



ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

УДК [7.038.67+791.225] (477)

Алфьорова З.І.

Харківська державна академія культури

ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Алфьорова З.І. Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва. В статті аналізується процес інституалізації сучасного візуального мистецтва в Україні. Процес самовизначення українського візуального мистецтва завжди складався з різновекторних суспільних спрямувань, він вимагавгуртування митців у спробі активно відстоювати свою приналежність до розбудови мистецтва та формування власного митецького простору. Наявність протилежних тенденцій в процесах інституалізації підвищують роль самоорганізації мистецької спільноти в Україні.

Ключові слова: мистецькі інституції, візуальне мистецтво, український художньо-мистецький простір, Україна.

Алфёрова З.И. Институализация украинского пространства современного визуального искусства. В статье анализируется процесс институализации современного визуального искусства в Украине. Процесс самоопределения украинского визуального искусства всегда состоял из разных общественных векторов, он требовал объединения художников в попытке активно отстаивать свою принадлежность к искусству и формирования собственного художественного пространства. Наличие противоположных тенденций в процессах институализации повышают роль самоорганизации художественного сообщества в Украине.

Ключевые слова: художественные институции, визуальное искусство, украинское художественное пространство, Украина.

Alforova Zoia. Institutionalization of Ukrainian modern visual art. The mechanism of institutionalization of modern visual Ukrainian art is analyzed in this article. Process of institutionalization of modern visual Ukrainian art has several vectors of development. First:

the demand to unite the artists in attempt to assert their identity in art. Second: to form its own art territories. The presence of opposite trends of institutionalization of modern visual Ukrainian art increases the role of self-organizing of art community.

Key words: art institutions, visual art, Ukrainian art, Ukraine.

Постановка проблеми. Процес самовизначення українського візуального мистецтва завжди складався з різновекторних суспільних спрямувань: з одного боку, він вимагав об'єднання творчих зусиль, гуртування митців у спробі активно відстоювати свою приналежність до розбудови мистецтва, з іншого, зосередитися на формуванні власного митецького простору, індивідуальність якого мала засвідчити приналежність до етнічних джерел. Окрім того, українським митцям належало визначитися щодо офіційно створених ще в радянські роки художніх інституцій: музеїв, галерей, виставкових залів тощо. Важливою складовою такого самовизначення стало також уведення українського візуального мистецтва в ринковий контекст, адже зі здобуттям незалежності і входженням країни у ринкові відносини це стало необхідним.

Таким чином, проблема інституалізації сучасного візуального мистецтва в Україні постала в кількох значущих аспектах:

- в контексті соціально-економічних змін, які відбуваються на теренах країни;
- в контексті змін щодо „індивідуального простору митця” в ринкових умовах сучасності;
- в контексті самовизначення різного роду інституцій візуального мистецтва в Україні на сучасному етапі.

Актуальність проблеми. Здобуття Україною незалежності на початку 1990-х рр. ХХ ст. стало знаменним етапом вибудовування нової моделі інституалізації візуального мистецтва на теренах країни. Молода самостійна держава розпочала процес оновлення усіх інституцій і, зокрема, інституцій художньо-мистецьких. По-перше, зміна ідеології і практичної діяльності традиційних соціалістичних установ культури і мистецтва в Україні виявилися вагомим чинником для появи нового мистецького простору та вибудовування нових установчих засад його функціонування. По-друге, відбулися „внутрішні” трансформації зображальної морфологічної системи, які потребували інституціоналізації. По-третє, соціально-економічний злам початку 90-х рр. ХХ ст. в Україні розпочав процес формування не тільки інституціональних, але й соціальних зв'язків нового типу, і цей факт поставив проблему інституціоналізації візуального мистецтва в новому ракурсі. З констатацією зазначених змін у теоретичному мистецтвознавчому дискурсі змінюється погляд на художні інституції як такі.

На жаль, фахова література щодо проблеми має розрізнений та фрагментарний характер. Переважно — це статті описового або критичного характеру,

в яких описується арт-акції, виставки, відкриття галерей або репрезентації візуальних проєктів.

З огляду на це, актуальність теми дослідження обумовлена:

- браком методологічних праць у сучасному мистецтвознавчому дискурсі;
- необхідністю визначення чинників, які впливають на цей процес в Україні;
- необхідністю систематизувати фрагментарні дані щодо зазначеної проблеми.

Між тим, системно питання інституціоналізації візуального мистецтва в Україні майже не розглядаються.

Мета статті — дослідити основні механізми інституціоналізації візуального мистецтва в Україні в останню чверть XX ст. — на початку XXI ст.

Постановка завдань: 1) проаналізувати соціально-економічні та соціокультурні контексти формування нових мистецьких інституцій в Україні 2) виявити зміни в «індивідуальному просторі митця» в ринкових умовах сучасної України; 3) дослідити чинники та механізми самовизначення різного роду інституцій візуального мистецтва в Україні на сучасному етапі.

Викладення основного матеріалу.

Під поняттям «інститут» («інституція» від латини «*instutum*» — «встановлення», «заклад») на сьогодні розуміється деяке утворення, заклад або установа, або, як в юридичній практиці, комплекс норм та правил, що регулюють соціально-правові відношення в будь-якій предметній сфері. Як відомо, за Огюстом Контом (автором інституціональної теорії), три основних соціальних інститути — родина, релігія та держава — в цілому регулюють усі відносини в суспільній сфері. В свою чергу, Герберт Спенсер більш деталізував теорію О. Конта, виділивши наступні соціальні інституції: інституції спорідненості (шлюб, родина), економічні (розподільчі) інституції та інституції регулюючі (релігія, політичні організації, тощо). На сьогодні чисельні інституціональні теорії Т.°Паркінсона, Т.°Веблена, Дж.°Хоманса, С.°Ліпсета, Р.°Мертон та багатьох інших свідчать про системний характер інституціоналізації як процесу. Йде вже про системи закладів та установ, системи норм та правил тощо. Якщо казати про сферу мистецтва, то на сьогодні можна вести мову про систему закладів культури і мистецтва, установ, які поширюють або популяризують мистецтво та цілісну інфраструктуру, яка є посередником при продажі творів мистецтва.

Ще з доби Просвітництва в європейських країнах, коли розпочали виникати відомі Академії, морфологічна образотворча система розпочала динамічно інституціалізуватися. Цей процес був прискорений бурхливим розвитком раннього капіталізму, чийм соціально-економічним завданням в мистецтві була фінансова підтримка вибудованої, нормативно-орієнтованої мистецької поведінки в цілісній системі діяльності художника. Саме на формування такої нормативно-орієнтованої мистецької поведінки були скеровані суспільні

інституції, які фінансово підтримав ранній капіталізм.

Перші інституції в сфері мистецтва, які були ним створені, — Академії, салони та «закриті» для народу мистецькі галереї — реалізували «стратегію», побудовані на принципі розрахунку, принципі урахування складових успіху, принципі найвигіднішого розміщення «символічного капіталу», тощо, що суттєво корегує міфологічні уявлення про місію митця як такого [5].

Вже на початку XIX ст., поступово перетворюючи мистецькій твір на товар, капіталістична система розпочала формувати інфраструктуру соціально-економічного посередництва в сфері образотворчого мистецтва. Механізми функціонування такої інфраструктури мали два типи важелів: безпосередні економічно-фінансові важелі (гроші або інші дивіденди, які отримували митець після продажу свого мистецького твору) та опосередковані важелі просування мистецького товару на ринок (премії, відзнаки та інші прикмети суспільного визнання), на які міг сподіватися художник, який уповні засвоїв інституціональні норми мистецької поведінки. Фактично перші мистецькі інституції регламентували соціально-економічні зв'язки, формуючи в мистецькому середовищі форми соціального регулювання поведінки.

З другої половини XIX ст. тенденції інституціалізації сфери мистецтва посилювалися та розповсюдилися не тільки на відносини між суб'єктами мистецтва, але й торкнулися власне самих суб'єктів. Поява чисельних «артелей», «творчих угруповань», «асоціацій» тощо в середовищі художників набула масового характеру. Разом з цим з'явилися посередники-індивідуали: колекціонери, художні агенти, тощо.

Саме ці два основні типи мистецьких інституцій заволоділи правом легітимізувати наявні продукти мистецької творчості і перетворювати їх на «символічний капітал» і, власне, на капітал. Одночасно розпочалася певна «сакралізація» інституцій мистецтва, Першими були «сакралізовані» Академії (система образотворчої освіти), потім — інституція художньої критики і, нарешті, сам митець [4].

Разом із «сакралізацією» інституцій мистецтва відбулася поступова їх корпоративізація, набуття функціональної автономії та самодостатності. «Золоте століття» образотворчої освіти та художньої критики — XIX ст. — увійшло в історію мистецтва як століття остаточної формалізації класицистичної морфології зображального мистецтва. Митець, який стає «ядром» «сакралізації» системи орієнтується, перш за все, на нормативи інституту критики, а не глядача, і критика стає основним джерелом і інструментом соціального регулювання поведінки митця.

За Г.°Спенсером, можливо розподілити інституції в сфері зображального мистецтва на інституції спорідненості, економічні (розподільчі) інституції та інституції регулюючі. В нашому

випадку, інституції спорідненості — це інституції, які легітимізують суспільні відносини між митцями за «горизонталлю» (спілки художників, творчі угруповання, тощо) або між митцями за «вертикаллю» (система мистецької освіти). Економічні (розподільчі) інституції в сфері зображального мистецтва: салони, галереї, тощо, які «просувають мистецтво» на художній ринок. Інституції регулюючі — інституція критики (в широкому сенсі, враховуючи і музеї, пресу тощо) та державні управлінські інституції (на кшталт Міністерства культури).

Історія ХХ ст. довела, що демократизація мистецтва змінила акценти в процесі інституалізації як такому. Саме у ХХ ст. «офіційні» інструменти інституалізації поступилися «неофіційним», що вкрай дезбалансувало саму систему інституцій, яка вже була сформована [3].

З другої половини ХХ ст. гомогенна масова культура розвинених країн, намагаючись позбутися зародкових елементів тоталітаризму, поступово розпочала перетворюватися на масову культуру гетерогенного типу, сукупність субкультур. В країнах розвинених демократій активізувався процес легітимізації суспільних відносин між митцями за «горизонталлю» (творчі угруповання тощо) і мінімізувалась легітимізація суспільних відносин між митцями за «вертикаллю». Новою «дієвою особою» цих процесів став арт-куратор (арт-модератор) [1]. Арт-куратор певною мірою акумулював в своїй особі функції інституцій спорідненості, розподільчих інституцій та інституцій регулюючих.

Навпроти, в країнах, де існували тоталітарні режими, «цементувалися» суспільні відносини між митцями за «вертикаллю», сама «інституціональна вертикаль» фактично була тоталітарною. На жаль, радянській Україні не вдалося уникнути саме останньої моделі інституціоналізації мистецтва. «Ракова пухлина» тоталітаризму жахливим чином вплинула на суспільну та індивідуальну поведінку художника, фактично зруйнувавши його «індивідуальний мистецький простір». Подвійні, а інколи й потрійні «стандарти» такої інституалізації вимагали від митця не тільки наслідування певної стилістики в творчості, але й практично відбирали у нього індивідуальну свободу творчості.

Ці процеси не могли не викликати бунт з боку митця. Вже напередодні незалежності, у 1989 р., в Україні було створене альтернативне офіційній Спілці художників творче об'єднання — Клуб українських митців (КУМ), яке активно розпочало організовувати мистецькі акції та виставки як за кордоном (Прага, 1995, Градськ, 1998), так в самій країні (в Харкові почав діяти форум графіки і плакату на екологічну проблематику «4 блок» та ін.).

Вже у перші роки незалежності України виникли регіональні осередки митців, які займалися актуальним мистецтвом: київський «Живописний заповідник» (1992), харківська «Літера А» (1992), «Хоругва» у Тернополі, (1990), «Човен» в Одесі (1992), «Дига» у Львові (1993), «Плоский рів»

у Хмельницькому (1995), «Джерело» в Шостці і Сумська філія «Малевиц-Центру» (1992) та ін.

Пізніше виникли десятки регіональних галерей, складовою колекцій яких стали витвори візуального мистецтва: «Музей сучасного мистецтва» у Кривому Розі, «Ковчег» в Одесі, «Пластарт» у Чернігові, «Вернісаж» і «Смальта» у Харкові тощо.

Але слабкість і незрілість економічних, політичних та мистецьких еліт молодого незалежного держави не тільки не змогла за перші десять-п'ятнадцять років подолати інерцію дії тоталітарної «інституціональної вертикалі», але й, певним чином, сприяла тому, що в Україні збереглася жорстка централізація мистецьких інституцій.

Якщо ще у 1990-ті рр. у Львові відбувалися міжнародні мистецькі симпозиуми на кшталт «De Novo» (1998, 1999, організатор А.Денисюк), «Міжнародний симпозиум карикатури «Дивакувате тисячоліття» (1999, організатор О.Дергачов) та виставка-акція «Незгаданий Париж...» (2000, арт-куратор В.Сусак) [6:89], то у 2000-ні рр. центром розвитку візуального мистецтва стає Київ. «Прогресуюча провінціалізація» (вислів О.Голубця) регіональних мистецьких середовищ в Україні пояснюється тим, що саме столиця у середині 2000-х рр. концентрує можливості міжнародних мистецьких контактів, місць для проведення візуальних арт-акцій (насамперед, артфестивалей) та має хоч і невелику у порівнянні з «Об'єднаною Європою» експозиційну інфраструктуру. А концентрація саме в столиці представників політичної і економічної української еліти як потенційних «споживачів» творів візуального мистецтва робить регіони ще менш актуальними у цьому сенсі.

Акумулюючи не тільки мистецькі, експертні, але й інвестиційні ресурси, столиця України активно розпочала формувати мистецький акційний простір. Маючи у розпорядженні такі галереї, як «Триптих» (1988), «Совіарт» (1988), «Ойкумена» (1989), «Інкоарт» (1989), «Тарас» (1992), «Світ Л» (1993), «Арт-Відродження» (1993), «Бланк Арт» (1994) та ін., Київські арт-куратори і українські митці проводили не тільки репрезентацію витворів візуального мистецтва, але й формували зародковий арт-ринок. Цьому сприяла і практика проведення художніх ярмарків та комерційних арт-фестивалів. Так, у першому Художньому ярмарку (1994) брали участь 30 галерей, на другому (1995) — 22 галереї.

Хвиля національного підйому, яка спостерігалася в українському суспільстві на початку 1990-х рр., через десятиліття, на початку ХХІ ст., почала поступово згасати. Митці візуального мистецтва в Україні відчули певну втому від «шаленого натхнення» доби здобуття незалежності. Протиріччя ринкового змісту, які приніс разом з собою капіталізм, виявилася теж тяжким випробуванням для багатьох українських митців. Відсутність бодай трохи розвиненого мистецького ринку в Україні за межами її столиці, в регіонах, слабкість організаційної та фінансової підтримки

візуального мистецтва з боку держави не могли не відбитися негативно на подальшому розгалуженні мистецького регіональної інфраструктури.

У містах, які на початку 1990-х рр. були центрами українського мистецького відродження (Львів, насамперед), наявність невеликої кількості (4-5) художніх галерей і квалітет ринкових відносин в мистецькому середовищі суттєво стримувала арт-акційну діяльність митців візуального мистецтва.

Симптоматичним стало і те, що у середовищі самих митців паралельно активізації бізнес-процесів в українському арт-просторі визрівав своєрідний протест. Куратор 50-го Венеціанського Бієнале Ф.Бонамі проголосив «Диктатуру глядача» [1:56]. Так, показово стала організація на підставі творчої ідеї В.Савадова і Г.Сенченка у травні 1994 р. альтернативної 1-му Київському художньому ярмарку виставки «Простір культурної революції». Суть запропонованої ідеї полягала у розділенні експозиційного простору на дві принципово відмінні зони. По периметру величезної круглої зали Українського Дому простягався оранжево-червоний паркан. Площину паркану «розривали» засоби «нової комунікації» – графіті, плакати, реклама, листівки. Мистецькі твори учасників виставки, приховані за парканом, були практично недосяжними для глядача... Таким чином, досягався співзвучний сучасності ефект «непотрібності», відсутності, неймовірної віддаленості мистецьких творів від глядача, а сам глядач нібито перетворювався на своєрідний експонат виставки [7:59].

У 2000 р. були розпочаті бієнале сучасного мистецтва «Нові спрямування», які виявилися першою спробою увести візуальне мистецтво в офіційно-інституціональний контекст. Державна підтримка візуального мистецтва була «оформлена» створенням Інституту сучасного мистецтва в Києві та продовженням практики проведення Київських художніх ярмарків.

Залежність митців від інституції експертизи (критики) змінилася на пряму залежність від ринку. Критика перейняла на себе функції практично економічного регулятора, її завданням на сьогодні є «спіймати для митця новий капітал» (О.Аронсон) [3]. У творів не залишилося шансів в цій ситуації залишатися лише творами мистецтва, завданням митців стає створення «ліквідного капіталу». Аналіз сучасних приватних колекцій візуального мистецтва на Україні свідчить, що приблизно 80 процентів з них є власністю кількох представників політичної та економічної еліти. Це свідчить про те, що навіть економічні (розподільчі) інституції в нашій країні відсутні як такі, адже такий тип «ринкових відносин» скоріше походить на «бартерну» стадію їх розвитку.

При цьому саме твори мистецтва є спекулятивним сегментом фондового ринку. Ця тенденція спонукає художників шукати шляхи економічної інституціоналізації поза межами України. Цьому сприяє віртуалізація інституціонального світового простору: поява віртуальних галерей, арт-бірж, аукціонів мистецтва.

В цьому контексті змінюється і роль арт-куратора. Якщо основним мистецьким завданням сучасної пост-постмодерної ситуації у візуальному мистецтві для художника стало завдання «схопити» зміст, актуальний для субкультури, до якої він сам належить, то головним сенсом існування арт-кураторства у цій культурній ситуації стало завдання привести цей зміст до хоч якоїсь загальнолюдської та художньої єдності. Поєднання індивідуальних мистецьких просторів у конкретних художніх проектах візуального мистецтва, які відповідають на гострі запитання сьогодення – ось головна мета арт кураторства як новітнього мистецького і соціального інституту.

Підсумовуючи, можна ще раз підкреслити основні тези дослідження.

По-перше, на сьогодні Україна лише розпочала формувати нову модель інституалізації візуального мистецтва.

По-друге, ця модель формується на «перехресті» модерних, постмодерних та пост-постмодерних тенденцій інституалізації.

По-третє, складність інституалізаційних процесів посилюється впливом «залишків» тоталітарної системи державного устрою на сферу мистецтва.

В-четверте, слабкість художнього ринку в Україні певною мірою компенсується глобалізаційними можливостями «віртуалізованої інституалізації» українських митців та їх творів.

В-п'ятих, наявність протилежних тенденцій в процесах інституалізації підвищують роль самоорганізації мистецької спільноти в Україні.

Перспективи використання результатів дослідження полягають в подальшому дослідженні зазначеного аспекта на конкретних прикладах візуальної арт-практики. Теоретичне висвітлення зазначеного аспекту сприятиме усвідомленню складності зазначених процесів та допоможе використанню базових положень та результатів дослідження у подальших теоретичних мистецтвознавчих студіях, підготовці навчальних програм для фахівців образотворчого мистецтва.

Література:

1. Bonami Francesco. I have a dream // Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer: 50-th International Art Exhibition / La Biennale di Venezia. – Marsilio; Venice, 2003.
2. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
3. Аронсон О. «Поймать капитал» или «скрыться из зоны видимости». Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/71-72/catch-capital/>
4. Бард А., Зодерквист Я. Нетократия: новая правящая элита и жизнь после капитализма / А. Бард, Я. Зодерквист. — СПб. : Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2004. — 252 с.
5. Бурдьё П. Рынок символической продукции / П. Бурдьё ; пер. с франц. Е. Д. Вознесенской // Вопросы социологии. — 1993. — № 1/2. — С. 23-30.
6. Голубець О. Львів: регіональні проблеми мистецького середовища // Сучасне мистецтво: Наук. зб. Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад. мис-в України. — К., Акта, 2005, с. 89
7. Сидоренко В. Візуальне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ ст. / В. Сидоренко // Сучасне мистецтво, 2005,