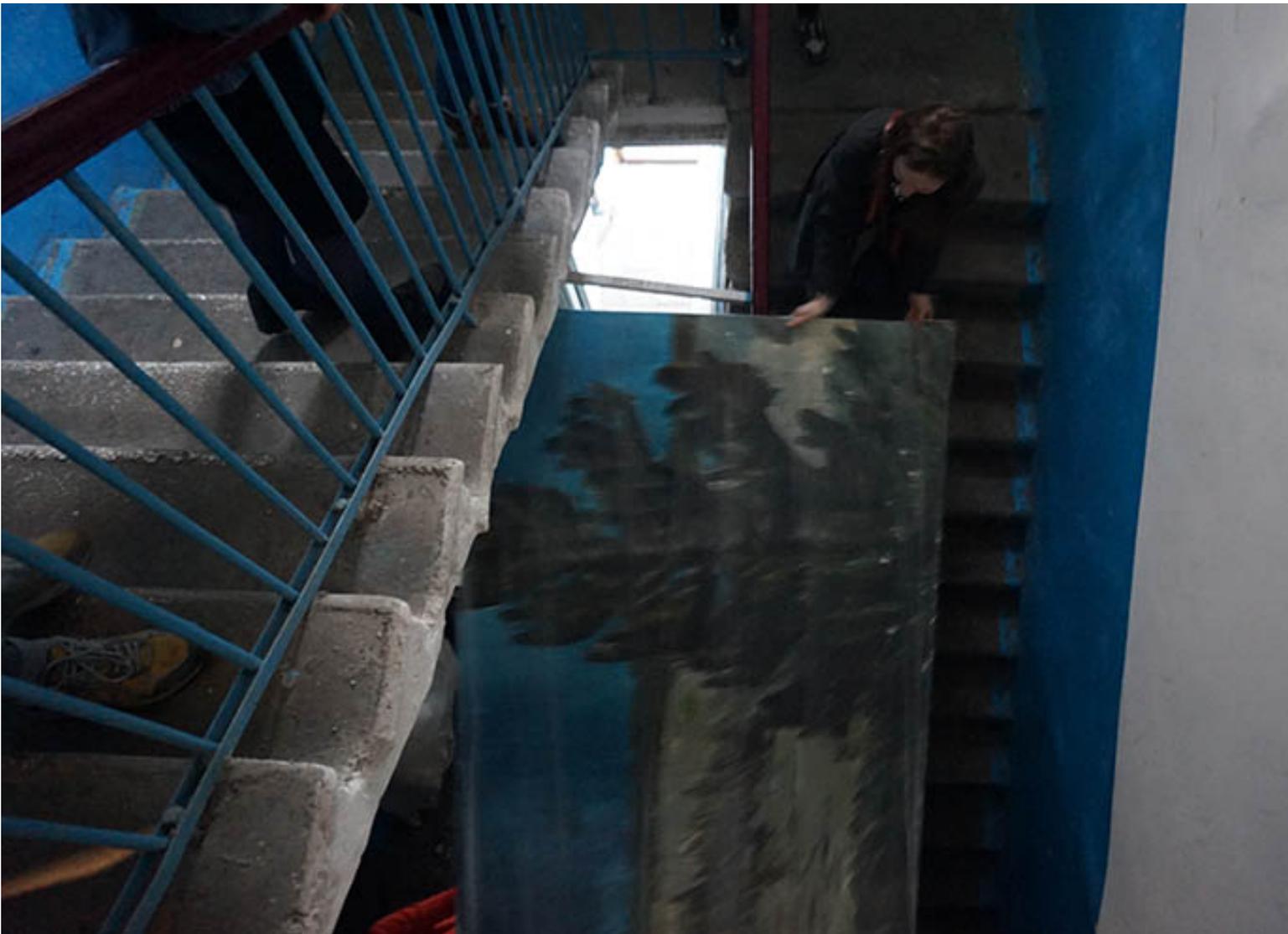


Розмова #4

Розмова кураторок Курсу мистецтва Катерини Бадянової та Лади Наконечної з Лесею Хоменко, художницею, співзасновницею та учасницею групи Р.Е.П., кураторкою освітньої програми із сучасного мистецтва в КАМА (Kyiv Academy of Media Arts).

Розмова кураторок [Курсу мистецтва](#) Катерини Бадянової та Лади Наконечної з Лесею Хоменко, художницею, співзасновницею та учасницею групи Р.Е.П., кураторкою освітньої програми із сучасного мистецтва в [КАМА](#) (Kyiv Academy of Media Arts).



Лада Наконечна, Катерина Бадянова: Напевно нам із тобою давно треба було почати розмову про мистецьку освіту. Ти викладаєш вже шість років, останній рік є кураторкою комплексної дворічної програми в КАМА, розробляєш її структуру, запрошуєш викладачів. Ми аналізували проблеми приватних освітніх ініціатив в Україні й дійшли висновків, що

короткострокові курси надають фрагментарні та узагальнені знання через те, що не мають організаційних, економічних та теоретичних ресурсів тривалих програм. Нерідко програми побудовані хаотично, частково через брак компетентностей організаторів. А також причиною є недостатня кількість активних «гравців», що ведуть викладацьку практику, вони мігрують з одного курсу в інший. Програми таких курсів мають переважно лекційну форму, отже по закінченню курсів зв'язок викладеного матеріалу й набутих знань складно встановлюється з практикою. З іншого боку, програми з практичною складовою стикаються зі схожою проблемою, якщо теорія викладається окремо від практики. Приватні ініціативи не приділяють належної уваги фундаментальним теоретичним питанням та осмисленню своєї ролі в культурному полі. Дворічна програма в КАМА, розроблена тобою, відрізняється від багатьох приватних комплексністю і налаштованістю на студійну роботу, на практику. Вона також позиціонується як альтернативна мистецька освіта офіційним учбовим закладам.

Отже ми пропонуємо поговорити про твою викладацьку практику, про принципи, на які ти спираєшся у викладанні, й про те, чим керуєшся, формуючи цілісність програми.

Леся Хоменко: Вечірній курс у КАМА, що існує вже шість років і де я також викладаю, підходить під дане вами описання приватних курсів. Ми із засновниками КАМА, Сергієм і Анною Вовк, багато говорили про важливість збільшення програми і вони запропонували мені створити дворічну програму курсу «сучасного мистецтва». Я почала її будувати за іншим принципом, ніж вечірній курс. По-перше, програма розрахована на студентів, що щойно закінчили школи й тому вона справді є альтернативою вищому навчальному закладу. КАМА чітко окреслила нашу аудиторію: це ті, хто ще сумнівається в тому, чи будуть вони художниками. Якщо вони не стануть ними – це не буде наша провина. У цьому віці нормально шукати себе. Але ми не робили компромісів з огляду на юнацький вік, програма відповідає рівню бакалаврату.

Другий важливий момент, що програма має містити багато практики, а це потребує власної майстерні. Я спостерігаю на вечірньому курсі, що зараз молоді художники починають з пошуку можливостей, грантів, а лише після починають активно працювати як художники. Якщо вони не мають зовнішніх подразників, то можуть надовго робити перерву в практиці. Для мене важливо створити таку ситуацію, щоби щоденне дворічне перебування в майстерні стало нормою, способом навчитися постійному рутинному життю в майстерні. Не обов'язково робити якісь об'єкти, а приходити і думати.

Л.Н., К.Б.:

Цікаво, що Академія на такій настанові, напевно, й тримається. Студенти визнають, що хоча наразі рівень викладання має свої вади, проте важливим є доступ до майстерень, де можна знаходитися цілими днями. Гадаємо, тут також захована інституційна проблема, важливість цієї державної доступної (до певної міри) освіти, де протягом шести років художник/-ця має майстерню та інші ресурси.

**Л.Х.:**

Художник – це така ефемерна професія у нашій абсолютно зламаній професійній системі в Україні. Соціальний статус художника дуже крихкий. Вважається, що художник – це хобі, варіант дозвілля. Тому художнику треба відстоювати свої права на гонорари, взагалі виборювати визнання того, що це твоя професія і ти працюєш. Це особливо відчутно в платній освіті, де студенти змушені сплачувати значну суму і обирати куди йти навчатися: рекламі й дизайну, що гарантує їхнє працевлаштування, чи мистецтву.

Наше покоління є ідеалістами у ставленні до професії. Цей ідеалізм я хочу передати й через роботу в майстерні. У нашого студента не завжди є бажання щось доводити до кінця, а рутинна праця в майстерні юнацькі переживання «вийшло не вийшло» приводить до системної роботи.

Наша майстерня не є стандартом Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, в ній немає жодного мольберту і студенти більшість часу за комп'ютерами. Я вважаю, що двох років достатньо, щоби пройти якийсь шлях, засвоїти матеріал. У цьому полягає контраст і альтернатива Академії з її шістьма роками. Я багато років тотально критикувала Академію, пізніше почала ретельніше переглядати мій досвід перебування в ній. Зараз я трепетно ставлюся до своїх викладачів Данила Лідера і Сергія Подерв'янського. Я би погодилася пройти цю академічну програму, але не більше, ніж за два роки. Потім би рухалася далі.

Л.Н., К.Б: Яка у вас програма, на що вона налаштована, наприклад, на вивчення мистецьких засобів, або на розвиток певних навиків? На який тип діяльності вона спрямована, хто ваші майбутні випускники?

Л.Х.: Практичну частину ми вирішили побудувати на заохочуванні. Ми маємо показати студентам багато можливостей за ці два роки, від, наприклад, скульптури до партисипативних практик, показати поріг входу в мистецтво. Базові практичні курси викладають художники з різними практиками, кожний транслює інший власний досвід. Такі авторські майстерні відрізняються лабораторним характером. Є майстерні, що розвивають різні навички – рисунок, відео тощо.

На специфіку програми впливає її спрямованість на студента, що щойно закінчив школу. Вона включає сильну теоретичну частину, студенти мають отримати певну гуманітарну базу, щоб бути просто освіченими людьми. Це – теорія і загальна історія мистецтва, історія кіно і анімації, загальний курс з філософії, англійська мова для художників.

Наша програма не акредитована і це дозволяє нам експериментувати і міняти її, підлаштовувати під студентів. У певному сенсі програма все більше стає нашим паралельним художнім проектом.



Л.Н., К.Б.: Деякі з твоїх завдань провокують спільні зі студентами роботи, отже стають твоєю окремою мистецькою лінією. Коли ти викладала на нашому курсі «Простір уваги» в 2016 р., ти також запропонувала учасникам/-цям спільну роботу, що базувалась на відчутті ваги полотна, його матеріальності. У такий спосіб ти за допомогою завдання залучаєш студентів до своєї практики і впроваджуєш свій погляд на мистецтво. У наших умовах, коли немає суспільної згоди щодо того, чим є сучасне мистецтво, практики художниці, яка відбулась, є сильними прикладами для наслідування.

Л.Х.: Моя колаборація зі студентами першого курсу дворічної програми КАМА, з онлайн грою, для мене не зовсім типова практика. Я думала над ситуацією з карантинном і ідея виникла інтуїтивно. Тут іронічний підхід: студенти не хотіли займатися живописом, а я думала як їх примусити. Спочатку в мене була ідея перформативно писати живопис перед ними, наче показуючи зразок. Напевно, зі сторони ця колаборація виглядає як моя робота. Проте, в ній стояли конкретні, але не очевидні педагогічні задачі. По-перше, відчутти, що таке живопис (але вони би не відчували цього через те, що не змогли би до нього доторкнутися). Друге – мені йшлося про те, щоб вони разом командували мною онлайн і змогли субординуватися. Одну картину писали за допомогою одного мого тіла. Мені було цікаво подивитися, чи змінюється ієрархія, чи

вони мною командують, а не я ними. Коли я їх слухала, відчувала певну репресію.

Л.Н.: Я була колись в журі конкурсу, на який аплікантка подала створену за твоїм завданням роботу, й власне як свій концепт подала твій опис завдання. Мені здається, подібне присвоєння завдання викладача виникає через брак самостійного мислення, випрацювання власної авторської повістки. Робота студентки стає відповіддю на зовнішню пропозицію, у даному випадку – на твій викладацький концепт. Після навчання інституції можуть ніби заміщувати викладача тим, що пропонують свої рамки і спрямовують роботу молодих художників/-ць. У якийсь момент виявляється, що у художника/-ці бракує навичок і можливостей для формування власного контексту чи поля.

Л.Х.: Я говорю про студентів першого курсу. На другому курсі викладачі як ментори будуть ставити завдання, але художники працюватимуть і самостійно. Ми будемо консультивати, вести діалог.

Л.Н.: За спостереженням викладача Сергія Сабакаря, студенти вашого дворічного курсу занадто налаштовані на створення виставки як публічної події, яка надасть їм видимості. І серед завдань навчального характеру перевага надається тим, що втілюються у репрезентативний закінчений твір.

Л.Х.: Тут кілька важливих питань. На всіх наших навчальних програмах ми стикаємося з его художника. Але ми наголошуємо студентам, що вони мають нам довіряти. Ми не оцінюємо студентів, а лише даємо фідбек. Це складно для нас як для викладачів не мати ніяких важелів впливу на студентів. Виставка – це єдиний наш спосіб оцінювання студента. З іншого боку, складно визначити де перетинаємося ми як художники і студенти як художники.

К.Б.:

Ти говориш про перекликання ролей викладач/-ки-художник/-ці і студент/-ки-художник/-ці. Давай повернемося до питання щодо заявленої КАМА і тобою альтернативності офіційній освіті. Питання не про зміст програми, а про практики викладання в мистецькій освіті – чи вибудовується альтернатива традиційним практикам викладання, сталим відношенням майстра та учня?



Л.Х.: Навіть в Академії в межах академічної програми відношення викладач-студент є зовсім різними. Коли я вчилася, Данило Данилович Лідер приходив зі своїми бутербродами, ділив їх та починав говорити із нами, наводив приклади зі своєї практики. Це був важливий момент, ми пили чай і розмовляли. Я намагаюся працювати у такий саме спосіб. А Сергій Павлович Подерв'янський, попри нормативи і академічні постановки запрошував нас до себе в майстерню. Була ситуація, коли він мене особисто запросив, щоб я дала відгук на його картину. Тобто спосіб викладання в межах академічної програми – є особистим вибором викладача.

Вважаю, що зміст програми – це дуже важливо і нерозривно пов'язане із нашим способом викладання. Ми працюємо експериментально – це і є альтернатива.

А загалом, готуючи велику програму, я зрозуміла, що не багато хто готовий викладати. Класний художник і класний викладач – це велика рідкість. Мені йшлося про художників із цікавими мені позиціями, і щоб вони мали особистий інтерес у викладанні.

К.Б.: Хочу уточнити, що саме спонукає художника або художницю вдаватися до практики викладання. Це досить цікаве питання, що молоді художники/-ці шукають у викладанні, у чому спонукка – у передаванні досвіду, майстерності, або щось інше?

Л.Х.: Я про себе можу говорити. Для мене викладання – це політична практика. Ми з групою

Р.Е.П. довго говорили, що реально в змозі трансформувати суспільство. Я думаю, що саме викладання в довгостроковій перспективі може справитись із цим.

К.Б.: Поясни більше про політичність практики викладання?

Л.Х.: Загалом я говорю про мистецтво, яке впливає на суспільний і політичний ландшафт. Й говорю навіть не про Україну, а в масштабі Східної Європи, де процеси дуже схожі. Політичність у тому, що освіта створить систему критеріїв; таким чином зросте покоління із певним типом мислення. В країні велика проблема з гуманітарною освітою, смислами, мовою, культурою як інструментом. У цьому причина, чому я надаю так багато власного ресурсу освітній діяльності. Інвестувати себе в таку досить реальну післяшкільну освіту – це з часом принесе глобальніший результат.

Л.Н.: Якщо мистецтво – фактор формування соціальної реальності, тоді художники – агенти певної політики. Що саме ти хочеш розвивати у майбутніх художників, які позиції, ідеї, підходи до роботи для тебе є насамперед важливими?



Л.Х.: У мене, наприклад, «майстерня уважності». Я звертаю увагу студентів на певні важливі моменти. Я вчу уважності до себе, до системи мистецтва – це критичний підхід. Ми уважно

переосмислюємо всі зв'язки між агентами в мистецькому полі. Такий спосіб мислення корисний не лише для художника. Справа не в медіа, а в підході.

Наприклад, на вечірній групі, яку відвідують люди з різних областей знання і які паралельно займаються художньою практикою, є завдання: ми виписуємо в один стовпчик, що вони роблять як художники, а в другий – що вони вміють взагалі в житті й не включають у художню практику. Серед такого – гарно плавати або зварити двигун для машини. Проговорюючи ці речі, вони починають розуміти, що у них набагато більше можливостей, щоб їх використовувати в мистецтві. Це завдання підважує взагалі те, як ми розуміємо мистецьку освіту; що ми відносимо до художнього, а що ні. Це базове завдання з уважності в першу чергу до самого себе й до того, що з наявного можна критично переосмислити.

Отже, головною альтернативною дворічного курсу є програма, її зміст. Нехай Академія собі існує. Для мене зайти в неї з якимись реформами дуже важко. Я бачу нашу програму як порядок побудовану нову будівлю, не треба реставрувати наявну.

Л.Н.: Ми колись із Р.Е.П.ом означили проблему, що сучасне мистецтво в Україні повністю витісняється в приватну сферу. Чи не підтримує твій сценарій таку диспозицію: державна освіта встановлює норму на певний тип мистецтва, отже сучасне мистецтво з його спрямуванням у поле соціального, залишаючись у приватній сфері, стає девіацією?

Л.Х.: Наскільки я можу спостерігати, всі рухи з боку влади обмежуються очікуванням моделі. Якщо ми зробимо модель освітнього закладу, держава з радістю візьме її за взірць.

На мою думку, наша програма конкурує зі світовими програмами. Я почала досліджувати, що відбувається з мистецькою освітою в Європі, Штатах і зрозуміла, що проблеми є скрізь. З економічних причин більшість не можуть дозволити собі знімати майстерню, мусять весь час працювати. А в Україні так добре все із художниками тому, що не все зав'язано на ринку, художники працюють заради любові до мистецтва, тут дуже багато ідеалістів. Я від цього тащусь.

К.Б.: Тобто курс КАМА готує іще одну хвилю ідеалістів?

Л.Х.: Дуже намагаюсь. Хоча ми створюємо зі студентами реалістичні ситуації в яких існує художник: у них є майстерня, є необхідність робити презентації, artist-talk, портфоліо.



К.Б.: Наше питання про те, що всі ці художники/-ці опиняються в ситуації інституційної невпевненості.

Л.Х.: Так! На другому курсі у нас буде програма із self-менеджменту – це дасть розуміння студенту, що те, чим він займається – не хобі, а професія. Будемо вчити робити портфолію, сайт, шукати гроші, виживати. Ми даємо широкий спектр можливостей, що стосуються ремесла. Я говорю одразу, що художник – це авантюрна професія, що не дає ніяких гарантій, треба багато чого вміти, щоб підзаробити і не припиняти свою практику, не переключатися на іншу професію. Наприклад, працювати з відео, 3д програмами, текстами.

Л.Н., К.Б.: Давайте поговоримо про інституційну частину сучасного мистецтва. Йшлося про альтернативу Академії, і ти сказала, що якщо ця альтернатива буде масштабною, то вона зможе з приватного сектору внормуватися і бути прийнятою суспільством. Але ж паралельно мають формуватися хоч якісь інституції. Натомість виходить, що всі ці наявні освітні ініціативи готують багатoproфільних студентів, які змогли би самі собі знайти альтернативи для роботи. Але якщо вони залишаються в сфері мистецтва, то які для них є можливості, до якої роботи ми їх готуємо? Звісно, при відмові від еміграції.

Наприклад, наша самокритика, що на Курсі мистецтва паралельно навчальному плану ми не

усвідомлено проводимо «приховану програму» – передаємо свій інституційний скепсис, преференції певного типу діяльності художника, ставлення до тих чи інших мистецьких організацій, яке співвідноситься із нашим власним досвідом. Тобто ми в студента так забираємо можливість потім через свою діяльність вибудувати власні відношення з цими організаціями, й, можливо, так провокувати їх до змін. Вони одразу себе блокують: самі не можуть створити щось своє паралельне, бо молоді, недостатньо досвіду, але і не проблематизують відношення з наявними інституціями. Вони виходять із такого освітнього курсу із набором скепсису і знанням, але мають ПАЦ (Пінчук арт центр), щодо якого етичні питання участі/не участі ніби зняті. Ми певним чином впливаємо на формування художника або художниці і одночасно формуємо інституційну депресію.

Л.Х.: Давайте уявімо, що у нас є декілька ПАЦ, конкурсів для художників-початківців, як МУХі (Молоді українські художники). До мене часто звертаються за рекомендаціям. Я бачу, що в інституціях є запит на молоде мистецтво. Мене саме дратує, що молоді художники відразу намагаються «включитись» в цю конкурентну машину. Мене трошки насторожує, що художники із концептуальної школи йдуть в ПАЦ, де їм чужими руками роблять гляцеві роботи. Мені здається, що треба вибудовувати свою позицію. Так, класно відчути, що таке працювати із професійною інституцією, з продакшеном, але мені не хочеться, щоб це було нормою інституційного ландшафту і моделлю поведінки для молодих художників. На вечірньому курсі і на дворічному із трьома студентами я відчуваю цю проблему: у них шість викладачів, які їм допомагають робити виставку, є технічні партнери, що надають проектори, але вони не відчують реальності. Мені хочеться, щоб відбувалися такі ситуації, як, наприклад, з моєю студенткою Олександрою Кадзевич, яка в Одесі відкрила галерею в своїй майстерні. Я такі речі бачу набагато більш продуктивними. Але це поодинокі речі. Частіше я чую від студентів, що вони рік кудись подаються, їх не беруть, вони втрачають надію, а потім довго не займаються жодними художніми практиками. Через такі речі я впадаю в депресію, звичайно. Тобто – студенти перекладають на інституції, на інших відповідальність за свою роботу. Я не хочу, щоб курс перетворювався на конвеєр: є програма апгрейду старшими художниками, і ти такий тюнінгований приходиш в інституцію і стаєш “зіркою”.

Якщо ви на курсі художникам даєте скепсис, то ми в КАМА даємо це передчасне відчуття зірковості, успіху. По закінченню вечірнього курсу на відкриття ми збираємо всю тусовку – і це п'ятнадцять хвилин слави. Так, для мене це момент самокритики. Студенти мають хибне відчуття, що після цієї виставки уся система тебе підхопить на крила. ... Р.Е.П. також вибухнув, і, можливо, для багатьох це є рольова модель, але не зважають, що Р.Е.П. з одного боку, все робив у інституційній пустелі, хоча і мав сильну підтримку ЦСМ (Центр сучасного мистецтва при НаУКМА). Ми переважно покладалися самі на себе. Нам треба було – ми йшли і робили. Часто спостерігаю, що студенти очікують, що в їх роботи будуть інвестувати. Я намагаюсь передати

студентам самоорганізований підхід. У тебе стоїть дві цегляні стіни і ти в них бачиш інституцію, а не там, де інституція вже існує, створена кимось іншим. Це про політичну уяву і художню уяву, які пересікаються між собою. Уява помислити інституцію і візуальна – це подібні речі. Можливо, якби у свій час із Р.Е.П.ом, Худрадою ми стільки не робили самоорганізованих ініціатив, я би не могла так помислити освітній проект, я би побоялася.



Матеріал виходить у межах програми Курса мистецтва [«Позиції художника/-ці»](#) за підтримки [Українського культурного фонду](#).