Словник термінології сучасного мистецтва

Словник термінології сучасного мистецтва — вибраний набір понять, кожне з яких утверджується у своєму існуванні через сам словник.

Мистецтво чи історія мистецтва творяться у словнику, здобувають форму чи тимчасове місце проживання в мерехтливому понятійному апараті.

Реальність мистецтва залучається як свідок тією чи іншою словниковою статтею, але кожен твір, кожен випадок актуальної історії свідчитиме насамперед про себе, претендуючи на універсальність настільки, наскільки детально описана під час сповіді особиста провинність може претендувати на універсальність злочину, означеного одним лише словом.

Тож словник стає політичною програмою, позначає поле вибору та сферу впливу, на яку претендують його автори.

У своїх спогадах українська і радянська художниця Тетяна Яблонська пише:

> Идея непознаваемости – идея нравственная, этическая, а не только исключительно философская. Познаваемость чего-либо значит, по сути, гордыня, однобокая гордыня. Эгоизм. Непознаваемость – признание другого понимания, а их бесконечно много. Каждый по-своему прав. Наверное, всё это очень примитивно[1].

Непізнаване як форма прийняття іншого, чужого чи неблизького розуміння уможливлюється тоді, коли якась позиція стає видимою, позначеною у просторі.

Водночас будь-яка деталь іншого, не названого у жодній словниковій статті твору, показана по-новітньому, ладна перекреслити наведений у статті приклад і спростувати вибудований каркас поняття чи терміна.

Спливаючи кров'ю концепції та/або ідеї, нерідко складаючись із уламків кісток нещодавно знищеної думки, твір сучасного мистецтва навіть у передчутті власної неспроможності змушений оперувати сенсами, і опис, що претендує на окреслення устрою цих сенсів, ладний обернутися самим твором.

У своєму відомому есеї художниця і перформерка Андреа Фрейзер стверджує: «Мистецтво — це те, що я називаю мистецтвом»[2]. П'єр Бурдьє, коментуючи письмо Фрейзер, говорить, що воно запускає соціальний механізм, свого роду інфернальну машину, робота якої оприявнює приховану правду соціальної реальності[3].

Згідно з таким визначенням, назвати щось мистецтвом — це перформативний і публічний акт визнання, де голос художниці, з притаманною йому вагою, протистоїть не-мистецтву. Відбираючи у не-мистецтва предмет, твір, об’єкт, жест, перформативний акт, художниця включає його в систему мистецтва.

У такому визначенні те, що виявляється включеним, справляє враження випадковості, граничної суб’єктивності; невипадковим виявляється сам голос художниці, що привласнив собі право на співучасть у творенні історії мистецтва.

Так, твір сучасного мистецтва існує у стані постійного переходу через межу того чи іншого «сенсу» мостом голосу, опису, крику чи сміху. Єдина дорога, що виявляється закритою для такого твору, — це дорога мовчання, замовчування чи непредставленості.



Кар’єра художника

Этот краткий и сжатый трактат я отправил срочной почтой в редакцию солидного ежедневника; однако это оказался напрасный труд, поскольку продукт моих размышлений напечатан не был, а был, должно быть, отправлен, как и все подобные бесплодные попытки, в жадную пасть мусорной корзины, о чём автор, разумеется, искренне сожалеет, хоть и не впадает в ярость, поскольку он и так никогда не намеревался стать великим писателем.
Роберт Вальзер. Трактат об аристократии (переклад Анни Глазової)

Поняття кар’єри (від французького *carriere* і латинського *carrus* — віз) у своєму словниковому тлумаченні передбачає успішне просування вперед в обраній професійній діяльності. Кар’єра, якщо це слово вживається нейтрально, складається з ланцюга подій, кожна з яких наближає до професійної мети чи якісно перевершує попередню; водночас поняття кар’єри включає в себе досягнення певного соціального статусу.

Радянська філологія вбачала в самій ідеї «кар’єри» щось підозріле. Тлумачний словник російської мови під редакцією Ушакова (1935–1940) у визначенні кар’єри містить докір у марнославстві, прагненні до зовнішнього: «Движение, путь кого-н. к внешним успехам, славе, выгодам, почету, сопровождающее деятельность на каком-н. общественном поприще».

Тлумачний словник української мови (1970–1980) зосереджується на успіху як такому і містить той же докір, дещо перефразований: «Швидке, успішне просування в службовій, суспільній, науковій та ін. діяльності; досягнення слави, вигоди тощо».

Етична складність самої концепції послідовного «кар’єрного зростання» в житті радянської людини, якій догмати утовкмачували прагнути до суспільства рівних, тим паче поширювалась і на мистецтво. Ідея «кар’єри» у сфері мистецтва засуджувалась у радянський і ранній пострадянський час, коли антисистемні, підпільні, дисидентські культурні практики встановлювали свої системи цінностей і ставали взірцями для наслідування. Усі вони передбачали часткове невизнання, певну форму соціальної невдачі. Але нещодавно — ймовірно, разом із остаточним крахом авторитарних і утопічних політичних проєктів — «кар’єра» виявилась реабілітованою.

Поряд з іншими кар’єрними драбинами з пітьми соціальних пірамід вирізаються обриси драбини, покликаної уможливити кар’єрне зростання художника.

І все ж-таки кар’єра художника довше за багато інших існувала в сірому полі невизначеності: вона була, здійснювалась, але в той-таки час її ніби й не існувало. На неї можна було посилатися, навіть промовити: «я роблю кар’єру художника!», але сам промовець зазвичай відзначав двоїстість подібного твердження. Він ніби намагається переконати сам себе, що робить щось, чого насправді не існує. Адже мистецтво схильне руйнувати послідовності.

Водночас інституційні колоніальні й автоколоніальні ієрархії створюють усе більше можливостей для кар’єри сучасного митця у прямому сенсі слова, — і її проявами стають, поміж іншого, презентації творів у все більш значущих інституціях. І під значущістю тут можна розуміти різні форми розподілу культурного капіталу, прийняті у професійному

середовищі митців, критиків, кураторів. Азарт, часто наївний, із яким розпочинається і розгортається подібна міжнародна кар’єра, ґрунтується насамперед на прагненні до індивідуальної ідеологічної та економічної незалежності від локальної української ситуації з її цензурою, самоцензурою та прекарними умовами праці.

Світи підпільного, невизнаного, неформального чи андеграундного мистецтва породжують власні ієрархії, утверджують власні форми удачі чи успіху, але більш хисткі та непередбачувані за міцні плечі інституцій, на які, здається, можна спертися.

Розшарованість соціальних світів, де існує сучасне мистецтво, різних точок тяжіння, що мироточать можливостями, наче мощі святих, уподібнюють зовнішній шлях художника по ламаній кривій, де прихильність до однієї інституції чи спільноти зазвичай означає відмову від інших інституцій і спільнот.

І все ж відмова, бойкот інституції, інституційне голодування, яке завжди призводить до самоізоляції, не може обернутися вдалою кар’єрною стратегією, хоча саме в такому розрахунку чомусь заведено звинувачувати українського художника, якщо він наважується на конфлікт із великою інституцією (див. **Скандальний художник**). Адже в ситуації відчутного браку критичної думки інституції стають легітимаційною мережевою структурою, павутинням якої переміщується художник, почасту змушений використовувати цю легітимність для елементарного виживання.

Павукоподібне існування, що виводить художника в поле тенет, сплетених машинами культурного виробництва, прирікає його на передчуття чимраз ближчої безпорадності. Великі інституції за всього бажання не підтримують незалежні спільноти, а радше руйнують їх, атакуючи сам сенс художнього виробництва.

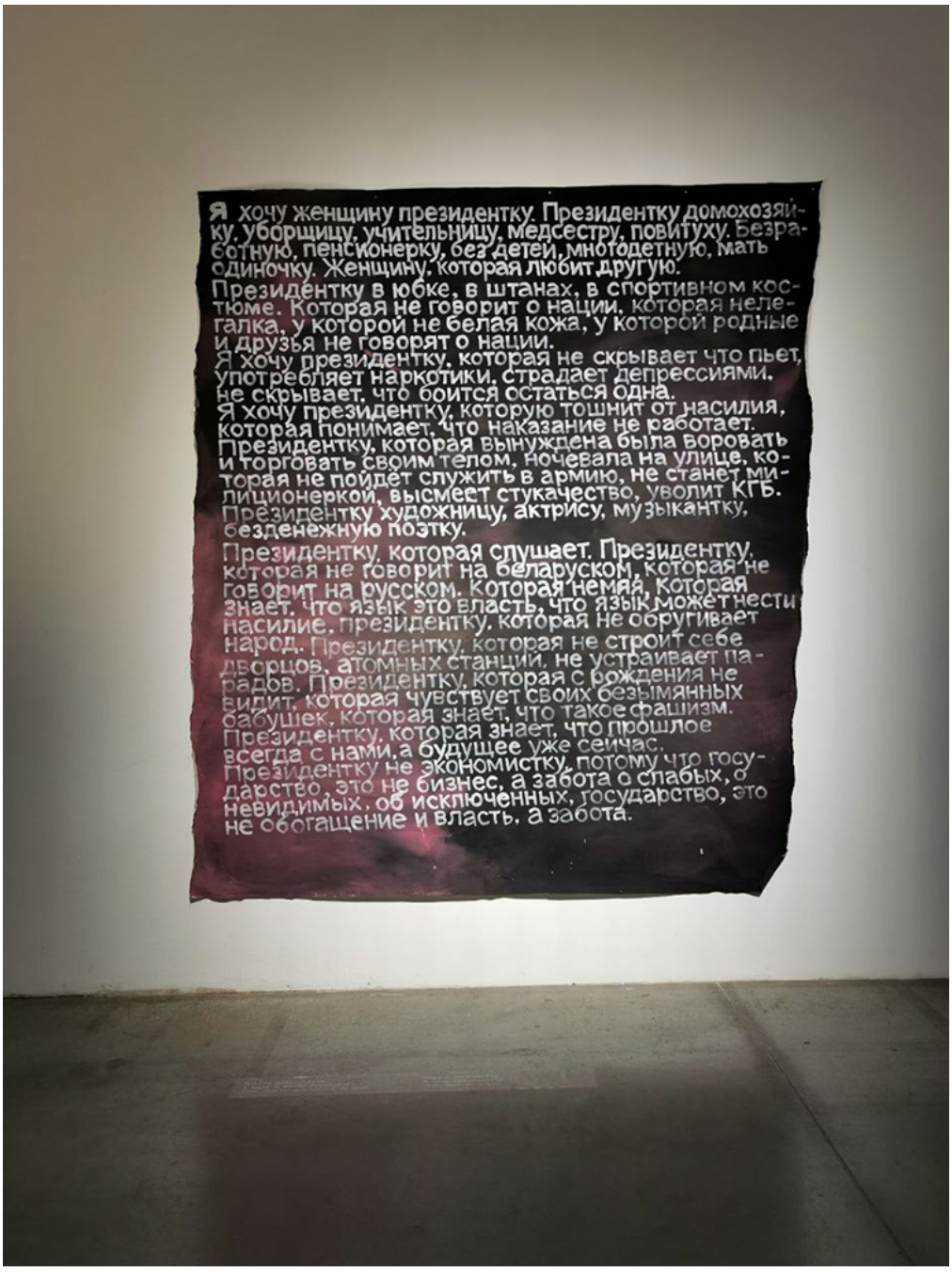
У холодному білому кубі чи в закутку міського середовища, турботливо підготовленому «прогресивною» інституцією, художник опиняється наодинці з розгубленим столиким замовником, мета існування якого — створювати події в полі мистецтва і при цьому виживати в ситуації обмеженого фінансування та складних політичних компромісів. Твір сучасного мистецтва може стати небезпечним або неприйнятним для цих цілей, щойно він зазіхнеться на больові точки, які в суспільних дискусіях заведено збувати мовчанням.

Мережу національних і міжнародних інституцій супроводжує (або чинить їй опір) значно слабша, зіткана з розривів мережа власного виробництва: хисткі об’єднання, групи, що розпадаються і знов об’єднуються, союзи, короткострокові самоорганізовані спільноти та журнали. Ця мережа, що виживає у повсякчасній перебудові, також ладна привести художника до «кар’єри», але, як надати їй лише кар’єрну мету, вона буде приречена на розсіювання.

Чиїм би слідом не рушив фланер, той призведе його до злочину[4]. Загроза «кар’єри», позитивного, швидкого, вдалого «зовнішнього» розвитку, що примирює в обраній фігурі художника асоціальні практики й соціальний успіх, хуліганство й нагороди, самоорганізацію

й культурний капітал, що спустошує всі перші аспекти цих пар протиріч, стала сьогодні очевиднішою, ніж будь-коли раніше. Художник ризикує бути загнаним чи втягнутим у жерло «успішної кар'єри» та може сам не помітити, як буде позбавлений доступу до «неуспіху», до всього знедоленого, маргінального, бідного, жіночого, старечого, дитячого і феміністського. Все, до чого буде торкатися такий художник, мимоволі буде підпадати під «моду», позначатися стигматом беззаперечного успіху, «хорошості» і пов'язаного з ними замкненого кола перевиробництва образів.

На щастя, існує кілька надійних і випробуваних в українському культурному полі методів захисту від подібної загрози; серед них слід насамперед назвати Договір про власну невдачу, концепцію Правоти (див. статті **Договір про власну невдачу** і вибір біографії **Скандального художника**).



Договір про власну невдачу

Усний, письмовий чи мислений договір, що його укладає із собою художник чи художниця задля того, щоб різні форми поразки супроводжували його чи її роботу та через «невдачі» захищали твір або самого художника/саму художницю від вбудовування в «успішні» та поглинальні соціальні й ідеологічні практики і наративи (див. **Кар'єра художника**).

Також такий договір зосереджує в собі марні муки, недосяжні цілі, нездійсненні проєкти і проєкти, створені для того, щоб ніколи не бути втіленими[5], незавершені трактати, маніфести, так радикально відірвані від можливості практики, що вони зависають у повітрі, як сокира над головою сплячого[6], серії робіт, які художник послідовно утримує від репрезентації, ніяково дивуючись тому, що їх ніхто не виставляє.

Цей самий договір діє через різні особисті та професійні тактики, роблячи художника *незручним, недоговороздатним, небезпечним, нудним, немодним, непередбачуваним тощо* — залежно від вимоги часу й ситуації.

Форми реалізації цього договору варіюються та часто приховуються під маскою цілої низки характеристик, що вкладаються в опис неефективності: уповільнення в роботі, смуток як форма мистецької практики, публічні заяви про власне божевілля, депресію, повна відсутність будь-яких публічних заяв, створення роботи, яку важко з чистим сумлінням назвати «трохи провокаційною, веселою, модною», порушення дедлайнів, дотримання дедлайнів, але разом з тим створення роботи, яку з великою ймовірністю буде знищено самою інституцією (наприклад, музейний комплекс «Мистецький Арсенал» за день до відкриття виставки замалював чорною фарбою роботу Володимира Кузнєцова «Коліївщина: Страшний суд» у 2013 році) чи вкрай діловито налаштованими групами поціновувачів мистецтва (таким було знищення виставки Давида Чичкана «Втрачені можливості» у 2017 році).

Одним із проявів Договору про власну невдачу є практика *Відчуття власної правоти*, що потребує окремої статті в цій монографії. Вона, поміж іншого, полягає в українському контексті в саморуйнаційному висловлюванні непримиримо критичного судження про значну інституцію або фігуру уславленого митця. *Відчуття власної правоти* може також проявлятися у критиці поширених думок, нападах на «патріотизм» та інші форми уніфікації українського суспільства.

Сфера художнього виробництва в Україні така мала, а відсутність аргументованої критики така очевиста, що будь-яка публічно висловлена думка, що радикально заперечує цінність інституції чи мистецької роботи, викликає захисні рефлекси, що прирікають висловлювача цієї думки на одну з форм ізоляції (cancel culture).

Зазвичай *Відчуття власної правоти* призводить до численних радикально сформульованих поглядів та позицій і послідовного риторичного пошуку істини, що надійно спиняє кар'єрні можливості автора думки.

Доповнювальні статті: **Кар’єра художника** та **Скандальний художник**.



Скандальний художник

В українському контексті Скандальний художник — це той, хто створює свою роботу та/або розвиває проєкт, ігноруючи поширену в Україні практику самоцензури; не обслуговує при цьому той чи інший ідеологічний догмат або напівпроявлену кон’юнктуру, залишає свою роботу суперечливою і відкритою для різночитань.

Але цього ризику, на який мало хто наважується, недостатньо для титулу «скандального».

Якщо робота такого художника не проігнорує розвинутий в Україні механізм замовчування незручних тем (cancel culture), вона може бути знищена самою інституцією[7] чи групами ангажованих, часом озброєних глядачів, які, наприклад, здійснили напад на київський Центр візуальної культури у 2017 році, щоб знищити роботи виставки «Втрачені можливості» Давида Чичкана чи мою виставку «Своя кімната» у 2011 році.





Але й актів силової вуличної чи інституційної цензури недостатньо для звання *Скандального художника*.

Задля здобуття цього титулу потрібно ще й проявити послідовну авторську непокірність у ситуації цензури, знищення мистецької роботи чи зняття її з виставки.

Як правило, одразу після успішного акту цензури, зафарбовування, руйнування, вилучення

українська інституція виявляється відкритою до діалогу з художником і запрошує його до хорового публічного виступу, присвяченого нагальній необхідності анулювання художньої роботи. Знищення роботи художника, як це було у випадку закриття київського Центру візуальної культури у Києво-Могилянській академії чи зафарбовування роботи Володимира Кузнєцова, прагне бути презентованим широкій громадськості як благодійний внесок милосердних самаритян, що буквально рятують українського глядача від згубного впливу «шкідливої», «несвоєчасної», «небезпечної» роботи художника.





Якщо художник відчуває, що надірве свої голосові струни під час хорового виконання арії, підготовленої інституцією, йому пропонується помовчати осторонь.

Величезну травму переживає інституція та вся українська мистецька спільнота, коли художник відмовляється як від хорового виконання, так і від скромного мовчання та самостійно і буквально на кожному кроці розповідає про те, що сталося з його роботою. Геть божевіллям на тлі загального прагнення нарешті досягти домовленостей, стоячи на трупах

знищених мистецьких робіт, стає рішення художника подати в суд на інституцію. Судовий процес остаточно закріплює за художником статус Скандального і забезпечує йому справно дієвий Договір про власну невдачу.

Закріплюють статус Скандального подальші події, які розгортаються за досить усталеним сценарієм.

Та частина української мистецької спільноти, яка звикла до хорових виступів, вважає своїм прямим обов'язком вступити з інституцією в тактичний союз і звинуватити художника в цілій низці злочинів, серед яких — використання цензури для особистих кар'єрних цілей, провокація інституції (чи групи ангажованих глядачів) змістом роботи. Крім того, мовляв, очевидною є тривала розробка художником мудросплетеного плану, частиною якого було знищення роботи та глибоке страждання як інституції, так і прихильних до неї учасниць і учасників мистецького процесу.

Український *Скандальний художник*, що пройшов усі щаблі здобуття свого статусу, опиняється в дивовижному світі, де з ним відмовляються співпрацювати не лише інституції, але й численні учасниці й учасники мистецької спільноти. Перед таким художником постає виклик створити власну спільноту або простір для висловлювання, а також здійснити певні кроки, непередбачувані та невідомі для авторки цієї статті.

Доповнювальні статті: **Кар'єра художника** та **Договір про власну невдачу**.

[1] Татьяна Яблонская. *Дневники, воспоминания, размышления*. Родовід, 2020, с. 45.

[2] Fraser, Andrea. “It’s art when I say it’s art, or…”. In: *Texte zur Kunst*, No.20, Nov. 1995.

[3] *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. MIT Press, 2005.

[4] Вальтер Беньямин, «Фланер», Бодлер, пер. Сергей Ромашко (Москва: Ad Marginem, 2015), 44.

[5] див. Леонид Войцехов. Проекты. Vozdvizhenka Arts House, 2015.

[6] Кадан, Никита. Задачи. Заметки о реализме ямы. *Художественный журнал*, №114, 2020.

[7] Так, музейний комплекс Мистецький Арсенал за день до відкриття виставки замалював чорною фарбою роботу «Коліївщина: Страшний суд» Володимира Кузнєцова у 2013 році; виставка кураторського об’єднання Худрада «Свято скасовується!» була закрита київським літературно-меморіальним музеєм-квартирою П. Г. Тичини у 2017 році, при цьому співробітники музею з гордістю заявляли кураторам, що наважились на цензуру заради збереження музею; виставка «Виховні акти» була закрита університетом імені М. П. Драгоманова, в якому знаходився арт-простір SKLO у 2018 році — і це лише деякі приклади з

довгої низки актів інституційної цензури.

Тексти написані для «Словника сучасного мистецтва» — видання, підготовленого в межах освітнього проєкту Метод Фонду «Курс мистецтва», яке відображає особливості практичного застосування понять сучасного мистецтва в Україні.

За підтримки Український культурний фонд.