



# НАУКОВИЙ ПОШУК

УДК 7.038.67 + 791.225 (477)

**Наталія Булавіна**

*мистецтвознавець,  
завідувач відділу кураторсько-виставкової  
діяльності та культурних обмінів ІПСМ НАМ України*

## **Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика**

**Анотація.** В статті подано інституціональний аналіз системи сучасного мистецтва України від середини 1980-х рр. і до теперішнього часу. Розглянуто вплив ідеологічних і економічних змін на буття мистецтва, які мали місце в пострадянський період, структуру, моделі та функції інституцій сучасного мистецтва України, означені вектори розвитку художнього процесу.

**Ключові слова:** інституалізація, арт-процес, сучасне мистецтво.

**Постановка проблеми.** Культурно-мистецькі інституції під дією ефектів глобалізації все більше диференціюються за своїми функціями, впливають на мистецький процес, формуючи соціальну і культурну дійсність країни. Відтак актуальність дослідження означена тим, що без аналізу процесу інституалізації в сфері сучасного мистецтва з сучасних дослідницьких позицій неможливо виявити тенденції і подальші вектори розвитку актуальної творчості, а також можливості культурної ідентичності країни в глобалізованих наднаціональних міжнародних арт-системах.

**Мета дослідження.** У даній публікації ставиться завдання комплексно-го дослідження процесу інституалізації сучасного мистецтва України з кінця 1980-х років до теперішнього часу. Автор ставив за мету розглянути, зокрема, найхарактерніші нові явища художнього життя, охарактеризувати їхні інституційні особливості, порівняти з попередніми, означити перспективи розвитку.

**Зв'язок з науковими та практичними завданнями.** Стаття виконана відповідно до плану наукових досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України в рамках фундаментальної наукової теми «Сучасне мистецтво».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Окремі аспекти процесу інсти-

туалізації сучасного мистецтва України розробляли вітчизняні дослідники: Г. Вишеславський вивчав організацію мистецького життя у Львові, Одесі, Ужгороді [4]; Н. Булавіна «До історії створення Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України» [3], О. Авраменко «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – 2005-го років» [1]. У вітчизняному мистецтвознавстві в галузі вивчення візуального мистецтва на перетині нових мистецьких парадигм відомі праці В. Сидоренка [6], З. Алфьорової [2]. Особливості культурно-мистецького середовища Львова кін. XX ст. висвітлено в роботі М. Москалюк [5]. Втім мусимо зауважити, що фахових праць, в яких би системно досліджувалися питання інституалізації візуального мистецтва України, бракує.

**Викладення основних матеріалів дослідження.** Для розуміння динаміки процесів, що мають місце в інституціональній структурі сучасного вітчизняного мистецтва необхідно мати уявлення про обставини, в яких перебувало місцеве художнє середовище у різний час, означити ключові точки перелому.

До початку кардинальних змін художнє середовище України підпорядковувалося успадкованій від радянських часів системі організації мистецького життя, позначеній чітким поділом на радянські офіційні структури та опозицію. Відповідно, кожен художник обирав свою структуру перебування залежно від власної ідеологічної установки, бажання робити кар'єру та поточної ситуації. Приналежність до профільної офіційної організації регулювалася освітою, членством у Спілці художників, офіційними виставками, доступом до професійного інструментарію, держзамовленням, профспілковою підтримкою, легітимним статусом, тоді як неофіційні художники, апробуючи альтернативну інфраструктуру мистецтва, вдавались до стратегії самоорганізації у вигляді груп, квартирних виставок, приватних салонів, навчальних студій та ін. «Партизанські» форми життя мистецтва часто підтримувались героїчними зусиллями інституту однодумців–друзів–колекціонерів.

Базові соціокультурні зміни, що відбулися в Україні з набуттям Незалежності, інспірували значні інституціональні трансформації у вітчизняній культурі і в загальному полі художніх практик. Українські митці, як офіційні, так і представники андеграунду, опинились на роздоріжжі, приголомшені майбутніми очікуваннями від серйозних локальних перемін й ейфорією сподівань щодо можливостей та перспектив, які відкривались. Відповідно до запитів пострадянського часу виникає чимало ініціатив у сфері сучасного мистецтва, які виявляються принципово новими, «не тутешніми», оскільки були аж ніяк неможливими у радянському минулому.

Поштовх структурним зрушенням надають носії неофіційного мистецтва, відповідно, кардинальні інституційні перетворення пов'язані з організаціями недержавного характеру (наприклад Клуб українських митців (КУМ), об'єднання «Дзига», Центр сучасного мистецтва (ЦСМ) «Совіарт», Асоціація арт-галерей, «Імпреза» та ін.). Становлення й утвердження новочасних утво-

рень як стійкого художнього простору відбувається переважно за підтримки іноземних і приватних вітчизняних фондів.

Динамічна локальна виставкова політика, активні міжнародні інтервенції, що знайомили глобальну систему мистецтва з українським художнім неофіційним ресурсом, поширення країною досвіду прогресивного мистецтва формують високу репутацію, позитивне сприйняття і визнання означених приватних ініціатив. Тут, безумовно, необхідно згадати найбільш значущі, життєздатні інституції, що системно впливали на ситуацію й мали довготривалі перспективи. Колосальним концептом із формування місцевої ситуації вирізнявся Центр сучасного мистецтва Джорджа Сороса. Благочинна політика засновника концентрувалась на сприянні у розвитку «нового мистецтва», серйозно перетворюючи контекст культурного поступу під прапором вільної національної держави, інспіруючи зміну реєстрів «традиційного» і нової креативності.

Процес наростання художньої активності у всеукраїнському масштабі активно підтримував і продюсував Центр сучасного мистецтва «Соварт». Й хоча на тлі руїн радянської культурної системи центри сучасного мистецтва демонстрували позитивні напрацювання та вражаючі результати (їм вдалося утримати в професії чимало актуальних художників та ідентифікувати власне український Aktuelle Kunst), не обходилося й без негативних моментів. Закритість системи розподілу грантів, стійке коло «обраних» і «наближених» митців, слабка комунікація з іншими творчими групами та ігнорування широкої глядацької аудиторії піддавались критиці з боку художників і різних представників, задіяних у тодішньому арт-процесі. В цьому контексті подальший розвиток подій означив і «темний бік» бурхливої інституалізації 90-х, адже чимало митців, як старшого покоління, так і тих, хто робив лише перші кроки активною співпрацею з ЦСМ, часто попадали до «пастки» інституційності, не уникнувши надалі ризику тотальної залежності від патронату і донаторських програм та творчого колапсу за їх припинення. Всі ці моменти, природно, не дозволяли акумулювати всі зусилля і можливості українських творців у єдиний «творчий кластер», на створення об'єднаної території сучасного мистецтва.

На початку 90-х також стартують і перші, альтернативні до офіційних художніх салонів моделі, професійні приватні галереї сучасного мистецтва. Створені переважно зусиллями молодих ентузіастів, ці проекти, окрім власне вузьких менеджментських завдань, були спрямовані на формування цивілізованого загального арт-ринку, а також взяли на себе функції просвітництва, створення інтелектуального середовища навколо явищ актуальної культури. Вони також намагалися, окрім ідеологічної та фінансової підтримки арт-спільноти, відроджувати призабуту за радянських часів культуру колекціонування, формувати споживацьке середовище, здатне оцінити систему ідей, цінностей, репутацію сучасного мистецтва. Організаційні можливості галерей і мистецьких центрів передбачали також і соціальний захист творчих працівників за умов нових економічних реалій.

Попри дуже вузький на той час зріз вітчизняного арт-ринку й брак спеціалістів, найбільш популярним і стабільним форматом репрезентації актуальних творів виявився арт-ярмарок. Так, вдалою організаційною моделлю і системністю впливу на художній процес України вирізнявся Міжнародний арт-фестиваль, що проводився ЦСМ «Совіарт» у Києві й визначався спеціалістами сім років поспіль подією року. Міждисциплінарний підхід у формуванні культурно-мистецького середовища м. Львова характеризував Міжнародний фестиваль «Плюс – 90», програма якого включала художню виставку, кінопокази, театральні вистави, літературні читання та презентацію «Клубу меценатів». Авторитетною художньою подією в житті країни став Міжнародний осінній салон «Високий Замок». Окрім того, з діяльністю галерей співпадає ще одна точка перелому в старій інституційній системі (а саме в наявному експозиційному шаблоні) – запровадження Всеукраїнських фестивалів вуличного мистецтва. Деієрархізація публічного простору мала місце в Міжнародних фестивалях «Весняний вітер», симпозиумах «Land-Art» та ін.

Розглянуті приватні ініціативи серйозно трансформують національний контекст культурного розвитку, провокуючи конфлікт між «старим» порядком і «новим» мистецтвом, дражливо конкуруючи зі структурами старої радянської художньої номенклатури. Останні, переживши весь негатив розвалу сталої системи, адаптуються до нових умов, намагаючись утриматись в мистецьких координатах нового українського суспільства. Спілка художників України, пройшовши успішну децентралізацію, позбавляється своїх застарілих функцій носія офіційної ідеології. З втратою державного патронату і відповідного підживлення із загального фінансового ресурсу (його перерозподілу у вигляді замовлень на твори і т. п.), важелів контролю, вона концентрується на функціях профспілкової організації, що допомагає своїм членам із професійним інструментарієм (доступом до виставкових площ, виробничих приміщень та індивідуальних майстерень, будинків творчості і т. п.) і набуттям статусу офіційного (професійного) художника. Інші офіційні художні інституції, зазнавши трансформацій нового часу, продовжують відповідно до свого статусу здійснювати функції репрезентаторів значення і змісту мистецтва для швидкозмінюваного українського соціуму.

Незважаючи на протиборство між «офіційною» та «неофіційною» інституційними сферами сучасного мистецтва в 90-ті, амплітуду їхніх взаємин за історичних обставин, що склалися, маємо змогу визначити як доволі мирне паралельне співіснування, адже час від часу траплялися нетривалі творчі контакти в галузі презентації сучасного мистецтва та інші напрями усвідомлення нетрадиційного мистецтва, мовчазна згода на можливість існування «іншого» навіть через стратегію «непомічання», не війовниче, проте ретельне обєрганя зафіксованого місця в художній системі координат країни.

Апробація нових інституційних форм у галузі українського актуального мистецтва тим часом, як і раніше, потребувала пошуку ефективніших шляхів. Новий виток розбудови інституційної системи припадає на період 2000-х років

(інакше їх визначають як нульові). Українська мистецька спільнота остаточно втрачає ілюзії щодо затребуваності локального арт-продукту на Заході, усвідомлюючи необхідність зміни вектора і власних доконечних дій у місцевій художній сфері. Проте відсутність цілісної культурної політики з боку держави і брак заохочення й підтримки публічних незалежних художніх інституцій аж ніяк не сприяли структуруванню вітчизняної системи актуального мистецтва, його громадському дискурсу й поширенню серед українського загалу. Відповідно, все це утруднювало формування мистецької репутації прогресивних практик у локальному середовищі, унеможливаючи таким чином створення матриці для сильної національної культурної ідентичності в міжнародному вимірі.

Вже перший досвід участі вітчизняного арт-проекту у 49-й Міжнародній виставці сучасного мистецтва у Венеції (Венеційській бієнале) водночас виявив усі недоліки, пов'язані як із браком навичок для входження в масштабні експозиційні форми, так і з відсутністю комунікації між офіційними і приватними ініціативами, що працювали в полі сучасного мистецтва.

Поступові значні структурні зрушення в рамках моделі актуального мистецтва пов'язані із створенням Інституту проблем сучасного мистецтва в структурі Академії мистецтв України в 2002 році. Вперше політику «видача» державного ресурсу було спрямовано на новітню інституцію, з принципово іншою організаційною моделлю, яка заявила цілу низку програм, що просували різні сфери актуального мистецтва – фотографію, архітектуру, театр, кіно, візуальне мистецтво, естетику тощо – якими займались яскраві й авторитетні спеціалісти, теоретики і практики сучасної культурної спільноти. На відміну від попередніх художніх ініціатив, інститут у своїй діяльності вже не залежав від політики та установок іноземних донаторів або приватних фондів, а систематична фінансова допомога саме своєї держави дозволяла не тільки підтримувати поточну життєдіяльність, а й розробляти довгострокові фундаментальні програми [1].

Оптимістичне утвердження новітньої інституції як стійкого художнього простору з державним статусом (себто сучасне мистецтво вже включене до офіційно визнаної культури) інспірують появу в країні нових арт-ініціатив, які дуже швидко набувають авторитету, всеукраїнського й міжнародного поширення. Їхня систематична послідовна діяльність не тільки позитивно впливає на загальну культурну ситуацію, а й багато в чому формує українську модель Art Space – територію сучасної культури, здатну впроваджувати в життя актуальну художню політику.

Різноманітні конструкції в галузі візуального мистецтва – центри, галереї, фонди – мають відмінний статус (недержавні некомерційні організації, які обирають власні стратегії взаємодії з митцями й суспільством). Найбільш потужними й сингулярними з новоутворень позиціонуються декілька товариств, серед яких Міжнародний благодійний фонд «Ейдос». Його програми розробляються із залученням молодого покоління творців мистецтва через

розвинену систему грантів, конкурсів, практичних семінарів тощо. Однею з нових в місцевому ґрунті вдалих стратегій у галузі репрезентації сучасного мистецтва, апробованих фондом, можна вважати курс на взаємодію з міською владою для реалізації арт-проектів у суспільному просторі із залученням широкої громадськості. Подібна співпраця з державними структурами забезпечує вільний доступ до соціальних майданчиків, міських територій, об'єктів, комунікаційної системи тощо. Разом з тим, чимало художніх ініціатив у полі своєї креативної діяльності, навпаки, віддають перевагу автономності, намагаючись зберегти незалежну художню ідеологію, самостійно вирішувати коло проблем. Дистанціюючись від користування можливостями державного ресурсу і відповідних преференцій, набуття офіційного статусу, вони розраховують лише на власні сили, виключаючи для себе тим самим гіпотетичне питання щодо можливостей поєднання цілей і завдань організації з механізмами державної культурної політики.

Така тенденція яскраво ілюструє особливості вітчизняного культурного дискурсу, в якому в недалекій історичній перспективі об'єкти й носії творчої практики задовго використовувалися як інструментарій впровадження політичного замовлення, насаджування «державного художнього канону».

На тлі загального інституційного ентузіазму в 2006 р. виникає і починає стрімко розвиватися «PinchukArtCentre» – приватний Центр сучасного мистецтва, заснований фондом Віктора Пінчука «Сучасне мистецтво в Україні». Концепція його базується на змішаній програмі українського й міжнародного мистецтва, а також, крім колекційних і музейних завдань, включає функції просвітництва й активної комунікації. В рамках стандартів західної культурної інституції для заповнення лагун освіти в сфері культури Центр запроваджує програми для «виховання» широкої української аудиторії, для поширення досвіду актуального мистецтва.

Посутні структурні зміни в інституціональному ландшафті країни пов'язані з появою музеїв сучасного мистецтва. Нові приватні ініціативи, що включились у боротьбу навколо культурних цінностей, ініціюють створення музеїв, концепція яких часто відображає особисті смаки і вподобання організаторів, можливості фінансових інвестицій колекціонерів. Однак вони стають тими маркерами, що свідчать про усвідомлення важливих змін в галузі культури, допомагаючи актуальному мистецтву все більше просуватися до суспільної свідомості, а художникам вибудовувати інституційну біографію. Географічне поширення музеїв характеризується широтою охоплення в масштабах країни (музеї сучасного мистецтва у Києві, Одесі, Донецьку, В. Магницького у Херсоні, «Пласт-Арт» у Чернігові та ін.).

Новим розділом в історії взаємовідносин влади із сучасним мистецтвом стало відкриття в 2005 р. Національного культурно-художнього і музейного комплексу «Мистецький Арсенал», концепція якого передбачає місце і музею сучасного мистецтва. І хоча до сьогодні задекларованого музею так і не створено, актуальне мистецтво знаходить тут представлення в численних експо-

зиціях, кураторських проектах, роботі інтелектуальних лабораторій, освітніх програмах, семінарах, загальних платформах, позитивно формуючи арт-інфраструктуру, створюючи комунікативне поле із світовим культурним контекстом.

Досліджуючи хід інституалізації в сфері актуального мистецтва у вітчизняному контексті, не можна обійти увагою існування такого явища як «інституційне дитинство». Воно екстраполюється із специфіки взаємовідносин між творцями-актуалістами і офіційною художньою номенклатурою. Дотепер система державного нагородження позначена консерватизмом і стосується здебільше митців класичного мистецького спрямування. Набуття легітимного статусу для художників, що успішно працюють в царині сучасного мистецтва, проте не мають державних відзнак у вигляді звань, нагород, наявності робіт у великих національних зібраннях, різноманітних інших форм присутності у культурному житті, є проблематичним. Тому відсутність дефініцій легітимного статусу у вітчизняних митців, навіть визнаних метрів, невідповідність статусу і вікових характеристик заважає їм обґрунтовано інституалізуватися, не відпускає зі стану «інституційного дитинства».

Приблизно на 2004 рік припадає поява в країні колективних ініціатив, які самоорганізуються й інспіруються переважно поколінням нульових. Вони намагаються вибудувати свою творчу біографію поза системою сталої інфраструктури, формуючи альтернативні міні-товариства, діють локально, використовуючи як інструмент власної легітимізації Інтернет (наприклад група РЕП, Шапка, харківська Soska та ін.).

Паралельно інституціональному контексту упродовж останнього десятиліття означені ініціативи в умовах повсюдного гламуру і тотального маркетингу для особистої реалізації та в пошуках свого глядача звертаються до можливостей простору Інтернет-медіа. Тут у своєрідному веб-підпіллі, де відсутні ієрархічні дефініції художньої системи, вони мають змогу існувати творчо, мати аудиторію, не думаючи про кар'єру, комерційний успіх, PR-успішність та правильну інституційну біографію. Відтак маємо змогу зауважити, що культура епохи глобалізації не тільки створює лише перепони для «неофіційного» (позасистемного) творчого досвіду, а також пропонує і новий інструментарій для його інституалізації.

**Висновки.** Підсумовуючи наше дослідження, маємо сказати, що колізії, які виникають в інституціональній інфраструктурі актуальної творчості, справедливо відображають соціокультурні, політичні, економічні обставини, присутні в країні на різних історичних часових проміжках. На розбудову інституціональної системи також впливають ефекти глобалізації, що примушують творче локальне середовище апробувати нові організаційні моделі, адекватні теперішнім запитам часу. Демократичність форм самоорганізації визначає їх як перспективні майданчики для існування мистецької спільноти України, підвищує їхню роль у формуванні в культурі нового творчого досвіду.

**Перспективи використання результатів розвідки** полягають в подаль-

шому дослідженні інституціонального контексту на конкретних прикладах візуальної арт-практики. Ґрунтовне осмислення сучасної інституціональної структури актуального мистецтва, аналіз традиційних та інноваційних її складових створює теоретичні передумови для більш диференційованих препарувань актуальних проявів сучасного мистецтва України.

1. *Авраменко О.* Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х - 2005-го років [Текст] / Олеся Авраменко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : у 2 кн. / редкол.: В. Сидоренко (голова), О. Авраменко, В. Даниленко та ін. ; Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. – К. : Інтер-технологія, 2006. – Кн. 2. – С. 242–260.

2. *Алфьорова З.* Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва [Текст] / Зоя Алфьорова / Вісник ХДАМ : наук. зб. / ХДАМ. – Харків : ХДАМ, 2014. – Вип. 1. – С. 97–100.

3. *Булавина Н.* До історії створення Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України [Текст] / Наталія Булавина / Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. – К. : ІПСМ АМУ; КЖД «Софія», 2010. – Вип. 7. – С. 292–297.

4. *Вишеславський Г.* Нонконформізм : Андерграунд та «неофіційне мистецтво» [Текст] / Гліб Вишеславський // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. – К. : Вид. дім А+С, 2006. – Вип. 3. – С. 171–198.

5. *Москалюк М.* Культурно-мистецьке середовище Львова кінця ХХ ст.: особливості організації та теоретичні засади [Текст] / Марта Москалюк // Народознавчі зошити : наук. журн. / Ін-т народознавства НАН України. – Л. : Вид. Інституту народознавства НАНУ, 2011. – Вип. 6. – С. 1012–1018.

6. *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ІПСМ АМУ. – К. : ВХ [студіо], 2008. – 188 с.: іл.

### **Институализация современного искусства: отечественная проблематика**

*Наталья Булавина*

**Анотация.** В статье представлен институциональный анализ системы современного искусства Украины, начиная с середины 1980-х годов и до теперешнего времени. Рассмотрено влияние идеологических и экономических изменений на существование искусства, имевших место в постсоветский период, структуру, модели и функции институций современного искусства Украины, обозначены векторы развития художественного процесса.

**Ключевые слова:** институализация, арт-процесс, современное искусство.



---

**The institutionalization of the contemporary art:  
the Ukrainian problems***Nataliia Bulavina*

**Annotation.** The article presents an institutional analysis of the system of the Ukrainian contemporary visual art beginning with the middle of the 1980s till nowadays. The author investigated the influence of the ideological and economical changes in the post Soviet period on the structure, models and functions of the institutions of the contemporary art of Ukraine. The vectors of the art process development were defined. Basing on the modern research points the complex analysis of the cultural and art institutions working in the field of the actual Ukrainian art is in special demand in the nowadays reality because of its significant role in creating of the social and cultural reality of our country. Such approach uncovers vectors and consequent tendencies of the actual art work development, to view the possibilities of the cultural identity of Ukraine in the globalized over national art schemes.

Till the moment of the radical changes The art community of Ukraine inherited the Soviet organizational system of art life with the strict division between official institutions and opposition. Since acquiring the independence a lot of initiatives in the sphere of the contemporary art had emerged according to the demands of the time. These initiatives are radically new, earlier they were impossible and they are triggered by the representatives of the unofficial art and nongovernmental organizations Creating and stating the new elements as a stable art space take place with the support of the foreign and local private funds. The approbation of the new more effective forms began in the 2000s. The emergence of the Modern Art Research Institute in 2002 enforced the structural division of the Ukrainian system of the actual art. For the first time the newest institution was supported by the state resource and it was not dependant on the private funds and sponsors. The significant transformations in the system of the actual visual art in Ukraine were connected to the emergence of the museums of the contemporary art. Approximately since 2004 the groups of the self organizing initiatives had been born. They strive to creative work beyond stable infrastructures and form alternative mini communities using for the legitimization Internet media.

The collisions inside the institutional structure of the actual art truly reflect social, cultural, political and economical circumstances which are present in the country in the different periods of time. The globalization effects prompt the local art environment to apply the new organizational models which are adequate to the present time. The democratic features

of the self organization forms characterize them as perspective fields for the existence of the art community in Ukraine and enhance their role in the creation of culture basing on the new creative experience.

**Key words:** institualization, art process, contemporary art.