

Східна Європа Після Фінансування

Інгела Йохансон
Володимир Кузнецов
Інга Цімпріх

ЦККК - Центр Комунікації
і Контексту, Київ

Східна Європа Після Фінансування

Центр комунікації і контексту (ЦККК) виник під час резиденції у Києві в серпні 2006 року і є результатом співпраці Інґели Йохансон, Володимира Кузнецова та Інґи Цімпріх.

У межах виставки „Приватне з публічним” ЦККК розпочав дослідження історії, ідеологічних передумов і майбутніх перспектив Центру Сучасного Мистецтва (ЦСМ), приймаючої сторони резиденції. Занурення в історію колишньої соросівської інституції наштовхнуло на амбітну ідею розглянути приклади інших Центрів Сучасного Мистецтва Сороса та загалом східноєвропейських інституцій, котрі виникли при допомозі або із залежністю від фінансування із Заходу. Термін „Пост-фінансування” обрали, щоб підкреслити необхідність заснувати локальні економічні структури, що могли б підтримувати культурні ініціативи, а також потребу подальшого дослідження взаємозалежностей, що розвиваються через культурний обмін між Сходом і Заходом.

З моменту наших перших відвідин ЦСМ локальна ситуація помітно трансформувалася. З появою PinchukArtCenter унікальна роль ЦСМ, котрий давав доступ до вікна на та із Заходу, змінилася. Маючи простір, що дозволяє змінити фокус, ЦСМ переформулює свою програму з метою створити простір для експериментів, дослідження та виставкових практик поза тими, що їх помічаємо з першого погляду.

Попри це, важливе рішення Міжнародного фонду „Відродження” щодо підтримки Центру в майбутньому все ще перебуває на стадії розгляду.

Ми хочемо подякувати директору ЦСМ Юлії Вагановій за її підтримку, її відвагу й енергію. Без неї розпочати цей проект було б неможливо.

ЦККК задокументовано за адресою www.ccc-k.net

Зміст

(6) Вступ:

Високо ціновані колеги

(8) Єжи Онух

Директор Польського Інституту, Голова Правління ЦСМ, Київ

(13) Олександр Соловйов

Куратор PinchukArtCenter, Київ

(15) Микита Кадан

Художник, живописець, член групи Р.Е.П. (Револьційний Експериментальний Простір), живе й працює у Києві

(17) Юлія Ваганова

Директор ЦСМ, Київ

(20) Алевтина Кажідзе

Художник, член Правління ЦСМ, Київ

(22) Олексій Бабич

Вивчає літературу, працює перекладачем у Києві

(25) Небойша Мілікіч

Художник і культурний організатор, культурний центр REX, Белград, Сербія

Високо ціновані колеги

За час розвалу Радянського Союзу, Балканських війн і розширення ЄС на схід країни Центральної і Східної Європи пройшли через процеси фундаментальної ре-орієнтації й відкрили свою вразливу культурну й економічну ідентичність. Водночас вони вписалися у міжнародні стратегії фінансування. З різними цілями національні, транснаціональні, приватні й державні інвестори відкрили ці „нові території“, де мистецтво й культуру часто використовували, щоб пом'якшити перехід. Мотивації інвестувати в крос-кордонні культурні і мистецькі проекти охоплюють і філантропічний світогляд (найвідоміший приклад – це Джордж Сорос), і іміджеві кампанії скомпрометованих політиків.

Економічно потужний інтерес до культури особливо проявляється в часи локальних конфліктів, війн та революцій, як спосіб зміцнити демократичні сили. Підозріло те, що як тільки ситуація стабілізується, часто-густо міжнародна й фінансова увага зменшується, залишаючи по собі й завершені та самоокупні, й стагнуючі констеляції.

Сумнівно не лише те, що крос-кордонні проекти завжди виявляються життєздатними. Без детального знання та розуміння локальної ситуації складно добитися довіри й тісної взаємодії між фундаторами й грантоотримувачами, звідки й може вирости значуща співпраця.

Наразі в українському контексті

інвестують передовсім ті, хто утримує існуючі простори й продовжує їх використовувати у складних економічних умовах. З рідкісними й дорогоцінними енергією, натхненням, відкритістю і часом кілька відданих осіб зуміли встановити критичну дистанцію зі своїм власним середовищем і водночас підтримувати рух тонкої мембрани діяльності.

Відточувати власну практику й дискурс означає отримувати простір, необхідний для розвитку будь-якої ситуації. Створення й підтримка простору – фізичного, економічного й інтелектуального – є ключовими викликами сучасної української ситуації.

Потрібен міцний інтелектуальний та економічний фундамент, щоб із честю зустріти локальні та міжнародні ініціативи, що можуть такою ж мірою компрометувати мистецькі ініціативи та умови роботи, як і, на перший погляд, – підтримувати їх. Відтак ми сподіваємося, що ЦСМ й надалі провадитиметься й підтримуватиме високо цінованих колег, котрі піддають сумніву наші висновки й котрі, конструктивно та вперто, усе знають.

Ми сподіваємося, що ця збірка інтерв'ю, взятих у серпні 2006 року, зробить свій внесок у процес створення перспективи.

Інга Цімпріх

Єжи Онух

Директор Польського Інституту,
Голова Правління Центру
Сучасного Мистецтва, Київ

“Контекст” – це дуже важливе, ключове слово в Україні. Намагатися зрозуміти українське мистецтво, не знаючи контексту його коріння – марна справа. Ситуація тут дуже залежить від її культурних та історичних координат; це надто контекстуальна ситуація. Чому так складно декодувати власний контекст в Україні? Справа в тому, що термін “контекст” можна застосовувати, коли існують різні, відмінні точки зору. Якщо ж у тебе є досвід лише однієї спільноти і ти поділяєш його з людьми, які можуть запропонувати тільки той самий досвід, то про який контекст ми говоримо? Якщо ти жив лишень в одному контексті, маєш досвід одного контексту, то тоді ми говоримо про реальність як про очевидний факт. Люди в Україні не мають іншого контексту, з яким можна б порівнятися. Звідси й ця незручність використовувати слово “контекст” і декодувати його значення.

Створити контекст для сучасного мистецтва чи для функціонування сучасного мистецтва в Україні – це й було головною метою заснування ЦСМ. Десять років ми привозили сюди міжнародних художників і виставки. Поєднання акцій, артефактів, виставок з діяльністю

локальних художників мало багато причин. Одна з них – поставити українське мистецтво в міжнародний контекст, навіть якщо все відбувалося тут, у межах цієї інституції. Також дуже важливо було створити контекст, в якому відвідувачі могли б долучитися до міжнародного сучасного мистецтва. Треба знати, що поняття сучасного мистецтва вперше з'явилося в Україні в середині 80-их, під час Горбачовської Перестройки. До цього не було навіть ідеї сучасного мистецтва, це слово й не вживалося. Навіть нині журналісти та критики говорять про сучасне мистецтво як про чужий концепт – для його позначення вживають термін, написаний латинськими літерами по-англійськи, ніби це неможливо перекласти українською. А перекласти це дуже легко: “Contemporary Art” українською означає всього лиш “сучасне мистецтво” – не більше й не менше. Але ідея сучасного мистецтва залишається чимось прийшлим. Відкрите суспільство було базовим концептом, що спонукав Джорджа Сороса заснувати близько двадцяти Центрів Сучасного Мистецтва у Центральній та Східній Європі. Культура та мистецтво були інструментами просування цієї ідеї. Приблизно через десять років він вирішив, що Центри виконали свою місію. При цьому, Сорос бачив, що багато країн уже готові самостійно створити подібні програми. У більшості країн Центральної Європи Центри Сороса були додатковим компонентом, ще однією інституцією й ресурсним центром. Наприклад,

Словенія була надзвичайно добре підготована до розвитку своїх власних програм, і загалом Балканські країни були доволі розвинуті. У цих державах існували інституції, що займалися сучасною культурою та мистецтвом. Але Центри на окраїнах діяльності Сороса – в Україні, Казахстані чи Росії – були єдиними інституціями, що працювали з сучасним мистецтвом у регіоні. ЦСМ у Москві одним із перших згорнув свою програму, бо не бачив перспективи альтернативного фінансування. Ми, як ЦСМ, Київ, вирішили, що зробимо усе можливе, щоб інституція продовжувала працювати, тому що, на мою думку, існування цієї інституції тут має ключове значення.

Створення ЦСМ в Києві було викликом: як поєднати чужорідний концепт із локальною ситуацією. Ми поставили собі за мету трансформувати це чужорідне утворення в укорінену тут інституцію. Сьогодні з'явилося нове покоління художників, чий кар'єри почалися у Центрі або в полі його тяжіння і з ними вирости їхні глядачі. Ми нарешті прийшли до нормальної ситуації, яка може мати розвиток. Та розвиток потребує ресурсів, інвестицій. Однак українська сфера культури не має механізмів віднаходження підтримки.

Мені складно сказати щось позитивне про тутешню мистецьку спільноту. Можливо, це залишок советської ментальності. Художники були важливою частиною системи пропаганди у советські часи: мистецька спільнота складала щось

на кшталт соціальної аристократії. Вони отримували значне державне забезпечення, а за це слугували інструментом пропаганди. У певному сенсі вони ніколи не займали соціально чи політично активної позиції, бо роль художника була конформістською за визначенням. Бути конформістом означало взяти на себе великий тягар. На Заході конформістська позиція, критична роль у суспільстві має ключове значення для художника. Звісно, й тут існували конформісти, але їхня позиція була маргіналізована, за виступи їх жорстоко карали. У так званої мистецької спільноти розвинулося ставлення, яке я описую так: "Доїти корову, доки це можливо. А потім не треба корову годувати, треба знайти іншу корову". У якийсь момент Центр Сороса чи інституція Сороса була коровою, дуже молодною коровою. А тепер такою коровою є Фонд Пінчука. Всі, хто можуть, переходять туди.

Усі ремствують: "У нас немає цього, ми не маємо того". Але дозвольте запитати, чому немає жодного простору, керованого художниками – artist-run space? Я б хотів побачити групу художників, які намагаються створити свою власну структуру – якою б малою чи великою така ініціатива не була спочатку – і боротися за неї. Втім тут превалує таке ставлення, що без простору, без гарантії усього, ми не можемо нічого зробити. Усе ще домінує віра, що не треба бути активним.

Технічно будучи східним європейцем, я

прожив багато років у Канаді, в дуже прагматичному суспільстві. У багатьох українців ставлення таке: добре, так це робиться у Польщі чи в Канаді, а тут ми все робимо інакше. А я завжди питаю: "Яке визначення прямої лінії? Визначення прямої однакове в Україні, Польщі, Німеччині, Канаді: це найкоротша відстань між двома точками, так? То чому тут деякі речі не є прямими?" Це форма заперечення: "Ні, ми не такі". Це виправдання, аби не робити справи так, як їх можна чи належить робити.

Візьміть, наприклад, Р.Е.П.: вони є гібридом цих двох підходів. З одного боку, вони нарікають так само, як і старші художники, а з іншого – намагаються активізувати своє власне середовище. Ситуація повільно змінюється. Якщо подивитися на життя у цій країні, зміни у державі, цей перехід – все це ідеальний матеріал для мистецького продукту: зробити критичну або апологетичну роботу. Оце могло б наситити мистецтво, але використовує цей матеріал лише незначне число митців.

Олександр Соловйов

Куратор PinchukArtCenter, Київ

Після розпаду Радянського Союзу та занепаду його політичної системи тут не було практично жодних галерей, не існувало ні мистецького ринку, ані мистецьких інституцій. До появи Сороса це була нульова ситуація. То був парадоксальний момент: молоде покоління нових і перспективних художників працювало в інституційній порожнечі. Те, що на Заході відбулося багато років тому – рух сквотів і різноманітних незалежних організацій, – почалося в Україні лише в 90-их. Молоді відкинули старі традиції й чекали змін. На той момент Україна застрягла у певному бюрократичному націоналізмі, який не відповідав потребам художників. Нове мистецтво повинно було мати міжнародний характер, а цього складно було досягнути в період національного егоцентризму. Поява нових мистецьких тенденцій в різних містах колишнього Радянського Союзу – в Одесі, Петербурзі, Москві й Києві – збіглася із заснуванням мистецьких інституцій Сороса. Перший директор ЦСМ у Києві Марта Кузьма відіграла важливу роль у модернізації українського художнього руху. Протягом року вона моніторила ситуацію, відвідуючи художників в Одесі, Харкові та Львові. Марта Кузьма, також, влаштувала ЦСМ у будинку, в якому він працює і нині. Вона вклала багато роботи, щоб перетворити його на те, чим він

є сьогодні. ЦСМ почався із руїн. Завдяки грошам Сороса з'явилася можливість розбудувати технічну інфраструктуру, а в результаті ми дістали вибух мистецького продукту. Отримавши нарешті фізичний простір і нові знаряддя, сучасне мистецтво почало бурхливо розвиватися. Головним мотором був Сорос. Завдяки його фінансуванню ми змогли створити інфраструктуру. Попри це, дуже важко було утримувати молоде покоління в Україні. Багато молодих перспективних художників подалися до Москви в пошуках реального ринку. Ситуація змінилася лише тоді, коли інші країни почали цікавитися українським сучасним мистецтвом. Українське мистецтво виставляли у Великій Британії, Німеччині й інших країнах, що було важливим імпульсом. Нині найскладніше завдання в Україні – забезпечити мистецькі галереї та інституції грошима. Це вирішальний момент і найважливіша взаємодія. З'являються нові державні й приватні інвестори. Ситуація така: немає грошей – немає мистецтва. Саме про це ми кажемо, коли ідеться про ЦСМ. Майбутнього немає. На Заході існує ринок сучасного мистецтва. В Україні його немає. Ми просто не можемо боротися з тим, чого не маємо.

Микита Кадан

Художник, живописець, член групи Р.Е.П. (Революційний Експериментальний Простір), живе й працює у Києві

Криза мовних засобів в українському мистецькому світі – це проблема, що водночас містить і потенціал. Значна частина нашого базового словника є залишком колишньої політичної системи і як така виявляється непридатною, девальвованою, бо зовні на нашу мову чиниться незначний вплив. Тут є колосальний критичний потенціал, оскільки іноземні впливи, імплантовані у наше середовище, почасти обертаються комізмом або гіперболізмом. Постійні експерименти з мовою на озброєнні виявляються тимчасовими і поверховими, перетворюючи сучасну Україну на поле критичного дослідження мови загалом. Р.Е.П. паразитує у полі соціальної репрезентації комерційної, політичної, а чи релігійної. Група виробляє низку фіктивних виступів як комерційна організація, партія, релігійна секта. Як Р.Е.П. ми продукуємо свої роботи – пряму дію та інтервенції на загальну публічну арену – аби стимулювати діалог. З одного боку ми використовуємо мову, яка є напoxваті у певній ситуації, з іншого – намагаємося збагатити її нашим власним мистецьким словом, щоб мати можливість

спілкуватися поза стереотипами. Консервативна академічна освіта, досвід якої я маю – це частина моєї професійної підготовки і її просто неможливо ігнорувати. Ця освіта відповідає досвіду суспільства в цілому і такий досвід культурно унікальний. Подібна школа може бути продуктивною для мистецького розвитку, а може й скромно завершитися формальним опануванням деякими медіа та художніми техніками. Ці дві перспективи співіснують як частини у межах більшого досвіду. Українська ситуація наразі не пропонує альтернатив традиційній мистецькій освіті, але за своєю суттю більше не є репресивною.

Окремі частини академічного досвіду співіснують в моїй практиці з досвідом, отриманим шляхом самоосвіти.

Зараз молоді художники в Україні можуть формувати спільноти та займатись самоосвітою, тільки після цього можливі будуть зміни в офіційній системі освіти та інституціях.

Юлія Ваганова

Директор Центру Сучасного
Мистецтва, Київ

Центр Сучасного Мистецтва має велике значення, бо всі зв'язки між локальними та міжнародними інституціями відбуваються через Центр. За допомогою програми для молодих художників ми намагаємося створити для них таке місце, де б вони могли працювати, виставлятися і робити нові кроки у своєму розвитку. Те, що в 2000 році почалося з відкритого курсу для молодих художників, розвинулося у резиденцію, котра надає їм майстерню і заохочує виставлятися. Таку можливість складно знайти у Києві і ми дуже раді, що можемо її запропонувати. Наступний наш крок – це програма міжнародних резиденцій, котрою ми запрошуємо українських художників та художників з-за кордону працювати разом. Я сподіваюся, що модель, яку ми розвинули під час цієї резиденції, продовжуватиметься і після цього проекту та стане об'єднуючою складовою програми ЦСМ. Так само, у майбутньому важливим фокусом стане освітня програма ЦСМ. Зараз ми мусимо всі зусилля сконцентрувати на забезпеченні подальшого існування Центру. Загалом, нині доволі низький рівень зацікавлення культурою і наше майбутнє досить невизначене. Така ситуація непевності дуже некомфортна. Майбутнє ЦСМ не стільки залежить від стандар-

тів роботи працівників чи активності членів Правління, як від установки уряду й Міністерства культури. Підґрунтя проблеми лежить у нездатності створити стабільний фінансовий клімат, який дозволив би культурі в Україні розвиватися. Рівні можливості для інституцій і художників отримувати гранти – це обов'язкова передумова, за якої така інституція як ЦСМ мала б шанс. Це б дозволило започаткувати й професійно провадити багато такого типу ініціатив. Ми сподіваємося на зміну в політиці Міської ради й Міністерства культури. Коли Фонд Сороса припинив пряме фінансування Центру Сучасного Мистецтва ми ще кілька років отримували непряме фінансування від інституції Сороса через Міжнародний Фонд "Відродження". Фонд "Відродження" – співзасновник Центру Сучасного Мистецтва, і зараз він повинен прийняти остаточне рішення щодо фінансування Центру. Якщо ЦСМ має закритися через брак фінансування, то ми зобов'язані оголосити це публічно, бо це свідчитиме про ту роль, яку культура відіграє в нашій країні. Нинішня фінансова ситуація в культурі руйнівна, вона ставить під загрозу професійність у царині мистецтва: люди, які мусять заробляти гроші на життя, просто не можуть працювати в культурі. А якщо культура стає гоббі для заможних, якщо ця професія стає заняттям на дозвіллі, то вимагати компетентної роботи неможливо. Мене турбує те, що багато молодих художників заробляє на життя у рекламі й дизайні. Ми

втрачаємо багатьох талановитих людей, які нам конче потрібні. А ті молоді художники, які здатні мислити й працювати концептуально, мають ключове значення для української мистецької сцени. Треба бути просто фанатиком своєї професії і своєї роботи. Треба мати високу мотивацію, щоб продовжувати роботу, бути наполегливим. Нині в Україні це питання ставлення до роботи в культурі. Навіть якби нам довелось закрити цю інституцію, думаю, що можна було б продовжувати її місію за інших умов. Провадити, наприклад, програму для молодих художників і резиденції можна навіть з власного помешкання. А створити таку програму можна з дуже обмеженими ресурсами. Але, з іншого боку, ми відчуваємо відповідальність працювати професійно й загалом сприяти покращенню стандартів роботи в Україні.

Les Reines Prochaines, дуже цікава мистецька група зі Швейцарії, питали нас минулого року: як так, що в культурі працюють самі жінки? На жаль, мушу вам сказати, що ми все ще живемо в дуже патріархальному суспільстві. Робота в культурі просто низько оплачується, тому вона залишається жінкам. Я маю надію, що це зміниться, бо в публічній сфері з'являється все більше потужних жінок. Вони розумні і вчаться застосовувати свої знання. Більше жінок-політиків можуть змінити загальний розподіл ролей у країні. Дуже сумно, але гендерне питання все ще цілком актуальне в Україні.

Алевтина Кахідзе

художник, член Правління Центру
Сучасного Мистецтва, Київ

У Києві одного разу трапилося така історія: колекціонер хотіла обміняти нещодавно куплені нею роботи на гарніші, які вона побачила на виставці. Перед художником постала дилема: обміняти картини чи ні? Це ілюструє невідоме протиріччя мистецької галереї: вона є магазином чи ні? Я дуже люблю цю історію, котра ілюструє таке внутрішнє протиріччя.

Проживши два роки закордоном, я не можу сказати, що зникла з поля уваги київського мистецького ринку, бо насправді ніколи там і не була. Я сумніваюся, чи треба ділитися своїми спостереженнями щодо теперішнього розвитку мистецького ринку в Києві, тому що боюся налякати людей. Якщо ви запитаете мене, як структурований ландшафт кураторів, теоретиків і критиків у Києві, я просто не зможу віднайти жодної структури. За моїми спостереженнями, розвиток візуального мистецтва все ще великою мірою залежить від колекціонерів. Київські художники тримаються за ідею колекціонера. Вони уникають питання про те, чи має робота бути куплена, щоб визначити її якість. Вони так само уникають протистояти тому, що таке увявлення починає превальювати в свідомості колекціонерів.

Почуття сорому, котре супроводжує творення візуального мистецтва в Україні в порівнянні з економічною реальністю багатьох українських чи інших громадян, існуватиме, аж доки всі зможуть дозволити собі розкіш виробляти мистецтво.

Ціль ЦСМ, як і будь-якої неприбуткової мистецької інституції, – представляти мистецтво, коли достатньо відчутти запах мистецького твору, аби насититися. Це фундаментальна різниця між неприбутковою мистецькою інституцією і комерційним майданчиком.

Механізм, за яким молоді художники виробляють і виставляють свої роботи в Києві, пов'язаний із законом попиту й пропозиції, але великі художники з'являються незалежно від цього попиту.

Я просто вірю, що форма презентації є частиною моїх проєктів. Іноді презентація дорого коштує, іноді вона не вимагає жодних коштів і я волю дешевий спосіб. Крім цього, я бачу фундаментальну різницю між тим, коли грошей вимагає моя ідея, і тим, коли вони потрібні для презентації ідеї. У першому випадку я прошу аудиторію платити, у другому – беру відповідальність на себе. Я намагаюся чергувати перше і друге.

Олексій Бабиц

вивчає літературу, працює
перекладачем у Києві

Не думаю, що у зменшенні фінансування Фондом Сороса протягом останніх років є щось дивовижне. Якщо метою було руйнування ментальності, яка могла б протистояти західним соціальним цінностям, то цієї мети досягнуто. В Україні існувала потужна ментальність, яка не збігалася із західною політикою, а становила дику суміш багатоманітних впливів. І саме підґрунтя оцих неоднорідних точок зору і позицій в Україні знищено. Оскільки Сорос либонь досяг головної мети, а саме – скасувати загрозу західним моральним цінностям, – він більше не пропонує грошей. Це суто моя особиста думка. Під час подорожі Європою я дізнався, що абияке тамтешнє провінційнє містечко може дозволити собі проводити виставки сучасного мистецтва. У Києві є декілька приватних галерей, але ніхто не має загального уявлення про їхню діяльність.

Усе ж цікаво, як фінансуються проекти міжнародного обміну, коли відвідувачі з невеликих європейських країн прибувають сюди і відкривають Україну. Вони фінансуються інституціями, заснованими на мультинаціональному співробітництві. Беручи до уваги погляди Маркса і представників Франкфуртської школи, хочеться зауважити, що подібнє фінансування

забезпечує той-таки процес відчуження.

Мультинаціональні корпорації експлуатують робочу силу у країнах третього світу, візьмімо за приклад хоча б Малайзію. Додана вартість, здобута за рахунок бідноти, стабільно докладається до зростаючого мультинаціонального капіталу. У межах оцих міжнародно-економічних реалій либонь дешиця відкладається, аби заохотити тих, хто не мусить ходити до офісу з 9:00 до 18:00 та іменує себе художником, створюючи мистецькі інсталяції. Імовірно, вони більше не виробляють шедеврів; вони радше включені у комунікацію, покликану власнє залагодити соціальні шерехатості, зумовлені наявною економічною констеляцією. Подібна мистецька діяльність інтегрована у підтримку універсальної системи, базованої на західних цінностях, які демонструє та практикує сучасна Європа. На мою думку, нонконформістський мистецький підхід є таким заледве на поверхні. У своїй глибині він чинить вплив на індивідів через відкриття коридору засобами мистецтва, завдяки чому глибоша інтеграція в існуючий порядок видається більш прийнятною. Його соціальна функція полягає у тому, щоби спонукати звичайних людей продовжувати свою роботу, приймати соціальнє забезпечення і працювати заради пристойного життя.

Спіраючись на власний досвід, мушу сказати: тільки-но починаєш провадити звичайнє життя і прагнеш певних прагматичних

цінностей, враз забуваєш, що є люди, котрі роблять речі, які не вкладаються у норми. Прийшовши до ЦСМ я помічаю, як вони живуть, переконуюсь, що ці люди існують, в Україні чи закордоном. Попри капіталістичну фінансову підтримку вони працюють – і це, зрештою, додає оптимізму.

Небойша Мілікіч

Художник і культурний організатор, культурний центр REX, Белград, Сербія

Сербський інтелектуальний і культурний середній клас має глибоко вкорінену традицію відстороняти факти і нехтувати популярною культурою Сербії, заплющуючи очі на загальні смаки та потреби. Підґрунтя сучасного мистецтва складає широкий – з точки зору стратиграфії – освічений середній клас, багатий, зокрема, на вільний час. Сербський середній клас, якому бракує коштів на інвестиції саме у мистецькі роботи, вірить, що гроші здатні виробити нехитрий напівфабрикат культурного життя, вільного від економічних і політичних реалій. Поняття "урбаністична культура" вживалося як універсальний термін-адаптер, що відповідає означеній потребі. Друзі із Західної Європи та Америки надто чутливо прислухаються до плачів зі Сходу і щедро реагують, беручи участь у культурній та економічній колонізації Східної Європи через надавання готових культурних формул.

Стосунки, що розвинулися між грантодавцями і грантоотримувачами, я б описав як альянс дрібної буржуазії Західної і Східної Європи. Оскільки останнім бракувало ресурсів на реалізацію ідей власного середнього класу, вони одержували фінансування від своїх

західноєвропейських та американських друзів. Не думаю, що були якісь серйозні спроби створити економічне підґрунтя шляхом полірування культурної поверхні; я розглядаю ці структурні зв'язки радше як ненавмисний побічний ефект. Певно, така залежність розвинулася обопільно: фонди силкувалися домислити, про що ж мріють шукачі грантів, а одержувачі, на свій лад, були страшенно раді відповідати очікуванням фонду. Цей двосторонній рух, задокументований більшістю апікацій і проектних звітів, вартий дослідження, хоча їх можна читати і як нічні сповіді.

Кажучи про ситуацію пост-Сорос у Белграді: деякі з інституцій вижили навіть після припинення фінансування, особливо ті, що не залежали від Сороса цілком. Іншим це не вдалося, а над усе тим, котрі були засновані Соросом і не знайшли жодних покровителів чи структур.

Колишній ЦСМ у Белграді нині керує Музеєм Сучасного Мистецтва. Навіть якби цей музей не був пере-винаходом інституційної концепції, він би конче став унікальним підходом з позицій стратегії та логістики щодо управління інституцією такого профілю.

Починаючи з 2001 року, так званих "демократичних змін", фінансування почало зменшуватися. Думаю, що фундатори вже й самі мусили займатися пошуком коштів, аби доправляти гранти у такі регіони як Балкани, Кавказ, Україна тощо. Чим критичнішою

видається політична й економічна ситуація, тим більше зацікавленості можна збудити у грантодавців грантодавців. Іноді така мотивація видається лишень екзотикою або й модою. Однак існує чимала частка і такого ставлення: "Жбурляй туди, не схибиш".

Сумно було бачити як більшість одержувачів грантів були готові вчинити будь-що, аби тільки здобути бажане, гадаю, усе ж несвідомо. Така собі лихоманка. Відголосом став вироблений арт-критикою та арт-теорією критичний дискурс, який, на мій подив, належно і вимогливо не оцінив саму поведінку художників, а натомість обдарував фонди титулом "поганих хлопців". Головним мотивом, на мою думку, була заздрість до тих, хто спромігся натягнути найбільше грошей.

Ідея та редакція: Інґа Цімпріх,
Володимир Кузнецов, Інґела Йохансон
Дизайн: OneDayNation

Переклад публікації: Олесья Островська
Корекція інтерв'ю англійською:
Петра ван дер Йохт
Перекладачі: Олексій Бабиц, Вікторія Іваненко
асистент в Україні: Ольга Огороднікова

ЦСМ - Центр Сучасного Мистецтва, Київ,
www.cca.kiev.ua
Р.Е.П. (Революційний Експериментальний Простір),
www.rep.in.ua

Це видання здійснено за підтримки
International Artists Studio Programme
in Sweden, www.iaspis.com

Особлива подяка:
Het Blaue Huis, www.blauwehuis.org
Шведському Інституту, www.si.se
академії Ян ван Ейк, www.janvaneyck.nl

Кількість: 130 копій
ліцензія: Creative Commons
"Attribution-ShareAlike 2.5"

Завантажити як pdf з www.ccc-k.net