

Микита Кадан

Покинутий агент

З початку 90х в Україні і в решті пострадянських країн художники будують нові відносини з суспільством. Разом з Радянським Союзом припинила своє існування й опозиція офіційного та нонконформістського мистецтва. Офіційні художники професійно втілювали в образах владну ідеологію, неофіційних об'єднував пафос протистояння цій ідеології. З падінням ідеологічної конструкції обидві позиції виявилися знеціненими. Мистецтво 90х можна визначити як постідеологічне.

Якщо офіційне мистецтво, залежне від структур Національної Спілки Художників України, стало просто карикатурним – зараз його характеризує поєднання націонал-патріотичної риторики з «солодкою» салонною стилістикою, - то новонароджене українське актуальне мистецтво поєднало окремі риси радянського нонконформізму із формами, зовні подібними на сучасне мистецтво Заходу.

Нонконформіст уявляв себе «агентом Заходу», але покинутим агентом. Поверхнева імітація західного мистецтва (завжди з запізненням) була для нього своєрідним героїзмом. Роль «зрадника соціалізму», яку нонконформіст грав безкоштовно, парадоксальним чином зробила з нього аутсайдера коли соціалізм був зражений більшістю громадян Союзу – хоча чи продовжує зрада більшісті назватися зрадою?...

Так чи інакше актуальний художник 90х був позбавлений етичної позиції нонконформіста, власне брак особистої позиції він втілював у творчості та в житті. Втрата соціальної функції мистецтва, яке вже припинило бути оформленням владного висловлення, але ще не було усвідомлене як ресурс інновативних ідей для суспільства, призвела до сприйняття художника рештою громадян як «паразита». Саме поняття окремого «сучасного мистецтва» виявилось в пострадянському українському суспільстві чужим. Актуальні художники не змогли виразно довести своє «право на сучасність», перевагу над офіціозом та кітчем, - через це для характеристики їх мистецтва часто вживається англійське словосполучення «contemporary art», аби уникнути плутанини.

Для того, аби сучасний художник міг відновити суспільну значущість своєї практики була потрібна професійна інфраструктура, мережа інституцій актуального мистецтва. Зазвичай така інфраструктура складається з державного Центру, освітніх програм, дослідницького інституту, музейної колекції сучасного мистецтва. Культурна політика нової української влади була спрямована на те, щоб підтримувати бодай якесь життя у колишніх радянських творчих спілках, музеях та навчальних закладах – про їх реформування не йшлося взагалі.

У 1994 році у Києві був заснований Центр Сучасного Мистецтва при Національному Університеті «Києво-Могилянська Академія», який був частиною організованої Джорджем Соросом мережі ЦСМів на пострадянському просторі. Для багатьох українців, найбільше – для консервативно налаштованої інтелігенції цей центр був «агентом ворога», для невеликої групи актуальних художників – єдиним прихистком. Упродовж восьми років ЦСМ при НаУКМА був головною та ледь не єдиною «територією для сучасного мистецтва» в Україні: там були

гранти, виставки, освітні програми, туди приїздили міжнародні куратори, Центр відвідувала публіка, його діяльність висвітлювалася мас-медіа. Впродовж недовгого часу соросовський Центр існував ще й в Одесі. З 1999 року фінансування ЦСМ фондом Сороса почало зменшуватися – поступово стала не такою інтенсивною виставкова діяльність. У (рік)му у Києві відкрився філіал московської галереї Марата Гельмана, у той самий час Гельман працював як політичний технолог для партії влади. Організований командою Гельмана всеукраїнський фестиваль «Культурний герой», російсько-українська виставкова програма галереї привернули велику громадську увагу і зробили київську Галерею Гельмана новою центральною «точкою» сучасного мистецтва в Україні. Одним з головних напрямків діяльності Галереї Гельмана була співпраця з бізнесменом та політиком Віктором Пінчуком у справі створення для останнього приватного музею сучасного мистецтва. У 2006му, коли взаємодія Пінчука з Гельманом була вже завершена, у Києві відкрився «Пінчук Арт Центр». Цей центр робить масштабні видовищні міжнародні виставки і є надзвичайно популярним. Кожна з трьох інституцій – Сороса, Гельмана, Пінчука – встигла побувати монополістом на українській художній сцені, кожна з них була пов'язана з персональними інтересами, ширшими від просто підтримки сучасного мистецтва. Коли в одній інституції вичерпувалися ресурси, художники переходили до іншої, утворюючи ситуацію «мігруючого моноцентризму». В цій ситуації «сучасне мистецтво» дорівнювало «мистецтву, що виставляє Центр Сороса (галерея Гельмана, Центр Пінчука)». Така чітка централізація була подібна до організації радянського мистецтва навколо Спілки Художників. Але якщо Спілка була міцно вбудована в систему суспільних комунікацій, то інституції-монополісти, поки в них є ресурси, виглядають абсолютно самодостатніми. Мова представленого ними сучасного мистецтва не виконує комунікативну функцію. «Contemporary art» просто існує.

Зараз можна говорити про з'яву нового покоління художників, які продукують альтернативу подібному становищу. Для їх діяльності характерна побудова спільнот, організація власних незалежних виставкових просторів та кураторських програм, розуміння творчості саме як комунікативного акту. ЦСМ при НаУКМА проголосивши орієнтацію на виставкові, резиденційні, освітні програми для молодих художників зайняв місце поза системою «мігруючого моноцентризму», але постав перед проблемою інституціалізації мережевої діяльності нових художників. Це передбачає з'яву нових складнощів, новий рівень відповідальності, і, в той самий час, можливість іншого, більш сенсового та цікавого майбутнього для українського сучасного мистецтва.