Вештак-Остроменською та Володимиром Вештаком).

Одними з найголовніших викликів для перших галерей була відсутність професійного менеджменту, а також необхідність естетичного виховання нового поціновувача мистецтва з кола «свіжоспеченої» буржуазії [96, с. 214–225]. Більшість робіт продавалися «вчорну»: без документів, звітності і сплати

податків. Був певний період, коли приїздило чимало іноземців, які масово скуповували роботи. Особливим попитом користувалися збережені в майстернях реалістичні роботи соціалістичної доби (інтерв'ю з Віктором Хаматовим) [197].

Паралельно з приватними виставковими просторами, нове мистецтво демонструвалося і на майданчиках державних установ. Наприклад, у залах Спілки художників України О. Соловйов, який до 1992 року перебував на посаді завідувача виставкового відділу в апараті цієї організації, організував два проєкти: «Художники Паризької комуни» (1991) та проєкт «Штиль» (1992, на вул. Горького) (інтерв'ю з Олександром Соловйовим) [199] – цей останній засвідчив утвердження в українській практиці мистецтва об'єкта (інсталяцій, асамбляжів, інстальованої картини тощо). Для демонстрації нового мистецтва було задіяно й Український Дім, де в межах арт'ярмарки 1994 року було показано вже згадану виставку «Простір культурної революції» [116, с. 194].

Порівнюючи ситуацію у Києві та інших великих мистецьких осередках, зокрема Львові та Одесі, можна відзначити, що не зважаючи на те, що в столиці було більше можливостей (тут з'являлося більше нових галерейних майданчиків), тут повільніше укорінювалися в інституційній практиці нові форми мистецтва. Львівське, харківське та одеське мистецькі середовища швидше асимілювали нові медіа в мистецтві, не останньою чергою завдяки досвіді нонконформістських експериментів попередніх десятиліть. Адже до столиці в радянські часи увага влади була прикута сильніше, цензурний нагляд тут був суворішим, а отже, експериментувати тут, випробовуючи нові шляхи, було важче. Через це артінституції Львова, Одеси та Харкова швидше від столиці переорієнтовувалися на нові форми мистецтва, а тамтешні митці активніше, аніж їхні столичні колеги, вводили до свого інструментарію новітні виражальні засоби.

Серед столичних мистецьких установ досліджуваного періоду окреме місце посідає Центр Сучасного Мистецтва Сороса – Київ (ЦСМС). Заснований американським фінансистом Джорджем Соросом у 1993 році, він став частиною міжнародної мережі ЦСМС. Головна місія Фонду Сороса – переформатування посттоталітарних країн у так звані суспільства відкритого типу, тобто реорганізація їх за західним зразком. Дослідниця Аліса Ложкіна зазначає, що у ці роки якраз поширюється концепція культури як «м'якої сили» (soft power), а сучасне мистецтво починають розглядати як інструмент трансформації посттоталітарних країн. Так у долю аполітичного покоління «Нової хвилі» несподівано втрутилася політика. [59, с. 303]. У 1997 році ЦСМС виник і в Одесі, про це більш детально йтиметься в розділі, присвяченому одеській художній сцені. Офіційною місією ЦСМС була альтруїстична підтримка мистецьких проєктів, а мета – активізація художнього середовища (шляхом запровадження системи грантів надання можливості художникам, мистецьким організаціям та професіоналам у сфері мистецтва, створювати проєкти, брати участь у виставках сучасного мистецтва, отримувати інформацію та налагоджувати локальні й міжнародні контакти) [148].

Першою директоркою ЦСМС – Київ стала американка українського походження – Марта Кузьма (у 1994–1997 рр.). На зустріч з Д. Соросом, організовану М. Кузьмою, були запрошені художники з різних міст України. За словами очевидця Олександра Соловйова, саме Марта відкрила мистецтво харківської фотографії, підтримала «Групу швидкого реагування» (Харків) і творче об'єднання «Фонд Мазоха» зі Львова [139]. У полі інтересу ЦСМС з самого початку опинилися художники сквоту «Паризької комуни» та художники «Вольової грані національного постеклектизму».

Одним зі знакових проєктів М. Кузьми стала «Алхімічна капітуляція» (1994) на борту флагмана ВМФ України «Славутич» у Севастополі, де було представлено чимало радикально-провокативних мистецьких творів. Через певний час у Марти Кузьми почалися певні конфлікти з керівництвом і колегами, що призвело до змін (інтерв'ю з Костянтином Акіншою) [202].

У 1995 році ЦСМС переїхав у відреставровану історичну будівлю поряд з Києво-Могилянською академією, де розвернулася багатовекторна діяльність: виставкова, грантова та освітня. Саме ЦСМС на початку 1990-х був у Києві чи не єдиним осередком стабільної фінансової підтримки для мистецтва [28, с. 132] (іл. 3.8; 3.9; 3.10). Серед проєктів, які виграли перші гранти, були видання монографії Д. Горбачова «Український авангард ХХ століття» і виставковий проєкт «Нісайон». Гранти для окремих митців отримали: Б. Михайлов, О. Гнилицький, О. Ройтбурд, І. Чичкан та О. Соловйов [96, с. 204].

Виставковий простір галереї ЦСМС відкрився проєктом «Вирощене в кістці» (1995). Цей майданчик прагнув стати місцем вільних експериментів і художніх висловлювань, а також показати нових художників, або ж тих, хто досі, в силу різних причин, не мав підтримки й можливості виставлятися. Українським художникам, що мешкають в Україні, ЦСМС приділяв чималу увагу, але доволі часто в його залах можна було побачити й роботи тих українських художників, котрі мешкають поза межами України (зокрема С. Браткова), а також польських та німецьких митців [148].

Наступним директором ЦСМС став Юрій (Єжи) Онух – українець за походженням, який довго жив у Польщі, США та Канаді (1997–2005). У конкурсі на цю посаду також брали участь Олександр Соловйов, Сергій Братков та Ігор Панчишин. Саме Ю. Онух підготував концепцію ЦСМС, при ньому усі проєкти в ЦСМС куратори робили на конкурсній основі, під які

отримували гранти. Він згадує, що непросто було створити й зареєструвати міжнародну фундацію «Центр Сучасного Мистецтва» – для цього їм знадобився цілий рік. Його бачення розвитку інституції відрізнялося від погляду на це питання попередньої очільниці, М. Кузьми. Очоливши «Центр сучасного мистецтва», Ю. Онух створив нову його структуру, в якій залишив М. Кузьму головою галерейної програми. Він також створив медіальну програму, яку очолила Наталія Манжалій. Таке рішення допомогло відбутися Київському міжнародному медіа-фестивалю (КИМАФ) (куратори Катерина Стукалова та Наталія Манжалій, 2000–2002), «який “імпортував” в Україну нові технології, виконуючи до того ж просвітницьку місію» [16]. Також розвивалася освітня програма, яку очолила Людмила Мацюк. Зусиллями Ю. Онуха в Україні було показано роботи Йозефа Бойса, Енді Воргола, Іллі Кабакова, Нам Джун Пайка та багатьох інших.

Серед освітніх заходів ЦСМС, варто згадати лекцію «Культурний номадизм та діаспора», яку прочитав видатний куратор і критик, засновник терміна «трансавангард» Акілле Боніто Оліва. Лектора було запрошено восени 1996 року Посольством Італії в Україні та Центром сучасного мистецтва Дж. Сороса при НаУКМА [96, с. 322]. Також на освітні заходи запрошувались і відомі критики, зокрема Джермано Челанта, Маргарита та Віктор Тупіцини. Відбулися лекції Ніколя Бурріо про естетику взаємодії, Ерккі Хуттамо про інтерактивне мистецтво та Петера Вайбеля про нові медіа.

Підсумовуючи значення цих проєктів інституції, варто підкреслити їхній вплив на мистецький процес. Завдяки тому, що ЦСМС – Київ запрошував іноземних митців, відбувалося глибше знайомство з мистецтвом концептуалізму, трансавангарду, відеоартом, з іншими актуальними світовими тенденціями, результатом чого була асиміляція в художньому середовищі України нових медіа та ідей, що в свою чергу виливалося в активні мистецькі

пошуки. Активна робота художників з новими медіа та значне розширення меж представлених видів мистецтва у 2010-х роках мала своїм підґрунтям ті експерименти, що відбувалися упродовж 1990-х років, – йдеться про ознайомлення з новими медіа на виставках, які привозилися в Україну, та на міжнародних фестивалях, зокрема на Венеційській бієнале та на Документі, які митці могли побачити закордоном. Тобто інституції давали новий матеріал і натхнення митцям, показуючи їм здобутки інших художників з різних країн.

Крім того, завдяки освітній програмі й демонструванню робіт закордонних митців відбувалося поступове виховання публіки. Хоч актуальні мистецькі тенденції сприймала й відносно невелика частина глядачів поступовий процес зміни свідомості все одно відбувався. Іншим важливим аспектом було те, що мистецтвознавці отримували новий матеріал для вивчення, нові об'єкти для аналізу, розширюючи завдяки цьому репертуар власних досліджень.

Ю. Онух намагався підтримувати не лише вже визнаних, але й молодих митців. Йому своїм стрімким розвитком завдячує, наприклад, група Р.Е.П., яка у стінах ЦСМС створювала «революційне мистецтво» під час Помаранчевої революції 2004–2005 років. Історія почалася з того, що Володимир Кузнецов і Леся Хоменко прийшли позичити драбини, а натомість вони отримали у розпорядження все приміщення центру [99]. Ця територія стала творчим штабом, давши як життя, так і назву новоутвореному ситуаційному феномену – Р.Е.П. («Революційний експериментальний простір»). Спочатку до групи увійшло близько сорока художників, а згодом вже, власне, група «Р.Е.П.», у складі шести авторів, зробила ще кілька проєктів у ЦСМС. Коли Ю. Онух став директором Польського інституту, він залучав «Р.Е.П.» і до різних проєктів у Польщі [139].

Ю. Онух мав стати куратором українського проєкту на Венеційській бієнале (2001), що було першим для України досвідом з моменту здобуття незалежності. Він мав представити проєкт львівського «Фонду Мазоха» «Кращі художники ХХ століття». Після конфлікту з владою Ю. Онуха усунули від кураторства. І до Венеції поїхали інші художники. В результаті, на думку Аліси Ложкіної, «павільйон України під кураторством Валентина Раєвського у Венеції являв собою великий військовий брезентовий намет, де в найкращих традиціях провінційних українських музеїв було встановлено кітчеву діораму із соняшниками на тлі Чорнобильської атомної електростанції. На батьківщині довгоочікуваний український десант у Венеції обернувся провалом. Уже після бієнале сторони конфлікту ще довго з'ясовували стосунки в суді» [59, с. 383].

Часто виставкові проєкти ЦСМС випробовували суспільну думку і спричиняли жваву дискусію, через скандальність чи сміливу провокативність представлених робіт. Серед знакових проєктів інституції можна назвати виставку «Парниковий ефект» (1997) куратора О. Соловійова та «Бренд “Українське”» (2001) куратор – Ю. Онух, де лунала ідея, що стратегія конструювання брендів зрозуміло пояснює нові ринкові принципи позиціонування і просування художників у соціумі.

Згаданий вище проєкт «Бренд “Українське”» був цікавим прецедентом. Це була чи не перша виставка сучасного мистецтва, яку відвідав президент України – на цій посаді в ту пору перебував Леонід Кучма. Це був час поступового виходу нового мистецтва з соціального ігнору. А. Ложкіна підкреслює, що «модна тема національного й політичного брендингу вже за кілька років реактуалізується в загальнодержавному масштабі. Приголомшливий успіх Помаранчевої революції – це не в останню чергу тріумф запропонованого опозиційними політтехнологами варіанта «Бренду

“Українське”», результат вірусного політичного маркетингу й фірмового стилю, що спрацював напрочуд вдало» [59, с. 383–384].

Ілюстративним було опитування, яке провів журнал «Art-line» серед професійної спільноти Києва у 1997 році. Згідно з його даними на момент опитування, лідером серед галерей (виставкових майданчиків) був ЦСМ Сороса, друге місце посідала галерея «Ірена», третє – «Ательє Карась», четверте – «Триптих». За ними йшли галерея «Лавра», зал Спілки художників України, потім «Грифон», «Акварелі», «Нефа», «Міхт» та «L-Art» [73]. (архів Одеської національної наукової бібліотеки). Результати опитування демонструють досить позитивне ставлення мистецької спільноти до ЦСМС – Київ. Водночас, не можна не сказати про ставлення до Центру суспільства загалом. Попри наявний інтерес професійного середовища, що стимулювався фінансовою спроможністю центру, у більшості пересічних глядачів провокативні проєкти часто викликали нерозуміння. Так, можна сказати, що не дивлячись на те, що ЦСМС був найбільш фінансово потужною інституцією у 1990-х роках, його аудиторія була досить вузькою.

ЦСМС був однією з тих інституцій, що здійснювали посередництво між Україною і світом. Він виводив на сцену нові українські імена, насичуючи художнє поле дуже багатим, порівняно з попереднім періодом, матеріалом для дискусій, досліджень та експериментів. Саме тому ЦСМС став лідером в опитуванні мистецької спільноти – бо його полівекторна користь була очевидною, вона давала багато можливостей професійній спільноті. Хоча, повторюючи вище сказане, ще раз відзначимо, що це була лише невелика частина цієї спільноти.

Якщо для найбільших мистецьких центрів 1990-х років була характерною велика активність, і її результатами були поява численних об’єднань, перших приватних галерей та центрів сучасного мистецтва, то початок XXI століття

характеризувався певним уповільненням та спадом. Ситуація в різних регіонах України у ці часи розвивалася по-різному, але загальними рисами цього періоду було те, що зникає хаотичність і масовість у появі мистецьких ініціатив. До кінця 1990-х вже зникло чи було трансформовано чимало кооперативів, об'єднань та галерей; вщухає перший ажіотаж, спричинений відчуттям свободи, політичної й культурної демократизації суспільства; з'являється більш зрілий підхід до створення галерей та центрів сучасного мистецтва. У 1990-х роках було закладене міцне підґрунтя для розвитку культурної дипломатії і налагодженню міжнародних зв'язків. Однак, попри низку художніх проєктів за кордоном, Україна й далі не була присутньою на найбільших світових артфестивалях і арт'ярмарках. Мало місце певне ігнорування українського мистецтва на міжнародній арені. Тільки у 2000 році Україна вперше отримала запрошення взяти участь у Венеційській бієнале, де в 2001 році представила свій павільйон.

На початок XXI століття в українських художників уже був певний досвід отримання грантів – здебільшого від приватних іноземних фондів. Розвивалося не лише саме мистецтво, але й кураторська діяльність з її пошуками нових експозиційних форм. Тут варто зауважити, що більш системний підхід до кураторства став реалією життя дещо пізніше. Важливо ще раз наголосити, що в економічно непросте десятиліття 1990-х та в період початку 2000-х років питання культури як частини державної політики перебували на периферії. А коли потрібно було репрезентувати країну поза її межами, за інерцією обирали скоріше народне, чи фольклорне мистецтво. Разом з тим, на початку 2000-х було докладено багато зусиль, щоб «легітимізувати» професійне декоративне мистецтво. Ілюстрацією цього були зокрема такі проєкти як «Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен» 2003 року та «Сучасне декоративне мистецтво України», що

експонувалася влітку 2004 року в штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі. Автором ідеї і куратором обох проєктів була З. Чегусова [140]. Успіх проєктів сприяв появі, починаючи з 2004 року, Всеукраїнської трієнале художнього текстилю в залах Київської організації НСХУ. Проводячи паралель, треба сказати, що трієнале різних видів образотворчого мистецтва стало однією з постійних форм виставкової діяльності НСХУ ще з 1990-х років [141].

У цей період, незважаючи на відсутність потужної державної та приватної підтримки, продовжували розвиватись плюралістичні художні пошуки, відбуваються виставки, з'являються нові журнали, де публікуються дослідження, присвячені сучасним художнім процесам. Важливими виданнями про сучасне мистецтво були, зокрема, «Terra Incognita» (1993–2000), «Галерея» (1999–2011, видавалася за підтримки ЦСМ «Soviart»), «ArtUkraine» та «FineArt», паралельно продовжують існувати й більш традиційні видання, зокрема журнал «Образотворче мистецтво», що видавався з 1935 року.

Аналізуючи українську артсцену загалом, можна сказати що у 2000-х роках поступово відбувається централізація художніх процесів, регіональні сцени вже не відіграють такої ролі, як у попередньому десятилітті. Чимало митців переїхало до столиці, оскільки там було більше можливостей для виставок і продажу.

У Києві на початку 2000-х відчувалося певне зниження інтенсивності інституційної діяльності, не вистачало установ, які б системно підтримували сучасне мистецтво. «Актуальна творчість лишалася маргінальним явищем у загально художньому процесі України, оскільки так само гостро стояло питання його легітимізації, себто долучення до офіційно визнаної культури, надання йому релевантних повноважень поряд з традиційним мистецтвом» [45].

На той момент ще не існувало тих великих інституцій, які з'явилися вже у другій половині першого десятиліття 2000-х років. Важливим прецедентом була поява у 2001 році такої державної установи, як Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (ІПСМ). Інститут, який діє й досі, займається науково-дослідницькою роботою. Тут навчають майбутніх кандидатів наук зі спеціальності теорія та історія культури, проводяться конференції, видаються монографії та низка науково-мистецьких журналів [45]. Інститут відіграв важливу роль у справі розвитку та збереження національного мистецтвознавства. Крім того, ІПСМ має доволі великий виставковий простір, і за роки свого функціонування він став місцем репрезентації численних художніх пошуків, українських та міжнародних проєктів.

Якщо попередній приклад охарактеризував діяльність державної інституції, яка опікується сучасним мистецтвом, то наступний ілюструє приватну ініціативу, результатом якої стала поява у Києві в 2006 році ПінчукАртЦентру – PinchukArtCentre (PAC).

Ініціатива створення тоді ще музею – який із часом став центром сучасного мистецтва, належала українському олігархові Віктору Пінчуку під впливом Марата Гельмана – московського галериста і політтехнолога, який у 2002 році відкрив філію своєї галереї у Києві на вулиці Костьольній. («Галерея Гельмана» протягом двох років була центром актуального художнього процесу, вона відзначалася радикалізмом і богемністю) [59, с. 412–413] (іл. 3.13).

Треба відзначити, що PAC свого часу був важливим епіцентром сучасного мистецтва у Києві, адже на момент його відкриття – ЦСМ Сорос вже майже зійшов з артсцени через брак фінансування, а Мистецький Арсенал ще не з'явився. ПінчукАртЦентр мав достатні ресурси, аби привозити проєкти

всесвітньовідомих художників, які в Україні до того часу не були показані. Йдеться про роботи Олафура Еліассона, Демієна Хьорста, Аніша Капура та інших. Таким чином продовжувалася започаткована Центром сучасного мистецтва Сороса серія знайомств з іноземними митцями в новому, ще більшому масштабі. Виставки охоплювали значно більшу аудиторію, ніж аудиторія ЦСМС у 1990-х, тому їхній вплив на суспільну свідомість та на ставлення до сучасного мистецтва був відчутно більшим.

ПінчукАртЦентр був місцем демонстрації актуальних мистецьких тенденцій, здебільшого незрозумілих тоді широкій публіці. Можна говорити про те, що Центр у своїй діяльності був місцем формування нового західно- та глобальноорієнтованого мислення, що ставило його поряд з тими інституціями, котрі після 1990-х років особливо рясно почали з'являтися по всьому світу.

В основному саме завдяки діяльності РАС і бюджетам, які ця організація витрачала на мистецтво, вже до 2010 року сучасне мистецтво стало модним, суттєво збільшилася аудиторія, що відвідувала виставки, мистецькі події стали висвітлюватися в медіа, «скресла крига» державної відстороненості (інтерв'ю з Алісою Ложкіною) [200].

Після політичних подій 2014 року, PinchukArtCentre змістив фокус своєї діяльності зі світового на локальний контекст, що дістало свій прояв не лише в збільшенні кількості проєктів українського мистецтва, але й у діяльності «Дослідницької платформи», яка почала свою роботу у 2016 році й зібрала доволі великий архів (інтерв'ю з Бйорном Гельдхофом) [203].

Не менш важливою ініціативою ПінчукАртЦентру було створення кураторської платформи, яка допомогла сформувати нове покоління кураторів. Ідея створення платформи належить Екхардові Шнайдеру –

генеральному директорів РАС, а в життя її втілював Бйорн Гельдхоф, котрий приєднався до команди РАС у 2009 році і став артдиректором у 2015 році. До 2020 року відбулося три набори майбутніх кураторів, перший – наприкінці 2011 року. Завершили навчання у повному обсязі лише три слухачки кураторської платформи – Тетяна Кочубінська, Єлизавета Герман та Марія Ланько. Кураторська платформа діяла у трьох напрямках: теоретичні семінари, занурення у роботу інституції та створення архіву. Учасниці мали розробити структуру організації архіву сучасного українського мистецтва, також працювали вони над створенням профайлів художників, писали есе та робили дослідження, які згодом лягли в основу вищезгаданої «Дослідницької платформи». (Додаток Б)

Свідченням того, яке значення мала ця ініціатива для майбутнього української артсцени, є факт, що Є. Герман та М. Ланько, пройшовши навчальний курс кураторства в РАС, далі успішно продовжили працювати кураторками, реалізувавши чимало виставкових проєктів, зокрема й всеукраїнського масштабу, а також створили новий виставковий простір – «The Naked Room»; про який ітиметься нижче. Крім того, навчання з питань кураторства у РАС дало ще один позитивний результат: воно посприяло науковому осмисленню самого явища кураторства. Саме цій темі присвятила свою дисертацію колишня учасниця цього навчання – Є. Герман. Цю дисертацію вона захистила в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА). Отже, з часом наслідки роботи РАС дали про себе знати і в державній науково-освітній сфері.

ПінчукАртЦентр (РАС), як і низка інших інституції сучасного мистецтва, був своєрідною альтернативою державній сфері мистецтва і мистецтвознавства. Він існував незалежно від державної сфери, але впливав

на неї – зокрема, сприяв розширенню кола інтересів офіційного мистецтвознавства – від традиційних до актуальних.

РАС, який веде різновекторну діяльність, за низкою ознак є унікальною інституцією не лише для Києва, але й для всієї України. Прикладами багатогранної діяльності цього осередку можуть слугувати організація виставок, як міжнародних, так і присвячених суто українському мистецькому контекстові; заснування національної премії для українських художників віком до 35 років – PinchukArtCentre Prize (з 2009 р.) та міжнародної премії Future Generation Art Prize (з 2010 р.), багаторічна участь в офіційній паралельній програмі Венеційської бієнале та багато іншого.

З огляду на те, що від початку 1990-х років характерною рисою інституційного ландшафту української артсцени була нестабільність – за ці роки виникло й безслідно зникло чимало приватних мистецьких установ – PinchukArtCentre цікавий для дослідження з огляду на довгий період свого функціонування – протягом більше як п’ятнадцяти років, за який він пройшов шлях трансформацій, впливаючи як на розвиток локального мистецтва, так і на зміну суспільної свідомості. Це приклад успішної інституції західного зразка в Україні, яка за багатьма аспектами своєї діяльності не має аналогів серед приватних чи державних мистецьких установ [65]. (Діяльність інституції детально проаналізовано в Додатку Б)

Початок і середина нульових – це доба, коли сучасне мистецтво стає одним із головних іміджевих інструментів і соціальними сходами для нової глобальної еліти [59, с. 397]. Вперше після десятирічної стагнації стрімко починає рости артринок. В Україні політичні події 2004–2005 років, що здобули назву «Помаранчева революція», мали вплив на привнесення більш чіткого політичного дискурсу в мистецтво певного кола нового покоління художників.

Середина 2000-х років позначилася також появою Міжнародного благодійного фонду «Ейдос» (2005), заснованого Людмилою Березницькою разом із українськими бізнесменами Любов'ю Михайловою та Петром Багриєм. Інституція працювала над розширенням меж публічності актуального мистецтва й над його інтегруванням у повсякденне життя та урбаністичний простір. Серед основних активностей була організація виставок, конференцій, конкурсу візуальних мистецтв, видання каталогів, а також низки інших проєктів. Фонд вплинув на розвиток артринку, і на професійне становлення багатьох відомих сьогодні митців.

Стагнація у сфері діяльності артінституцій на початку XXI століття стала паузою, що дала змогу переосмислити помилки і здобутки попередніх десяти років. Нове покоління артменеджерів, що відкрили ряд нових галерей та аукціонних домів у другій половині нульових, продемонстрували новий підхід у роботі інституцій. Це вже була сходинка, яка наблизила українську артсистему до світового контексту та до інтеграції в неї. Більшість з цих інституцій функціонують і досі.

Так, у 2003 році на території Київської міської галереї «Лавра» Тетяною Міроною була заснована приватна (комерційна) культурна ініціатива, артплатформа – Mironova Gallery. За роки її існування, тут відбулося чимало групових і персональних виставок. Галерея однією з перших почала системно возити твори українських художників на міжнародні арт'ярмарки.

У 2005 році у Києві була заснована галерея сучасного мистецтва «ЦЕХ» (TSEKH contemporary art gallery), яка згодом відкрила свою філію у столиці Литовської Республіки (2016) – галерею Tsekh Vilnius. За увесь час існування в обох галереях було реалізовано понад 400 проєктів, Tsekh представляє своїх митців на арт'ярмарках та в різних міжнародних проєктах. Акцент робиться на експериментах з об'єктами, інсталяціями і новими медіа. За останнє

десятиліття київський осередок галереї дещо втратив свою активність, загубившись у розмаїтті мистецького життя столиці.

Найактивнішою у справі міжнародної репрезентації українського мистецтва з-поміж приватних галерей і досі лишається Voloshyn Gallery, заснована у 2016 році Максимом та Юлією Волошиними. Вона стала прямою наступницею галереї «Мистецька збірка», що була відкрита у 2006 році (іл. 3.24). Крім проєктів на своїй локації (після ребрендингу тут почали представляти здебільшого соціально-критичне та політичне мистецтво), галерея є постійним учасником найбільших ярмарок сучасного мистецтва, зокрема, Liste Basel, The Armory Show, Vienna Contemporary та ін., що помітно виділяє її серед інших галерей.

Дуже активною інституцією від початку свого функціонування є Артцентр Павла Гудімова – «Я Галерея». Осередки центру відкрито у Києві (2007), у Дніпрі (2010–2017) та у Львові (2019). Його засновник – колекціонер і музикант Павло Гудімов, став куратором багатьох великих проєктів, зокрема й музейних. Основну свою діяльність інституція спрямовує на послідовну підтримку, розвиток і популяризацію сучасного мистецтва – окрім організації виставкових проєктів, «Я Галерея» взялася до організації круглих столів, видавництва книг, збирання бібліотеки. Ця установа помітно вирізняється через свою багаторічну присутність у мистецькому полі України, у тому впливі, який вона має на розвиток мистецтва, зокрема і локального. Що особливо яскраво ілюструє «Я Галерея» у Львові, яка багато зробила для дослідження мистецького середовища міста. Тут, зокрема, розгортаються проєкти, що досліджують і представляють саме локальне мистецтво, зокрема, львівську скульптуру та кераміку. Однак роботи тих львівських художників, які експонуються на виставках у львівській «Я Галереї» – наприклад, твори Я. Мотики, В. Костирка, А. Сагайдаковського, О. Капустяка та інших, доволі

нечасто можна побачити виставленими у київській філії інституції. А от київські художники, які на постійній основі співпрацюють з установою – зокрема, І. Янович, В. Ралко, М. Малишко, А. Логов, В. Будніков виставляються як у столиці, так і у Львові, що сприяє культурному діалогові між містами та обмінові аудиторіями. Інституція у своїй виставковій діяльності виходить також і поза межі України, особливо наочно це бачимо упродовж останніх років.

У 2008 році у Києві, на вул. Ярославській 21, відкрилась Dumchuk Gallery, заснована Анатолієм Димчуком, що вже мав на той момент галерею «NT-Art» в Одесі. Галерея, окрім великої кількості виставок на своєму майданчику, показувала свої проєкти в низці українських музеїв та за кордоном. Чимало уваги приділялося презентації «одеської школи» – варто згадати, приміром, проєкти «Одеська школа. Традиції та актуальність» в Мистецькому Арсеналі (2013) та однойменний проєкт, що відбувся в Донецьку у 2013 році, а також «Одеські нонконформісти» (2017), показаний у приміщенні галереї в Києві. Серед одеських митців, неодноразово представлених у галереї, можна назвати І. Гусєва, Ю. Єгорова, О. Ройтбурда, Д. Євсєєва та інших. Це створювало важливий прецедент культурного взаємозв'язку різних міст з Одесою. Якщо проаналізувати імена митців, з якими галерея співпрацює, помітним стає факт того, що це вже широковідомі митці (влучним англійським аналогом є well-established artists). Це або художники, що утвердились на артсцені ще у 1990-х роках (М. Маценко, А. Савадов, І. Чичкан, О. Тістол), або ж митці наступного покоління, що здобули визнання завдяки конкурсам-преміям РАС (А. Волокітін, Р. Мінін та інші). Тобто, ця інституція не була платформою для відкриття нових імен. Натомість вона запрошувала художників з різних міст, налагоджуючи діалог між різними українськими мистецькими осередками.

Галерея неодноразово брала участь в арт'ярмарках за кордоном – зокрема у Німеччині, Італії та Швейцарії.

Так само у 2008 році у Києві Мариною Щербенко була відкрита Галерея «Bottega» (2008–2014), що працювала з сучасним мистецтвом, представляючи проекти митців різних поколінь. Її ініціатива згодом була продовжена у діяльності Щербенко Арт Центру, про який ітиметься далі.

Того ж таки, 2008-го року – року загальносвітової економічної кризи, котрий, однак, привніс велике пожвавлення в інституційний ландшафт України – у Києві, на вулиці Рейтарській, було засновано Аукціонний дім «Дукат», при якому діяла і галерея. Основними напрямками діяльності було мистецтво першої половини ХХ століття, вітчизняне неофіційне мистецтво 1950–1990-х років та сучасне мистецтво. «Дукат» є прикладом того, як мистецькі інституції протягом 2000-х років почали виконували важливу функцію – вони не лише показували тогочасні практики молодих і зрілих митців, але й виводили неофіційні мистецькі пошуки попередньої радянської доби з «підпілля». Бо за радянських часів це мистецтво не демонструвалося так широко й доступно. Тепер же воно отримало нове життя: ширшу аудиторію, а оскільки це був аукціонний дім, то ще й вищу ймовірність бути поміченим і придбаним колекціонерами. Такі спроби переосмислити власну історію мистецтва стали ще більш актуальними в десятиліття 2010-х років, що помітно з виставок у більшості великих інституцій, як Києва, так і інших мистецьких центрів.

Іншими найбільш активними аукціонними домами в Києві були «Корнерс» (з 2006) і «Золотое сечение» (2004, нещодавно перейменований в «Goldens»).

Крім комерційних інституційних ініціатив, виникали й некомерційні. У 2008 році остаточно розпався ЦСМ при НаУКМА (колишній Центр сучасного

мистецтва Сороса, ЦСМС). «На його базі виникла Фундація ЦСМ, яка в кінці 2000-х – на початку 2010-х років організовувала виставкові й освітні проекти. На майданчику, який раніше займав ЦСМ, від 2008 року розмістився Центр Візуальної Культури, який до 2012 року діяв при Києво-Могилянській академії. Він став одним із головних центрів культурного й інтелектуального тяжіння кінця 2000-х – середини 2010-х. Спільнота амбітних культурологів і активістів, що постала довкола ЦВК, сповідувала ліві погляди й робила наголос на нонспектакулярні практики» [59, с. 480–488].

Кожна з вищезазначених інституцій, працювала у своєму напрямку, зі своїм колом художників. Взяті разом, вони, комунікуючи з широкою глядацькою аудиторією, намагалися охопити своєю діяльністю ту поліфонію різноманітних мистецьких практик, які існували в Україні на той час.

Для 2000-х характерною стала колективна робота митців, що прийшло на зміну десятиліттю яскраво вираженого індивідуалізму. Серед мистецьких об'єднань нового століття найактивнішими були київський «Р.Е.П.» (2004) та харківське об'єднання «SOSka» (2005) – вони були відомі своїми вуличними гепенінгами, акціями та перформансами, які також відбувалися і в столиці. Іншими групами 2000-х були «Psia Krew», «Penoplast», «Totoro Garden», «Карпатський театр», Мистецька спільнота Херсона та створене наприкінці нульових, кураторське об'єднання «Худрада». Митці цього «постпомаранчевого» покоління демонстрували неабияку активність, часто обираючи метод провокативності як інструмент привернення уваги громадськості до суперечностей пострадянської художньої системи за допомогою конфлікту. Вони, на противагу старшому поколінню орієнтувалися на міжнародне інституційне середовище, шукали зрозумілий для західного куратора й глядача наратив про Україну та її мистецтво [59, с. 436]. Такий підхід, а також стала підтримка PinchukArtCentre, у випадку з

групою «Р.Е.П» зумовив те, що її учасники Микита (Нікіта) Кадан, Жанна Кадилова та інші, відомі сьогодні не лише в Європі, але й у США та низці інших країн.

Принагідно відзначимо, що завдяки вищезгаданим новоутвореним художнім об'єднанням, окремим кураторам та галеристам друга половина 2000-х років стала часом помітної політизації мистецтва і виставкових проєктів.

Знаковою подією на зламі першого і другого десятиліть XXI століття у Києві стала поява Мистецького Арсеналу. Це була довгоочікувана у мистецькому колі подія – створення державної інституції, яка, розвиваючи візуальне мистецтво, кіно, літературу тощо, стала б осередком культури міжнародного значення. Арсенал «був запланований як демонстративна модель, яка представить світові сучасну українську культурну практику, її новий національний бренд» [75].

Історично, назва інституції походить від назви будівлі, яка нині є її культурно-мистецьким простором. Це – будівля Арсеналу, передана Міністерством оборони України Міністерству культури. Перший мистецький проєкт там відбувся ще у 2004 році. Арсенал має як цікаву історію, так і велику архітектурну цінність. Споруда була зведена наприкінці XVIII століття.

Серед основних напрямків роботи Мистецького Арсеналу було проведення виставок-презентацій із зібрань музеїв України, організація виставок творів мистецтва з провідних музеїв світу, з приватних колекцій, організація міжнародних форумів, розробка освітніх програм для молоді та дітей; проведення наукових конференцій тощо. Інституція започаткувала низку фестивалів, які як складні поліфункціональні суспільно значущі явища є ефективним засобом регуляції емоційного життя суспільства. Зокрема, це

бієнале «Arsenale 2012»; міжнародні фестивалі «Книжковий Арсенал» та «Арсенал Ідей» [44, с.183] (іл. 3.22).

Бієнале «Arsenale 2012» стала подією, на яку приїхало чимало кураторів, митців та поціновувачів мистецтва зі всього світу (виставка не дістала продовження у такому форматі). Комісаром бієнале була Наталія Заболотна, а куратором було запрошено англійського куратора й мистецтвознавця Девіда Елліотта. Це була безпрецедентна за масштабом виставка у стінах державної інституції – вона представила твори митців з тридцяти однієї країни, залучивши як Європу і США, так і Азію. Серед відомих іноземних художників, що були тут представлені, були: Ай Вейвей, Яйої Кусاما, Білл Віола, Луїза Буржуа та ін. Метою виставки було показати мистецтво сьогодення не лише для української, але й для міжнародної аудиторії, а також створити діалог між сучасними художниками різних культур. «Arsenale 2012» стала платформою для українських художників та галерей з Одеси, Харкова, Києва, Львова та Луганська, що було спробою досягнути загальноукраїнський контекст, зробивши певний культурний «зріз». В часі виставка збіглася з періодом проведення Євро-2012, і завдяки цій обставині кількість іноземних відвідувачів виявилася суттєво більшою: за майже два місяці роботи виставки, її побачило понад сто десять тисяч осіб. Це була можливість представити Україну і її сучасну культуру світові, об'єднавши внутрішні зусилля й ресурси. Подія мала велике значення як для українських художників, так і для української аудиторії, що побачила вітчизняне мистецтво вписаним у світовий контекст.

Зазвичай проекти Мистецького Арсеналу несли щось значно більше, ніж просто демонстрацію творів на виставках – подібні виставки також включали презентацію результатів наукових досліджень та суспільну дискусію, допомагаючи поглибити знання широкого загалу про власну культуру: як про

окремих українських художників різного періоду (виставки «Катерина Білокур. Хочу бути художником!» (2015); «Марія Примаченко. Неосяжне» (2016); «Олександр Гнилицький. Реальність ілюзії» (2017); «Олег Голосій. Живопис нон-стоп» (2019) тощо.); так і про «школи», напрямки, художні сцени (виставки «Сцена українського авангарду» (2014); «Бойчукізм. Проект “Великого стилю”» (2018); «FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х.» (2018) тощо) [43].

Великі мистецькі інституції можна розглядати як інструмент формування національної ідеї. Саме це суспільне завдання протягом десятиліть, починаючи з XIX століття, виконували національні художні музеї в різних європейських країнах, а згодом і на американському континенті. Вони не просто ілюстрували місцеву історію, показуючи надбання національного мистецтва з його трансформаціями, вони формували ідентичність, візуально вписуючи окрему країну в світовий (культурний) контекст. У Києві такими (державними) інституціями є Національний художній музей України, Мистецький Арсенал тощо.

Багато років на території Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький Арсенал» діє Мала Галерея – місце експериментів і презентації молодого українського мистецтва – авторів, що працюють з актуальною мистецькою та суспільно-політичною проблематикою. За всі роки тут відбулося понад 100 проєктів – здебільшого це експериментальні некомерційні художні практики. Діяльність Малої Галереї сприяла поповненню музейного фонду Мистецького Арсеналу роботами сучасних художників.

Мистецький Арсенал продовжив започатковану PinchukArtCentre тенденцію підтримки сучасного мистецтва. Ці дві інституції, завдяки масштабам своєї діяльності, справили потужний вплив на культурно-

мистецьке життя не лише столиці, але й України загалом. Їхня робота, особливо Мистецького Арсеналу як державної інституції, сприяла активізації процесу вдосконалення культурної політики держави, підвищенню інтересу до мистецтва з боку суспільства та медіа. Якщо PinchukArtCentre працював з візуальним мистецтвом, то Мистецький Арсенал був поліфункціональною культурною інституцією, де увага приділялася і розвитку театру, і книговидаванню, і фешніндустрії – тут, зокрема, відбувалися покази моди.

Варто відзначити таку тенденцію: інтерес суто до сучасного візуального мистецтва, який існував на початку 2010-х років, ближче до середини десятиліття став спрямованим вже на більш широкий мистецький спектр. Цьому сприяла як нова інфраструктура у вигляді низки великих фестивалів, зокрема, «Книжкового Арсеналу», Одеського міжнародного кінофестивалю тощо, так і державна підтримка. Після появи у 2017 році Українського культурного фонду (УКФ) – державної установи, що системно займається підтримкою культурних та мистецьких ініціатив, шляхом надання грантів на їхню реалізацію – діячі культури вже могли розраховувати не лише на приватний сектор, але й на державу. Це, безумовно, сприяло розвитку всієї артсистеми (інтерв'ю з Алісою Ложкіною) [200]. Промовистим прикладом цього став Фестиваль-конкурс молодих українських художників (2017). Його засновник – Міністерство культури України, а організатори – Мистецький Арсенал та Національний художній музей України. Тобто, якщо Міністерство культури упродовж 1990-х та 2000-х років було більше схильним підтримувати традиційне мистецтво у різних його проявах, то у 2010-х роках його увага була спрямована уже й на сучасні мистецькі практики.

Взагалі, можливість отримати грант УКФ у відкритому конкурсі дало змогу зрівняти у правах інституції, окремих представників культури та різні види мистецтва. Адже за роки його існування, «за підтримки УКФ» відбулося

чимало концертів, фестивалів і театральних вистав, було видано чимало книг з історії, мистецтвознавства, поезії, було підтримало бібліотеки, архіви, просвітницькі проєкти. Відбулося те, про що йшла мова на початку розділу – державна політика щодо культури, яка викристалізовувалась протягом двох десятиліть, почала функціонувати, що стало більш помітно для широкого загалу і професійної мистецької спільноти. Цей процес допоміг і становленню справедливої конкуренції серед митців – адже принцип відкритого конкурсу, якого дотримувалися державні інституції, сприяв об'єктивізації ухвалення рішень. Це був кардинально інший підхід порівняно з тим, якого дотримувалося немало інших інституцій: такі воліли співпрацювати лише з вузьким колом митців – «друзів інституції», і це далеко не сприяло здоровій конкуренції поміж митців (таке до певної міри практикували в ЦСМС та РАС).

Повертаючись на початок 2010-х років, згадаємо засновану у 2011 році Стеллою Беньяміноюю приватну інституцію Stedley Art Foundation. Вона має свій невеликий виставковий простір «White space», але більшість її проєктів були представлені на інших локаціях як у столиці, так і в інших містах (іл. 3.27). Фундація системно підтримує низку художників, видаючи їхні каталоги, організовуючи їм персональні виставки. Це, зокрема, Олександр Животков, Олександр Сухоліт та Олександр Дубовик. Stedley Art Foundation виступила й співзасновником «Мистецтвознавчого конкурсу», який підтримує молодих мистецтвознавців та арткритиків. Зусиллями цієї інституції було видано чимало книг про сучасне мистецтво України.

Приватною мистецькою інституцією, що за масштабом своїх проєктів виділяється серед київських галерей та інших ЦСМ, є Центр сучасного мистецтва М17, який відкрився 2010 року у залах, які раніше використовувалися Спілкою художників України. Майданчик став місцем кураторських проєктів, яких тут відбулося чимало. Це були і персональні

ретроспективи, і групові, і дослідницькі проєкти, присвячені різним українським мистецьким сценам. Особливу увагу було приділено новітнім художнім формам, зокрема віртуальній реальності, а також скульптурі, про що свідчать численні виставки, створення дослідницького напрямку M17 Sculpture Project, а також найбільшої в країні професійної премії для скульпторів M17 Sculpture Prize (іл. 3.25; 3.33).

У 2012 році відкрився Щербенко Арт Центр (створений Мариною Щербенко паралельно з уже існуючою Bottega gallery). Після трансформації з галереї в артцентр змінився і фокус роботи – з комерційного на репрезентацію соціально-критичного та політичного мистецтва (іл. 3.29). Центр не лише організовує велику кількість виставок скульптури й живопису, але й послідовно підтримує відеоарт, інсталяцію, фотографію та перформанси, що для галерейного середовища Києва є рідкістю (інтерв'ю з Мариною Щербенко) [204]. Окрему роль у діяльності артцентру відіграє проєкт МУХі – конкурс для молодих українських митців, що проходить з 2009 року, відкривши немало нових імен. Для цих митців центр став інституцією, котра дала змогу дебютувати й утвердитися на українській артсцені. (Діяльність інституції була проаналізована в Додатку В)

Окремо варто розглянути Фонд «Ізоляція» – платформу культурних ініціатив, засновану 2010 року в Донецьку на території колишнього заводу, яка через воєнні дії на Сході України у 2014 році переїхала до Києва. Тут відбуваються виставки та артрезиденції. «Ізоляція» є платформою, для дослідження, обговорення та презентації актуальних соціально-політичних проблем, і це ставить її в ряд особливих мистецьких установ. Через художні практики Фонд прагне змінювати громадську думку щодо політично чутливих тем та маргіналізованих спільнот. Аудиторія інституції – це здебільшого представники молодого покоління.

У 2016 році галеристка і куратор Людмила Березницька разом з сином, Євгеном Березницьким, який був куратором Kyiv Art Week, на основі власної колекції відкрила Bereznitska Art Foundation. У цієї фундації, як і в інших інституцій, є коло художників, з якими вона працює, допомагаючи у розвитку їхньої творчої кар'єри. Фундація зробила свій внесок у процес стимулювання колекціонування сучасного мистецтва, створивши довкола себе певне коло колекціонерів – друзів інституції (інтерв'ю з Людмилою Березницькою) [205].

Вже згаданий нами Kyiv Art Week – міжнародна мистецька подія, яка щорічно відбувалася в Києві з 2016 року. В її межах реалізовано низку проєктів, ключовим з яких був арт'ярмарок. Він збирав під одним дахом як провідні українські галереї з різних регіонів (Києва, Харкова, Одеси, Дніпра, Івано-Франківська та ін.), так і поціновувачів мистецтва. Це був приклад того, як на базі Києва йшла більша інтеграція різних осередків у загальноукраїнський контекст. Галереї мали нагоду розширити свою аудиторію, поспілкуватися з колегами і побачити, як розвиваються художні процеси в інших містах. До того ж, щоразу серед учасників були й іноземні галереї. Варто зауважити, що незважаючи на високий інтерес публіки і кількість відвідувачів, вони здебільшого сприймали арт'ярмарок як просто виставку, а не як місце, де можна придбати твори мистецтва. Остання арт'ярмарка відбулася (онлайн) у 2020 році.

Аналізуючи період тридцяти років, можна простежити відсутність сталого розвитку ініціатив, які б об'єднували галереї під одним дахом, розвиваючи артринок. Були лише окремі спроби, які мали місце у 1990-х та 2010-х роках. Але після кількох років існування такі ініціативи переставали функціонувати.

Неформальними (та некомерційними) просторами 2010-х років у Києві стали Арт-центр «Closer» та Арт-простір «Singular». «Closer», відкритий у

2013 році, був місцем зустрічі неформальної «тусовки», де творчі люди збиралися подивитися виставки сучасних українських художників та кіно, послухати музику та поспілкуватися. Тут проводилися лекції і дискусії. Це був епіцентр творчого життя для певного кола столичної молоді.

У Харкові, Львові та Одесі, у 2010-х роках як результат бажання створити альтернативу тим інституціям, які хоч і працюють із сучасним мистецтвом, а проте не є платформою для молодих митців, які щойно лиш вступають у творче життя, виникли окремі артмайданчики – зокрема, для тих митців, кого ще не приймали «поважні» центри сучасного мистецтва чи галереї. Це були передусім форуми для молодих митців, де вони могли заявити про себе – ці інституції не були націленими на продаж творів мистецтва чи на глибокі аналітичні проєкти й ретроспективи. Там влаштовувалися виставки, що могли дати поштовх молодим митцям для подальшого виходу на більші майданчики. Подібні ініціативи мали, як правило, зовсім іншу аудиторію порівняно з тією, яка ходить до музеїв чи великих артцентрів.

У наукових дослідженнях сучасного мистецького середовища часто нівелюють роль різноманітних субкультурних угруповань, не помічають існування цієї самої «тусовки», яку куратор та дослідник сучасного мистецтва В. Мізіано витлумачує як соціокультурний феномен, який, не вписуючись у контури того, що його заведено визначати як офіційну культуру, виникає як прямий результат розпаду її інституцій [183]. Наявність такої «тусовки» – це свідчення інтересу аудиторії до діяльності окремої інституції. Зазвичай у кожній мистецькій установі вона своя – невелике коло однодумців, які регулярно беруть участь у її проєктах, як безпосередні учасники чи глядачі.

Некомерційний центр, Арт-простір «Singularart», заснований у 2014 році, був невеликою приватною ініціативою. Тут видавали низку аналітичних статей, вели просвітницьку діяльність через інформування української арт-

спільноти про митців та мистецькі проєкти, а також про найголовніші світові артфестивали та бієнале, роблячи це на платформах соціальних мереж.

Ще одним мультидисциплінарним некомерційним проєктом, присвяченим реалізації та просуванню художніх і культурних ініціатив в Україні стала київська галерея Bursa (2017). Проєкт мав стати кластером для нового покоління українських художників і глядачів. Реалізовані тут проєкти представляли експерименти як у традиційних видах мистецтв, так і з сучасними медіа.

Активною галереєю останніх років стала відкрита кураторками Єлизаветою Герман, Марією Ланько та швейцарським кінорежисером Марком Вілкінсом «The Naked Room» (2018). Єлизавета Герман і Марія Ланько свого часу навчалися на кураторській платформі в PinchukArtCenter, після чого працювали над великими виставковими проєктами у НАМУ та Мистецькому Арсеналі. Галерея «The Naked Room» була створена як альтернатива звичному білому кубові: пошарпані стіни, бар та бібліотека робили простір неформальним місцем зустрічі і спілкування. Більшість представлених проєктів є пов'язаними з сьогоденням, транлюють соціально-політичне мистецтво. Галерея провадить активну виставкову діяльність не лише у своєму просторі, але й на інших виставкових майданчиках (іл. 3.28). Крім того, вона має досвід участі в міжнародних арт'ярмарках та реалізації проєктів у низці інших європейських країн. У 2022 році галерея представила Україну на 59-й Венеційській бієнале з проєктом Павла Макова «Фонтан виснаження. Висока вода».

Важливим аспектом діяльності галереї було також видання книжок, проведення лекцій та дискусій. Збираючи переважно молоду аудиторію та стаючи майданчиком для неформального спілкування, такі ініціативи, як «The Naked Room», «Closer» та інші є важливим інструментом для просвіти публіки

– це не офіційні зали для лекцій метрів, а живий діалог, в якому глядачі самі досліджують сучасне мистецтво, висловлюють безпосередні враження і формують своє сприйняття.

Варто сказати, що в останні десятиліття все частіше сучасне мистецтво з'являється у стінах державних інституцій, зокрема музеїв. Чимало проєктів відбулося у Національному музеї «Київська картинна галерея», що до 2017 був Київським національним музеєм російського мистецтва, та його філії – «Шоколадному будинку» (з 2010); Національному художньому музеї України (1899) та Національному музеї Тараса Шевченка (1949). Іншим відкритим публічним простором для ініціатив у сфері сучасного мистецтва – театру, музики та книговидання став з 2015 року Довженко-Центр (заснований у 1994), що є найбільшим кіноархівом України. Він досліджує трансформації національної пам'яті, рефлексії художніх та історичних процесів засобами кіно.

Серед відносно молодих галерей Києва, які працюють з (сучасним) образотворчим мистецтвом, можна назвати Галерею Art 14 (2010), White world gallery (2016), Art gallery 83 (2017), Imagine Point Gallery (2020), Avangarden Gallery (2021) тощо.

Цікавим прикладом є галерея-агенція Tuasho (2016), яка займається менеджментом культурних проєктів, підтримкою молодих художників, репрезентуючи їх як в Україні, так і поза її межами. Крім того, інституція була організатором низки неформальних мистецьких заходів, прагнучи подолати замкненість столичного мистецького середовища. Її засновниця Анна Аветова була куратором мистецького проєкту в українському національному павільйоні на Dubai Expo 2020.

Висновки до розділу.

Аналіз появи та розвитку мистецьких інституцій Києва, починаючи з кінця 1980-х – 2020 років, дає змогу побачити основні для всієї України тенденції трансформаційних процесів. Адже, попри поживлення мистецького життя в усіх великих містах після розпаду СРСР, найбільшою активністю характеризувалася саме столиця. Це підтверджує як кількість новоявлених установ – галерей та центрів сучасного мистецтва, так і їхня фінансова спроможність, з якою безпосередньо були пов'язані масштаб діяльності та вплив на розвиток артсцени і ринку (у випадку комерційних галерей).

Послаблення державного контролю і тиску наприкінці 1980-х років, відкрило шлях для багатьох митців, які почали активно формувати не лише мистецькі об'єднання, але й намагалися у співпраці з мистецтвознавцями або активними представниками немистецької сфери створювати перші інституції, часто беручи за приклад західну артсистему, яку вони могли побачити на власні очі, вільно подорожуючи після десятиліть «залізної завіси». Разом із констатацією історичної ролі «першопрохідців» та великої активності у 1990-х роках, варто наголосити, що інституційний бум був, зокрема, пов'язаний і з потребами митців, адже більшість із них, до цього жила саме на кошти, отримані від замовлень Художнього Фонду. Опинившись в умовах вільного ринку, вони мали шукати можливості заробляти продажем своїх творів, аби фізично лишитися у професії.

Новоутворені інституалізовані ініціативи приватного сектора стали необхідною основою для стрімкого розвитку мистецької системи, адже через непрості економічні чинники держава не мала змоги надавати належної підтримки. Міністерство культури продовжувало підтримувати державні музеї, Спілку художників, державні навчальні заклади, лишаючи поза увагою

численні ініціативи, що розвивали сучасне мистецтво. Крім фінансового аспекту, можна виокремити і стратегічний. Багато десятиліть державна політика у сфері культури полягала у забезпеченні вірності ідеології, але коли після здобуття незалежності від такої своєї ролі держава відмовилася, потрібен був час, щоб викристалізувати нове її ставлення до мистецтва й культури – як одного з чинників у формуванні молодого держави та її міжнародного іміджу.

Останнє десятиліття ХХ століття в Києві позначилося активністю таких інституцій, як центр сучасного мистецтва «Soviart», галерей «Триптих», «Ірена», «L-Art», «Ательє Карась», «Ра» та «Лавра». Знаковою була поява Центру сучасного мистецтва Сороса-Київ. Він продемонстрував нову, західну, модель роботи мистецької установи, що працювала з системою грантів. Саме ЦСМС почав привозити в Україну твори відомих іноземних художників для експонування, запрошувати міжнародних кураторів і мистецтвознавців для проведення лекцій і дискусій, розвивати в столиці інтерес художників до роботи з новими медіа. ЦСМС був однією з тих інституцій, що здійснювали посередництво між Україною і світом.

У цей період відбуваються нові великі проєкти сучасного мистецтва, перші артфестивали та арт'ярмарки. Була створена Асоціація арт галерей України (1995). Серед згаданих інституційних ініціатив, були ті, що шукали можливості діалогу і самостійно вибудовували його з іноземними партнерами та інституціями, почали вивозити твори український митців на виставки за кордоном, відкриваючи для них нові можливості і водночас знайомлячи міжнародну аудиторію з українським мистецтвом, про яке поза межами України знали досить мало.

Порівнюючи ситуацію в Києві та в інших великих мистецьких осередках, зокрема у Львові та Одесі на початку 1990-х років, можна відмітити, що незважаючи на те, що в столиці було більше можливостей, з'являлося більше

нових галерейних майданчиків, тут повільніше укорінювалися в інституційній практиці нові форми мистецтва. Це було історично обумовлено більшою пильністю і контролем держави за тим, що відбувалося в столиці.

Зауважимо, що більшість галерей того періоду зійшли зі сцени упродовж першого ж десятиліття незалежності – якщо вони не зникли фізично, то перестали відігравати помітну роль. Перший хаос та ентузіазм, викликані відчуттям свободи, поступово поступалися місцем упорядкованості й системності в підході до роботи інституцій.

Початок ХХІ століття у Києві, як і в інших містах (про що йтиметься в наступних розділах), ознаменувався певним спадом активності в інституційній діяльності. Водночас, цей період «паузи» дав змогу переосмислити попередні надбання й помилки у функціонуванні інституцій, що вже в середині 2000-х мало своїм наслідком появу кардинально нового підходу до їхнього утворення і структурування їхньої роботи. Зокрема це стосувалося юридичного оформлення, сплати податків, систематизації проєктного принципу роботи, масштабування самої діяльності тощо.

Перше десятиліття ХХІ століття принесло появу серйозних інституцій, більшість з яких існує донині, впливаючи на мистецький дискурс не лише столиці. Це, скажімо, така державна інституція, як Інститут проблем сучасного мистецтва, приватні ініціативи як-от PinchukArtCentre, Арт Центр Павла Гудімова «Я Галерея», Щербенко Арт Центр, Mironova gallery та інші. Тоді ж виникли і перші аукціонні дома, що лишалися активnodіючими і протягом наступного десятиліття.

2010-ті роки стали новим етапом у розвитку національної інституційної системи. Цей період характеризувався великим інтересом до сучасного мистецтва, моду на яке допомогли сформувати PinchukArtCentre та, згодом, Мистецький Арсенал. Це призвело до формування нового погляду на сучасні

мистецькі практики, особливо у молодого покоління, і, як результат, до значного розширення аудиторії, яка почала відвідувати виставки. В цей час помітним стає інтерес до дискусійних проєктів, створення дослідницьких платформ та ініціатив. Інституції почали приділяти більше уваги не лише презентаціям, але й осмисленню та вивченню як актуальних художніх практик, так і власної мистецької історії. Ці процеси впливали на свідомість громадськості, викликали появу соціально-політичних дискусій, на формування національної ідентичності. Все це стало інструментом виховання свідомої аудиторії.

Проєкти PinchukArtCentre та згодом Мистецького Арсеналу, сфокусовані на українському контексті, особливо після революції 2014 року, допомогли переосмислити не лише вітчизняну історію сучасного мистецтва останніх десятиліть, але й його розвиток та здобутки всередині радянської системи. Ці дослідницько-мистецькі проєкти вплинули як на формування національної ідентичності, так і на державну політику. Зокрема з'явився Український культурний фонд, що дозволило діячам культури розраховувати тепер не лише на приватний сектор, але й на державну допомогу, через нову систему грантів. Середина 2010-х позначилася розвитком національного кіно, театру, літератури і книговидавництва. Цьому сприяла поява таких ініціатив як Книжковий Арсенал, Одеський міжнародний кінофестиваль тощо.

У контексті цього часу варто згадати такі мистецькі установи, як Мистецький Арсенал, Фонд «Ізоляція» (евакуйований до Києва 2014 року), ЦСМ М17, Stedley Art Foundation, та низку таких галерей, як «The Naked room» і «Voloshyn gallery». (Детальний розгляд трьох київських інституцій: ЦСМ «Soviart», PinchukArtCentre та Scherbenko Art Center див. у додатках до дисертації).

Серед причин, що призвели до централізації мистецьких процесів у Києві протягом останніх двох десятиліть, були передусім економічні фактори. Саме столичні інституції мали більше можливостей продавати твори мистецтва, вивозити їх за кордон на арт'ярмарки, або ж, як у випадку з PinchukArtCentre – представляти митців в офіційній паралельній програмі Венеційської бієнале.

У цьому розділі акцент був зроблений на тих інституціях, що явили собою найбільш яскраво виражений контраст, порівняно з попередньою, радянською добою. Тому дослідженню діяльності, зокрема, художніх музеїв, чи Спілки художників у цьому розділі приділено менше уваги.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що період незалежності став періодом поступового «дорослішання» інституційної системи, зокрема для Києва. Воно характеризувалося переходом від інтуїтивно-хаотичного підходу в роботі мистецьких установ, до потужних за масштабом діяльності, за якістю представлених кураторських проєктів інституцій, що наблизилися до існуючих аналогів на Заході. Тобто за відносно короткий термін відбулося становлення активно функціонуючої капіталістичної моделі у сфері культури й мистецтва (з наявністю власних особливостей, викликів та недоліків), яка дала змогу інтегрувати український артринок, як і українське мистецтво назагал, в актуальний світовий контекст.

Процес «дорослішання» інституцій був відображенням етапів подорослішання самого суспільства. Інституції не просто віддзеркалювали соціально-політичні трансформації, але й часто впливали на них.

Серед найпомітніших викликів для державних мистецьких установ усього досліджуваного нами періоду, була недостатня підтримка з боку держави і брак державного фінансування. Діяльність приватних артінституцій суттєво гальмували економічні чинники, повільний та нестабільний розвиток артринку, слабо розвинена традиція колекціонування.

Упродовж тридцяти років незалежності виникало чимало інституцій, проте багато з них з різних причин скоро переставали функціонувати. Однак роль усіх інституцій, що виникали в цей період, була дуже важливою для становлення нової артсистеми в молодій державі. Вони були тією необхідною інфраструктурою, яка допомагала митцям розвиватися і знаходити свою аудиторію.

РОЗДІЛ 4.

ОДЕСА. ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ІНСТИТУЦІЙ, ЇХНЯ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКОГО КОНТЕКСТУ МІСТА.

Простір артінституцій Одеси останніх тридцяти років, незважаючи на певні паузи, був дуже динамічним. Це було пов'язано не лише з кількістю мистецьких установ, але, зокрема, й зі швидкістю їхньої появи та зникнення. Саме тому важливо дослідити особливості діяльності таких інституцій та вплив, який вони справили на мистецьку спільноту в різні періоди.

Перед тим, як говорити про специфіку інституційного розвитку в Одесі наприкінці ХХ – напочатку ХХІ ст., варто зауважити, що тут активність локального художнього життя протягом останніх ста років була досить високою. Діяльність низки художніх об'єднань, особливо у першій третині ХХ ст., суттєво вплинула на подальший розвиток мистецтва Одеси. Розмаїттю мистецьких ініціатив було покладено край у 1932 році постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Інституцією, яка відіграватиме провідну роль у наступні десятиліття (принаймні, для офіційного мистецтва) стала Спілка радянських художників України (1938) [124]. (Архів Одеської національної наукової бібліотеки)

У 1950–1960-х роках, поряд з офіційною історією мистецтва, писалася й альтернативна. Саме в Одесі потужно розвивалося неофіційне мистецтво, яке згодом стало називатися «нонконформізмом», набувши тут різних андеграундних форм [120]. Йдеться насамперед про вуличні виставки, зокрема відому «Парканну виставку» (1967) С. Сичова і В. Хруща («Сичик+Хрущик»

– так крейдою були підписані роботи, виставлені на будівельному паркані), яка передувала не менш відомій «бульдозерній» виставці у Москві [40].

Нонконформістський мистецький рух, що розвивався в Одесі від середини 1950-х рр. (його представниками, зокрема, були О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Басанець, В. Маринюк, Л. Ястреб, В. Хрущ, С. Сичов, О. Соколов, Ю. Єгоров, О. Стовбур та інші), продовжився і на початку 1980-х років. Діяльність низки молодих митців призвела до появи нової течії в рамках нонконформізму, яку згодом «охрестили» як «одеський апт-арт». Зазвичай акції одеського апт-арту мали концептуальний характер.

Неофіційною формою інституціалізації в мистецтві Одеси був також «квартирник». Першою й однією з найвідоміших була квартирна виставка-акція «Рідня» (1983), учасниками якої були Л. Войцехов, С. Ануфрієв, О. Петренко та Ю. Лейдерман. Квартира С. Ануфрієва і М. Жаркової на вул. Сонячній упродовж 1981–1984 років була епіцентром життя одеського нонконформізму, започаткувавши феномен «квартирних виставок». Це було не просто місце, а радше форма спілкування, що «поєднувала функції клубу, кафе, пансіону, дискотеки, виставкового залу та ін.» [19, с. 56–58].

Поступово функції офіційних інституцій переходили в новий формат самоінституціалізації (самоорганізації). Окремі активні одеські митці налагоджували контакти з московськими концептуалістами, що сприяло обмінові й колаборації: створенню низки спільних проєктів. Наприкінці 1980-х років учасники групи концептуалістів один за одним переїхали до Москви – до сквоту у Фурманному провулку [40].

Процес інституціалізації охоплює всі наявні в Одесі угруповання та мистецькі утворення. Доволі активну виставкову діяльність провадять представники колишнього андеграунду, зорганізовані в альтернативні до офіційної Спілки художників України об'єднання, – приміром, мистецьке

згуртування «Шлях», перейменоване пізніше у «Човен» і, врешті-решт, у 1998 році трансформоване у мистецьке об'єднання «Мамай» [9, с. 20].

Відомою з 1986 року була ще одна неофіційна альтернатива – «Творче об'єднання художників» (ТОХ). Це були митці, яких не визнавала Спілка художників України. Вони виступали як юридична особа та навіть певний час мали своє приміщення. Учасники ТОХ виставлялися й намагалися продавати свої роботи, а згодом приєдналися до асоціації «Нове мистецтво».

Наприкінці 1980-х зароджується хвиля українського трансавангарду (приблизно 1989–1991 рр.), митці, що лишилися в Одесі, орієнтуються вже не на Москву, а на Київ. Треба зауважити, що в Одесі трансавангард мав своїх прихильників, які контактували з представниками «Нової хвилі» зі Львова, Києва, Івано-Франківська та інших міст. Найактивнішим її представником в Одесі був О. Ройтбурд. Саме за його ініціативи в Одеському художньому музеї було відкрито дві виставки – «Після модернізму» (1989) і «Після модернізму 2» (1990), що знаменували перехід до одеського сучасного візуального мистецтва 1990-х років. Реакція суспільства на ці виставки виявилася на межі скандалу. У ЗМІ їх часто згадували як «погані приклади» [108, с. 60–61]. Але той факт, що вони були показані у державній інституції, куди мали доступ широкі верстви населення, на відміну від квартирних виставок, свідчив про послаблення контролю з боку держави та лібералізацію офіційної політики щодо мистецтва. Такі форми самоорганізації в мистецтві, як «квартирники» чи сквоти, поступово втрачали свою актуальність.

В Одесі у другій половині 1980-х – першій половині 1990-х років існувала офіційна Спілка художників України та неофіційні об'єднання – модерністи, концептуалісти (з тих, хто ще не виїхав в інші міста та за кордон), а також художники-трансавангардисти. Всі вони по-різному займалися деконструкцією радянської системи. Попри низку відмінностей, у мистецтві

превалював живопис у різних його формах. Інтерес до нього після хвилі експериментів з новими медіа повернувся знову лише у нульових [40].

Для Одеси 1992–1996 роки – це час створення «самодіяльних» громадських об'єднань, інституцій нового типу. Одним з найпомітніших одеських художніх угруповань 1990-х років була асоціація «Нове мистецтво» (1993), куди входили О. Ройтбурд – один з її засновників, а також А. Ганкевич, У. Кільтер, В. Бондаренко, Л. Дульфан, Ю. Дешшмод, І. Гусєв, М. Кульчицький, О. Лісовський, В. Маляренко, М. Жаркова, Ф. Кохріхт та інші. Сюди також входили представники вже згадуваного нами ТОХу [9, с. 21]. А. Тараненко, який очолював асоціацію у 1999 році, відзначав, що це була «...некомерційна і єдина у місті неофіційна художня організація» [70] (архів Одеської національної наукової бібліотеки). Вона справді була некомерційною, але незрозуміло, чому її назвали неофіційною, адже її було оформлено як юридичну особу, з банківським рахунком та юридичною адресою, якою була адреса Одеського художнього музею (ОХМ). До речі, тут свій кабінет (радіше його частину) мав голова правління асоціації М. Рашковецький – мистецтвознавець і куратор, котрий до 1996 року працював у науково-просвітницькому відділі ОХМ. Там у довільній формі відбувалися лекції, присвячені сучасному мистецтву, які в основному читав О. Ройтбурд. За словами М. Рашковецького, паралельно існувала неформальна локація – квартира самого О. Ройтбурда (інтерв'ю з Михайлом Рашковецьким) [206].

Як бачимо, це не була лише формально існуюча організація – вона активно діяла і, з огляду на це, отримувала гранти від Фонду «Відродження», від ЦСМ Сороса – Київ, ЦСМ Сороса – Одеса. У статті «Одеський пасьянс» (1993) М. Рашковецький звернув увагу на те, що асоціація [«Нове мистецтво»] була творчо налаштована на ідейні засади ЦСМ Сороса (інтерв'ю з Михайлом

Рашковецьким) [206]. Про це свідчить її активна участь у роботі центру (а особливо у діяльності ЦСМ Сорос – Одеса, який виник у 1997 році). Місцем діяльності асоціації виступав музей «ТИРС», а її члени були активними учасниками і кураторами проєктів.

Усе, сказане вище, ілюструє розмаїття одеської артсцени наприкінці ХХ століття, яке надалі вплинуло на характер локальних артінституцій та напрямок їхньої діяльності.

Першою інституцією, що виникла на зламі двох десятиліть, у період значних політичних змін, був музей «ТИРС» (нова форма інституції в Одесі). Він був започаткований на приватні кошти двох бізнесменів – С. Каліки і Г. Котова, очолив його журналіст, організатор художніх виставок і джазових фестивалів Ф. Кохрихт. Організатори прагнули збирати не мистецтво, вже перевірене часом, а сьогоденне, живе, а також артефакти, які належать до пласту вітчизняної культури, відомого як «інше мистецтво» – роботи нонконформістів, авангардистів тощо, які свого часу не були вивезені за кордон, не зникли у вирі часу й не були навмисне знищені, а натомість опинилися десь у підвалах, на горищах чи антресолях, де лежали десятиліттями, піддані забуттю.

Переходячи до аналізу діяльності такого осередку, як ТИРС, варто пояснити, чому в одних публікаціях його називають музеєм, а в інших – центром сучасного мистецтва (іл. 4.1). На початкових етапах ТИРС був задуманий і реалізований як музей, де передбачена наявність колекції, на відміну від ЦСМу, де її може й не бути. У ТИРСу така колекція була. Упродовж 1990–1992 років закупівлею робіт займався Ф. Кохрихт. Незважаючи на дефіцит простору – це була виставкова зала на другому поверсі та маленьке приміщення (там працювала М. Жаркова, незмінна кураторка з 1992 року) у Шахському палаці на вул. Гоголя, 2 – ТИРС відкрився як музей,

де планували показ колекції, частини якої змінювали б одна одну на різних виставках (іл. 4.2; 4.3). На думку Ф. Кохрихта, саме з ТИРСу починало багато художників, котрі згодом здобули славу не лише в Україні, але й поза її межами – Ю. Лейдерман, О. Ройтбурд та інші [55].

Свою виставкову діяльність музей-центр розпочав 2 серпня 1992 року з ретроспективи одеських художників – від «неофіційного» мистецтва 1960-х, андерграунду 1970–1980-х і до робіт молодих художників, які орієнтувалися на радикальні тенденції сучасного мистецтва. За перший рік існування музею (1992) відбулося понад десять публічних показів – від «ностальгійних» (виставка В. Хруща під назвою «В остывающих котлах») до нових за своєю суттю («Генетичні мутації»), від виставок вже відомих одеських художників («Стереотипи», «Тихе життя») до молодих і ще невідомих («Підозрювана реальність») [74] (архів Одеської національної наукової бібліотеки).

У другій половині 1993 року, після усвідомлення необхідності зміни формату, було вирішено зробити акцент на постійній виставковій діяльності, котра була б пов'язана не лише з колекцією, але й з кураторськими проектами. У такий спосіб ТИРС, змінивши напрям своєї діяльності, став центром сучасного мистецтва, водночас припинивши закупівлю робіт. Тобто тепер, окрім збирання і збереження робіт з колекції, з'явився новий напрям – проведення експериментальної, лабораторної діяльності, підтримка розвитку кардинальних тенденцій «contemporary art» – авангардного, актуального мистецтва – шляхом влаштування акцій, перформансів, фестивалів відеоарту, організації кураторських артпроектів. (з буклету, архів Одеської національної наукової бібліотеки)

Варто зазначити, що трансформація музею у ЦСМ наприкінці 1993 року збіглася в часі з появою згадуваної уже асоціації «Нове мистецтво», з якою у

1990-х роках в Одесі було пов'язано чимало (можна сказати, більшість) виставок.

Період стабільності тривав недовго: з грудня 1993 року, коли відкрилася перша виставка асоціації («Випадкова»), і до весни 1994 року, коли засновники ТИРСу були змушені залишити приміщення. Приводом стало бажання влади відновити відділ народної творчості (і виставку декоративно-ужиткового мистецтва), оскільки це був Будинок народної творчості, де також діяло художньо-театральне училище. На певний час було досягнуто компромісу: і влітку 1994 року ТИРС все ж зміг провести фестиваль «Вільна Зона» під кураторством О. Ройтбурда. Фестиваль відбувся за підтримки ЦСМ Сороса – Київ та місцевих спонсорів.

Отже, у 1992–1995 роках, прагнучи до міждисциплінарної практики, музей-центр провадив велику виставкову і просвітницьку діяльність. Це був новий експериментальний майданчик, створений для комунікації, самоосвіти та власних виставкових проєктів.

У 1996 році ЦСМ ТИРС вже працював на проспекті Шевченка, 10/9, де пройшли такі виставки, як «Великий Фонтан» та «Номер нульового комісара», кураторкою обох була М. Жаркова [106] (архів Одеської національної наукової бібліотеки). Для ТИРСу цього періоду характерна більша взаємодія з київськими художниками. У тогочасних архівах знаходимо відомості про I Міжнародну бієнале мистецтв в Одесі (серпень 1997).

Отже, ТИРС був першим музеєм сучасного мистецтва в Україні, котрий вплинув на формування багатьох митців Одеси. За сім років свого існування (від 1992 до останньої, згаданої у ЗМІ виставки у 1999 р.) ТИРС провів понад 30 (за деякими відомостями навіть понад 60) проєктів за участю українських та іноземних митців, що суттєво вплинуло на художнє життя міста.

Треба зауважити, що, за відсутності окремих майданчиків для презентації сучасного мистецтва, в Одесі активно використовували наявні музеї, зокрема Одеський історико-краєзнавчий музей, Музей західного і східного мистецтва, Одеський художній музей тощо.

Починаючи з 1994 року, свої кураторські проєкти в Одесі реалізують М. Кульчицький та В. Чекорський. З 1995 року до міста приїздять молоді критики й арткуратори із Західної України – О. Михайловська і А. Тараненко, які зробили свій внесок у розвиток мистецтва міста наступних років [108].

Повсюдно виникають приватні ініціативи. Згадати хоча б рок-лабораторію Ю. Пальця (Чеботаря), що діяла у підвалі, поряд з вулицею Льва Толстого. Одне з приміщень було відведене під майстерню, куди художники приходили малювати. Тут поперемінно проводили виставки і концерти, але ця ініціатива тривала не більше трьох років (інтерв'ю з Ігорем Гусєвим) [207].

Починаючи з 1990-х, помітною фігурою одеської артсцени є перформерка, акторка, журналістка і арткритикиня У. Кільтер. Вона тривалий час була ведучою програми «Ситуація Ута» на місцевому телебаченні; оператором та відео-художником попервах був її чоловік В. Маляренко. У. Кільтер була куратором об'єднання «Ліга “Рівень 14”», яке кілька років поспіль провадило свою діяльність у Палаці культури моряків і, чи не вперше, познайомило мешканців Одеси з мистецтвом перформансу.

Діяльність ТИРСу, а також асоціації «Нове Мистецтво» сприяла тому, що Джордж Сорос у 1996 році вирішив створити в Одесі Центр сучасного мистецтва [5]. Ще до його появи, ЦСМ Сороса – Київ опікувався низкою локальних проєктів, надаючи їм фінансову підтримку. Пізніше, 1996 року, в Одесі відкрилася філія фонду «Відродження» (директоркою стала А. Морозова). Цього ж року було ухвалене рішення про заснування в Одесі рівноправного з іншими центрами «ЦСМ Сороса – Одеса»; це була унікальна

подія, адже подібні центри створювалися лише у столицях (ще одним виключенням був ЦСМС у Петербурзі).

Серед перших проєктів, які отримали допомогу фонду, був фестиваль «Березневий week-end» (1996) (кураторка О. Михайловська) [125] (архів Одеської національної наукової бібліотеки). Ця подія мала елементи модної тоді клубності. Рейв-культура й сучасне мистецтво у 1990-х розвивалися синхронно. Як зазначає Аліса Ложкіна, це були «тусівки», які перетікали одна в одну і мали багато спільного: інтерес до сучасних культурних практик, нових медіа і психоделіки [59, с. 355].

У 1996 році було запущено пілотний проєкт ЦСМу Сороса – Одеса, а повноцінно функціонуючий ЦСМ відкрився у 1997 і діяв до 2003 року. Діяльністю центру керували директори М. Рашковецький (1996–2000) та М. Кульчицький (2000–2003).

Суттєвим нововведенням для місцевої артсцени, запровадженим ЦСМС, став відбір артпроєктів, здійснюваний на конкурсній основі. Ще однією з помітних інновацій стала практика введення окремих художників у зону глядацької й мистецтвознавчої уваги через надання їм можливості реалізувати власні проєкти на кошти виділених їм грантів. «Нова генерація художників, об'єднаних Центром Сороса, була типовим представником contemporary art, що оперувало новими формами мистецтва, спираючись на комп'ютерні технології, аудіо- і відео-арт, фотографію» [9, с. 21].

Одним з перших проєктів, що були реалізовані під егідою ЦСМ Сороса – Одеса, став «Новий файл» (18.04.1997, Одеський художній музей, куратор О. Михайловська). Як писали в газеті «Мир художника» за 1997 рік: «Актуальність проєкту “Новий файл” полягала у можливості використання нових технологій у мистецтві і розширенні жанрового спектру сучасного мистецтва: синтетична фотографія, комп'ютерна графіка, відео-, аудіо- і

фотоінсталяція» [83] (архів Одеської національної наукової бібліотеки). Серед знакових проєктів варто назвати «Неприродний відбір» (Центр української культури, куратор М. Рашковецький, співкуратор А. Тараненко, 14.11.1997) та «Дух творчості живе за законами свободи» (Музей західного і східного мистецтва, 1997) [56] (архів Одеської національної наукової бібліотеки). Помітною подією в діяльності центру стала міжнародна виставка сучасного візуального мистецтва «Академія Холоду», відкрита в Одеському художньому музеї у липні 1998 року (куратор О. Ройтбурд).

Програма активного фінансування припинилася наприкінці 1998 року, що в лютому 1999 року призвело до заснування «Центру сучасного мистецтва – Одеса» (голова правління Ф. Кохрихт) швейцарським та люксембурзьким благодійними фондами, а також міжнародним фондом «Відродження». Новозаснований благодійний фонд мав своїм завданням підтримувати всі нові й оригінальні віяння у галузі мистецтва та культури [72] (архів Одеської національної наукової бібліотеки).

Навіть уже не маючи централізованого фінансування, Центр сучасного мистецтва Сороса – Одеса все одно спромігся реалізувати чимало виставок. Від другої половини 1999 до першої половини 2001 року інституцією були реалізовані такі проєкти, як: презентація ЦСМС – Одеса у Центрі сучасного мистецтва Сороса – Москва (1999); участь у виставковому проєкті «Українське мистецтво 90-х» (Загреб, Хорватія, червень 1999 р.); участь у виставці «Погляд на Україну» (Франція, вересень–жовтень 1999); груповий проєкт «Знайдені речі. Нове мистецтво України», реалізований спільно з Інститутом сучасного мистецтва в межах міжнародного фестивалю сучасного мистецтва Contact (галерея Art System, Торонто, Канада, травень 2001) та інші [127] (архів Одеської національної наукової бібліотеки). Наведені приклади засвідчують, що діяльність, ЦСМ Сороса – Одеса, за підтримки згаданого вище

благодійного фонду, реалізовував проєкти не лише в Одесі, але й далеко поза її межами, налагоджуючи діалог українських художників зі світом.

Після закриття ЦСМ і благодійного фонду, що фінансував його роботу, на одеській артсцені відбулися певні зміни. Як зауважувала очевидиця подій У. Кільтер: «...художники ЦСМ Сороса-Одеса поза звичною фінансовою підтримкою перестали займатися інсталяціями та акціями. Вони це все згорнули як намет-шапіто, ніби нічого і не було... Багато хто переїхав до Києва, Москви, Нью-Йорка, деякі взагалі пішли з професії. Тобто без штучної іноземної підтримки перестали бути художниками новітнього мистецтва, арт-критиками, кураторами» [48, с. 69].

Підсумовуючи викладену інформацію про стан одеської артсцени 1990-х років, виділимо кілька моментів. По-перше, розгерметизація суспільства наприкінці 1980-х років сприяла трансформації нонконформізму у трансавангард, постмодерн та психоделічне мистецтво. 1990-ті роки для одеського мистецького середовища були дуже насиченими як у плані виставок, так і в плані появи нових артінституцій. Було чимало різноманітних ініціатив, майже всі художники того періоду виступали як куратори. Саме завдяки їхній активності, а не потужній налагодженій інституційній системі, якої не було, відбулося так багато виставок, акцій тощо. Більшість ініціатив походила від самих митців і ними ж і реалізовувалась. На підставі спілкування з безпосередніми учасниками художнього процесу 1990-х років, розуміємо, що одеська публіка була переважно далекою від позитивного сприйняття сучасного мистецтва. Це підтверджує цілий спектр публікацій у місцевих газетах і журналах – головних на той час платформах для поширення інформації (поряд з телебаченням та радіо). Асоціація «Нове мистецтво», а згодом і ЦСМ Сороса – Одеса були ланкою, що сприяла подоланню відокремленості одеського мистецького середовища від загальноукраїнського

контексту. Учасниками організованих ними проєктів були митці з Києва, Харкова і Львова, зокрема, А. Савадов, А. Сагайдаковський, О. Гнилицький, Б. Михайлов та С. Братков. Тобто в цей період, на противагу наступним десятиліттям, наявна децентралізація була характерною рисою у розвитку окремих мистецьких центрів.

Ситуація з артринком була непростюю, і Одеса в цьому плані не була винятком, оскільки 1990-ті роки в Україні були складними далеко не лише для артринку.

Вивчаючи цей період, ми побачили низку протиріч. Розбіжності у трактуванні історії тих часів ми помічали у прес-релізах і публікаціях у місцевих ЗМІ, у розповідях очевидців, з якими ми змогли поспілкуватися і взяти інтерв'ю. Саме таку ситуацію у статті «Хулиганское искусство лихих 1990-х: как это было в Одессе» описала О. Балашова. На її думку, чим далі ми віддаляємося від цього періоду, тим важливішим він нам видається, і ми все частіше вживаємо слово «здається». Оце «здається» стосується хронології, складу учасників тих, чи інших проєктів тощо [8]. Помітною є зміна у трактуванні окремих подій та значення тих чи інших виставок з плином часу. Якщо публікації тогочасних газет та журналів часто демонструють нерозуміння аудиторією провокативних та інколи епатажних проєктів, то у статтях мистецтвознавців наступних десятиліть, ці проєкти набувають все більшого значення, зникають усі «гострі кути» й історія подається у дещо ідеалізованому вигляді.

Направляючи свій погляд на десятиліття «нульових», бачимо певний спад на художньому обрії Одеси. Причина такої ситуації полягає насамперед у тому, що припинив своє існування ЦСМ Сороса – Одеса (спочатку було скорочено, а потім і взагалі припинено фінансування проєктів); низка художників-новаторів виїхали за кордон, а дехто пішов з професії, адже

«...для деяких у цій тусовці, заняття мистецтвом було просто способом проводити час», про що вже йшлося раніше [8].

На початку XXI століття назріла глибока інституційна криза. Не було належного виставкового простору – галереї то з’являлися, то безслідно зникали. Це «...привело до маргіналізації художнього руху, а потім і до розколу всередині самої артспільноти. Художники змушені були вийти на вулиці, спуститися в андеграунд, займатися пошуком і освоєнням нових місць для мистецтва» [40].

Однак саме в цей час під кураторством художника І. Гусєва організувався рух «Арт-рейдери». З 2007 до 2009 року було проведено понад 20 акцій на Старокінному ринку (інтерв’ю з Ігорем Гусєвим) [207]. Учасниками цих акцій стали понад 100 художників з України, Німеччини, Голландії, Росії та Ізраїлю. Митці різних поколінь здійснювали «рейдерське захоплення» Старокінного ринку, що передбачало інтеграцію сучасного мистецтва у міське середовище. У кожній наступній акції змінювався художник і куратор. Митці прагнули переосмислити акціонізм як засіб суспільної комунікації [80].

Тоді ж, виникли галереї «Норма» (діяла у підвалі в центрі міста, куратор І. Гусєв) і «Вікно» (відкрилась 2012 року у приміщенні винного магазину, де основним місцем показу творів було вікно магазину, куратор Д. Дульфана) (іл. 4.21).

З-поміж помітних виставок цього десятиліття варто згадати «АктуаLOVE» (2006), що відкрилася у трьох залах Одеського художнього музею. У буклеті до виставки кураторка і мистецтвознавиця В. Бурлака розглядає питання актуальності мистецтва. На її думку, за останні десятиліття (а це був 2006) поняття «актуальне» мало багато варіантів трактування. Констатуючи той факт, що у гонитві за «адекватністю сучасності», у медіальному рейтингу мистецтво стабільно посідає останнє місце, кураторка

зауважує про перехід у нову «пост-актуальну» епоху, яка дає бажану свободу, звільняючи від стомливого культу молодості й новизни. (з буклета виставки, архів Одеської національної наукової бібліотеки).

У нульові роки в Одесі продовжує працювати група молодих художників (С. Зарва, В. Кожухар, О. Панасенко), які заявили про себе ще наприкінці 1990-х років, реанімувавши мальовничі практики. Тоді ж на артсцену виходить О. Мась, яка згодом стала учасницею 54-ї і 55-ї Венеційських бієнале. Наприкінці нульових з'являється й нова генерація молодих митців, зокрема АРЛ315, Р. Громов, Н. Карабінович, С. Кононов, Ф. Оз, С. Рябченко, Б. Перевертун [80].

Як згадувалося вище, ці роки були періодом «затишшя» в мистецькому просторі Одеси. Тому зрозуміло, що увага як художників, так і преси, що засвідчують численні публікації, була прикута до яскравої події, якою стало відкриття у 2008 році (недержавного) Музею сучасного мистецтва Одеси (МСМО). У деяких ЗМІ його називали першим музеєм сучасного мистецтва в Одесі, забувши про існування «ТИРСу». На думку директора МСМО С. Кантора, першим взагалі був музей, який з'явився в Одесі у 1920-х роках, коли за наказом більшовиків два художники А. Нюренберг та Т. Фраєрман збирали, систематизовували й описували роботи, награвовані, конфісковані, забрані у тих «буржуа», хто полишав батьківщину, чи був фізично знищений. Усі ці роботи лягли в основу Музею західного і східного мистецтва, директором якого став Т. Фраєрман (інтерв'ю з Семеном Кантором) [221].

Музей сучасного мистецтва Одеси (МСМО) був започаткований бізнесменом В. Мороховським. З самого початку це був некомерційний проєкт. Основою музейного фонду стала колекція майстрів «другої хвилі одеського авангарду» 1960-х і 1970-х років ХХ століття, зібрана М. Кнобелем і придбана В. Мороховським. Колекція МСМО постійно змінювалася: роботи

купували, приймали у дар, обмінювали, чи навіть знаходили на антресолях, у підвалах старих майстерень тощо (інтерв'ю з Семеном Кантором) [221].

У статуті музею було прописано, що основною його метою є музеєфікація артефактів неофіційного мистецтва Одеси останніх десятиліть радянської влади, а також нового одеського мистецтва на етапах його появи і розвитку в сучасній Україні. Але вже на самому початку існування музею було зрозуміло, що акцент робитиметься як на колекціонуванні, збереженні та репрезентації саме одеського мистецтва, так і на створенні й підтримуванні діалогу локального мистецтва із всеукраїнським та світовим.

З різних причин музей кілька разів змінював локацію. Перше приміщення було у Сабанському провулку, 4-а, у приміщенні банку «Південний», головою правління і молодшим партнером якого був В. Мороховський. У червні 2012 року МСМО переїхав до приміщення за адресою Французький бульвар, 8. Станом на 2022 рік (починаючи з 2013 р.) він розташований на вул. Леонтовича, 5 і займає двоповерховий будинок, де представлена постійна експозиція. На території є окремий будинок, де відбуваються тимчасові виставки (іл. 4.33).

Як згадує С. Кантор, у період становлення музею йому чимало допомогла У. Кільтер. Проте остаточно концепцію музею допоміг сформулювати М. Кульчицький, який прийшов до музею наприкінці 2011 року і повноцінно став його куратором у 2013 році. Він запровадив системність у роботу інституції, формалізувавши її пошуки (інтерв'ю з Семеном Кантором) [221]. Зауважимо також, що першою великою персональною виставкою Кульчицького як художника в МСМО був показ «Праворуч і ліворуч від тексту» (липень–серпень 2011).

Цікаво, що іще в 2010 році М. Кульчицький порадив С. Канторові придбати відеороботу Ю. Лейдермана «Хасидський Дюшан». Це була перша

покупка відеоарту в Україні музейною інституцією (інтерв'ю з Семеном Кантором) [221].

Експозицію музею поділено на дві частини, кожна з яких розміщена на окремому поверсі. Цьому сприяв проєкт «Між холодним і гарячим» (куратори С. Кантор та М. Кульчицький), що відкрився 28 листопада 2013 року. «Холодне» (2-й поверх) – це концептуалізм, «гаряче» (1 поверх) – нонконформізм, «Нова хвиля» тощо. Перший поверх відведений творам художників, які по Другій світовій війні відроджували в мистецтві Одеси модернізм, роботам учасників «другого одеського авангарду», постмодерністським, трансавангардним практикам 1980-х років. Експозиція другого поверху презентує роботи учасників «одеської концептуальної групи», твори представників покоління 1990-х років, а також новітнє мистецтво ХХІ ст. Варто також зауважити, що у МСМО постійна експозиція не є перманентною, адже увесь час змінюється фонд музею, а тому треба встигати за змінами, що відбуваються в одеському художньому просторі. Починаючи з проєкту «Між холодним і гарячим» музейна експозиція в МСМО є кураторською.

Після смерті М. Кульчицького у 2015 році кураторкою в МСМО була В. Великодоменко (перший її проєкт «Лихие 90-е» відбувся у 2016 році), яка пропрацювала в інституції до 2018 року.

Важливим напрямком діяльності МСМО є підтримка творчості одеської молоді. Для цієї мети у 2014 році при музеї було створено молодіжний саморегульований простір «Артерія», що об'єднав молодих креативних авторів, надавши їм майданчик для спільних і персональних проєктів, освітніх програм і дискусій [80]. Опікувалися молодіжним простором художники О. Ланнік та Р. Громов. За роки існування «Артерії» через неї пройшли всі, або майже всі, молоді одеські митці. Після паузи, у 2019 [2020?] році, на місці

«Артерії» відкрився експериментальний центр Muzeon, який очолив В. Чигринець. Він більше за попередників залучав музикантів, влаштовуючи вечори музики. На грант фонду «Відродження» у 2020 році в МСМО почала діяти бібліотека (інтерв'ю з Семеном Кантором) [221].

Знаковими проєктами, що передбачали відновлення пам'яті про історію сучасного мистецтва Одеси в МСМО були: «Одеські хлопчики. Початок» (2014), «ENFANT TERRIBLE. Одеський концептуалізм» (2015), представлений у Києві в НХМУ, «Лихие 90-е» (2016) та «ГИРС» (2020) (іл. 4.24; 4.25; 4.26; 4.30).

Окрім постійної експозиції музей реалізує різноманітні проєкти (виставкові, дослідницькі, освітні) і одним з наймасштабніших є Одеська бієнале сучасного мистецтва. Це єдиний майданчик бієнального формату для масштабних художніх показів вітчизняних та іноземних митців, що регулярно діяв в Україні з 2008 року [104]. Перша виставка-бієнале відбулася в Одесі у 2008 році, хоча на той момент вона ще не мала такого формату. Його було затверджено 2013 року, починаючи з бієнале «Самоуправління: культурна еволюція vs революція», після якої відбулися «MANIFESTO» (2015) та 5-та бієнале «Зона турбулентності» (2017) (іл. 4.28; 4.29).

Отож, підсумовуючи сказане, можемо вважати, що тогочасна поява МСМО як інституції нового покоління мала велике значення для мистецького середовища міста. Музей став не альтернативою, а радше доповненням існуючому Одеському художньому музею (ОХМ).

Музей сучасного мистецтва Одеси невеликий, з обмеженим локальними можливостями бюджетом, проте за час свого існування він презентував чимало цікавих проєктів [110], метою яких було показати одеську художню сцену як попередніх десятиліть, так і сьогодношню. Треба визнати, що у столичних інституцій не завжди вистачає ресурсів, часу і бажання показувати

те, що відбувається в інших містах. Тому локальні інституції на місцях допомагають мистецтву продовжувати розвиватися, бути побаченим і «почутим».

Одеський художній музей наприкінці 2010-х став унікальним явищем не лише для Одеси, але й для всієї України. Значні зміни тут відбулися, коли у 2018 році на керівну посаду прийшов О. Ройтбурд. З цього часу музей став важливою платформою для сучасного мистецтва (іл. 4.32). Він також реалізував великі проєкти, присвячені мистецтву радянської доби. Як зазначає А. Ложкіна, ситуація довкола митця і політичного блогера, який активно підтримував постмайданні трансформації, швидко набула політичного забарвлення. Показовою у цьому плані була масова підтримка О. Ройтбурда на мітингу в Одесі, після його звільнення з посади директора у 2019 році. Він здобув репутацію прогресивного лідера (в чому йому допомогли платформи соціальних мереж, особливо Фейсбук, де він регулярно робив дописи), який, попри брак фінансування й політичний тиск, намагався модернізувати пострадянський музей [59, с. 541].

За період незалежності в Одесі діяло чимало приватних галерей. Це були як комерційні простори «салонного типу», так і майданчики «лабораторного типу» для експериментів сучасних митців. Деякі з них існували тривалий час, інші ж промайнули непомітно, залишивши після себе лише назву. Про такі інституції через десять-двадцять років не могли згадати й самі учасники, очевидці подій. Інформацію про них доводилося збирати по фрагментах в архівах бібліотек. Отже, у різні періоди в Одесі функціонували такі галереї, як «Муза», «ХудПромо», «Білий місяць», «Ірис», «Мост», «Ліберті», «Бамбук», «Норма», «Вікно», «Дада» (створена у Пасажі мюнхенським актором і підприємцем М. Лампертом), а також «Новий простір» – галерея, яка діяла у приміщенні краєзнавчого музею на вул. Ланжеронській, (кураторка

У. Кільтер) [71] (архів Одеської національної наукової бібліотеки). Доволі довго, порівняно з іншими – понад 10 років – проіснувала галерея «Морська» Т. Біновської, площею близько 1700 м², розміщена в Одеському порту (іл. 4.23). Ще однією інституцією, цього разу при державній установі – Одеському художньому музеї – була галерея «Жовті велетні», яка діяла багато років поспіль, починаючи з 2012 року.

Важливою на мистецькій мапі Одеси упродовж 2018–2021 років була галерея «Noch», відкрита художницею О. Кадзевич разом із Г. Краєвцем. Artist-run space давав митцям місце для створення і презентації їхніх робіт [153]. Галерея розташовувалася в майстерні засновниці і слугувала як лабораторія, була місцем зустрічі для мистецької спільноти, простором для експериментів, дискусій і художніх висловлювань. Предметом досліджень часто було суспільне життя, маловивчені явища та не представлені раніше філософські течії. Як згадує О. Кадзевич, створення «Noch» було її відповіддю на відсутність будь-яких альтернативних майданчиків в Одесі [7]. Вона виступала не як кураторка, а радше як ініціатор, допомагаючи з організацією і монтажем. За три роки відбулося до тридцяти заходів, зокрема: презентація журналу про Л. Войцехова (2019), виставки «Перше січня» Д. Галкіна (2020), «Чорні книги» М. Кадана (2020), «Настало ніколи» М. Карабіновича (2021), перформанс Д. Чичкана «Альтернативні гривні» (2021) та інші.

На 2021 рік галерей в Одесі залишилося вкрай мало, серед тих, які продовжують працювати з сучасним мистецтвом – «NT-Art» та «Invogue#Art».

Галерея «NT-Art», заснована Анатолієм Димчуком у 2007 році зосереджувалась на презентації одеської школи живопису, починаючи з другої половини ХХ століття. «NT-Art» має власну колекцію – роботи, які можна назвати різними «сторінками» одеського мистецтва, від нонконформізму до «contemporary art». Тут було видано чимало книг про одеських митців,

реалізовано чимало персональних і групових виставок. Галерея часто виступала як партнер окремих проєктів, що проходили на інших локаціях («Нонконформісти. Кольорова графіка» в Одеському художньому музеї, 2021 тощо). Приділяючи особливу увагу одеському мистецтву, галерея будувала діалог і з іншими регіонами України. Тут відбулися виставки низки київських митців, а також такі проєкти, як «Закарпатська школа живопису» (2009), «Львівська школа живопису» (2011) – ці покази сприяли подоланню замкненості мистецького середовища окремих міст.

Інституція «Invogue#Art» (надалі «Invogue») була заснована у 2016 році одеськими бізнесменами не як комерційний проєкт, а як майданчик для популяризації актуального українського мистецтва, з акцентом на митців Одеси (іл. 4.31). «Invogue» відкрилася проєктом «Honey Plant» одеського медіахудожника С. Рябченка. Спершу куратором інституції було запрошено К. Тейлор, котра, пропрацювавши понад рік, допомогла сформувати план розвитку галереї, зокрема правильне її позиціонування (інтерв'ю з Наталі Сімоною) [208]. Незмінним куратором (іноді співкуратором) установи є Н. Сімонова. Вона мала досвід створення в Одесі власної галереї «Belle époque» (2010). «Invogue» проводила виставки як художників старшого покоління (скажімо, А. Ганкевича, В. Рябченка) – представників артсцени 1980-х, 1990-х років, так і зовсім молодих, часто слугуючи майданчиком для їхніх експериментів. Тут відбулися, зокрема, такі проєкти, як «Складки часу / складки пам'яті» М. Куліковської (2016), «Winter Album» Kinder Album (2017), «SAVE US» Ю. Беляєвої (2017), «Пліт “Крим”. Карта долі» М. Куліковської (2017), «Метафізика міфу» О. Ройтбурда (2018) та багато інших.

Висновки до розділу.

Завершуючи огляд мистецьких подій Одеси, її інституцій та художнього середовища, необхідно зауважити один цікавий нюанс, про який у своїй статті

згадує М. Рашковецький [109]. Йдеться про феномен одеського мистецтва й одеських художників. Історію загалом, та історію мистецтва, зокрема, пишуть окремі особистості. Зважаючи на те, що деякі художники перебралися до інших міст і країн, виникає плюралістичне трактування приналежності їхньої творчості до певного місця. Однак варто зауважити, що на одеське мистецтво у різні часи, починаючи з кінця 1980-х років вплив мали такі митці, як О. Ройтбурд – художник, літератор, публіцист, куратор, без активної участі якого не відбулося б і половини реалізованих в Одесі проєктів. «Він – лідер і натхненник усього нового, що відбувалося в Одесі з кінця 80-х» [109]. Чимало для написання історії мистецтва зробили куратор М. Рашковецький і художник-куратор М. Кульчицький, У. Кільтер, художники І. Гусєв, дует М. Кульчицький & В. Чекорський, В. Кожухар, Г. Катчук та інші.

Розглядаючи період з кінця 1980-х до 2020 року, можна зауважити творчий підйом в останнє десятиліття ХХ століття, коли, попри відсутність відчутної підтримки з боку держави, розвиненого артринку тощо виникає чимало художніх об'єднань та асоціацій, митці активно виставляють свої роботи, шукаючи нову художню мову, піднімаючи в своїх кураторських концепціях нові для пострадянського контексту питання. Зважаючи на мистецьку активність, кількість ініціатив та реалізованих проєктів, 1990-і роки постають як справді «золотий» період художнього життя міста за все тридцятиліття незалежності. В цей час відбувається активне експериментування з виставковими майданчиками, йде стирання меж між експозиційними і громадськими просторами – в Одесі ці процеси були виразнішими, аніж в інших містах. За своїм характером проведені тут у середині 1990-х років виставки й фестивалі були більш новаторськими і навіть провокативними, аніж, скажімо, у Києві. Така сміливість художнього висловлювання спричинила унікальну подію – відкриття у місті ЦСМ Сороса

– Одеса. Протягом 1990-х артжиття Одеси, зокрема й інституційне, було позначене великою активністю, експериментами, гнучкістю, комунікабельністю та швидкістю реагування на зміни.

У цьому розділі було досліджено й причини певного спаду активності на одеській артсцені на початку XXI століття, а також нові практики молодого покоління, якому до певної міри більш характерний індивідуалізм, що контрастувало з великою кількістю об'єднань старшого покоління.

Інституалізацію мистецтва Одеси ми можемо розглядати у двох площинах. По-перше як бажання представників мистецького середовища оформити спільну професійну діяльність в асоціацію, художнє об'єднання, спілку тощо, а по-друге – як появу професійних мистецьких установ, котрі здебільшого мають певний бюджет і візію своєї діяльності в царині підтримки й розвитку локального мистецтва та послідовно втілюють її в життя. Через цю призму і була досліджена одеська артсцена.

Серед артінституцій, було чимало таких, які відіграли лиш незначну роль, проіснувавши недовго, це, насамперед, стосується галерей. Найактивнішими мистецькими установами, які дійсно вплинули на формування одеського мистецького середовища протягом досліджуваного періоду, були Музей «ТИРС» (який згодом трансформувався в Центр сучасного мистецтва), ЦСМ Сорос – Одеса (протягом 1990-х років), Одеський художній музей, який часто надавав простір для показу сучасного мистецтва, а також Музей сучасного мистецтва Одеси (МСМО), галереї NT-Art, «Invogue#Art» та інші. Саме завдяки роботі цих інституцій Одеса краще знає свою історію (неодноразово проілюстровану численними архівними виставками), мала змогу комунікувати з міжнародною артспільнотою, в такий спосіб створюючи місток між локальним і глобальним, а також налагоджувати зв'язки з мистецькими інституціями й митцями з інших міст України. За

словами представників місцевої артсцени, мистецтву та артінституціям Одеси не вистачає державної, спонсорської та меценатської фінансової підтримки, однак такі проблеми характерні для всієї України. Головне, що попри всі виклики у місті є інфраструктура, яка сприяє розвитку культури й мистецтва.

РОЗДІЛ 5.

ЛЬВІВ І ЙОГО ІНСТИТУЦІЇ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Львів – яскравий мистецький центр західної України, пройшов характерний для всієї держави шлях трансформації мистецької системи, маючи свої політичні, історичні та соціальні особливості. Зміна поколінь митців за останні тридцять років, сприяла переосмисленню ролі та форми інституцій, а також тих суспільних потреб, які вони закривають у контексті свого часу.

Перед тим, як розглядати артінституції Львова останніх трьох десятиліть, коротко окреслимо ту унікальну культурну «екосистему», наявність якої вирізняє Львів і його інституції з-посеред інших міст та охарактеризуємо етапи формування їхнього сучасного стану. Історія самого міста, генетичний код якого формувався різними культурами (державами), сприяла різновекторному розвитку мистецтва. Фактор пізнього, порівняно з іншими містами й регіонами, входження до складу СРСП також мав свої наслідки. Не менш важливим чинником для локального мистецтва був доволі тісний зв'язок із Заходом, зокрема з Польщею. Доволі активним у 1980–1990-х роках тут також був діалог з Прибалтикою та Москвою – на тлі недостатньої уваги з боку Києва.

Активізація суспільних та політичних процесів наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років зумовила появу низки неформальних художніх об'єднань та організацій. Ситуація, характерна для всієї України, особливо яскраво була виражена у Львові. Важливу роль у місті в цей період відіграли молодіжні об'єднання. Вони гуртувалися на базі мистецтва, літератури, історії, філософії, політики. Так, варто згадати молодіжну культурологічну організацію «Товариство Лева» (перший голова – Орест Шейка), яка виникла у 1987 році.

Згодом у Львові, разом з літераторами з угруповань «Бу-Ба-Бу» та «ЛуГоСад», музикантами гуртів «Мертвий Півень» і «Плач Єремії», журналістами тижневика «Пост-Поступ», виникли такі, зокрема й мистецькі об'єднання, як «Центр Європи» (1987) та «Шлях» (1989), котрі перебували у певному протистоянні між собою. (Архів наукової бібліотеки Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького).

«Центр Європи», започаткований Ю. Соколовим, у первинному форматі проіснував недовго: з 1987 до 1990 року. Адже після виставки «Театр речей, або екологія предметів» (Салон мистецтв у готелі «Дністер», Львів, 1988, куратор Ю. Соколов), яку можна вважати однією з перших презентацій інсталяцій в Україні, місцева влада заборонила об'єднанню робити виставки в готелі «Дністер», який був його постійною локацією. Це змусило митців шукати дрібніші простори. Загалом, постать Ю. Соколова – піонера кураторства, який паралельно викладав у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (нині ЛНАМ), – була досить помітною на артсцені Львова у цей період. Він, як кажуть львів'яни, був центром російськомовної «тусовки». Започатковане Ю. Соколовим творче об'єднання нового типу «Центр Європи» згуртувало людей з дещо іншого середовища, відмінного за поглядами від тих, що, скажімо, панували серед учасників об'єднання «Шлях» чи інших мистецьких угруповань Львова (інтерв'ю з Георгієм Косованом) [209]. Окрім згаданої виставки-акції, Ю. Соколов втілював проект «Запрошення до дискусії» у Музеї фотографії, що був розташований у приміщенні Церкви Матері Божої Неустанної Помочі (що має народну назву костел Марії Сніжної, 1987), який під пильним наглядом комсомолу об'єднав 111 молодих митців, чії проекти мали характер активізму; великий міжнародний фестиваль «Плюс'90. Міжнародна зустріч митців у Львові» у співпраці з поляками Р. Луговські та Я. Урбанські (жовтень, 1990, Палац спорту

«Спартак»), що став майданчиком для презентації не лише живопису, але й нових пошуків у формі музичних, літературних та кінопроектів, об'єднавши митців України, Польщі, Росії, Ізраїлю, Вірменії, Німеччини та США; виставку московських та львівських концептуалістів «За культурний відпочинок» (1991, Музей Леніна, Львів) [28, с. 127,136]. Такі проекти та мистецькі акції постмодерністського характеру, сприяли утвердженню нових для локальної артсцени мистецьких форм, зокрема, відеоарту, перформансу, інсталяції тощо [23].

Львів через згадані вище проекти, що відбувалися починаючи з 1990 року, почав переосмислювати власну історію. Тривав пошук нової мови, нових орієнтирів, не скутих минулим.

Мистецьке товариство «Шлях» (1989), ініціатором створення якого був Ю. Бойко (тодішній завідувач відділу сучасного мистецтва Національного музею у Львові), об'єднало п'ятнадцять молодих митців, зокрема Ю. Коха, В. Кауфмана, В. Костирка, Г. Друля, А. й П. Гуменюків та інших. Об'єднання вважало себе послідовником АНУМ (Асоціації незалежних українських митців, яка існувала у Львові у 1930-х роках). Проекти «Шляху» часто презентували зразки дисидентського мистецтва. Його учасники мислили себе як альтернатива Спілці художників України, хоча деякі з них і входили до неї. (Архів наукової бібліотеки Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького)

Окрім згаданих, у 1989 році виникло мистецьке об'єднання, що стало найчисленнішим – Клуб українських митців (КУМ), згуртувавши художників різних поколінь, які влаштовували чимало виставок як у самому Львові, так і поза його межами, зокрема й за кордоном. Учасники КУМу видавали часопис «Мистецькі студії» та художній журнал для дітей «Куманець».

На початку 1990-х років були засновані «Братство Преподобного Аліпія» (1992) (учасники П. Гончар, М. Малишко, Н. Денисова, В. Химочка, В. Федько та інші) і гурт «Дзига» (1993), до його лав доєдналися деякі члени згадуваного вище «Шляху» (зокрема, Н. Шимін, В. Кауфман, А. та П. Гуменюки). Учасники об'єднання розпочали свою діяльність з театралізованих дійств у публічному просторі [28, с. 128].

На теренах західної України в останнє десятиліття ХХ століття з'являється також тернопільський гурт «Хоругва» (1990), хмельницький – «Плоский рів» (1995) та ужгородське об'єднання «Поп-Транс» (1994).

Серед «революційних» мистецьких угруповань початку 1990-х років у Львові було створене творче об'єднання «Фонд Мазоха» (1991, організатори – художники І. Подольчак, І. Дюріч та Р. Віктюк). «Фонд Мазоха» відомий своїм акціонізмом. Об'єднання позиціонувало себе не як інституція, а як художник-суб'єкт, інтегрований у діяльність суспільства та його політичне життя зокрема [52].

В останні два десятиліття ХХ ст. львівську сцену формували такі окремі особистості, як О. Аксінін, М. Ягода, А. Сагайдаковський, А. Бояров, С. Якунін, В. Бажай, В. Кауфман та інші. «Львів 1990-х років – це мозаїка автономних постатей, без єдиного стабільного смислового та ідейного центру, яким у Києві був сквот на вул. Паризької комуни» [59, с. 308].

Особливістю Львова було те, що представники різних мистецьких сфер часто розвивались не як відокремлені групи, а разом, створюючи спільні ініціативи. Львів разом з Одесою дещо випереджав Київ у своїх художніх експериментах, що було пов'язано з попередніми здобутками неофіційного мистецтва і більшою свободою від офіційного контролю. У Львові раніше, ніж у Києві, інституції почали діалог на соціально-політичні та національні теми. Крім того, Львів також часто, починаючи з 1990-х років, вибудовував власний

діалог з іноземними інституціями та партнерами, без посередництва Києва. Це підтверджує низка міжнародних виставок та фестивалів.

Одним з піонерів у галерейній справі Львова став Г. Косован, заснувавши у 1988 році галерею «Три крапки» (вул. І. Франка, 46). Галерея відкрилася виставкою А. Євдокименко. Перші два роки ця інституція діяла без реєстрації і лише в 1990 році була офіційно оформлена, здобувши нову назву «Гал-арт». Як згадує власник галереї, це був непростий період, адже ринку як такого не було і майже нічого не продавалося (інтерв'ю з Георгієм Косованом) [209]. Галерея однією з перших у місті почала займатися сучасним мистецтвом, що передбачало роботу з мистецтвом андеграунду, а також з молодими художниками, які працювали в різних напрямках. Галерея «Три крапки» (яка проіснувала до 1996 року) на зламі 1980-х – 1990-х років стала плацдармом для відкриття нових імен у мистецькому просторі Львова й України загалом.

Зауважимо, що перші галереї Львова суттєво відрізнялися від комерційно орієнтованих західних галерей. Їхня робота базувалася на чистому ентузіазмі, на бажанні просто вивести мистецтво на новий рівень. Такі інституції більше нагадували центри сучасного мистецтва. Як зазначає дослідник Гліб Вишеславський, помітним було бажання показувати будь-яке за естетикою мистецтво, аби не соцреалістичне [23].

Засновник галереї «Три крапки» прийшов з іншої сфери, а необхідний «курс молодого бійця» здобув серед художників групи Платона Сільвестрова. Згодом він також став куратором низки некомерційних і доволі провокативних проєктів, зокрема, виставки «Дефлорація» у Музеї Леніна (нині Національний музей, 1990) (інтерв'ю з Георгієм Косованом) [209]. Музей Леніна став важливим кластером для львівського мистецтва часів розпаду СРСР. Після позбавлення його статусу музею (1990), він стає помітним суспільно-політичним центром); «Виставка до конгресу лікарів-українців» (1990), яка,

об'єднавши таких митців як А. Сагайдаковський, М. Ягода, О. Замковський, О. Капустяк, І. Шульєв та інших, виглядала відкритим протестом, опозиційною акцією для тогочасного мистецького середовища [23].

Ці події у Львові є першими впевненими кроками від простого експонування неофіційного мистецтва й творів модернізму до чітко сформованих кураторських і персональних дослідницьких проєктів постмодернізму в Україні загалом [52, с.321]. 1990-ті роки були часом, коли з'являється практика проведення персональних і кураторських проєктів. Так, серед ранніх проєктів у галереї «Три крапки» відбулися виставки Г. Жигульської (1989), С. Горського (1989 р.), В. Сурмача (1989), а також «Виставка сучасного мистецтва» (1989 р.) тощо [23]. Варто також згадати, що галерея однією з перших у Львові почала робити проєкти за кордоном, що було важливим аспектом подолання замкненості мистецького середовища, низку виставок було реалізовано у Німеччині та Австрії у 1993–1994 роках. Галерея також показувала у Львові іноземних митців (з Бельгії та Англії). Кілька років подібна галерея у Львові була єдиною, але на початку 1990-х років ситуація змінилася.

У 1993 році Ю. Соколов (якого згадували вище) засновує галерею «Децима». На відміну від «Трьох крапок», «Децима» позиціонувала себе як некомерційна інституція (тому мала назву галереї досить умовно) – це скоріше був осередок для художників, письменників та культурологів. Хоча це коло начебто було необмеженим, однак тут, як і довкола кожної інституції, формувалося певне угруповання, з огляду на єдність у мистецьких, політичних чи інших питаннях. Серед помітних проєктів «Децими» можна назвати «Пошук примхливих зваб» (перший проєкт) (1993), «Мітоформи» С. Горського (1994), акція «Мільйон квітів...» (1994), енвайронмент

Ю. Соломка «Транзит» (1994) тощо. У галереї був і невеликий досвід співпраці з іноземними художниками.

У 1995 році, після закриття галереї на площі Ринок, Ю. Соколов продовжує свою діяльність у «Галицькій мистецькій асоціації» (1994–2003) та в галереї «Червоні рури» (1995–1999), яка, власне, знаходилась на горищі його будинку [25, с. 31–32]. Серед близько двадцяти проєктів, показаних за роки існування галереї «Червоні рури», можна виокремити такі енвайронменти, як «Без назви» (1996), «Без назви-2» (1997), «Едвард Уетсон та академіки» (1998), «Де мистецтво?» (1998) [39]. Більшість проєктів представляли мистецтво львівського андеграунду (проєкти А. Сидоренко, С. Якуніна, Д. Кузовкіна), що не мало широкого відгуку серед аудиторії. Але це не заважало галереї тривалий час бути одним з найпрогресивніших мистецьких осередків міста [28]. Назагал «...процес легалізації колишнього “андеграунду” став настільки очевидним, що у Львівській організації Спілки художників була створена секція так званого “експериментального мистецтва”» [29, с. 87].

Паралельно виникає галерея «Гердан» (роки діяльності 1995–2012 [2016?]). Її засновник Ю. Бойко, який на той момент працював у Національному музеї завідувачем відділу сучасного мистецтва, зробив низку доволі сміливих, навіть провокативних виставок. З «Герданом» було пов'язане проведення Бієнале сучасного українського образотворчого мистецтва «Відродження» у 1991 році. Галерист прагнув показувати і продавати твори художників, яких не було видно на виставках Спілки художників України. Порівняно з галереєю «Червоні рури» або «Децима», «Гердан» працювала з більш традиційними формами мистецтва, зокрема, з живописом, графікою, керамікою тощо. Варто зауважити, що галерея також опікувалася нонконформістським мистецтвом 1960–1980-х років. [23]. Серед проєктів галереї були й міжнародні, зокрема, Міжнародний симпозіум з гутного скла

(Львів, 1996), Міжнародний пленер скульптури (Бонн, 1997), проєкт «Поза простором і часом» (Каселль, 1997) тощо. Галерея запрошувала також українських митців з різних міст України.

Менш помітним явищем було існування галереї «Яровіт», започаткованої у 1996 році підприємцем та громадським діячем Ю. Ситником у приміщенні фонду Андрея Шептицького. Галерея давала змогу молодим художникам провести першу персональну виставку, була майданчиком для літературних вечорів, презентації міжнародних проєктів та театральних-музичних дійств.

У 1993 році у Львові О. Дзиндра створив «Музей Ідей» як певний соціокультурний проєкт. Акцент у його виставковій практиці було зроблено як на новітніх формах мистецтва, так і на вже сформованих, зокрема народному мистецтві. За останні десятиліття музей часто вступав у колаборацію з іншими артінституціями, презентуючи чимало проєктів сучасного мистецтва.

У Львові експерименти з виставковими майданчиками полягали в тому, що ними ставали, як перші галереї, державні музеї, що потроху починали відходити від радянської системи, так і готелі, костели, та інші немистецькі простори (така практика існувала і в Одесі; в Харкові її було значно менше, а в Києві вона майже не зустрічалася).

У тому ж таки 1993 році утворилося мистецьке об'єднання «Дзига», яке згуртувало художників, громадських діячів та підприємців. Воно виникло на базі середовища громадських діячів Студентського руху («Студентське братство Львова» 1989–1993), середовища авангардного мистецтва («Шлях» 1989–1992) та музикантів тогочасного андеграунду Львова («Клуб шанувальників чаю», «Мертвий Півень»), особливе значення мали фестивалі андеграунду «Вивих» («ВиВих») у 1990 і 1992 роках, ініційовані Студентським братством Львова [137, с. 342–344]. «Середовище культурно-

мистецького центру «Дзига» вийшло з оксамитової революції початку 1990-х та організаторів студентських фестивалів урбаністичної культури у Львові» [32, с. 8–9]. С. Проскурня, головний режисер фестивалю «Вивих», робив акцент на публічному проговоренні політичних та національних ідей, якими буквально був просякнута увесь інтелектуальний осередок Львова того часу. Це пояснювало фокус на літературно-політичній, а не мистецькій складовій. С. Проскурня також став одним із засновників об'єднання «Дзига» (засновниками також були: М. Іващишин, Л. Антонович, В. Кауфман та інші) [52].

Поява у 1997 році власне артцентру «Дзига», стало знаковою подією для Львова 1990-х років та наступних двох десятиліть. Галерея відкрилася в колишньому монастирі ордену домініканців, на вулиці Вірменській. Досі «Дзига» не мала свого сталого простору і проекти реалізовувалися на різних локаціях.

«Дзига» займалась організацією фестивалів, візуальним мистецтвом, музикою та літературою. Ідеологічне спрямування роботи інституції не було сталим, але акцент робили на дослідженні сучасних практик різних видів мистецтва. Спочатку спрямованість була лише на львівську мистецьку сцену, згодом – на всю Україну, а потім – і поза її межі. Незмінним директором «Дзиги» й понині є художник В. Кауфман. Саме його великий мультижанровий проєкт-енвайронмент з елементами перформансу та гепенінгу «Листи до землян, або 8 печатей» у музеї Пінзеля в 1993 році (за радянських часів це був зал, що належав Спілці художників України) можна вважати першим проєктом альтернативної інституції «Дзиги», яка згодом, у 1997 р., трансформується в галерею. Її артдиректорами тоді стануть В. Кауфман та С. Проскурня [52].

Взагалі 1993–1994 роки були для мистецького середовища Львова дуже активними – місто стало епіцентром «...експериментальної та альтернативної культури України: перформанси, гепенінги, відеодокументування, відео-арт, експериментальна анімація, усе це з'являлося з блискавичною швидкістю і безперервно продукувалось митцями» [52].

Майданчик «Дзиги» був стартовим для багатьох авторів. Тут, скажімо, свою першу персональну виставку зробив А. Сагайдаковський та багато інших митців. Попри те, що «Дзига» була найактивнішою з артінституцій у 1990-х роках, взаємодії з ЦСМ Сороса (Київ) не було (грантів, спільних проєктів) (інтерв'ю з Владком Кауфманом) [210].

Серед знакових проєктів інституції були такі, як «Гра в Гру» (1993–2003) – цикл з 12 проєктів авторства В. Кауфмана, «Тиждень актуального мистецтва» у Львові (2008, 2009, 2010), що є поєднанням перформансів, інсталяцій, проєктів «нових медіа», відео, а також дискусій, лекцій тощо. Також «Дзига» була співорганізатором Міжнародних фестивалів «Fort.Missia» (2009, 2010), проведених спільно з Польщею [82]. У 2018 році «Дзигу», що проіснувала найдовше серед львівських інституцій, закрили, оскільки галерея була частиною холдингу, а в бізнесу тоді були непрості часи. Згодом вона відкрилася знову, дещо змінивши характер своєї діяльності (інтерв'ю з Владком Кауфманом) [210], ставши більш стриманою у характері проєктів, які представляла (іл. 5.1; 5.2; 5.3; 5.4; 5.5; 5.6; 5.7).

Перше десятиліття XXI століття позначилось появою у Львові «Тижня актуального мистецтва» (2008). Він мав три блоки: «МедіаДепо», «Дні Мистецтва Перформанс» та «Авторські проєкти». «МедіаДепо» з 2009 року представляв різні європейські фестивалі медіамистецтва (Ars Electronica, Transmediale, WRO, Interfilm), проєкт «Трансформатор» (2009), що був спробою створити український «Unsound» – міжнародний фестиваль

електронно-звукових інсталяцій та візуальних генеративних перформансів, фестиваль електронної музики та відеоінсталяції «Ars Electronic» (2012), який трансформувався у «Тетраматіку» (2013) [52]. Темою першого тижня актуального мистецтва у 2008 році була «Потенція порожнечі», подія відбувалася на базі галерей-учасниць – «Дзига», «Музей Ідей», галереї Центру міської історії тощо. (Архів наукової бібліотеки Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького)

У Львові фестиваль «Дні мистецтва перформанс», як вже було зазначено, почав проводитися з 2008 року як окремий блок у форматі «Тижня актуального мистецтва». Перші і другі «Дні мистецтва перформансу» були організовані у столиці з ініціативи директора Польського інституту в Києві – Ю. Онуха. А треті «Дні...» були перенесені до Львова. У 2009 році долучилася «Школа перформансу», й надалі акцент у цих фестивалях уже робили на освітній складовій. Саме мистецтво перформанс з'явилося у Львові у вересні 1991 року, коли відбувалося I Бієнале українського образотворчого мистецтва – «Львів 91–Відродження» [82].

На початку XXI століття у Львові, як зрештою і в усій Україні, спостерігалось певне інституційне затишшя, дещо порушене появою у 2006 році невеликої галереї «Зелена канапа», що працюючи переважно із традиційними медіа, ставала майданчиком для дебютів молодих митців. Галерея працює й досі, вона, неодноразово представляла свої проекти також у Києві та за кордоном. Іншою невеликою приватною ініціативою в ті часи стала галерея Гері Боумена, відкрита у Львові в 2009 році англійським бізнесменом і меценатом українського походження. Галерея показувала виставки як українських, так і іноземних митців, займаючи свою нішу у мистецькому та інституційному розмаїтті останнього десятиліття. Але її вплив на розвиток художнього середовища міста не можна назвати дуже значним.

У 2010 році свої двері відкрила галерея «Iconart», що фокусується на сучасній інтерпретації сакрального мистецтва. Галерея у подібному форматі є унікальним явищем для України. Вона співпрацює як із митцями Львова та інших міст України, так і з іноземними художниками, представляючи різні школи, покоління і традиції. Для деяких учасників проєкт у стінах галереї був дебютом (Л. Яцків, І. Демчук та інших). Галерея провела вже понад сто персональних і групових виставок, вона має архів на сайті, починаючи з 2010 року. Окрім проєктів сучасних майстрів, галерея представляла роботи класиків – О. Новаківського, Р. Сельського та інших, знайомлячи глядача з творами, багато з яких зберігаються у приватних колекціях. Серед виставок галереї поза межами її простору були: «Iconart: Бачення Світу Невидимого» (Нью-Йорк, 2015); виставка у Єпархіальному домі у Венсенні (Франція, 2017); у французькому інституті Institut catholique de la Méditerranée у центрі Le Mistral (Франція, 2018) тощо. Доволі багато поціновувачів такого виду сакрального мистецтва є серед поляків, а також представників української діаспори.

Напочатку 2010-х років у Львові виникає простір, який називають галереєю, хоча він ніколи офіційно зареєстрованим не був і навіть не мав статусу громадського об'єднання. Це некомерційна галерея «Detenryla». Цікавою є історія її появи. У березні 2011 року троє юнаків-художників, – тоді студентів магістратури, – П. Ковач, Ю. Білей і С. Турінов, мали для захисту диплома представити не лише свої роботи, але й написати теоретичну частину. Тут у них була опція – вони могли зробити персональну виставку замість написання теоретичного тексту, і це було б зарахованим. Отож П. Ковач зробив тоді свою виставку у «Дзизі», Ю. Білей – у «Музеї Ідей», а С. Турінов вирішив зробити у приміщенні, де вони тоді мешкали – у квартирі-майстерні. Ідея його проєкту полягала в представленні тих артефактів, які б він кинувся

рятувати, якби в його будинку виникла пожежа (інтерв'ю з Павлом Ковачем) [211].

Після того було вирішено зробити галерею – «самоорганізовану інституцію» (на вул. Кардинала Гузара, 7) (іл. 5.11; 5.12). Кожні два тижні упродовж трьох років експозиція в галереї змінювалася. Діяльність була доволі активною – відбулося близько п'ятдесяти виставок – зокрема низки українських та польських митців. Від самого початку відбувалася архівація проєктів, і цей процес висвітлювався у мережі «Фейсбук». Через постійну участь засновників в артрезиденціях за кордоном, у діяльності галереї були паузи. «Detenyła» працювала з різним мистецтвом, але з живописом і графікою менше через об'єктивну причину: галерея мала лише одну стіну, яка часом протікала, а щоб на роботах не з'явилася пліснява, то частіше працювали з фотографією, відео чи інсталяціями. Це був простір неформального спілкування, пошуків, експериментів і дискусій; гібрид кухні-майстерні та майстерні-галереї на 25 м². Коли у 2013 році галерея святкувала два роки своєї діяльності, меценаткою було запропоновано приміщення на вул. Єфремова, 26 – так виникла галерея «Єфремова 26». Виставки відбувалися навіть у підвальному приміщенні цієї будівлі. Галерея проіснувала лише 10 місяців, однією з причин закриття став брак фінансування. До слова, через стінку було приміщення Ю. Соколова, про якого вже йшлося в нашому дослідженні – одного з перших незалежних кураторів у Львові, який увійшов до складу «Відкритої групи», ставши її своєрідним гуру (інтерв'ю з Павлом Ковачем) [211]. Група з'явилася у 2012 році. Склад її постійно змінювався, оскільки тут дотримувалися ідеї відкритості. Спочатку було 6 учасників: О. Перковський, Ю. Білей, А. Варга, П. Ковач, Є. Самборський та С. Туріна. Саме з цією групою безпосередньо пов'язана діяльність галереї «Detenyła». За майже десять років «Відкрита

група» здобула премію PinchukArtPrize (2013; 2015); представила свої проекти в українському національному павільйоні на 56-й Венеційській бієнале (2015) та на 58-й Венеційській бієнале, де була представлена своїм з проектом «Мрія» (2019) [3]; крім цього її проект став частиною виставки Future Generation Art Prize @ Venice в рамках офіційної паралельної програми 57-ї «Венеційської бієнале» (2017).

Одним з тривалих проектів об'єднання є «Відкриті галереї», де митці будують так звані тимчасові галереї – місця, що виконують роль галерей, перебуваючи в публічному просторі. Таким чином художники намагаються актуалізувати мистецький дискурс та піддати сумніву саме існування галереї як кураторського та комерційного простору [137]. Від 2019 року постійними учасниками групи є: Ю. Білей (Вроцлав), П. Ковач (Львів) та А. Варга (Нью-Йорк).

Сьогодні (на 2021 рік) «Detenpyła» функціонує завдяки М. Козир, яка має майстерню ювелірних прикрас у сусідній кімнаті. Галерея не працює у звичайному режимі, відвідати її можна лише попередньою домовившись (інтерв'ю з Павлом Ковачем) [211].

У 2015 році у Львові з'являється галерея ЛНАМ – своєрідний майданчик для репрезентації творчих пошуків студентів академії та молодих митців. Галерея, яка системно підтримує ініціативи молоді, є свого роду «інкубатором» авторських та колективних проектів студентів і випускників – тут не відкидають жодних форм або напрямків художнього вираження.

У 2018 році творча молодь Львова вийшла з протестом з приводу відсутності виставкових просторів для творів сучасного мистецтва, і здійснила акцію «Поховання культурної столиці». Річ у тім, що таких виставкових просторів на той момент було справді мало – зокрема, ще не було «Я галереї»

та низки інших ініціатив. Але нині у Львові є чимало галерей, як комерційних, так і некомерційних, які працюють з сучасним мистецтвом.

Молодь тоді перемогла і міська влада дала згоду на створення спеціальної комунальної інституції, нової точки на культурній мапі – Львівського муніципального мистецького центру, який фінансується з бюджету міста (інтерв'ю з Роксоланою Мицько) [212]. Так у 2020 році виник багатофункціональний простір для виставок, комунікації, зустрічей і дискусій. Центр містить галерею, медіатеку, лекторій, книгарню та кав'ярню. Тут є чотири різновиди виставкових майданчиків – це соціальна стіна, де розміщені плакати, безпосередньо виставкові зали, а також простір на вулиці (для банерів) і сайт.

Проекти, які виставляє центр, показують сучасне мистецтво як реакцію на актуальні процеси. При центрі діють фотокурси, викладається курс з історії мистецтва, тут відбуваються культурні акції, лекції, кінопокази, концерти тощо.

У контексті сучасного мистецтва варто також згадати і Львівську національну галерею мистецтв імені Бориса Возницького. Галерея, ідея створення якої виникла ще наприкінці XIX ст., за роки свого існування постійно розвивалася, збільшуючи колекцію. Велику роль у її становленні відіграв директор Борис Возницький, чийми зусиллями галерея перетворилася на один з найбагатших музеїв України.

При галереї у 2021 році відкрився Музей модернізму, куратором якого є мистецтвознавець Б. Мисюга (інтерв'ю з Богданом Мисюгою) [213]. Мотивом її створення стала спроба показати «...львівський модернізм об'єктивно, не створюючи національного поділу, ставлячи це мистецтво у світовий контекст» [119]. Професійна спільнота неоднозначно сприйняла музей. Проте глядач отримав змогу побачити ретроспективу львівського мистецтва від ранніх

модерних експериментів до прикладів естетики пізнього структуралізму, розгорнута у семи музейних залах.

Аби окреслити, який стосунок Львівська національна галерея має до сучасного мистецтва, слід згадати низку проєктів, котрі відбулися на різних її локаціях упродовж останніх років. Зокрема: «Київський щоденник» В. Ралко (2019, «Музей Івана Георгія Пінзеля»); «60 років незалежності» О. Тістола (2020, Музей модернізму); «Між своїм і тим самим» В. Ралко (2020, Палац графів Потоцьких, Палац Лозинського та «Музей Івана Георгія Пінзеля»); «Сховок для світла» В. Буднікова (2020, Палац Потоцьких, Палац Лозинського та «Музей Івана Георгія Пінзеля»); «Німб біометрія» В. Кауфмана (2018, «Музей Івана Георгія Пінзеля»); «Хроніки чумного часу» О. Ройтбурда (2020, Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Возницького) та ін. Першою інтервенцією сучасного мистецтва у просторі галереї була виставка «Ангели» (2019), куратором якої виступив П. Гудімов. (Архів наукової бібліотеки Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького).

У Львові в 2019 році відкрилася філія артцентру П. Гудімова «Я Галерея», який існував у Києві з 2007 року. Це – приклад поєднання комерційної складової з цікавими некомерційними проєктами задля розвитку і популяризації сучасного мистецтва. В артцентрі є своя невеличка бібліотека. До того як П. Гудімов відкрив новий галерейний простір у Львові, він був куратором низки виставок у місті, зокрема «Metropolis. Минулі утопії майбутнього» (2018–2019), «Імпульс» Івана Левинського (2019) у Пороховій вежі тощо. За кілька років у «Я Галереї» було показано чимало проєктів, зокрема, «Чорне» І. Яновича (2019); «Фікус і ластівка» П. Макова (2019); «Вода» А. Логова (2020); «Земні виміри» М. Малишка (2020); «Ненароджений» А. Ялози (2021); «Майбутнє перед минулим» Р. Котерліна (2021); проєкт «Енеїда Базилевича», що розповідав про найвідомішу

українську поему та її легендарне видання 1968 року, ілюстроване художником А. Базилевичем та багато інших. Певна частина представлених у галереї митців – це ті, з ким П. Гудімов співпрацює на постійній основі, чії роботи регулярно виставляють у київській «Я галереї» та в межах інших його кураторських проєктів. Більшість таких проєктів представляє саме львівських митців, які доволі нечасто виставляються в столиці. Є низка проєктів, які досліджують виключно львівське мистецьке середовище, його історію та особливості. П. Гудімов сам проводить чимало лекцій і екскурсій, поглиблюючи знання своєї аудиторії як про культуру міста, так і про його історію.

Новим для Львова є такий виставковий простір, як мультимедійний осередок «РадіоГараж» (вул. Князя Романа, 6), що виник у липні 2021 року і є частиною комунального підприємства «Львівське радіо» (фінансується з міського бюджету). Напрямами діяльності осередку є реалізація виставкових, освітніх, навчальних та експериментальних проєктів, а також проєктів-досліджень історії міста, його життя та міських процесів. Ключовим елементом, медіумом тут є звук – йдеться про сучасний вимір радіо, технологій, звуку і мистецтва та їхню взаємодію (інтерв'ю з Андрієм Лініком) [214].

Серед художників, які працюють зі звуком у Львові назвемо такі імена, як, приміром, А. Лінік, Ю. Булка, О. Мануляк, М. Трофимук та М. Висоцький.

Важливою інституцією Львова, де, серед інших, відбуваються й мистецькі проєкти, є Центр міської історії. Тут мистецтво постає як інструмент дослідження історії у різних її проявах. Куратором багатьох виставок був Б. Шумилович. Так, у центрі відбулися виставки Демієна Гьорста; проєкт «Суспільство з кіноапаратом» (2021), що показував світ кіноаматорства, його історію, унікальні, раніше небачені матеріали, а також демонстрував

взаємозв'язок людини, технологій і творчості; «Фототектура модернізму» (2019) – проєкт-спроба за допомогою візуального і звукового рядів, показати складну, багатоголосу «текстуру» модернізму, та багато інших проєктів, що часто народжувалися на стику різних форм мистецтва (інтерв'ю з Богданом Шумиловичем) [215].

Серед комерційних художніх галерей Львова (останніх десятиліть) можна згадати такі, як «Hot Art Hall», PM gallery, мистецьку галерею Гері Боумана (Gary Bowman Gallery), «Зелену канапу», що була однією з перших комерційних галерей міста, арт-проєкт «Gallery 101» та інші.

Львів сьогодні є місцем, де постійно з'являються різні мистецькі ініціативи і простори, зокрема такі, як «Soma.майстерня» – відкрите експериментальне мистецьке середовище, що досліджує питання тілесності через танці, перформанс та музику чи галерея «Гангрена» – відома своїми провокативними акціями.

Впізнаваною сьогодні є і львівська школа, яку представляють саме молоді митці. Це переважно випускники ЛНАМ монументального чи сакрального факультетів, що сповідують певні пластичні засади, залучаючи їх також і до сучасних мистецьких практик.

Висновок до розділу.

Розглядаючи структурні зміни в інституційній системі Львова після розпаду СРСР, особливу увагу слід звернути на появу громадських і приватних художніх організацій, низки мистецьких, та навколomистецьких об'єднань («Товариства лева», «Центр Європи», «Шлях», «Дзига», «Фонд Мазоха» тощо), які створили загальну динаміку самоорганізації художнього життя міста й дали поштовх розвитку художнього середовища, що суттєво виокремило Львів серед інших міст України.

Суспільно-політичні зміни сприяли появі перших приватних галерей. Найяскравішими серед них були «Три крапки», пізніше трансформована в «Гал-арт»; «Децима», «Червоні рури» та «Гердан». Епіцентром художнього життя, що проіснував найдовше, було об'єднання «Дзига», яке згодом відкрило культурно-мистецький центр. Можна сказати, що «Дзига» у Львові певною мірою виконувала ту ж функцію, яку виконував у Києві Центр сучасного мистецтва Сороса (відмінність лише в потужності фінансування та наявності системи грантів). «Дзига» була першою спробою інституалізації сучасного мистецтва у Львові.

Важко переоцінити вплив наявної на той час артінфраструктури, оскільки це були не просто виставкові майданчики, за кожною з галерей стояв лідер – художник, куратор, який був об'єднувачим центром як для митців, так і для певного окремого середовища. Скажімо, наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років діяла група («тусовка») О. Аксініна, коло Ю. Соколова, майстерня П. Сільвестрова, мистецьке товариство «Шлях» тощо.

Загалом у цей період у Львові ситуація була демократичніша, аніж у Києві, оскільки контроль з боку влади був значно меншим. Паралельно практикуються кураторські й персональні проекти постмодерністського мистецтва. Галеристи прагнуть популяризувати сучасне українське мистецтво, відбуваються перші великі міжнародні проекти.

Другій половині 1990-х років притаманна динаміка певної відособленості Львова від загальноукраїнського процесу, до якої призвела централізація художніх процесів й артринку у Києві.

Початок ХХІ століття позначився певним уповільненням інституційного розвитку не тільки у Львові, але й на теренах всієї України. Однак Львів став місцем появи низки таких нових ініціатив, як-от «Тиждень актуального

мистецтва», «Дні мистецтва перформанс», «МедіаДепо», «Тетраматика», а пізніше галерей, серед яких: «Iconart», «Detenpyła», «Я Галерея» тощо.

З сучасним мистецтвом в останні роки працює й низка державних установ, що також є унікальним явищем. Це, зокрема й комунальні інституції – Львівський муніципальний мистецький центр та мультимедійний осередок «РадіоГараж», майданчиками для презентації сучасних художніх проєктів також є Центр міської історії та, віднедавна, Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького.

Особливістю Львова є галерея сакрального мистецтва «Iconart». Її існування являє собою унікальне явище для України, адже аналогів поєднання сучасного і сакрального мистецтва в країні немає. Ще одним цікавим явищем у мистецькому житті Львова є активно функціонуюча галерея при Львівській національній академії мистецтв (ЛНАМ).

У цьому розділі було окреслено умови й етапи становлення мистецьких інституцій нового типу у Львові від кінця 1980-х років, у період ідеологічного послаблення з боку держави, що дало поштовх для утворення низки молодіжних ініціатив, творчих об'єднань та галерей. Показано плюралістичність художньої спільноти, яка сприяла появі різних за своїми мистецькими (і не тільки) цінностями об'єднань. Проаналізовано вплив окремих особистостей – художників і кураторів – на становлення нової мистецької системи, альтернативної контрольованій офіційною Спілкою художників України. Досліджено діяльність мистецьких інституцій XXI століття, їхні особливості та проєкти, що дає змогу побачити закономірності розвитку стану артінфраструктури міста сьогодні.

Інституційний ландшафт, як засвідчує історія, увесь час змінюється, тому дуже важливо було дослідити, що відбувалося з галереями і мистецькими центрами у Львові упродовж останніх тридцяти років.

РОЗДІЛ 6. ХАРКІВ.

АРТІНФРАСТРУКТУРА МІСТА У РОЗРІЗІ ЧАСУ

Харків – один з найбільших мистецьких осередків України, завжди мав свої особливості. Традиції авангарду, конструктивізму, згодом андеграунду, феномен харківської фотографії, сильна школа дизайну, визначали розвиток художньої думки та мистецького середовища міста протягом останнього століття. Після розпаду СРСР, Харків став свідком трансформації артсистеми: розвитку мистецької інфраструктури нового типу, появи низки художніх об'єднань та галерейних просторів. Упродовж наступних десятиліть на артсцену виходили нові покоління митців, з'являлися різноманітні ініціативи, також змінювались і потреби мистецької спільноти, що давало поштовх появи нових інституцій. Їхня діяльність і вплив на професійне середовище є важливою складовою історії сучасного мистецтва Харкова.

Від кінця 1980-х років артінфраструктура міста у своєму розвитку орієнтувалася на актуальні запити часу, на глобальні тенденції та артринок. Через низку особливостей, зокрема економічних, розвиток останнього відбувався дуже повільно. Однак вплив наявних артінституцій на той час був дуже важливим, адже кожен майданчик консолідував певну частину мистецької спільноти, давав змогу репрезентації і привід до певної суспільної дискусії.

Звертаючись до аналізу харківської артсцени та її мистецьких інституцій досліджуваного нами періоду – останнього десятиліття ХХ – перших двох десятиліть ХХІ ст., варто зазначити ті мистецькі здобутки, які вплинули на формування ідентичності Харкова як художнього осередку. Саме тут був

епіцентр розвитку авангардних пошуків, що суттєво виокремлювало Харків з-посеред інших міст України. Такі пошуки, зокрема, вели В. Єрмілов – «піонер українського дизайну», Г. Бондаренко, Б. Косарєв у першій половині ХХ ст.; покоління їхніх учнів (В. Бахчанян, О. Щеглов, В. Куликов, письменник Е. Лимонов та інші) у 1960-х і 1970-х роках. Цей пошук виразно простежується і в гостросоціальной фотографії харківського фотоклубу – харківську школу фотографії періоду від середини 1960-х рр. знають і далеко поза межами України. Авангардистські пошуки також вели художники андеграунду, чия творчість «виступила містком між авангардом першої третини ХХ ст. та творчістю митців нових генерацій» – «літерівці», В. Бондар та інші у другій половині 1980-х – 1990-ті рр. [132, с. 177]. Таким чином, сильна школа архітектури, дизайну, графіки, а згодом і фотографії були тим корінням, з якого проросли паростки постмодерного, актуального мистецтва наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття.

Кінець 1980-х років і початок 1990-х був періодом змін не лише політичних. У цей час у Харкові, як і в усіх великих містах України, відбувався процес інституалізації мистецтва. Харківська організація Національної спілки художників України (ХОНСХУ) існує й надалі, проте її вплив помітно зменшується, виникають нові художні об'єднання, перші кооперативи та галереї. Більшість перших об'єднань були пов'язані саме зі Спілкою художників (приміром, у 1984 р. утворилося угруповання «Лабораторія», куди входили В. Голенищев, О. Шило, О. Лисенко та О. Юхтман); у середовищі молодіжної секції Спілки художників виникли «NeoNeon» (І. Паньок, І. Легуцький, М. Куземинський, В. Смахтін, Є. Рудницький, Ю. Горбунов та інші), «Кут» (В. Носань, С. Узкіх, В. Бабанін), утворене 1988 р. експериментальне творче об'єднання «Літера А» (його головним ідеологом був А. Пічахчі) – в різний час до нього входили, зокрема, В. Куликов,

О. Єсюнін, А. Гладкий, С. Братков, О. Борисов та інші. Молодіжна філія ХОНСХУ у 1990-ті рр. була чи не єдиною офіційною організацією художньої молоді в Харкові [132, с. 104, 107, 109].

Варто зазначити, що від 1987 року ХОНСХУ керував В. Сидоренко (який потім був директором Інституту проблем сучасного мистецтва у Києві (до 2022 року), після чого очолив Національну академію мистецтв України), що сприяло розвитку багатьох процесів. Так, наприкінці 1980-х рр. до Спільки художників було запрошено чимало молодих митців, що значно пожвавило життя організації. Зокрема, відбулися дві молодіжні виставки у Палаці студентів ХПІ (обидві у 1987 р.).

Упродовж досліджуваного нами періоду у Харкові виникає й низка інших художніх об'єднань – «Слобожанське буриме», «Арт-Бат», «Оксюморон» (до якого, серед інших, входили, М. Єлизев, А. Литвинов, Т. та О. Вакуленки), «Арт-ательє» (О. Верещагін, А. Ларіонов, А. Гостєв, А. Кузьменко, М. Мартиненко, І. Оленіна), «Колір мистецтва», «Істинні художники» та інші [132, с. 108]. До певної міри, така велика кількість об'єднань свідчила про відсутність наявного добре розвиненого інституційного середовища, потребу в якому відчували митці. Художники прагнули до консолідації зусиль, зокрема, задля подальшої спільної виставкової практики.

Яскравим явищем художнього життя Харкова у цей час була діяльність митців Харківського фотоклубу. Дослідниця й очевидиця подій Тетяна Павлова зазначає, що він мав безпосередній зв'язок із такими андеграундними групами, як «Час», що з'явилася у Харкові в 1971 році й проіснувала до 1976-го. Свій творчий метод художники групи «Час» називали «теорією удару», такий неофіційний «термін» таїв у собі певний виклик радянському суспільству [89]. Засновниками групи були Ю. Рупін, Є. Павлов, а учасниками – Б. Михайлов, О. Мальований, О. Ситниченко, О. Супрун, Г. Тубалєв. Група

«Держпром», була широко відомою у Харкові в епоху горбачовської Перебудови (І. Манко, С. Братков, М. Педан, Г. Маслов, В. Старко) [92, с. 55]. Група спочатку мала назву «Контакти», а її основним методом був «репортаж». У середовищі Харківського фотоклубу виникає експериментальне творче об'єднання молодих митців та мистецтвознавців «Панорама» (1987–1991 рр., куратор Т. Павлова). «Всі вони були вихідцями з середовища так званих «сквознячників» – однієї з найбільших та найвідоміших в Харкові й популярних навіть у межах колишнього СРСР неформальних «тусовок», до якої свого часу входили відомі сьогодні художники, музиканти, літератори та інші представники харківської інтелігенції» [132, с. 100]. Вони організували низку подекуди радикально-епатажних виставок (виставка в Палаці студентів 1987 р., про яку вже йшлося, провокативна виставка «Неофіти» 1988 р., яку одразу ж було закрито; виставка «Великий харківський поліптих» 1989). При кооперативі «Панорама» працював відділ художньої самодіяльності, який організовував виставки, поїздки тощо [13].

У 1994 р. з середовища учасників групи «Держпром» формується «Група швидкого реагування», до якої увійшли деякі митці з групи «Час» –зокрема, Б. Михайлов та С. Солонський. Як зазначає Наталія Усенко, у центрі їхньої уваги була документальна та постановочна фотографія. Проекти групи часто мали формат провокативних акцій [132, с. 120; 123].

Не менш сильними, аніж фотографічна традиція, у Харкові є традиції графіки. Класиками останніх десятиліть стали такі митці графічного жанру, як В. Куликов, П. Маков, Н. Мироненко та О. Кудінова. Інтерес до цього виду мистецтва у Харкові ілюструє, зокрема, факт створення у 1988 р. триєнале графіки й естампа «4-й Блок» – такий захід проводять і досі. В перебігу цієї події поєднуються ідеї графіків і дизайнерів міста [112].

У 1980-х роках живопис у Харкові існував у двох іпостасях – продовжували розвиватися академічні традиції реалістичного живопису, підтримуваного державою через замовлення від Художнього фонду і Спілки художників, проте паралельно йшли й альтернативні мистецькі пошуки. Хоча варто відзначити, що в місті не спостерігалось такої одержимості живописом, як у Києві тих часів [59]. Слабшим у Харкові був і рух «нової хвилі», епіцентром якого був Київ. До нього долучилися лише окремі харківські художники молодого тоді покоління – зокрема, П. Маков та О. Рідний.

Упродовж 1990-х і 2000-х років у Харкові активно розвивався й дизайн, свідченням чого може слугувати факт, що в ті роки у Харкові відбулася ціла низка дизайнерських фестивалів та виставок. Така помітна роль дизайну на харківській мистецькій сцені, та активна присутність його у виставковій практиці в зазначений період помітно відрізняли Харків від інших міст.

Важливим осередком художнього життя у Харкові починаючи від 1970-х років, був «Підводний човен» (на вул. Пушкінській) – місце, де мали майстерні кілька поколінь художників (В. Куліков, П. Маков, С. Братков, Б. Михайлов, Г. Зіньковський та інші). Це було місце зустрічей та експериментів (інтерв'ю з Гамлетом Зіньковським) [222]. Неформальними місцями спілкування фотографічної арттусовки Харкова періоду незалежності були, зокрема, різні кафе і бари – тут фотографи показували один одному свої знімки та обговорювали їх. У 1990-х роках одним з таких осередків було кафе «Пулемет», а в 2000-х – бар «Черчіль». (інтерв'ю з Анастасією Леоною) [216].

Процеси, що супроводжували розвиток мистецтва у Харкові 1990-х років, були більшою або меншою мірою характерні для всієї України. З'являється свобода висловлювання, зникають контроль і тиск з боку держави, слабшає наявна система цензури, а це сприяє появі виставок, які проводяться без

узгодження з керівництвом ХОНСХУ, освоюються нові технічні можливості, виникають численні ініціативи, нові об'єднання, з'являється можливість їздити за кордон і побачити, як там розвивається художній процес, йде зародження артринку й відбувається поступова комерціалізація мистецтва. Водночас, реаліями стають брак коштів на фінансування державних закладів культури, незначна інституційна альтернатива, відсутність належної мистецької інфраструктури. Останні фактори сприяли значній міграції митців (приміром, до Києва виїхали В. Сидоренко та О. Гнилицький, дехто поїхав до Москви та інших міст, до Німеччини переїхав Б. Михайлов) [132, с. 94, 117, 118].

Після 1991 року у Києві почали відкриватися представництва іноземних фондів, і це позитивно впливало на розвиток міжнародних культурних зв'язків, на підтримку українських митців і спрощення їхньої комунікації із глобальним мистецьким світом. Отож поступово центр уваги митців, що залишилися у Харкові, починає зміщуватися з Москви до Києва. Подібна ситуація спостерігається і в Одесі.

В середині 1990-х років у Харкові виникає низка неформальних галерей-лабораторій, які «...за духом були близькі популярним на той час київським мистецьким сквотам, вони також наслідували традиції харківського нонконформізму, акціонізму та “квартирників” з періодичними виставками-акціями» [132, с. 127]. Серед них, зокрема, були «Up/Down» (1993–1997) та «НаПротив» (1997–2000).

Галерея «Up/Down» була організована з ініціативи відомого раніше своїми квартирними виставками фотохудожника С. Браткова після його повернення з Німеччини. Іншими співорганізаторами стали Б. Михайлов, І. Манко та І. Чурсін. «Up/Down» була першою харківською локацією, зацікавленою у сучасних інноваційних проєктах, і «певним плацдармом для

експериментів та комунікації місцевої художньої ком'юніті» [85]. Галерея знаходилася на горищі, куди вели круті дерев'яні сходи (звідси й назва). Це була некомерційна структура, що виконувала роль осередку художнього життя 1990-х років – зокрема, слугувала місцем концентрації харківської фотографії в останнє десятиліття ХХ століття. Ця галерея-лабораторія проіснувала близько п'яти років (до 1997 р.) [12]. Характерними її рисами були камерність, провокативність та епатажність. За роки існування тут відбулося чимало проєктів, зокрема акція «Групи швидкого реагування» С. Браткова та С. Солонського під назвою «Вибори» (1995), епатажна виставка Б. Михайлова «Я не Я» (1992), виставки об'єднання «Літери А» – «Слізна» (1994), а також І. Чурсіна, Б. Редька та ін. Іноді підтримку галереї забезпечував Фонд Сороса.

Галерея «НаПротив», куратором якої була С. Пятковка, відкрилася у 1997 р. і знаходилась у просторі колишнього бомбосховища. До кола художників галереї належали переважно молоді митці, зокрема, Б. Логачова, В. Юрашко, С. Звольський, В. Шумська. Простором для експериментів у Харкові також стала галерея «Палітра», заснована А. Авдеєнком при фотолабораторії (існувала до 2005 р.). Більшість представлених тут проєктів були створені фотохудожниками – цей простір став своєрідною платформою для харківських фотографів. Тут відбулися проєкти «Арт Акт» групи «Літера-А» та багато інших [132, с. 129].

Поступово розвивався приватний сектор, виникали перші комерційні ініціативи інституційного типу – зокрема з'явилися салони-галереї (приміром, «Смальта», «Вернісаж»), і це сприяло розвитку локального артринку. Спершу діяльність цих інституцій була спрямованою, головним чином, на просування й презентацію творчості художників, а не на продаж їхніх робіт. Окрім того, функціонували неформальні виставкові простори, серед яких

Літературний музей, Інститут метрології, Будинок архітекторів, Будинок учених, ряд бібліотек та низка інших осередків.

Однією з перших приватних галерей у Харкові стала галерея-салон «Вернісаж» (1990). Це була перша спроба створити майданчик за західним зразком, як за принципами роботи, так і за візуальним вирішенням внутрішнього простору (інтерв'ю з Тетяною Тумасян) [217]. У фокусі галереї «Вернісаж» опинилося образотворче та декоративно-прикладне мистецтво саме Харкова. Відбувалося поступове формування власної колекції галереї. За роки свого існування (1990–1996) інституція брала участь у міжнародних київських художніх ярмарках (1994–1995), у міжнародній трієнале еко-плаката «4-й Блок», представляла власні проекти у різних містах України та в низці інших країн (Іспанії, Німеччині, Португалії, Росії, Франції).

За відсутності великої кількості галерей, митці опановували й немистецькі виставкові простори, роблячи це так само, як робили їхні колеги в Одесі, та Львові, дещо менше – у Києві. Приміром, для певної частини митців важливим місцем їхньої презентації став Літературний музей. Але подібні виставки мали ситуативний характер.

Артінституцією, що найдовше працює з сучасним мистецтвом у Харкові (близько 25 років), є Муніципальна галерея, або МГ (офіційна назва – Харківська міська художня галерея) (іл. 6.1; 6.2). Вона відкрилася 3 грудня 1996 року і працює донині. Муніципальна галерея – неprivатна інституція, комунальне підприємство культури, де фінансування йде з міського бюджету. Це – одна з двох перших муніципальних галерей України (її відкрито у 1996 році, як і галерею «Лавра» у Києві). Ініціатива створення осередку належить Т. Тумасян, яка на той час уже мала багаторічний досвід управління приватною комерційною галереєю «Вернісаж», а також – що виявилось дуже важливим – перейняла відповідний досвід у перебігу 2-місячного стажування,

влаштованого у США для художників, арт-менеджерів та кураторів країн колишнього соціалістичного табору в межах програми Фонду Сороса «Arts Link» (інтерв'ю з Тетяною Тумасян) [217]. У 2008 році при Муніципальній галереї з'явився ще один експозиційний майданчик у 140 м², який спеціалізується суто на молодіжному та експериментальному мистецтві. Це АРТпідвал – лофт у підвір'ї за галереєю.

Галерея почала формувати міську колекцію сучасного образотворчого мистецтва – початок їй поклали роботи, передані харківськими художниками у дар муніципалітетові й самій цій інституції. Згодом, паралельно з галереєю, було створено ГО (громадську організацію) – зокрема, для отримання грантів. За роки її існування було отримано гранти від фондів Сороса, Р. Ахметова та Українського культурного фонду (УКФ). Окрім виставок, тут відбуваються літературні вечори, концерти, камерні спектаклі, круглі столи, конференції, семінари, майстер-класи тощо.

Головним об'єктом діяльності галереї завжди було сучасне, актуальне мистецтво. Проте, представлялися й проекти, що за своєю суттю були дослідженнями творчості того чи іншого харківського художника-класика – адже галерея бере участь у програмі «Наша спадщина», покликаний заново відкривати імена, харківських митців ХХ ст., іноді несправедливо підданих забуттю. Такі виставки були присвячені творчості В. Бахчаняна, В. Куликова та інших діячів мистецтва. Дослідник О. Коваль, звертаючись до діяльності Муніципальної галереї й мистецького середовища, центром якого вона стала, вдається до терміну «серіальність». Він говорить про структуру проектів галереї, «її внутрішню граматику», де застосовується принцип процесуальної арт-(по-)дії [51].

Першим проектом, яким відкрився виставковий простір Муніципальної галереї, були «Хроніки Арта. Харків. 80-90-і роки», що спершу був показаний

у Києві спільно із галереєю «Вернісаж» (ХОНСХУ, жовтень, 1996). Серед наступних проєктів був, зокрема, виставковий марафон, що складався з 5 персональних виставок-блоків – він мав назву «Художники групи «Літера А» (лютий – березень 1998 р.). Група «Літера А» виникла у 1988 р., а в 1990 р. офіційно оформилася при Спільноті художників України. Двічі галерея була лауреатом Міжнародних арт-фестивалів (Київ, 1997, 1998), брала участь у всесвітньому форумі «Експо-2000» (Німеччина). Окрім низки проєктів, показаних за кордоном, МГ також співпрацювала з художниками та галереями таких країн, як Австрія, Великобританія, Ізраїль, Іран, Литва, Молдова, Німеччина, Польща, Росія, США, Франція тощо.

На початку нового століття за ініціативою телеканалу «Інтер», Асоціації арт-галерей України та Асоціації діячів сучасного мистецтва у всій країні пройшов фестиваль «Культурні герої» (2002), що об'єднав художників, музикантів, літераторів і театралів. У Харкові серед його організаторів були, зокрема, галерея «Палітра» та Муніципальна галерея. Образотворче мистецтво було представлено двадцять одним проєктом, які були показані упродовж трьох діб і включали відео, фотографію, живопис, графіку, скульптуру, інсталяцію та інші жанри. Доповненням виступали проєкти Павла Макова, Віталія Куликова та Олександра Рідного.

Одним зі знакових проєктів муніципальної галереї, її візитівкою, є фестиваль «NonStopMedia», що системно підтримує молодих художників (віком до 30 років) (іл. 6.3). Він виник у 2003 р. (ще до появи подібних конкурсів-фестивалів – МУХі, PinchukArtCentre Prize та інших), а з 2004 р. перейшов у формат бієнале. Згодом все більше уваги стали приділяти не лише виставковим проєктам, але й освітній складовій. З'явилася паралельна програма – її елементами стали масштабна теоретична платформа, майстер-класи, спец-проєкти, кіно-, музичні й театральні події. Щоразу основу

фестивалю становила виставка проєктів-лауреатів конкурсу, яка проходила на різних локаціях, від галерей до торговельних центрів (інтерв'ю з Тетяною Тумасян) [217]. Водночас варто відзначити, що фестиваль проходив лише один раз на два роки, отож не міг стати справді суттєвою допомогою для молодих митців – бо увесь інший час, галерея представляла вже знаних митців.

Низка проєктів Муніципальної галереї мають системний характер. Це, зокрема, «Кураторський інтенсив» – він існує від 2015 р. й має формат триденних лекцій і воркшопів – це перша подібна ініціатива у Харкові. Іноді цей проєкт набував і міжнародного характеру – коли для читання лекцій запрошували досвідчених кураторів не лише з України, але й з-поза її меж (зокрема, з Німеччини та Польщі). Чимало років поспіль Муніципальна галерея є організатором у Харкові міжнародної програми «Ніч музеїв» (міжнародна акція, яка діє в багатьох країнах світу і вперше відбулася у Берліні у 1997 р.). Проведення «Ночі музеїв» практикується у місті з 2009 року – до акції щоразу залучають чималу кількість інституцій. Від 2016 р. у Харкові щороку відкривається «Ніч перформансу» – подія, що стає майданчиком для художників-перформерів зі всієї України. Ще одним постійним проєктом інституції є Обмінні програми резиденцій (з 2011 р.). Певний час, поки це явище не набуло хаотичного характеру, проводили й Street-Art Fest – урбаністичний фестиваль вуличного мистецтва.

Яскравим був проєкт-дослідження «Місто Ха: Харків авангардний», підготовлений Харківською муніципальною галереєю й показаний у Києві у НХМУ (грудень 2017 – лютий 2018 року). Зусиллями його кураторів – Т. Тумасян і С. Браткова – вдалося забезпечити презентацію відразу кількох поколінь харківських художників (молодих художників – А. Клейтман, І. Світличного, В. Кохана, Г. Зіньковського, А. Волокітіна, Р. Мініна; митців-класиків – П. Макова, Б. Михайлова, В. Куликова, А. Пічахчі та інших).

Муніципальна галерея представляла проекти і в інших містах – зокрема, 2010 р. у Львові на фестивалі «Тиждень актуального мистецтва»; в Одесі у 2017 р. як учасник спецпроекту V Бієнале сучасного мистецтва «Пісня про буревісника. Короткий курс»; 2019 р. в Музеї сучасного мистецтва Одеси працювала виставка-колаж В. Бахчаняна «Ми народжені, щоб Кафку зробити буттям», а також 2008 р. у Познані, в Польщі, де відбувалася виставка лауреатів фестивалю молодіжних проєктів «NON STOP MEDIA».

У 2019 р. у Харкові проходила друга Бієнале молодого мистецтва, де Т. Тумасян була комісаром, а Муніципальна галерея – головним організатором. Куратори А. Євсєєва, Д. Скринник-Миська і Б. Філоненко залучили до співучасті й низку інших інституцій – галерею «COME IN», HudpromLoft, Харківський літературний музей та студію «Aza Nizi Maza».

Зауважимо, що галерея має добре наповнений сайт, де в деталях, з дотриманням хронології, висвітлена її діяльність [81].

Прикладом незалежної, самоорганізованої галереї у Харкові стала галерея-лабораторія «SOSka» (2005–2010), що розташовувалася у покинутому будинку в центрі міста, у майстернях художників, що одночасно слугували й місцем проведення виставок. Навколо таких галерей формувалося нове коло молодих митців, які не мали змоги виставлятися в більшості харківських галерей. Як зазначає дослідниця Наталія Усенко, діяльність галереї засвідчує її спорідненість із традицією «квартирників», характерною для 1960–1970-х рр. [132, с. 154]. Галерею було засновано однойменним співтовариством, «SOSka», яке виникло того ж таки 2005 р. На момент відкриття до групи входили М. Рідний, Б. Логачова, О. Полященко та А. Кривенцова, хоча склад групи за час її існування неодноразово змінювався. Нове покоління харківських художників середини «нульових» років XXI ст., початок діяльності яких збігається з періодом політичної нестабільності, у своїх

поглядах і методах було солідарне з представниками київської групи «Р.Е.П.». Обидві групи займали критичну позицію щодо навколишньої дійсності [59, с. 228], вони «використовували у своїх перших проєктах елементи мови політичних протестів часів Помаранчевої революції» [17]. Учасники «SOSki» ніколи не приховували факту свого зв'язку, спадкоємності з «харківською школою» – у центрі їхньої творчості були спроби за допомогою конфлікту звернути увагу суспільства на проблеми пострадянської художньої системи, на політичні суперечності. Станом на 2010 р. у групи вже майже не було спільних проєктів, її учасники зосередились на індивідуальних практиках, тому діяльність галереї припинилась [59, с. 429].

Наприкінці «нульових» років подібними за своєю суттю майданчиками – галереями-лабораторіями стали гаражна галерея «У Рози» (А. Клейтман, Т. Каменний, У. Биченкова та інші), «ТЭЦ» (у заводському будинку культури), «Ampersand» та інші проєкти [132, с. 154]. Ці галереї не мали великого впливу на розвиток мистецького середовища міста, проте, вони були майданчиком для репрезентації окремих художників і забезпечували інфраструктурне розмаїття поруч з такими сталими інституціями, як, скажімо, ЄрміловЦентр чи Муніципальна галерея.

Тоді ж, наприкінці «нульових» років, виникає ще одна приватна ініціатива – галерея клубного типу «VOVATANYA Gallery» (іл. 6.5). Цей майданчик, заснований В. Саленковим і Т. Тумасян у 2007 р., прагнув бути платформою для критичного осмислення візуального мистецтва. Галерея працює з такими харківськими художниками, як Б. Михайлов, П. Маков, С. Братков, Р. Мінін, А. Волокітін, А. Клейтман, Г. Зіньковський та іншими. Партнером багатьох проєктів галереї є Харківська муніципальна галерея. Назагал уже проведено понад 100 виставок – як у самій галереї, так і поза її межами. В інституції є і власна колекція.

Найбільшою на сьогодні артінституцією у Харкові (два поверхи загальною площею 1500 м²), котра працює із сучасним мистецтвом, є ЄрміловЦентр. Це перший центр сучасного мистецтва у місті. Названо його на честь відомого харківського художника-авангардиста – Василя Єрмілова (1894–1968), який зробив великий внесок у розвиток дизайну. Відкрився ЄрміловЦентр у березні 2012 році при Харківському університеті (іл. 6.4; 6.6). У 1990-х роках простір належав нічному клубові, який згодом було закрито. Проте всередині «нульових», було вирішено знову задіяти цей простір. Ідея такої реновації належала ректорові університету (В. Бакірову) та Н. Івановій, яка врешті й стала директором центру. Н. Іванова входила до асоціації випускників університету (громадська організація), яка підтримувала різні ініціативи. Ремонт тривав два роки. Залучено було дизайнерів, що створили простір у класичному для Харкова стилі конструктивізму (інтерв'ю з Наталією Івановою) [218]. Перший рік фактичним куратором центру була Т. Тумасян. Постійного куратора тут немає. Здебільшого центр працює або із запрошеним куратором, або ж безпосередньо з художником над його проектом (іл. 6.7). Згодом кожна виставку почала супроводжувати паралельна програма – artists talk, кураторські екскурсії та дискусії.

Спочатку інституція позиціонувала себе як некомерційна. Ліва частина її фінансування йде з бюджету університету, але тривалий час допомагала ще й асоціація випускників. Інституція також має досвід отримання грантів – українських та іноземних (через ГО «Єрміловцентр. Артлабораторія»).

Крім основного простору, центром була відкрита галерея Генріха Семирадського (січень 2014 р.). Вона не позиціонує себе як така, що працює виключно з сучасним мистецтвом – тут представляються проекти дуже різного плану. Взагалі, ідея створення цієї галереї виникла після благодійного заходу

на користь поранених бійців АТО, коли придбані картини були передані в дар університетові [27].

Власної дослідницької платформи у ЄрміловЦентрі нині немає. Але є освітня програма – курси артменеджерів (працюють вони, зокрема, і задля виховання майбутніх співробітників). Спочатку роботу курсів центр забезпечував за власні кошти, але був також досвід отримання гранту від УКФ (2018), наразі існує комерційний проєкт «Єрмілов art school» (інтерв'ю з Наталією Івановою) [218].

Ще одним вектором діяльності цієї інституції є організація мистецьких резиденцій. До них належать «Арт Куземин» – осередок у сільській місцевості Сумської області, і другий, міський осередок – при університеті в самому Харкові. До всього, центр незрідка стає майданчиком для виставкових проєктів кураторів, художників та багатьох великих ретроспектив з усієї України (наприклад, ретроспективна виставка «Класики» (2013) групи «Літери А», де було проілюстровано еволюцію її мистецьких пошуків за більш як два десятиліття).

Одним з небагатьох майданчиків, що працювали із сучасним мистецтвом у Харкові в останнє десятиліття, була галерея «COME IN» (закрилася під час складних 2020–2021 рр. через пандемію та низку інших обставин). Виникла вона у 2014 р. за ініціативи Анастасії Леонової. До появи цієї інституції у місті виразно давала про себе знати відсутність необхідного простору для молодих митців. (інтерв'ю з Анастасією Леоновою) [216]. Так, Муніципальна галерея віддавала перевагу вже більш сформованим, відомим художникам, а ЄрміловЦентр був місцем проведення великих ретроспектив та фестивалів. Але коли виникла галерея «COME IN», молоді харківські художники отримали майданчик, де могли піднімати гострі актуальні теми, створювати дискусію довколо них і бути побаченими й почутими.

Невдовзі після відкриття «COME IN» до роботи над її виставковою програмою долучився арткритик і куратор Борис Філоненко. Першими проєктами, реалізованими ним у співпраці з галереєю, стали «Загроза» (2015) М. Коломийця та «Кроти в чергах» (2016). Хоч «COME IN» і називалася галереєю, вона не була комерційною і не займалася продажем робіт. Точніше сказати, це була кураторська лабораторія. Галерея не лише виступала у ролі виставкового простору – тут відбувалися лекції, майстер-класи та концерти. Окрім того, велася кураторська робота з налагодження інтернаціонального та міжінституційного культурного обмінів. Галерея мала досвід співпраці з Музеєм Харківської школи фотографії та з фотошколою Chekachkov Photo Academy. За словами засновниці, згаданої вже А. Леонової, галерея задумувалася як майданчик для молодих митців, які не мали змоги показати свої роботи у Харкові, але згодом акцент на віковій категорії було замінено на ведення роботи в трьох напрямках: графічний дизайн, фотографія та експериментальні проєкти [47]. Фінансування забезпечувалося завдяки грантам та коштам від оренди простору для проведення культурних подій. Галерея часто виступала як партнерська інституція у великих проєктах (наприклад, у фестивалі «Галіція-культ», який показував мистецтво Галичини у Харкові). Галерея «COME-IN» завжди намагалася дати молодим кураторам змогу проявити себе. Так, для студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв було анонсовано опен-кол з реалізації їхніх власних кураторських проєктів на базі галереї.

За роки існування «COME IN» було втілено чимало цікавих проєктів – скажімо, проєкт студії «Aza Nizi Maza», Іллі Павлова «Пересеченная местность», а також проєкти «Связующее», «Мама, включи свет», «Охотники на привале», «Музей плаката» (робота з архівом фестивалів екологічного плакату «4-го блоку» та ідеєю створення інституції), а також «Мифологии» –

колективний проєкт фотографів В. Бо, М. Педана і Я. Солопа, після якого в галереї стало набагато більше проєктів фотографії [47]. Взагалі, на другому році діяльності галереї було взято курс на роботу з фотографією, адже на інституційному рівні у Харкові на той час вона була представлена недостатньо.

Досить нещодавно (2018) у Харкові з'явилася ще одна інституція – Музей Харківської школи фотографії (MOKSOP) [79]. Це некомерційна установа, при якій існує й громадська спілка «Музей харківської школи фотографії», створена для отримання грантів на різноманітні проєкти. Іншим джерелом для забезпечення роботи музею є приватне фінансування. Створення цієї інституції було ініціативою харківського фотографа, учасника групи «Шило» С. Лебединського. Музей ще до того, як бути відкритим для відвідувачів (на 2021 рік), уже представив чимало проєктів на різних майданчиках у Харкові, в інших містах України та за її межами (починаючи з 2018 р.). Музей провадить активну дослідницьку роботу, результатом якої вже стала низка надрукованих книжок і каталогів. Інституція має чималу власну колекцію фотографії. Найбільш ранні роботи в ній датовані 1965 роком (роком створення Харківського фотоклубу). Є тут роботи учасників групи «Час», об'єднання «Держпром» та гурту «Шило», до якого входили представники молодого покоління харківських фотографів (В. Краснощок, С. Лебединський та інші) (інтерв'ю з Сергієм Лебединським) [219].

За роки свого існування Музей Харківської школи фотографії (MOKSOP) представив багато проєктів у некомерційній галереї «COME IN». Окрім того, свої проєкти музей реалізовував у ЄрміловЦентрі та Одеському музеї літератури. Часто він дає роботи зі своєї колекції для різних виставок (наприклад, тих, які організують Мистецький Арсенал, M17, PinchukArtCentre). Низку проєктів музею було представлено за кордоном,

зокрема, «Forgotten Land» О. Чекменьова – у Литві та групову виставку «Storytelling from Kharkiv: Singular Voices» – у Франції. Крім того, МОКСОР долучився до формування зібрання робіт сучасних українських фотохудожників для постійної колекції Центру Жоржа Помпіду в Парижі [136].

Серед основних завдань, які ставить перед собою музей, першим є науково-дослідницька робота (для музею дослідники пишуть статті, українською мовою було видано монографію «Гра проти апарату» Н. Ковальчук – це перша ґрунтовна робота про ХШФ (Харківську школу фотографії) [79]. До переліку пріоритетних завдань музею належать створення та збереження колекції української та світової фотографії, сприяння розвитку та популяризації сучасної фотографії в Україні, на пострадянському просторі та у Східній Європі, співпраця з культурними інституціями в регіонах України та реалізація проєктів, що сприяють розвитку міжнародної колаборації [79].

Важливою інституцією для Харкова вже багато років поспіль є онлайн-журнал «Люк» (головний редактор – Дмитро Кузубов), який досліджує середовище Харкова, висвітлюючи цікаві культурні, історичні та соціальні аспекти. Це альтернативне медіа часто об'єднувало непрофесійних журналістів, які ставлять перед собою завдання досліджувати та пропагувати медійний образ Харкова без прикрас і стереотипів. Журнал, окрім онлайн-публікації цікавих рецензій, статей та інтерв'ю, займається організацією фестивалів та вечірок [68].

Результати мистецтвознавчих досліджень у Харкові знаходять своє місце на сторінках наукових видань «Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв» (видається з 1999 р.) та «Традиції та новації в архітектурно-художній освіті» (виходив упродовж 1997–2019 рр.).

У серпні 2019 р. у Харкові виник новий простір для презентації мистецьких проєктів молодих художників – галерея «127garazh». Назва пов'язана з локацією – галерея справді розташована у гаражі. Її засновниками стали художник Антон Ткаченко та кураторка Анастасія Хлестова. До слова, на факт появи «127garazh» вплинула галерея «Noch» в Одесі, де на виставці «Загибель об'єктів» Міті Чурикова та Гаррі Краєвця побувала А. Хлестова. Ця неформальна лабораторія мистецтва часто є місцем виставкових дебютів. За останні роки тут відбулися такі виставки, як груповий проєкт «Бабуся та антимистецтво» (2022), персональні проєкти В. Терлиги «Важливі речі» (2021), О. Щур «Переживання переживання», Є. Іваненко «Доісторичні часи» (2021) та інші [57]. За своїм характером, галерея відсилає нас до низки галерейних ініціатив початку 1990-х років, що були місцем спілкування, дискусій, виставок, а головне – експериментів.

Важливим для Харкова був простір «ART AREA ДК». Тут, зокрема, відбулися: зустріч з представниками нового покоління Харківської фотографії – А. Рачинським та Д. Ревковським (серпень 2021 р.); цикл заходів, присвячених експериментальній музиці «Звукові кводлібети» (2021); концерт проєкту Dva Dereva (2021), концерт Vad Samos trio «Truly grateful» (2021) та багато інших. Простір слугував майданчиком для перформативних проєктів, кінопоказів (в межах циклу Kinoproba), концертів, рідше виставок, та був місцем зустрічі мистецької тусовки.

Певні інституційні ознаки у Харкові має фундація «Grunyov Art Collection», створена у 2019 році на основі колекції Т. та Б. Гриньових, збирання якої тривало від середини 1990-х років. Основними представленими періодами є мистецтво першої половини ХХ ст. – соцреалізм, конструктивісти, бойчукісти; період 1960 – середини 1980-х рр. – неофіційне українське мистецтво; період з кінця 1980-х – до середини 1990-х

рр. та мистецтво сьогодення. Колекція Гриньових налічує понад 3000 творів мистецтва, вона відцифрована й представлена на окремому сайті [171]. Роботи з цього зібрання регулярно входять до експозицій виставок на різних майданчиках України та світу. Основними напрямками діяльності фундації є популяризація вітчизняного мистецтва, дослідження його історії, формування колекції, з відкритим до неї доступом, як віртуальним, так і реальним, через експонування творів на виставках [170].

Висновки до розділу.

Політичні й соціальні зміни часів перебудови в СРСР вплинули й на художні процеси Харкова, частиною яких стали інфраструктурні зміни. Наступне десятиліття, 1990-ті роки, було плідним на появу нових мистецьких об'єднань та нових майданчиків репрезентації. Галереї, що позиціонували себе як комерційні, насправді були такими тільки частково, адже артринок лише щойно зароджувався. Тобто галереї займалися передусім не продажем творів, а їхньою презентацією, пошуком грантів, надання яких тільки розгорталось в Україні. Перші галереї значно поживали виставковий процес та намагалися розвивати артринок у Харкові. Система кардинально змінювалась, держава більше не замовляла твори, з'являлися приватні колекціонери.

Історію пишуть окремі особистості. У Харкові історію розвитку артінституцій створювали: Т. Тумасян («Вернісаж», Муніципальна галерея, «VOVATANYA Gallery»), Н. Іванова (ЄрміловЦентр), часом ініціаторами процесів інституалізації виступали самі художники, зокрема, С. Братков (галерея «Up/Down»), галерея «SOSka», влаштована в майстерні однойменного мистецького об'єднання тощо.

Загалом останні три десятиліття були свідками появи (часом і зникнення), тих чи інших ініціатив у Харкові, зокрема, галерей, галерей-лабораторій та іншого роду артінституцій, серед яких «Up/Down», «НаПротив», «COME IN»,

Музей Харківської школи фотографії (MOKSOP) тощо. Найбільшими інституціями, що мають сталу проєктну діяльність у Харкові, є Муніципальна галерея та ЄрміловЦентр. Але вони мають свою специфіку і в силу цього вирішують лише частину питань складної мистецької системи. Наприклад, ЄрміловЦентр переважно представляє великі ретроспективи, проте часто це не проєкти харківських художників, тому не можна назвати цей осередок дзеркалом саме локальної артсцени. Муніципальна галерея має певне коло художників, з якими вона працює, тому тут меншими є можливості для репрезентації саме молодих художників, хоча певний баланс допомагає утримувати фестиваль «NonStopMedia» та простір АРТпідвал. Саме через відчуття вакууму (у певного кола молодих митців) і виникали свого часу такі галереї, як «COME IN», «127garazh» та ін.

Основними проблемами мистецьких інституцій Харкова наразі є відсутність критики, проблеми з фінансуванням мистецьких установ та відсутність достатньої кількості медіа для висвітлення їхньої діяльності.

Порівнюючи ситуацію харківської артсцени з Києвом, стає очевидною наявна проблема централізації, це стосується як кількості галерей та центрів сучасного мистецтва, так і економічної сторони. Більшість харківських митців продають свої мистецькі твори у столиці, де умови для цього сприятливіші. Всі серйозні всеукраїнські конкурси і премії, також проходять у Києві (що певною мірою позитивно впливає на налагодження комунікації між митцями з різних міст України і мистецьким світом інших країн – харківські митці, починаючи з 2000-х років, потрапляли на Венеційську бієнале переважно завдяки саме київським кураторам, та інституціям).

У порівнянні зі Львовом, у Харкові менше молодіжних інституційних ініціатив, дещо менше альтернативних мистецьких осередків і просторів. Також є питання з якісними комерційними галереями, адже більшість діючих,

більше нагадують магазини мистецтва, які підлаштовуються під смак пересічного глядача.

Особливість розвитку інституцій Харкова полягає в тому, що на спрямованість їхньої роботи історично впливали знакові для міста види мистецтва (фотографія, дизайн і графіка). У Харкова є чітка зацікавленість у конкретних мистецьких напрямках, що визначає характер інституцій у місті. Зокрема, закономірно, що саме в Харкові виникла така ініціатива як Музей Харківської школи фотографії (МОКСОР). Тобто мистецький образ міста має свою цікаву, неповторну специфіку.

Цей розділ є спробою проілюструвати динаміку художнього життя Харкова останніх трьох десятиліть через призму його мистецьких інституцій та ініціатив, що мали інституційні ознаки. Усі вони, взяті разом, слугували містком, який єднав художника і його твори з глядачем. До того ж, важливо було окреслити виклики, які сьогодні існують, і зрозуміти, що саме може стояти на заваді активному розвитку як інституційного, так, власне, й самого сучасного художнього середовища Харкова.

ВИСНОВКИ ДО ДИСЕРТАЦІЇ

Аналіз мистецьких інституцій України останніх тридцяти років на тлі світових інституційних процесів, дав змогу зробити наступні висновки, наведені нижче.

У процесі роботи з літературними джерелами не виявлено єдиного універсального визначення поняття артінституції, тому тлумачення, запропоноване нами, є узагальненням наявних нині трактувань. З'ясовано також, що українські дослідники мало уваги приділяли питанню всебічного вивчення артінституцій у світовому масштабі, так само іноземними науковцями майже не досліджено артінституції на теренах України. У вітчизняному мистецтвознавстві артінституціям здебільшого відводилася другорядна роль, про них переважно згадують через призму окремих проєктів чи митців, яких вони представляли. Джерельна база дослідження українських інституцій доби незалежності є дещо обмеженою. Це виражено тим, що деякі аспекти досліджені досить ґрунтовно, в той час як інші не є достатньо вивченими. Якщо про 1990-ті роки вже є статті, дисертації і книжки, де під час аналізу художніх процесів згадано й перші галереї, то про діяльність мистецьких інституцій упродовж десятиліття 2000-х, а особливо 2010-х, аналітики значно менше. Саме тому важливо було показати динаміку появи і розвитку українських інституцій упродовж всього зазначено періоду.

Було розглянуто різновиди артінституцій, їхню роль і функції в світовій артсистемі, зв'язок з артринком, а також з глобальними політичними та економічними процесами. За напрямком діяльності була проведена межа між комерційними і некомерційними установами.

В історичному розрізі досліджено формування різних форм мистецьких інституцій та причини, які передували усвідомленню того, що мистецтво має

належати всьому суспільству, а не лише елітарній його частині. Такій трансформації сприяла технічна революція, зміцнення позицій середнього класу і певний спад впливу заможних покровителів, від чийх замовлень залежало продукування творів мистецтва. Проаналізовано виховну функцію музеїв, завдяки якій у свідомості відвідувачів на тривалий час закарбувалося сприйняття музею як храму мистецтва. Це сприйняття зазнало суттєвої трансформації у другій половині ХХ століття після появи нового типу установ (численних артцентрів та музеїв сучасного мистецтва). В роботі окремо було підкреслено, що музеї відіграли важливу роль у формуванні національної ідентичності. Вони знайомили суспільство з вітчизняною культурою та історією, зміцнюючи національну єдність та слугуючи опорою державності. Музеї у ХІХ і ХХ століттях стали майданчиком для змагань між державами, у спробі зміцнення статусу країни на міжнародній арені. І навіть нині, в добу загальної глобалізації, наявність потужних національних мистецьких інституцій має для країни неабияке значення. Музеї нині – не лише важлива складова статусу країни, але й важливі чинники у справі розвитку економіки і туризму.

Було проаналізовано види фінансування культури і мистецтва, і як державна політика у цій сфері відрізняється в різних країнах. Зокрема, показано дві полярні системи фінансування: «англо-саксонську» – де основою є благодійні кошти, індивідуальне й корпоративне меценатство, та модель «континентальної Європи», де діє віками закладена традиція підтримувати культуру на рівні держави.

Було констатовано велике значення інституцій для професійної реалізації художників, а також рівень впливу інституцій на культуру – зокрема їхня роль у формуванні напрямків розвитку сучасного мистецтва. Визначено тенденцію переходу від усталеної форми до процесуальності: від «мистецтва як об'єкта»

до «мистецтва як події», що яскраво простежується у таких інституційних формах, як бієнале, артфоруми і арт'ярмарки; їхня кількість за останні тридцять років зросла в усьому світі. Саме вони впливають на формування тенденцій сучасного мистецтва більше, аніж такі великі інституції, як музеї. Останні, прагнучи бути конкурентоспроможними, почали використовувати такі інструменти, як проєктний принцип роботи та тимчасові виставки у ролі важливого структурного елемента.

Інституції також слідкують за прозорістю ринкових відносин та регулюють їх. Наприклад, аукціонні дома, виступають гарантом, захищаючи права як колекціонера, так і того, хто продає мистецький твір. Про економічний масштаб розвитку мистецького сектора, зокрема, свідчить той факт, що у 2021 році дилери й галереї з одного боку та аукціонні дома з іншого змогли досягти позначки продажів на рівні 65 мільярдів доларів.

Було розглянуто ролі учасників міжнародної артсцени, на основі переважно іноземних досліджень. Перші професійні артдилери, з'явилися в Антверпені, Амстердамі, а згодом у Парижі, Лондоні та Римі ще у XVI столітті, а XX століття стало свідком появи нових професій всередині артсистеми – цей процес відбувався паралельно з розширенням ринку, зі збільшенням кількості інституцій, міжнародних фестивалів тощо. Зокрема, було розглянуто появу на артсцені постаті куратора та його роль і функції. Простежено вплив кураторських наративів на формування суспільної свідомості та тісний зв'язок мистецтва й політики.

Виділено окремі періоди у становленні й розвитку національної артсистеми, спираючись на аналіз вітчизняної наукової літератури, на архівні дані та інтерв'ю, взяті авторкою у представників професійної спільноти Одеси, Львова, Харкова та Києва. Умовний поділ за десятиліттями (1990-х, 2000-х та 2010-х років) цікавий тим, що показує відмінності у тенденціях, притаманних

кожному з цих періодів, представляє покоління митців, які виходили на сцену і виводить на перший план інституції, які мали найбільший вплив на розвиток мистецтва.

Попри відмінності у зазначених вище містах, спричинені політичними та історичними особливостями їхнього життя, було й чимало спільних для всієї країни ознак.

Так, кінець 1980-х позначився «розгерметизацією» суспільства і послабленням державного контролю; були ухвалені закони щодо приватних ініціатив і громадських об'єднань, що безумовно стало початком стрімкого розвитку недержавного сектора культури – а саме він став основою розвитку сучасного мистецтва упродовж наступних двох десятиліть.

Перше десятиліття незалежності продемонструвало, що державне фінансування і підтримка держави були спрямовані лише на окремі складові мистецької системи, зокрема, й надалі підтримувалась діяльність Спілки художників України, державних музеїв, державних мистецьких навчальних закладів. Водночас сучасне мистецтво, разом з новою інституційною інфраструктурою розвивалися самостійно й не здобувалося на суттєву увагу та фінансування з боку Міністерства культури України.

Період 1990-х був часом надзвичайної активності, свободи після десятиліть державного контролю культури. З'явилося чимало художніх об'єднань, які були свого роду протестом проти тривалого домінування Спілки художників і контролю мистецької сфери з боку держави. Спілка художників України в цей період займалася розподілом великого господарського активу, успадкованого від попередньої системи. Проте її соціальна місія продовжувала мати значення, особливо для художників старшого покоління. Деякі митці молодого покоління, які займалися сучасним мистецтвом, тим не менш також вступали до Спілки художників України. Цією інституцією було

започатковано ряд проєктів, що все ж намагалися відслідковувати сучасні мистецькі тенденції, зокрема, трієнале живопису, графіки, скульптури тощо.

Відкривалися перші галереї, іноземні фонди, зокрема, Міжнародний фонд «Відродження». Більшість таких організацій функціонували саме в столиці. Почали виходити нові журнали, які, за відсутності інтернет-мережі, були чи не єдиним джерелом інформації про культурні події в країні та поза її межами – «Terra incognita», «Галерея» та ін. Проводились численні фестивалі і проєкти новітнього, в пострадянському контексті, мистецтва. У Києві відбулися перші ярмарки, після яких, у 1995 році, була створена Асоціація арт галерей України. Новоутворені галереї прагнули розвивати артринок. У цей період йде встановлення нових міжнародних культурних взаємовідносин.

Мистецькі інституції того часу (переважно київські галереї) виступали посередниками між Україною і світом, виводили у світовий мистецький простір нові українські імена, насичуючи вітчизняне художнє поле дуже багатим (порівняно з попереднім періодом) матеріалом для дискусій, досліджень та експериментів. Проєктів українського мистецтва за кордоном упродовж 1990-х років було досить багато, здебільшого вони базувалися на особистих зв'язках і домовленостях, але на найбільших мистецьких фестивалях та арт'ярмарках міжнародного масштабу Україна все ще не була присутньою. Приміром, на Венеційській бієнале перший проєкт від України був представлений лише через десять років після проголошення незалежності.

Більшості перших інституцій був притаманний певний хаос, адже, за відсутності професійних артменеджерів, їхня діяльність трималася на ентузіазмі власників. Артринок лише зароджувався, тому артінституції у своїй роботі часто були спрямованими більше на презентацію, аніж на продаж робіт. Водночас для деяких, переважно київських, галерей це був час, коли масово

приїжджали іноземці і за валюту купували твори мистецтва, здебільшого реалістичні роботи радянської епохи.

Майже завжди з сучасним мистецтвом працювали саме установи приватного сектора. «Стовпами», на яких трималося новітнє мистецтво, були окремі особистості – художники, куратори, меценати, які створювали мистецькі інституції, намагаючись формалізувати і в певному сенсі легалізувати свою професійну діяльність. Це був непростий час, коли треба було розбудовувати економіку в молодій країні, і культура та мистецтво фінансувалися за залишковим принципом. Тоді у сучасного мистецтва ще не було великої аудиторії поціновувачів. Численні ініціативи лишалися поза увагою як держави, так і масового глядача.

Аналізуючи появу у 1990-х роках нової, порівняно з радянською системою, артінфраструктури, ми сьогодні не до кінця усвідомлюємо значення цього процесу. Нині ми вже звикли до розмаїття галерей, центрів сучасного мистецтва, музеїв, і нам все складніше повертаючись поглядом назад, уявляти ситуацію, коли в художників не було можливості представляти своє мистецтво на різноманітних майданчиках, говорити про наболіле, не боячись позбутися права виставляти свої роботи або ж втратити змогу отримувати замовлення від Художнього фонду, як це було за радянських часів, а також не бути спроможним продавати свої твори, маючи доступ до вільного ринку.

Знаковою для періоду 1990-х років стала діяльність Центру сучасного мистецтва Сороса – Київ, ЦСМ «Soviart», галерей «Триптих», «Ательє Карась», «L-Art», «Лавра» і «РА» у Києві; галерей «Три крапки» (трансформовану у «Гал-арт»), «Децима», «Червоні рури», «Гердан» та центру сучасного мистецтва «Дзига» у Львові; Муніципальної галереї у Харкові, разом з галереями «Вернісаж», «Up/Down» та «НаПротив»; ЦСМ Сорос –

Одеса і центру сучасного мистецтва «ТИРС» в Одесі. Перші галереї стали основою для подальшого розвитку мистецького процесу.

Низка мистецьких виставкових проєктів початку 1990-х років свідчить про окремі спроби подолати ізольованість між найбільшими художніми осередками України. Водночас, культурний обмін між містами цікавив не менше ніж співпраця із Заходом. Ізоляція від світового контексту поступово зменшувалася завдяки інституціям і приватним ініціативам – відчувалася сильна потреба розірвати інформаційний вакуум, познайомитись з тією варіативністю художнього життя, яку міг запропонувати світ. Важливим чинником виступало й бажання показати свої здобутки світові.

Аналізуючи ситуацію в Києві порівняно з іншими великими мистецькими осередками, зокрема Львовом і Одесою, можна відзначити, що не зважаючи на столичні можливості й ресурси, появу у столиці більшої кількості нових галерейних майданчиків, тут, однак, повільніше укорінювалися в інституційній практиці нові форми мистецтва. Наприклад, львівське, харківське, одеське мистецькі середовища швидше асимілювали нові медіа в мистецтві, не в останню чергу завдяки досвідів нонконформістських експериментів попередніх десятиліть. Адже до столиці в радянські часи увага влади була пильнішою, а отже експерименти тут були менш поширеними. Одним із наслідків такої ситуації стало те, що у Львові, Одесі й Харкові переорієнтування інституцій на нові форми мистецтва і, в такий спосіб, розширення їхнього «репертуару» відбувалося швидше, аніж у Києві. В Одесі цей стрімкіший, аніж у столиці, розвиток, зокрема, призвів до того, що місто привернуло увагу Центру сучасного мистецтва Сороса, і він відкрив тут свій осередок.

Також важливим було й те, що низка інституцій, зокрема ЦСМС – Київ запрошували до України іноземних художників, завдяки цьому відбувалося

ближче знайомство з тогочасними світовими мистецькими практиками, результатом чого була асиміляція в художньому середовищі України нових медіа та ідей. Це коріння проросло вже в наступні десятиліття, особливо у 2010-х роках, що відчувається в проєктах, представлених інституціями того часу. Не менш важливими для інституцій періоду 1990-х були їхні освітні програми: лекції, дискусії та інші інструменти для поступового виховання публіки.

Артжиття Одеси, зокрема й інституційне, визначав жвавий, експериментальний, гнучкий і комунікабельний характер середовища митців, який спонукав ще в 1990-х роках до прогресивнішого і мультифункціонального підходу, до меншого прояву відособленого індивідуалізму і більшої колективності. Діячі Одеси швидше сприймали нові мистецькі форми, організовували колаборації, освоювали нові майданчики. Риси одеського артсередовища проявлялися в розмитті всіх меж – меж між виставковим і невиставковим простором, між різними формами мистецької творчості, у великій швидкості реагування на зміни.

Особливістю Львова була інтегрованість у суспільний простір і проєкти представників різних сфер культури (мистецтво, література, кіно, театр тощо). Якщо Одеса стирала межі всередині мистецтва, то Львів не ставив меж всередині всієї культури. Тобто митці, письменники, музиканти, літератори часто розвивались не як відокремлені групи, а разом в об'єднаннях, створювали спільні ініціативи; загальний культурний контекст був дуже злитим – культура у Львові здебільшого сприймалась як цілісне явище, яке однак, мало свої складові. В результаті такого підходу до культурної колаборації (а також меншого радянського «вантажу») Львів у деяких аспектах мистецького розвитку випереджав Київ.

Результатом означених тенденцій стало перетворення діяльності львівських інституцій на поліфункціональну ще в 1990-х роках – вони організовували не лише виставки, але й, приміром, літературні вечори, театралізовані дійства та об'єднані літературно-кіно-мистецькі фестивалі; у Львові раніше, аніж у Києві, інституції почали діалог на соціально-політичні та національні теми. Львів завжди мав щодо культури активнішу позицію, менш споживацьку, митці виражали свою громадянську позицію, що виявилось, зокрема, в акції «поховання культурної столиці» (2018), організованими молодими митцями міста, результатом чого стала поява Львівського муніципального мистецького центру. У Львові розуміння культури є на такому рівні, що мистецька спільнота усвідомлено бореться за потребу суспільства в ній, тобто вона сама намагається створювати і регулювати мистецьке середовище міста.

Починаючи з 1990-х років, Львів незрідка вибудовував свій власний діалог з іноземними інституціями та партнерами, без посередництва Києва. Цей факт підтверджує низка міжнародних виставок, фестивалів та симпозіумів, що були проведені у місті як результат цієї співпраці. Одеса і Львів дещо більше прагнули до контакту і взаємодії, аніж Київ.

Унікальну ситуацію інституційного розвитку Харкова (ще більше, ніж організації, спонсори і офіційні ініціативи) формували характерні для художнього середовища міста види мистецтва (фотографія, дизайн і графіка). Якщо в інших містах варіативність видів і форм мистецтва широка, то у Харкова є чітка зосередженість на конкретних мистецьких напрямках.

Одеса, Львів, іноді й Харків активно використовували наявні майданчики немистецького характеру – тобто за браком виставкових площ митці виставлялися скрізь, де могли. Київ, за певними виключеннями, завжди був більш офіційним у діяльності своїх утворень – з одного боку, це сприяло

розвиткові інституцій (офіційних, оформлених, легалізованих), але з іншого боку – дещо стримувало розвиток мистецького середовища (самих митців, їхні пошуки, репрезентації).

Головним викликом під час дослідження артінституцій періоду 1990-х років стала відсутність в Україні послідовного аналізу діяльності мистецьких установ. Про одні написано багато статей, а від інших на згадку залишилася тільки назви. І це часто пов'язано з технічними причинами – відсутністю на той момент інтернету, власного сайту, або його зникнення після припинення діяльності галереї. Не менш складним було розгледіти значення окремих інституцій для артсередовища України, маючи дещо суперечливий за своїм характером матеріал, одержаний у результаті низки інтерв'ю, які авторка цієї роботи провела із безпосередніми з учасниками та очевидцями подій. Річ у тім, що іноді трактування тих чи інших подій і явищ, про які розповідали учасники інтерв'ю, були у них діаметрально протилежними – особистий досвід та взаємини спонукали респондентів часом перебільшувати або нівелювати значення внеску окремої особистості чи інституції у процес розбудови всієї артсистеми.

Початок 2000-х років позначився спадом активності порівняно з попереднім десятиліттям: розпалися чимало художніх об'єднань, зникла більшість утворених у 1990-х роках галерей, деякі митці, діяльність яких асоціювалася, скажімо, з Одесою чи Харковом перебралися до Києва, Москви, дехто до Німеччини та США. (У цьому контексті постає питання їхньої приналежності до певного мистецького середовища). Важливою рисою стала централізація всіх художніх і ринкових процесів. У Києва не було змоги приділяти достатньо уваги локальним артцентрам в усіх регіонах, тому роль місцевих артінституцій і справді важко переоцінити.

Покоління художників, що вийшло на сцену в цей період, орієнтувалося на західний ринок і мистецьку систему, ці митці починають більше подорожувати, брати участь у міжнародних резиденціях та виставках. Закладені у 1990-х роках зерна кураторського ведення проєктної діяльності, поступово проростали у XXI столітті. В цей період артсистема, як і в 1990-і роки, розвивається автономно. Держава і далі не помічає численні мистецькі та інституційні ініціативи, передусім у царині саме сучасного мистецтва.

Друга половина 2000-х років стала свідком появи інфраструктури нового типу – прийшло нове покоління галеристів, з'явилися нові великі гравці (PinchukArtCentre, згодом Мистецький Арсенал та інші). Національний художній музей у цю пору починає проводити виставки сучасного мистецтва, й така практика стає цікавим прецедентом для державної установи. Завдяки гучним проєктам PinchukArtCentre і тим бюджетам, які на них витрачалися, сучасне мистецтво наприкінці 2000-х – у першій половині 2010-х стає модним – про нього пишуть в пресі, показують на телебаченні. У сучасного мистецтва вперше з'являється масовий глядач, про що свідчать тисячні натовпи в Мистецькому Арсеналі.

Хвиля інституційної активності наприкінці цього десятиліття сприяла появі низки галерей та центрів сучасного мистецтва, що існують і досі. Особливо багато таких осередків діяло у столиці. Знаковою для цього періоду була поява Інституту проблем сучасного мистецтва, згаданого вище PinchukArtCentre, а також Щербенко Арт Центру, Арт Центру Павла Гудімова «Я Галерея», Mironova gallery, фонду «Ейдос», та низки аукціонних домів («Корнерс», «Дукат», «Золотое сичение») у Києві; в Одесі – Музею сучасного мистецтва Одеси тощо.

Торкнувшись питання аукціонних домів, варто провести паралель щодо їхнього значення в Україні та світі. Останні двадцять років світовий артринок

майже порівну поділений за показниками обігу між дилерами (включаючи галереї) та аукціонними домами. В Україні, їхні частки поділено нерівномірно, переважають дилерські продажі (через галереї, або поза ними).

Після 1990-х років у Києві, порівняно з іншими містами, було дещо менше «самоорганізованих галерей». Однією з причин цього був більший вибір інституцій, з якими можна було співпрацювати. Якщо для першого десятиліття незалежності подібні явища були природними, то для митців наступних десятиліть створення власних неформальних виставкових просторів було реакцією на обмеженість альтернативної презентації. Адже більшість галерей працювало з уже відомими митцями, лишаючи менше можливостей для молодих. Прикладом подібних «самоорганізованих галерей» в інших містах були, зокрема, «SOSka» у Харкові, а згодом «Detenpyła» у Львові.

Десятиліття 2010-х років стало часом нового, ще більш професійного підходу до функціонування мистецьких установ. Найбільший вплив на культурне середовище мали такі інституції, як Мистецький Арсенал, PinchukArtCentre, фонд «Ізоляція» (евакуйований з Донецька до Києва через війну), ЦСМ М17, Stedley Art Foundation, галерей «Voloshyn gallery», The Naked room у Києві; Муніципальна галерея, ЄрміловЦентр та галерея «Come in» у Харкові; ОХМ, МСМО та Invogue#Art в Одесі; «Дзига», «Iconart», «Detenpyła» та Артцентр Павла Гудімова «Я Галереї» у Львові тощо. Відбувалися фестивалі-бієнале молодого мистецтва (у Києві та Харкові), Одеське бієнале сучасного мистецтва, такі конкурси як МУХі і PinchukArtCenter Prize та інші.

Досліджуваний нами період продемонстрував тенденцію до дискусійних проєктів, створення дослідницьких платформ та ініціатив, тобто інституції перейшли від лише презентації до осмислення і вивчення; до впливу на свідомість громадськості, до соціально-політичної дискусії та формування

національної ідентичності. Тобто це був якісно новий рівень виховання свідомої аудиторії.

Реалізація соціально-політичних проєктів та дискусій в інституціях – це був вихід мистецтва із замкненої ніші лише художньої сфери. Тобто це була не лише ініціатива митців, але й офіційна ініціатива інституцій. Вони дуже активно сприяли тому, щоб мистецтво стало засобом реакції на події, на стан суспільного розвитку, щоб мистецтво поєднувалося з суспільним життям. І майданчиками для такого поєднання стали саме інституції.

Пік інтересу до сучасного візуального мистецтва, що припав на початок 2010-х років, вже до середини десятиліття дещо спадає. Держава починає звертати свою увагу і на кіно, і на театр, і на літературу, які на цей час значно розвинулися, набувши більшої видимості. Цьому сприяли, зокрема, такі фестивалі, як Одеський міжнародний кінофестиваль, заснований у 2010 році, та Книжковий Арсенал, започаткований у 2011 році.

У середині 2010-х років держава почала ще більш системно будувати культурну політику, внесено зміни до законодавства, започатковано нову систему призначення на керівні посади у сфері культури (на конкурсній основі), прийшли нові більш професійні менеджери. Створено Український культурний фонд (УКФ), завдяки якому митці могли покладатися не лише на приватні інституції та ініціативи, але й отримати грант від держави на реалізацію своїх проєктів. Таким чином державних проєктів у сфері культури стало більше.

Простежується глибша, порівняно з попередніми десятиліттями, інтеграція у глобальну артсистему. Українські – переважно київські галереї почали більш регулярно возити митців на міжнародні арт'ярмарки. Системно відбувалася участь України у Венеційській бієнале – як з присутністю

національного павільйону, так і в офіційній паралельній програмі, представленій PinchukArtCentre.

Окремо треба підкреслити, що політичні події 2013–2014 років значно вплинули на загальний мистецький контекст. Крім того, що це відобразилося безпосередньо на художній практиці, такими інституціями як Мистецький Арсенал та PinchukArtCentre була проведена велика робота в переосмисленні українського сучасного мистецтва як доби незалежності, так і попереднього століття. Виникали масштабні проєкти, присвячені окремим феноменам українського мистецтва – зокрема, харківській школі фотографії, одеському нонконформізму та концептуалізму, мистецтву шістдесятників, «Новій Хвилі» тощо.

Варто наголосити, що очевидна увага саме до галерей в дослідженні українських мистецьких інституцій пов'язана не з бажанням авторки простежити розвиток артринку – натомість вона зумовлена усвідомленням того, що в українських реаліях галереї мали не лише комерційний характер, а виконували ще й важливу просвітницьку функцію, поглиблюючи знання широкої аудиторії про сучасне мистецтво і поступово трансформуючи суспільне ставлення до нього.

Підсумовуючи, можемо сказати, що влучним терміном стану української мистецької артсцени починаючи з кінця ХХ століття є «трансформація», якою безперервно супроводжується її становлення останніх тридцять років. На руїнах соціалістичної системи відбулося зародження і розвиток нової, капіталістичної моделі функціонування культури і її мистецьких інституцій. Протягом трьох десятиліть незалежності відбувався поступовий перехід від хаосу до порядку й системи, яка нині, маючи власну специфіку, вже відповідає світовому контекстові. Не менш важливим був процес поступового «дорослішання» інституційної системи.

Цей процес «дорослішання» інституційної системи, варто розглядати в ширшому контексті, проводячи паралель з «дорослішанням» соціуму незалежної країни (тобто аудиторії для інституцій). Можемо стверджувати, що стан суспільства віддзеркалювався в інституційному розвитку й навпаки. Формування національної ідентичності і свідомої дискусії на основі мистецтва мало логічний і нерозривний зв'язок з історичними етапами, які проходило суспільство, з розвитком його потреб. Еволюція полягала в тому, що в 1990-х роках соціальна, політична, мистецька хаотичність була виявом відчуття свободи і звільненого індивідуалізму (бо для нього не було місця в радянську добу) в усіх сферах життя людини. Але після процесу насичення і заспокоєння відбувся поступовий перехід до впорядкування, створення і розвитку більших і триваліших ініціатив – з'явилася потреба в чомусь стабільному. У 2010-х, коли державі вже було 20 років, вітчизняні митці почали замислюватися над глобальними проблемами, ставлячи їх в український контекст. Суспільство стало зрілішим, аудиторія була готова вже не просто споглядати, але й дискутувати, тобто самої лиш репрезентації вже було недостатньо.

Ті проекти, які демонстрували варіативність мистецьких практик, потягом 1990-х років вплинули на подальший розвиток сприйняття нового і незвичного. І саме варіативність того, що представляли інституції (порівняно з радянським періодом, коли виставлялося лише офіційне мистецтво) дала великий матеріал і саме прагнення до дискусії, до порівняння й аналізу. Величезна роль інституцій полягала в тому, що саме вони пропонували суспільству для розширення світосприйняття і для розвитку аналітичного мислення аудиторії. Тобто інституційний розвиток досліджуваного періоду чітко відображає зростання, «дорослішання» і поступове «визрівання» українського суспільства, є одним з його індикаторів.

Це дослідження є першим в українському мистецтвознавстві, де послідовно вивчено становлення і розвиток інституційної системи України періоду трьох десятиліть незалежності, і зроблено це на прикладі чотирьох найбільших мистецьких центрів – Києва, Харкова, Одеси та Львова. Разом з тим, ця наукова робота не вичерпує всіх аспектів даної теми, відкриваючи можливості для подальшого її вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. Метафізика чистого кольору Анатолія Криволапа. Монографія / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2013. 618 с.: іл 616.
2. Авраменко О. Тістол. Монографія / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2023. Видавець Бихун В. Ю. 184 с.: іл. 165.
3. Авраменко О. Точка проєкції на часи 'плавильного котла' або Інформація як інструмент дезінформації (Україна на Венеційській Бієнале 2019). *Збірник наукових праць Сучасне мистецтво*. Київ, 2019. Вип. 15. С. 27–42.
4. Алфьорова З. І. Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 1. С. 97–100.
5. Артеменко О. Панк, арт, «Тирс»: як створювався перший музей сучасного мистецтва України [Електронний ресурс] // Your Art. URL: <https://supportyourart.com/ridnykraj/tyrs-odesa/> (дата звернення: 26.01.2022).
6. Афанасьєв В. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с.
7. Ахмед А. Пам'ять пам'яті: Олександра Кадзевич про виставкові проєкти та статус молодої художниці [Електронний ресурс] // Your Art. URL: <https://supportyourart.com/conversations/oleksandra-kadzevych-pro-proyekty/?fbclid=IwAR1fZYtP0YJefyg2FFU8go43XbBc4rkHfpbfAvkHj7TE1M1Vxs3grpPPJo> (дата звернення: 06.01.2022).
8. Балашова О. Хуліганське мистецтво шалених 1990-х: як це було в Одесі [Електронний ресурс] // Українська Правда. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/07/1/214472/> (дата звернення: 16.03.2022).
9. Басанець Т. Лімінальні зони в образотворенні Одеси (від початку до 1990-х років). Одеса: живопис, графіка, скульптура. Київ : Ювелір Прес, 2009. С. 20–21.
10. Белькевич Д. Ініціатива державна й приватна: за ким перше слово в підтримці арт-ринку? [Електронний ресурс] // Арткурсив. URL:

<http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ART-kursiv-2021-05-web.pdf> (дата звернення: 27.01.2022).

11. Белькевич Д. Сучасний ринок мистецтва в Україні: Завдання, проблеми, вирішення. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2014 : зб. наук. праць*. Київ : Фенікс, 2014. Вип. 6 (17). С. 97–101.
12. Бернар-Ковальчук Н. Фотографічні тропи Юрія Рупіна [Електронний ресурс] // МОКСОР. URL: <https://www.moksop.org/fotografichni-tropy-yuriia-rupina/> (дата звернення : 19.01.2022).
13. Білаш К. Лебединский С. : «У сучасній фотографії ти втомлюєшся від великої кількості саморефлексії» [Електронний ресурс] // URL: https://rus.lb.ua/culture/2020/09/09/465588_serгей_lebedinskiy_v_sovremennoy.html (дата звернення : 20.01.2022).
14. Боднарчук В. Мистецьке життя 1980–1990-х рр.: Основні події. *Народознавчі зошити*. 2013. Вип. 4. С. 762–764.
15. Булавіна Н. Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2015. Вип. 24. С. 99–108.
16. Бурлака В. Актуальне мистецтво кінця 1990-х- початку 2000-х – симптоматика часу. *Українське мистецтво*. 2003. № 1. С.43–46.
17. Бурлака В. Вони і ми. Каталог виставки «Generations. UsA» [Електронний ресурс] // PinchukArtCentre. URL: http://pinchukartcentre.org/files/exhibitions/pdf/generations_katalog.pdf (дата звернення : 25.01.2022).
18. Бурлака В. Постмедійна оптика. Українська версія : зб. ст. та інтерв. / пер. з рос. О. Блешко. Київ : ArtHuss, 2019. 400 с. : іл.
19. Вишеславський Г. АПТ-арт в Одесі. Одеса: живопис, графіка, скульптура. Київ : Ювелір Прес, 2009. С. 56–58.
20. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01– «Теорія та історія культури» / ПСМ НАН України. Київ, 2014. 20 с.

21. Вишеславський Г. Нові ініціативи у художньому житті Львова наприкінці ХХ століття. *Fine Art*. 2008. № 2. С. 42–45.
22. Вишеславський Г. (Ре)Анімація музею у Львові. *Галерея*. Київ, 2007. Вип. 3/4 (31/32). С. 17–18.
23. Вишеславський Г. Самоорганізація художнього життя у Львові кінця 1980-х – початку 1990-х рр. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2008. Вип. 9. С. 289–293.
24. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст : у 2 кн. / ПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2.
25. Вишеславський Г. Художнє життя у Львові наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років. *Мистецька мапа України : Львів: живопис, графіка, скульптура*. Київ : Ювелір-прес, 2008. 270 с.
26. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. *Сучасне мистецтво*. 2008. Вип. 5. С. 7–63.
27. Галерея Семирадського [Електронний ресурс] // Мітец. URL: <https://mitec.ua/category/institutes/galereya-imeni-semiradskogo> (дата звернення : 29.01.2022).
28. Герман Є. С. Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Київ. Нац. акад. образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2016. 309 с.
29. Голубець О. Львів: регіональні проблеми мистецького середовища. *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 86–92.
30. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
31. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Львів : Академ. експрес, 2001. 176 с.
32. Горелик. О. Чекаючи на подію. *Галерея*. Київ, 2004. Вип. 2/3 (18/19). С. 8–9.
33. 21 погляд. Совіарт : каталог. Київ : Молодь, 1989. 94 с.
34. Денисова А. У Центральному будинку художника можна побачити... Штірліца з мавпочкою на руках та інопланетян, що прополують картоплю // Факти. 2003 [Електронний ресурс] // PinchukArtCentre. URL:

- http://pinchukartcentre.org/ua/press_about_us/ukrainian/7086 (дата звернення: 21.01.2021).
35. Димшиць Е. Живописний заповідник : кат. вист. Київ : Триумф, 1995. 10 с.
36. Димшиць Е. Седнівський експеримент. *Київ*. 1989. № 2. С. 175
37. Дмитріївська Н. Профсоюз медіаторів «ПінчукАртЦентру» [Електронний ресурс] // Історія в двох частинах : веб-сайт. URL: <https://syg.ma/@nastya-dmitrievskaya/profsoiuz-mediatorov-pinchukarttsientra-istoriia-v-dvukh-chastiakh> (дата звернення: 18.01.2021).
38. Домащук Х. Арт-галерея як предмет суспільно-гуманітарного знання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 32. С. 121–129.
39. Домащук Х. Діяльність мистецьких галерей Львова кінця 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст. *Культура України. Серія : Культурологія*. 2017. Вип. 55. С. 296–304.
40. *Enfant terrible*. Одеський концептуалізм : вступ до кат. проекту. 2015. Національний художній музей України, Київ.
41. Захарова О. Мистецькі галереї та центри в умовах сучасного артринку. *ScienceRise*. 2014. № 3(1). С. 72–77.
42. Зінченко К. Філософія вітру : кат. фестивалю. Київ : Експрес-поліграф, 2008. 21с.
43. Івановська Н. Бієнале як модель сучасного культурного простору України. *Українська культура : зб. наук. пр.* Рівне : Рівненський держ. гуманітарний. ун-т, 2016. Вип. 21. С. 196–200.
44. Івановська Н. Проект «Мистецький Арсенал» у часопросторі культури України початку ХХІ ст. [Електронний ресурс] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ ; Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 200 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2209> (дата звернення: 18.06.2021).
45. Інститут проблем сучасного мистецтва [Електронний ресурс]. URL: <http://www.mari.kiev.ua/about> (дата звернення: 26.01.2022).
46. Калашнікова А. Ринок образотворчого мистецтва: соціальні чинники становлення і розвитку в сучасному українському суспільстві

- : дис. канд. соціол. наук : 22.00.04 «Спеціальні та галузеві соціології» / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2015. 211 с.
47. Калита Н. Галерея COME IN: «Одне із головних досягнень COME IN – це критичне мислення і відповідність сьогоденню» [Електронний ресурс] // Your Art. URL: <https://supportyourart.com/ridnykraj/come-in/> (дата звернення : 28.01.2022).
48. Кільтер У. Мистецтво Одеси початок 2000-х (думки вголос). Одеса: живопис, графіка, скульптура / [упоряд. Т. Грущенко]. Київ : Ювелір Прес, 2009. 208 с.
49. Ключко Ю. Медіація в контексті освітньої діяльності сучасного музею [Електронний ресурс] // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2020. № 21. С. 81–89. URL: DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.21.2020.208238> (дата звернення: 25.09.2020).
50. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія : в 2 т. Київ : Академія, 2007.
51. Коваль О. ХМХГ–25: Хіазм між візуальним і дискурсивним (харківська «Одисея» contemporary art-у) : кат. вист. Харків, 2021. С. 4–43.
52. Когут В. Відео-арт Львова кінця ХХ – початку ХХІ ст.: історичний контекст становлення виду мистецтва. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. Вип. 39. С. 317–333.
53. Комунікація ХХІ : кат. аукціону / упоряд. М. Бабачук, А. Васильєва. Київ, 2013.
54. Конкурс молодих українських художників МУХі [Електронний ресурс] // Щербенко Арт Центр. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/myxi/muhi-2019/> (дата звернення: 29.09.2020).
55. Кохріхт Ф. Маргарита та її майстри. *Слово*. 1996. 1 листоп.
56. Кохріхт Ф. Повернення. *Слово*. 1997. 10 жовт.
57. Кочубінська Т. Олександра Кадзевич: про живописні інсталяції та самоідентифікацію [Електронний ресурс] // Your Art. URL: <https://supportyourart.com/conversations/kadzevich/?fbclid=IwAR1fZYtP0>

[YJefyg2FFU8go43XbVc4rkHfxbfAvkHj7TE1M1Vxs3grpPPJo](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260430) (дата звернення : 29.01.2022).

58. Крупеніна Л. Арт-галерея як модератор художнього середовища міста. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія.* 2013. Т. 24 (65), № 3. С. 150–155.

59. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.

60. Луговська А. Артінституції Харкова періоду 1990–2020-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2022. №1. С. 87–98.

61. Луговська А. Динаміка становлення мистецьких інституцій Львова періоду незалежності. *Художня культура. Актуальні проблеми.* Київ, 2022. Вип. 18 (1), С. 87–95. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260430](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260430)

62. Луговська А. Інституалізація мистецтва в Одесі періоду незалежності. *Вісник Львівської Національної Академії Мистецтв.* Львів, 2022. Вип. № 49. С. 43–53. DOI:

63. Луговська А. Інституції в мистецтві: світовий досвід [Електронний ресурс] // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. : наук. записки Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. Рівне , 2020. Вип. 34. С. 100–105. URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/324> (дата звернення: 26.01.2022).

64. Луговська А. Онтологічні підстави концептуалізації артінституцій [Електронний ресурс]. *Художня культура. Актуальні проблеми* : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ , 2021. Вип 17 (1). URL: <http://hudkult.mari.kiev.ua/issue/view/14191> (дата звернення: 25.08.2022).

65. Луговська А. PinchukArtCentre: Трансформації як невід’ємна частина розвитку інституції сучасного мистецтва [Електронний ресурс] // *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного ун-ту ім. І. Франка.* 2021. Вип. 35. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_3/6.pdf (дата звернення: 26.11.2022).

66. Луговська, А., і О. Лагутенко. Становлення артінституцій Києва (1990-ті – 2020 роки). *Українська академія мистецтва*. Київ, 2023. Вип. 33 (Липень), С. 252–259.
67. Львів: живопис, графіка, скульптура. (Мистецька мапа України). Київ : Ювелір Прес, 2008. 270 с.
68. Люк [Електронний ресурс] URL: <https://lyuk.media/> (дата звернення : 19.01.2022).
69. Малих К. Американці приїхали на виставку із очисниками води і повітря [Електронний ресурс] // KORYDOR. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/viktor-hamatov-soviart-history-2.html> (дата звернення: 26.01.2022).
70. Матеріали діяльності асоціації «Нове мистецтво». *Одеський вісник*. 1999. 13 лип.
71. Матеріали діяльності перших галерей в Одесі. *Слово*. 1993. 06 серп.
72. Матеріали діяльності Центру сучасного мистецтва Сороса – Одеса. *Одеський вісник*. 1999. 28 квіт.
73. Матеріали опитування щодо рейтингу київських мистецьких інституцій наприкінці 1990-х. *Art-line*. 1997. № 4.
74. Мельничук О. Один рік на Гоголя 2. [*Слово*]. 1993
75. Мистецький Арсенал [Електронний ресурс] // Мітец. URL: <https://mitec.ua/category/institutes/mistetskiy-arsenal/> (дата звернення: 29.01.2022).
76. Михальчук В. Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2013. 170 с.
77. Михальчук В. Мистецька галерея як феномен арт-простору сучасної України [Електронний ресурс] // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 201–210. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_26_26. (дата звернення: 16.07.2022).
78. Мітец [Електронний ресурс]. URL: <https://mitec.ua/>. (дата звернення: 29.01.2022).

79. МОКСОП – Музей Харківської школи фотографії. Радянський андеграунд на Гончарівці [Електронний ресурс]. URL: <https://gwamedia.com/yak-stvoriti-privatnij-muzej-moksop-u-harkovi/> (дата звернення : 11.01.2022).
80. Музей сучасного мистецтва Одеси. Колекція та експозиція 2016–2017 / Великодоменко В., Голубовський, Е., Заєва Л. та ін. Одеса, 2017. 39 с.
81. Муніципальна галерея [Електронний ресурс]. URL: <https://mgallery.kharkov.ua> (дата звернення : 29.01.2022).
82. На межі: Абстрактне versus Реальне. Тиждень Актуального мистецтва : альманах 3. Львів, 2010.
83. Нова мова вічних сюжетів. *Мир художника*. 1997. 25 жовт.
84. Одеса: живопис, графіка, скульптура. (Мистецька мапа України) / [упоряд. Т. Грущенко]. Київ : Ювелір Прес, 2009. 208 с.
85. Осадча О. Колажний паноптикум Сергія Солонського [Електронний ресурс] // МОКСОП. URL: <https://www.moksop.org/kolazhnyy-panoptykum-serhiia-solons-koho/> (дата звернення : 16.01.2022).
86. Островська-Люта О. Інституції мають змінюватися разом із суспільством. *ART Ukraine*. 2012. № 05/06. С. 87.
87. Павліченко Н. Сучасний український арт-ринок: проблеми і рішення. *Магістеріум. Культурологія*. 2015. Вип. 59. С. 57–61.
88. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 36 с.
89. Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті: Час групи “Время” [Електронний ресурс] // Kharkiv School of photography. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-vremya/> (дата звернення: 12.01.2022).
90. Павлова Т. Лісовий мотив в харківській художній фотографії 70–80-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2002. № 6. С. 103–106.

91. Павлова Т. “Панегірики” О. Супруна в фотографічній спадщині групи “Время”. *Матеріали наук.-метод. конф. проф.-викл. складу та аспірантів інституту за підсумками науково-творчої роботи за 1996 рік.* / Харк. худож.-пром. ін-т. Харків, 1997. С. 72–73.
92. Павлова Т. Перша публічна виставка групи «Время» в Харкові: маніфест нового артмедіуму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків, 2020. № 3. С. 54–61.
93. Павлова Т. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Образотворче мистецтво» / ХДАДМ. Харків, 2007. 219 арк.+ 171арк. дод.: рис.
94. Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище. Київ : Publish Pro, 2018. 208 с. [Електронний ресурс]. URL: <https://pinchukartcentre.org/files/library/pinchukartcentre-parcommune-place-community-phenomenon-2.pdf> (дата звернення: 15.06.2022).
95. Пархоменко І. Складові формування попиту на культурні івенти в Україні (на прикладі музеїв) [Електронний ресурс] // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. 2019. Т. 2. № 1. С. 134–154. URL: <http://sociocultural.knukim.edu.ua/issue/view/10265> (дата звернення: 22.02.2022).
96. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Stedley Art Foundation. Київ: Publish Pro, 2020. 479 с.: іл.
97. Петрова О. Український досвід радикального мистецтва: від бунту до ринку. *Ейдос : міжнар. журнал досліджень культури.* 2011. № 2 (3). С. 55–66.
98. PinchukArtCentre відкрив нову виставку GENERATIONS.UsA [Електронний ресурс] // PinchukArtCentre. URL: https://pinchukartcentre.org/ua/about_us/press_releases/7246 (дата звернення: 19.10.2020).
99. Позитивний ефект негативної ситуації. Інтерв’ю з Юрієм Онухом [Електронний ресурс] // Мітец. URL: <https://mitec.ua/pozitivniy-efekt-negativnoi-situacii/> (дата звернення: 16.01.2022).
100. Президентом PinchukArtCentre призначений американський куратор Пітер Дорошенко [Електронний ресурс] // PinchukArtCentre.

- URL: https://pinchukartcentre.org/en/press_about_us/ukrainian/7133 (дата звернення: 11.10.2020).
101. Проект в рамках офіційної паралельної програми 57-ї Міжнародної виставки мистецтв у Венеції - La Biennale di Venezia [Електронний ресурс] // PinchukArtCentre. URL: <https://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/future-generation-art-prize-2017-venice> (дата звернення: 19.01.2021).
102. Протас М. Україна в мультикультурному дискурсі «art local – art global». *Образотворче мистецтво*. 2021. № 3/4 20. С. 37.
103. V Міжнародний фестиваль : каталог. Київ : Совіарт, 2000. 136 с.
104. 5-та Одеська бієнале сучасного мистецтва – Зона Турбулентності. Київ : ArtHuss, 2018. 88с. : іл.
105. Рассомахіна О. Поняття торговельної марки та її співвідношення із суміжними категоріями. *Форум права*. 2007. № 3. С.212–223.
106. Рашковецкий М. Бузковий туман хмарного комісару. *Вістник регіону*. 1996. № 41. (105) 26.07.1996.
107. Рашковецкий М. Мемуар про одеські 90-і. [Електронний ресурс] // Art Ukraine. URL: <https://artukraine.com.ua/a/memuar-ob-odesskikh-90-kh/#.Ymze3u5ByL8> (дата звернення: 08.02.2022).
108. Рашковецкий М. Одеське contemporary visual art 1990-х рр. *Одеса : живопис, графіка, скульптура. (Мистецька мапа України)*. Київ : ЮвелірПрес, 2009. С. 60–64.
109. Рашковецкий М. Тут і всередині. *Художній журнал*. 1999. Вип. № 25. С.112.
110. Рашковецкий М. Ще раз про проблему створення музеїв сучасного мистецтва в Україні. [Електронний ресурс] // Art Ukraine. URL: <https://artukraine.com.ua/a/yakos-tak-shche-raz-pro-problemu-stvorenniya-muzeiv-suchasnogo-mistectva-v-ukraini/#.YPLO1sgzaYk> (дата звернення: 08.08.2021).
111. Романенко Г. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір : монографія / Г. Романенко, В. Шейко. Київ, 2008. 208 с.
112. Савицька Л. Мистецтво Харкова на зламі сторіч. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 265–270.

113. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мистецтва ; Акад. мистецтв України. Київ : ВХ [студіо], 2008. 187 с. : іл.
114. Сидоренко В. Формування інституцій сучасного мистецтва. Досвід останніх десятиріч. *Міжнародна науково-практична конференція: CONTEMPORARY ART – Нові території* : зб. доп. Київ : EIDOS, 2006. С. 233–249.
115. Скиба М. «Мистецький Арсенал» як платформа для музею сучасного мистецтва : матеріали круглого столу. Київ, 2007.
116. Склярєнко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво : наук. зб.* Київ : Фенікс, 2009. Вип. 6. С. 188–196.
117. Склярєнко Г. Тенденції мистецтва другої половини 1980-1990-х років у контексті української культури. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. Київ : Спалах, 1999. Вип.1. С. 127–135.
118. Склярєнко Г. Українське малАRTство (60-80 рр.). : каталог. Київ : Мамменс Богтріккері А/С, 1990. 142 с.
119. Сліпченко К. У Львові відкрився Музей модернізму [Електронний ресурс] // Zaxid.net. URL: https://zaxid.net/u_lvovi_vidkrivayetsya_muzej_modernizmu_n1518396 (дата звернення: 28.01.2022).
120. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ : Фенікс, 2017. 480 с. : іл.
121. Собкович О. Стан мистецтва в дзеркалі художньої критики Києва першої половини 1990-х: за матеріалами журнальної періодики. *Мистецтвознавство України*. 2014. Вип. 14. С. 190–195.
122. Соловйов О. Живописний заповідник : кат. вист. Київ : Тріумф, 1995. С. 13.
123. Соловйов О. Турбулентні шлюзи : зб. ст / ІПСМ АМУ. Київ : Інтер-технологія, 2006. 192 ст. : іл.
124. Союз непорушний. Одеса : ТЕС, 2016. 256 с. : іл.
125. Сухарєв В. Мистецтво є мистецтво. *Слово*. 1996. 5 квіт.

126. Титаренко О. Діти твої, Україно : кат. мистецького проєкту України на 51-й Венеційській бієнале. Київ : Інтертехнологія, 2005. 78 с.
127. Титов І. ЦСМ-Одеса: перший рік нового століття. *Слово*. 2001. 12 жовт.
128. Українська нова хвиля: друга половина 1980-х — початок 1990-х років : кат. вист. / [упоряд. О. Баршинова; авт. ст.: А. Мельник, Г. Склярєнко, О. Баршинова]. Київ : Нац. художній музей України, 2009. 222 с. : іл.
129. Усенко Н. «Лимонівська» виставка у Харкові. *Арт-простір : культурно-мистецький альманах*. Київ, 2015. Вип. 1. С. 25–28.
130. Усенко Н. Мистецька критика в контексті художнього життя Харкова (1945–1960-ті рр.). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр.* Харків, 2014. № 4. С. 54–59.
131. Усенко Н. Мистецькі молодіжні об'єднання в художньому житті Харкова кінця 1980-х – першої половини 1990-х рр. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. 2015. 7 (18). С. 58–62.
132. Усенко Н. Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Харків : ХДАДМ, 2015. 437 с.
133. Хаматов В. Галерейному руху 15 років. *Галерея*. 2002. № 9. С. 23.
134. Хаматов В. Культурні герої – 2002 : кат. фестивалю. Київ : Гнозис, 2002. 159 с.
135. Хаматов В., Святченко С. Каталог 1-ї радянсько-американської виставки. Київ : Совіарт, 1988. 35 с.
136. Харківська школа фотографії в колекції Центру Помпіду [Електронний ресурс] // МОКСОР. URL: <https://moksop.org/kharkivska-shkola-fotografii-v-kolekcii-centru-pompidu/> (дата звернення: 15.08.2022).
137. Хлестова А. Виставковий простір сучасного Львова. *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи та актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття : матеріали конф.* Харків, 2017. С. 342–344.

138. Художні галереї України. Артінфраструктура : збірник. Київ : Свіарт, 2007. 112 с.
139. Часи міняються, а ми змінюємося разом із ними. Інтерв'ю з Олександром Соловйовим [Електронний ресурс] // Мітец. URL: <https://mitec.ua/vremena-menyayutsya-a-my-menyaemysya-vmeste-s-nimi/> (дата звернення: 17.01.2022).
140. Чегусова З. Артпроект «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен». Реальні підсумки та бажані перспективи. МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць. 2005. Вип.2. С. 295-394.
141. Чегусова З. Всеукраїнські трієнале художнього текстилю Національної спілки художників України: історія виникнення, мистецькі спрямування. Студії мистецтвознавчі. 2018. Число 4. С. 77-84.
142. Чегусова З. Галереї «36» – два роки. Дзеркало тижня. 1998. 17 січня.
143. Чегусова З. Зіткнення часів у галереї «Арт-синтез»: до першої річниці галереї «Ательє Карась». Фунікулер. 1996. № 3/5.
144. Чегусова З. Київська галерея «Триптих»: минуле і майбутнє. Всеукраїнські відомості. 1996. 29 лютого.
145. Чегусова З. Триптих – галерея контрастів. Київські відомості. 1995. 30 вересня.
146. Чечель О. Особливості брендингу в діяльності підприємств сфери культури. Економіка і менеджмент культури. 2014. № 1. С. 58–65.
147. Шумилович Б. Відмовляючись від соціалізму: альтернативні простори Львова 1970–2000-х років [Електронний ресурс] // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. 2013. Вип. 23. С. 602–614 // URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uks_2013_23_53 (дата звернення: 10.01.2022).
148. Щеглова О. Художнє життя Києва періоду 2000–2005 рр [Електронний ресурс] // Художня культура. Актуальні проблеми. 2007. Вип. 4. С. 201–208 // URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_17 (дата звернення: 9.07.2022).
149. Щербенко Арт Центр (ЩАЦ) [Електронний ресурс] // Ukraine. Culture. Creativity. URL: <https://uaculture.org/organisations/shherbenko-art-tsentr-shhats/> (дата звернення: 11.01.2022).

150. Юр. М. Художній експеримент як проведення інновацій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2022. (18(1), 66–71.
151. Юхименко В. Марина Щербенко: «Кураторство розвиває і дає можливість самореалізації» [Електронний ресурс] // Буро. URL: <https://www.buro247.ua/culture/expert/marina-shcerbenko-kuratorsvo-tvorcheskaya-deyateln.html> (дата звернення: 01.09.2022).
152. Your Art [Електронний ресурс] // URL: <https://supportyourart.com> (дата звернення: 08.03.2022).
153. Яковленко К. Кадзевич О. “Для мене все місто покрите мережею, яка затягує його в минуле” [Електронний ресурс] // URL: https://lb.ua/culture/2018/09/12/407308_aleksandra_kadzevich_dlya.html?fbclid=IwAR1sJqWKfY8VrlGKFO5Y-j-A96yAL0scQIVEGrivFZ9zts_FAw3_gKFNowE (дата звернення: 06.04.2021).
154. Art history and its institutions: foundations of a discipline / ed. by Elizabeth Mansfield. London ; New York : Routledge : Taylor & Francis Group, 2002. 329 p.
155. Baumol W. J., Bowen W. G. Performing Arts: The Economic Dilemma. New York : The MIT Press, 1968. 590 p.
156. Bennet T. The birth of the museum: history, theory, politics. London : Routledge, 1995. 288 p.
157. Buren D. Function of the Museum. Oxford : Museum of Modern Art, 1973.
158. Burger P., Burger C. The Institutions of Art (Modern German Culture and Literature). Nebraska : University of Nebraska Press, 1992. 170 p.
159. Crimp D. On the Museum’s Ruins. Cambridge : The MIT Press, 1993. 368 p.
160. Duhigg C. The Power of Habit: Why We Do What We Do in Life and Business New York : Random House Publishing Group, 2014. 416 p.
161. Ekelund Jr. Robert B., Jackson John D., Tollison Robert D. The Economics of American Art : Issues, Artists and Market Institutions. 1st Ed. Oxford : Oxford University Press, 2017. 384 p.
162. Globerman S., Book S.H. Statistical Cost Function’s for Performing Arts Organisations. *Southern Economic Journal*. 1974. № 40 (2). P. 668–671.

163. Greenberg R. The Exhibited Redistributed. *A Case for Reassessing Space. In Thinking About Exhibitions / Ed. by Bruce Ferguston, Sandy Nairne and Reesa Greenberg.* New York : Routledge, 1996. P. 349–66
164. Greenberg R., Ferguson B. W., Nairne S. *Thinking About Exhibitions.* London : Routledge, 1996. 512 p.
165. Groys B. *Art Power.* Cambridge : The MIT Press, 2008. 187 p.
166. Groys B. *In the flow.* London ; New York : Verso, 2016. 384 p.
167. Groys B. *On the new.* London ; New York : Verso, 2014. 208 p.
168. Groys B. *Politics of Poetics. Collect. of articles.* Cambridge : The MIT Press 2012. 400 p.
169. Groys B. The Curator as Iconoclast. *Bezalel Journal* URL: <https://journal.bezalel.ac.il/en/protocol/article/2703> (дата звернення : 16.01.2022).
170. Grynyov Art Collection [Електронний ресурс] // Мітец. URL: <https://mitec.ua/category/institutes/grynyov-art-collection/> (дата звернення : 10.01.2022).
171. Grynyov Art Collection [Електронний ресурс]. URL: <http://grynyov.art/about> (дата звернення : 16.01.2022).
172. Harris Jonathan P. *Art, Money, Parties: New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art.* Liverpool : University Press, 2004. 216 p. : ill.
173. Heilbrun J., Grey C. *The Economics of Art and Culture.* 2nd ed. New York : Cambridge University Press, 2001. 428 p.
174. History of Art Museums [Електронний ресурс] // Frieze Blog. 2011. URL : <http://www.historyofmuseums.com/museum-history/history-of-art-museums/> (дата звернення: 18.07.2022).
175. Hooper-Greenhill E. A new Communication Model for Museum. *Museum Languages: Objects and Texts / Ed. By G. Kavanagh.* Leicester Univ. Press, 1991. P. 47–62.
176. Horkheimer M., Adorno T. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. *The Dialectic of Enlightenment / transl. by John Cumming.* New York : Continuum, 1969. P.120 – 167.
177. International Council of Museums (ICOM) [Електронний ресурс]. URL : <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>. (дата звернення: 26.01.2022).

178. Krauss R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, 1990. № 54. P. 3–17.
179. Lee Pamela M. *Forgetting the Art World*. Cambridge : MIT Press, 2012. 229 p.
180. Lowry G. D. *The museum of modern art in this century*. New York : The Museum of Modern Art, 2009. 50 p.
181. Luhovska A. Institutional development of contemporary art in Ukraine. Activity of ССА «Soviart» [Електронний ресурс] // *Сучасне мистецтво : зб. наук. пр. Київ, 2020. Вип. 16. С. 171–178*. URL : <http://sm.mari.kiev.ua/> (дата звернення: 16.08.2022).
182. McCarthy Kevin F. *A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era*. St. Monica : RAND Corporation, 2005. 142 p.
183. Misiano V. *Five Lectures on Curatorship*. AdMarginem Publishing, 2014. 256 p.
184. Number of museums worldwide as of March 2021, by UNESCO regional classification [Електронний ресурс]. URL: <https://www.statista.com/statistics/1201800/number-of-museums-worldwide-by-region/> (дата звернення: 28.01.2022).
185. O’Doherty B. *Inside the White Cube : the ideology of gallery space*. San Francisco : First University Of California Press edition, 1999. 113 p.
186. O’Neill P. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge : MIT Press, 2012. 180p.
187. Obrist H.-U. *A Brief History of Curating*. Zürich : JRP Ringier & Les presses du réel, 2009. 246 p.
188. Richter D. A brief outline of the history of exhibition-making. *On-curating*. 2010. № 6. P. 28–37.
189. Rohotchenko, O., Zuziak, T., Markovskiy, A., Lagutenko, O., & Marushchak, O. Socialist Realism: An Instrument of Class Struggle in Ukrainian Fine Arts and Architecture. 2022. *Postmodern Openings*, 13(3), P. 323-345. <https://doi.org/10.18662/po/13.3/492>
190. Smith T. *Thinking contemporary curating*. New York : Independent Curators International, 2012. 272 p.

191. Scitovsky T. What's Wrong with the Arts Is What's Wrong with Society. *American Economic Review*. 1972. Vol. 62. № 2. P. 62–69.
192. Stallabrass J. Art incorporated : the story of contemporary art. Oxford : Oxford University Press, 2004. 229 p. : ill.
193. Thea C. Interviews with 10 International Curators. New York : D.A.P, 2001. 144 p.
194. Throsby D. From cultural to creative industries: the specific characteristics of the creative industries. *Troiseme Journees d`Economie de la Culture: Nouvelles Frontiers de l`Economie de la Culture: conference held at Musee du quai Branly*. Paris : Musee de quai Branly, 2008. P. 1–11.
195. Wroblewski F. The art without Art // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXX. Prace Etnograficzne 2013, tom 41, z. 2, p. 113–119* [Електронний ресурс]. URL : <https://www.ejournals.eu/Prace-Etnograficzne/Tom-41-2013/41-2-2013/art/487/> (дата звернення: 10.01.2021).

Інтерв'ю, взяті автором дисертації.

З власного архіву

196. Інтерв'ю з Денисом Белькевичем, економістом сфери мистецтва, консультантом з інвестування в мистецтво і менеджменту колекцій. Аудіозапис. 120 хв. 09.01.2021
197. Інтерв'ю з Віктором Хаматовим, засновником першої недержавної мистецької інституції в Україні – «Soviart». Аудіозапис. 147 хв. 20.12.2019
198. Інтерв'ю із Едуардом Димшицем, кандидатом мистецтвознавства, куратором приватних колекцій, колекціонером. Аудіозапис. 86 хв. 15.11.2020
199. Інтерв'ю з Олександром Соловйовим, мистецтвознавцем, куратором, арткритиком, літописцем сквоту «Паризька комуна» (1992—

- 1994), куратором в PinchukArtCentre (2003—2010), заступником генерального директора і головним куратором Мистецького Арсеналу. Аудіозапис. 140 хв. 14.02.2020
200. Інтерв'ю з Алісою Ложкіною, кураторкою, арт-критикинею та дослідницею. Аудіозапис. 83 хв. 08.06.2021
201. Інтерв'ю з Тетяною Савченко, кураторкою, директоркою та засновницею галереї «Триптих Арт». Аудіозапис. 60 хв. 2.06.2021
202. Інтерв'ю з Костянтином Акіншею, міжнародним куратором та істориком мистецтва. Аудіозапис. 88 хв. 27.01.2022
203. Інтерв'ю з Бйорном Гельдхофом, арт-директором PinchukArtCentre. Аудіозапис. 56 хв. 15.10.2020
204. Інтерв'ю з Мариною Щербенко, галеристкою, кураторкою, арт-консультантом, колекціонером, засновницею галереї Боттега і Щербенко Арт Центру. Аудіозапис. 141 хв. 29.03.2021
205. Інтерв'ю з Людмилою Березницькою, мистецтвознавицею, кураторкою й критикинею, засновницею L-Art Gallery, Bereznitsky Gallery та співзасновницею Bereznitsky Art Foundation. Аудіозапис. 106 хв. 03.06.2021
206. Інтерв'ю з Михайлом Рашковецьким, українським мистецтвознавцем, арт-критиком та куратором. Аудіозапис. 146 хв. 26.07.2021
207. Інтерв'ю з Ігорем Гусевим, українським художником, поетом, автором перформансів, учасником і організатором безлічі мистецьких акцій. Аудіозапис. 65 хв. 23.07.2021
208. Інтерв'ю з Наталі Сімоновою, кураторкою галереї Invogue#Art. Аудіозапис. 56 хв. 26.07.2021

209. Інтерв'ю з Георгієм Косованом, галеристом, куратором, колекціонером, засновником галереї «Три крапки» у Львові. Аудіозапис. 57 хв. 30.09.2021
210. Інтерв'ю з Владком Кауфманом, українським художником, перформером, співзасновником мистецького об'єднання «Дзига». Аудіозапис. 66 хв. 30.09.2021
211. Інтерв'ю з Павлом Ковачем, українським художником, співзасновником «Відкритої групи» та галереї «Detenpyła». Аудіозапис. 57 хв. 29.09.2021
212. Інтерв'ю з Роксоланою Мицько, директоркою Львівського муніципального мистецького центру. Аудіозапис. 24 хв. 29.09.2021
213. Інтерв'ю з Богданом Мисюгою, мистецтвознавцем, куратором Музею львівського модернізму. Аудіозапис. 74 хв. 27.09.2021
214. Інтерв'ю з Андрієм Лініком, медіа художником та куратором. Аудіозапис. 47 хв. 30.09.2021
215. Інтерв'ю з Богданом Шумиловичем, істориком та куратором. Аудіозапис. 64 хв. 30.09.2021
216. Інтерв'ю з Анастасією Леоновою, культурною менеджеркою та засновницею галереї сучасного мистецтва «COME IN». Аудіозапис. 46 хв. 10.11.2021
217. Інтерв'ю з Тетяною Тумасян, кураторкою, засновницею Муніципальної галереї у Харкові. Аудіозапис. 42 хв. 26.10.2021
218. Інтерв'ю з Наталією Івановою, директоркою ЄрміловЦентру. Аудіозапис. 69 хв. 27.10.2021
219. Інтерв'ю з Сергієм Лебединським, харківським фотографом, куратором, одним із засновників творчої групи «Шило», засновником

першого музею сучасної української фотографії – Museum of Kharkiv School of Photography. Аудіозапис. 49 хв. 01.11.2021

220. Інтерв'ю з Тетяною Кочубінською, незалежною кураторкою та дослідницею, яка була кураторкою Дослідницької платформи PinchukArtCentre. Аудіозапис. 67 хв. 22.10.2020

221. Інтерв'ю з Семеном Кантором, директором Музею сучасного мистецтва Одеси. Аудіозапис. 84 хв. 21.07.2021

222. Інтерв'ю з Гамлетом Зіньковським, харківським художником. Аудіозапис. 40 хв. 18.02.2022

ДОДАТКИ

Додаток А.

ДІЯЛЬНІСТЬ ЦСМ «СОВІАРТ»

Наприкінці ХХ століття в Україні розпочалася трансформація всієї мистецької системи. Вона співпала із зародженням артінституцій нового типу і формуванням приватного сектора культури.

Піонером у хвилі інституалізації в Києві став ЦСМ «Soviart» – перша в Україні незалежна артінституція, яка значним чином вплинула на становлення та подальший розвиток сучасного мистецтва. Коли у 1987 році він розпочав свою діяльність, то в нього майже не було конкурентів. ЦСМ продемонстрував абсолютно нову для локального контексту модель презентації мистецтва і творчості художника в межах програмно-цільової діяльності, базуючись на зарубіжному досвіді інноваційної проєктної та презентаційної роботи. «Soviart» став організатором великої кількості проєктів нефігуративного мистецтва, ленд-арту, фотографії, стрітарту, медіаарту у форматі фестивалів, виставок та видавничих проєктів як в Україні, так і поза її межами. За роки свого існування ЦСМ був організатором і учасником артпроєктів, які відбулися у Грузії, Данії, Естонії, Італії, Литві, Німеччині, ОАЕ, Росії, США.

Інвестиційною платформою для усіх практик центру «Soviart» («Совіарт») стала науково-технічна фірма «ІРВУС», засновником та генеральним директором якої був В. Хаматов. Створена у 1988 році, вона пройшла шлях від першого в СРСР галузевого молодіжного науково-технічного центру до інвестиційної корпорації з багатьма філіями та партнерами. Саме її фінансовий потенціал був задіяний в обіг мистецьких проєктів [33].

Ніщо не виникає з нічого. Базою для майбутньої інституції став Всеукраїнський фестиваль творчої молоді «Молодіжне перехрестя», засновниками якого у 1985 році стала група НПО «Квант» на чолі з В. Хаматовим, який на той момент був комсомольським лідером об'єднання. Фестиваль розвивався за такими напрямками, як театр, молодіжні студії, музика, образотворче та сучасне мистецтво. Був створений молодіжний клуб з однойменною назвою. На хвилі перебудови ініціатива розвивалася також на другому та третьому фестивалях. У 1986–1987 роках вже до їхньої програми було включено проведення спільних художніх виставок: «Київ–Каунас» та «Київ–Таллінн», в яких з українського боку брали участь О. Голосій та інші молоді художники 1980-х. Куратором виставок був С. Святченко, майбутній артдиректор ЦСМ «Совіарт», а на той момент – головний художній редактор молодіжного журналу «Ранок» – інформаційного партнера фестивалю (головний редактор А. Руцак). 1987 рік завершився третім фестивалем «Молодіжне перехрестя», який став відправною точкою для створення на громадських засадах ЦСМ «Совіарт». Його приміщення розташовувалося на базі клубу «Молодіжне перехрестя» на вулиці Васильківській, 11/11. У своїй діяльності «Совіарт» спирався на досвід Всеукраїнських фестивалів, партнерство з партійними і комсомольськими органами Києва й СРСР, численні творчі зв'язки і вже усталену репутацію. До проголошення незалежності України у 1991 році ЦСМ «Совіарт» пройшов шлях інституційних змін від молодіжної організації у 1987 році, творчого кооперативу у 1988 році (засновники В. Хаматов, С. Святченко, В. Яценко, Ю. Плесконос), до громадської організації у 1990 році.

З моменту створення (1987), ЦСМ «Совіарт» обрав пріоритетний напрямок своїх соціально-культурних інвестицій – сучасне візуальне

мистецтво. До 1988 року була розроблена амбіційна стратегія досягнення рівня західноєвропейських та американських центрів сучасного мистецтва.

Першим кроком на шляху до реалізації цієї стратегії стала радянсько-американська виставка, метою якої була не просто презентація творів молодих митців обох країн, а налагодження творчих контактів в перебігу спільної роботи над реалізацією проєкту [135]. Знайшовши американських партнерів, ЦСМ домовився про співпрацю, яка полягала в реалізації низки спільних проєктів за підтримки Посольства США, яке тоді знаходилось у Москві, і громадських інституцій на зразок Спілки художників з українського боку (інтерв'ю з Віктором Хаматовим) [197].

Для українських художників, які перебували у певному мистецькому вакуумі, це був корисний комунікативний досвід: попрацювати разом з іноземними художниками, побачити, що собою являє сучасне мистецтво капіталістичної країни, яке на теренах СРСР мало статус «буржуазного і занепадницького». Від виникнення ідеї до її реалізації минуло лише півроку – це дуже короткий термін, адже перед американськими партнерами постало чимало викликів: зібрати експертів, подати заявки у фонди, знайти куратора. Це був 1988 рік, коли ще зовсім недавно сталася Чорнобильська трагедія, і, мабуть саме тому, на думку Віктора Хаматова, американські партнери привезли з собою очисники води й повітря [69]. Організаторами виступили американська фірма «Global Concept» та ЦСМ «Совіарт» у співпраці з молодіжною секцією Спілки художників УРСР. З українського боку процесом відбору керував артдиректор «Совіарт» Сергій Святченко у коллаборації з іноземними партнерами. Він також активно співпрацював зі Спілками художників України, Литви, Латвії, Естонії. Це була перша міжнародна виставка, яка експонувалася в інших республіках і поза межами СРСР. Проєкт тривав півтора роки. Він дав для України й перший досвід отримання через

американського партнера гранта у розмірі до 40 тисяч доларів (витрати на конкурс з відбору робіт, на подорож американських художників із їхнім перебуванням у Москві та Києві).

«Совіарт» ґрунтовно підійшов до організації як рекламного (буклети, футболки, значки, пакети – спеціально для цього С. Святченком був розроблений логотип), так й інформаційного супроводу, що, по суті, було новим проєктним підходом у сфері презентації українського мистецтва. Урочисте відкриття відбулося у жовтні 1988 року у виставковій залі Спілки художників України на вулиці Володимирській, 51/53. Про успіх заходу може свідчити та велика кількість відвідувачів, які заповнили зали – а варто зазначити, що вхід не був вільним, адже проєкт з самого початку замислювався як комерційний. Вартість квитка становила 1 рубль – великі на той час гроші. Після завершення туру організатори отримали 200 тисяч рублів (офіційний курс на той момент був 1 долар – 74 копійки. Такий успіх справді важко було з чимось порівняти, адже подібного комерційного формату до цього не існувало) (інтерв'ю з В. Хаматовим) [197].

Після успішної радянсько-американської виставки «Совіарт» продовжив займатися міжнародними артпроєктами, презентуючи українське мистецтво за кордоном – про таке художники не могли і мріяти ще 5–10 років тому. Запровадженню такої практики, зокрема, сприяло встановлення офіційних зв'язків між містами-побратимами – Києвом та Оденсе (Данія). Першою виставкою була «21 погляд. Молоді сучасні українські художники» (1989), у якій взяли участь тоді молоді, а нині добре знані представники «Нової хвилі» українського мистецтва. Виставка експонувалася у Києві – у виставковій залі Спілки художників України на вулиці Володимирській, а потім у Данії – у міській ратуші міста Оденсе [33].

Презентаційна діяльність набирала обертів, розширювалося коло міжнародних партнерів. У 1990-у році «Совіарт» презентував проєкт «Українське малАртство (60–80 рр.)», кураторами якого стали мистецтвознавці Г. Скляренко, О. Кузьянц та С. Святченко. Він був експонований у січні 1990-го року у Торгівельній палаті на Львівській площі у Києві, а згодом у Копенгагені та Оденсе в Данії. Виставка стала результатом культурних взаємин між містами-побратимами Києвом та Оденсе, у ній взяли участь 59 художників. Проєкт було присвячено альтернативному українському мистецтву трьох десятиліть. Як зазначила Г. Скляренко, у передмові до каталогу цієї виставки: «Парадоксально, але, мабуть, найзагадковішим і незнаним в нашому образотворчому мистецтві став період 1960–1980-х років. Саме в цей час сформувалася своєрідна двошаровість художнього життя, при якій численні виставки відбивали лише один, “верхній” офіційно заохочуваний шлях розвитку образотворчості, інший, “глибинний”, що не вмщався в загальноприйнятні рамки, зостався поза увагою і глядачів і критики. 1987-й рік став для України в цьому відношенні переломним... Виставка “Українське малАртство (60-80 рр.)”, організована центром сучасного мистецтва «Совіарт» у 1990 році, є першою спробою заповнити зазначену прогалину». [118, с. 8–21].

З-поміж виставок українського мистецтва, які також експонувалися у Данії, назвемо «Золото Скіфів» (1993) та «Український класичний авангард» (1996), проведені спільно з Національним історичним і Національним художнім музеями, де західному глядачеві були репрезентовані стародавні і нові традиції української візуальної культури. Проєкти такого рівня вперше були в Україні реалізовані «від цвяха до цвяха» недержавною інституцією, що створювало важливий прецедент для подальшого суспільно-державного партнерства.

Починаючи з 1995 року «Совіарт» організував та провів численні виставки за участі посольств іноземних держав. Серед них – Графічний симпозіум з Американським домом (1995), художні виставки з Французьким культурним центром (1998), з посольствами Канади, Македонії, Вірменії (2000), з посольствами Єгипту, США, Польщі (2000–2005).

Згадані вище події відбувалися на тлі процесів перебудови та гласності в СРСР, коли ослаблення державного контролю в усіх сферах сприяло швидкому виходу новітнього мистецтва на поверхню художнього життя. Як зазначає мистецтвознавець Леся Смирна: «“Совіарт” продемонстрував в Україні та за кордоном успішну приватну, громадську, інституційну позаурядову альтернативу консервативному держсектору культури та переваги проєктного підходу» [120, с. 191].

Аналізуючи початок 1990-х років, ми бачимо, що то був час соціально-економічної кризи, коли державні інституції перестали працювати або ж зазнали трансформації. Формування перших галерей було ініціативою приватних осіб, близьких до художнього процесу. Це був час, коли у групи об'єднувались критики, мистецтвознавці, художники задля створення власних виставкових майданчиків. Спочатку це було на аматорському рівні, у підвалах, але поступово галереї ставали легалізованими, юридичними особами з рахунком у банку, договорами тощо. Проте більшість набувала статусу громадської організації в межах недержавного третього сектора, що розширило можливості галерей, зокрема й неоподаткований продаж творів мистецтва власних колекцій (інтерв'ю з Віктором Хаматовим) [197]. На той час в Україні вже діяв Закон «Про Громадські організації» – процес юридичного оформлення всіх громадських об'єднань України розпочався у вересні 1990 року ухвалою Президії Верховної Ради УРСР, та Постанови «Про порядок реєстрації громадських об'єднань». Вона сприяла набуттю

легітимності неформальних об'єднань та змусила одержавлені громадські організації до перегляду свого статусу. У 1990-х роках багато хто пішов таким шляхом. Крім того, перші інституції для виживання змушені були братися і за інші види діяльності, таким чином віддячуючи за отримане приміщення, яке було надано містом або районом. Вони допомагали влаштовувати районні свята, конкурси дитячого малюнка, організовувати дитячі студії у своїх приміщеннях тощо. Таким чином, на першому етапі вони були змушені брати на себе функції будинків культури, займаючись мультикультурною діяльністю.

На початку 1990-х років приватних галерей в Україні було обмаль, адже інституційна діяльність у незалежній державі почала набирати обертів лише з середини 1990-х. Одним з імпульсів для їхнього утворення стали київські арт'ярмарки, які були організовані в Українському Домі у 1994–1995-х роках. Це був перший досвід організації подібних заходів, тому вони до певної міри відрізнялися від тогочасних західних аналогів. Суттєвою проблемою стало забезпечення продажу творів мистецтва, що б могло відшкодувати галереям вартість оренди боксів і стимулювало б їхній розвиток загалом. Олександр Соловйов, який на той момент очолював дирекцію виставок Національної спілки художників України, разом з учасниками «Паркомуни» створили проєкт «Перманентна революція» на п'ятому поверсі Українського Дому, де твори мистецтва експонувалися за яскраво-помаранчевим парканом, через дірки у якому глядачі могли їх побачити. Водночас на першому і другому поверхах розташовувалися численні галереї, більшість з яких припинили своє існування, не лишивши після себе сліду в історії. На цьому ярмарку був і «Совіарт». Він представляв митців, з якими вже працював над проєктом «21 погляд» (1989).

Після другого арт'ярмарку у 1995 році відбулася прес-конференція, на якій галереї-учасниці відзначили невисокий рівень менеджменту, рекламних кампаній та ресурсного забезпечення. ЦСМ «Совіарт» з групою партнерів – корпорація «Ірис» (Віктор Яценко), галерея «Світ Л» (О. Авраменко) та інші – ініціювали створення Асоціації арт галерей України для проведення артфестивалів, координації діяльності в Україні та поза її межами недержавного сектора візуального образотворчого мистецтва, розвитку сучасного мистецтва та комунікації з державним сектором культури України.

27 вересня 1995 року на установчій конференції, яка відбулася у павільйоні корпорації «Ірис» на ВДНГ, була створена Асоціація арт галерей України. Її засновниками стали 27 галерей, а президентом обрано В. Хаматова. Загалом, на момент створення Асоціації існувало близько 35 галерей в усій Україні. ЦСМ «Совіарт» організаційно та ресурсно став оператором проєктів та програм Асоціації, діяльність якої була побудована на добровільній основі, та без членських внесків (інтерв'ю з Віктором Хаматовим) [197].

З метою розвитку та промоції галереїної діяльності Асоціація арт галерей, за підтримки Міністерства культури і мистецтв України, Українського фонду культури та інших партнерів, заснувала у 1996 році Міжнародний артфестиваль, що діяв до 2002 року і відбувався щорічно, так само, як і арт'ярмарки, в Українському домі. У червні 1996 року відкрився I Міжнародний ART фестиваль «Український класичний авангард і сучасне мистецтво», який об'єднав під дахом Українського Дому чимало галерей, кожна з яких представила своїх митців. Успіх заходу надихнув організаторів на продовження, і вже у 1997-му відбувся II Міжнародний артфестиваль, який запам'ятався виставкою художників міст-побратимів Києва, Оденсе (Данія) і Тулузи (Франція). Творчі зв'язки встановлювалися і з іншими державами; і вже на III Міжнародному артфестивалі (у червні 1998 р.) відбулося гучне

Міжнародне бієнале нефігуративного живопису і виставка «Образ ворога» – у межах програми українсько-німецького співробітництва. Захід ознаменувався початком масштабного проєкту «Мистецтво України ХХ століття» (12 виставок) під патронатом Президента України Леоніда Кучми, а також проведенням I-го Фестивалю відеоарту «Пастка для снів».

П'ять артфестивалів (упродовж 1996–2000 рр.) завершили формат змішаних моделей, коли поряд з презентаціями галерей і окремих художників, творчих об'єднань та арт'ярмарком презентувалися некомерційні проєкти, пілотні моделі [103]. Надалі планувалося проводити виключно фестивалі проєктів сучасного мистецтва. Такі фестивалі з назвою «Ініціатива 1», «Ініціатива 2» пройшли у 2001 та 2002 роках в Українському Домі та на майданчиках міста (зокрема, в галереї «Лавра», гаражі-студії «Укркінохроніка», галереї ЦСМ «Совіарт» тощо).

Підсумовуючи діяльність Міжнародних артфестивалів, зауважимо, що для Києва того часу це було дійсно знаковим явищем. Тут презентовано творчі проєкти галерей і художників з різних міст України, а також виставки з інших країн.

Пілотною інновацією у розвитку творчих процесів у регіонах країни став фестиваль «Культурні герої». Асоціація арт галерей України спільно з телекомпанією «Інтер» та Асоціацією діячів сучасного мистецтва, за ініціативою М. Гельмана та його команди, у 2002 році провели фестиваль «Культурні герої», який відбувся у Києві, Харкові, Одесі, Львові, Івано-Франківську, Дніпрі і Донецьку, об'єднавши театр, літературу, музику та образотворче мистецтво. За словами продюсера проєкту В. Хаматова, фестиваль, що замислювався як зріз сучасної міської культури, переріс у безпрецедентний марафон – презентацію сучасного культурного потенціалу

регіонів України [134, с. 11]. Цей фестиваль фактично відчинив двері у сучасне мистецтво для «покоління нульових».

Завершуючи інституційний цикл розвитку проєктом «Мистецтво України 20 століття», «Совіарт» у 2003 році на базі зібраної колекції сучасного мистецтва, наявної інфраструктури і артдирекції, спільно з групою арткритиків, кураторів та художників, заснував перший в Україні недержавний музей сучасного мистецтва, зареєструвавши його в уповноваженого Міністерства культури України та затвердивши програму його діяльності. Таким чином, у даний час (на 2021 р.) діє триєдина структура: ЦСМ «Совіарт», Музей сучасного мистецтва «Совіарт», Асоціація арт галерей України, яка спеціалізується на різних видах проєктів (інтерв'ю з Віктором Хаматовим) [197].

Проаналізувавши появу й тенденції розвитку галерей та інституцій в Україні за кілька останніх десятиліть, ЦСМ «Совіарт» зібрав усю інформацію, структурував її та видав два довідники. Останній з них, що мав назву «Художні галереї України. Арт-інфраструктура», побачив світ у 2007 році. Видання містило відомості про музеї, галереї та ЦСМ. Саме з цього довідника авторкою цієї роботи отримано інформацію про загальну кількість інституцій станом на 2007 рік. Йдеться про 105 інституцій на теренах цілої країни, з них 63 – у столиці (галереї, центри і художні салони). Окремо виділено центри сучасного мистецтва. У столиці таких було 4 («PinchukArtCentre», «Совіарт», Центр сучасного мистецтва при НаУКМА, «Я-галерея»), на заході України – два: «Дзига» – культурно-мистецький центр у Львові та «Центр сучасного мистецтва» в Івано-Франківську. У виданні вказано, що художніх музеїв у Києві існує п'ять – Національний художній музей України, Музей сучасного мистецтва «Совіарт», Музей сучасного образотворчого мистецтва України, Київський музей російського мистецтва (нині Київська картинна галерея) та

Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків [138]. Тенденція доволі позитивна, адже станом на 2020 рік, в Україні вже діяло близько 250 галерей. Ситуація склалася так, що географічно такі осередки розташовані нерівномірно – у столиці й таких містах, як Львів, Одеса та Харків зосереджена велика кількість галерей, натомість як у менших містах їх може не бути зовсім.

У контексті програмної діяльності ЦСМ «Совіарт» важливим став український проєкт на 51-й Венеційській бієнале (2005 року), коли його комісаром був призначений В. Хаматов. Глядачам представили проєкт Миколи Бабака «Діти твої, Україно», організатором якого виступило Міністерство культури і туризму України. О. Титаренко – один з двох кураторів – у вступній статті до каталогу цієї експозиції зазначав: «Концепція нашого Венеційського проєкту: «Не кричи про весь світ – скажи про своє село...Весь глобальний світ складається з окремих сіл. І було б шалено прикро втратити це нескінчене розмаїття, розкіш нюансів, діалектів, звуків, смаків та пахощів...» [126, с. 8].

Ще з другої половини 1980-х років фестивальний рух в Україні став чимось дійсно новим і потужним. Насамперед це стосувалося рок музики, проте й візуальне мистецтво не лишилось осторонь процесу. Прикладом може слугувати Міжнародний фестиваль «Весняний вітер», заснований 1996-го року, в межах якого відбулася низка подій – зокрема, ініційований художником Андрієм Блудовим у 2008-му році щорічний фестиваль «Вітроспекція – 13». Це був фестиваль лендарту, концепція якого полягала у насиченні ландшафту об'єктами, які доповнюють пейзаж та підкреслюють його неповторність. Фестиваль став унікальною подією, він сміливо інкорпорував нові ідеї у розвиток сучасного мистецтва України [42, с. 4]. (Архів ЦСМ «Soviart»).

У 2012 році за участі ЦСМ «Совіарт» й Асоціації арт галерей України відбувся проєкт «Комунікація XXI», мета якого висвітлення провідних тенденцій у сучасному мистецтві України. Він був презентований масштабною виставкою у Центральному будинку художника у межах першої Київської міжнародної бієнале сучасного мистецтва. На виставці експонувалися роботи 100 українських художників, чії імена пов'язані з формуванням основних тенденцій сучасного мистецтва України – від 1950-х років до сьогодні, відбором цих робіт займалася спеціально створена група експертів [53].

За роки своєї діяльності з 1987 року «Совіарт» сформував велику колекцію творів, автори яких належать до нонконформістського спрямування, що дає змогу мати системне уявлення про розвиток сучасного візуального мистецтва. Твори колекції внесені до реєстру, каталогізовані і оцифровані. Крім того, за підтримки ЦСМ провадиться науково-дослідна діяльність, вивчається мистецтво України за останні сто років. Одним із вагомих результатів цієї роботи є монографія доктора мистецтвознавства Л. Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2017).

Усвідомлюючи необхідність ділитися знаннями й досвідом, «Совіарт» спільно з Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури започаткував Школу арт-менеджменту, яка функціонувала з 2004 по 2012 рік (іл. 3.17). На рівні державотворчих ініціатив ЦСМ долучився до розробки проєктів законів і як експерт брав участь у діяльності робочих груп Міністерства культури України. Окрім того, він здійснював консультативну роботу в галузі артменеджменту, сприяючи успішному функціонуванню корпоративних колекцій в Україні й за кордоном, а також музеїв, фондів, галерей та інституцій «третього сектора» культури.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, ЦСМ «Совіарт» від самого моменту своєї появи виступав як інституція, альтернативна консервативному державному секторові культури. Своєю діяльністю він започаткував новітні форми артменеджменту як-от проєктний підхід до презентацій нових форматів українського мистецтва, розширення міжкультурної комунікації через підписання програм про співпрацю, розвиток нових форм партнерства державних і недержавних секторів (зокрема, мультикультурного). Він являє собою успішну модель приватної громадської інституції в галузі візуального мистецтва. Це – приклад інституції, яка провадить мультифункціональну діяльність і має широке коло професійних інтересів.

За роки свого існування ЦСМ «Совіарт» провів понад 400 виставок, деякі з них представляли українське мистецтво у Грузії, Данії, Естонії, Італії, Німеччині, ОАЕ, США, Франції. Особливо плідною виявилася співпраця з Данією, зокрема містом-побратимом Києва – Оденсе. У 2005-му році ЦСМ взяв безпосередню участь у презентації українського національного проєкту на Венеційській бієнале.

Водночас, ми не можемо стверджувати, що рівень впливу центру «Совіарт» на київську артсцену був однаковим протягом усіх трьох з половиною десятиліть його існування. Пік активності у роботі цієї інституції припадає на період від кінця 1980-х і до кінця першого десятиліття XXI століття. Надалі її діяльність стає дещо менш помітною на тлі появи нових великих артінституцій, з більшими фінансовими можливостями, більшим колективом та оновленим підходом до діяльності інституції сучасного мистецтва. Але, в будь-якому разі, «Совіарт» як одна з перших інституцій України, що ще з часів розпаду СРСР діяла за західним зразком і працювала із творами сучасного мистецтва, мав велике значення для розвитку мистецького

процесу в молодій державі, і, зокрема, для процесу становлення галерейної діяльності.

**PinchukArtCentre: ТРАНСФОРМАЦІЇ ЯК НЕВІДДІЛЬНА
ЧАСТИНА РОЗВИТКУ ІНСТИТУЦІЇ СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА**

Однією з провідних інституцій сучасного мистецтва, які з'явилися в Україні за період незалежності, став центр сучасного мистецтва – PinchukArtCentre (PAC). Відкритий у Києві у вересні 2006 року в межах діяльності Фонду Віктора Пінчука, PAC став тією платформою, яка, за словами її засновника, є інструментом формування прозахідного, критичного мислення у суспільстві. Розглядаючи завдання художньої політики у глобальному контексті, можемо сказати, що вона полягає не стільки у просвітництві, скільки у побудові діалогу, під час якого вибудовується нове знання [183, с. 102].

PinchukArtCentre функціонує за «англосаксонською» моделлю фінансування культури, коли превалує підтримка за рахунок благодійних коштів з акцентом на індивідуальне/корпоративне меценатство, що дало змогу йому уникнути впливу з боку держави. Культура створюється, акумулюється і транслюється окремими людьми, інститутами та організаціями. І саме в інституціональному середовищі відображаються традиції, системи цінностей, норми й установки суспільної свідомості, які їх зберігають, відтворюють і транслюють у суспільстві [65]. У випадку PAC акцент здебільшого був зроблений на трансформації цінностей, а не просто на їхній трансляції у межах локальної національної спільноти.

Проект PinchukArtCentre розпочинався з ідеї створення музею сучасного мистецтва в Україні, яку Марат Гельман подав Вікторові Пінчуку, і яка була сприйнята з великим ентузіазмом. Марат Гельман – куратор і власник галереї

у Москві, згодом орендував простір у Києві на вул. Костьольній, 11 (2002), – започаткувавши «Галерею Гельмана». Спочатку вона існувала як філія його московської галереї, але згодом стала окремою українською інституцією, директором якої був художник О. Ройтбурд (галерея проіснувала до літа 2004 року). Саме ця галерея й стала оперативною базою з розробки проєкту музею. Передусім було створено й поширено між художниками та кураторами анкету, з питаннями щодо майбутнього музею і його колекції. Згодом відбулася конференція, на котру зібралися всі, хто мав долучитися до проєкту (близько 100 осіб). Запросили також відомого французького куратора Ніколя Бурріо (Nicolas Bourriaud) – одного з засновників естетики взаємодії, экс-директора Токійського палацу (Palais de Токуо) в Парижі, який попервах був головним консультантом проєкту. Взагалі, в іміджевому плані В. Пінчука вела ціла група людей – зокрема, було залучено піар-агентство «Euro RSCG» – одне з провідних у Європі (інтерв'ю з Олександром Соловйовим) [199].

В сучасній економіці є категорія, яка включає поняття «бренд підприємства сфери культури» – це образ, який існує у свідомості споживачів як реакція на товарний знак [146]. У контексті діяльності РАС у його сучасному форматі (не як музею, а як центру сучасного мистецтва) бренд дійсно сформований правильно, адже про його існування та проєкти знають навіть ті, хто ніколи там не бував, знають і за кордоном завдяки міжнародній мистецькій премії – Future Generation Art Prize та великим міжнародним виставкам як в Україні, так і поза її межами.

У процесі реалізації ідеї зі створення музею було заплановано низку пілотних проєктів, над яким працювали: французький куратор Ніколя Бурріо, український куратор – Олександр Соловйов, а також галерист, власник найбільшої тогочасної колекції сучасного українського мистецтва Марат Гельман та одеський художник Олександр Ройтбурд. Перед ними стояла мета

– за півроку дослідити увесь контекст українського сучасного мистецтва – це передбачало відвідини студій, поїздки по всій Україні, а також до Москви, куди упродовж останнього десятиліття переїхала низка українських художників. Було складено диференційований список (з фотографіями і дизайнерським оформленням), що містив близько 2,5 тисяч робіт 100 художників, які були запропоновані на розгляд. Невдовзі В. Пінчук створив Фонд «Сучасне мистецтво в Україні», а вже з 2004 року його кураторами стали О. Соловйов – з української сторони, та Н. Бурріо і О. Баровський (з Музею російського мистецтва у Петербурзі) – з міжнародної. Саме ці люди очолили експертну раду, котра вирішувала, що купувати до колекції. Першими придбаними до зібрання роботами були твори А. Савадова, В. Цаголова, І. Чичкана, О. Гнилицького, О. Ройтбурда, О. Кулика, Б. Михайлова та інших.

У 2003 році В. Пінчук зазначав, що сучасне мистецтво здатне впливати на свідомість, оскільки є засобом модернізації суспільства: «... я дійсно мрію, щоб цей проєкт переріс у справжній центр сучасного мистецтва. Центри Соломона Гугенхайма в Нью-Йорку і Пітера Людвіга в Кельні змогли стати справжніми живими організаціями з художніми школами, пересувними виставками, мультимедійними лабораторіями, дослідними студіями і театрами. Сподіваюся, нам багато чого вдасться зробити і в Києві» [34]. Автор багатьох книг про музеї, їхню роль і функції Е. Хупер-Грінхілл вважає, що музеї слід розуміти як штучні комунікативні системи, які можуть бути як предметом соціальних досліджень, так і предметом соціального виховання [175, с. 47–62].

У процесі збирання колекції виникла ідея її презентації. З цією метою відбулися покази «Перша виставка» (2003, Центральний будинок художника); «Прощавай, зброе!» (2004, «Мистецький Арсенал»); «Перевірка реальності» (2005, «Український Дім»), куратором яких був О. Соловйов.

Новою сторінкою не лише для проєкту майбутнього музею, але й для мистецької спільноти загалом став факт передачі Міністерством оборони України будівлі на вул. Лаврській 10, Міністерству культури. Тоді, у 2004 році, майже увесь бюджет виставки «Прощавай, зброє!» – 55 000 доларів було витрачено не на каталог і експозицію, а на електрифікацію та очищення приміщення, яке навіть у незавершеному вигляді виразно підкреслювало дещо провокативні роботи митців (іл. 3.14). Інтер'єр колишнього заводу не був «білим кубом» у прямому розумінні, в якому директор МоМА А. Барр вперше використав це поняття у 1930-х роках. Тут не було білих стерильних стін, а цегляна кладка й склепіння, які нагадували храм, робили Мистецький Арсенал своєрідною перлиною серед тогочасних галерей. Просторові Арсеналу, – а це близько 15 000 м² – не судилося стати «землею обітованою» приватного музею, адже, попри виграний В. Пінчуком тендер, держава в особі нового президента В. Ющенка, який прийшов до влади після Помаранчевої революції 2004–2005 років, анулювала результати конкурсу. Зрештою, будівля Арсеналу стала підпорядковуватися Державному управлінню справами президента України. Через ці події вже запланований великий мультимедійний проєкт «Reality check» відбувся на іншій локації – в «Українському домі».

Переломним моментом у процесі «поневірянь» у справі пошуку власного простору в Києві виявився успіх у Венеції, коли В. Пінчук став учасником офіційної паралельної програми Венеційської бієнале 2005 р. з проєктом «Перше придбання», показаним у Палаццо Пападополі (Palazzo Papadopoli). Тоді в столиці як можливі локації для розташування музею було розглянуто різні будівлі: наприклад, варіант розміщення на вул. Бульварно-Кудрявській, але коли з'явилася опція біля самого Хрещатика, на вулиці Басейній, то вибір зупинили на ній. За порадою Бурріо було запрошено італійського архітектора Ф. Кіамбаретта, під наглядом якого наприкінці 2005 року розпочалось

будівництво. А вже у вересні 2006 року в новоствореній локації відбулося урочисте відкриття першої виставки «Новий простір», кураторами якої були Н. Бурріо і О. Соловійов. На думку останнього, РАС зробив собі реноме моментально: «Це було як снігова куля». Відкриття центру було неможливо не помітити хоча б тому, що воно супроводжувалося ініціюючим жестом – справжньою пожежею на сцені під час концерту у внутрішньому дворі «Арени». Певною мірою ідея музею була похована, але проєкт трансформувався в Центр сучасного мистецтва (інтерв'ю з Олександром Соловійовим) [199].

Сьогодні пріоритетними напрямками діяльності ЦСМ є: організація виставок, як міжнародних, так і присвячених суто українському мистецькому контекстові; робота в межах проєкту Future Generation Art Prize та PinchukArtCentre Prize – премії для молодих митців, які дають змогу художникам розвиватися й реалізовувати власні проєкти за підтримки РАС; дослідження українського сучасного мистецтва – на базі «Дослідницької платформи»; виховання нового покоління кураторів, чим опікується «Кураторська платформа». Тобто РАС став однією з тих інституцій, які звільняються від вузької професіоналізації та стають місцем зустрічі науки, мистецтва, теоретичної думки і громадської практики [183, с. 103].

В процесі аналізування виставкової діяльності PinchukArtCentre, спадає на думку вислів Х. Обриста про те, що виставки є найважливішим елементом політичної економії мистецтва, де відбувається обмін, який допомагає формувати мистецтво і керувати його культурним змістом [187]. Важко з цим не погодитися, оскільки на прикладах конкретних виставок інституції бачимо, як працює принцип тимчасових проєктів у ролі точок однієї лінії певного дискурсу.

Отже, PinchukArtCentre, не зважаючи на статус ЦСМ, по суті став першим музеєм сучасного мистецтва в Україні. До цього про створення такого музею велися розмови в Асоціації арт галерей України, в ЦСМ «Совіарт», однак все завершилося лише юридичною фіксацією проєктного, а не фактичного музею «Совіарт», де зібрану велику колекцію було оцифровано й каталогізовано, і де, однак, не було належного великого майданчика для презентації цієї колекції, потужного фінансового ресурсу, а також повноцінно працюючого сайту, який міг би зберігати колекцію онлайн і забезпечував вільний доступ для широкого загалу.

Виставка «Новий простір» стала новою сторінкою в діяльності проєкту РАС. Це був не просто черговий показ, який об'єднав уже відомих за попередніми виставками класиків українського сучасного мистецтва, це був безпрецедентний для України проєкт, який одразу набув яскравого міжнародного звучання, оскільки залученими виявилися відомі іноземні художники, зокрема О. Еліассон, Ф. Паррено, С. Морріс, Т. Руфф, К. Холер.

Після Н. Бурріо, у 2007 році, на посаду артдиректора прийшов Пітер Дорошенко – відомий американський куратор українського походження, котрий вже відвідував Україну раніше; у другій половині 1990-х років він був членом наглядової ради Центру сучасного мистецтва Сороса (Київ, Україна). П. Дорошенко вже мав досвід керівництва великими артінституціями, зокрема, «Baltic» (Гейтсхед, Англія); SMAK (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (Гент, Бельгія); Інститут візуальних мистецтв (Мілуокі, США). Крім того, П. Дорошенко був організатором багатьох персональних виставок таких художників, як Мауріціо Каттелана, Кім Соа, Луїзи Ламбро та інших [100]. Взятись до своїх обов'язків, у тому ж таки 2007 році П. Дорошенко став комісаром українського павільйону, який представляв Україну на Венеційській бієнале 2007 року. Після Бієнале П. Дорошенко почав працювати

у РАС на постійній основі. Він обіймав посаду артдиректора два роки. Його наступником став Екхард Шнайдер.

У просторі на вул. Басейній другим проєктом була українсько-американська виставка «Generation USA», яку спільно організували О. Соловйов і П. Дорошенко (іл. 3.15). Цей показ сприяв діалогові між художниками двох країн, оскільки знайомив з останніми тенденціями й новими явищами у мистецькій практиці молодих художників [98]. На сайті інституції повідомлялося, що це перша українсько-американська виставка, але з таким твердженням можна погодитися лише частково. Це була перша така виставка періоду незалежності, але друга в історії українського сучасного мистецтва, оскільки 1987 року у Києві вже відбулася перша радянсько-американська виставка, організована ЦСМ «Совіарт».

За 18 років у РАС експонувалось чимало виставок (іл. 3.18). Варто назвати основні тенденції, знакові проєкти, які стали ключовими для інституції, і назагал були значущими для української артспільноти. Йдеться про виставки: Віка Муніса: «Експертиза» (2007), «Око підсвідомості: добірка сучасних фотографій з колекції сера Елтона Джона». (2007), «Reflection» (2007–2008) (іл. 3.16). О. Соловйов згадує: якщо у 2003–2006 рр. В. Пінчук в основному купував до колекції роботи українських митців, то згодом звернув увагу на міжнародну артсцену. До 2007 року В. Пінчук мешкав у Лондоні, знав багатьох дилерів, галеристів (Л. Гагосяна та інших) і директорів провідних артінституцій. Такі контакти також допомогли йому сформувати ту частину своєї колекції, яка складалася з творів найвідоміших сучасних художників. Саме ці роботи і стали основою вищезгаданої виставки «Reflection» (інтерв'ю з Олександром Соловйовим) [199].

Помітними віхами на шляху розвитку інституції стала виставка «Oneness» (2008) японської художниці Маріко Морі, що вперше була представлена у

Центральній і Східній Європі. До низки «перших» можна зарахувати й проєкти «Пол МакКартні. Живопис» (2008); «Рейн на Дніпрі: Колекція Джулії Стошек / Андреас Гурскі» (2008); персональні виставки Сем Тейлор-Вуд (2009); Субодх Гупта «Віра має значення» (2010) і Олафура Еліассона – «Твоє емоційне майбутнє» (2011). Не менш знаковим став персональний проєкт «Реквієм» (2009), де були вже всесвітньовідомі, але нові й доволі провокативні для локального середовища роботи Демієна Хьорста. Серед інших персональних виставок міжнародних художників були: «Agentic iced etcetera» американського відеохудожника Тоні Оурслера (2013), «Данина Бельгійському Конго» і «Данина Ієронімусу Босху в Конго» бельгійського художника Яна Фабра (2014). Серед групових виставок, які безумовно залишаться в пам'яті українського глядача варто назвати «Крихкий стан» (2017) та «Сексуальність і трансцендентність» (2010), які об'єднали 150 робіт таких митців, як А. Капур, М. Барні, П. МакКартні, Б. Михайлов, Т. Муракамі, Л. Буржуа, С. Лукас, І. Чичкан та інші.

Окремо варто виділити виставки, які презентували не одного художника, а сучасні мистецькі тенденції певної країни. Такою, скажімо, була групова виставка китайських художників, де представлено найгучніші імена Китаю в галузі візуального мистецтва – експонувалися роботи одинадцяти художників різних поколінь – «Китай Китай» (2013) та «21 Росія» (2009) – групова виставка сучасних російських художників.

Ще з 2008 року в PinchukArtCentre існує Project Room – простір, у якому відбуваються виставки молодих українських та іноземних митців. Тут були показані такі проєкти, як «Pastime Paradise» Христини Соломухи (Франція – Україна), «Мистецтво як подарунок» групи Р.Е.П. (Україна), «Художня карта Східної Європи» групи IRWIN (Республіка Словенія), персональна виставка Кейта Сугіура (Японія), «Мрійники» групи SOSka (Україна).

Підводячи підсумки виставкової практики інституції, можемо виокремити деякі особливості. Так, якщо до 2014 року курс РАС був на організацію масштабних проєктів-«блокбастерів», коли запрошували всесвітньовідомих митців, то після 2014 – що збіглося в часі з соціально-політичними змінами, викликаними Революцією гідності – акцент було зроблено на дослідженні саме українського мистецтва. З одного боку причиною цього був фінансовий аспект, а з іншого – усвідомлення факту відсутності послідовного вивчення і презентації саме національного сучасного мистецтва (інтерв'ю з Олександром Соловйовим) [199]. Зважаючи на розмаїтий спектр художників (зокрема, географічний), на бюджети, які виділялися, стає очевидним, що PinchukArtCentre – чи не єдина інституція в Україні, яка здатна завдяки контактам і стабільному фінансуванню бути містком до глобального світового мистецького контексту, і в такий спосіб знайомити аудиторію, яку становить переважно молодь 15–30 років з актуальними художніми процесами і найвідомішими митцями, імена яких названі вище.

Ще одним аспектом трансформації РАС стало перше в Україні введення інституту медіації. Починаючи з 2013 року відвідувачі могли побачити молодих співробітників інституції, які, працюючи безпосередньо у виставковому просторі, допомагали глядачам дізнатися більше і краще зрозуміти представлені проєкти. Зазвичай, на таку роботу претендували студенти, молоді художники, мистецтвознавці [37]. Сьогодні медіація широко використовується в роботі європейських музеїв та галерей і є поширеним засобом музейної освіти для аудиторії. Згідно зі словником ЮНЕСКО, термін «посередництво» містить поняття комунікації та музейних зв'язків із громадськістю. Сучасна музеологія визначає посередництво як специфічну форму спілкування на перетині науково-фондового, дослідницького та

експозиційно-просвітницького видів діяльності [49]. Концептуалізація мистецтва, мабуть, є основною причиною появи нових форм комунікації з глядачем, де право теоретика мотивувати/ інтерпретувати появу творів чи дій художника – невіддільна частина мистецького поля [195]. Однак медіатори стали частиною інституції лише на 6 років, адже наприкінці 2019 року усіх їх звільнили. На думку артдиректора Бйорна Гельдхофа, інститут медіаторства втратив свою актуальність для РАС (інтерв'ю з Бйорном Гельдхофом) [203].

Програмним етапом змін стало включення освітньої функції у діяльність ЦСМ. Однією з її складових було створення «Кураторської платформи». Ідея створення платформи належить Екхарду Шнайдеру – генеральному директорові РАС, яку втілював у життя Бйорн Гельдхоф, котрий приєднався до команди РАС у 2009 році і став артдиректором у 2015 році. До 2020 року відбулося три набори майбутніх кураторів, перший з яких – наприкінці 2011 року. Після двох конкурсних турів з-поміж 130 претендентів обрали 5 учасників. Попередньо було обумовлено, що двоє з них мають бути «відсіяні» ще в процесі навчання. Таким чином, лише троє слухачів курсу – Тетяна Кочубінська, Єлизавета Герман та Марія Ланько – завершили навчання у повному обсязі. Їхніми т'ютерами були Штефан Шмідт-Вульфен (ректор Кунстакадемії Відня) та Крістін Хаупт-Стаммер (магістр мистецтв). Дворічна програма навчання передбачала надання стипендії у розмірі 4 000 грн (інтерв'ю з Тетяною Кочубінською) [220].

«Кураторська платформа» діяла у трьох напрямках: теоретичні семінари (що передбачали прочитання філософських, критичних текстів про сучасне мистецтво та їхнє обговорення на рідінг-сесіях), занурення у роботу інституції (скажімо, створення звітів про стан збереженості робіт, залучення до публічної програми, яку учасниці курсу і мали розробляти, а також проведення дискусій, модерація зустрічей з аудиторією) та створення архіву. Учасницям необхідно

було розробити структуру того, як саме організовуватиметься архів сучасного українського мистецтва, працювати над створенням профайлів художників, писати есе та робити дослідження, які згодом лягли в основу «Дослідницької платформи». Другий і третій набори на «Кураторську платформу» тривали упродовж 5 місяців. Цього разу програму розробляла Ксенія Малих. На другому наборі деякі лекції читала й Т. Кочубінська, яка ділилася практичним досвідом, адже на той момент вона була вже куратором РАС. Друга платформа цікава тим, що студенти зробили фінальну виставку й були активно залучені до роботи на виставці Future Generation Art Prize (2018–2019). Одним з мінусів обох платформ була відсутність тьюторів – представників міжнародної артсцени (інтерв'ю з Тетяною Кочубінською) [220].

Споглядаючи реалії сьогодення під філософським кутом, не можна не погодитися, що споживацький гедонізм санкціонує вже пануюче розуміння мистецтва як частини індустрії розваг і ексклюзивного споживання. Роль куратора за такого стану справ починають розуміти як роль менеджера, завданням якого є задовольнити запит клієнта (тобто публіки) на отримання продукту, який здатен принести задоволення [183, с. 225]. В. Мізіано не нівелює значення ролі куратора, а лише підкреслює ту тонку грань, яка відмежовує високі ідеали служіння мистецтву і необхідність дотримуватися кон'юнктури, яка впливає на комерційний успіх. Ця проблема торкнулася артінституцій в усьому світі, і однією з причин тут є високий рівень конкуренції серед мистецьких інституцій.

Повертаючись до стратегічно важливих напрямків діяльності РАС, згадаємо дослідження українського сучасного мистецтва, яким займається «Дослідницька платформа». Створена у лютому 2016 року, вона стала логічним продовженням «Кураторської платформи», проте, на відміну від останньої, де учасники також займалися пошуком інформації і створенням

профайлів, «Дослідницька платформа» займається виключно створенням цифрового архіву і проведенням виставок на його базі. Появі платформи передувало кілька етапів, зокрема проєкти «Переосмислення» (2014) та «Boarderline» (2015) (інтерв'ю з Тетяною Кочубінською) [220].

На думку Б. Гельдхофа, створення «Дослідницької платформи» дало змогу сконцентруватися на Україні, зрозуміти про що воно – українське мистецтво. (інтерв'ю з Бйорном Гельдхофом) [203]. На сьогодні в межах «Дослідницької платформи» діють дослідники, бібліотекар та архівіст. За кожним дослідником закріплена певна тема. Дослідження – це велика робота, а щоб зробити її видимою, інституція проводить виставки на базі результатів цих досліджень. Упродовж трьох років (2016–2019), доки куратором «Дослідницької платформи» була Т. Кочубинська, було реалізовано 6 виставок. Ще одним результатом діяльності цієї платформи стало видання низки книжок, де викладено квінтесенцію досліджень певних мистецьких явищ української артсцени. Зокрема, це видання «Чому в українському мистецтві є великі художниці» та «Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище» (іл. 3.19).

Досі йшлося про виставкову й освітню діяльність РАС, але не менш важливим є проєкт Art Prize, розгорнутий з метою підтримки молодих художників – зокрема, через надання премії, ідея заснувати котру належить В. Пінчукові, а остаточне оформлення ідеї – артдиректорові РАС Б. Гельдхофу.

Проєкт Art Prize поділяється на два окремі, пов'язані між собою підпроєкти. Перший – PinchukArtCentre Prize – охоплює суто український мистецький контекст, другий – Future Generation Art Prize – створений для роботи зі світовою артсценою (іл. 3.21). На участь в останньому конкурсі можуть надсилати заявки художники з будь-якої країни світу окрім України

(для неї створений окремий, вже згаданий проєкт). Модель майже така сама, митці вільно подають заявки, однак є віковий ценз – до 35 років. Наступними етапами є відбір, формування «шорт-ліста». Потім організують виставку проєктів номінантів, яка завершується врученням премії. Треба зазначити, що роботи переможців і номінантів премії Future Generation Art Prize беруть участь у Венеційській бієнале в офіційній паралельній програмі, яку презентує РАС.

У різний час володарями національної премії були: А. Волокітін, М. Кадан, Ж. Кадирова (2013), «Відкрита група» (2015), А. Звягінцева (2018), група Я. Малащука та Р. Хімея (2020). Головну нагороду міжнародної премії здобули С. Марселле (2010, Бразилія), Л. Ядом-Боак'є (2012, Великобританія), К. Мотто (2014, Колумбія) і Н. Москіто (2014, Ангола), Е. Шкарнуліте (2019, Литва). Підтвердженням того, що мета премії – бути стартовим майданчиком для нових талантів – досягнута. Є успішний розвиток міжнародної кар'єри її переможців (деякі з них згодом мали персональні виставки у Serpentine Gallery у Лондоні, MoMA PS1, Tate Modern) [101].

Створюючи міжнародну премію Future Generation Art Prize інституція запросила відомих художників (А. Гурскі, Д. Гьорста, Д. Кунса та Т. Муракамі) стати її патронами. Їм запропонували зробити персональні виставки, які проходили б паралельно з виставкою номінантів. Так, у 2010 році відкрилася персональна виставка Такаші Муракамі, а в 2013 році – Демієна Гьорста «Два тижні, одне літо». Певною квінтесенцією стала групова виставка всіх 4 художників-патронів у 2014 році.

Ще однією важливою складовою діяльності PinchukArtCentre, про яку вже йшлося, є участь у Венеційській бієнале. Варто зауважити, що в цьому митецькому заході всесвітнього рівня PinchukArtCentre не завжди брав участь лише через організовану ним офіційну паралельну програму «The Future

Generation Art Prize @ Venice» і виставки «Перше придбання» в її межах – інституція неодноразово отримувала від держави право представляти український національний павільйон на бієнале – зокрема, проєктами «Поєма про внутрішнє море», 2007; «Степи мрійників» («Steppes of Dreamers»), 2009; «Надія!», 2015. РАС була єдиною приватною інституцією в Україні, присутньою на бієнале, аж до 2022 року, коли проєкт від України на цій виставці всесвітнього масштабу представила галерея The Naked Room. Підсумовуючи, варто ще раз підкреслити, що PinchukArtCentre значно посприяв становленню престижу України на міжнародній артсцені.

Висновки. Від початку 1990-х років характерною рисою інституціонального ландшафту української артсцени була нестабільність. За ці роки виникло й припинило діяльність чимало приватних мистецьких установ. На цьому тлі PinchukArtCentre виділяється своїм сталим розвитком, що є прикладом успішної інституції західної моделі в Україні, яка за багатьма аспектами своєї діяльності не має аналогів серед приватних чи державних мистецьких установ. PinchukArtCentre здійснює багатовекторну роботу, має великий вплив на розвиток як локальної, так і міжнародної артсцени, допомагаючи реалізовуватись молодим художникам та уможливаючи міжнародний культурний діалог, що, своєю чергою, допомагає українському артсередовищу не замикатися на собі, а поєднувати у своєму розвиткові традиції і глобальне бачення, яке виникає в процесі комунікації. РАС виховав ціле покоління молодих митців – це зокрема, представники групи «Р.Е.П.» та багато інших художників з усієї України. На прикладі РАС ми бачимо, що мистецька установа як живий організм здатна не тільки змінюватися, розширюючи сферу своїх інтересів, але й впливати на трансформацію суспільної свідомості, як це відбувається зі ставленням молодого покоління в

Україні до сучасного мистецтва, порівняно з реакцією аудиторії на ті ж проєкти РАС ще 10–15 років тому.

ЩЕРБЕНКО АРТ ЦЕНТР

Офіційно історія Щербенко Арт Центру розпочалася у 2012 році, проте по суті він став продовженням галерейної діяльності Марини Щербенко, яка прийшла у мистецьку сферу з бізнесу. Спочатку, у 2008 році, вона відкрила галерею «Bottega» у Києві, що працювала переважно з індивідуальними проектами художників, намагаючись просувати їх на ринку, сприяти розвитку їхнього бренду, а також, власне, продавати їхні роботи – адже комерційний напрямок був основним у діяльності цієї інституції. На перших етапах співпрацювали переважно з уже відомими, комерційно успішними митцями, але згодом, проєктів молодих митців ставало все більше.

Першим проєктом галереї «Bottega», показаним в Українському домі у лютому 2008 року, була «Персональна виставка Олександра Животкова. Роботи з приватних колекцій». Сам простір галереї був відкритий кілька тижнів по тому виставкою п'яти художників «Живописного заповідника». На час відкриття виставки групі мало би виповнитися 15 років, але на той момент вони вже кілька років не працювали разом. (Це були Микола Кривенко, Олександр Животков, Тіберій Сільваші, Анатолій Криволап, а також ще живий на той час Марко Гейко).

У тому ж таки 2008-му році було реалізовано низку персональних проєктів, деякі з них були представлені не у просторі галереї, а на інших майданчиках. Так виставка Тіберія Сільваші «Ніч.День.Сад» була показана у Національному художньому музеї України. На ній було представлено 35 живописних робіт великого формату, створених митцем упродовж 2000–2008 років.

Галерея «Bottega» мала досвід участі і в міжнародних арт'ярмарках, зокрема двічі була учасником арт'ярмарку у Вільнюсі, кілька разів представляла українських художників на аукціоні Phillips de Pury у Лондоні та Нью-Йорку. Також галерея презентувала власні кураторські проекти на ГогольFest, в «Арт-Києві» та «Скульптурному салоні».

Згодом галерея «Bottega» змінила фокус своєї діяльності – вона почала робити більше некомерційних проектів, що знаменувало зміну фокусу інституції. Коли у 2012 році був відкритий новий виставковий простір – Щербенко Арт Центр, то його програма суттєво відрізнялась від попереднього, комерційно орієнтованого простору. Пріоритетним для себе ЦСМ обрав соціально-критичне мистецтво.

Щербенко Арт Центр – це простір площею 120 м² на вулиці Михайлівській, 22В. Обидва проекти (галерея і ЦСМ) упродовж двох років працювали паралельно, але в 2014 галерея припинила своє існування. Основним джерелом фінансування центру є кошти родини власниці, Марини Щербенко, а також кошти, отримані від продажу творів з виставки та власної колекції інституції; для окремих проектів також залучаються партнери-спонсори. Крім того, практикували здавати приміщення винаймачам для проведення лекцій, тренінгів та презентацій. Кошти, отримані з таких джерел, дають змогу зосереджуватись на некомерційних проектах, більшість з яких складно чи й просто неможливо продати. На думку Марини Щербенко, продукт сучасного мистецтва часто позбавлений естетичних властивостей, це певна реакція, рефлексія художника на те, що відбувається у світі, це можливість висловитися. І варто розмежовувати це з комерцією, адже нові медіа – інсталяції, відеоарт – продати непросто, особливо в Україні, де колекціонери здебільшого купують традиційні форми мистецтва. Інституція мала досвід отримання державної підтримки, зокрема, (станом на 2021 рік)

центр отримав 2 гранти, обидва від Українського культурного фонду (УКФ), перший – на проведення конкурсу МУХі у 2017 році, а другий восени 2020 року «на підтримку бізнесу у часи пандемії», завдяки якому вдалося провести деякі виставки, зокрема «Etching Room» та виставку Марії Куліковської (інтерв'ю з Мариною Щербенко) [204].

Більшість артінституцій в Україні працюють як «гібриди», одночасно займаючись комерційною й некомерційною діяльністю. Виняток становлять та незначна кількість закладів, які або є державними і фінансуються з бюджету, або ж мають потужну і стабільну підтримку з приватних коштів, на кшталт PinchukArtCentre.

Галеристка Марина Щербенко згадує, що від початку створення «Bottega Gallery» до неї невпинно приходили молоді митці зі своїми творами (це був переважно живопис на полотні та скульптури в коробках). Робота з ними забирала чимало часу, було важко постійно відмовляти, консультувати тощо. Тому для налагодження і стабілізації комунікації з молодими митцями ухвалили рішення про створення конкурсу «МУХі» (Молоді українські художники) (2009) (інтерв'ю з Мариною Щербенко) [204].

Приблизно тоді ж започаткували три конкурси-премії: PinchukArtCentre Prize (2008), Премія імені Казимира Малевича (2008) та МУХі (2009). Якщо МУХі і PinchukArtCentre Prize оцінюють подані художниками проекти, то Премія імені Казимира Малевича, заснована польським урядом за підтримки міжнародних художніх фондів (також присуджується один раз на два роки) відзначає всю діяльність митця загалом. Її лауреатами у різні роки ставали Алевтина Кахідзе (2008), Стас Волязловський (2010), Жанна Кадирова (2012), Микита Кадан (2016), Лада Наконечна (2014) та інші.

Конкурс МУХі працює щоразу з новим списком як номінантів, так і переможців (до його списку номінантів, short list, можна потрапити лише один

раз), що суттєво відрізняє його від премії Пінчук Арт Центру – інституції, котра декларує своєю місією відкриття нових імен, проте з року в рік у її шорт-лісті з'являються імена й тих учасників, яких уже відбирали у попередні роки. Підхід до формування шорт-лісту, якого дотримується МУХі, дає цій інституції певну перевагу – адже він дає змогу мати ширше своє поле зору в процесі пошуку нових імен. Місією МУХі є формування якісного сучасного артсередовища. Комунікація не завершується спільною виставкою номінантів – після конкурсу художники працюють з інституцією, можуть зробити персональну виставку. Для деяких – це перший досвід роботи з куратором.

У перші роки існування на конкурс МУХі надходила велика кількість заявок – понад 500, у яких пропонувалися здебільшого традиційні медіа: живопис, графіка, скульптура. Згодом відсоток таких заявок суттєво скоротився, бо потенційні апліканти стали краще розуміти, який потрібен формат – розуміти, що конкурс орієнтований передусім на соціально-критичне мистецтво. Отож ті, хто завідомо не вписувався у «рамки», перестали надсилати заявки. У перші роки в комісії конкурсу працювали Тіберій Сільваші, Юрій Онух, Оксана Баршинова, Вікторія Бурлака, Олександр Соловйов та Віктор Сидоренко. З 2015 року експертна комісія за своїм складом стала міжнародною.

На думку Марини Щербенко, раніше (у старшого покоління художників) конкуренція була за вартість їхніх робіт. А у молодшого покоління конкуренція перейшла в сферу якості і кількості проєктів, реалізованих у серйозних інституціях (інтерв'ю з Мариною Щербенко) [204].

У 2009 році це був внутрішній кураторський відбір із виставкою в самій інституції. А вже 2010 року було проголошено повноцінний конкурс – з експертною комісією, з оголошенням про збір заявок. Виставка відбулася у просторі Інституту проблем сучасного мистецтва. Там так само були показані

й роботи номінантів конкурсу у 2011, 2012 і 2015 роках. У 2012 році було вирішено обрати для конкурсу формат бієнале. У 2017 і 2019 рр. новим простором для проведення виставки номінантів став Національний музей Тараса Шевченка. У 2021 році проєкт був показаний на майданчику ЦСМ «М17».

Зазвичай до шорт-ліста потрапляють 10–12 художників, хоча були й винятки – наприклад, у 2010 році було обрано 20 номінантів. Їхні роботи представляються на виставці, а журі обирає трьох переможців, які отримують грошову винагороду (переможець – 40 000 грн та можливість реалізувати власний проєкт у галерейному просторі, а також дві спеціальні премії в розмірі 15000 грн.).

У різні роки переможцями стали: 2010 – Зоя Орлова (2-е і 3-є місце здобули відповідно Назар Білик та Люба Малікова), 2012 – Євген Самборський (призерами також стали Павло Ковач та Євген Климчак), 2015 – Дар'я Кольцова (спец. премію здобули Антон Саєнко та група «Суповий набір»), 2017 – Михайло Алексеєнко (спеціальні премії дісталися Олегу Дімову та Марії Прошковській), 2019 переможцем стала група з двох митців – це були Ярема Малащук та Роман Хімей (дві спеціальні премії одержали Петро Армяновський та EtchingRoom 1). Останній проєкт у 2019 році був реалізований за підтримки УКФ (Українського культурного фонду), він крім самої виставки-результату конкурсу містив паралельну освітню програму «Випробування меж», що складалася із майстер-класів та лекцій від молодих українських мистецтвознавиць – лауреаток Мистецтвознавчого конкурсу [54]. А у 2015 році в рамках проєкту МУХі була реалізована освітня програма на тему перформанса, що містила лекції, майстер-класи і покази відеозаписів історично значущих перформансів.

Команда Щербенко Арт Центру складається із засновниці й кураторки Марини Щербенко, менеджерів відділу з продажів, менеджерів відділу виставкових проєктів та підрядників. Але, як це часто буває в роботі приватних мистецьких інституцій в Україні, одна людина у центрі може виконувати одразу цілу низку функцій.

Інституція відкрила чимало нових імен. Багато нині відомих художників розпочали свій шлях саме зі Щербенко Арт Центру (мова йде як про галерею «Bottega», так і про ЩАЦ). Перші три персональні виставки мав у галереї «Bottega» Назар Білик, у ЩАЦ відбувалися дебюти Марії Куліковської, Даниїла Галкіна, Марії Прашковської, Ані Звягінцевої. Львівська «Відкрита група» зробила свій перший проєкт також у Києві в Щербенко Арт Центрі.

Крім виставкової діяльності та проведення конкурсу арт центр видає книги і каталоги про сучасне українське мистецтво. За словами засновниці ЩАЦ, подібний супровід артпроєкту був більш актуальним на початку роботи інституції, але з ряду причин нині такий супровід не є обов'язковою складовою роботи. Каталоги видаються переважно для персональних проєктів вже відомих художників. Центр видавав: каталоги кураторських проєктів Марини Щербенко «Філософія міграції», «Paper / World / Art», журнал «Golden Coal» про андеграундну культуру Донбасу від групи «Суповий Набір», книгу Тіберія Сільваші «Есе. Тексти. Діалоги», а також каталоги робіт Олександра Животкова, групи «Живописний заповідник» тощо [149].

Щербенко Арт Центр на постійній основі співпрацює як з вже відомими українськими художниками (Віктором Сидоренко, Владою Ралко, Володимиром Будніковим, Тіберієм Сільваші, Олександром Ройтбурдом, Василем Бажаєм, Валерією Трубіної та іншими), так і з молодими (Назаром Біликом, Марією Куліковською, Романом Михайловим, Данилом Галкіним, Ганною Мироною та іншими).

Більшість проєктів на початку роботи ЩАЦ (включаючи діяльність (Bottega Gallery) представляли виключно живопис. З часом з'явилися фотографія, графіка і скульптура. Потім все частіше виникали проєкти з інсталяціями та відеоартом.

Живописні проєкти неодноразово представляли Тіберій Сільваші (він мав близько 10 проєктів в рамках діяльності установи), Валерія Трубіна (мала декілька виставок), Віктор Сидоренко (хоча його проєкти часто були ґрунтовані на поєднанні живопису та скульптури з іншими медіа), Василь Бажай, Олександр Бабак та Олександр Ройтбурд. З інституцією співпрацювали й митці молодшого покоління: Сергій Кайдак, Ярослав Присяжнюк та інші.

Скульптурні проєкти представляли творчість Назара Білика (близько п'яти виставок), Олександра Сухоліта (декілька проєктів), а також Володимира Сая та інших. Хоча винятково скульптурних проєктів було доволі небагато. Значно більше було інсталяції (або роботи з об'єктами). Такими були проєкти: Руслана Тремби, Анни Надуди, Богдана Томашевського, проєкт артгрупи «Шапка» (Олеся Секереш, Олександра Токарева, Павла Ковача (молодшого), Марини Талютто, Аліни Максименко та Данила Галкіна – цей митець мав особливо велику кількість виставок).

Проєкти, що представляли фотографію чи відеоарт у різні роки показували Анна Надуда, Роман Міхей та Ярема Малащук, Андрій Достлєв, Марія Прашковська та Олег Дімов.

Окремим напрямком роботи Щербенко Арт Центр є перформанс. Тут центральне місце посідає Марія Куліковська – художниця, яка відома своїми провокативними акціями – більшість з них вона проводить оголеною. (Куліковська є учасницею проєкту МУХі 2011 і номінанткою премії Pinchuk Art Prize 2013). В ЩАЦ проводила свої перформанси і Марія Прашковська.

Доволі мало було показано графічних проєктів. Серед них, зокрема, можна назвати кілька виставок Тараса Ковача, а також проєкт Георгія Сенченка та дуєту EtchingRoom1. Невеликим різноманіттям відрізнялися й спроби показати кераміку (проєкти Юрія Мусатова).

Дослідження виставкової практики інституції робить очевидним, що перевага надавалася саме персональним проєктам, групових виставок було значно менше. Серед групових можна згадати: «Українська абстракція. Чорнобілі роботи», 2011; «Ресентимент», 2015; «Папір / Світ / Мистецтво» (показаний у Мистецькому Арсеналі), 2015; «Витоки», 2015 (показаний в рамках 37-го Ukrainian Fashion Week), мав місце проєкт «MirArt» (розгорнутий у публічному просторі аеропорту «Бориспіль» (термінал Д)) та інші.

Також небагато було й міжнародних проєктів – цей факт ілюструє прагнення установи розвивати саме локальне мистецтво. Серед небагатьох іноземних художників, що представили свої проєкти в межах Щербенко Арт Центру, були: фотограф з Кореї Джонг Сонгте («Life of deportation and settlement: етнічний кореєць», 2017); фотографиня з Нью Йорка – Женя Фрідлянд («Entrance to Our Valley», 2017) та іспанський графічний дизайнер і ілюстратор Ісідро Феррера з проєктом «Колекція чудес» (2013).

Марина Щербенко була одним з чотирьох – разом з Ігорем Абрамовичем, Олександром Соловйовим та Андрієм Сидоренком – кураторів проєкту «Передчуття: Українське мистецтво сьогодні», організованого українським приватним фондом Firtash Foundation, що пройшов у лондонській галереї Saatchi Gallery у 2014 році, об'єднавши 38 художників і 160 робіт. Проєкт представляв художників двох поколінь, для деяких молодих митців – це була перша участь у міжнародному проєкті за кордоном.

Засновниця ЩАЦ зі своєю командою реалізували низку міждисциплінарних проєктів. Це, зокрема, артвиставка «Harper's Bazaar»

«Історія у сукнях. Наша мода з 1990-х по 2010-ті» (2014), яка представила творчість семи українських дизайнерів: Ф. Возіанова, Л. Пустовіт, І. Каравай, С. Бевзи, Л. Літковської, Н. Каменської та О. Кононової; груповий проєкт «Мистецтво. Дизайн. Фотографія» (2013), проєкт «Жовтий звук», що об'єднав українських художників та музикантів (2014). Таким чином Марина Щербенко, а разом з нею і сама інституція, прагнуть не замикаати коло своїх інтересів виключно на візуальному, образотворчому мистецтві, а сприяти комунікації між різними мистецькими галузями та їх представниками [151].

В планах інституції є поєднання функцій артцентру, фундації та музею (у 2021 році розпочато роботу зі створення на сайті розділу «Колекція», який представляє придбані у власну колекцію твори за всі роки. У ній знайшлося місце як традиційним медіа, так і сучасним).

Серед київських інституцій приватного сектора, які активно функціонували протягом останнього десятиліття, можна виокремити декілька тих, що займалися підтримкою сучасного мистецтва на некомерційній основі, надаючи простір для перформансу, відеоарту та інсталяцій. Ними були, зокрема, PinchukArtCentre та Щербенко Арт Центр. Завдяки їхній багатовекторній діяльності, процес розвитку не лише київської, але й всеукраїнської артсцени відбувався швидше й ефективніше. Вони ставали майданчиками для презентації молодих митців, більше акцентуючи увагу на соціально-критичному та політичному мистецтві.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 2

- 2.1. Л. Гагліарді. Проєкт «Tête-à-tête». Art Basel, 2022. Фрагмент проєкту Unlimited, куратор Джованні Карміне. Базель, Швейцарія. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.2. А. Зігтель. Проєкт «A – Z Personal Uniform, 2nd Decade: Fall/ Winter 2003 – Spring/ Summer 2013 (2003-2013)». Art Basel, 2022. Фрагмент проєкту Unlimited. Куратор Джованні Карміне. Базель, Швейцарія. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.3. Art Basel, 2022. Фрагмент основної частини арт'ярмарку, де представлені галереї. Базель, Швейцарія. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.4. Л. Буржуа «Павук». Art Basel, 2022. Базель, Швейцарія. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.5. 59-а Венеційська бієнале, 2022. Фрагмент основного кураторського проєкту в Арсеналі. Куратор С. Алемані. Венеція, Італія. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.6. Баннер Gudskul. Fridericianum. Документа 15. Кассель, Німеччина. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.7. Арт проєкт «Wajukuu». Документа 15. Кассель, Німеччина. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.8. Т. Паді. Hallenbad Ost. Документа 15. Кассель, Німеччина. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.9. Проєкт У. Родіноне у Petit Palais. Париж, Франція. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.10. А. Сала. Проєкт «Time No Longer». Bourse de Commerce — Pinault Collection. Париж, Франція. Фото А. Луговська, 2022.

- 2.11. Фрагмент постійної експозиції Дрезденської картинної галереї (Галереї старих майстрів). Дрезден, Німеччина. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.12. Г. Базелітц. Кунстхаус Цюриха. Цюрих, Швейцарія. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.13. Постійна експозиція Лувру. Париж, Франція. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.14. В. Де Марія. Dia Veason. Бікон, Нью-Йорк, США. Фото А. Луговська, 2018.
- 2.15. Музей Гуггенхайма. Виставка Х. аф Клінт. Нью-Йорк, США. Фото А. Луговська, 2018.
- 2.16. Н. де Сен-Фалль. МАМАС. Ніца, Франція. Фото А. Луговська, 2022.
- 2.17. Кунстмузеум Базель. Перша у світі публічно відкрита колекція, придбана у Б. Амербаха містом Базелем. Фото А. Луговська, 2023.

Ілюстрації до розділу 3

- 3.1. Відкриття виставки «Штиль». Галерея УКV, Виставковий зал київської організації Спільки художників України, Київ, 1992. З архіву Олександра Соловйова. (№1)
- 3.2. Відкриття виставки «Штиль». Галерея УКV, Виставковий зал київської організації Спільки художників України, Київ, 1992. З архіву Олександра Соловйова. (№2)
- 3.3. Відкриття виставки «Штиль». Галерея УКV, Виставковий зал київської організації Спільки художників України, Київ, 1992. З архіву Олександра Соловйова. (№3)
- 3.4. Галерея «РА». Була відкрита у 1993 році Андрієм Трилісським. Тут з 2004 року працювала фотогалерея та «Школа фотографії Віктора Марущенка». Київ. Архів ЦСМ «Совіарт».
- 3.5. Едуард Колодій, Ігор Хадзинський «Локальне зондування». Галерея Бланк, Київ, 1995. З архіву Олександра Соловйова.

- 3.6. Виставка «Барбарос. Нове варварське бачення». Будинок художника, Київ, 1995. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.7. Василій Цаголов «Трудова угода». Галерея Бланк, Київ, 1995. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.8. Олександр Гнилицький «Трансатлантичний зв'язок». Фрагмент виставки Парниковий ефект». Центр сучасного мистецтва Сороса, Київ, 1997. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.9. Олександр Харченко «Пригоди жовтого чемоданчика» (на передньому плані), Сергій Солонський «Body». Фрагмент виставки «Інтермедія». Центр сучасного мистецтва Сороса, Київ, 1998. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.10. Тіберій Сільваші «Живопис». Центр сучасного мистецтва Сороса, Київ, 2000. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.11. Дмитро Дульфан, Олександр Петреллі. Інсталяція з перформансом. Фрагмент виставки «Кримська атомна». Український дім, Київ, 2000. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.12. Павло Маков «Книга днів». Національний художній музей, Київ, 2002. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.13. Влада Ралко «Китайський еротичний щоденник». Галерея Гельмана, Київ, 2002. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.14. «Прощавай, зброє». Загальний вигляд виставки. Мистецький Арсенал, Київ, 2004. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.15. Маша Шубіна «Цифровий нарцисизм». Фрагмент виставки «Generations. UsA. Молоді митці України та Америки». PinchukArtCentre, Київ, 2007. З архіву Олександра Соловйова.
- 3.16. Ентоні Гормлі «Під моєю шкірою» (на передньому плані), Арсен Савадов «До серця». Фрагмент виставки «Reflection». PinchukArtCentre, Київ, 2007. З архіву Олександра Соловйова.

- 3.17. Клуб-галерея "К11", заняття школи арт менеджменту, В. Хаматов. Київ. Центр сучасного мистецтва «Совіарт». Школа арт-менеджменту функціонувала з 2004 до 2012 року. Архів ЦСМ «Совіарт».
- 3.18. Персональна виставка Аніша Капура. Робота – «У стані забуття». PinchukArtCentre. Київ, 2012. Фотографії надані PinchukArtCentre. © Аніш Капур. Фото: Сергій Іллін. [електронний ресурс] // PinchukArtCentre. URL: https://pinchukartcentre.org/ua/photo_and_video/photo/18082 (дата звернення: 18.02.2023)
- 3.19. Виставка «ПАРКОМУНА. Місце. Спільнота. Явище». PinchukArtCentre. Київ, 2016. Фотографія надана PinchukArtCentre © 2016. Фото: Сергій Іллін. [електронний ресурс] // PinchukArtCentre. URL: https://pinchukartcentre.org/ua/photo_and_video/photo/30605 (дата звернення: 16.02.2023)
- 3.20. Виставка «Червона книга: радянське мистецтво Львова 80–90-х років». PinchukArtCentre. 2018. Київ. Фотографія надана PinchukArtCentre © 2018. Фото: Максим Білоусов. [електронний ресурс] // PinchukArtCentre. URL: <https://new.pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/red-book> (дата звернення: 23.02.2023)
- 3.21. Робота Каспера Босманса. FUTURE GENERATION ART PRIZE @ VENICE 2019. Офіційна паралельна програма 58-ї Венеційської бієнале. Palazzo Ca' Tron. Організатор – PinchukArtCentre, 2019. Фотографія надана PinchukArtCentre © 2019. Фото: Максим Білоусов, Сергій Іллін. [електронний ресурс] // PinchukArtCentre. URL: <https://new.pinchukartcentre.org/en/exhibition/future-generation-art-prize-2019-venice> (дата звернення: 18.01.2023)
- 3.22. Галкін Данило. «Картина світу» в рамках спецпроекту «Подвійна гра» Першої Київської міжнародної бієнале сучасного мистецтва ARSENALE 2012. Мистецький Арсенал. Київ, 2012. [електронний ресурс] // Scherbenko Art Centre. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/danilo-galkin-uk/kartina-svitu/> (дата звернення: 16.02.2023)
- 3.23. Андрій Сагайдаковський. Проект «Декорації. Ласкаво просимо». Мистецький Арсенал. Київ, 2020. Фото: Анна Луговська.

- 3.24. Нікіта Кадан. Проєкт «Найсолодша пісня скорботи». Voloshyn gallery. Київ, 2020. Фото: А. Луговська.
- 3.25. Віктор Сидоренко. Проєкт «Нульовий рік. Ідея світла». Центр сучасного мистецтва М17. Київ, 2021. Фото: А. Луговська
- 3.26. Український Дім. Проєкт «30x30.Сучасне українське мистецтво». Київ, 2021. Фото: А. Луговська.
- 3.27. Олександр Животков. Проєкт «Тесум Veniam». Stedley Art Foundation. Київ, 2021. Фото: А. Луговська.
- 3.28. Саша Курмаз. Проєкт «Коли страх стає другом». The Naked Room. Київ, 2021. Фото: А. Луговська.
- 3.29. Олександр Ройтбурд. Проєкт «Вправи на розкутість». Щербенко Арт Центр. Київ, 2021. Фото: А. Луговська
- 3.30. Петро Антип. Проєкт «Сучасна Архаїка». Український Дім. Київ, 2021. Фото: А. Луговська.
- 3.31. Юрій Денисенков. Проєкт «Memory Aberration». White world gallery. Київ, 2021. Фото: А. Луговська.
- 3.32. Артем Волокітін. Проєкт «Абстрактне світло». Dumchuk gallery. Київ, 2021. Фото А. Луговська
- 3.33. Гамлет Зінківський. Проєкт «3652019 + 2/3». Центр сучасного мистецтва М17. Київ, 2022. Фото: А. Луговська.
- 3.34. Л. Хоменко. Фрагмент проєкту «Це Україна: Захищаючи свободу» PinchukArtCentre, офіційна паралельна програма 59-ї Венеційської бієнале, 2022. Куратор Б. Гельдхов. Scuola Grande di Santa Maria. Венеція, Італія. Фото: А. Луговська, 2022.

Ілюстрації до розділу 4

4.1. Загальний вигляд залів та першої постійної експозиції Музею сучасного мистецтва «ТІРС», 1990-1992. м. Одеса, вул. Гоголя, 2. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

- 4.2. Фотодокументація виставки «Підозрювана реальність», 1992
Музей сучасного мистецтва «ТИРС»: м. Одеса, вул. Гоголя, 2
Куратор виставки: Маргарита Жаркова. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.3. Фотодокументація перформансу «Дефлорація океану», 1993. Група «Загальний стан» (Вадим Бондаренко, Ігор Гусєв, Юлія Дешмод)
Музей сучасного мистецтва «ТИРС»: м. Одеса, вул. Гоголя, 2. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.4. Групове фото учасників виставки «Страшне-любовне», 1994
Музей сучасного мистецтва «ТИРС»: м. Одеса, вул. Гоголя, 2
Куратор виставки: Михайло Рашковецький, Галина Богуславська
На фото (зліва направо): 1 ряд – Олександр Шевчук, Василь Рябченко; 2 ряд – Галина Богуславська, Михайло Рашковецький, Ігор Гусєв, Юлія Дешмод, Вадим Бондаренко. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.5. Фото експозиції виставки «Дикі тіні любові», 1995. Музей західного та східного мистецтва: м. Одеса, вул. Пушкінська, 9. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.6. Фото експозиції виставки «Синдром Кандинського» (перша частина виставкового триптиха), 1995. Одеський історично-краєзнавчий музей: м. Одеса, вул. Ланжеронівська, 24а. Куратор проєкту: Олександр Ройтбурд, Михайло Рашковецький, Олена Михайловська. На фото відеоінсталяція Мирослава Кульчицького і Вадима Чекорського "Postmortem". Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.7. Фото експозиції виставки «Кабінет доктора Франкенштейна. Неохімеризм" (друга частина виставкового триптиха), 1995. Будинок вчених: м. Одеса, Сабанєїв міст, 4. Куратори виставки: Олександр Ройтбурд, Михайло Рашковецький, Олена Михайловська. На фото інсталяція Олександра Лісовського «Марчелло Монстрояні». Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.8. Фото експозиції виставки «Загибель Титаніка», 1996. Євангельська пресвітеріанська церква: м. Одеса, вул. Пастера, 62. Куратор проєкту: Вадим Безпрозваний. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.9. Фото експозиції виставки «Фантом-Опера» (третя частина виставкового триптиха), 1996. Колишня мала сцена Одеського оперного театру: м. Одеса, Чайковського провулок, 12. Куратор виставки: Олександр Ройтбурд. На фото інсталяція Василя Рабченка «Принцеса». Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.10. Фото відкриття проєкту «Новий файл» у концертно-виставковому залі Одеського морського вокзалу. м. Одеса, вул. Приморська, 6. Куратор проєкту: Олена Михайловська. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.11. Фото експозиції проєкту «Art&Fact», 1997. Одеський літературний музей: м. Одеса, вул. Ланжеронівська, 2. Куратор проєкту: Вадим Безпрозваний. На фото інсталяція Ісідора Зільберштейна. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.12. Фото експозиції проєкту «Супермаркет», 1997. Виставкова зала Дитячого реабілітаційного центру «Майбутнє»: м. Одеса, вул. Пушкінська, 51. Куратори проєкту: Мирослав Кульчицький & Вадим Чекорський. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.13. Фото експозиції проєкту «Неприродний відбір», 1997. Будівля державного Центру української культури (Міський ринок їжі): м. Одеса, вул. Рішельєвська, 9а. Куратор проєкту: Михайло Рашковецький. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.14. Фото експозиції проєкту «Фіолетовий оксамит», 1998. Палац культури моряків: м. Одеса, Приморський бульвар, 9. Куратор проєкту: Ута Кільтер. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.15. Фото експозиції виставка «Академія холоду» в межах фестивалю «Вільна зона 2», 1998. Одеський художній музей: м. Одеса, вул. Софіївська, 5а. Куратори проєкту: Олександр Ройтбурд, Михайло Рашковецький. На фото відеоінсталяція Олександра Ройтбурда «Психоделічне вторгнення броненосця "Потьомкін" в тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна». Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.16. Олександр Ройтбурд «Вторгнення броненосця «Потьомкін» в тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна». Фрагмент виставки «Академія холоду». Центр сучасного мистецтва Сороса, Художній музей, Одеса, 1998. З архіву Олександра Соловйова.

- 4.17. Відкриття Музею сучасного мистецтва Одеси. Фрагмент першої експозиції, 2008. м. Одеса, Сабанський провулок, 4а. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.18. Фрагмент експозиції в галереї «Норма», 2009-2010. м. Одеса, вул. Кузнечна, 52. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.19. Фрагмент нової експозиції, Музей сучасного мистецтва Одеси, 2012. м. Одеса, Французький бульвар, 8. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси
- 4.20. Фрагмент нової експозиції, Музей сучасного мистецтва Одеси. 2013. м. Одеса, вул. Леонтовича, 5. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.21. Фрагмент інтер'єру галереї «Вікно», 2012-2014. м. Одеса, вул. Ніжинська, 31. Куратори простору: Дмитро Дульфан, Сергій Поляков. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.22. Фрагмент експозиції виставки «Enfant terrible. Одеський концептуалізм», 2015. Національний художній музей України: м. Київ, вул. Грушевського, 6. Куратор виставки: Мирослав Кульчицький. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.23. Галерея «Морська». Директор Тетяна Біновська. Проіснувала понад 10 років і була розміщена в Одеському порту, її площа становила близько 1700 м². Одеса. Архів ЦСМ «Совіарт».
- 4.24. Фрагмент експозиції виставки «Enfant terrible. Одеський концептуалізм», 2015. Національний художній музей України: м. Київ, вул. Грушевського, 6. Куратор виставки: Мирослав Кульчицький. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.25. Фрагмент експозиції виставки «Лихі 90-ті», 2016. Музей сучасного мистецтва Одеси: м. Одеса, вул. Леонтовича, 5. Куратор виставки: Вікторія Великодоменко. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.
- 4.26. Фрагмент експозиції виставки «Лихі 90-ті», 2016. Музей сучасного мистецтва Одеси: м. Одеса, вул. Леонтовича, 5. Куратор виставки: Вікторія Великодоменко. На фото відтворена відеоінсталяція Мирослава Кульчицького & Вадима Чекорського «Простір капітуляції. Сталінград під Берліном». Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.27. Turbulence. 5-та одеська бієнале сучасного мистецтва. Фрагмент експозиції в галереї «Худпромо», 2017. м. Одеса, вул. Жуковського, 6. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.28. Turbulence. 5-та одеська бієнале сучасного мистецтва. Відкриття експозиції в Музеї західного та східного мистецтва, 2017. м. Одеса, вул. Пушкінська, 9. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.29. Turbulence. 5-та одеська бієнале сучасного мистецтва. Відкриття експозиції на Заводі шампанських вин, 2017. м. Одеса, Французький бульвар, 36. На фото інсталяція Зої Фалькової «Крій». Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.30. Фото експозиції виставки «ТИРС», 2020. Музей сучасного мистецтва Одеси: м. Одеса, вул. Леонтовича, 5. Архів Музею сучасного мистецтва Одеси.

4.31. Проєкт Наталії Шульте «Камінь ножиці папір». Галерея «Invogue#Art». Одеса, 2021. Фото: А. Луговська.

4.32. Марія Куліковська. Скульптура «Мильна фігура з квітами» з виставки 2019-го року «Моя шкіра – моя справа». Одеський художній музей. Одеса, 2021. Фото: А. Луговська.

4.33. Ілля Чичкан. Виставка «Псіходарвінізм. Практичний гуманізм». Музей сучасного мистецтва Одеси. Одеса, 2021. Фото: А. Луговська.

Ілюстрації до розділу 5

5.1. Сергій Радкевич «Календар/ Повний цикл праці». Галерея «Дзига». Львів, 2015. З архіву «Дзиги».

5.2. Роксолана Угринюк, проєкт «Соціальний». Галерея «Дзига». Львів, 02.09.2019. З архіву «Дзиги».

5.3. Олекса Фурдіяк «Штольня» Галерея «Дзига». Львів, 23.01.20. З архіву «Дзиги».

5.4 – 5.5. «THE HILL», Костянтин Зоркін. Галерея «Дзига». Львів, 16.10.21. З архіву «Дзиги».

5.6. Ukrainian bienale of digital and media art. Галерея «Дзига». Львів, 2022. З архіву «Дзиги».

5.7. Сергій Савченко «Зовнішні землі». Галерея «Дзига». Львів, 8.10.22. З архіву «Дзиги».

5.8. Ірина Максимова «Калина». Галерея «Дзига». Львів, 15.11.22. З архіву «Дзиги».

5.9. – 5.10. Автори –100 митців з України, Арт Фронт. Час війни. Рефлексії...Галерея «Дзига». Львів, 19.04.22. З архіву «Дзиги».

5.11 – 5.12. Проєкт «Розшук» Вячеслава Машницького. Галерея Detenpyla. Львів, 2023. Фото Семена Храмцова.

Ілюстрації до розділу 6

6.1. Відкриття МГ. Проєкт «Хроніка Арта. Харків. 80-90-ті роки» Харківська муніципальна галерея. Директор Татяна Тумасян. Харків, 1996. [електронний ресурс] // Харківська муніципальна галерея. URL: <https://mgallery.kharkov.ua/1996-vidkrittja-mg-proiekt-hronika-arta-harkiv-80-90-ti-roki/> (дата звернення: 16.02.2023)

6.2. Відкриття Муніципальної галереї. Проєкт «Хроніка Арта. Харків 80-90-ті роки». Харків, 1996. З архіву Тетяни Тумасян.

6.3. Фестиваль молодіжного мистецтва «NonStopMedia». Організатор – Харківська муніципальна галерея. Перший фестиваль NonStopMedia пройшов у 2003 році. Харків. [електронний ресурс] // Харківська муніципальна галерея. URL: <https://mgallery.kharkov.ua/nonstop-ua/> (дата звернення: 19.02.2023)

6.4. Олександр Дубовик. Проєкт «Знаки» реалізований Stedley Art Foundation. YermilovCentre. Харків, 2021. Фото: А. Луговська

6.5. Vovatanya gallery на ART-KYIV contemporary – 2011. Мистецький Арсенал. Київ, 2011. З архіву Тетяни Тумасян.

- 6.6. Відкриття Єрмілов центру Харків, 2012. На фото: (зліва направо) Р. Мінін, П. Маков, Т. Тумасян, Н. Іванова. З архіву Тетяни Тумасян.
- 6.7. Ретроспективний проєкт Бориса Михайлова «Unrespectable». Куратор – Тетяна Тумасян. Єрмілов центр. Харків, 2013. З архіву Тетяни Тумасян.
- 6.8. Простір Муніципальної галереї. Проєкт Володимира Старікова «Струм». Харків, 2021. З архіву Тетяни Тумасян.
- 6.9. Проєкт «Місто Ха». Харків авангардний. Національний художній музей України. Київ, 2017. Куратори Сергій Братков та Тетяна Тумасян.
- 6.10. Друга національна бієнале молодого сучасного мистецтва. Приміщення готелю «Харків» (нефункціонуючий корпус). Харків, 2019. Головним організатором Бієнале у Харкові була Харківська муніципальна галерея. Художні проєкти були представлені на 15 локаціях, серед яких був і ЄрміловЦентр. Куратори: Дарина Скринник-Миська, Анастасія Євсєєва та Борис Філоненко. На фото – проєкт EtchingRoom1. З архіву Тетяни Тумасян.
- 6.11. Володимир Кочмар. Проєкт «Варіації на тему...». Муніципальна галерея. Харків, 2019. З архіву Тетяни Тумасян.
- 6.12. Проєкт «Чердак». Простір Арт Підвалу Муніципальної галереї. Харків, 2021 З архіву Тетяни Тумасян.
- 6.13. Виставка до 25-річчя Муніципальної галереї «25». Харків, 2021. З архіву Тетяни Тумасян.
- 6.14. Проєкт «Хроніка Арта. МГ 25». Муніципальна галерея. Харків, 2021. З архіву Тетяни Тумасян.

ІЛЮСТРАЦІЇ

Ілюстрації до розділу 2



2.1. Л. Гагліарді. Проект «Tête-à-tête». Art Basel, 2022. Фрагмент проекту Unlimited, куратор Джованні Карміне. Базель, Швейцарія.



2.2. А. Зіттель. Проект «A – Z Personal Uniform, 2nd Decade: Fall/ Winter 2003 – Spring/ Summer 2013 (2003-2013)». Art Basel, 2022. Фрагмент проекту Unlimited. Куратор Джованні Карміне. Базель, Швейцарія.



2.3. Art Basel, 2022. Фрагмент основної частини арт'ярмарку, де представлені галереї. Базель, Швейцарія.



2.4. Л. Буржуа «Павук». Art Basel, 2022. Базель, Швейцарія.



2.5. 59-а Венеційська бієнале, 2022. Фрагмент основного кураторського проєкту в Арсеналі. Куратор С. Алемані. Венеція, Італія.



2.6. Баннер Gudskul. Fridericianum. Документа 15. 2022. Кассель, Німеччина.



2.7. Арт проект «Wajukuu». Документа 15. 2022. Кассель, Німеччина.



2.8. Т. Паді. Hallenbad Ost. Документа 15. 2022. Кассель, Німеччина.



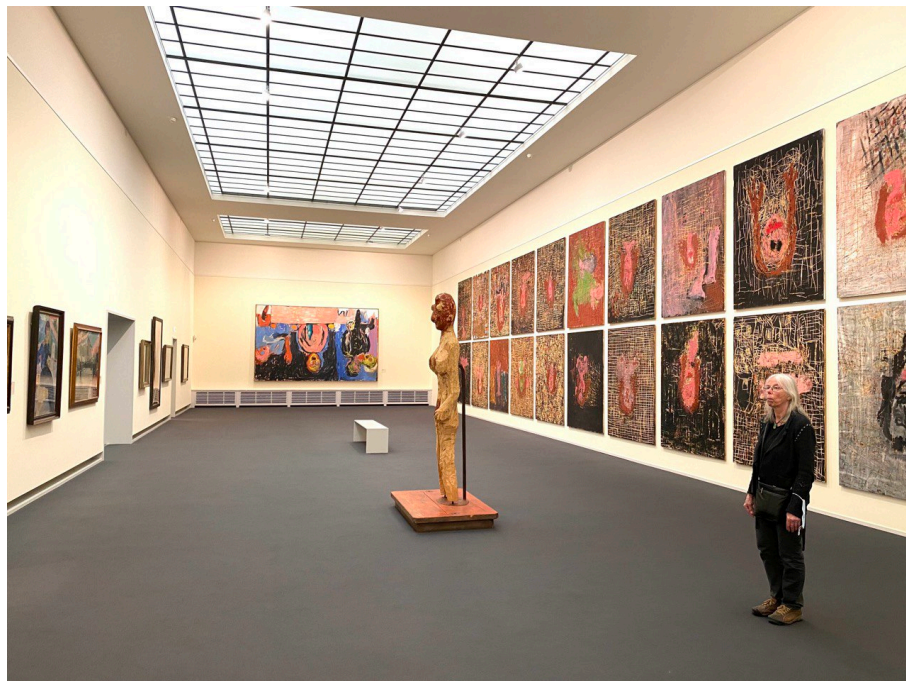
2.9. Проект У. Родіноне. Petit Palais. 2022. Париж, Франція.



2.10. А. Сала. Проект «Time No Longer». Bourse de Commerce — Pinault Collection. 2022. Париж, Франція.



2.11. Фрагмент постійної експозиції Дрезденської картинної галереї (Галереї старих майстрів). 2022. Дрезден, Німеччина.



2.12. Г. Базелітц. Кунстхаус Цюріха. 2022. Цюріх, Швейцарія.



2.13. Постійна експозиція Лувру. 2022. Париж, Франція.



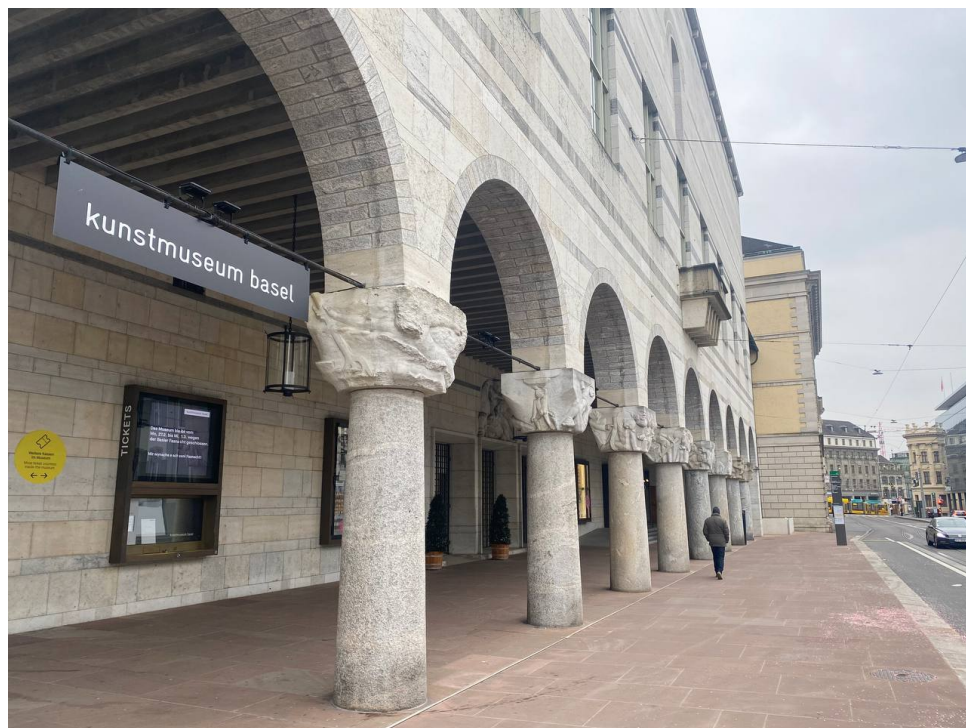
2.14. В. Де Марія. Dia Beacon. 2018. Бікон, Нью-Йорк, США.



2.15. Музей Гуггенхайма. Виставка Х. аф Клінт. 2018. Нью-Йорк, США.



2.16. Н. де Сен-Фалль. МАМАС. 2022. Ніца, Франція.



2.17. Кунстмузеум Базель. 2023. Перша у світі публічно відкрита колекція, придбана у Б. Амербаха містом Базелем.

Ілюстрації до розділу 3



3.1. Відкриття виставки «Штиль». Галерея УКВ, Виставковий зал київської організації Спілки художників України, Київ, 1992. (№1)



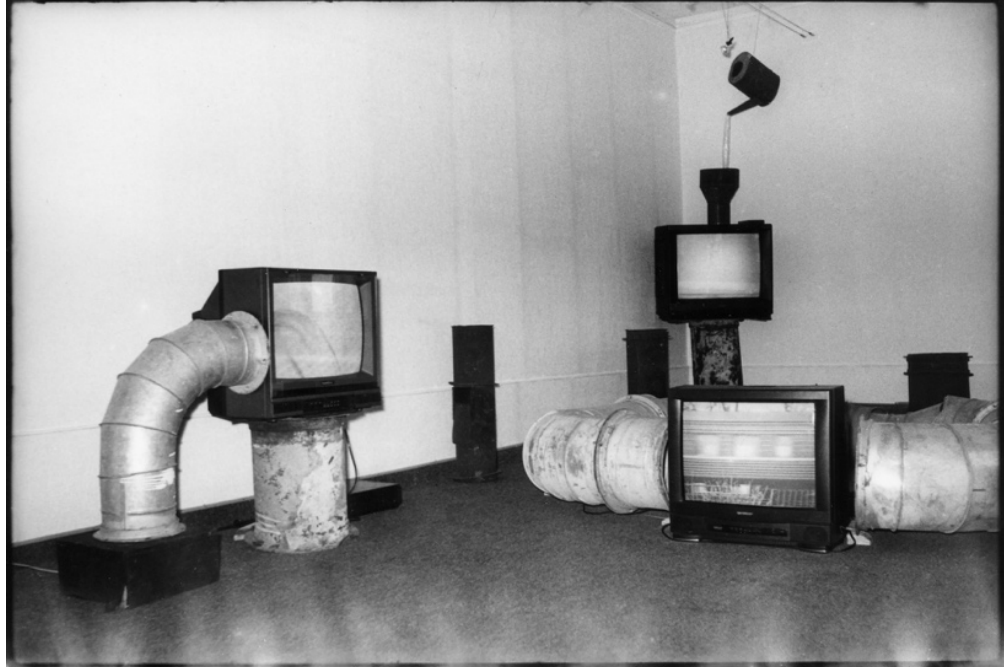
3.2. Відкриття виставки «Штиль». Галерея УКВ, Виставковий зал київської організації Спілки художників України, Київ, 1992. (№2)



3.3. Відкриття виставки «Штиль». Галерея УКВ, Виставковий зал київської організації Спілки художників України, Київ, 1992. (№3)



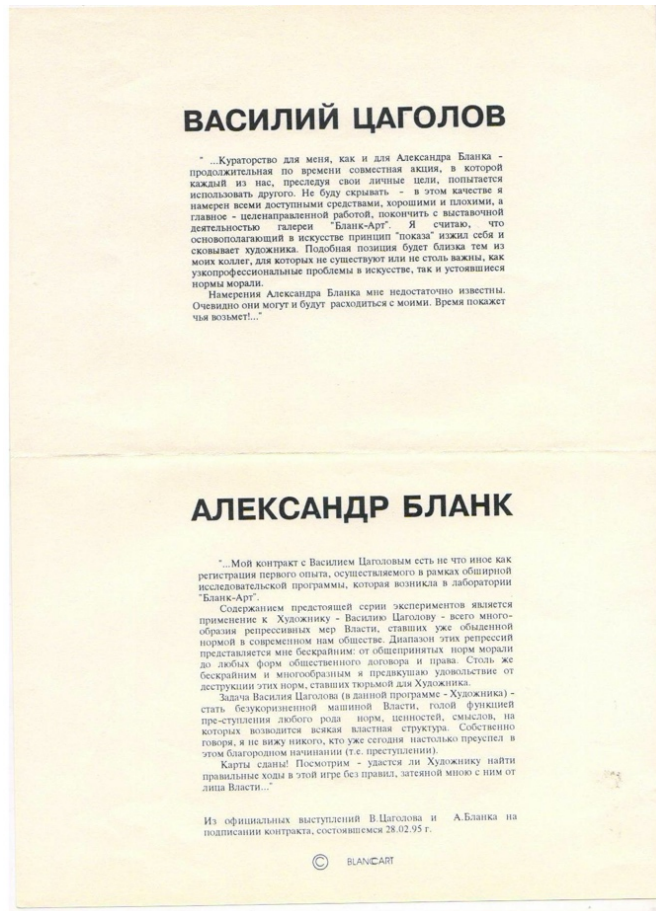
3.4. Галерея «РА». Була відкрита у 1993 році Андрієм Трилісським. Тут з 2004 року працювала фотогалерея та «Школа фотографії Віктора Маруценка». Київ.



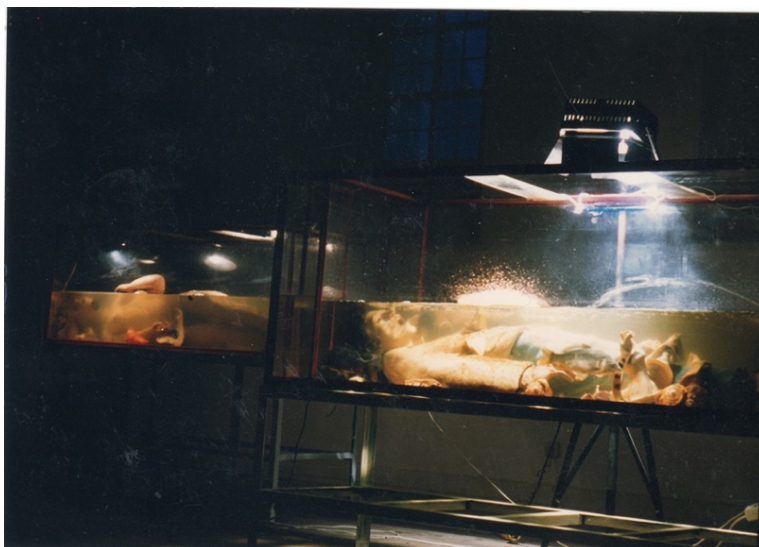
3.5. Едуард Колодій, Ігор Хадзинський «Локальне зондування». Галерея
Бланк, Київ, 1995.



3.6. Виставка «Барбарос. Нове варварське бачення». Будинок художника,
Київ, 1995.



3.7. Василий Цаголов «Трудовая угода». Галерея Бланк, Київ, 1995.



3.8. Олександр Гнилицький «Трансатлантичний зв'язок». Фрагмент виставки «Парниковий ефект». Центр сучасного мистецтва Сороса, Київ, 1997.



3.9. Олександр Харченко «Пригоди жовтого чемоданчика» (на передньому плані), Сергій Солонський «Body». Фрагмент виставки «Інтермедія». Центр сучасного мистецтва Сороса, Київ, 1998.



3.10. Тіберій Сільваші «Живопис». Центр сучасного мистецтва Сороса, Київ, 2000.



3.11. Дмитро Дульфан, Олександр Петреллі. Інсталяція з перформансом. Фрагмент виставки «Кримська атомна». Український дім, Київ, 2000.



3.12. Павло Маков «Книга днів». Національний художній музей, Київ, 2002.



3.13. Влада Ралко «Китайський еротичний щоденник». Галерея Гельмана, Київ, 2002.



3.14. «Прощавай, зброє». Загальний вигляд виставки. Мистецький Арсенал, Київ, 2004.



3.15. Маша Шубіна «Цифровий нарцисизм». Фрагмент виставки «Generations. UsA. Молоді митці України та Америки». PinchukArtCentre, Київ, 2007.



3.16. Ентоні Гормлі «Під моєю шкірою» (на передньому плані), Арсен Савадов «До серця». Фрагмент виставки «Reflection». PinchukArtCentre, Київ, 2007.



3.17. Клуб-галерея «К11», заняття школи арт менеджменту, В. Хаматов.
Київ. Центр сучасного мистецтва «Совіарт». Школа арт-менеджменту
функціонувала з 2004 до 2012 року.



3.18. Персональна виставка Аніша Капура. Робота – «У стані забуття».
PinchukArtCentre. Київ, 2012.



3.19. Виставка "ПАРКОМУНА. Місце. Спільнота. Явище". PinchukArtCentre. Київ, 2016.



3.20. Виставка «Червона книга: радянське мистецтво Львова 80–90-х років». PinchukArtCentre. 2018. Київ.



3.21. Робота Каспера Босманса. FUTURE GENERATION ART PRIZE @ VENICE 2019. Офіційна паралельна програма 58-ї Венеційської бієнале. Palazzo Ca' Tron. Організатор – PinchukArtCentre, 2019.



3.22. Галкін Данило. «Картина світу» в рамках спецпроекту «Подвійна гра» Першої Київської міжнародної бієнале сучасного мистецтва ARSENALE 2012. Мистецький Арсенал. Київ, 2012



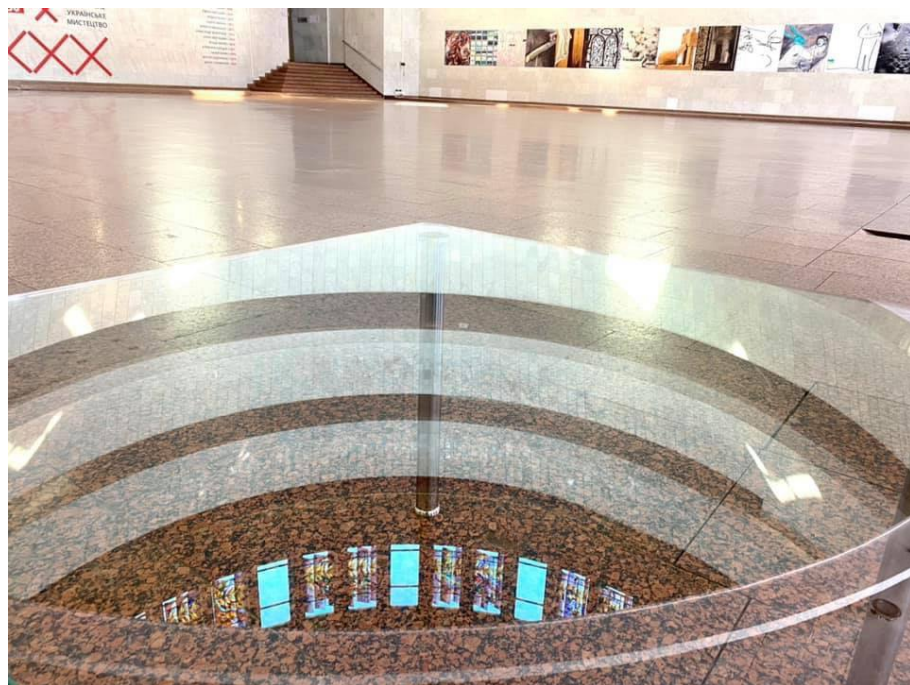
3.23. Андрій Сагайдаковський. Проект «Декорації. Ласкаво просимо». Мистецький Арсенал. Київ, 2020.



3.24. Нікіта Кадан. Проект «Найсолодша пісня скорботи». Voloshyn gallery. Київ, 2020.



3.25. Віктор Сидоренко. Проект «Нульовий рік. Ідея світла». Центр сучасного мистецтва М17. Київ, 2021.



3.26. Український Дім. Проект «30x30.Сучасне українське мистецтво». Київ, 2021.



3.27. Олександр Животков. Проєкт «Тесум Veniam». Stedley Art Foundation. Київ, 2021.



3.28. Саша Курмаз. Проєкт «Коли страх стає другом». The Naked Room. Київ, 2021.



3.29. Олександр Ройтбурд. Проект «Вправи на розкутість». Щербенко Арт Центр. Київ, 2021.



3.30. Петро Антип. Проект «Сучасна Архаїка». Український Дім. Київ, 2021.



3.31. Юрій Денисенков. Проект «Memory Aberration». White world gallery. Київ, 2021.



3.32. Артем Волокітін. Проект «Абстрактне світло». Dumchuk gallery. Київ, 2021.



3.33. Гамлет Зіньківський. Проект «3652019 + 2/3». Центр сучасного мистецтва М17. Київ, 2022.



3.34. Л. Хоменко. Фрагмент проекту «Це Україна: Захищаючи свободу» PinchukArtCentre, офіційна паралельна програма 59-ї Венеційської бієнале, 2022. Куратор Б. Гельдхов. Scuola Grande di Santa Maria. Венеція, Італія.

Ілюстрації до розділу 4



4.1. Загальний вигляд залів та першої постійної експозиції Музею сучасного мистецтва «ТИРС», 1990-1992. м. Одеса, вул. Гоголя, 2



4.2. Фотодокументація виставки «Підозрювана реальність», 1992
Музей сучасного мистецтва «ТИРС»: м. Одеса, вул. Гоголя, 2
Куратор виставки: Маргарита Жаркова.



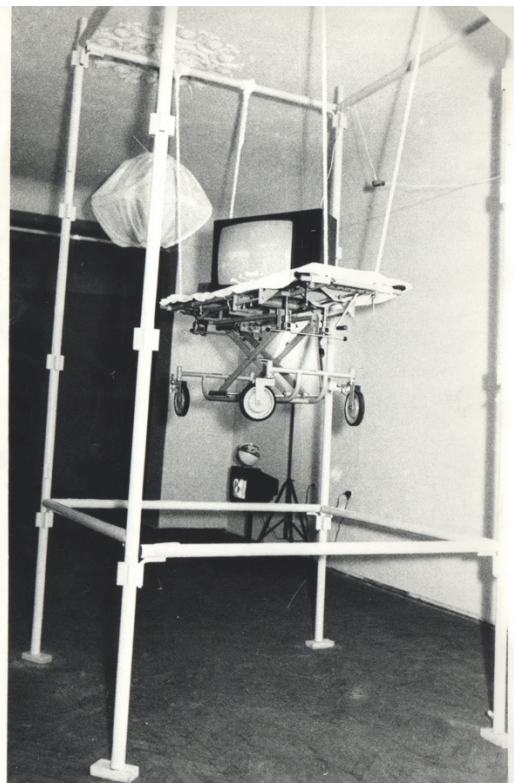
4.3. Фотодокументація перформансу «Дефлорація океану», 1993. Група
«Загальний стан» (Вадим Бондаренко, Ігор Гусєв, Юлія Дешшмод)
Музей сучасного мистецтва «ТИРС»: м. Одеса, вул. Гоголя, 2.



4.4. Групове фото учасників виставки «Страшне-любовне», 1994
Музей сучасного мистецтва «ТИРС»: м. Одеса, вул. Гоголя, 2
Куратор виставки: Михайло Рашковецький, Галина Богуславська
На фото (зліва направо): 1 ряд – Олександр Шевчук, Василь Рябченко; 2 ряд
– Галина Богуславська, Михайло Рашковецький, Ігор Гусев, Юлія Депешмод,
Вадим Бондаренко.



4.5. Фото експозиції виставки «Дикі тіні любові», 1995. Музей західного та східного мистецтва: м. Одеса, вул. Пушкінська, 9.



4.6. Фото експозиції виставки «Синдром Кандинського», 1995. Одеський історично-краєзнавчий музей: м. Одеса, вул. Ланжеронівська, 24а. Куратор проєкту: Олександр Ройтбурд, Михайло Рашковецький, Олена Михайловська. На фото відеоінсталяція Мирослава Кульчицького і Вадима Чекорського "Postmortem".



4.7. Фото експозиції виставки «Кабінет доктора Франкенштейна. Неохімеризм" (друга частина виставкового триптиха), 1995. Будинок вчених: м. Одеса, Сабанєїв міст, 4. Куратори виставки: Олександр Ройтбурд, Михайло Рашковецький, Олена Михайловська. На фото інсталяція Олександра Лісовського «Марчелло Монстрояні».



4.8. Фото експозиції виставки «Загибель Титаніка», 1996. Євангельська пресвітеріанська церква: м. Одеса, вул. Пастера, 62. Куратор проекту: Вадим Безпрозваний.



4.9. Фото експозиції виставки «Фантом-Опера» (третя частина виставкового триптиха), 1996. Колишня мала сцена Одеського оперного театру: м. Одеса, Чайковського провулок, 12. Куратор виставки: Олександр Ройтбурд. На фото інсталяція Василя Рабченка «Принцеса».



4.10. Фото відкриття проєкту «Новий файл» у концертно-виставковому залі Одеського морського вокзалу. м. Одеса, вул. Приморська, 6. Куратор проєкту: Олена Михайловська.



4.11. Фото експозиції проєкту Art&Fact”, 1997. Одеський літературний музей:
м. Одеса, вул. Ланжеронівська, 2. Куратор проєкту: Вадим Безпрозваний.
На фото інсталяція Ісідора Зільберштейна.



4.12. Фото експозиції проєкту «Супермаркет», 1997. Виставкова зала
Дитячого реабілітаційного центру «Майбутнє»: м. Одеса, вул. Пушкінська,
51. Куратори проєкту: Мирослав Кульчицький & Вадим Чекорський.



4.13. Фото експозиції проекту «Неприродний відбір», 1997. Будівля державного Центру української культури (Міський ринок їжі): м. Одеса, вул. Рішельєвська, 9а. Куратор проекту: Михайло Рашковецький.



4.14. Фото експозиції проекту «Фіолетовий оксамит», 1998. Палац культури моряків: м. Одеса, Приморський бульвар, 9. Куратор проекту: Ута Кільтер.



4.15. Фото експозиції виставка «Академія холоду» в межах фестивалю «Вільна зона 2», 1998. Одеський художній музей: м. Одеса, вул. Софіївська, 5а.



4.16. Олександр Ройтбурд «Вторгнення броненосця «Потьомкін» в тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна». Фрагмент виставки «Академія холоду». Центр сучасного мистецтва Сороса, Художній музей, Одеса, 1998.



4.17. Відкриття Музею сучасного мистецтва Одеси. Фрагмент першої експозиції, 2008. м. Одеса, Сабанський провулок, 4а.



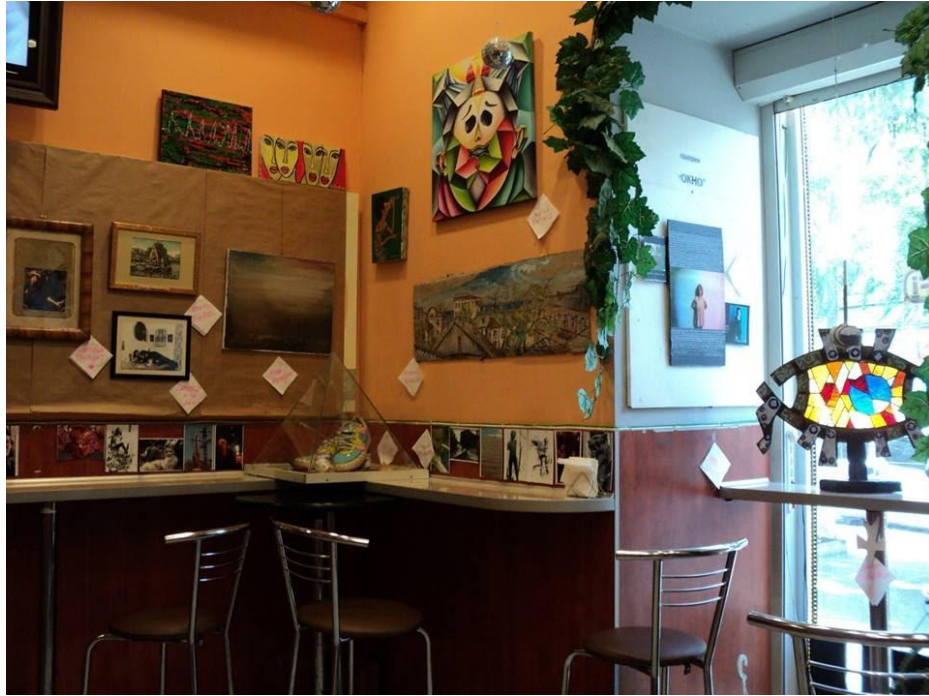
4.18. Фрагмент експозиції в галереї «Норма», 2009-2010. м. Одеса, вул. Кузнечна, 52.



4.19. Фрагмент нової експозиції у Музеї сучасного мистецтва Одеси, 2012.
м. Одеса, Французький бульвар, 8.



4.20. Фрагмент нової експозиції у Музеї сучасного мистецтва Одеси, 2013.
м. Одеса, вул. Леонтовича, 5.



4.21. Фрагмент інтер'єру галереї «Вікно», 2012-2014. м. Одеса, вул. Ніжинська, 31. Куратори простору: Дмитро Дульфан, Сергій Поляков.



4.22. Фрагмент експозиції виставки «Enfant terrible. Одеський концептуалізм», 2015. Національний художній музей України: м. Київ, вул. Грушевського, 6. Куратор виставки: Мирослав Кульчицький.



4.23. Галерея «Морська». Директор Тетяна Біновська. Проіснувала понад 10 років і була розміщена в Одеському порту, її площа становила близько 1700 м². Одеса.



4.24. Фрагмент експозиції виставки «Enfant terrible. Одеський концептуалізм», 2015. Національний художній музей України: м. Київ, вул. Грушевського, 6
Куратор виставки: Мирослав Кульчицький.



4.25. Фрагмент експозиції виставки «Лихі 90-ті», 2016. Музей сучасного мистецтва Одеси: м. Одеса, вул. Леонтовича, 5. Куратор виставки: Вікторія Великодоменко.



4.26. Фрагмент експозиції виставки «Лихі 90-ті», 2016. Музей сучасного мистецтва Одеси: м. Одеса, вул. Леонтовича, 5. Куратор виставки: Вікторія Великодоменко. На фото відтворена відеоінсталяція Мирослава Кульчицького & Вадима Чекорського «Простір капітуляції. Сталінград під Берліном».



4.27. Turbulence. 5-та одеська бієнале сучасного мистецтва. Фрагмент експозиції в галереї «Худпромо», 2017. м. Одеса, вул. Жуковського, 6.



4.28. Turbulence. 5-та одеська бієнале сучасного мистецтва. Відкриття експозиції в Музеї західного та східного мистецтва, 2017. м. Одеса, вул. Пушкінська, 9.



4.29. Turbulence. 5-та одеська бієнале сучасного мистецтва. Відкриття експозиції на Заводі шампанських вин, 2017. м. Одеса, Французький бульвар, 36. На фото інсталяція Зої Фалькової «Крій».



4.30. Фото експозиції виставки «ТИРС», 2020. Музей сучасного мистецтва Одеси: м. Одеса, вул. Леонтовича, 5.



4.31. Проєкт Наталії Шульте «Камінь ножиці папір». Галерея «Invogue#Art». Одеса, 2021.



4.32. Марія Куліковська. Скульптура «Мильна фігура з квітами» з виставки 2019-го року «Моя шкіра – моя справа». Одеський художній музей. Одеса, 2021.



4.33. Ілля Чичкан. Виставка «Псіходарвінізм. Практичний гуманізм». Музей сучасного мистецтва Одеси. Одеса, 2021.

Ілюстрації до розділу 5



5.1. Сергій Радкевич «Календар/ Повний цикл праці». Галерея «Дзига». Львів, 2015.



5.2. Роксолана Угринюк, проєкт «Соціальний». Галерея «Дзига». Львів, 02.09.2019.



5.3. Олекса Фурдіяк «Штольня» Галерея «Дзига». Львів, 23.01.20.



5.4 – 5.5. «THE HILL», Костянтин Зоркін. Галерея «Дзига». Львів, 16.10.21.



5.6. Ukrainian bienale of digital and media art. Галерея «Дзига». Львів, 2022.



5.7. Сергій Савченко «Зовнішні землі». Галерея «Дзига». Львів, 8.10.22.



5.8. Ірина Максимова «Калина». Галерея «Дзига». Львів, 15.11.22.



5.9. – 5.10. Автори – 100 митців з України, Арт Фронт. Час війни.
Рефлексії...Галерея «Дзига». Львів, 19.04.22.



5.11 – 5.12. Проект «Розшук» Вячеслава Машницького. Галерея Detenryla.
Львів, 2023.

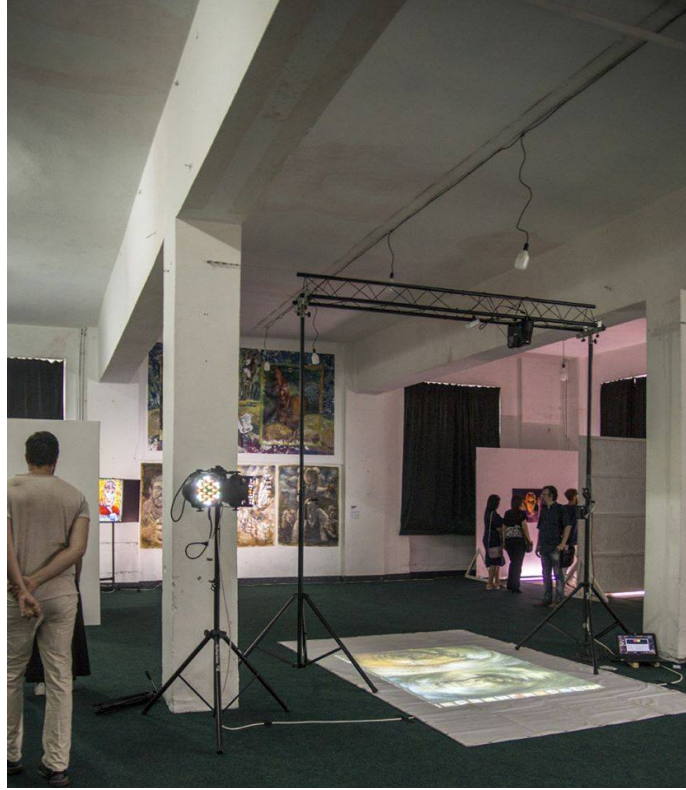
Ілюстрації до розділу 6



6.1. Відкриття МГ. Проект «Хроніка Арта. Харків. 80-90-ті роки» Харківська муніципальна галерея. Директор Татяна Тумасян. Харків, 1996.



6.2. Відкриття Муніципальної галереї. Проект «Хроніка Арта. Харків 80-90-ті роки». Харків, 1996.



6.3. Фестиваль молодіжного мистецтва «NonStopMedia». Організатор – Харківська муніципальна галерея.



6.4. Олександр Дубовик. Проєкт «Знаки» реалізований Stedley Art Foundation. YermilovCentre. Харків, 2021.



6.5 Vovatanya gallery на ART-KYIV contemporary – 2011. Мистецький Арсенал. Київ, 2011.



6.6. Відкриття Єрмілов центру Харків, 2012. На фото: (зліва направо) Р. Мінін, П. Маков, Т. Тумасян, Н. Іванова.



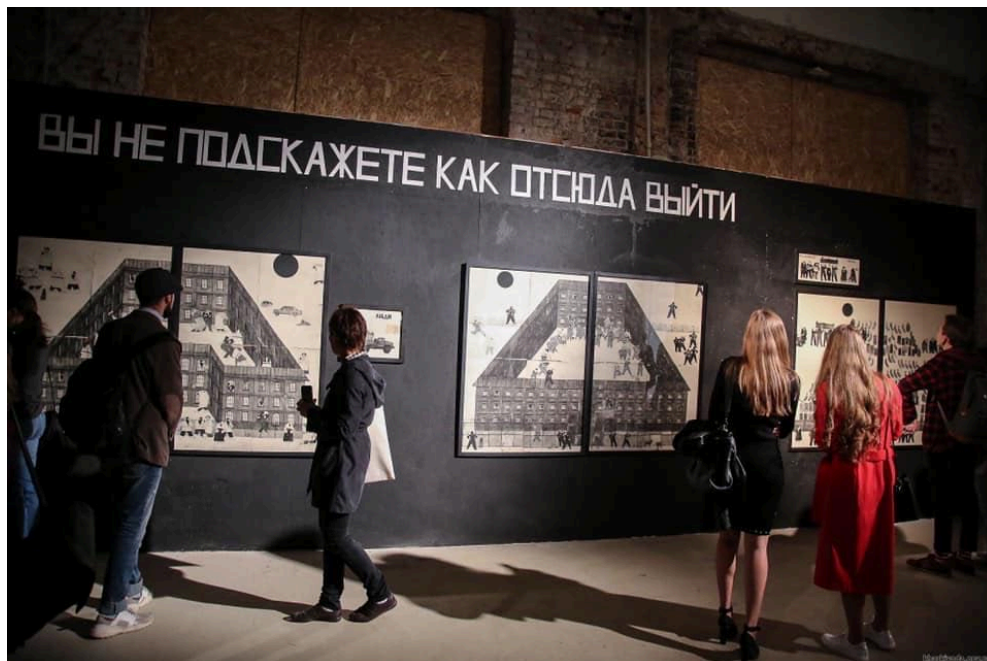
6.7. Ретроспективний проєкт Бориса Михайлова «Unrespectable». Куратор – Тетяна Тумасян. Єрмілов центр. Харків, 2013.



6.8. Простір Муніципальної галереї. Проєкт Володимира Старікова «Струм». Харків, 2021.



6.9. Проект «Місто Ха». Харків авангардний. Національний художній музей України. Київ, 2017. Куратори Сергій Братков та Тетяна Тумасян.



6.10. Друга національна бієнале молодого сучасного мистецтва. Приміщення готелю «Харків» (нефункціонуючий корпус). Харків, 2019.



6.11. Володимир Кочмар. Проект «Варіації на тему...». Муніципальна галерея. Харків, 2019.



6.12. Проект «Чердак». Простір Арт Підвалу Муніципальної галереї. Харків, 2021.



6.13. Виставка до 25-річчя Муніципальної галереї «25». Харків, 2021.



6.14. Проект «Хроніка Арта. МГ 25». Муніципальна галерея. Харків, 2021.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати
дисертації**

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Луговська А. Інституційний розвиток сучасного мистецтва в Україні. Діяльність ЦСМ «Совіарт». *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*. Київ, 2020. Вип. 16 (Груд), С. 171–178.

DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219998>

2. Луговська А. Інституції в мистецтві: світовий досвід. *Збірник наукових праць УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ (НАПРЯМ: Мистецтвознавство)*. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 100–105.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.324>

3. Луговська А. PinchukArtCentre: Трансформації як невід’ємна частина розвитку інституції сучасного мистецтва. *Збірник наукових праць АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 35 (3), С. 29-36.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-4>

4. Луговська А. Онтологічні підстави концептуалізації артінституцій. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. Київ, 2021. Вип. 17 (1) (Чер), С. 171-176.

DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(1\).2021.235252](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235252)

5. Луговська А. Артінституції Харкова періоду 1990–2020-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2022. Вип. 1. С. 87-98.

DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2022.01.087>

6. Луговська А. Динаміка становлення мистецьких інституцій Львова періоду незалежності. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. Київ, 2022. Вип. 18 (1) (Трав), С. 87-95.

DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260430](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260430)

7. Луговська А. Інституалізація мистецтва в Одесі періоду незалежності. *Вісник Львівської Національної Академії Мистецтв*. Львів, 2022. Вип. 49. С. 43-53.

8. Луговська, А., і О. Лагутенко. Становлення артінституцій Києва (1990-ті – 2020 роки). *Збірник наукових праць УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА*. Київ, 2023. Вип. 33 (Липень), С. 252-259.

DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-29>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

9. Луговська А. Діяльність ЦСМ «Совіарт» на тлі інституціональної трансформації кінця 80-х, початку 1990-х років. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: матеріали II міжнар. наук. конф., м. Київ, 11–12 лист. 2020 р. ІПСМ НАМ України*. Київ, 2020. С. 70-72.

10. Луговська А. PinchukArtCentre як приклад функціонування інституції західної моделі в українських реаліях. *Восьмі наукові читання пам'яті Академіка Платона Білецького: матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 21.11.2020. Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури*. Київ, 2020. С. 99-100.

11. Luhovska A. The activities of PinchukArtCentre – private art institution in Ukraine. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*: матеріали міжнар. наук. конф., м. Венеція, 27–28.11.2020. С. 118-121.
12. Луговська А. Інституалізація мистецтва в Одесі. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 16-17 листопада 2021. Національна Академія Мистецтв України, Інститут Проблем Сучасного Мистецтва НАМ України, Інститут Культурології НАМ України. Київ, 2021. С. 75-77.
13. Луговська А. Щербенко Арт Центр – інституція, що була свідком і причиною трансформації українського сучасного мистецтва останнього десятиліття. *Дев'ять Платонівські читання*: матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 20.11.2021. Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури. Київ, 2021. С. 98-99.
14. Луговська А. Динаміка становлення артінституцій Харкова періоду 1990 – 2020-х років. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах*: матеріали III міжнар. наук. конф., м. Київ, 8.11.2022. Національна академія мистецтв України. Київ, 2022. С. 60-63.
15. Луговська А. Особливості появи і функціонування мистецьких інституцій Львова періоду незалежності. *Десяті Платонівські читання міжнародної наукової конференції*: матеріали міжнар. наук. конф., м. Київ, 20.11.2022. Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури. Київ, 2022. С. 217-218.
16. Луговська А. Музей: мистецький простір чи ідеологія. *Розвиток суспільних наук в сучасних умовах: теорія, методологія, практика*: всеукр. наук. конф., м. Київ, 12–13 лютого 2021. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського навчально-гуманітарний інститут. Київ, 2021. С. 93-96.