

УДК 7.036:323.2(477.411)»2004/2014»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-3-19>

Дарина ЯКИМОВА,
orcid.org/0000-0002-5133-791X
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) yakimova.d@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО АКТИВІЗМУ В КИЄВІ (2004–2014)

Суспільно-політичні та революційні зміни, а також глобалізаційні процеси, що відбулися в країні у 2004 році під час Помаранчевої революції, заклали основи трансформації образотворчого мистецтва у нові форми художньої практики та візуальної мови, спричинивши кардинальний перехід до нового етапу становлення сучасного мистецтва в Україні.

Політичний активізм, соціальна ангажованість, постколоніальні, гендерні, феміністичні дискурси поставили перед сучасними художниками нові питання формування візуальної культури XXI століття.

Тенденції становлення мистецтва XXI століття обумовлено потужними факторами – політика, економіка, ідеологія. Покоління митців 2000–2010-х стало активним гравцем змін на мистецькому ландшафті, яке маніфестувало суб'єктність та почало транслювати свою політичну позицію в творчості та поза ним. В мистецтві відбувається помітний політико-соціальний поворот. У цей період у творчій практиці художників виникають нові форми та напрями, що спрямовано на рефлексію політичних та соціальних змін у суспільстві та світі, а також на переосмислення вітчизняної та західноєвропейської мистецької спадщини. Особливого значення набуває мистецтво політичного активізму.

Цей період, зокрема, позначено реактуалізацією творчих колективів та об'єднань, горизонтальної низової форми співтворчості, а також комунітарного виробництва. Важливою складовою мистецької практики молодих художників стає самоосвіта та освітні ініціативи.

Процеси формування вітчизняного мистецтва 2000–2010-х налічують майже десятиліття та отримали ряд ґрунтовних теоретичних напрацювань. Проте саме політичний вимір сучасного мистецтва і досі потребує досліджень та теоретичного обґрунтування. Починаючи з 2000-х, переважний обсяг теоретичних праць, присвячених політичному та соціально-критичному мистецтву, опубліковано здебільшою у каталогах виставок, в Інтернет-ресурсах, авторських маніфестах. Досі специфіка вітчизняного сучасного мистецтва, його типологізація не отримала належного історико-культурного й мистецтвознавчого осмислення, теоретичного обґрунтування та цілісного висвітлення в наукових розвідках.

Ключові слова: політично-ангажоване мистецтво, сучасне мистецтво і активізм, протестне мистецтво, акціонізм, перформанс.

Daryna YAKIMOVA,
orcid.org/0000-0002-5133-791X
PhD student at the Department of Theory and History of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) yakimova.d@gmail.com

THE SPECIFIC OF FORMING OF ART ACTIVISM IN KYIV (2004–2014)

Socio-political and revolutionary changes, as well as the globalization processes that took place in the country in 2004 during the Orange Revolution, laid the foundations for the transformation of fine art into new forms of artistic practice and visual language, causing a radical transition to a new stage of the formation of contemporary art in Ukraine.

Political activism, social engagement, post-colonial, gender, and feminist discourses posed new questions of shaping the visual culture of the 21st century to young artists.

The trends in the formation of art of the 21st century are determined by the powerful factors – politics, economics, ideology. The generation of artists of the 2000–2010s is becoming an active player in the changes in the artistic landscape, who began to broadcast their political positions in the cultural field. A noticeable political and social turn is taking place in art. During this period, numerous forms and directions appeared in the creative practice of artists, aimed at reflecting the political and social changes in society and the world, as well as the reconsideration of the national and Western European artistic heritage. The art of political activism is gaining special importance.

This time is marked by the reactualization of art groups and associations, the horizontal forms of co-creation, as well as communitarian production. Self-education and educational initiatives become an important component of the artistic practice of young artists.

The processes of formation of the contemporary art of the 2000s-2010s cover almost a decade and have received a number of thorough theoretical studies. However, the political dimension of the contemporary art still needs research and theoretical justification. Since the 2000s, the majority of theoretical works devoted to the political and socio-critical art appeared mostly in the exhibition catalogs, publications in Internet resources, and author's manifestos. Until now, the specificity of contemporary art in Ukraine, its typology, has not received proper historical-cultural and art-historical understanding, theoretical justification, and holistic coverage in scientific research.

Key words: *politically engaged art, contemporary art and activism, protest art, actionism, performance art.*

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Одним із наслідків революційних подій 2004 року стала радикальна політизація молодого покоління художників, які сформували нові концептуальні рамки та категорії в сучасному мистецтві. Нова реальність вимагала від митців нових художніх форм та засобів виразності. Найвідповіднішими революційним подіям художніми практиками стали акціонізм та арт-активізм, що позиціонують себе критичними щодо владної позиції в соціально-культурному контексті, а також є альтернативними за формою і радикальними за змістом.

Помаранчева революція 2004 року стала імпульсом виходу в публічний простір активістських художніх практик. Вона спричинила піднесення молодого покоління художників та мистецьких колективів, передусім: Р.Е.П., SoSka, Худрада, Tanzlaboratorium, Група предметів, тощо.

Дослідження нових форм художньої діяльності в Україні позначене певними складнощами у намаганні виробити критерії оцінки «мистецькості» художнього твору. Традиційний формально-стильовий аналіз засвідчує неспроможність пояснити феномен сучасного мистецтва.

У другій половині ХХ століття поняття художнього твору вийшло за межі зображальності та стало включати в себе взаємовідносини, які виникають між автором, твором, глядачем і контекстом його створення.

Аналіз досліджень. У вітчизняному мистецтвознавстві на сьогодні спостерігається помітний брак текстів, в яких було б проаналізовано визначення самого терміну політично-ангажованого або політичного мистецтва.

Вальтер Беньямін писав: в той момент, коли мірило справжності перестає працювати в процесі створення об'єкта мистецтва, перетворюється вся соціальна функція мистецтва. Місце ритуальної основи займає інша практична діяльність: політична (Беньямін, 2015: 87).

Феномену політичного мистецтва присвячена стаття Бориса Гройса «Мистецтво демократії» у книзі «Коментарі до мистецтва». Автор викладає власне бачення мистецької функції політичної репрезентації. Художня практика «політичної репрезентації» підважує сталість соціальних і

політичних ідентичностей, вважаючи такі позиції штучними конструктами, що підлягають формальному й ідеологічному переосмисленню. Борис Гройс пише, що мистецтво несе політичну функцію репрезентації всього, що не може бути репрезентовано політично. На його думку, сучасне мистецтво є таким саме універсалістським, як і демократичний устрій (Гройс, 2003: 41).

Для розуміння природи політичного мистецтва засадничим є праці одного з провідних французьких теоретиків мистецтва та сучасного політичного філософа Жака Рансьєра. Він наголошує на тезі, що політичне може виражатися в синтезі естетичного та політичного тільки через внутрішньо присутнє естетичне в ньому. О.Радинський зауважує, що Жак Рансьєр у тексті «Естетичне як політика» вважає поняття «заангажованості» мистецтва позбавленим сенсу як з естетичного, так і з політичного погляду (Радинський, 2007). Жак Рансьєр пише, що ангажованість не є естетичною категорією. «Це не означає, що мистецтво є аполітичним. Це означає, що мистецтво має свою власну політику, або метаполітику» (Рансьєр, 2007: 176).

У дослідженні «Політика та мистецтво» доктора Франка Меллера (Школа соціальних і гуманітарних наук Університету Тампере, Фінляндія), автор пропонує розглядати політично-ангажоване мистецтво як форму політичного дискурсу; як описове, інтерпретаційне або явно критичне наближення; або як засіб, за допомогою якого можна вийти за межі політичного. Мистецтво ускладнює наше розуміння та сприйняття світу, змінюючи дискурсивні рамки, в яких обговорюється політичне (Möller, 2016).

Загалом дослідження політики та мистецтва аналізують взаємодію мистецтва з політикою та його бачення світу, внесок мистецтва як у наше розуміння політики, так і в потенційне вирішення соціальних проблем. В сучасних дослідженнях також аналізовано критичні й емансипаційні можливості мистецтва. Такі дослідження є міждисциплінарними та відкритими для методологічного плюралізму й інновацій.

У сфері вітчизняного мистецтвознавства на сьогодні бракує комплексних досліджень та систематизації художнього акціонізму, його

типологічних особливостей в їхній сукупності та послідовності.

Разом з тим, варто згадати окремі напрями, що дістали фахового опрацювання. Дослідженнями сучасного мистецтва кінця 1980-х – 2000-х, що викладені у наукових збірках, займаються Олександр Соловійов, Гліб Вишеславський, Галина Склярєнко, Вікторія Бурлака, Леся Смирна. Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України регулярно публікуються видання та статті.

До спроби написати та осмислити історію українського мистецтва кінця XIX – початку XXI століття вдалася історикиня мистецтва Аліса Ложкіна у книзі «Перманентна революція» (2019).

У 2021 році дослідницький колектив Метод-Фонд видав книгу «Словник сучасного мистецтва» – видання, що було підготовлене у межах освітнього проєкту «Курс мистецтва» (2020).

Важливою джерельною базою є тексти та есеї самих художників, що мають розглядатися на рівні їхніх мистецьких практик як формотворчі елементи моделі сучасного мистецтва: Нікіти Кадана, Миколи Рідного, Лади Наконечної, Євгенії Белорусець, Лариси Венедиктової тощо. Варто відзначити теоретичні тексти та статті культурологів/нь та кураторів/ок Тамари Злобіної, Олеси Островської-Ліутої, Олексія Радинського, Василя Черепаніна та ін., що охоплюють мистецькі процеси другої половини 2000-х.

Систематичний і критичний огляд сучасних соціокультурних подій в Україні пропонували онлайн журнали KRAM (Критика актуального мистецтва), Prostory, Політична критика та Korydor, що виникли у середині 2000-х.

Мета дослідження. Висвітлення політично-ангажованого мистецтва як одного із напрямів сучасного мистецтва в Україні на прикладі діяльності художньої групи Р.Е.П. та творчого колективу Худрада, що були засновані у другій половині 2000-х. Зокрема, у статті проаналізовано взаємодію мистецтва та політики, визначено причини виникнення художнього колективізму та засад комунітарного виробництва, викладено загальну характеристику мистецтва у його політичному вимірі.

Виклад основного матеріалу. Під політичним мистецтвом авторка статті пропонує розглянути вітчизняні художні практики, які позиціонують себе критичними щодо владної позиції в соціально-культурному контексті, які є альтернативними за формою і радикальними за змістом.

На мистецькому ландшафті середини 2000-х, що був позначений певною постакадемічною стагнацією, на перший план виходять самоорганізовані

мистецькі колективи та спільноти: Р.Е.П., SoSka, Худрада, Tanzlaboratorium, Група предметів.

Разом із тим дефіцит критичного дискурсу, рудиментарна академічна художня освіта й невідповідність мистецтва художників Паризької комуні викликам часу мали певний вплив на вибір альтернативного концептуального методу наступним поколінням митців.

Як писав Борис Гройс: «Митець діє на одній території з ідеологією. Тому стверджувальний і критичний потенціал мистецтва проявляє себе набагато потужніше і продуктивніше в контексті політики, ніж у контексті ринку» (Groys, 2008: 8).

Хаос, розгубленість, політична нерозбірливість, абсурдизм та глибинні деструктивні процеси, що оприявнилися під час Помаранчевої революції, знайшли відображення у мистецтві того періоду. Революційні події, що згадується на офіційному сайті групи Р.Е.П., стали тим досвідом, що сформував покоління митців та мисткинь, які почали розвивати нові моделі функціонування мистецтва, візуальної мови, співпраці художників та мистецьких інституцій.

Поширення лівого дискурсу в середовищі молодих художників та інтелектуалів унаочнило думку марксистів, що мистецтво є формою, а його змістом – соціально-політичні процеси (Гутов, Лифшиц, 1933: 176–190). Мистецтво молодими художниками/цями тепер розуміється як інструмент критики влади та радикальних соціокультурних трансформацій, а художник – суб'єкт, громадянин і безпосередній учасник цих перетворень.

Художні колективи Р.Е.П. (Київ), SoSka (Харків) та Худрада стали флагманами змін у сучасному мистецтві України, взяли курс на формування політично ангажованого й соціально-критичного мистецтва. Окрім виставкових проєктів художники/ці ініціювали також і публічні освітні та дискусійні програми про сучасне мистецтво, політичність фігури художника та його громадянську відповідальність.

Через швидкі зміни соціально-політичних подій мистецтво набувало певної реактивності, а не аналітичності, воно більше фіксувало, а не виробляло власні погляди та концепції. Мистецтво молодих художників працювало із оточуючою дійсністю, підважуючи її системи. Таким чином, обраний «метод швидкої перформативності» став для перших художніх акцій групи Р.Е.П. найвідповіднішим.

Одним із предметів інтересу молодого покоління художників стала мова «вуличної демократії», а цехова солідарність і прагнення до самоорганізації – важливою складовою їхньої діяльності.

Інтервенції в простір політичних мітингів раніше за інші проявили себе як основний вид їхньої художньої практики.

Якщо мистецтво колективів Р.Е.П. і Худрада заперечувало естетичну програму покоління художників 1990-х, то з колом художників московських та одеських концептуалістів, Харківської школи фотографії, творчістю Федора Тетянича, Фонду Мазоха, а також з мистецтвом авангарду в його радикальному прояві, можна говорити про формування певної спадковості. Ця тяглість була продемонстрована у виставковому проєкті «У темряву», яка відбулася 2016 року у Відні й яку курував творчий колектив Худрада. Виставка презентувала документацію перформативних акцій, що відбувалися здебільшого на території України у 1980-х та 1990-х та акціоністські висловлювання періоду 2010-х. Поруч із творами художників критичного спрямування на виставці були репрезентовані акції Федора Тетянича, Юрія Лейдермана та Фонду Мазоха. Виставка презентувала умовне коло авторів різних поколінь, об'єднаних і споріднених концептуально.

«Політичний поворот» у сучасному мистецтві України можна розглядати ще 1963 року в Харкові. Тоді художник Вагрич Бахчанян створив першу концептуальну авторську книгу «100 людей на прізвище Солженіцин», в якій використав фото-портрети людей з прізвищем опального письменника. Бахчанян також відомий тим, що розмальовував портрети Сталіна, Хрущова та Брежнєва. На заводі «Поршень», де він працював художником-оформлювачем, він провів «скандальну акцію». Під його «керівництвом» робітники виконали «дріпінг» на заводській підлозі з дірявих відер із фарбою. Такий оммаж Джексона Поллоку був категорично засуджений і став причиною звільнення художника і подальшого його переслідування. Через цензуру та постійний нагляд КДБ у 1970-х Вагрич Бахчанян емігрував до США. Прикметно, що назва групи молодих художників із Харкова SoSka була запозичена із назви методу SoSреалізм, який створив В. Бахчанян як критику соцреалізму.

Наприкінці 1970-х ключовою стала гостроактуальна діяльність харківської групи «Время» (Олег Мальований, Борис Михайлов, Геннадій Тубалєв, Олександр Супрун, Юрій Рупін, Євген Павлов та Олександр Ситниченко). Тетяна Павлова зазначає: «вони активно відстоювали свою точку зору, обстоюючи «теорію удару» й активну фотографію, що мовби «атакує» глядача. На рівні сюжету йшлося про роботу з табу («темними», непарадними моментами життя), на рівні

форми – про вжиток різноманітних прийомів (зйомка ширококутним об'єктивом, застосування світлофільтрів, колаж і монтаж, зокрема, «накладання») (Павлова, 2019).

1994 року художники харківської «Групи швидкого реагування» (Сергій Братков, Борис Михайлов, Сергій Солонський, Віта Михайлова) створили інсталяцію й організували перформанс «Ящик для трьох літер». Митці зреагували на чергові зміни політичного клімату та зафіксували процес заміни старих ідеологічних символів на нові. Так політика українізації у 1990-х була проявлена у всій своїй хаотичності та абсурдності.

Харківські митці сформували не тільки нові фотографічні прийоми, а й запропонували нову для радянського мистецтва соціально-критичну тематику, що їй підхопило молоде покоління художників не тільки Харкова, а й України в цілому.

В Одесі наприкінці 1980-х Леонід Войцехов став одним із перших художників, який почав організовувати вуличні акції. Вони не мали чіткої та артикульованої політичної позиції стосовно існуючого ладу з очевидних причин, проте в іронічний прихований формі апелювали до абсурду радянської дійсності. Так, 1984 року Л. Войцехов провів акцію «Вони нам за це відплатять». Акція відбулася в період стихійного лиха в Одесі, коли місто цілий тиждень було позбавлено електроенергії і водопостачання через сильний буревій. Багато дерев було повалено. Учасники акції пройшлися точками завалів і фотографувались із плакатом із написом «Вони нам за це відплатять». На питання, кого він мав на увазі під словом «вони», Войцехов послідовно відповідав: «Сили природи». Л. Войцехов використав метод абсурдизму та деконструкції, що його сповідували художники-концептуалісти, уникаючи прямих висловлювань про політичну ситуацію.

1984 року в Одесі Юрій Лейдерман разом із Ігорем Чацкіним реалізували перформанс «Способи вбивства прапором». В основі перформансу – прапор як недоторканий і сакральний символ державності, перетворився на засіб вбивства людини, способи якого послідовно демонструють художники. Художники, таким чином, дають критичну-іронічну оцінку дійсності і політичної ситуації.

Львівський колектив художників Фонд Мазоха (Ігор Подольчак, Ігор Дюрич, Роман Віктюк), що підіймав складні, табуовані теми в мистецтві також обирали мову акціонізму. Одним із хрестоматійних прикладів мистецтва, що рефлексує над українськими соціополітичними реаліями стала акція «Мавзолей для президента» (1994) та «Останній єврейський погром» (1995).

Акції Фонду Мазоха визначають собою естетику взаємодії або реляційну естетику, як це артикулює французький теоретик мистецтва Ніколя Бурріо. Він зазначав, зокрема, що теоретичним горизонтом мистецтва взаємодії слугує сфера людських взаємовідносин з її соціальним контекстом (Бурріо, 2016: 15).

Мистецтво покоління молодих художників звернулося також і до досвіду радикальних авангардних практик дадаїстів, сюрреалістів, апропрійювавши їхню стратегію, що отримала нового звучання. Художники маніфестували зміну світоглядних, естетичних, культурних та політичних цілей художньої діяльності, що, на думку Паскаля Гілена, була пов'язана з зародженням культури глобального міста та із розповсюдженням цієї міської моделі майже на всю сукупність культурних феноменів (Гілен, 2015: 157).

Принцип контингентності та співпричетності, що став частиною художньої практики молодих митців, мав наголосити, що в сучасному мистецтві завжди має бути місце іншим поглядам, думкам та інтерпретаціям. Сучасне мистецтво подібно демократії є поліфонічним і постфундаментальним (Гілен, 2015: 157).

Молоде покоління митців запропонувало нову модель художника – політичну фігуру автора та мистецтво, яке не може існувати поза політичним контекстом та яке звертається до суспільно-значущих проблемних тем. Їхнє мистецтво є актом громадянського жесту, що виробляє власні стосунки із глядачем, інституціями та суспільством.

Польський художник, куратор, публіцист Артур Жмієвський, ставши куратором 7-мої Берлінської бієнале 2012 року, присвятив її феномену політичного мистецтва, ініціювавши ряд акцій та подій, що проходили в різних містах та країнах і які транслювалися онлайн. Мета цього проекту – уявити та представити реальний зріз того, що відбувається сьогодні у мистецтві, виявити мистецтво маргіналів, витіснене з громадського простору та надати йому інституційної підтримки.

Ідеї політичного мистецтва були викладені, зокрема, і в маніфесті Артура Жмієвського «Забути страх», в якому художник закликає митців позбутися страху бути звинуваченими в ідеологічній ангажованості та взяти нарешті відповідальність у свої руки, позбувшись ілюзії імунітету мистецтва (Жмієвський, 2012).

Дослідниця сучасного мистецтва Тамара Злобіна у статті «Художні групи і соціальне замовлення» (Злобіна, 2010) зазначає, що найближчими до громадянського мистецтва є мистецькі групи, які намагаються виконати альтернативне

соціальне замовлення на проблемні проекти, створення критичного середовища, самоосвіту та комунікацію. Група односторонців, об'єднана у колектив зі спільною назвою, виконує одразу кілька компенсаторних функцій – освітньої лабораторії, дискусійного клубу, первинної критики, менеджерської ланки. Її учасники організують спільні проекти, пишуть дослідницькі статті. Як пише соціолог мистецтва Паскаль Гілен, демократія приходить у занепад тоді, коли не вдається розробити законопроекти, які б захищали меншини. Це, в свою чергу, може призвести до інтелектуального зубожіння культурного та медійного ландшафту, в результаті чого громадяни стануть жертвами дезінформації, а голос критики буде приглушуватись розвагами. Саме тому при демократії фундаментальними є колективні механізми солідарності соціальних класів, поколінь, чоловіків та жінок, тощо (Гілен, 2015: 150).

Прикладом такої творчої солідаризації є група Р.Е.П. Саме вони в подальшому суттєво вплинули на формування «соціально-критичного повороту» та подальшу політизацію фігури художника в українському мистецтві початку 2010-х.

Анна Лазар у вступній статті до книги «Р.Е.П.: Революційний експериментальний простір» зазначає: Р.Е.П. виробив таку модель комунікації і співпраці, яка найяскравіше унаочнюється під час революції, є її суттю: відсутність ієрархій, відсутність лідерів і лідерок, робота, яку виконують добровільно в результаті порозуміння, зрештою – толерантність.

Перші акції групи – переважно реакція на політичні події зими 2005 року – інтервенції в публічний простір демонстрацій та мітингів, що апропрійювали політичну мову агітації та протестів. Це не перетворює мистецтво на політику, проте вводить у поле «політичного» як «вираження форми спільнот», як це пояснював Жак Рансьєр.

У 2005–2009 роках група реалізує серію акцій під назвою «Інтервенція», що відсилають до формату вуличних протестів. Акції стали реакцією на політизацію публічного простору у «постпостмаранчевій» Україні та викривали пафос мови громадянського протесту та політичної пропаганди через іронічні й почасти абсурдистські дії в дусі дадаїстів нашого часу. Серія «Інтервенція» складалася із наступних акцій: «We will Р.Е.П. you» (2005), «Партія Р.Е.П.» (2006), «Акція без назви» (2006), «Галерея Р.Е.П.» (2006) і остання – «Сцена» (2009), – сценічна конструкція, що стояла порожньою та займала приміщення Центру сучасного мистецтва при НаУКМА як завершальний акорд акціоніського періоду митців.

Анна Лазар там же зазначає, що серія акцій «Інтервенція» стосувалася зовнішньої пропагандистської діяльності. Р.Е.П. використав стратегії вуличної агітації, з одного боку, щоб інформувати про своє існування і джерела натхнення, з іншого – аби показати поверховість цих стратегій, редукцію сенсів чи відверту маніпуляцію.

Відсутність державних інституцій та підтримки сучасного мистецтва в Україні була однією з наскрізних тем, яку Р.Е.П. послідовно втілювати на початку своєї діяльності. Інституційна критика художників/ць проявилася в акції «Галерея» (2006), що відбувалася біля фасаду Національного художнього музею України під час відкриття виставки грузинського художника Ніко Піросмані. Художники/ці поставили свою палатку з назвою «Галерея». Роблячи акцент на відсутності нових прогресивних інституцій, створена групою інституція-паразит з'являється на презентаціях в респектабельних музеях та галереях, використовуючи їхні ресурси (медіа підтримку, загальновідому прихильність та публіку) (Лазар, 2015: 18).

Відсутність інституційної підтримки сучасних мистецьких практик в Україні стала одним із чинників, що вплинули на формування художніх колективів та вироблення ними способу комунітарного художнього виробництва, що проявився в ряді виставкових проєктів. У тексті «Нове українське мистецтво» Нікіта Кадан говорить про доцільність подібних практик: «Роботу незалежних виставкових просторів та кураторських колективів визначає комунітарність як найбільш виправданий та ефективний у сьогоденній місцевій ситуації тип взаємодії. Комунітарний виставковий проєкт представляє сам спосіб свого виробництва. Ті відносини, які стоять за експозиційним цілим, виявлені нарівні з ідейною платформою учасників» (Кадан, 2007).

Горизонтальні низові ініціативи стають тими умовними інституціями, що закладають базис для подальшого переосмислення політик вже існуючими художніми інституціями. Таке переосмислення власної місії художніми інституціями призведе на початку 2010-х до музеєфікації сучасного мистецтва, його презентації та осмислення.

Російський куратор та теоретик сучасного мистецтва Віктор Мізіано, який запросив Р.Е.П. взяти участь у своїй виставці «Неможлива спільнота» (2011), аналізує феномен спільнот і зазначає, що на черговому етапі глобалізації постало питання щодо політичного об'єднання світу. Ця дискусія апелює до оновлення демократії, збереження публічного простору, свободи міграції тощо. Активно включившись у цю дискусію, сучасне

мистецтво відмовилося від культу унікального, самобутнього, автентичного та розкрило у собі ресурс універсального. Розроблена групою Р.Е.П. мова великих суспільних послань цілком відповідає завданням часу, які Зігмунд Бауман сформулював як «повернення на агору», тобто як повернення до глобального публічного простору (Мізіано, 2015: 112).

2008 року група Р.Е.П. виступає ініціатором створення міждисциплінарного кураторського об'єднання Худрада, до якого також приєднуються архітектори, перекладачі, дизайнери, культурні менеджери, активісти: Лариса Бабій, Катерина Бадянова, Євгенія Белорусець, Олександр Бурлака, Лариса Венедиктова, Олександр Володарський, Леся Хоменко, Нікіта Кадан, Юрій Кручак, Юлія Кострева, Ксенія Гнилицька, Влад Голдаковський, Володимир Кузнецов, Анна Лазар, Наталя Чермалих, Василь Лозинський, Анна Звягінцева, Антон Смірнов.

За словами Нікіти Кадана, у інтердисциплінарній роботі на перший план виходить поняття досвіду, мистецтво перестає бути щитом, художній досвід зустрічається з активістським чи дослідницьким, досвідом архітекторів чи перекладачів. Досвід постає у своїй оголеності – він відкритий погляду більш ніж будь-коли (Кадан, 2007).

Худрада стала не тільки кураторською групою, а освітньою спільнотою, в якій в умовах перманентних дискусій генеруються мистецькі проєкти, що набувають форми як дослідження чи публічної акції, так і дискусійної платформи чи художньої виставки на території культурних інституцій.

Спроба дослідити політичну складову у творчості молодих художників була зроблена на виставці «Погляди», яку курував колектив Худрада у 2009 році разом із Фондацією Центр Сучасного Мистецтва. У виставці взяли участь художники/ці з України, Таджикистану та Німеччини. Формат міжнародної виставки сприяв розгляду локальних актуальних художніх практик в глобальному контексті, виявляв спільні теми та відмінності, переосмислював засади творчості, а також вивів на перший план питання про роль художника/ці, його обов'язки в соціокультурному контексті.

Така саморефлексивність і перманентний перегляд фігури сучасного художника стали принциповою для українського сучасного мистецтва практикою.

Висновки. Досліджуючи мистецтво другої половини 2000-х, можемо констатувати появу принципово нового покоління художників, які переосмислили засади творчості та роль

художника в сучасних реаліях, виробили нову мову та форму художніх практик, а також моделі взаємодії. Мистецтво, а саме його політичний вимір, що вийшло у публічний простір та функціонує на межі громадянського активізму, розширило мистецькі, інституційні та теоретичні межі, сформувало в подальшому широке дискусійне поле, що мало на меті аналіз сучасності, функцій мистецтва, політичної ролі художника, самоорганізованих спільнот і низових ініціатив. Мистецтво стало тим медіумом, що сформувало нові зв'язки всередині художньої спільноти та із соціумом у цілому.

Мистецтво акціонізму, що вийшло у публічний простір та функціонує на межі громадянського

активізму, розширило мистецькі, інституційні та теоретичні межі, сформувало в подальшому широке дискусійне поле, що мало на меті аналіз сучасності, функцій мистецтва, політичної ролі художника, самоорганізованих спільнот і низових ініціатив.

Художники/ці «покоління нульових» запропонували критичний та теоретичний інструментарій аналізу сучасного мистецтва, досліджуючи його в локальному та глобальному контекстах.

Аналіз художніх соціально-політичних практик та запропоновані художниками/цями нові для українського мистецтва дискурсивні напрямки, що стали засадничими для наступного покоління митців 2010-х, потребують сьогодні подальшого докладного вивчення та систематизації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Краткая история фотографии*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 240 с.
2. Буррио Н. *Реляционная эстетика. Постпродукция*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. Сер.: Garagepro. 216 с.
3. Гилен П. *Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 288 с.
4. Гройс Б. *Комментарии к искусству*. Москва: ХЖ, 2003. 174 с.
5. Гутов Д., *Лифшиц М. Карл Маркс и вопрос об исторических судьбах искусства. Красная новь*. 1933. № 3. С. 176–190.
6. Жмієвський А. *Забуди страх*. Політична критика. 2012. № 4. С. 238–243.
7. Злобіна Т. *Художні групи і соціальне замовлення*. 2010 р.: веб-сайт. URL: <http://www.kram.in.ua/article/64> (дата звернення: 29.11.2022).
8. Злобіна Т., Кадан М. *Р.Е.П. Революційний експериментальний простір*. Berlin: The Green Box Kunst Edition, 2015. С. 58.
9. Кадан М. *Худрада. Школа взаємодії*: веб-сайт. URL: <http://moscowartmagazine.com/> (дата звернення: 29.11.2022).
10. Кадан Н. *Нове українське мистецтво*. 2007 р.: веб-сайт. URL: <http://moscowartmagazine.com/> (дата звернення: 29.11.2022).
11. Лазар А. *Р.Е.П. Революційний експериментальний простір*. Berlin: The Green Box Kunst Edition, 2015. С. 18.
12. Матеріали дослідницької платформи ПАЦ: веб-сайт. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/artists/leonid-vojtsehov> (дата звернення: 29.11.2022).
13. Мізіано В. *Дискусія: Мистецтво множин*. Р.Е.П. Революційний експериментальний простір. Berlin: The Green Box Kunst Edition, 2015. С. 112.
14. Павлова Т. *До історії Харківської школи фотографії. Група «Время»*. 2019: веб-сайт. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/11657> (дата звернення: 29.11.2022).
15. Р.Е.П. Революційний експериментальний простір. Berlin: The Green Box Kunst Edition, 2015. С. 16.
16. Радинський О. *Мають очі, щоб не бачити. Парадокси критичного мистецтва в Україні*. 2009 р.: веб-сайт. URL: <https://commons.com.ua/> (дата звернення: 29.11.2022).
17. Рансьєр Ж. *Разделяя чувственное*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета, 2007. 264 с.
18. Рансьєр Ж. *На краю политического*. Москва: Праксис, 2006. 240 с.
19. Groys B. *ArtPower*. MIT Press, Cambridge, Mass., 2008. P. 8.
20. Moller F. *Politics and Art*. 2016: веб-сайт. URL: <https://academic.oup.com/> (дата звернення: 29.11.2022).
21. Ranciere J. *Estetyka jako polityka*. Warszawa, Krytyka Polityczna, 2007. P. 208.

REFERENCES

1. Benjamin W. *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Kratkaya istoriya fotografii* [A work of art in the era of its technical reproducibility. Brief history of photography]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015, 240 p. [in Russian].
2. Burrio N. *Relyatsionnaya estetika. Postproduksiya* [Relational Aesthetics. Post-production]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. Ser.: Garagepro, 216 p. [in Russian].
3. Gielen P. *Bormotaniye khudozhestvennogo mnozhestva. Globalnoye iskusstvo. Politika i postfordizm* [The mumbling of art set. Global Art, Politics and Post-Fordism]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015, 288 p. [in Russian].
4. Groys B. *Kommentarii k iskusstvu* [Comment son art]. Moscow: HZh, 2003, 174 p. [in Russian].
5. Gutov D., *Lifshitz M. Marks K. i vopros ob istoricheskikh sudbakh iskusstva* [Lifshits M., Marx K. and the question of the historical fate of art] *Rednew*, 1933, Nr 3, Pp. 176–190 [in Russian].
6. Zhmievsky A. *Zabuty strakh* [Forget fear]. *Political Critic*. 2012. Nr 4, Pp. 238–243 [in Ukrainian].

7. Zlobina T. Khudozhni grupy ta sotsialne zamovlennia [Art groups and social order. 2010. Retrieved from: <http://www.kram.in.ua/article/64> [in Ukrainian].
8. Zlobina T., Kadan M. *R.E.P. Revoliutsiyni eksperymentalnyi prostir* [R.E.P. Revolutionary experimental space]. Berlin: The Green Box Kunst Edition, 2015, P. 58 [in Ukrainian].
9. Kadan M. *Khudrada. School of Interaction*. Retrieved from: <http://moscowartmagazine.com/> [in Ukrainian].
10. Kadan N. *New Ukrainian Art*, 2007. Retrieved from: <http://moscowartmagazine.com/> [in Ukrainian].
11. Lazar A. *R.E.P. Revoliutsiyni eksperymentalnyi prostir* [R.E.P. Revolutionary experimental space]. Berlin: The Green Box Kunst Edition, 2015, P. 18 [in Ukrainian].
12. Materials of the PAC research platform. Retrieved from: <https://archive.pinchukartcentre.org/artists/leonid-vojtsehov> [in Ukrainian].
13. Miziano V. *Dyskusiia: Mystetstvo mnozhyn R.E.P. Revoliutsiyni eksperymentalnyi prostir* [Discussion: The art of plurals. R.E.P. Revolutionary experimental space]. Berlin : The Green Box Kunst Edition, 2015, P. 112 [in Ukrainian].
14. Pavlova T. *To the history of the Kharkiv school of photography. Group «Vryemya»*, 2019. Retrieved from: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/11657.html> [in Ukrainian].
15. *R.E.P. Revoliutsiyni eksperymentalnyi prostir* [R.E.P. Revolutionary experimental space]. Berlin: The Green Box Kunst Edition, 2015, P. 16 [in Ukrainian].
16. Radynskyi O. *They have eyes so as not to see: Paradoxes of critical art in Ukraine*, 2009. Retrieved from: <https://commons.com.ua/> [in Ukrainian].
17. Ranciere J. *Razdelyaya chuvstvennoye* [Sharing the Sensual]. St. Petersburg: Publish house of the European University, 2007, 264 p. [in Russian].
18. Ranciere J. *Na krayu politicheskogo* [On the edge of the political]. Moscow: Praxis, 2006, 240 p. [in Ukrainian].
19. Groys B. *Art Power*. MIT Press, Cambridge, Mass., 2008. P. 8.
20. Moller F. *Politics and Art*, 2016. Retrieved from: <https://academic.oup.com/>
21. Ranciere J. *Estetyka jako polityka*. Warszawa, Krytyka Polityczna, 2007. P. 208.