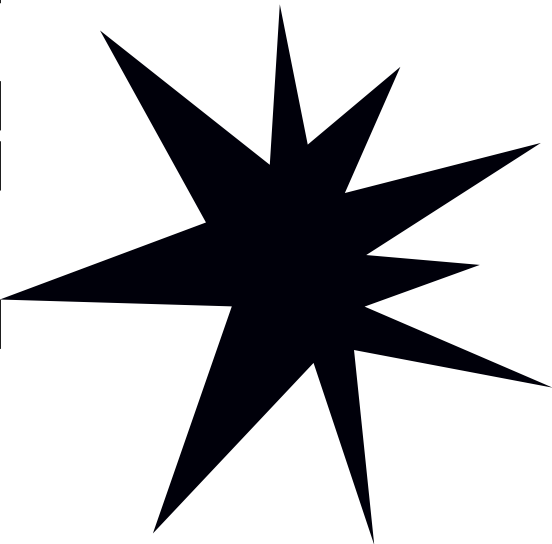
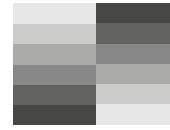


**BEYOND  
MOVEMENT  
& FIRE**

**Ukrainian Art Now**

**BEYOND  
FIRE**





**ukrainian  
institute**



**ZENKO  
GALLERY**

Ukrainian Institute  
in collaboration  
with Zenko Gallery  
Український інститут  
у співпраці  
з Zenko Gallery

**UKRAINE  
ÖSTERREICH** KULTUR  
JAHR 2019

The exhibition is a part of the program  
of the Bilateral Cultural Year Austria-Ukraine 2019  
Виставка відбувається в рамках програми двостороннього  
Року культури Австрія-Україна 2019

**МІЖ ВОГНЕМ І ВОГНЕМ**  
**Українське мистецтво зараз**

Куратори

**Аліса Ложкіна**  
та  
**Костянтин Акінша**

**21 вересня — 8 жовтня 2019**

**SEMPERDEPOT**  
**Майстерні Академії образотворчих мистецтв**  
1060 Vienna, Lehárgasse 8, Door 2

Організатор

**Український інститут**  
у співпраці з  
**Zenko Gallery**

Продюсерка проекту Каріна Качуровська  
Менеджерка проекту (Український інститут) Тетяна Філевська

**BETWEEN FIRE AND FIRE**  
**Ukrainian Art Now**

Curated by

**Alisa Lozhkina**  
and  
**Konstantin Akinsha**

**September 21 — October 8, 2019**

**SEMPERDEPOT**  
**Atelierhaus at the Academy of Fine Arts**  
1060 Vienna, Lehárgasse 8, Door 2

Organized by

**Ukrainian Institute**  
in collaboration with  
**Zenko Gallery**

Production director Karina Kachurovskaya  
Project lead (Ukrainian Institute) Tetyana Filevska

Following the transformational processes triggered by the 2013 Revolution of Dignity, a number of new state institutions emerged in Ukraine. The long overdue social demand for change that culminated in the Maidan protests was converted to a number of new policies in the domain of culture and cultural diplomacy. One of such institutions is the Ukrainian Institute, the mandate of which is to develop cultural, educational and scientific links between Ukraine and the world, and to establish Ukraine as an equal and relevant contributor to international cultural dialogue.

One of the Institute's key pilot projects is the Bilateral Cultural Year Ukraine-Austria 2019 — the biggest programme of Ukraine's international representation implemented to date by a public institution. Throughout the year, the Institute will will have organised over 30 events in Austria with the purpose to introduce unknown and exciting Ukraine to Austrian audiences, create spaces for dialogue and discussion about common past and challenges of the future, and establish longer-term collaboration between people and institutions in both countries. The full programme of the Cultural Year is available at [www.austriaukraine2019.com](http://www.austriaukraine2019.com).

The exhibition “Between Fire and Fire: Ukrainian Art Now” is one of the flagship projects of the Cultural Year. It is an attempt to present personal reflections of Ukrainian artists on complex and fascinating events that Ukraine has been experiencing throughout the most challenging period of its contemporary history. Although the exhibition's timeline covers the six post-Maidan years (2013–2019), its narratives explore a much

longer time span of Ukrainian history and extend far beyond the local context. I am confident that these narratives are as relevant to Austria as they are for the whole European community.

The art works presented in the exhibition are a critical reflection on Ukraine's tumultuous present, and an attempt to make sense of its post-totalitarian and postcolonial transformations. Painfully yet irreversibly, these are distancing Ukraine from its Soviet and imperial past, thereby helping form a new Ukrainian national identity that is still fluid and full of tensions and contradictions.

At the Ukrainian Institute, we appreciate the diversity and multiplicity of voices represented in the exhibition, and the creative freedom of curators and artists. This catalogue features several materials by art critics, curators and historians that explore a wider historic, political and cultural background to Ukrainian contemporary art. “Between Fire and Fire” is not only an artistic statement but an invitation to dialogue, and I hope that the exhibition's visual language will need no translation.

I would like to express my gratitude to the curatorial tandem of Alisa Lozhkina and Konstantin Akinsha, the artists, Zenko Aftanaziv and the Zenko Foundation team, Academy of Fine Arts of Vienna, the Ukrainian Institute team and everyone who made this project possible.

**Volodymyr Sheiko**

Director General of the Ukrainian Institute

Унаслідок трансформаційних процесів, котрі відбулися в Україні після Революції Гідності 2013 року, утворилась низка державних інституцій нового зразка. Накопичений суспільний запит на радикальні зміни, що став каталізатором революції на Майдані, почав транслюватись у нові політики, зокрема, у сфері культури та культурної дипломатії. Однією з таких інституцій став Український інститут, завданням якого є розвиток культурних, освітніх і наукових зв'язків між Україною і світом, а також утвердження України як рівноправного та актуального учасника міжнародного культурного діалогу.

Одним із перших великих проєктів Українського інституту стала програма Двостороннього року культури Україна-Австрія 2019 — чи не найбільша закордонна репрезентація України, дотепер реалізована за підтримки держави. Упродовж року в Австрії заплановано понад 30 подій, через які ми прагнемо відкрити австрійській аудиторії несподівану та невідому Україну, створити простір для діалогу й дискусії про спільне минуле й виклики майбутнього, започаткувати тривалу співпрацю між людьми та інституціями з обох країн. Програма Року культури оновлюється на офіційному сайті [www.austriaukraine2019.com](http://www.austriaukraine2019.com).

Виставка «Між вогнем і вогнем: українське мистецтво зараз» є однією з головних подій Року культури. Це спроба представити критичні рефлексії сучасних українських митців на комплексні й дивовижні явища, які Україна переживає у найскладніший період своєї новітньої історії. Хоча хронологія виставки охоплює постмайданний період 2013–2019 рр., її наративи зачіпають значно ширший горизонт часу, простяга-

ються далеко вглиб української історії та виходять за межі суто локального контексту. Впевнений, що змісти, представлені на виставці, є актуальними і для Австрії, і для всієї європейської спільноти.

Мистецтво, представлене на виставці, є критичним віддзеркаленням свого часу, спробою осягнути пост-тоталітарні й постколоніальні зрушення, які болісно, але, сподіваюсь, незворотно віддаляють Україну від її радянсько-імперського минулого. На цьому шляху формується плинне, сповнене напруги і протиріч поле нової української ідентичності. У ньому ж зосереджений непересічний досвід — індивідуальний і колективний, яким Україні варто ділитися зі світом.

Для Українського інституту важливе багатоголосся цієї виставки та свобода кураторської і творчої роботи. У цьому каталозі ви знайдете кілька авторських матеріалів, які розкривають ширший історичний, політичний і культурний контекст, із котрого постає актуальне українське мистецтво. «Між вогнем і вогнем» — це не лише художнє висловлювання, а й запрошення до діалогу, в якому мова візуальної культури не потребуватиме перекладу.

Висловлюю подяку кураторському тандему Аліси Ложкіної та Костянтина Акінші, художникам і художницям, Зенкові Афтаназіву і команді Zenko Foundation, Віденській академії мистецтв, команді Українського інституту і всім, хто допоміг зробити цей проєкт можливим.

**Володимир Шейко**

Генеральний директор Українського інституту

## BETWEEN FIRE AND FIRE. UKRAINIAN ART NOW

Ukraine is the largest country fully located in Europe. However, for many decades Ukrainian art has been almost invisible to the rest of the world. After the collapse of the Soviet Union a stereotype prevailed that Ukraine was just another post-soviet country, sharing more or less similar challenges with the former metropolis — Russia. Indeed, there was much in common in painful transformations, which took place in Russia, Ukraine and neighboring countries like Belarus or Moldova on the ruins of communist utopia.

Everything changed dramatically in 2014. The Revolution of Dignity was the most important event in the newest Ukrainian history. The fight for a European future started as a peaceful protest in the central square of Kyiv — Maidan and ended up in tragic mass massacre of 100 people. Ukraine paid an enormous price for the victory of revolution. In the last 5 years it went through disastrous invasion and war in its eastern regions of the country, annexation of Crimea and a huge wave of propaganda, which aimed to destabilize the country from inside and discredit it in the eyes of international community. The Revolution and the tragic events that followed put an abrupt end to the post-soviet era and started a new page in the history of the whole region. Those events drew broad international attention to Ukraine and its future. It suddenly became clear that Ukraine is a country with unique urge for freedom, rich heritage and vibrant contemporary culture.

Five years after the revolution in Maidan were hardly the easiest times. Ukraine keeps facing continuous political turbulence. The trauma of war, lost territories, millions of displaced people, shattered trust with Russia, which for centuries had had significant cultural influence on Ukraine... So-called decommunization started after the revolution as an attempt to erase all traces of communist past. It triggered a wide discussion in the society regarding the mechanisms of memory and the ways of coping with historic traumas. This process is still not finished. It is not clear yet if the new Ukraine will manage to rethink productively the controversies of the XX century, and what is even more important — to cope with the recent ones.

As it usually happens, the worst of times are also the best of times. The challenges of the last five years inspired a huge wave of cultural activity in Ukraine and brought a new ambitious generation on the art scene. For the last several decades Ukraine has

had a vibrant artistic community and witnessed rapid growth of interest in contemporary visual practices. New Ukrainian art formed as the opposition to degraded social realistic canon in late 1980s. As of today, it encompasses three key generations: the artists who emerged during the Perestroika in the 1980s; the first post-soviet generation formed after the Orange Revolution in 2004; and, finally, “the third wave” that emerged after the 2014 Maidan revolution. The exhibition shows how Ukrainian revolution and the following events are being reflected in the works of young artists — including those, whose careers were launched in the post-Maidan years, and others who developed sudden maturity in response to the turbulent times.

“Between Fire and Fire” is the first large-scale presentation of post-Maidan art in Austria and internationally. The title of the show refers to the German translation of William Blake’s collected works. It also derives inspiration from Blake’s famous Songs of Innocence and of Experience. The Songs were written in the times of French revolution which also brought lots of hopes and disillusion. The symbolism of fire in Blake’s poetry is influenced by Jacob Böhme’s mystical ideas where fire is one of the powerful yet ambiguous elements of creation. Contemporary Ukraine seen through the works of young artists is literally trapped between fires. Fire is one of the recognizable symbols of mass clashes during the Maidan. In the wider sense it is the metaphor of all the multiple catastrophes faced by Ukraine in the last 100 years. “Ukraine on Fire” was the name of the famous film script about World War II by the prominent early Soviet Ukrainian film director Olexander Dovzhenko.

The rage of revolution and war, political and economic instability within the country mix with the anxieties and uncertainties of contemporary world in general. The vibrant territory of freedom is blossoming in between the turbulences and challenges. In the last five years Ukraine’s capital, Kyiv has become one of the world capitals of rave movement. Dance culture becomes an antidote to deep trauma and political absurd. Escape to phantasmal psychedelic experience becomes the new form of activism. The paradox of young Ukrainian art is that it combines the spirit of rave with highly political senses and projects. The artists experiment in all kinds of media — photo, video, installation and also revise the legacy of socialist realist painting tradition. Their works are highly critical and reflect a powerful impulse of existing in the context of constant turbulence and change. Recent Ukrainian experience becomes the lesson for the rest of Europe.

## CURATORIAL TEAM

Alisa Lozhkina and Konstantin Akinsha's curatorial duo has been focusing on international presentation of contemporary Ukrainian art since 2014. Right after the revolution on Maidan they arranged the exhibition "I am a Drop in the Ocean. Art of the Ukrainian Revolution" in Kunstlerhaus (Vienna, Austria) and MOCAP (Krakow, Poland). In 2018 they curated the first large-scale European museum presentation of three generations of Ukrainian contemporary artists at Ludwig Museum (Budapest, Hungary). The show titled "Permanent Revolution" was nominated for Global Fine Art Awards (New York, USA) as one of the best museum exhibitions of post-war and contemporary art in the world. "Between Fire and Fire" is the third project and the symbolic conclusion of the post-revolutionary exhibitions series.

### Alisa Lozhkina

Independent curator and writer, based in Kyiv, Ukraine.

In 2010–2016 was the editor in chief of the major Ukrainian art publication — ART UKRAINE magazine. In 2013–2016 served as a deputy director general National Art and Museum Complex "Mystetskyi Arsenal" (Kyiv, Ukraine). Curated a bunch of large-scale exhibitions in Ukraine and abroad. Contributed to various Ukrainian and international art media.

### Konstantin Akinsha

International curator and art historian, based in Budapest, Hungary. In late 1980s — early 1990s was one of the major figures in contemporary Ukrainian art. In the last two decades has been working and living in USA and Europe. For many years served as the contributing editor of Art News magazine, curated exhibitions of international modernism and Russian avant-garde in major international museums — Belvedere (Vienna, Austria), Neue Galerie (New York, USA) etc.



## МІЖ ВОГНЕМ І ВОГНЕМ.

### УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЗАРАЗ

Україна — найбільша за територією країна Європи, проте її мистецтво протягом багатьох років було майже невидимим для зовнішнього світу. Після розпаду Радянського Союзу переважав стереотип, що Україна — лише ще одна пострадянська країна, яка поділяє більш-менш схожі виклики з колишньою метрополією — Росією. Дійсно, у болючих перетвореннях, що відбувалися на руїнах комуністичної утопії в Україні, Росії та сусідніх країнах, таких, як Білорусь або Молдова, було багато спільного.

Революція Гідності стала важливою подією в новітній українській історії. Боротьба за європейське майбутнє почалася як мирний протест на центральній площі Києва й закінчилася трагічною масовою загибеллю сотні людей. Україна заплатила величезну ціну за перемогу революції. Вона пройшла через катастрофічне вторгнення і війну на сході, анексію Криму і хвилю пропаганди, що мала на меті дестабілізацію країни зсередини й дискредитацію її в очах міжнародної спільноти. Революція та подальші трагічні події покінчили з пострадянською епохою й започаткували нову сторінку в історії всього регіону. Ці події привернули широку міжнародну увагу до України та її майбутнього. Раптом стало зрозуміло, що Україна — це країна з унікальною жагою до свободи, багатою спадщиною і жвавою сучасною культурою.

П'ять років після революції на Майдані були не найлегшим періодом. Україна постійно перебувала у стані політичної турбулентності. Війна, травми, розчарування, втрата частини території, мільйони переміщених осіб, зруйнована довіра до Росії, яка протягом століть мала великий культурний вплив на Україну... Так звана декомунізація почалася після революції як спроба стерти всі сліди комуністичного минулого. Вона спричинила широке обговорення в суспільстві механізмів пам'яті і шляхів подолання історичних травм. Цей процес іще не завершено. Досі не зрозуміло, чи вдасться новій Україні продуктивно переосмислити суперечності ХХ століття і, що важливіше, впоратися з ними.

Як це зазвичай буває, найгірші часи — водночас і найкращі часи. Виклики останніх п'яти років збурили величезну хвилю культурної діяльності в Україні й винесли на мистецьку сцену нову амбітну генерацію. Протягом декількох десятиліть Україна мала яскраве мистецьке

середовище, швидко зростав інтерес до сучасних візуальних практик. Нове українське мистецтво сформувалося наприкінці 1980-х років як опозиція деградованому соцреалістичному канону. На сьогодні воно охоплює три покоління: митці, які прийшли під час перебудови; перше пост-радянське покоління активістів, що з'явилися на сцені після Помаранчевої революції 2004 року; і, зрештою, «третя хвиля» — ті, хто прийшли під час і після останнього Майдану. Виставка показує, як події новітньої української історії відображаються у творчості молодих художників. Для деякого з них останні п'ять років були початком кар'єри. Для інших — стали часом раптової зрілості.

«Між вогнем і вогнем» — масштабна презентація українського мистецтва в Австрії. Назвою виставки стала цитата з німецькомовного перекладу збірки творів Вільяма Блейка. Вона також пов'язана зі знаменитими блейківськими «Піснями невинності та досвіду». Ці твори було написано за часів Французької революції, яка також принесла багато сподівань і розчарувань. Символіка вогню в поезії Блейка інспірована містичними ідеями Якоба Беме, де вогонь є одним із потужних, але неоднозначних елементів творіння. Сучасна Україна, як її побачили молоді художники, буквально опиняється поміж вогнями. Вогонь є одним із головних символів масових зіткнень під час Майдану. У широкому сенсі це метафора всіх численних катастроф, що з ними стикається Україна за останні сто років. «Україна в огні» — назва відомого сценарію про Другу світову війну видатного радянського українського режисера Олександра Довженка.

Жах революції та війни, політична й економічна нестабільність у країні змішуються з тривогами і невизначеностями сучасного світу загалом. У вузькому просторі між усіма турбулентностями й викликами розквітає територія нової свободи. За останні п'ять років Київ перетворився на одну зі світових столиць рейв-руху. Танцювальна культура стає протиотрутою від глибокої травми й політичного абсурду. Втеча до індивідуального фантазматичного досвіду стає новою формою активізму. Парадокс молодого українського мистецтва полягає в тому, що воно поєднує в собі дух рейву з дуже політичними сенсами. Художники експериментують в усіх медіа — фото, відео, інсталяції, а також переглядають спадщину традиції живопису соціалістичного реалізму. Їхні роботи є критичними й відображають потужний імпульс існування в контексті постійної турбулентності та змін. Новітній досвід України стає уроком для інших країн Європи.



## КУРАТОРСЬКА КОМАНДА

### Аліса Ложкіна

Незалежна кураторка й письменниця, живе в Києві (Україна).

У 2010–2016 роках була головною редакторкою найбільшого українського мистецького видання — журналу ART UKRAINE. У 2013–2016 роках працювала заступницею генерального директора Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» (Київ, Україна). Кураторка великих виставок в Україні та за кордоном. Дописувачка українських і міжнародних мистецьких медіа.

### Костянтин Акінша

Міжнародний куратор та історик мистецтв, живе у м. Будапешт (Угорщина). Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років був одним із провідних діячів сучасного українського мистецтва. В останні два десятиліття мешкав у США та Європі, працював редактором журналу ArtNews, організовував кураторські виставки міжнародного модернізму та авангарду в центральних міжнародних музеях — Бельведер (Відень, Австрія), Neue Galerie (Нью-Йорк, США) та ін.

Аліса Ложкіна та Костянтин Акінша зосередилися на міжнародній презентації сучасного українського мистецтва з 2014 року. Відразу після революції на Майдані вони влаштували виставку «Я — крапля в океані. Мистецтво української революції» у Кунстлерхаусі (Відень, Австрія) та МОСАК (Краків, Польща). А 2018 року організували першу масштабну європейську музейну презентацію трьох поколінь українських сучасних художників у музеї Людвіга (Будапешт, Угорщина). Проект під назвою «Перманентна революція» було номіновано на Global Fine Art Awards (Нью-Йорк, США) як одну з кращих музейних виставок післявоєнного та сучасного мистецтва у світі.



Alisa Lozhkina

# BETWEEN WAR AND RAVE. UKRAINIAN ART AFTER REVOLUTION 2013



The period of the Ukrainian revolution at the end of 2013 and the beginning of 2014, and the tragic events that followed — the annexation of Crimea and the military confrontation in the east of the country — became one of the most important, prolific and difficult stages in the history of modern Ukrainian art. On the one hand, it was an emotional upsurge, an era when many artists rediscovered the idea of patriotism and gained experience of direct participation in revolutionary and military events, which was by no means a carnival one, compared to 2004. However, the same patriotic upsurge, without which a revolution and subsequent challenges of war would not be possible, gradually led to the radicalization of right-wing sentiments in the society, the aggravation of nationalism and, as a result, came to its logical end in the form of a hasty decommunization, which was another attempt to erase the historical memory of the country that has experienced many similar episodes in the tough twentieth century.

Ukrainian contemporary art was full of forebodings of the coming social upheavals long before the revolution in Kyiv. Among the works that most clearly underlined the growing social tensions and the threat of police violence, one should mention Nikita Kadan's *Procedure Room* (Процедурна

кімната, 2009–2010) — prints on plates depicting police tortures. The others are the Mykola Ridnyi's project *Constant Dropping Wears Away the Stone* (Вода камінь точить) nominated for the PinchukArtCentre Prize in 2013, Vasil Tsagolov's series of paintings *The Spectre of Revolution* (Привид революції, 2013) and the exhibition *Before the Execution* (Перед стратою) by Nikita Kadan, Mykola Grokh and Yevgenia Belorusets opened at Karas' Gallery in Kyiv shortly before the Maidan in October 2013. "The ghost of power and righteousness looms on the horizon," — Yevgenia Belorusets wrote in her text on the project.<sup>1</sup> At this exhibition, Nikita Kadan presented his watercolour series *Controlled Incidents* (Контрольовані випадковості, 2013), devoted to violence inherent in the politics. Mykyta Shalenny — another artist, whose works created on the eve of Maidan, impress with their resonance of Zeitgeist. In December 2013, he exhibited his project *Where Is Thy Brother?* (Де брат твій?) — a series of sophisticated photographic life studies of the "new Ukrainians." The models who posed for Shalenny's photographs were real officers of the Berkut police special battalion. Another Shalenny's presentient project — *The Catapult* (Катапульта). It was a small model catapult he created in September 2013 with the help of an engineer from the Yuzhmash machine-building plant. Several months later, real catapults will become a symbol of Maidan's resistance.

## Art at the barricades

Initially, the Ukrainian protest was brewing in social media. The intellectuals and creative professionals actively supported it. At this stage, the protest was entirely peaceful. At first it seemed that the 2013 protests will follow the scenario of 2004 and that this "Euro-revolution" will confine itself to festive parties, lively gatherings of art community members in a manner of the Occupy movement, and long discussions on the destinies of humankind that people would have while drinking hot tea and eating revolutionary sandwiches. Oleksandr Roytburd was among the first artists to join this carnivalesque Maidan and become active during its initial phase — a pacifist, joyful, and relatively smallscale. Roytburd's Facebook activity was so remarkable that a few days later he turned into a hero of Maidan and an opinion leader for the members of creative community who actively supported the calls for integration with Europe both on the web and at the square.

<sup>1</sup> Yevgenia Belorusets. The Exhibition Before the Execution: Part One. archive.prostory.net.ua/ua/art/615-1-r--

Now we know that the 2013 protest did not confine to innocuous carnival. Already in the early hours of November 30, Ukrainian authorities ordered a brutal crackdown on the students who gathered at Maidan. The following day, when a huge crowd of the city intelligentsia gathered at Mykhailivska Square, became the turning point of the revolution. Very soon, the barricades rose on Maidan. The “Strike Poster” Facebook community appeared already in the early days of the protests. It published revolutionary posters created by representatives of the local creative community and available for free to all Maidan participants. The most famous works of this community were the portrait of the president of Ukraine with a red clownish foamy nose, as well as the poster “I am a Drop in the Ocean,” referring to the “warm ocean strategy” that became known during the first stage of the revolution, that is, a positive peaceful protest.

A new Maidan stage began after the crackdown on students. It was marked with a construction of ultra-aesthetic ice barricades and the arrangement of a folk art object called the Yolka. Universal aesthetization of protests became the distinctive feature of 2013–2014 Maidan. The protesters’ village behind the barricades was in fact a total installation, and the vivid photographs journalists took on the front-line sometimes seemed staged. In general, the Maidan aesthetics was abundant with references to the futuristic dystopia of the New Middle Ages which imminent coming had been heralded by the world’s leading cultural theorists, such as Umberto Eco.

The protest brought about a huge wave of popular conceptual art. Within several months, the country’s main square saw a series of performances, and some of them caught the worldwide audience. As a rule, these events were organized by the members of creative class, who were not professional artists, although they chose artistic methods to promote their civic position. The most famous of these actions were performed by Lviv musician Markiyan Matsekh who played Chopin’s Waltz in C-sharp minor on December 7, 2013, outside the Presidential Administration building in Kyiv. The photograph of the young man playing the piano in front of the blind wall of the Berkut police instantaneously spread across social media and became a symbol of peaceful civil protest.

On December 29, 2013, another resonant civil action took place in the government quarter — “The Kingdom of Darkness surrounded.” The purpose of the rally, organized by the Maidan Civil Sector, was to reflect the actions of authorities and retarget the negative energy from security forces back to themselves. The rally participants brought mirrors and turned them to the rows of the police officers



Максим Білоусов. Майдан  
Кольорова фотографія, 2014  
Maksym Bilousov. Maidan  
Color photography, 2014

guarding the government quarter, which, after the violent dispersal of the demonstrators, became a real symbol of the kingdom of darkness.

A number of young artists who sided with the informal Bakteria gallery joined the protest at the early stage. Most active among them — Olexa Mann, Ivan Semesyuk and Andrii Yermolenko. In 2013, they broke into the Ukrainian art scene with flamboyant works that reflected ironically on the most unsavoury sides of the new Ukrainian realities, including the life of thugs (gopniki), roughnecks (zhloby), and other residents of the lumpenized outskirts of Ukrainian metropolises. “Freedom or death!” (or “Freedom or fuckoff!”, as Semesyuk rendered it) and other slogans of Ukrainian anarchism seasoned with a good deal of ironically used vulgarisms and swearwords appeared in the works of these artists long before their powerful re-actualization at Maidan Square. This art went very well with the bright and catching texts Semesyuk and Mann regularly posted on social media.

Consequently, Maidan became these artists' true finest hour: they did not leave the barricades even in the bloodiest days and set up a makeshift gallery and a communication centre at the entrance to Maidan right on the traffic way of Khreshchatyk street. It was very aptly named Mystetsky Barbakan, the Art Barbican<sup>2</sup>. The Mystetsky Barbakan, built in haste of industrial pallets and plywood sheets, has become the main focal point for creative youth concentrated on the Maidan. The improvised street gallery displayed works by Ivan Semesiuk, Oleksa Mann, Andriy Yermolenko, Vitaliy Kravets, Olena Dubrova, and other artists. It held lectures and a flash fiction festival. Importantly, there was a stove, which became a tangible culture-forming factor during severe frosts. The Barbakan artists, who started wearing ironic far-right masks long before the revolution, felt themselves more confident and natural on Maidan than their colleagues of the far-left convictions.

The well-known Kyiv artist Illya Isupov was one of the most active Maidan participants. In addition to his participation in rallies, Isupov posted on Facebook a new series of pictures on hot topics. Considerable public response was received by his work *Happy New Year*, which depicted the president with a hunting rifle and dead boars against the background of a Special Forces detachment.

Ihor Gusev from Odesa remotely sympathized with the Maidan. In addition to his vivid picturesque *Knights of the Revolution* series, which he began creating in 2014 under the influence of the Maidan aesthetics and street fashion, the artist wrote on Facebook a series of short poetic sketches on the revolution. Subsequently, these works were included into the *LikeHokku* collection<sup>3</sup>:

Ihor Gusev, from the *RevoHokku* series:

*As if attached to the screen  
Tea leaves have cooled down  
My heart is on the Maidan*

\*\*\*

*You called me at night  
Candles and a couple of cocktails  
Next one was the Molotov*

2 Barbican is a defensive outwork of medieval fortifications designed to protect the city gates.

3 Ihor Gusev. *LikeHokku* 2013–2015. Dymchuk Gallery, 2015.

The vivid media activity was one of the key features of the Maidan protests. Never before the political events in Ukraine, let alone documentation of public unrest, have been so aesthetized. Maidan spawned thousands of photographs from the hottest spots of the protests. The fiercer the confrontation between the authorities and the opposition was, the more documentary filming on scene became vivid and cinematic. Due to this strange appeal of the Maidan, even in its most sad and ugly manifestations, the protests gave rise to a significant collection of video and photo materials. Eminent artists along with photographers from leading news agencies and ordinary amateurs took part in the struggle for a document. The authors of the most interesting shots of that winter included Serhiy Bratkov, Boris Mikhailov, Vladyslav Krasnoshchek and Serhiy Lebedinsky, Oleksandr Burlaka and Sasha Kurmaz, Oleksiy Salmanov, Konstantyn Strilets and Oleksandr Chekmenev.

Kyiv artist Vlada Ralko was perhaps the best to catch the growing tragedy of Maidan. Her *Kyiv Diary* (Киевский дневник) is based on her day-to-day observations of the events. It is a graphic series representing the emotion and feelings of almost every day between December, 2013 and February, 2014.

Oleksandr Chekmenev, one of the leading Ukrainian photographers, created impressive portraits of participants of the clashes with pro-government forces, as well as a series of photographs of subsequent events in eastern Ukraine — portraits of people who lost their homes, wounded Ukrainian soldiers in a hospital, etc.

The *Code of Mezhyhirya* (Код Межигір'я) was one of the important exhibition projects, which took place in the spring and summer of 2014 in the National Art Museum of Ukraine, located at the forward position of the barricades during the entire revolution. The author of this book and the artist Oleksandr Roytburd has been curating that project. The exhibition featured artifacts and objects taken out by an initiative group of museum workers from the wealthy estate of Mezhyhirya, abandoned by the fugitive president Yanukovych. The objects of different value were presented as chaotic piles and were designed to immerse visitors in the world of the absurd kitsch of the Ukrainian kleptocratic elite. The project has become one of the most visited exhibitions in the contemporary history of the museum.

## Post-trauma

The shock caused by the bloody events at the end of Maidan protests, Russian annexation of Crimea, and the beginning of the war in Donbas have become visibly traumatic for the Ukrainian artistic community. For some artists who actively participated in the Maidan events, this period was the time of a hard post-revolutionary “hangover,” an emotional drama that was hard to express in a single artwork. For others, on the contrary, this very period gave impetus to work on new subjects, problems, and projects. At this time, the most visible phenomenon was the documentaries about the Maidan events made by Oleksiy Radynsky, a film director, an artist, and an activist of the Visual Culture Research Centre (VCRC). Particularly famous was his film *People Who Came to Power* (Люди, які прийшли до влади, 2015), co-authored with Slovakian artist and filmmaker Tomáš Ráfa) focused on the initial stages of the conflict in Eastern Ukraine.

In the aftermath of Maidan, Nikita Kadan and Mykola Ridnyi left R.E.P. and SOSka groups, respectively, and entered a new creative phase. Kadan’s project *The Possessed Can Witness in the Court* (Одержимий може свідчити в суді)

Nikita Kadan. “Hold the Thought, Where Conversation Was Interrupted”, 2014. Photograph provided by the PinchukArtCentre. Photographed by Sergey Ilin  
Нікіта Кадан. «Запам’ятай момент, коли оповідь було перервано», 2014. Фотографію надано PinchukArtCentre. Фотограф: Сергій Іллін



Oleksiy Radynsky. *People Who Came to Power*. Documentary, 2015

Олексій Радинський. Люди, що прийшли до влади. Documentary, 2015

exhibited at the Ukrainian National Art Museum in 2015 is one of the most powerful artistic statements on the war in Donbas. In a manner resembling archive funds arrangements, Kadan shelves various items taken from the Museum’s collection on the Soviet history of the region that has been witnessing a violent conflict since 2014. Taken out of the ideological narrative, these things look preposterous and melancholic. At the same time, the shells that landed on the territory of Eastern Ukraine in 2014–2015 were exhibited at the Museum’s staircase landings.

*The Shelter* (Укриття), another significant Kadan’s work of this period, was presented at the Istanbul Biennale in 2015. The upper part of the installation — an allusion to the exposition of the Donetsk local history museum destroyed by war, with stuffed deers, tires from the barricades, and shabby walls. At the lower level, there was a bomb shelter with two-story bunks and absurd garden beds, which referred to an episode when the former Maidan protesters eventually started to plant vegetable gardens on the main square of the country.

Mykola Ridnyi showed his programmatic work *Blind Spot* (Сліпа пляма, 2014) at the Venice Biennale 2015. The artist took the images from media reports about the war in Eastern Ukraine and painted them in black, leaving just a small spot intact, which makes a viewer feel the limitedness and

irrelevancy of their vision of this fragment of reality. At the same Biennale, the Ukrainian pavilion exhibited yet another strident artwork about the East Ukrainian war: a video installation by the Open Group *Synonym for "Wait"* (Синонім до слова "чекати"). The artists put surveillance cameras in the homes of people who left for the war, and these cameras showed a real-time footage.

During this period, a new generation of artists made its debut on the national art scene. Roman Mikhaylov from Kharkiv appeared to be one of its most interesting representative. In 2014, he created *The Shadows* (Тіні) project, showing scorched shipwrecks. It reflects upon the Russian annexation of Crimea and the destiny of the Black Sea Navy Fleet that had been a bone of contention between Russia and Ukraine for decades. The installation was exhibited at IX ART KYIV Contemporary in the Mystetsky Arsenal, and then — on the anniversary of the annexation of the peninsula — in the Parliament of Ukraine. Another important Mikhaylov's project — *The Breath of Freedom*, (Дыхание свободы, 2013) — started at the Maidan where the artist hot-smoked the paper over the burning barrels in the tent camp behind the barricades. Later, this series developed into gigantic sheets of scorched paper: *Fragility*, Хрупкось, façade of Église Saint-Merri in Paris, 2014; *Imprints of Reality* (Опик реального, 2015), etc. After the revolution, the artist Daria Koltsova actively developed the political themes. Her iconic works of the Maidan period include a banner with the extract from the Constitution of Ukraine, where articles, violated by the regime of Viktor Yanukovich, were crossed out with a black marker.

Maria Kulikovska is one of the most interesting and politically engaged female artists of the post-Maidan epoch. Her performance at the 2014 Manifesta in St. Petersburg became enormously famous: to protest against the Russian annexation of Crimea and the war in Eastern Ukraine, she wrapped herself up in the Ukrainian flag on one of the Hermitage's staircases. Her performance *The Raft Crimea* (Пліт Крим, 2016) is no less famous, during which she drifted on a float board down the Dnieper without any food reserve in order to emphasise the vulnerability of people who lost their homes and native land after the annexation of Crimea. Before the Maidan revolution, Kulikovska started a series that featured the castings of her own body. Her works from this series were exhibited, among others, at the only contemporary art institution in Donetsk, the Izolatsiya Art Centre. During the armed conflict in Donetsk, the factory that housed this institution was taken over by separatists who executed by shooting the exhibition of Kulikovska's sculptures *Homo Bulla*. In 2015, in remembrance of this event, the artist staged her performance *Happy Birthday* at the Saatchi Gallery in London. In the course of this

performance, the naked artist hammered down the soap castings of herself as an answer to the separatists who destroyed her artworks.

In 2017, a big scandal on the verge of art and politics initiated by the far radicals' raid on David Chichkan's exhibition *Lost Opportunities* (Втрачені можливості). This exhibition was probably the first articulate and solid artistic statement that evaluated — critically and at a proper distance — the experience of Maidan. Although the artist himself took part in the 2013–2014 protests, he thinks that the revolution did not reach its goals. Chichkan's exhibition was widely discussed — as well as the act of vandalism on his show.

The Alevtina Kakhidze's project *History of Strawberries Andreevna, or Zhdanivka* (Історія Полуниці Андріївни, або Жданівка, 2014–2018) is a subtle and piercing reaction to the political crisis in Ukraine. The work covered four years of telephone conversations and meetings between the artist and her mother, who lived in the occupied territories in the Donetsk region. The story started in 2014, when fights between the National Guard and the armed forces of separatists of self-proclaimed Donetsk People's Republic broke out in Zhdanivka, the Alevtina's hometown. Mobile service in Zhdanivka functioned only at the town cemetery, and the artist's mother used to go there to tell her daughter that she was alive. The project included drawings from 2014–2018, video performances, as well as propaganda printed materials reflecting the atmosphere of hatred and absurdity in occupied Zhdanivka. The artist received the archive of the originals from her mother, who collected and handed over to her daughter newspapers, postcards and other propaganda materials of the self-proclaimed Donetsk People's Republic for several years.

The story continued until 2018, when no mobile provider was already working in Zhdanivka, and mainly retired people remained in the occupied town. On January 16, 2019, the main character of the project, Strawberry Andreevna, the mother of Alevtina Kakhidze, died of a cardiac arrest at the DPR checkpoint, during her trip to Ukraine-controlled territory to receive a pension.

### **The apostles of individualism. The ghost of a long form**

After 2014, by analogy with the events of the Orange Revolution, they started talking about new generation emergence. However, unlike 2004, when young people were consolidated by the ideas of activism, this generation was not homogeneous. The pioneers were a group of artists who can loosely be identified as descendants of large exhibitions at the PinchukArtCentre and

the Mystetsky Arsenal in late 2000s and early 2010s. An ambition to build an individual career without regard to group dynamics is typical for these authors. Their reference point is the “big” and commercially successful Western art, which once became name-making for the Victor Pinchuk’s art centre. Success stories of Jeff Koons, Takashi Murakami, Yayoi Kusama, and Anish Kapoor mesmerize, and the proximity of this art at the exhibition venues in Kyiv makes one believe that even a native Ukrainian might become the new Damien Hirst.

The access to the unique site of the Mystetsky Arsenal facilitates the emergence of impressive large-scale installations. Here, in the first half of the 2010s, group exhibitions of young artists were regularly held under the curation of Oleksandr Solovyov. The spacious ancient halls of the art complex seem to say: “Think big!” No less important is the PinchukArtCentre Prize for young artists. Artists receive funding for the production of artworks for the final exhibition and prepare their projects under the supervision of experienced curator and art director of the centre, Bjorn Geldhof. Yet, the anticipation of a new original wave coming to the art scene soon faces the harsh truth of life. The revolution and the later tragic events were followed by an economic recession. Big projects were the first to suffer. The cast of individualistic authors focused on the pre-crisis cultural situation and whose large-scale projects needed complex production and spacious venues for presentation, ended up as “passengers without a seat.”

Roman Mikhailov came into the spotlight immediately after the revolution. His works combine a passion for large forms, a focus on artistic intuition, rather than discursive practices, and a deep feeling of a disaster. Mikhailov’s main artworks were created at the height of the hostilities in the east of the country and were united by a theme of fire. Burnt paper from the *Imprints of Reality* project, charred, wooden objects resembling ships from *The Shadows* project — Mikhailov’s fire becomes an ambivalent symbol. On the one hand, it carries trauma and pain, and on the other, constructs a new art reality. Later, the artist proceeds from acute political projects to a study of the capabilities of painting. The position of this medium in the system of contemporary art



Stepan Ryabchenko. All-hearing Ear  
Installation, neon, 2015  
Степан Рябченко. Всечуюче вухо  
Інсталяція, неон, 2015

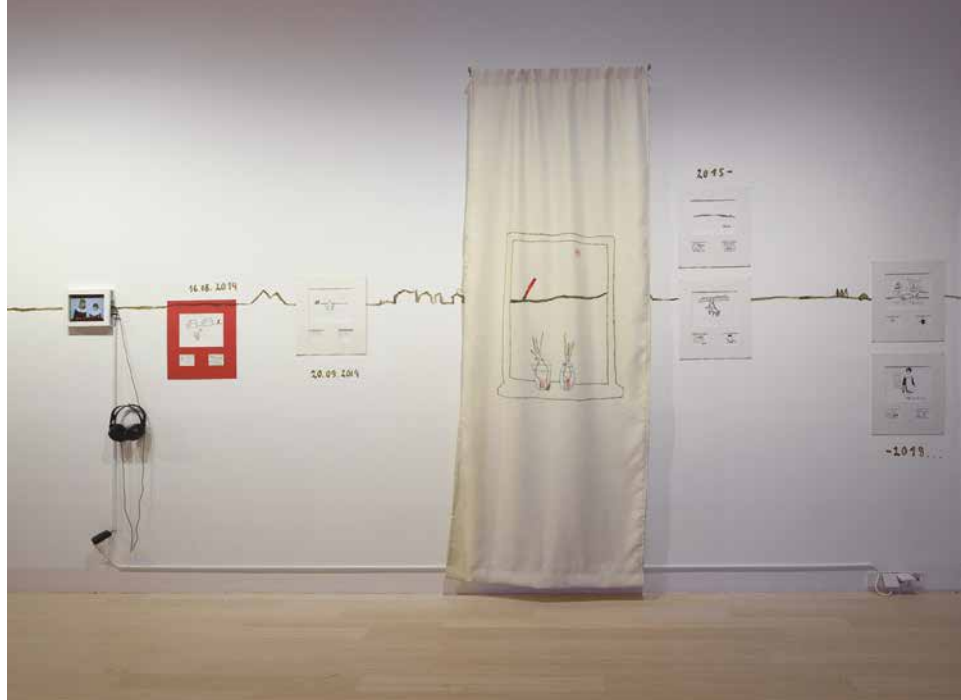
in Ukraine is especially ambiguous. Until recently, Ukrainian art was accused of extreme obsession with painting, but in the second half of the 2010s, it actually disappears from the toolkit of young art. On the contrary, Roman Mikhailov refers specifically to painting in order to search for a new language and desperately examine the dark sides of his unconsciousness. His *Fear* project (2017) was the most revealing in this regard.

In the mid-2000s, Nikita Shalenny is actively progressing. An architect by training, he makes large and technically sophisticated installations. *Black Siberia* (2016) was his most successful work of the mid-2010s. Using cheap towels made in China, the artist created a grand-scale panel reminiscent of a scorched forest referring to concentration camps and repressions, the symbol of which in collective memory is still Siberia. In the late 2010s, Shalenny is more and more focusing on the international market and experimenting with virtual reality.<sup>4</sup> Here, he is making tangible progress by exhibiting his artworks in projects with artists of the same level as Olafur Eliasson and Paul McCarthy.

Roman Minin is another generation representative passionate about titanism. Having developed a recognizable signature style at the beginning of the decade, he embodied it in murals, stained-glass windows, sculpture, and easel works in the 2010s. Working with the aesthetics of late Soviet monumentalism, Minin is experimenting with new materials and technologies. The artist creates commercially successful original artworks that have become one of the recognizable visual symbols of the post-Maidan era.

A similar interest in large-scale commercial art is typical for Stepan Ryabchenko. Back in the late 2000s, he began working with digital art. A series of “portraits” of computer viruses, the *Virtual Flowers* (Віртуальні квіти) project, the large-scale works *Death of Actaeon* (Смерть Актеона), *Lemon chickens will be saved* (Лимонні курчата врятовуються), and *The Temptation of St. Anthony* (Спокуса святого Антонія), exhibited in 2011 at the PinchukArtCentre — bright large-sized digital prints seem to be created for big world fairs and contemporary interiors. Large figurative neon panels was another area in which Ryabchenko worked in the 2010s. The largest of these included the work *New Era* (Нова ера, 2011-2012, 610x860 cm), created in the Mystetsky Arsenal for a special project of the First Kyiv Biennale “Arsenale-2012.”

<sup>4</sup> Rebecca Schmid. Virtual Reality Asserts Itself as an Art Form in Its Own Right. The New York Times, May 1, 2018.



Alevtina Kakhidze. The Story of Strawberry Andriivna or Zhdanivka Installation, 2014–2014. “Permanent Revolution” exhibition at Ludwig Museum, Budapest, Hungary, 2018

Алевтина Кахідзе. Історія Клубнічки Андріївни, або Жданівка. Інсталяція, 2014–2018. Виставка «Перманентна революція», Музей Людвіга, Будапешт, Угорщина, 2018

## Conceptual drift

Besides the artists interested in examination of large-scale forms, a community exists with radically opposite values and attitudes that emerged at the art stage after the revolution. These artists are developing in a neoconceptual vein; they are closer to collective discursive practices. They are focused not on the market, but on institutions. Due to the non-spectacularity and, consequently, the lower cost of the practice, as well as the support of the PinchukArtCentre, which is increasingly leans specifically to this kind of art, these artists are rapidly increasing their symbolic capital in the second half of the 2010s.

The Open Group is most revealing phenomenon of this kind. A team of artists emerged in 2012 in Lviv and became famous thanks to projects in the self-organized Detenpyla Gallery. The group was founded by Yevhen Samborsky, Anton Varga, Yuri Biley, Pavlo Kovach, Stanislav Turina and Oleh Perkovsky.<sup>5</sup> At the beginning of its activity, the Open Group involved the legendary Lviv artist and curator Yuri Sokolov in its projects. Active young curators and founders of the Open Archive project<sup>6</sup> Lisa German and Maria Lanko had been working with the Open Group

5 Since 2014, the regular members of the group are Yuri Biley, Pavlo Kovach, Stanislav Turina, and Anton Varga. Open Group. About us. [open-group.org.ua/ukr/about-us](http://open-group.org.ua/ukr/about-us)

6 Open Archive: <http://openarchive.com.ua/>

for several years. Thanks to this, Kyiv had quickly learned about this union. The Open Group projects are focused on the study of the society phenomenon.

In 2019, the Open Group came out as a curator of the Ukrainian pavilion at the Venice Biennale. It presented the project *The Shadow of Dream<sup>7</sup> cast upon Giardini della Biennale* (Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні). The Venice presentation had been preceded by a scandal involving the second applicant for the participation in Biennale — Arsen Savadov. Ironically, the situation had radically polarized this very society that the Open Group is examining. Having announced the project as the flight of the largest Soviet cargo plane Mriya over Venice, the artists maintained the suspense to the last. “All” Ukrainian artists (those who had checked in the application system) were announced as participants in the project. Hundreds of ceremonial participants of the pavilion is the witty trolling of the contemporary art system and the Biennale itself as an event for the chosen ones, with its elitist pathos. The expectations for the “show” had not been satisfied. Ultimately, the project became in a way a symbolic story telling how nobody flew anywhere, and the entire art part came down to discussions about whether the failed flight was an art in the first place.

In 2015, the Method Fund union<sup>8</sup> appeared in Kyiv. The establishers of the initiative included artists, curators, art historians and teachers Lada Nakonechna, Ivan Melnychuk, Kateryna Badianova, Tetiana Endshpil, Olha Kubli, Denys Pankratov. The Fund is focused on changing educational standards and studying the phenomena of socialist realism.

PinchukArtCentre Prize for Young Artists is an important centre for the outspread of conceptual practices and a tool for their legitimization in the second half of the 2010s.

Anna Zvyagintseva is especially remarkable artist in this respect, whose works can be defined as “emotional minimalism,” and Mykola Karabinovych, who had received in 2018 the first special award of the art centre for his work *Voice of Subtle Silence* (Голос тонкої тиші).<sup>9</sup> By the end of the 2010s,

7 Mriya («dream» in Ukrainian) is the largest cargo plane in the world, AN-225.

8 Method Fond: [sites.google.com/site/methodfund](https://sites.google.com/site/methodfund)

9 Read more: Yevhenia Belorusets. On the work of Mykola Karabinovych, *The Voice of Subtle Silence*. Prostory, March 29, 2018, [prostory.net.ua/ua/krytyka/321-o-rabote-nikolaya-karabinovicha-golos-tonkoj-tishiny](http://prostory.net.ua/ua/krytyka/321-o-rabote-nikolaya-karabinovicha-golos-tonkoj-tishiny)



one can talk about the transformation of neoconceptualism into one of the main trends of young Ukrainian art, supplementing and strengthening the community that appeared in the mid-2000s based on R.E.P. and SOSka groups. *Prostory* journal, which focuses on art issues, becomes the main media platform for the community of conceptually oriented artists in this period.

### Greater Ukraine. Nomads with the homeland in a smartphone

Jacques Lacan said that desire to be somewhere else can be no less strong than sexual drive. This statement is especially true in a world where borders between states and cultures are blurring. Contemporary people increasingly choose to live outside their tribal area, while often maintaining communication with their communities through an intricate web of social networks and tags. On the other hand, one can interact with completely different contexts without going anywhere, but staying at home only physically.

Throughout its difficult history, Ukraine regularly experienced outbreaks of cultural figures migration. In the early twentieth century, active young artists travelled to Europe to explore the uncharted archipelago of modernism. In Soviet times, there was a constant tangible outflow to Moscow, and after the collapse of the USSR, there was a big wave of migration to the West and Israel. In the 2010s, with the simplification of traveling abroad in the wake of the economic recession and post-revolutionary hangover, there was a new round of displacements. As in past decades, young artists, art historians, curators are leaving their homeland in search of new meanings, a more comfortable life, and simply because mobility is one of the main fetishes of our time. An important reason why many choose to flee is the lack of high-quality up-to-date art education in Ukraine and underdeveloped institutions that do not promise bright prospects for young people.

The key factor is the authors' self-identification and presence in the art process at the level of projects and online discussions participation. Some receive education abroad and come back. Some leave, but retain their ephemeral homeland, located on a laptop or smartphone screen. Today we can speak about a whole wave of authors who are virtually active in the Ukrainian context. These are — Mitya Churikov, the artist of the R.E.P. group who was educated in Germany, Zina Isupova, a graduate of the Rodchenko School, Nina Murashkina who lives in Moscow and moves between Ukraine and Spain, and many students who annually enter international art schools. Dozens, if not hundreds, of young artists settle in neighbouring Poland. Among them — Vasily Savchenko,

Марія Куликовська. Happy Birthday.  
Documentation of performance at  
Saatchi Gallery, London, 2015  
Марія Куликовська. Happy Birthday.  
Документація перформансу у галереї  
Saatchi, Лондон, 2015



Oleksandr Sovtusik and others. Outside Ukraine, there are two members of the most significant art association of the late 2010s — the Open Group. Art critic and — since recently — photo artist Anatoly Ulyanov who fled at the end of 2000s, photographer Natalya Masharova, curator Olena Chervonyk are active in social networks despite the thousands of kilometres separating them from Ukraine. Some, such as art critic Asya Bazdyreva, turn for some time into a nomad globe-trotter, moving around the world from project to project. These are just a few random examples from an ocean of names and destinies, less and less limited today by “residence permit.”

One can treat critically such global exodus, since the similar processes took place in the twentieth century, when Ukraine repeatedly lost the most important representatives of its art. On the other hand, global references certainly enrich the local environment, and the importance of the national element in the artistic process, obviously, is gradually disappearing. What is still important is the maintenance of ties with the community, and the physical factor here almost does not matter.

### Female revenge

In recent decades, art processes in Ukraine are synchronized with global ones. This is also true for one of the main trends of the second half 2010s — the re-actualization of the conversation about the role of women in culture and society. The history of Ukrainian art comprised a whole galaxy of talented artists.<sup>10</sup> However, until the 2010s, the role of women in the art process was basically limited to secondary positions. Even female managers rarely got senior positions. Despite the predominantly female collectives of most central museums, representatives of the “stronger sex” still often become their bosses.

<sup>10</sup> For more information about women in Ukrainian art, see *Why There Are Great Female Artists in Ukrainian Art*. (Чому в українському мистецтві є великі художниці) PinchukArtCentre, 2019

In the 2010s, there was a fundamental (although, at first glance, inconspicuous) upheaval. Today, if you take a look at the balance of power in the Ukrainian art establishment, the disproportionate presence of women in literally all positions is striking. Directors of institutions, curators, journalists, chief editors of art publications, art critics, gallery owners, members of foundations and all kinds of private initiatives... If ten years ago, there was about 40 percent of the female top agents in Ukrainian art, today this figure is probably approaching to 80-90 percent. Some may say that women took over the management of the art sphere as a low-competitive environment with still critically few money and public recognition. One way or another, art, indeed, becomes a women's territory.

After all, many subjects, which Western society came to discuss only at the end of the twentieth century, have been spoken out in the USSR since the 1920s. There was a strange mix of feminist rhetoric and extreme misogyny in the Soviet Union. The fixation on poverty and minimalism was reinforced by the post-war trauma. For the lack of men who died in the war, women took over the traditionally male professions — they had been building the Kyiv metro, working hard on collective farms, and raising children alone. Consequently, by the collapse of the USSR, Soviet women were not so much concerned about equality, but the opportunity to regain their right to femininity. In the 1990s and 2000s, freedom was the right to be, among other things, a “subtle doll.” Several generations of post-Soviet women had been living in the shadow of a dream for fortune of female characters of popular soap operas, supported by the prosperous prince. Consequently, Ukraine gained a notorious reputation as a bride factory.

The desire to declare one's subjectivity to its full extent emerged only in the 2010s. This does not mean that there was no discussion about feminism in Ukraine before. This issue has been indirectly represented in art since the 1990s, particularly during the exhibitions that problematized the role of women.<sup>11</sup> In the early 2000s, Olesya Ostrovska-Lyuta curated one of the first distinctively feminist exhibitions at the Centre for Contemporary Arts at NaUKMA. Curator, artist and activist Oksana Bryukhovetska has been organizing feminist exhibitions at VCRC since the late 2000s.<sup>12</sup> In the 2010s,

11 Kateryna Yakovlenko. Medusa's Mouth. The First Attempts of Feminist Exhibitions (Катерина Яковленко. «Рот медузи»: перші спроби феміністичних виставок). Korydor, Nov. 9 2018

12 Oksana Bryukhovetska. Image of victim and emansipation. An Essay on Ukrainian Art Scene and Feminism. (Оксана Брюховецька. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм). Prostory, March 3, 2017



the feminist topics have been developed by Tamara Zlobina, a researcher and chief editor of the *Gender in Details* online-media.

Anatoliy Belov. Fragment from a musical film Sex, Medicamentary, Rock'n'roll, 2013. Photograph provided by the PinchukArtCentre Photographed by Sergey Illin  
Анатолій Белов. Епізод з музичного фільму «Секс, лікувальне, рок-н-ролл», 2013. Фотографію надано PinchukArtCentre, 2013  
Фотограф: Сергій Ільїн

Over the past thirty years, the number of women involved in art in Ukraine has grown steadily. The key names of the newest history of art include the participants of the New Wave Valeria Trubina and Natalya Filonenko; the central representative of the art of the 1990–2000s Marina Skugareva; Vlada Ralko, who appeared on the art scene in the first half of 2000s; Masha Shubina and Alevtina Kazidze; the R.E.P. members Zhanna Kadyrova, Lada Nakonechna, and Ksenia Gnylytska; artists of the SOSka group Bella Logacheva and Anna Kriventsova; Yevhenia Beloruset, Alina Yakubenko, Alina Kleitman, Anna Zvyagintseva, Lyubov Malikova, Maria Kulikovska, Daria Koltsova, Alina Kopytsa, Nina Murashka, Katya Yermolaeva, Antigone et al.

### The Poetics of the Outland and the New Clubbing

The group of artists and creative people who started gathering in the Efir underground nightclub is another bright phenomenon in the post-Maidan Ukraine's art. On the one hand, their programmatic hedonism, interest in the electronic music, active club life and general escapism serve as a counterweight to the country's political preoccupations and conflicts. On the other hand, this very group of artists and activists, including Alina Yakubenko, Oleksandr Dolgyi, Yevhenia Molar, and Dana Brezhneva, formed

an initiative to study the situation in the country's Eastern regions and organized events in the most depressive regions suffering from the war.

The rave spirit symbiosis, which unexpectedly returned to Ukrainian art in the midst of a severe post-traumatic crisis, and acute political meanings, perhaps, is the most characteristic feature of the second half of the 2010s. Perhaps, the most renowned project authored by this group is the long-term creative initiative DE NE DE<sup>13</sup>. An activist Yevhenia Molyar is a central figure of this project. He examined the Soviet mosaics phenomenon and monumental art in Ukraine. DE NE DE focused on the contraversions of decommunization — the project of the post-Maidan government and its main ideologist — a right-wing historian Volodymyr Viatrovykh. The purpose of decommunization was a final destruction of the monuments of the Soviet era in Ukraine. Artists came together to rethink the legacy of Soviet modernism and oppose the barbaric methods of the zealots of the radical memory politics.

At the height of the crisis in the east of the country, Yevhenia Molyar, together with the activists from the Ukrainian Crisis Media Centre Leonid Marushchak and Olha Gonchar, started organizing educational conferences and expeditions to the front-line zones. These initiatives, thanks to which Kyiv artists began visiting regularly the small peripheral towns of eastern Ukraine, unexpectedly became the main point of attraction for creative people. Ukrainian art experienced a regional boom. The second half of the 2010s was the rediscovery of the outlands and the melancholic poetics of abandoned small local institutions and museums. The first DE NE DE exhibition opened in 2016 at the Flying Saucer building in Kyiv. The significant project of the initiative was the exposition *The Museum of the City of Svitlohrad* in the Lysychansk Local History Museum (2017). Another project of DE NE DE activists — the *Above God* (Над Богом) art residence, which has been taking place in Vinnytsia in the building of the half-abandoned *Rossia* cinema since 2015.

During the regional boom, in 2017, Vova Vorotniiov hold a performance, which took more than a month — he walked on foot from his native miner town of Chervonohrad in the Lviv region to the east of the country, to the miner town of Lysychansk, located on the border with the military conflict zone. Substantially, the purpose of this trip was to transfer a piece of Chervonohrad coal to the collection of the Lysychansk Local History Museum. A simple gesture with a hint at the symmetry of the “poles” of Ukraine was supposed

13 De ne de is “here and there” in Ukrainian.

to unite symbolically two different parts of the country. The travelogue the artist has been publishing on social media along the way is a self-sufficient and interesting part of the project.

Another popular initiative in the mid-2010s refers to the rave movement. These included art projects organized at the main hub of Kyiv electronic culture — the *Closer* club. The development of the underground club scene in the capital and numerous mini-raves in the country with the participation of artists gave rise to a number of artworks related to the new Ukrainian rave movement. This aesthetic is close to the “hipster” photography of the late 2000s — early 2010s. The main emphasis was placed on trash, second-hand, rejection of the idea to seem more civilized than it actually is, and, conversely, an accentuation on the vibrations of the “wild, wild East.” A symptomatic project of these times is a musical collaboration of the artist Anatoly Belov and DJ Gosha Babansky *Lyudska podoba*. His cinematic experiments — the film *Tabun* (2016) and the series *REGLAMENT* (2017) shot on the iPhone — Gosha Babansky closely documented the life of the new Kyiv underground. Of no less interest is the semi-documentary / semi-fiction film by Anatoly Belov and Oksana Kazmina about vampire ravers in Kyiv, *The Feast of Life* (Праздник жизни, 2016).

CXEMA party is the key phenomenon of the Ukrainian rave scene, thanks to which Kyiv in the late 2010s became the famous centre of the world electronic music.<sup>14</sup> Sasha Kurmaz's *Paradise* project (2017) is a study of visitors of this event. In 2018, young directors Yarema Malashchuk and Roman Himey, who work at the intersection of cinema and contemporary art, had shot the *Documenting CXEMA* mini-film about this iconic party.

### Forward to the past. Time to think retrospectively

Decommunization and related contraversive moments are the principal subject of the latest Ukrainian art. The preservation of Soviet mosaics, which the country's leadership tried to destroy under the guise of a struggle with the ideological symbols of the totalitarian past, became a unifying factor. The book *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*<sup>15</sup> released in 2017 by the photographer Yevhen Nikiforov was a result of a major mosaics study.

14 Kate Villevoye. Lose yourself in the new sound of Kiev. i-D magazine, 31 May, 2016.

15 Yevhen Nikiforov. *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*. Kyiv: Osnovy Publishing, 2017.



Larion Lozovyi. Beetroot Revolution, 2018  
Photograph provided by the PinchukArtCentre  
Photographed by Maksym Bilousov

Ларіон Лозовий. Бурякова революція, 2018  
Фотографію надано PinchukArtCentre  
Фотограф: Максим Білусов

Nikiforov's second series, *On the Monuments of the Republic*, is devoted to contraversions of dismantling and destruction of Soviet monuments. Peripheral subjects and forgotten pages of history are in the focus of attention of the artists and activists' community, whose interest in a memory issues by Nikita Kadan is defined by the umbrella term of "historiographic turn."<sup>16</sup> By the end of the decade, the artist creates works on the topic of axial twentieth century's traumas — Stalinist repressions, Jewish pogroms, etc. The mechanisms of memory and the difficulties of their functioning are developed in the Yevhenia Belorusets's project *Let's Assemble Lenin's Head* (Соберем голову Ленина, 2015) at the PinchukArtCentre, as well as in the David Chichkan's graphic art. In August 2017, in the former city of Kirovohrad, recently renamed to Kropyvnytskyi, Oleksiy Say made a witty statement about the repetition of historical failures. The rakes scattered around the pedestal of the former monument to Lenin, which the locals converted into an improvised memorial to the Maidan heroes, is perhaps the most relevant statement on anxieties and challenges of modern Ukraine.

At the end of the decade, museum becomes the point of intense interest. Since 2018, Oleksandr Roytburd has been managing the Odesa Fine Arts Museum.

16 Nikita Kadan. In Place of Memory (Никита Кадан. На месте памяти). Художественный журнал, №104, 2018. The historiographic turn in art has been described by American art critic and curator Dieter Roelstraete in the late 2000s. Read more: Dieter Roelstraete. After the Historiographic Turn: Current Findings. e-flux Journal #06 - May 2009.

The community that emerged around DE NE DE initiative is grouped in a small but intriguing collection of Soviet art, which was amassed by the initiative collective farmer Yosyp Bukhanchuk during Soviet times in the village of Kmytiv not far from Kyiv.

A gaze back is a key feature of the optics of a number of art projects. In 2016, Mykola Ridnyi created the film *Gray Horses* (Сірі коні), which was dedicated to the story of his great-grandfather, an anarchist who fought on the side of Nestor Makhno at the beginning of the 20th century. Oleksiy Radinsky has been working for several years on the study of works by Florian Yuriev, one of the Sixtiers. Radinsky's film *Facade Colour: Blue* (Колір фасаду: синій) was premiered in 2019. The documentary tells about the construction of a new shopping mall next door to the Flying Saucer, the building designed by Yuriev in 1970s. The collapsing Soviet modernist building, surrounded by the unsightly chaos of the new development, is a sort of symbol of the cultural situation in Kyiv, with its rapidly degrading contemporaneity pushing artists to mythologize the sunken Atlantis of the Soviet project. Oleksiy Radinsky calls the late Soviet modernism

Sasha Kurmaz. Paradise  
Color photography, 2017

Саша Курмаз. Рай  
Кольорова фотографія, 2017



"our antiquity." Indeed, choosing between the mythology of a dying modernist empire and the hopeless life in a third world country, many artists are inclined to the first one. The disappointment in the progress and the unspoken traumas of the twentieth century lead to the fixation on history.

The farther the ghosts of the unspoken past move away in time, the more they torture us. A shining example is the war of memory politics that has erupted recently in Ukraine and around the world. Contemporary people, with all their gadgets, big data, and artificial intelligence, are becoming

increasingly vulnerable to history issues. At the beginning of the twentieth century, the future was the deity of the avant-garde. The fetish of modern Ukrainian artists is the past. Probably, only having it thoroughly articulated, we would finally be free to look at the present.

# МІЖ \* ВІЙНОЮ І РЕВІВОМ. УКРА.. ІНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ПІСЛЯ РЕВОЛЮЦІЇ 2013 РОКУ

Аліса Ложкіна

Період української революції кінця 2013 — початку 2014 року і трагічні подальші події — анексія Криму та воєнне протистояння на сході країни — стали одним із найбільш важливих, плідних і непростих етапів в історії новітнього українського мистецтва. З одного боку, це був емоційний підйом, епоха, коли багато художників перевідкрили для себе поняття патріотизму й отримали досвід безпосередньої участі в революційних і воєнних подіях аж ніяк не карнавального штибу, як це було в 2004 році. Однак це саме патріотичне піднесення, без якого революція та подальші випробування воєнними діями були б неможливими, призвело до поступової радикалізації правих настроїв у суспільстві, загострення націоналізму і, як наслідок, знайшло своє логічне завершення у квалпівій декомунізації, яка стала черговою спробою стирання історичної пам'яті у країні, що пережила безліч аналогічних епізодів у непростому ХХ столітті.

Передчуття соціальних потрясінь у сучасному українському мистецтві з'явилися задовго до початку революційних подій у Києві. Серед робіт, де найгостріше відчувалося невдоволення наростаючою напругою

в суспільстві, а також загроза поліцейського насильства, можна назвати проект Нікити Кадана 2009–2010 років «Процедурна кімната» — принти на тарілках, присвячені темі тортур у поліції. У цьому ж ряду — проект «Вода камінь точить» Миколи Рідного, номінований на PinchukArtPrize у 2013 році, живописні полотна Василя Цаголова з серії «Привид революції» (2013), а також виставка «Перед стратою» Нікити Кадана, Миколи Гроха та Євгенія Білорусець, яка відкрилася напередодні Майдану в жовтні 2013 року в галереї «Карась». «Привид сили і правоти вимальовується на обрії», — писала в тексті до проекту Євгенія Білорусець<sup>1</sup>. Нікіта Кадан презентував на виставці серію акварелей «Контрольовані випадковості» (2013), присвячену насильству, іманентно притаманному сфері політичного. Ще один художник, чії роботи, створені напередодні та під час Майдану, вражають влучанням у дух часу, — Микита Шаленний. У грудні 2013 він показав проект «Де брат твій?» — серію естетських замальовок

1 Євгенія Белорусец. Виставка «Перед казньою»: часть первая. [archive.prostory.net.ua/ua/art/615--l-r--](http://archive.prostory.net.ua/ua/art/615--l-r--)



Nikita Shalennyi. From "Where is Your Brother?" series. Color photography, 2013  
Микита Шаленний. Із серії «ДЕ БРАТ ТВІЙ?». Кольорова фотографія, 2013

про життя «нових українців». Головними героями проекту стали реальні співробітники підрозділу «Беркут», який невдовзі відіграв сумну роль в історії Майдану. Другий проєкт-передчуття Шаленого — «Катапульта» — невелика модель катапульти, створена у вересні 2013 року спільно з інженером заводу Південмаш. Лише за кілька місяців абсолютно реальні катапульти стали одним із символів опору на Майдані.

### Мистецтво на барикадах

На першому етапі протест акумулювався в соціальних мережах. Його активно підтримував креативний клас. На цьому етапі протест був виключно мирним і здавалося, що в 2013-му все відбуватиметься за сценарієм 2004 року й так звана єврореволюція обмежиться веселими дискотеками, радісними зустрічами членів художньої спільноти на площі в дусі руху Оссиру та розмовами про долі людства за гарячим чаєм із революційним бутербродом. Одним із перших на цей карнавальний Майдан вийшов Олександр Ройтбурд. Він став активним учасником першої, пацифістської, нечисленної й радісної хвилі протестів. Активність Ройтбурда у фейсбуці була настільки помітною, що вже за кілька днів він став героєм Майдану й вершителем дум креативного класу, активно підтримуючи євроінтеграційні настрої в соціальних мережах і безпосередньо на площі.

Протест 2013 року, як відомо, не обмежився безневинним карнавалом, у ніч на 30 листопада влада здійснила жорстокий розгін студентів на Майдані. Наступний день, коли величезний натовп інтелігенції зібрався на Михайлівській площі, став переломним — і незабаром на Майдані вирости барикади. Уже в перші дні протестів у фейсбуці з'явилася спільнота «Страйк-плакат», де протягом усіх місяців для вільного користування викладали протестні постери революційного змісту, створені представниками вітчизняного творчого товариства. Найвідомішими творами цієї спільноти став портрет президента України з червоним клоунським поролоновим носом, а також постер «Я крапля в океані», що відсилав до «стратегії теплому океану» — позитивного миролюбного протесту, — знаменитого під час першого етапу революції.

Після розгону студентів почався новий етап Майдану, що відзначився будівництвом ультраестетичних крижаних барикад і облаштуванням народного арт-об'єкта з назвою «Йолка». Характерною особливістю Майдану 2013–2014-го стала загальна естетизація протесту. Тотальна інсталяція, якою, по суті, було протестне містечко всередині барикад, яскраві, схожі на постановочні медійні кадри з революційної передової — назагал

естетика Майдану відсилала до футуристичної антиутопії на тему Нового Середньовіччя, прихід якого ще недавно так активно передрікали культурологи на чолі з Умберто Еко.

Протест закономірно породив потужну хвилю народного концептуального креативу. Протягом більш як двох місяців стояння на головній площі країни було проведено низку акцій, деякі з них пролунали на весь світ. Як правило, організовували ці акції представники громадськості, які не були художниками «за професією», але обрали художні методи для донесення своєї громадянської позиції. Знаменитою стала акція львівського музиканта Маркіяна Мацека, який 7 грудня 2013-го зіграв на піаніно під будівлею Адміністрації президента. Фотографія молодої людини, яка виконує Шопена перед стіною силовиків, підірвала інтернет і стала символом мирного громадянського протесту.

29 грудня 2013 року в урядовому кварталі відбулася ще одна резонансна громадська акція — «Царство мороку в оточенні». Метою акції, організованої Громадським сектором Євромайдану, було показати представникам влади їхнє обличчя, а також переспрямувати негативну енергію силовиків на них самих. Учасниці й учасники акції принесли люстра та спрямували їх на колону міліціонерів, які охороняли урядовий квартал, що після силових розгонів демонстрантів перетворився на справжній символ царства мороку.

На самому початку до протесту приєдналася група молодих художників, які раніше групувалися навколо неформальної галереї «Бактерія». Найактивнішими в цій групі були Олекса Манн, Іван Семесюк і Андрій Єрмоленко, які голосно заявили про себе якраз у 2013 році своїми епатажними роботами, що в іронічній формі обігрували найменш привабливі сторони нових українських реалій — життя гопників, «жлобів» та інших мешканців люмпенізованих околиць українських мегаполісів. «Воля або смерть», чи «Воля, або всі йдуть нах...» у прочитанні Семесюка такі та інші гасла вітчизняного анархізму сукупно з великою кількістю іронічно вжитої нецензурної лексики міцно прописалися у творчості цих художників задовго до того, як вони потужною хвилею реактуалізувалися на київському Майдані. Все це дуже колоритно поєднувалося з яскравими текстами, які Семесюк і Манн регулярно постили в соціальних мережах. Як наслідок, Майдан став справді зоряним часом для художників, які навіть у найкращі дні не полишали барикад, організувавши на підступах до Майдану, на проїзній частині вулиці Хрещатик, імпровізовану галерею і комуніка-

тивний центр із назвою Мистецький Барбакан<sup>2</sup>. Барбакан, побудований нашвидкуруч із промислових піддонів і листів фанери, на довгий час став головним центром тяжіння для творчої молоді, що групувалася на Майдані. В імprovізованій вуличній галереї демонстрували твори Івана Семесюка, Олекси Манна, Андрія Єрмоленка, Віталія Кравця, Олени Дубрової та інших художників, там відбувалися лекції та фестиваль малої прози. Що важливо, у Барбакані була грубка, яка в ті люті морози стала відчутним культуротворчим фактором. Художники Барбакану ще до початку революції так звикли носити іронічну маску «правих», що на Майдані з його ультранаціоналістичними гаслами почувалися куди впевненіше й органічніше, ніж художники ліворадикальних поглядів.

Одним із найбільш енергійних учасників Майдану став відомий київський художник Ілля Ісупов. Крім, власне, участі в мітингах, він викладав у фейсбук серію нових картинок на актуальні теми. Особливий резонанс отримала його робота «З Новим роком», де було зображено президента країни з мисливською рушницею і вбитими свиньми на тлі заgonу спецназу.

Дистанційно співчував Євромайдану одесит Ігор Гусев. Окрім яскравої живописної серії «Лицарі революції», яку художник почав створювати в новому 2014 році під враженням від естетики та вуличної моди Майдану, художник написав для фейсбука серію коротких поетичних замальовок на тему революції. Ці твори згодом увійшли до збірки «Лайкхокку»<sup>3</sup>:

Ігор Гусев, із серії «Ревохокку»:

Немов би приріс до монітору  
Чайне листя охолело  
Серце моє на Майдані

\*\*\*

Ти покликала мене серед ночі  
Свічки та кілька коктейлів  
Молотов був третім

Яскрава медійність — одна з ключових характеристик протестів на Майдані. Ніколи раніше політичні події в Україні, а тим більше документація

громадських заворушень, не були такими естетизованими. Майдан породив тисячі фотознімків із найгарячіших точок протестів. Що запеклішою ставало протистояння влади й опозиціонерів, то яскравішими й кінематографічними були документальні зйомки з місця подій. У зв'язку з цією дивною привабливістю Майдану, навіть у його найсумніших і найпотворніших проявах, протести породили значний корпус відео- та фотоматеріалів. Відомі художники брали участь у боротьбі за документ поряд із фотографами провідних інформаційних агенцій та аматорами. Авторами найцікавіших знімків тієї зими стали Сергій Братков, Борис Михайлов, Владислав Краснощок і Сергій Лебединський, Олександр Бурлака та Саша Курмаз, Олексій Салманов, Костянтин Стрілець і Олександр Чекменьов.

Наростання трагізму Майдану та подальших подій, найбільш тонко висловила київська художниця Влада Ралко. За мотивами своїх щоденних спостережень за розвитком ситуації у країні вона створила проект «Київський щоденник» — графічну серію, у якій майже щодня з кінця 2013-го до 2015-го конспектувала свої відчуття.

Вражаючі портрети учасників зіткнень із проурядовими силами, а також серії фотографій про подальші події на сході України: портрети людей, які втратили житло, поранених українських солдатів у шпиталі тощо — створив один із провідних українських фотографів — Олександр Чекменьов.

Важливим проектом стала виставка «Кодекс Межигір'я», що відбувалася навесні-влітку 2014 року в залах Національного художнього музею України, який під час усієї революції перебував на аванпості барикад. Кураторами проекту були авторка цієї статті та художник Олександр Ройтбурд. На виставці презентували артефакти й об'єкти, вивезені ініціативною групою музейників із мільярдного маєтку Межигір'я, залишеного напризволяще після втечі експрезидента Януковича. Представлені у вигляді хаотичних нагромаджень предмети різного рівня цінності й вартості були покликані занурити глядача у світ абсурдистського кітчу української клептократичної еліти. Проект став однією з найвідвідуваніших виставок у новітній історії музею.

## Посттравма

Шок після кривавих подій кінця Майдану, анексія Криму та початок воєнних дій на Донбасі — травма, яка відбилася на художній спільноті. Для багатьох митців, які стали активними учасниками подій на Майдані, це був період важкого постреволюційного «похмілля», емоційна драма,

2 Барбакан — елемент середньовічних фортифікацій, призначених для захисту міських воріт.

3 Ігор Гусев. Лайкхокку 2013–2015. Dymchuk Gallery, 2015.



яку складно висловити в конкретних творах. Для інших авторів, навпаки, саме цей етап дав поштовх для опрацювання нових тем, проблематики та проєктів. Помітним явищем стали документальні фільми активіста кола ЦВК, режисера й художника Олексія Радинського про події на Майдані, зокрема його стрічка «Люди, які прийшли до влади» (2015, спільно з Томашем Рафа) про початок конфлікту на сході України.

Нові твори, вже не у складі груп Р.Е.П. і SOSka, створили Нікіта Кадан і Микола Рідний. Творчість художників вийшла на новий рівень. Проєкт Кадана «Одержимий може свідчити у суді» в Національному художньому музеї України (2015) — сильне художнє висловлення про війну на Донбасі. На полицях, на зразок архівних фондосховищ, Кадан розмістив предмети з колекції музею, які розповідають про радянську історію регіону, де після 2014-го почався запеклий конфлікт. Поза ідеологічним нарративом ці речі виглядали безглуздо й меланхолійно. На сходових майданчиках музею було експоновано снаряди, які впали на територію Східної України в 2014–2015-му. На Стамбульській бієнале

Mykola Ridnyi and Serhiy Zhadan. "Blind Spot", 2014. "Hope!", Pavilion of Ukraine at the 56th Venice Biennale, 2015. Photograph provided by the Pincuk Art Centre. Photographed by Sergey Illin  
Микола Рідний та Сергій Жадан. «Сліпа пляма», 2014. «Надія!», національний павільйон України на 56-й бієнале у Венеції, 2015. Фотографію надано Pincuk Art Centre. Фотограф: Сергій Іллін

2015 року експонували ще одну знакову роботу Кадана цього періоду — «Укриття». Верхня частина інсталяції була алюзією на зруйновану війною експозицію Донецького краєзнавчого музею з опудалами оленів, шинами з барикад і полущеними стінами. На нижньому рівні роботи — бомбосховище з двоповерховими нарами, на яких розмістилися абсурдистські грядки з рослинами, що відсилають до історії, коли протестувальники, які затрималися після революції на Майдані, зрештою почали облаштовувати городи на головній площі країни.

На Венеційській бієнале 2015 року Микола Рідний показав програмну роботу «Сліпа пляма» (2014) — банери, зафарбовані чорною фарбою, на яких залишено тільки маленьке вічко, що створює відчуття обмеженості й нерелевантності глядацького погляду на показаний уривок реальності. На цій самій бієнале в рамках українського павільйону було показано ще одну роботу про конфлікт в Україні — відеоінсталяцію Відкритої групи «Синонім до слова "чекати"» (2015). У житлах людей, що пішли на війну, художники встановили відеокамери, які працювали в режимі реального часу.

У цей період на сцену виходить нове покоління художників, одним із найцікавіших представників якого є харків'янин Роман Михайлов. Створений у 2014 році проєкт «Тіні» — обгорілі кістяки кораблів — присвячено темі анексії Криму та Чорноморського флоту, який десятиліттями був яблуком розбрату між Росією й Україною. Інсталяцію було показано на IX ART KYIV Contemporary в Мистецькому Арсеналі, а потім — у Верховній Раді



Program of David Chichkan's exhibition  
"Lost Opportunity"  
Visual Culture Research Center,  
February 2017

Проєкт виставки Давида Чичкана  
«Втрачена можливість»  
Центр візуальної культури, лютий 2017  
Фото — Сергій Іллін



України в річницю анексії півострова. Ще один проєкт почався на Майдані, коли Роман Михайлов коптив графічні аркуші над діжками в наметовому містечку на барикадах («Подих свободи», 2013). Із цієї серії вирости гігантські полотна паленого паперу («Крихкість», фасад церкви Сент-Мері, Париж, 2014; «Опік Реального», 2015). Політичні теми після революції активно розробляла художниця Дар'я Кольцова. Серед її знакових робіт епохи Майдану — банер із рядками Конституції України, де чорним маркером було закреслено статті, які порушував режим Віктора Януковича.

Однією з найбільш цікавих і політично активних авторок постмайданного часу стала Марія Куликовська. Перформанс, під час якого художниця загорталася в український прапор на сходах Ермітажу на Маніфесті 2014 року в Санкт-Петербурзі, мав значний резонанс, так само, як її акція «Пліт Крим» (2016), під час якої Куликовська пливла плотом із Києва вниз по Дніпру без запасів їжі, щоб нагадати про беззахисність людей, які після анексії Криму залишилися без домівки й батьківщини. Ще до Майдану Марія почала створювати роботи, які були зліпками тіла художниці. Твори з цієї серії, зокрема, перебували в експозиції єдиної донецької інституції сучасного мистецтва — арт-центру «Ізоляція». Під час конфлікту в Донецьку прихильники ДНР захопили територію заводу, на якому було розташовано арт-центр, і розстріляли виставку скульптур Куликовської Homo Bulla. У 2015 році на згадку про цю подію Марія Куликовська провела в лондонській Saatchi Gallery перформанс Harry Birthday. Оголена художниця молотком розбивала зліпки самої себе, виконані з мила, — як відповідь сепаратистам, які знищили її роботи.

Скандалом на межі мистецтва й політики став погром виставки Давида Чичкана «Втрачені можливості», вчинений у 2017-му праворадикальними хуліганами. Виставка стала чи не першим виразним і цілісним художнім висловлюванням, яке критично і з дистанції осмислювало досвід Майдану. Сам художник був учасником протестів 2013–2014 років, але вважав, що революція не досягла своїх цілей. Обговорення проєкту Чичкана та супутнього епізоду вандалізму мало великий суспільний резонанс.

Тонкою і пронизливою реакцією на політичну кризу в Україні став проєкт Алевтини Кахідзе «Історія Полуниці Андріївни, або Жданівка» (2014–2018). Робота охопила чотири роки телефонних розмов і зустрічей художниці з матір'ю, яка жила на окупованих територіях у Донецькій області. Історія стартувала в 2014-му, коли у Жданівці, рідному місті Алевтини, почалися бої між Нацгвардією і збройними силами проголошеної сепаратистами Донецької Народної Республіки. Мобільний зв'язок у Жданівці працю-

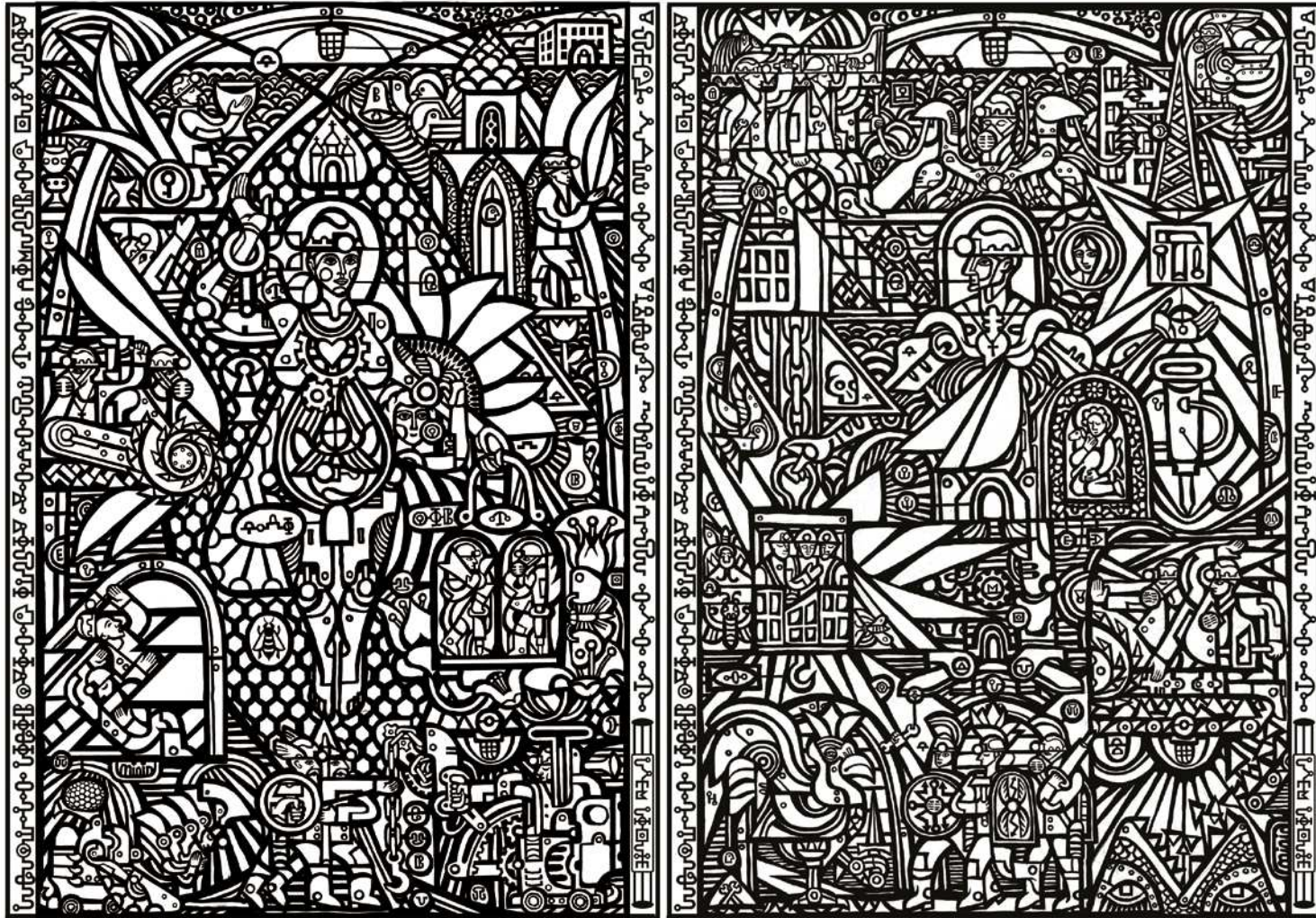
вав тільки на міському цвинтарі, і саме туди щоразу мусила йти матір художниці, щоб повідомити доньці, що вона жива. До проєкту увійшли малюнки 2014–2018 років, відеоперформанси, а також пропагандистські друковані матеріали, що відображали атмосферу ненависті й абсурду в окупованій Жданівці. Архів оригіналів цих матеріалів художниця отримала від матері, яка протягом кількох років збирала й передавала доньці газети, листівки та іншу агітаційну продукцію самопроголошеної ДНР.

Історія тривала до 2018-го, коли у Жданівці вже не працював жоден телефонний оператор, а в окупованому місті залишилися переважно пенсіонери. 16 січня 2019 року головна героїня проєкту «Полуниця Андріївна», мама Алевтини Кахідзе, померла від зупинки серця на контрольно-пропускному пункті ДНР, після поїздки на підконтрольну Україні територію для отримання пенсії.

### **Апостоли індивідуалізму. Привид великої форми**

Після 2014-го, за аналогією з подіями Помаранчевої революції, заговорили про народження нового покоління. На відміну від 2004-го, коли на сцену прийшла молодь, об'єднана ідеями активізму, ця генерація не була гомогенною. Першою заявила про себе когорта митців, яких дуже умовно можна назвати дітьми великих виставок у PinchukArtCentre та Мистецькому Арсеналі кінця 2000-х — початку 2010-х. Для них характерне є прагнення будувати індивідуальну кар'єру, не озираючись на групову динаміку. Їхній орієнтир — «велике» й комерційно успішне західне мистецтво, на демонстрації якого зробив свого часу ім'я арт-центр Віктора Пінчука. Історії успіху Джеффа Кунса, Такасі Мураками, Яйой Кусами, Аніша Капура паморочать голову, а близькість цього мистецтва на виставкових майданчиках Києва змушує вірити в те, що, навіть будучи родом з України, можна стати новим Дем'єном Герстом.

Появі масштабних вражаючих інсталяцій також сприяє наявність доступу до унікального майданчика Мистецького Арсеналу. Тут під кураторством Олександра Соловійова в першій половині 2010-х регулярно відбуваються групові виставки молодих художників. Просторі старовинні зали арт-комплексу ніби кажуть: «Think big!» Не менше значення відіграє премія для молодих художників PinchukArtCentre Prize. Для її підсумкової виставки виділяють бюджет на проведення робіт, а підготовка проєктів іде в тандемі з досвідченим куратором і арт-директором центру Бйорном Гельдхофом. Відчуття, що на сцену прийшла нова оригінальна



хвиля, дуже швидко постало перед суворою правдою життя. Після революції та подальших сумних подій настала економічна рецесія. Першими від неї постраждали великі проекти. Плеяда авторів-індивідуалістів, орієнтованих на масштаб і докризову культурну ситуацію, чії роботи потребували складного продакшну та великих майданчиків для презентації, опинилася в ситуації «пасажирів без місця».

Відразу після революції про себе заявив Роман Михайлов. Пристрасть до великих форм, орієнтованість радше на художню інтуїцію, а не дискусивні практики в його творчості поєднується з гострим переживанням катастрофи. Головні роботи Михайлова створено в розпал воєнних дій на сході країни й об'єднано темою вогню. Пропалений папір із проекту «Опіки Реального», обвуглені дерев'яні об'єкти, що нагадують кораблі, з проекту «Тіні» — вогонь у Михайлова стає амбівалентним символом,

який з одного боку, несе травму і біль, а з іншого — конструює нову реальність мистецтва. Згодом від гострополітичних проектів художник переходить до дослідження потенціалу живопису. В Україні місце цього медіума в системі сучасного мистецтва особливо неоднозначне. Ще недавно українське мистецтво звинувачували в надмірній одержимості живописом, але в другій половині 2010-х він, навпаки, фактично зник із арсеналу молодого мистецтва. Роман Михайлов звертається саме до живопису для пошуку нової мови й відчайдушного дослідження темних сторін своєї підсвідомості. Найбільш показовим із цього боку став його проект «Страх» (2017).

Із середини нульових активно працює Микита Шаленний. Архітектор за освітою, він робить великі й технологічно складні інсталяції. Найвдаліша робота середини 2010-х — «Чорний Сибір» (2016). Використовуючи дешеві китайські рушники, художник створив масштабне панно, що нагадує випалений ліс і відсилає до пам'яті про концтабори й репресії, символом яких у колективній пам'яті досі залишається Сибір. Наприкінці 2010-х Шаленний усе більше орієнтується на міжнародний ринок й експериментує з віртуальною реальністю. У цьому напрямі він досяг значних успіхів, виставляючи свої роботи у проектах із художниками рівня Олафура Еліассона й Пола Маккарті.

Ще один представник покоління, захопленого титанізмом, — Роман Мінін. Виробивши ще на початку десятиліття впізнаваний авторський стиль, у 2010-х він утілює його в муралах, вітражах, скульптурі, станкових творах. Працюючи з естетикою пізньорадянського монументалізму, Мінін експериментує з новими матеріалами й технологіями. Художник створює комерційно успішні оригінальні речі, що стали одним із впізнаваних візуальних символів постмайданної епохи.

Roman Minin. Escape Plan from the Donetsk region. Змішана техніка, 2013  
Роман Мінін. План втечі з Донецької області. Змішана техніка, 2013

Аналогічний інтерес до масштабного комерційного мистецтва характерний для Степана Рябенка. Ще наприкінці 2000-х він почав працювати з цифровим мистецтвом. Серія «портретів» комп'ютерних вірусів, проект «Віртуальні квіти», масштабні роботи «Смерть Актеона», «Лимонні курчата врятовуються», «Спокуса святого Антонія», показані 2011 року в PinchukArtCentre, — яскраві цифрові принти Рябенка ніби створені для великих світових ярмарків і сучасних інтер'єрів. Ще один напрям, у якому Рябенко працював у 2010-х, — великоформатні фігуративні неонові панно. Найбільшим із них стала робота «Нова ера» (2011–2012, 610 x 860 см), створена в Мистецькому Арсеналі для спеціального проекту Першої київської бієнале «Арсенале-2012».

## Концептуальний дрейф

Паралельно з орбітою художників, зацікавлених дослідженням великої форми, після революції на сцені активно працює спільнота з кардинально протилежними цінностями й орієнтирами. Ці художники розвиваються в неоконцептуальному ключі, їм ближчі колективні дискурсивні практики. Вони орієнтовані не так на ринок, як на інституції. Внаслідок нон-спектакулярності й, отже, меншої витратності практик, а також завдяки підтримці PinchukArtCenter, який усе більше орієнтується саме на таке мистецтво, ці художники стрімко нарощують символічний капітал у другій половині 2010-х.

Найбільш показовим таким явищем є Відкрита група. Колектив художників з'явився в 2012 у Львові і став відомим завдяки проектам у самоорганізованій галереї Detenyula. Групу заснували Євген Самборський, Антон Варга, Юрій Білей, Павло Ковач, Станіслав Туріна та Олег Перковський<sup>4</sup>. На початку діяльності Відкрита група залучає до своїх проєктів легендарного львівського художника й куратора Юрія Соколова.

4 Із 2014 року постійними учасниками групи є Юрій Білей, Павло Ковач, Станіслав Туріна й Антон Варга. Open Group. Про нас. [open-group.org.ua/ukr/about-us](http://open-group.org.ua/ukr/about-us)



Anna Zuyagintseva, Scratches, 2018  
Photograph provided by the PinchukArtCentre  
Photographed by Maksym Bilousov

Анна Звягінцева, Розчерки, 2018. Фотографію надано  
PinchukArtCentre. Фотограф: Максим Білоусов

Із Відкритої групою протягом кількох років працювали активні молоді кураторки, засновниці проєкту «Відкритий архів»<sup>5</sup> Ліза Герман і Марія Ланько. Завдяки їм про об'єднання швидко дізналися в Києві. Проєкти Відкритої групи орієнтовано на дослідження феномену спільноти.

У 2019 році Відкрита група була куратором українського павільйону на бієнале у Венеції. Вона презентувала проєкт «Падаюча тінь Мрії на сади Джардіні». Венеційській презентації передував гучний скандал за участю другого претендента на павільйон — Арсена Савадова. Ця ситуація, за іронією долі, радикально поляризувала спільноту, дослідженнями якої займається Відкрита група. Анонсувавши проєкт як проліт найбільшого радянського вантажного літака «Мрія» над Венецією, художники до останнього тримали інтригу. Як учасників проєкту було заявлено «всіх» українських художників (набір відбувався за системою заявок). Сотні номінальних учасників павільйону — дотепний тролінг сучасної арт-системи й самої бієнале з її елітаристським пафосом заходу для обраних. Надія на «шоу» не справдилася. Зрештою, проєкт став по-своєму символічною історією про те, як ніхто нікуди не полетів, а вся художня частина звелася до дискусій про те, чи є політ, який не відбувся, мистецтвом.

2015 року в Києві з'явилося об'єднання Метод Фонд<sup>6</sup>. Автори ініціативи — художники, куратори, мистецтвознавці та викладачі Лада Наконечна, Іван Мельничук, Катерина Бадянова, Тетяна Ендшпіль, Ольга Кублі, Денис Панкратов. У фокусі інтересів Фонду — зміна стандартів мистецької освіти, а також дослідження феномену соцреалізму.

Важливим центром поширення концептуальних практик та інструментом їхньої легітимізації у другій половині 2010-х стала премія для молодих художників PinchukArtCentre. Тут особливо помітні Анна Звягінцева, роботи якої можна схарактеризувати як «емоційний мінімалізм», і Микола Карабінович, який у 2018 році отримав першу спеціальну премію арт-центру за роботу «Голос тонкої тиші»<sup>7</sup>. До кінця 2010-х можна говорити про перетворення неоконцептуалізму на один із головних трендів молодого

5 Відкритий архів. [openarchive.com.ua](http://openarchive.com.ua)

6 Метод Фонд, офіційна сторінка. [sites.google.com/site/methodfund](https://sites.google.com/site/methodfund)

7 Докладніше дивіться: Евгения Белорусец. О работе Николая Карабиновича «Голос тонкой тишины». Prostory, 29 березня 2018.

українського мистецтва, що доповнює й підсилює спільноту, яка з'явилася ще в середині 2000-х на базі груп Р.Е.П. і SOSka. Основним медійним майданчиком спільноти концептуально орієнтованих художників у цей період був ресурс Prostory, сфокусований на художній проблематиці.

### **Greater Ukraine. Номади з батьківщиною у смартфоні**

Жак Лакан казав, що бажання перебувати десь іще буває не менш сильним, ніж сексуальний потяг. У світі, де стираються кордони між державами й культурами, це твердження особливо правильне. Сучасна людина все частіше обирає жити поза родовим ареалом, при цьому часто зберігаючи зв'язки зі спільнотою через заплутану павутину соціальних мереж і тегів. З іншого боку, нікуди не виїжджаючи, можна взаємодіяти з абсолютно іншими контекстами, залишаючись удома лише на рівні фізичного тіла.

В Україні протягом усієї її непростої історії регулярно відбувалися спалахи міграцій культурних діячів. На початку ХХ століття активні молоді художники їхали в Європу, щоб дослідити незвіданий архіпелаг модернізму. За радянських часів відбувався постійний відтік у Москву, а після розпаду СРСР почалася велика хвиля міграції на Захід і в Ізраїль. У 2010-х зі спрощенням виїзду за кордон, на хвилі економічної рецесії та постреволюційного похмілля, стартував новий виток переміщень. Молоді художники, мистецтвознавці, куратори, як і в минулі десятиліття, залишають батьківщину в пошуках нових смислів, комфортнішого життя і просто тому, що мобільність — один із головних фетишів сучасності. Важлива причина, з якої багато хто вибирає від'їзд, — відсутність в Україні якісної сучасної художньої освіти й слаборозвинені інституції, які не обіцяють молоді райдужних перспектив.

Визначальним фактором стає самоідентифікація авторів та їхня присутність у процесі на рівні участі у проектах і онлайн-дискусіях. Хтось, отримавши освіту за кордоном, повертається назад. Багато хто, їдучи, зберігає ефемерну батьківщину, нині локалізовану в екрані ноутбука або смартфона. Сьогодні можна говорити про цілу хвилю авторів, віртуально активних в українському контексті. Це й художник покоління групи Р.Е.П. Міта Чуриков, який здобув освіту в Німеччині, і випускниця Школи Родченка Зіна Ісупова, яка живе в Москві, і Ніна Мурашкіна, яка курсує між Україною та Іспанією, й безліч студентів, які щорічно вступають у міжнародні арт-школи. Десятки, якщо не сотні молодих художників осідають у сусідній Польщі; серед них — Василь Савченко, Олександр Совтусік та інші.

За межами України живуть двоє учасників найзначнішого арт-об'єднання кінця 2010-х — Відкритої групи. У мережевих спільнотах, незважаючи на тисячі кілометрів, що розділяють їх із Україною, є активними арт-критик і віднедавна фотохудожник Анатолій Ульянов, який виїхав іще наприкінці нульових, фотохудожниця Наталія Машарова, кураторка Олена Червоник. Хтось, як арт-критикиня Ася Баздирева, на певний час перетворюється на номада-глоубтротера, переміщаючись земною кулею від проекту до проекту. Це лиш кілька довільних прикладів з океану імен і доль, сьогодні все менше обмежених «пропискою».

До цієї глобальної міграції можна ставитися критично, адже складно не помітити схожість із аналогічними процесами в ХХ столітті, коли Україна раз по раз утрачала найважливіших представників свого мистецтва. З іншого боку, глобальні референції, безумовно, збагачують локальне середовище, а важливість національного елемента в художньому процесі, вочевидь, поступово сходить нанівець. Що досі важливо, — підтримання зв'язків зі спільнотою, а для цього фізичний фактор уже майже не відіграє ролі.

### **Жіночий реванш**

В останні десятиліття художні процеси в Україні синхронізуються із загальносвітовими. Це справедливо і щодо одного з головних трендів другої половини 2010-х — реактуалізації розмови про роль жінок у культурі й суспільстві. Історія українського мистецтва знала цілу плеяду талановитих художниць<sup>8</sup>. Утім, до 2010-х років роль жінок в арт-процесі обмежувалася, як правило, другорядними позиціями. Навіть у менеджерській сфері жінкам рідко діставалися керівні посади — у переважно жіночих колективах більшості центральних музеїв директорками часто ставали представники «сильної статі».

У 2010-х відбувся кардинальний, хоч на перший погляд і непомітний переворот. Сьогодні, якщо поглянути на розташування сил в українському арт-істеблшменті, впадає у вічі диспропорційна присутність жінок буквально на всіх позиціях. Директорки інституцій, кураторки, журналістки, головні редакторки видань про мистецтво, арт-критикині, галеристки, співробітниця фондів і найрізноманітніших приватних ініціатив — якщо ще десять років тому серед верхівки діячів українського мистецтва було відсотків 40 жінок, то зараз ця цифра, певно, наближається до 80–90%.

8 Докладніше про жінок в українському мистецтві див. Чому в українському мистецтві є великі художниці. PinchukArtCentre, 2019.



Хтось може сказати, що арт-сфера дісталася в управління жінкам як низькоконкурентне середовище, де досі критично мало грошей і суспільної пошани. Хай там як, але мистецтво справді стає жіночою територією.

Не варто забувати, що в СРСР ще з 1920-х років звучало багато тем, до обговорення яких західне суспільство дійшло лише в кінці ХХ століття. У Радянському Союзі існувала дивна суміш феміністичної риторики та надзвичайної мізогінії. Налаштування на бідність і мінімалізм підкріплювалося післявоєнною травмою, адже за відсутності загиблих на війні чоловіків жінки перебирали на себе початково чоловічі професії, будували київський метрополітен, працювали в колгоспах, самотужки виховували дітей. Як наслідок, до моменту розпаду СРСР радянських жінок хвилювали не так питання рівності, як можливість повернути собі право на жіночість. Свободою в 1990-ті та 2000-ні ставало право бути, зокрема, й слабкою «лялькою». Кілька поколінь пострадянських жінок прожили під тінню мрії про траєкторію героїнь популярних мильних опер, які знаходили опертя в особі заможного принца, через що Україна у світі отримала неоднозначну репутацію фабрики наречених.

Бажання справді гучно заявити про власну суб'єктність прийшло лише в 2010-х роках. Це зовсім не означає, що в Україні не було дискусії про фемінізм. Ця проблематика непрямо артикулювалася в мистецтві ще з 1990-х, коли відбувалися виставки, що проблематизували роль жінок<sup>9</sup>. На початку 2000-х одну з перших артикульовано феміністичних виставок організувала в ЦСМ при НаУКМА кураторка Олеся Островська-Люта. З кінця 2000-х феміністичні виставки проводить у ЦВК кураторка, художниця й активістка Оксана Брюховецька<sup>10</sup>. Тему фемінізму в 2010-х розвивала дослідниця й головна редакторка видання «Гендер в деталях» Тамара Злобіна.

За останні тридцять років кількість жінок, що займалися мистецтвом, в Україні, неухильно зростала. Серед головних імен новітньої історії мистецтва — учасниці Нової хвилі Валерія Трубіна та Наталя Філоненко, центральна представниця мистецтва 1990–2000-х Марина Скутарева і Влада Ралко, яка з'явилися на арт-сцені в першій половині нульових, Маша Шубіна та Алевтина Кахідзе, учасниці Р.Е.П. Жанна Кадирова, Лада Наконечна і Ксенія Гнилицька, художниці кола групи SOSka Белла Логачова й Анна Кривенцова, а також Євгенія Білорусець, Аліна Якубенко, Аліна Клейтман, Анна Звягінцева, Любов Малікова, Марія Куликовська, Дар'я Кольцова, Аліна Копиця, Ніна Мурашкіна, Катя Єрмолаєва, Антігона та інші.

## Поетика провінції та нова клубність

Яскравим феноменом постмайданної України стала орбіта художників і творчих діячів, умовно об'єднаних навколо андеграундного нічного клубу «Ефір». Програмний гедонізм, інтерес до електронної музики, активне клубне життя й ескапізм — своєрідна контрреакція на надмірну присутність політичного життя в країні, травмованій конфліктами. Однак парадоксально, але саме художники й активісти — завсідники цього клубу (Євгенія Моляр, Дана Брежнева, Олександр Долгий, Аліна Якубенко) стали кістяком ініціативної групи, яка протягом кількох років вивчала ситуацію на сході країни й робила проекти в найдепресивніших регіонах, які постраждали від воєнного конфлікту.

9 Катерина Яковленко. «Рот медузи»: перші спроби феміністичних виставок. Korydor, 9 листопада 2018.

10 Оксана Брюховецька. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм. Prostory, 3 березня 2017.

Симбіоз гострополітичних сенсів і духу рейву, що несподівано повернувся в українське мистецтво в розпал тяжкої посттравматичної кризи, — мабуть, найбільш характерна риса другої половини 2010-х. Показовою щодо цього є самоорганізована ініціатива ДЕ НЕ ДЕ, яка з'явилася влітку 2015-го. Центральна постать проекту — активістка Євгенія Моляр, яка вивчала феномен радянських мозаїк і монументального мистецтва в Україні. ДЕ НЕ ДЕ сфокусувалася на контроверсіях декомунізації — проекту постмайданного уряду та його головного ідеолога — історика пра-



Vova Vorotniiov. Documentation of Za/S xid project, 2017  
Вова Воротнієв. Документація проекту За/Схід, 2017

вих переконань Володимира В'ятровича. Мета декомунізації — остаточне знищення пам'ятників радянської епохи в Україні. Художники об'єдналися, щоб переосмислити спадщину радянського модернізму і протистояти варварським методам ревнителів радикальної політики пам'яті.

Спільно з активістами з Українського кризового медіацентру Леонідом Марущаком і Ольгою Гончар Євгенія Моляр у розпал кризи на сході країни почала влаштовувати освітні конференції та експедиції у прифронтові зони. Ці ініціативи, завдяки яким київські художники почали регулярно вибиратися до невеликих провінційних містечок Східної України, несподівано стали головним центром тяжіння творчих сил. В українському мистецтві намітився краєзнавчий бум. Друга половина 2010-х — перевідкриття провінції та меланхолійної поетики невеликих занедбаних локальних інституцій і музеїв. Першу виставку ДЕ НЕ ДЕ відкрили у 2016-му в київській «Тарілці». Знаковий проєкт ініціативи — експозиція «Музей міста Світлоград» у Лисичанському краєзнавчому музеї (2017). Інший проєкт кола авторів ДЕ НЕ ДЕ — художня резиденція «Над Богом», що з 2015-го відбувається у Вінниці в будівлі напівзанедбаного кінотеатру «Росія».

2017 року, на тлі краєзнавчого буму, Вова Воротнієв здійснив акцію: більш як місяць ішов пішки з рідного шахтарського Червонограда Львівської області на схід країни до шахтарського Лисичанська, розташованого на кордоні із зоною воєнного конфлікту. Практичною метою цієї подорожі була передача шматка червоноградського вугілля в колекцію Лисичанського краєзнавчого музею. Простий жест із натяком на симетричність «полюсів» України мав символічно об'єднати дві такі різні частини країни. Тревелог, який художник дорогою публікував у соціальних мережах, — самодостатня й цікава частина проєкту.

Ще одна популярна в середині 2010-х ініціатива, пов'язана з рейв-рухом, — арт-проєкти, організовані в головному центрі київського електронного руху — клубі Closer. Розвиток столичної андеграундної клубної сцени та численні мінірейви у провінції за участю художників породжують низку робіт, пов'язаних із темою нового українського рейв-руху. Ця естетика близька до «хіпстерської» фотографії кінця 2000-х — початку 2010-х. Принциповий наголос у ній зроблено на треші, секонд-хенді, відмові від ідеї здаватися цивілізованішими, ніж є насправді, і, навпаки, енергійному підкресленні вібрацій «дикого-дикого сходу». Симптоматичний проєкт епохи — спільна музична ініціатива художника Анатолія Белова й діджея Гоші Бабанського «Людська подоба». У своїх кіноекспериментах — фільмі «Табун» (2016), а також знятому на iPhone серіалі REGLAMENT (2017), — Гоша Бабанський детально задокументував життя нового київського андеграунду. Не менш цікавою в цьому контексті є документально-ігрова картина Анатолія Белова та Оксани Казьміної про вампірів-рейверів у Києві «Свято життя» (2016).

Головний феномен української рейв-сцени, завдяки якому Київ наприкінці 2010-х став знаменитим центром світової електронної музики, — вечірки СХЕМА<sup>11</sup>. Дослідженню відвідувачів цього заходу Саша Курмаз присвятив проєкт «Рай» (2017). У 2018-му молоді режисери Ярема Малащук і Роман Хімей, які працюють на межі кіно та сучасного мистецтва, зняли мініфільм Documenting СХЕМА про цю культову вечірку.

11 Kate Villevoeye. Lose Yourself in the New Sound of Kiev. i-D magazine, 31 May, 2016.



## Уперед у минуле. Час мислити ретроспективно

Декомунізація й пов'язані з нею контroversійні моменти — центральна тема новітнього українського мистецтва. Збереження радянських мозаїк, що їх керівництво країни намагалося знищити під виглядом боротьби з ідеологічними символами тоталітарної епохи, стало об'єднавчим фактором. Результат масштабного дослідження мозаїк, книга фотографа Євгена Нікіфорова *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*<sup>12</sup>, вийшла в 2017 році. Друга серія Нікіфорова «Про пам'ятники республіки» присвячена контroversіям, пов'язаним із демонтажем і знищенням пам'ятників радянської епохи. Периферійні теми, забуті сторінки історії перебувають у фокусі уваги спільноти художників і активістів, інтерес яких до питань пам'яті Нікіта Кадан визначає парасольковим терміном «історіографічний поворот»<sup>13</sup>. Сам художник до кінця десятиліття створює роботи

12 Yevgen Nikiforov. *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*. Kyiv: Osnovy Publishing, 2017

13 Нікіта Кадан. На месте памяти. *Художественный журнал*, №104, 2018. Про історіографічний поворот у мистецтві ще з кінця нульових писав американський критик і куртаор Дітер Ролстрат. Детальніше див. Dieter Roelstraete. *After the Historiographic Turn: Current Findings*. e-flux Journal #06 — May 2009

Oleksiy Sai. Rake. Installation in Kropyvnytsky, in front of the pedestal of decommunized Lenin's monument, September 2017  
Олексій Сай. Граблі. Інсталяція у м. Кропивницький навпроти постаменту декомунізованого пам'ятника Леніну, вересень 2017

на тему осьових травм ХХ століття — сталінських репресій, єврейських погромів тощо. Про механізми пам'яті та складності їхнього функціонування — проєкт 2015 року Євгенія Білорусець «Зберемо голову Леніна» в PinchukArtCentre, а також графіка Давида Чичкана. У серпні 2017 року в колишньому місті Кіровограді, нещодавно перейменованому на Кропивницький, дотепне висловлювання на тему повторення історичних помилок зробив Олексій Сай. Його граблі, розкидані навколо колишнього пам'ятника Леніну, постамент від якого місцеві жителі перетворили на саморобний меморіал героям Майдану, мабуть, найрелевантніше висловлювання про тривоги й ризики для сучасної України.

Точкою пильного інтересу наприкінці десятиліття стає музей. З 2018 року Одеським художнім музеєм керує Олександр Ройтбурд. Спільнота, яка утворилася навколо ініціативи ДЕ НЕ ДЕ, групується довкіл невеликого курйозного зібрання радянського мистецтва, створеного ініціативним колгоспником Йосипом Буханчуком в селі Кмитів під Києвом ще за часів СРСР.

Погляд, звернений назад, — характерна риса оптики низки мистецьких проєктів. Микола Рідний у 2016-му зняв фільм «Сірі коні», присвячений історії свого прадіда-анархіста, який воював на початку ХХ століття на боці Нестора Махна. Олексій Радинський кілька років працює над дослідженням творчості автора-шістдесятника Флоріана Юр'єва. У 2019 році відбулася прем'єра його фільму «Колір фасаду: синій». Картина розповідає про будівництво нового торгового центру по сусідству з «Тарілкою», одним із авторів якої в 1970-х роках став Флоріан Юр'єв. Занепала радянська модерністська будівля, оточена непривабливим хаосом нової забудови, — своєрідний символ культурної ситуації Києва, де сучасність, що стрімко деградує, підштовхує художників до міфологізації затонулої Атлантиди радянського проєкту. Пізньорадянський модернізм Олексій Радинський називає «нашою античністю». Справді, вибираючи між міфологемою присмертної модерної імперії та безвихіддю життя у країні третього світу, багато художників схиляються до першої. Розчарування у прогресі та непроговореність більшості травм ХХ століття призводить до фіксації на історії.

Віддаляючись у часі, нас дедалі частіше мучать примари минулого. Яскравий приклад — війна політик пам'яті, що вибухнула останнім часом і в Україні, і в усьому світі. Сучасна людина, з усіма її гаджетами, великими даними і штучним інтелектом стає все вразливішою в питаннях історії. На початку ХХ століття божеством авангардистів було майбутнє. Фетиш сучасних українських художників — минуле. Напевно, тільки проговоривши його до кінця, можна буде з вільною душею озирнутися, нарешті, у сьогодні.

# BEING BETWEEN. NOTES ON UKRAINIAN ART

Konstantin Akinsha



Maidan Revolution — Farwell to Image.

“In Breughel’s Icarus, for instance: how everything turns away  
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may  
Have heard the splash, the forsaken cry,  
But for him it was not an important failure; the sun shone  
As it had to on the white legs disappearing into the green  
Water, and the expensive delicate ship that must have seen  
Something amazing, a boy falling out of the sky,  
Had somewhere to get to and sailed calmly on.”

(W. H. Auden. «Musee des Beaux Arts»)

Events that shook Ukraine five years ago look very remote today. The anniversary of the Maidan Revolution, also known as the Revolution of Dignity, the majority of the Ukrainian society met in the state of apathy and total disillusionment in the political class mixed with vague but enthusiastic hopes for the new beginning.

The fatigue resulting from five years of war with the powerful neighbor, constant political turmoil, and unrealized expectations for the radical change of the system left an imprint on the art circles.

Ukrainian artists succeeded to predict the explosion of the Maidan revolution. Large scale paintings by Vasiliy Tsagolov depicting violent riots or ironic staged photographs of Nikita Shalenyi related to “Berkut,” the most feared



special forces of the regime, created before the beginning of the Maidan confrontation, became chilling prophecies about the events to come. Artists smelled in the air the stinking smoke of the burning tires before the tires were inflamed.

However, they were not only the forecasters of the revolution but also its beneficiaries. For a short time, contemporary art in Ukraine not only gained the lost social function but turned into a vital instrument of revolutionary change.

During the winter of 2013–2014 Ukrainian artists unexpectedly found themselves in the detachments of the Revolutionary Insurrection Army, commanded by the anarchist Nestor Makhno in

1918–1921, on the barricades of the besieged Madrid in 1936 or on Parisian streets in 1968. If the geography of their time travel could correspond to personal preferences, the *ratione temporis* was common. They returned to the 20th century, the period when contemporary art was both political and relevant.

One of the potent signs of such unexpected return was a resurrection of the art of the poster. Sharp politically charged images designed by numerous artists and amateurs, circulated on the net for download, printing, and dissemination, instantly covering the walls of the Ukrainian cities. Different political protests turned into involuntary (or voluntary) art performances.

One of such performances gave birth to the iconic image of the Maidan Revolution. On December 7, 2013, Markiyan Matsekh, a young musician, decided to play Chopin’s Waltz in C-sharp minor in the front of the police lines.

Alexander Chekmenyev  
After the Battle. Color photography, 2014

Олександр Чекаменюв  
Після бою. Кольорова фотографія, 2014



A photograph of a young man playing piano painted in the Ukrainian national colors facing the formation of police blocking access to the government district became viral and soon was published on the first pages of the leading international newspapers. The slim figure of the pianist vis-a-vis the armed to the teeth policemen looking with their helmets and shields like some medieval villains became a symbol of the protest against the brutality of the authoritarian state.

It was a powerful iconic image, not less powerful than a photograph of a lonely protester facing a tank on the Tiananmen Square. However, quite soon, the picture of Matsekh playing Chopin on the winter street of the revolutionary Kyiv was practically forgotten. It was not frequently reproduced during the celebration of the anniversary of the Revolution of Dignity and hardly re-appeared on the pages of the foreign newspapers. The same fate was awaiting the images of the burning inferno of the revolution violent stage, striking photographs of the war in the East or the debris of the Malaysian Airlines Flight 17 hit by the Russian missile over the sunflower fields of the Hrabove village.

Such obliviousness was connected not to the general indifference to the events in Ukraine, but to the changes of perception influenced by the digital revolution. Paraphrasing the famous maxima of Andy Warhol, it is possible to say that today, every photograph could become iconic for fifteen minutes. Massive overproduction of images by millions of people clicking their mobile phones continually led to the total depreciation of “iconicity.” The images of violence and despair pouring from every corner of the world became a daily reality of both the dying out printed media and the blossoming online news outlets. The dead Syrian boy on the Greek beach or the Ukrainian protester playing piano at the dump Kyiv street have the same claim for empathy in the situation of the current attention deficit.

As if experiencing a strange memory disorder, we can better remember the images of the “Kiss on the Times Square,” the Vietnam War or the Warsaw Ghetto than photographs of triumphs and tragedies happened just yesterday. The canon of iconic images became the completed book of the past. Its finality is proving not only the irrelevance of contemporary photography but also the insignificance of the tragic events for those of their remote observers whose lives they didn’t influence directly.

The critics and academics felt the danger of such changes, but Stuart Franklin, the practicing photographer, working for the Guardian, provided the best formulation of it. He wrote, “The new accelerator is social media, where images barely have a chance to circulate as “iconic” before being replaced by

others... “Iconic” one moment, then rapidly overtaken by yet more equally devastating pictures emerging ...”

Overproduction of the images of suffering resulted in indifference. Those photographs, which could provoke outrage and international outcry just a few decades ago, are consumed today almost with apathy rarely interrupted with short outbursts of anger.

Image is losing its power. It is failing to change the world or even to impress it. Susan Sontag noticed that “The memory of wars, however, like all memory, is mostly local.” In the age of the total attention deficit, we are living through the time on nationalization of trauma. Understanding that the Syrian dead will belong to the Syrians, the Ukrainian dead — to the Ukrainians, is increasing the feeling of victims that the world betrays them (such a betrayal is imaginary sometimes but often quite real).

Unfortunately, the rapidly disappearing relevance of images doesn’t belong only to the realm of photography. It is difficult to imagine today an artwork with a fate similar to the “Guernica” by Picasso, leave aside sit-ins in the front of the canvas which continually happened in the halls of MoMA during the Vietnam War.

The question is, what is the role of an artist in the world dominated by social media, flickering images instantly doomed for oblivion, textual communications shrinking faster than the piece of shagreen in the novel of Honoré de Balzac *The Skin of Sorrow*?

Boris Groys noticed the problem already ten years ago:

“Contemporary means of communications and networks like Facebook, MySpace, YouTube, Second Life, and Twitter provide the global population with the possibility to post and arrange their photos, videos, and texts in a way that cannot be distinguished from any other post-conceptual artwork ... that means: Today, contemporary art has become a mass cultural practice. So the question arises: How can a contemporary artist survive this popular success of contemporary art? Either, how can the artist survive in a world in which everybody has become an artist, after all?”

However, the vision of the philosopher formulated a decade ago was quite optimistic, “...the fact that everybody became an artist today brings not only a danger but also an opportunity to the artist’s position in the society. ...To be an artist has ceased to be an exclusive fate — instead, it has become representative for the society as a whole on its most intimate, everyday level.”

Groys wrote his text way before the malicious essence of social media was exposed internationally. During those days, contemporary means of communication seen through the rose-colored lenses of the digital utopianism appeared as a dominant instrument of the global democratization. However, the dystopia of fake news and mass manipulation, putting the very existence of democracy in danger, soon changed the idealistic concept of the internet connecting the global village. Leaving aside the political risks posed by social media, it is difficult not to notice the results of the civilizational shift provoked by the new system of mass communications.

The observation of Groys that “everybody became an artist today” is echoing the dream of the Marxist theoreticians of the 1920s who believed that art would die when it stops to be the elitist practice, and every proletarian will be able to express himself using its means. Today representative of all social strata can express themselves toying with their gadgets. It is proven that not the chosen class of the Marxist theory, but humanity in general became caretaker of the art. Artists indeed lost their “exclusive fate”; however, did they become “representatives of the society” in the long run remains to be seen. If during the Maidan Revolution Ukrainian artists for a short time gained such a status, current situation is different. The problem is not the politics of dissemination of the artistic message, but the message itself. Moreover, the question is not only about the content but also about the form of such a message.

Since 1980s when the Ukrainian contemporary art made its first steps transforming tradition of Socialist realist painting into peculiar local form of transavant-



Markiyan Matsekh. Piano performance in front of Presidential Administration. Kyiv, December 2013  
Маркіян Матєх. Перформанс з піаніно перед Адміністрацією Президента. Київ, грудень 2013

garde it was dominated by the old-fashioned passion for the “grand painting”, which later in a result of the medium crisis mutated into a vague but dominant wish to create a “masterpiece.” The new generation of Ukrainian artists didn’t escape this obsession with the production of the magnum opus, often employing monumental forms for their conceptual projects. This conceptual monumentalism became a particular specialty of the local art scene. It manifested itself in such works, as a section of the old brick wall in the shape of the map of Ukraine (with a fragment of Crime outline broken away from it) by Zhana Kadyrova. Another example is an installation “The Black Siberia” by Nikita Shalenyi, for which he used hundreds of black towels manufactured in China displayed in a way that they looked like the endless Siberian Forest.

However, if the mentioned artists are specializing in the production of the colossal visual metaphors, the younger generation of post-conceptual artist deprived of the excessive passion for visuality didn’t escape the national predisposition for gigantomania. The exposition of the Ukrainian pavilion at the recent Venice Biennale proves such a thesis.

In the age of the digital revolution, the grand narrative of contemporary Ukrainian art looks outdated. Such outmodedness is giving a certain consoling but erroneous feeling that what is impossible in the West is still possible in Ukraine, calling in mind the discussion of the 1980s about the impossibility of novel in the developed countries when it is still viable in Latin America because of its cultural backwardness.

It is interesting that in the age of depreciation of image and domination of the new oversimplified mass-cult molded by social media and interpreted by Groys as the “total contemporary art,” the power of narration proved to be less tinted by new civilizational shifts than other fundamental elements of culture. The resurrection of the phenomena of serialization in the form of the TV series is rapidly becoming a surrogate of the 19th-century novel published in installments. Such a mutation is proving that the narrative is not killed yet by the Twitter-like condensation of a message. The world, which is rapidly forgetting how to talk, is still able to consume long tales if not in writing, then, in cinematic form.

If the grand metaphor is doomed today for a short life of a mayfly, the storytelling is still looking possible.

There are different strategies of such a narration used by contemporary Ukrainian artists. In the time of the disappearance of “iconic” image, Aleksandr Chekmenev is relying on the old device of the serial photography

already developed at the beginning of the 20th century by August Sander, the famous German photographer. Chenkmenev's series based on the persistent repetition of powerfully thematically united images are morphing together into the endless contemporary version of *Antlitz der Zeit* (Face of Our Time), the famous book of Sander published in 1929. Unlike his great predecessor, the Ukrainian photographer prefers to produce different but at the same time semblable portraits of people, photographed in the same context (dwellings of the poor, hospitals, war zones). In a result of this, his repetitive catalogues of the contemporary Ukrainian human types became able to relate a story of the pauperized population suffering or anguish of the victims of war.

The narrative also could be linear, like in the work of an artist Alevtina Kahidze, "The story of Klubnika Andriivna, or Zhdanovka" dedicated to the life of her late mother in the village in Donbas under the occupation. The artist is telling a touching and quite a personal story about the survival tactics in the gray zone controlled by the so-called "peoples republic" of the Russian sponsored separatists. Her tale is not deprived of the black humor — to call their relatives in Kyiv people of the village has to go to the local cemetery — the only place, where for some unexplainable reason the mobile roaming is available.

Narration could also be stripped of any logic and transformed into the crowding of the powerful subconscious images of pain and despair, like in the series of drawings "Kyiv Diary" by Vlada Ralko, demonstrating her perception of the perils of the violent stage of the revolution. The maniac multiplication of the nightmares divested of any plot and united only by the surreal horror are helping to elevate the personal pain of the artist to the level of the collective trauma of the nation.

The passion for storytelling also reflected in the video works of Mykola Ridnyi and Oleksyi Radynskyi. Both artists manifested the trend in the Ukrainian video art rapidly moving in the direction of the narrative documentary cinema.

However, such works created during the revolution and the first stages of the war appeared at the moment when a narrative was needed, and stories had to be told. They proved that the art created in the time of plague had to be about the plague.

The question is, what is the future of these works and their creators? What can artists do in the period when the plague lost its novelty and instead of the high tragedy of the first days of the disaster turned into everyday reality, into something happening on the background? Could they be able to find another story to tell as powerful as that one which was already told?

What will happen to the works reflecting the reality of the Maidan revolution, when both the artistic creations and the revolution itself so fast acquired the patina of history? Will they be forgotten as the once iconic photograph of the piano player confronting the rough power of the state, or will they collect dust in the Museum of the Revolution of Dignity, designed by Jan Kleihues and Johannes Kressner, two respected German architects, if, of course, it will be constructed one day?

### **Fallen Idols or the Deficit of Useful Past**

"Thou shalt not bow down to their gods, nor serve them, nor do after their works: but thou shalt utterly overthrow them, and quite break down their images."  
(Exodus, 23.24)

"My friend, if we love truth more than the fine arts, let us pray God for some iconoclasts."  
(Denis Diderot, *Magazin Encyclopédique*, III, 1795)

«Le mort saisit le vif.»  
(French saying)

The policy of decommunization became one of the most visible and probably the most controversial outcomes of the Maidan Revolution. On the one hand, it manifested the overdue necessity to cast farewell to the Soviet legacy, on the other, it gained strong post-colonial overtones and developed into the essential elements of an attempt to create new national mythology with strong ideological aftertaste. Ukrainian iconoclasm was not unique but strikingly late. The country started to deal with its past nearly two decades later than other post-communist states from Central Europe to the Baltics.

The impending collapse of the Soviet Union in 1991 was manifested by the demolition of one symbolically charged monument in Moscow and one in Kyiv. In Moscow it was a statue of Feliks Dzerzhinsky, the founding father of the Soviet secret police, adorning a round flowerbed in front of the KGB headquarters. Dzerzhinsky, known to his comrades in arms under the nickname the Iron Feliks fell on the night of August 22, 1991, after the defeat of the abortive coup against Gorbachev. If in Moscow, the wrath of people quickly toppled the hated idol with the help of a one not too powerful crane, in Kyiv situation was quite different. In 1990 protesters vandalized the Monument to the Great October Revolution — 18-meter-high memorial composed of the gigantic statue of Lenin made of granite and four much smaller bronze stat-

ues of representatives of the revolutionary masses. The monument dubbed by Kyivites “Gulliver and Lilliputians” was covered by obscene graffiti. It was the only possible way of profanation. The protesters were not able to destroy such a colossus. In contrast to Moscow, Ukrainian officials decided not to leave the initiative to the masses and quietly demolished the Lenin’s shrine a month after the failed coup. The Square of the Great October Revolution was renamed the same year into the Maidan of Independence destined to become the location of all forthcoming Ukrainian revolutions.

The fall of two Soviet idols on the eve of the collapse of the USSR heralded the impending liberation from the oppressive past, but somehow it never arrived. In Russia, the euphoria of rejection of the communist legacy proved to be short-lived. After the declaration of the independence of Ukraine in 1991, the country’s initial approach to toponyms and monuments was not too different from the policy of its Russian neighbor. Despite an outburst of widespread iconoclasm in the western part of the country hundreds of Lenin statues of all possible shapes and materials (from granite to plaster) adorned central squares of Ukrainian cities and villages.

After toying with the idea to organize an equivalent of the Nuremberg trial against the communist party, Yeltsin’s government doomed to struggle with so-called red-brown opposition composed of communists, and rightwing nationalists decided to reverse history not by destruction but by construction. Three years after the fall of the Soviet Union the reconstruction of the Cathedral of Christ, the Savior detonated in 1931 on the order of Stalin started. Such rebuilding had a symbolic role. The biggest cathedral of the Russian church had to be erected again nullifying the history of the country and manifesting new ideological turn — hope to use religion once rejected and prosecuted in the atheist state as a part of the new ideology of independent Russia. Ukraine swiftly followed the example and started to resurrect not one, but two ecclesiastical buildings destroyed in Kyiv during the first half of the twentieth century. In 1994 president Leonid Kravchuk signed an order to reconstruct the 11th-century Cathedral of Dormition, the main church of the Kyiv Pechersk Lavra monastery destroyed in 1941. (There are conflicting accounts of this destruction. According to one of them the cathedral was detonated by the Soviet saboteurs, according to another by the Nazi troops.) The same year the president of Ukraine ordered to start reconstruction works of the St. Michael’s Golden-Domed Monastery erased by Bolshevik government in 1934 after the move of the capital of Soviet Ukraine from Kharkiv to Kyiv. In both Moscow and Kyiv, newly restored cathedrals once destroyed by communists were surrounded by the Soviet monuments standing on the squares and streets named after the leaders of the

Bolshevist regime. Lukewarm revision of place names often culminated in such toponymic absurdities as, for example, a junction of Yitzhak Rabin Street and the Street of the 25th Chapev Division of the Workers and Peasants Red Army in Odesa (such cases could be multiplied ad infinitum).

However, if the 1990s semantic chaos of old and new (which in reality often was not more than the well-forgotten old) reined in both Russia and Ukraine, the next decade had quite a different agenda. During the presidency of Vladimir Putin, Russians not only tried to politicize history but also to construct a new ideology of the continuous empire from the medieval prince Vladimir to his contemporary namesake. Attempts to adopt the history of the USSR for such a model were quite painful. The Bolshevik revolution destroyed Imperial Russia and plunged the country into the bloody civil war. The Soviet campaign against religion and destruction of the Orthodox Church didn’t fit the new narrative. If Lev Trotsky and even Vladimir Lenin, still resting today in his mausoleum on the main square of the Russian capital, were treated as villains — one openly, the second with poorly hidden scorn, Joseph Stalin, who returned to revolutionary Russia the imperial grandeur was provoking more positive emotions. However, even though the neo-imperial ideologists labeled the tyrant as an “able manager,” his manner of management based on mass repressions which costed population of the USSR millions of victims hardly could be openly embraced. Such deficit of the useful past gave rise to the fetishization of only one historic event which could perfectly fit into the new ideological model. It was Soviet victory in WW2 unashamedly nationalized by the Putin’s Russia. Millions of killed soldiers and civilians from other republics of the USSR and their contribution to the victory were disregarded. The role of the allies was in the best case, marginalized. The new political religion of “great victory” was established and instantaneously ritualized. Celebrations of Victory Day turned into a militaristic frenzy, transforming into recompense for the defeat in the Cold War and disintegration of the Soviet Union, which according to Vladimir Putin became “the main geopolitical catastrophe of the 20th century.” The war cult became compensation for the Weimar syndrome of the post-soviet Russia of the 1990s and the ideological prelude to the invasions into Georgia and Ukraine.

If new Russian ideology became the myth about the invincible empire, the construction of the Ukrainian national narrative was focused on the victimhood. To the same extent, the Russians were proud of their victories, the Ukrainians were proud of their defeats. After the Orange Revolution of 2004, the story of Holodomor (the artificial famine of 1932-1933 provoked by Joseph Stalin and recognized in Ukraine as genocide of Ukrainian people) dominated the national historical debate.



Still memorial sites dedicated to the tragic events of the artificial famine were rising nearby of the statues of the Bolshevik leaders and Soviet generals of WW2. Such neighborhood of memorials to victims and perpetrators created the unavoidable feeling of the cognitive dissonance.

This dissonance had to be removed once and forever both by decommunization and the new policy of national memory introduced after the Maidan Revolution.

The foundation stone of such policy became heroization of Ukrainian nationalists including such ambiguous figures as Stepan Bander a or Roman Shukhevich. The Institute of the National Memory of Ukraine tried to construct the heroic myth of the Ukrainian resistance to Polish, Nazi and Bolshevik domination disregarding not only the spotted history of it (accusation in collaboration with the Nazis, participation in Holocaust, ethnic cleansing of Polish population) but also its regional character solely connected to Western Ukraine. An attempt to impose a highly politicized local historical narrative on the whole country proved to be not strikingly effective. What was embraced in the western part of Ukraine was rejected in the east. It seems that the primary beneficiary of the toils of the institute became Russian propaganda for five years screaming daily about Ukrainian fascist and anti-Semites.

Years passed after the Maidan Revolution showed that Ukrainian history couldn't provide too much of useful past suitable for oversimplified interpretation. The short-lived Ukrainian statehood of the post-revolutionary period proved to be too complicated both from historical and from a political point of view. The leading players were Ukrainian patriots, but at the same time turned

Zhanna Kadyrova. Untitled. Sculpture, 2014  
Photo from the exhibition "Permanent Revolution"  
at Ludwig Museum (Budapest, Hungary, 2018)

Жанна Кадирова Без назви. Скульптура, 2014  
Фото з експозиції виставки «Перманентна революція»  
у Музеї Людвіга (Будапешт, Угорщина, 2018)

out to be too lefty for the contemporary official taste. The powerful Ukrainian anarchist movement which was challenging to accuse in sympathy to the conception of the state as such remained on the margins of the new national historical narrative even though two new monuments honored its leader Nestor Makhno.

The notions of resistance and tragedy as the primary paradigm of the new national mythology were not limited only to political history.

The discourse of victimhood was also applied to the history of Ukrainian culture. Stalinist repressions against representatives of the national literature and art were more severe and started earlier than in the other republics of the USSR. The martyrology of Ukrainian culture was named the "Executed Renaissance." The term coined by Jerzy Giedroyc, the well-known Polish writer, became the common denominator for the generation of Ukrainian writers, artists, and theatre directors dominated the cultural scene during the policy of Ukrainization in 1923 — 1931. Such a policy was premeditated in Moscow and adopted in the different Soviet republics under the umbrella term of "indigenization." The main objective of it was to destroy the last resistance of the remains of the old regime and to gain the support of the population of the national republics by reversing the imperial policy of Russification. Probably the best outline description "indigenization" could be paraphrase of the definition of Socialist realism — "national in character, bolshevist in essence." The Ukrainian Soviet government implemented "Ukrainization" neck and crop. The process gave birth to the phenomena of the national communism and triggered the development of the modernist revolutionary culture. However, when "indigenization" stopped to be useful and became dangerous, it was oppressed by merciless repressions directed from the Soviet capital.

The contemporary hagiography of the Ukrainian culture of the period is stressing its national character but reservedly mentioning if not entirely omitting its communist essence. The alternative term of "Red Renaissance" is used rarely. The martyrs of the national culture celebrated as conscious Ukrainians, but not as radical revolutionaries.

The parliament adopted the law on decommunization against the background of this highly emotional, but not well-thought through effort to establish weaponized national narrative opposing both Soviet and Russian politicized versions of history. According to the observation of artist Oleksandr Roytburd decommunization was not so much struggle with communist ideology as with Bolshevik legacy. Such legacy was interpreted as the colonial heritage per se (despite broad participation of numerous "lat-

ter-day saints” included in the new Ukrainian menology in the deeds (and crimes) of the Bolshevik regime.)

In 2015 Ukrainian Parliament adopted the so-called “memory laws,” heralding the beginning of decommunization. During the next three years, authorities changed names of dozens of cities and villages and more than 50,000 squares and streets. The law provoked the mass dismantling of the soviet monuments nicknamed Leninopad — Leninfall (as snowfall). Nearly 2000 monuments to Lenin fell around the country. (In a sense it is a shame that the officials disregarded some voices demanding creation in Ukraine a park of sculptures of the totalitarian period modeled on the Hungarian example. The open-air museum with two thousand Lenin’s statues obviously could become an international landmark.) However the problem was not too much the leader of the proletarian revolution, but the monuments to the Soviet generals and soldiers commemorating the WWII. Russia appropriated the “great victory” and by the very fact of such appropriation made it problematic for Ukraine. The new historical narrative stressed the fact that Ukrainians found themselves on both sides on the divide fighting in the ranks of the Red Army against the Nazis and against that very army in the nationalist underground. The new laws created a loophole decreeing demolition of the monuments to the soviet officials and preservation of the memorials to the heroes of the anti-Nazi struggle (who often happened to be the same persons.) Such ambiguity added oil to the fire helping the opposition in the east to struggle against the demolition of the monuments to the “great victory,” understood and interpreted according to the Moscow guidelines.

Another unexpected problem was the decision on the removal of the Soviet emblems equalized with the Nazi symbols. (Numerous post-communist states adopted similar laws before Ukraine.) Heavy-handed execution of the law provoked destructions of numerous mosaics created in 1960s — 1980s. Monumental mosaic panels became a specific genre of the official Ukrainian art after the Krushchev’s thaw. Used as decoration of various architectural projects, they played an essential role in the urban space of the country. These mosaics stylistically reflected modernist influences common for the socialist realism of the post-Stalinist period. In the majority of cases, they had propaganda topicality, but it often was not more than the render to Caesar. The best examples of such decorative, colorful compositions were not about content but form. It is not surprising that many Ukrainian non-conformist artists found refuge in the production of the “mosaic propaganda.”

The Ukrainian art circles opposed the official decommunization. Such a rejection was a demonstration of disagreement with the new “national memory” policy. However, the main reason cited continuously by different representatives of the art community was aesthetic — artists loudly expressed their concern that the official iconoclasts could throw out the baby with the bath water. The low artistic quality of the majority of sculptural monuments endlessly produced on the Ford conveyor belt of the Soviet Art Production Corporation didn’t leave too many arguments to defend them. The exception which attracted attention was the equestrian monument to Mykola Shchors, the commander of the Red troops active in 1918 —1919, erected in Kyiv in 1954. His historical importance was more mythological than real. On request of Stalin Oleksandr Dovzhenko, the famous Ukrainian film director, created a film dedicated to Shchors in 1939. Cinematically superb this exercise in the Stalinist hagiography established the myth of the fearless commander of Ukrainian Bolsheviks. In a certain sense, the monument erected in Kyiv was not too much to the historical figure as to the fictional character from the Dovzhenko movie.

The majority of the art community opposed the demolition of the statue. Some, like Oleksyi Radinsky, stated that “Soviet communism collapsed, but it remains an easy villain to be blamed for every disaster that engulfed Ukraine with the advent of its successor: capitalism.” According to the artist, removal of the monuments after three decades of the post-communist rule can’t solve the problems of the country.

The rejection of the planned demolition by other artists was based on the shaky ground that the monument in question was the only equestrian statue in the Ukrainian capital. Oleksandr Roytburd called to inscribe on the pedestal that the memorial is dedicated not to Shchors as a real figure but to the artistic dream of Oleksandr Dovzhenko.

The resistance to the legalized iconoclasm by contemporary artist combined of the left salon frond and aesthetic consideration was perfectly summarized by Nikita Kadan, who suggested that all communist monuments had to be left in their places forming the open space (and country-wide — K.A.) museum of ideology and propaganda. The only change he proposed were inscriptions on the pedestals of the monuments.

Interestingly, the reaction of the Ukrainian contemporary art community to the iconoclasm was quite typical for the Eastern and Central Europe. Krzysztof Wodiczko, the well-known Polish artist, fascinated with the symbols of power, noticed that:

“Watching the monuments to Lenin destroyed made me think that there should be a public discussion before any of this is irreversible. The sculptures are witnesses to the past, memorabilia of the monstrous past.”

Wodiczko believes that “the past must be infused with a present to create a critical history.” Kadan, in a sense echoed his words, when he called for the formation of the new memory policy based on the existence of oppositely directed narratives in one space.

Unfortunately, in Ukraine past was infused by present since the declaration of independence in 1991, but didn't result in the establishment even of the slightest notion of the critical history. The struggle of the colliding narratives not only exist but turned into a Manichean battle of good and evil (the sides are selected according to the personal believes).

In contrast to their North American counterparts supporting the destruction of the Confederate monuments without any sentiments about their aesthetic or historical value, Ukrainian contemporary artists selected the path of the half-hearted protectors of the past. Their views fermented by the liberal opposition to the rough official policy of memory and the agrestic nationalism of the ultra-right. However, the artists forget the recommendation of Karl Marx, that “humanity should part with its past cheerfully.” What Guy Debord called “the self-portrait of power” had to be removed, the question was not the necessity of such removal, but its tactics.

Ukrainian artists were much more successful in processing decommunization in their artworks than in their statements. Yevhen Nikiforov produced an impressive chronicle of the fallen idols. His photo-series dedicated to the propaganda mosaics neglected and doomed for destruction or images of the demolished monuments fragmented and thrown around the backyards of official buildings deprived of didactic notes. The photographer honestly recorded the historical and political shift. Perhaps the words “Sic transit...” could be adopted as a moto of his series. One of the most impressive images created by Nikiforov is a photograph of the monument to the 1st Peoples and Workers Cavalry Army active during the Civil War. The memorial was erected in 1975 near the village of Olesko in Lviv region. From the historical point of view, the location of the monument was dubious. In 1920 the army, which took part in the Bolshevik war against Poland was bogged down in the area. The slowdown of its advance led to the defeat of the Bolsheviks in the battle of Warsaw. The memorial created by sculptor Valentin Borisenko and architect Anatoliy Konsulov became probably the most innovative monument in Soviet

Ukraine. Thank for the usage of the original loadbearing construction two equestrian figures of the Red Cavalrymen were levitating in the air. The photograph of Nikiforov represented the statue practically gnawed round — only a part of the front rider remained attached to the framework. Ironically the monument to the Red cavalry was not demolished as a result of decommunization but was brutalized by the local population looting expensive bronze to sell it at scrapyards. (Unfortunately, the sculpture group situated near Olesko became not the only victim of the “spontaneous decommunization.” Some mosaics and sculpture often deprive of any Soviet symbolism were destroyed by different commercial entities eager to free space for their projects using decommunization as a cover of continence.)

Nikita Kadan dedicated few projects to the critical interpretation (or, to be precise, the absence of it) of the predominant narrative of so-called Ukrainian avant-garde. The critique of the artist directed against the one-sided history of Ukrainian art and hagiography of the national modernism sounds so far as a cry in the desert. Ukrainian art historians are too busy with myth-making and discussions was Kazimir Malevich a true Ukrainian artist to start so needed revision of the sugar-sweet tales presented as a narrative of the national art.

In 2016, Nikiya Kadan implemented a project called “Repetition of Forgiveness,” which, according to the artist, was concerned “with contemporary politics of memory in Ukraine.” Kadan created monumental photomontage, placing images of the Orthodox stylites borrowed from the 14th-century frescoes on the pedestals of the demolished monuments to Lenin.

Unwilling artist (Unwilling artist or unwillingly?) not only made an ironic statement but pointed to the severe danger. Stanislaw Jerzy Lec, the famous Polish satirist, wrote, “When smashing monuments, save the pedestals — they always come in handy.” The recent events in Ukraine are putting under the question irreversibility of the policy of decommunization, which just yesterday looked like the final if not too elegant farewell to the Soviet past. The pedestals are empty indeed. What will be erected on them is a question of the future of the country. As we recently learned, the struggle of the colliding narratives is not finished yet.

# БУТИ ПОМІЖ. НОТАТКИ ПРО УКРАЇНСЬКЕ МІСТЕЦТВО

Костянтин Агінша

Революція на Майдані — прощання з образом.

Наприклад, в «Ікарі» Брейгеля — як всі відводять очі  
Далі від лиха. Ратай за плугом не хоче  
Крику про поміч почути, його не стривожив сплеск  
І, очевидно, нітрохи не схвилювало,  
Що білі ноги чийсь ідуть під зелену воду;  
А вишуканий корабель, з якого всю ту пригоду  
Видно чудово — хлопчик же впав з небес! —  
Мав, певно, власну мету — ну й плив до неї помалу.

*Вістен Хю Оден*

*В музеї образотворчого мистецтва*

*Перекладач: М.Стріха*

Події, які сколихнули Україну, нині сприймаються як щось дуже далеке. Річницю Євромайдану, також відомого як Революція Гідності, більша частина українського суспільства зустріла у змішаному стані апатії й суцільного розчарування в політичних елітах і непевної, проте палкої надії на новий початок.

Виснаження, викликане п'ятьма роками війни з могутнім сусідом, постійним політичним безладом і несправдженими очікуваннями радикальної зміни системи, вплинуло й на мистецькі кола.

Українським художникам вдалося передбачити вибух революції на Майдані. Масштабні полотна Василя Цаголова, що зображали запеклі



Yevgen Nikiforov. On Republic's Monuments  
Color photography, 2014–2018

Євген Нікіфоров. Про пам'ятники республіки  
Кольорова фотографія, 2014–2018

заворушення, або іронічні постановочні фотографії Микити Шаленного на тему «Беркута», найбільш лячної сили режиму, створені ще до початку протистояння на Майдані, стали лиховісними пророцтвами майбутніх подій. Митці відчували в повітрі їдкий дим палаючих шин іще до того, як ці шини було запалено. Утім, вони були не лише провісниками революції, а й отримали з неї зиск. На короткий час сучасне українське мистецтво не лише відновило втрачену було соціальну функцію, а й перетворилося на живий інструмент революційних змін.

Протягом зими 2013–2014 років українські художники несподівано опинилися в загонах Революційної повстанської армії під командуванням анархіста Нестора Махна в 1918–1921 роках, на барикадах Мадрида в облозі 1936 року, на вулицях Парижа в 1968 році. Якщо географія їхніх уявних подорожей залежала від особистих вподобань, то *ratione temporis* — обставини часу — були спільними. Вони повернулися у ХХ століття, коли сучасне мистецтво було і політичним, і затребуваним.



Однією з переконливих ознак цього раптового повернення було відродження плакатного мистецтва. Гострі, політично заряджені зображення, створені численними художниками й аматорами, ширилися інтернетом, завантажувалися, друкувалися, розповсюджувалися й негайно опинялися на вулицях українських міст. Різні політичні акції мимохіть (чи самохіть) перетворювалися на мистецькі перформанси.

Один із таких перформансів став візуальною візитівкою Євромайдану. 7 грудня 2013 року молодий музикант Маркіян Мацех вирішив зіграти «Вальс до-дієз мінор» Шопена перед поліцейським кордоном. Фотографія молодого чоловіка, що грає на розфарбованому національними кольорами інструменті, на фоні рядів поліції, яка блокувала доступ до урядового кварталу, стала вірусною і незабаром заповнила шпальти провідних видань світу. Тендітна постать піаніста віч-на-віч з озброєними до зубів поліцейськими, що зі своїми шоломами і щитами нагадували середньовічних вояків, стала символом протесту проти жорстокості авторитарного режиму.

То був потужний образ, не менш потужний, ніж фотографія протестувальника перед танком на площі Тяньаньмень. Однак доволі швидко світлина Мацеха, що грав Шопена на зимовій вулиці охопленого революцією Києва, практично забулася. Про неї нечасто згадували під час святкування річниці Революції Гідності й майже ніколи не повертали на шпальти іноземні видання. Така сама доля спіткала зображення вогняного пекла насильницької фази революції, вражаючі фото війни на сході та знімки уламків малайзійського лайнера МН17, збитого російською ракетою над соняшниковим полем біля села Грабове.

Це забуття було пов'язане не з загальною байдужістю до подій в Україні, а зі зміною у сприйнятті під впливом цифрової революції. Перефразовуючи відому максиму Енді Воргола, можна сказати, що нині кожне фото може стати знаменитим на п'ятнадцять хвилин. Масове перевиробництво зображень мільйонами людей, що безперервно тицяють у свої телефони, призвело до тотального знецінення знаковості. Зображення насилля та відчаю, що надходять з усіх кутків світу, стали буденною реальністю і занепалих друкованих медіа, і розквітлих онлайн-інформагенцій. І мертвий сирійський хлопчик на грецькому пляжі, й український протестувальник, що грає на фортепіано на забарикадованій київській вулиці, однаково претендують на співчуття в теперішній ситуації дефіциту уваги.

Ніби страждаючи на дивний розлад пам'яті, ми краще пам'ятаємо образи «Поцілунку на Таймс-Сквер», війни у В'єтнамі або Варшавського гетто, ніж фотографії вчорашніх триумфів і трагедій.

Канон знакових зображень — уже дописана книга минулого. Його завершеність доводить не лише марність сучасної фотографії, але й незначущість трагічних подій для тих далеких свідків, чиїх життів вони не торкнулися безпосередньо.

Критики й науковці відчували небезпеку таких змін, та найкраще це сформулював Стюарт Франклін, фотограф, що працював у The Guardian. Він писав: «Соціальні мережі — це новий прискорювач, у якому зображення фактично не мають шансу стати знаковими до того, як їх замінять інші... Знамениті на одну мить, а далі їх наздоганяють нові такі самі приголомшливі образи».

Перевиробництво зображень страждання призвело до байдужості. Фотографії, які ще кілька десятиліть тому могли викликати значний резонанс і міжнародну реакцію, зараз сприймаються з апатією, зрідка перемежованою короткими спалахами обурення.

Зображення втрачають силу. Їм не вдається змінити світ чи принаймні вразити його. Сьюзен Зонтаґ зазначала, що «Пам'ять війни, як і вся пам'ять, переважно локалізована». В епоху тотального дефіциту уваги ми проживаємо часи націоналізації травми. Розуміння, що мертвий сирієць переймає лише сирійців, а українці мертві для українців, підсилює в жертв відчуття того, що світ їх зрадив (іноді ця зрада є уявною, але доволі часто — справжня).

На жаль, швидко зникама затребуваність зображень характерна не лише для царини фотографії. Сьогодні важко уявити твір мистецтва, який наслідував би долю «Герніки» Пікассо, уже не кажучи про акції протесту проти війни у В'єтнамі в залі МоМА, де було виставлено цю картину.

Питання в тому, якою є роль художника у світі, де панують соціальні мережі, миготливі зображення приречені на миттєве забуття, а тексти стискаються швидше, ніж шагренева шкіра в романі Оноре де Бальзака?

Борис Гройс вказував на проблему ще десять років тому:

«Сучасні засоби комунікації та соціальні мережі, такі як Facebook, MySpace, YouTube, Second Life і Twitter, дали населенню планети можливість виставляти свої фотографії, відео й тексти так, що ті годі відрізнити від будь-якого іншого постконцептуалістського твору мистецтва. А це значить, що сучасне мистецтво сьогодні стало масовою культурною практикою. Тоді постає питання: як сучасний художник може пережити цей всенародний процес сучасного мистецтва? Або: як може художник виживати у світі, у якому кожен став художником?»

Водночас десятиліття тому філософ окреслював перспективу доволі оптимістично: «Той факт, що сьогодні кожен став творцем, містить не лише небезпеки, а й можливості для позиціонування художника в суспільстві. Бути художником уже не є знаком обраності, — натомість тепер це означає репрезентувати суспільство на найбільш інтимному й повсякденному рівні».

Гройс написав цей текст до того, як оприявнилися хиби соціальних мереж. У ті часи сучасні засоби комунікації мали вигляд — крізь рожеві окуляри цифрового утопізму — головного інструменту світової демократизації. Однак антиутопія фейкових новин і масових маніпуляцій, що піддавала небезпеці саме існування демократії, незабаром змінила ідеалістичне сприйняття інтернету як такого, що об'єднує глобальне село. Окрім викликаних соціальними мережами політичних ризиків, складно не помітити наслідків цивілізаційного зсуву, що стався через нову систему масової комунікації.

Спостереження Гройса про те, що «сьогодні кожен став художником», перегукується з мрією теоретиків-марксистів 1920-х, які вірили, що мистецтво загине, якщо перестане бути елітарною практикою, і кожен пролетар зможе виражати себе власними засобами. Сьогодні представники всіх соціальних прошарків можуть самовиражатися, граючись зі своїми гаджетами. Це доводить, що не обраний марксистською теорією клас, а все людство загалом стало служителем-могиляником мистецтва. Художники справді втратили «обраність», та чи стали вони репрезентувати суспільство, дізнаємося в далекій перспективі. Якщо під час Майдану українські художники на короткий період здобули цей статус, нині ситуація інша. Проблема не лише в тенденції розсіювання художнього висловлювання, а й у самому висловлюванні. Більш того, питання не тільки у змісті, а й у формі висловлювання.

Vlada Ralko. Kyiv Diary. Mixed media on paper, 2013–2015  
Влада Ралко Київський щоденник  
Графіка, 2013–2015



Із 1980-х років, коли сучасне українське мистецтво робило перші кроки від традиції радянського соцреалізму до місцевого різновиду трансавангарду, пристрась до застарілого великоформатного живопису лишалася панівною і пізніше, внаслідок кризи медіума, мутувала в непевне, але повсюдне бажання створювати «шедеври». Потяг до виробництва «магнум опусів» не оминув і нове покоління українських художників, і ті у своїх концептуальних проектах зверталися до монументальних форм. Концептуальний монументалізм став особливістю місцевої арт-сцени. Зокрема, це виявилось в таких роботах, як фрагмент старої цегляної стіни у формі мапи України (з контуром відтятого Криму) Жанни Кадирової. Ще один приклад — інсталяція «Чорний Сибір» Микити Шаленного, у якій було використано сотні чорних рушників китайського виробництва, розташованих так, що вони

виглядали, як безмежний сибірський ліс.

Однак, якщо згадані автори спеціалізувалися на виробництві масштабних візуальних метафор, молодша генерація постконцептуальних художників, позбавлена надмірної пристрасі до візуальності, усе ж не уникла національної схильності до гігантманії. Експозиція павільйону України на останній бієнале у Венеції підтверджує цю тезу.

В епоху цифрової революції великий наратив сучасного українського мистецтва виглядає застарілим. Ця старомодність викликає хибне відчуття — те, що неможливо на Заході, досі можливо в Україні, — й оживлює в пам'яті дискусію 1980-х років про неможливість

роману в розвинутих країнах, коли той лишався актуальним у Латинській Америці через її культурне відставання.

Цікаво, що в часи знецінення зображення й панування сформованого соцмережами вкрай спрощеного маскульту, що його Гройс інтерпретував як «тотальне сучасне мистецтво», нові цивілізаційні зсуви менше торкнулися сили наративу, аніж інших фундаментальних складових культури. Відродження явища серіалізації у вигляді телесеріалів стає сурогатом роману XIX століття, який публікували окремими випусками. Це перетворення доводить, що наратив досі не знищено «твітеризацією» повідомлень. Світ, який стрімко розучується розмовляти, все ще здатен споживати довгі історії якщо не в письмовій, то в кінематографічній формі.

Якщо велика метафора нині приречена на коротке життя метелика-одноденки, оповідь досі здається можливою.

Існують різні оповідні стратегії, що їх використовують сучасні українські художники. У часи зникнення знакового зображення Олександр Чекменьов спирається на старий засіб серійної фотографії, розроблений на початку XX століття німецьким фотографом Августом Зандером. Серії Чекменьова полягають у постійному повторенні потужних, тематично об'єднаних зображень, що разом перетворюються на безкінечну осучаснену версію *Antlitz der Zeit* («Обличчя часу»), знаменитої книги Зандлера, виданої 1929 року. На відміну від свого великого попередника, український фотограф воліє виробляти різні й водночас схожі портрети людей, знятих в одному контексті (убоге житло, лікарні, воєнні зони). В результаті повторювані каталоги українських типажів набувають здатності відобразити страждання зuboжілого населення або біль жертв війни.

Наратив також може бути лінійним, як у роботах художниці Алевтини Кахідзе. «Історію Полуниці Андріївни, або Жданівку» присвячено життю її матері в окупованому місті на Донбасі. Художниця розповідає зворушливу й доволі інтимну історію про тактики виживання в сірій зоні, яку контролюють так звані «народні республіки», підтримувані Росією сепаратисти. Її історії притаманний чорний гумор — щоб зателефонувати рідним у Київ, жителі міста мають іти на місцевий цвинтар — єдине місце, де з якоїсь незрозумілої причини є мобільний зв'язок.

Наратив може бути позбавлений будь-якої логіки та перетворений на скупчення потужних несвідомих образів болю й відчаю, як у серії малюнків «Київський щоденник» Влади Ралко, у якому зображено події на-

сильницької фази революції. Маніакальна мультиплікація безсюжетних страхіть, об'єднаних лише сюрреалістичним жахом, допомагає піднести особистий біль художниці на рівень колективної травми нації.

Захоплення оповіддю також відображено у відеороботах Миколи Рідного та Олексія Радинського. Обидва автори встановили напрям розвитку українського відеоарту — у бік нарративного документального кіно.

Однак, роботи, створені під час революції та першого етапу війни, з'явилися саме тоді, коли наратив був затребуваний, а історії мали бути розказані. Вони довели, що мистецтво, створюване під час чуми, має бути про чуму.

Питання в тому, яка доля чекає на ці твори та їхніх творців? Що можуть зробити художники, коли чума втрачає новітність і висока трагедія перших днів катастрофи змінюється повсякденністю, стає тим, що відбувається на задньому плані? Чи будуть вони здатні відшукати іншу історію й розповісти так само сильно, як ту, що розповідали раніше?

Що трапиться з творами про дійсність революції на Майдані, коли і мистецькі витвори, і сама революція так швидко вкрилися патиною історії? Чи будуть вони забуті, як колись знаменита фотографія піаніста супроти грубої сили держави, чи збиратимуть пил у Музеї Революції Гідності, спроектованому Яном Кляйхусом та Йоганнесом Кресснером, двома поважними німецькими архітекторами, якщо його взагалі збудують.

### **Повалені ідоли, або Дефіцит гідного минулого**

*Не будеш вклонятися їхнім богам, і служити їм не будеш,  
і не будеш чинити за вчинками їх, бо конче порозбиваєш  
і конче поламаєш їхні стовпи для богів.*

(Вихід 23:24 Біблія в пер. Івана Огієнка)

*Мій друже, якщо ми любимо правду більше за  
мистецтво, хай Бог пошле трохи іконоборців*

“My friend, if we love truth more than the fine arts,  
let us pray God for some iconoclasts.”

(Denis Diderot, *Magazin Encyclopédique*, III, 1795)

*Мертвий хапає живого  
(французьке прислів'я)*

Політика декомунізації стала одним із найпомітніших та, можливо, найсуперечливіших наслідків революції на Майдані. З одного боку, вона виявила давно назрілу потребу розпрощатися з радянським минулим, з іншого — набула помітних постколоніальних підтекстів і стала важливою складовою спроби створення нової національної міфології з сильним ідеологічним посмаком. Українське іконоборство не було унікальним, але разюче запізнілим. Країна почала розбиратися зі своїм минулим на два десятиліття пізніше, ніж інші посткомуністичні держави Центральної Європи й Балтії.

Наближення розпаду Радянського Союзу в 1991 році відзначилося знесенням одного символічно навантаженого пам'ятника в Москві та одного в Києві. У Москві то була статуя засновника радянської таємної поліції Фелікса Дзержинського, установлена посеред клумби перед штабом КДБ. Дзержинського, що його товариші називали Залізним Феліксом, було повалено в ніч проти 22 серпня 1991 року, після невдалого путчу, який мав на меті усунути Горбачова. Якщо в Москві народна лють швидко знесла ненависного ідола за допомогою одного невеликого крана, у Києві була інша ситуація. У 1990-му протестувальники пошкодили Монумент Великій Жовтневій революції — 18-метровий меморіал, що складався з велетенської гранітної статуї Леніна та чотирьох дрібніших бронзових фігур представників революційних мас. Монумент, що його кияни прозвали «Гулівер і ліліпути», розмалювали образливими графіті. То був єдиний спосіб паплюження. Протестувальники не подужали знищити такий колос. На відміну від Москви, українські чиновники вирішили не віддавати ініціативу масам і тихо демонтували ленінську святиню за місяць



Микита Шаленний  
Чорний Сибір. Інсталяція, 2016

Nikita Shalenny  
Black Siberia. Installation, 2016

після невдалої спроби повалення. Площу Великої Жовтневої революції перейменували того самого року на Майдан Незалежності, якому судилося стати місцем усіх майбутніх українських революцій.

Падіння двох радянських ідолів напередодні розпаду СРСР призвело майбутнє звільнення від гніту минулого, але звільнення так і не сталося. У Росії ейфорія відмови від комуністичного спадку виявилася недовготривалою. Після проголошення Україною незалежності в 1991 році підхід до топонімів і пам'ятників спершу не надто відрізнявся від політики сусідньої Росії. Незважаючи на спалах іконоборства в західних областях країни, сотні статуй Леніна в усіх можливих формах і матеріалах (від граніту до гіпсу) прикрашали центральні площі українських міст і селищ.

Після смикання з ідеєю влаштувати аналог Нюрнберзького трибуналу над комуністичною партією, уряд Єльцина зосередився на боротьбі з так званою червоно-коричневою опозицією, що складалася з комуністів та правих націоналістів, і вирішив повернути історію шляхом не руйнування, а розбудови. За три роки після падіння Радянського Союзу відновили Храм Христа Спасителя, який було підірвано в 1931 році за наказом Сталіна. Відбудова мала символічну роль. Найбільший собор російської церкви мало бути зведено наново, анулюючи історію країни та проголошуючи новий ідеологічний поворот — прагнення використати колись переслідувану в атеїстичній державі релігію як складову нової ідеології незалежної Росії. Україна не забарилася наслідувати приклад і почала відновлювати аж дві церковні споруди, знищені в Києві у першій половині ХХ століття. 1994 року президент Леонід Кравчук підписав наказ про відбудову Успенського собору XI століття, знищеного в 1941-му. (Дані про знищення суперечливі. Згідно з одними, собор підірвали радянські диверсанти, згідно з іншими, — нацистськими військами). Того ж року президент України наказав почати роботи з відтворення Михайлівського Золотоверхого монастиря, зруйнованого більшовицьким урядом у 1934 році після перенесення столиці Радянської України з Харкова до Києва. І в Москві, і в Києві, відбудовані собори, свого часу знищені комуністами, були оточені радянськими пам'ятниками, розташованими на площах та вулицях, названих на честь лідерів більшовицького режиму. Кволий перегляд назв часом призводив до такого топонімичного абсурду, як, наприклад, перехрестя вулиці Іцхака Рабіна та 25-ї дивізії Чапаєва в Одесі (і такі приклади можна наводити до нескінченності).

Та якщо в 1990-х у Росії та Україні панувала семантична мішанка старого й нового (яке насправді було не більш як добре забутим старим), порядок денний наступного десятиліття змінився. За часів президент-

ства Володимира Путіна росіяни намагалися не лише політизувати історію, а й створити нову ідеологію безперервності імперії від князя Володимира до його сучасного тезки. Спроби адаптувати історію СРСР до такої моделі були доволі болісними. Більшовицька революція зруйнувала Російську імперію й занурила країну в криваву громадянську війну. Радянська антирелігійна кампанія і знищення православної церкви не вписувалися в новий наратив. Якщо Лева Троцького й навіть Володимира Леніна, який досі спочиває в мавзолі на головній площі російської столиці, вважали злочинцями — першого відкрито, другого — з погано замаскованою зневагою, то Йосип Сталін, який повернув революційній Росії імперську велич, викликав позитивні емоції. Хоча неоімперські ідеологи й називали тирана «міцним господарником», його стиль господарювання, з масовими репресіями, що забрали життя мільйонів громадян СРСР, заледве вдалося би схвалити відкрито. Дефіцит гідного минулого призвів до фетишизації єдиної історичної події, яка бездоганно пасувала новій ідеологічній моделі. То була перемога Радянського Союзу у Другій світовій війні, яку без докорів сумління націоналізувала путінська Росія. Було знехтувано мільйонами вбитих військових і цивільних з інших республік СРСР та їхнім внеском у перемогу. Значення союзників, у кращому разі, маргіналізовано. Було засновано й миттєво ритуалізовано нову політичну релігію «великої перемоги». Святкування Дня Перемоги перетворилися на мілітаристську істерію, що стала компенсацією за поразку в холодній війні та розпад СРСР, який, за словами Володимира Путіна, був «найбільшою геополітичною катастрофою ХХ століття». Культ війни врівноважував Веймарський синдром пострадянської Росії 1990-х і став ідеологічною прелюдією до вторгнень у Грузію й Україну.

Тоді, коли відбувалося становлення російської ідеології як міфу непереможної імперії, український національний наратив фокусувався на віктимності. Так само, як росіяни пишалися своїми перемогами, українці гордилися поразками. Після Помаранчевої революції 2004 року історія Голодомору (ініційованого Йосипом Сталіним штучного голоду 1932–1933 років, визнаного в Україні геноцидом українців) панувала в національному історичному дискурсі.

Та присвячені трагедії штучного голоду меморіали все ще зводилися біля статуй більшовицьких лідерів і радянських генералів Другої світової. Таке сусідство пам'ятників жертв і катів неминуче формувало відчуття когнітивного дисонансу.

Дисонанс мав бути ліквідований раз і назавжди декомунізацією і новою політикою національної пам'яті, запровадженою після революції на Майдані.

Наріжним каменем цієї політики стала героїзація українських націоналістів, включно з неоднозначними постатями на кшталт Степана Бандери й Романа Шухевича. Інститут національної пам'яті намагався створити героїчний міф про український опір польському, нацистському й більшовицькому пануванню, незважаючи не лише на його історію, заплямовану звинуваченнями в колабораціонізмі, участі в Голокості, етнічних чистках польського населення тощо, а також його регіональності, притаманності виключно Західній Україні. Спроба накласти гранично політизований регіональний історичний наратив на цілу країну виявилася не надто ефективною. Те, що приймали на Західній Україні, відкидали на Східній. Здається, що найбільшу вигоду від зусиль Інституту отримала російська пропаганда, яка п'ять років щоденно волила про українських фашистів і антисемітів.

Роки, що минули після Євромайдану, засвідчили: в українській історії небагато успішного минулого, яке годилося б для спрощених тлумачень. Молода українська державність постреволюційного періоду виявилася надто складною і з історичної, і з політичної точок зору. Провідники, хоч і були патріотами України, та здалися надто лівими, як на сучасний офіційний смак. Потужний український анархістський рух, який не надто шанував ідею держави як такої, залишився на маргінесі нового національного історичного наративу, хоч в Україні й з'явилися два нових пам'ятники його лідерів Нестору Махну.

Опір і трагедія як первинна парадигма нової національної міфології не обмежувалися політичною історією.

Дискурс віктимності також апелював до історії української культури. Сталінські репресії проти представників національної літератури та мистецтва почалися раніше й були суворішими, ніж в інших республіках СРСР. Мартиролог української культури називався «Розстріляне відродження». Термін, вигаданий відомим польським письменником Єжи Гедройцем, став спільним знаменником для цілого покоління українських авторів, митців, театральних режисерів, що превалювали на культурній сцені за часів політики українізації у 1923–1931 роках. Таку політику під збірною назвою «коренізація» Москва запроваджувала в різних радянських республіках. Головною метою було знищити опір останніх осередків старого режиму та здобути підтримку населення



Nikita Kadan. Stylites (Take the Place). Paper, print, 2015  
 Photo from the exposition at Ya Gallery. Photo by V. Denisenkov  
 Нікіта Кадан. Стовпники (займи місце). Папір на стіні, 2015  
 Фото експозиції у Я Галереї. Фото: В. Денисенков

національних республік, розвернувши імперську політику русифікації. Мабуть, найкраще описує коренізацію парафраз визначення соцреалізму: «національний за формою, більшовицький за змістом». Український радянський уряд упроваджував українізацію з усього серця. Процес породив явище національного комунізму й запустив розвиток модерністської революційної культури. Однак, коли коренізація перестала бути корисною і стала небезпечною, радянський центр придумав її за допомогою безжальних репресій.

Сучасна агіографія української культури цього періоду підкреслює її національний характер, проте обережно згадує — якщо повністю не оминає — її комуністичну сутність. Альтернативним терміном «червоне відродження» послуговуються рідко. Мучеників національної культури вшановують як свідомих українців, а не радикальних революціонерів.

Парламент ухвалив закон про декомунізацію на тлі цього дуже емоційного, але не надто продуманого зусилля з установлення воєнізованого, ба навіть войовничого національного нарративу, який протистояв би і радянській, і російській політизованим версіям історії. Як зазначив художник Олександр Ройтбурд, декомунізація була боротьбою не стільки з комуністичною ідеологією, скільки з більшовицьким спадком. Цей спадок

було потрактовано як колоніальний, попри активну участь у діяннях (та злочинах) більшовицького режиму численних «новоявлених святих», занесених до українських святців.

2015 року український парламент ухвалив закони про пам'ять, які призвели до декомунізації. Протягом наступних трьох років влада перейменувала десятки міст та сіл, а також понад 50 тисяч площ і вулиць. Закон надав поштовх масовому демонтажу радянських пам'ятників — «ленінопаду». У країні було знесено близько 2000 пам'ятників Леніну. (Шкода, що чиновники проігнорували пропозиції створити в Україні парк скульптур тоталітарного періоду, за зразком угорського. Музей просто неба з двома тисячами статуй Леніна, без сумнівів, став би світовою пам'яткою). Втім, проблема була не стільки у ватажку пролетарської революції, скільки у пам'ятниках радянським генералам і військовим Другої світової війни. Росія привласнила «велику перемогу», і сам факт апропріації проблематизував цю тему в Україні. Новий історичний нарратив підкреслював те, що українці опинилися по обидва боки протистояння, адже воювали і в лавах Червоної армії проти нацистів, і проти цієї ж армії в націоналістичному підпіллі. Нові закони утворили юридичну прогалину, одночасно вимагаючи демонтажу монументів радянським функціонерам і збереження меморіалів героям антифашистського опору (нерідко одним і тим самим особам). Ця непевність підлила олії у вогонь і допомогла опозиції на сході виступати проти знесення пам'ятників «великій перемозі», потрактованій згідно з московськими методичками.

Ще однією неочікуваною проблемою було рішення про видалення радянської символіки, яку прирівняли до нацистської. (До України такі закони запровадили чимало інших посткомуністичних країн). Незграбне виконання закону призвело до знищення багатьох мозаїк, створених у 1960–1980-х роках. Монументальні мозаїчні панно були окремим жанром офіційного українського мистецтва після хрущовської відлиги. Створені для декорування різних архітектурних проєктів, вони відігравали важливу роль у міському середовищі країни. Стилiстично мозаїки відображали модерністські впливи, характерні для соцреалізму постсталінського періоду. Вони містили переважно пропагандистську тематику, але часто то було не більш як данина кесарю. Найкращі приклади таких барвистих декоративних композицій трималися не на змісті, а на формі. Не дивно, що багато українських художників-нонконформістів знайшли прихисток у виробництві «мозаїчної пропаганди».

Українські арт-кола протистояли офіційній декомунізації. Відторгнення демонструвало незгоду з новою політикою національної пам'яті. Утім, головний аргумент, постійно озвучуваний різними представниками мистецької спільноти, зводився до естетики — художники висловлювали побоювання, що державне іконоборство виплесне з брудною водою дитину. Низька художня якість більшості скульптурних монументів, що їх безперервним конвеєром випускала радянська художня школа — художній комбінат, не лишала достатньо можливостей для їхнього захисту. Винятком, який привернув увагу, була зведена в Києві 1954 року кінна статуя Миколи Щорса, який командував Червоною армією у 1918–1919 роках. Історичне значення цієї постаті було радше міфічним, аніж реальним. У 1939 році відомий український кінорежисер Олександр Довженко зняв на замовлення Сталіна фільм, присвячений Щорсу. Кінематографічно блискучий, цей приклад сталіністської агіографії започаткував міф про безстрашного командувача українських більшовиків. Певною мірою в Києві було встановлено пам'ятник не стільки історичній постаті, скільки вигаданому персонажу стрічки Довженка.

Художня спільнота переважно виступила проти демонтажу статуї. Так, Олексій Радинський вважає, що «радянський комунізм зазнав краху, але його досі зручно звинувачувати в кожній катастрофі, яка охоплює Україну після пришествия його наступника: капіталізму». За його словами, демонтаж пам'ятників після трьох десятиліть посткомуністичного періоду не розв'яже проблеми країни.

Виступи художників проти запланованого знесення базувалися на хиткому ґрунті аргументації, що це єдина кінна статуя у столиці України. Олександр Ройтбурд закликав вказати на п'єдесталі, що пам'ятник присвячено не Щорсу як реальній постаті, а художній мрії Олександра Довженка.

Опір сучасного художника законодавчому іконоборству з точки зору ліво-політичних та естетичних міркувань чудово підсумував Нікіта Кадан, запропонувавши залишити комуністичні пам'ятники на своїх місцях, аби вони сформули відкритий — і повсюдний — музей ідеології та пропаганди. Єдине, що, на його думку, слід було змінити, — це написи на постаментах.

Цікаво, що реакція сучасної української арт-спільноти на іконоборство була типовою для Східної та Центральної Європи. Кшиштоф Водичко, відомий польський художник, який захоплюється символами влади, зазначив:

«Коли я дивився на руйнування пам'ятників Леніну, то задумався над необхідністю публічної дискусії, доки процес не став незворотнім. Скульптури є свідками минулого, сувеніром страхітливого минулого».

Водичко вважає, що «минуле має бути переплетеним із теперішнім заради створення критичної історії». Кадан певною мірою повторив його слова, коли закликав до створення нової меморіальної політики, заснованої на існуванні протилежних наративів в одному просторі.

На жаль, в Україні минуле перепліталось з теперішнім із часу проголошення незалежності в 1991 році, але не привело до формування хоч якоїсь подобі критичної історії. Зіткнення наративів перетворилося на маніхейську битву між добром і злом (у якій сторони обирають відповідно до особистих переконань).

На відміну від північноамериканських колег, які підтримали знищення пам'ятників конфедератів без жодних сантиментів до їхньої естетичної чи історичної цінності, сучасні українські художники обрали шлях млявого захисту минулого. Їхні погляди підживлювалися ліберальною опозицією до грубої державної політики пам'яті та дикого націоналізму ультраправих. Однак художники забувають про пораду Карла Маркса «сміючись розлучатися зі своїм минулим». Те, що Пі Дебор називав «автопортретом влади», має бути усунуто, але питання не в необхідності усунення, а в застосованих тактиках.

Українські художники досягли більшого успіху в осмисленні декомунізації у своїх творах, ніж у заявах. Євген Нікофоров створив вражаючу хроніку повалених ідолів. Його фотографічну серію, позбавлену дидактичних коментарів, присвячено пропагандистським мозаїкам, занедбаним і приреченим на знищення, монументам, знесеним, розламаним на шматки і розкиданим на задвірках адміністративних будівель. Фотографічно зафіксував історичний і політичний зсув. Епіграфом до його серії могли би стати слова «Sic transit...». Один із найвиразніших образів Нікофорова — фотографія пам'ятника бійцям Першої кінної армії (об'єднання, створеного під час Громадянської війни 1918–1920 років). Меморіал було встановлено в 1975 році біля села Олесько Львівської області. З історичної точки зору місце розташування пам'ятника сумнівне. У 1920 році армія, яка воювала на боці більшовиків проти Польщі, застрягла в цьому районі. Затримка її наступу призвела до поразки більшовиків під Варшавою. Меморіал, створений скульптором Валентином Борисенком та архітектором Анатолієм Консуловим, був, імовірно, найбільш новатор-

ським пам'ятником радянської України. Завдяки використанню нестандартних опірних конструкцій дві кінні фігури кавалеристів ніби летять у повітрі. Фотографія Нікіфорова зображає майже повністю обірвану до каркаса статую — лишилася лише частина одного з вершників. За іронією долі, монумент Червоній кавалерії було не демонтовано в процесі декомунізації, а розібрано місцевими жителями, які розпродали бронзу на металолом. (На жаль, скульптурна група біля Олеська була не єдиною жертвою «спонтанної декомунізації». Деякі мозаїки та скульптури, навіть без радянської символіки, прикриваючись декомунізацією, нищили різні комерційні структури, щоб звільнити місце для забудови).

Нікіта Кадан присвятив кілька проєктів критичній інтерпретації (точніше, її відсутності) панівного нарративу так званого українського авангарду. Критика, яку художник спрямовує проти однобокої історії українського мистецтва й агіографії національного модернізму, поки звучить як волення серед пустелі. Українські історики мистецтва надто заклопотані міфотворчістю та суперечками, чи був Казимир Малевич справжнім українським митцем, аби нарешті розпочати ревізію солодких казок, які подають під виглядом національного мистецтва.

У 2016 році Нікіта Кадан реалізував проєкт «Повторення забування», який, за словами художника, стосувався «сучасної політики пам'яті в Україні». Кадан створив масштабний фотоколаж, помістивши образи православних стовпників із фресок XIV століття на постаменти повалених пам'ятників Леніну.

Мимохіть художник не лише зробив іронічне висловлювання, а й вказав на значну небезпеку. Відомий польський сатирик Станіслав Єжи Лец писав: «Ламаючи пам'ятники, облиште п'єдестали — вони ще стануть у нагоді». Останні події в Україні ставлять під сумнів незворотність політики декомунізації, яка ще вчора виглядала як фінальне, хоч і не надто елегантне «прощай» радянському минулому. П'єдестали справді порожні. Що на них установалять — питання майбутнього країни. Як ми нещодавно дізналися, боротьба полярних нарративів триває.

# THE MONUMENT OF GLORY: DE RITUAL IZATION



Olha Honchar

Lviv is a city where it is easy to fall into disgrace, and very difficult to be de-ritualized. It is easier to be denied once and for all. That is why the precedent of the Monument of Glory, which only the lazy did not discuss last year, is very important for Lviv. It also sets an example for the entire Ukraine.

The Monument of Military Glory of the Soviet Armed Forces was built in Lviv in 1970. A group of artists — namely, the sculptors Dmytro Krvavich, Emmanuil Misko, and Yaroslav Motyka, the mural artist Olexandr Pirozhkov, the architects Myron Vendzylovych and Apollon Ogranovych — recreated the history of the Soviet army in six multi-figured bronze high-reliefs. The central part of the Monument was supplemented with a sculpture of a warrior holding his weapon in front of him and receiving a blessing from a woman symbolizing the Motherland.

In line with Soviet traditions, the Monument was erected on a territory of a former cemetery, where Russian soldiers were put to their final rest during the World War I, and German soldiers were buried during the World War II. The National Ground Forces Academy is located in front of the Monument; it is still in operation. Behind the Monument, one can find the Park of Culture and Recreation; during the Soviet times, it served as typical “public but restricted access facility” for the entertainment of the Party’s members. The park features numerous Lenins and avenues of Heroes of War. A museum was to be built next to it, but it is still unfinished and abandoned.



The monument turned out to be not sufficiently propagandist, so, according to a legend, the USSR Ministry of Defense decided — “for greater impact” — to supplement the ensemble with a thirty-meter concrete stele with high-reliefs symbolizing the main types of the Soviet troops: an Infantryman, a Tankman, an Artilleryman, a Pilot, and a Marine. Comparing it to similar monuments



in other cities (such as the Motherland Monument in Kyiv), one immediately detects certain “implausibility” of the Monument of Glory: the Hero Warrior is laying down his weapons in front of the Motherland, and the Soldiers on the stele, upon closer inspection, “look as if on a gallows.”

In the USSR, it was a common practice to send artists far away from their homes and native republics to accomplish such tasks, so that authors would not be attached to the local context. It should be mentioned that one of the artists, Yaroslav Motyka, had a very negative experience related to the Soviet regime, as his father had been repressed during the postwar period.

Balancing between the ideological bias of the government’s orders, their own creative intentions, the freedom of the will, and their own family stories, the local artists created a propagandist art object in their hometown. The work was done well, and the authors were awarded the most important State Prizes of Ukrainian SSR and the USSR, whereas the Monument of Glory became the place to commemorate the events of the World War II.

The first wave of saying farewell to “all Soviet,” (such as renaming streets and dismantling monuments) swept through Ukraine after the Declaration of Independence in 1991, but back then, the issue was not based on an official state policy and remained under the supervision of local councils. In fact, each region independently decided how intense their farewells to the Soviet symbols were.

30 квітня 2016. Фото: Катерина Шапіро-Обермаєр, Олександра Вахтер  
Photo by Ekaterina Shapiro-Obermair, Alexandra Wachter, lwiv-kriegsmuseum.net



Monument of Glory, photo from the archive of Bohdan Khmelnytsky Park of Culture and Recreation, circa late 1970s  
Монумент Слави. Фото з архіву Парку культури та відпочинку імені Богдана Хмельницького, ориєнтовно друга половина 1970-х рр.

On December 8, 2013, during Euromaidan in Kyiv, activists demolished “the main Lenin of the country” monument on the Bessarabska Square as part of the protest against a pro-Russian agenda of the former Ukrainian President Viktor Yanukovich. The protests of 2013-2014 turned into the Revolution of Dignity, and the overthrow of the “leader” in the capital led to a package of “decommunization laws” in 2015 — a state policy to dismantle the Soviet rudiments in the public space of cities and villages.

Due to the flaws of the law (which does not cancel its significance), the legacy of the Ukrainian Soviet monumental art — sculptures, monuments, mosaics, etc. — came under attack. The unrefined methodology for dismantlement practices has paved the way for barbaric handling of the artifacts. Looters, who, in their search for valuable metals, destroyed many monuments, sometimes carried out a «popular decommunization». For example, this was the case with a 1<sup>st</sup> Cavalry Army Monument near Lviv by Valentyn Borysenko. As dismantlement was causing scandals, it became clear that most objects did not officially have the status of cultural heritage, or lost it, or underwent any official historical and art inspection, or had no owner/holder. As a result, the whole epoch of art was put in danger. Having no protection from officials, activists, and real estate developers, it could have become lost to researchers.

Meanwhile, the “struggle against the Monument” in Lviv begun in 2007. A commission under the City Council was established to decide its fate. On multiple occasions, the monument was smeared with paint, covered with inscriptions “a monument to occupiers,” damaged with axes and hammers, etc. Since 2014–2015, certain political forces put pressure on the local authorities, appealing to the “decommunization laws” and complaining about the passivity of the officials. In 2017, I joined the commission and suggested either to preserve the Monument of Glory in the public space, or to transfer it to a museum if it is to be demolished. There was no consensus on the future of the Monument, but the prospects of selling it for scrap metal or “remelting” into some other monument were considered.

In the course of discussions, it turned out that the object was removed from the list of cultural heritage and lost its holder, which led to its decay; so by 2017 it was declared to be in an emergency condition. In addition, I would like to note that according to the decommunization laws, memorials couldn’t be subjected to demolition, since these are the commemoration sites. However, our commission decided to demount the stele, due to the high level of threat it poses to the residents.

In February 2018, after a nighttime demolition, the “Territory of Terror” Memorial Museum of Totalitarian Regimes, with the support of the local municipality, collected the Infantryman, the Tankman, the Artilleryman, the Pilot, and the Marine to include them in its collection. In this way the stele was removed and the Monument of Glory returned to its initial art concept.

The demolished high-reliefs gave start to a new life of the museum — without ritual, as objects of culture and art. The other part of the Monument is still in its place, fenced off. Its future is still uncertain.

Having received the offer to present the high-reliefs of the Monument of Glory in the project “Between Fire and Fire: Ukrainian Art Now”, we faced a problem of expert evaluation of the Ukrainian Soviet monumental art heritage. A permission required to transport the Soldiers abroad. By the way, we all naturally began to call the reliefs “Soldiers” and “Boys” after they were removed from the stele and placed in the museum. Maybe this is how decommunization takes place? Well, let us create new precedents and fine-tune the procedures.

Now, we are perhaps the only museum in Ukraine that has a package of documents for a dismantled object, executed in accordance with the current legislation. The official transfer of the high-reliefs to the museum has created a precedent for developing a methodology for establishing an algorithm for dealing with “inconvenient” and “controversial” monuments of the Ukrainian Soviet monu-

mental art legacy, and has opened up a huge potential for their research, rethinking, exhibiting them in museums and creating educational programs. Meanwhile, other objects — monuments, glass paintings, etc. — continue to replenish our collection of Ukrainian Soviet monumental art, and this is just the beginning.

When we, following the students, went to the Euromaidan in 2013, first, we sought to look into the future with confidence and understand our past better, comprehend who we are. To be the best in our fields and reform the same. Today, it is the time to do so — the time to take a look at the totalitarian past and stop being afraid of monuments, sending them to a museum instead.

**Olha Honchar**, civic activist, culturologist, the director of “The Territory of Terror” Memorial Museum of Totalitarian Regimes in Lviv since 2017  
[facebook.com/TerritoryTerror/](https://facebook.com/TerritoryTerror/)

Memorial Museum of Totalitarian Regimes “Territory of Terror” is a municipal institution with objectives to explore, comprehend, and present the tragic chapters of the mid-20th century history in the context of modern challenges. The museum was initiated by Lviv City Council in 2009. The construction of the museum facility lasted during 2014–2016.

The Museum is located in Lviv, on the site of the former ghetto (1941–1943) and the transit prison No. 25 (1944–1955).



March 4, 2019  
Photo: courtesy of Lviv city council press office

4 березня 2019  
Фото: прес-служба Львівської міської ради

# МОНУМЕНТ СЛАВИ:

Ольга Гончар

## ДЕ РИТУАЛІ ЗАЦІЯ

Львів — це місто, у якому легко впасти в немилість і дуже складно де-ри-туалізуватися, простіше бути запереченим, раз і назавше. Саме тому пре-цедент Монумента Слави, про який у Львові торік не говорив лиш ліни-вий, для міста вкрай важливий, до того ж він приклад для всієї України.

Монумент бойової слави радянських Збройних сил з'явився у Львові в 1970 році. Авторський колектив митців — скульптори Дмитро Крва-вич, Еммануїл Мисько, Ярослав Мотика, художник-монументаліст Олександр Пирожков, архітектори Мирон Вендзилович та Аполлон Огранович — відтворили історію Радянської армії в шести багатофігур-них горельєфах із бронзи. Центральну частину Монумента доповнили скульптурами Воїна зі складеною зброєю, що отримує благословення від Батьківщини-матері.

У найкращих традиціях радянського режиму Монумент звели на тери-торії колишнього кладовища, на якому під час Першої світової війни ховали російських солдатів, а за часів Другої світової війни — німець-ких. Перед Монументом досі функціонує Академія сухопутних військ, позаду розташовано Парк культури і відпочинку, що в комуністичному минулому Львова був типовим інфраструктурним «публічно-режимним об'єктом» для дозвілля і промоції партії, із Ленінами й алеями з Воїна-ми-героями, і поруч із яким мали звести відповідний музей (наразі він недобудований і занедбаний).

Монумент вийшов недостатньо пропагандистським, тож за переказами, тодішнє Міністерство оборони СРСР «для переконливості» вирішило доповнити ансамбль тридцятиметровою бетонною стелою із горельє-



The dismantled high reliefs of the Monument of Glory in "the Territory of Terror" Memorial Museum, March 2019

Березень 2019 р. Вид на демонтовані горельєфи з Монументу Слави у Музеї "Територія Терору"

фами, що символізували основні роди військ СРСР: піхотинець, танкіст, артилерист, льотчик, матрос. Якщо порівняти подібні монументи в ін-ших містах (київська «Батьківщина-Матір»), відразу впадає в око певна «непереконливість» Монумента Слави: Воїн-Герой склав зброю перед Батьківщиною-Матір'ю, а солдати на стелі, якщо придивлятися прискі-пливо, виглядають, «наче на шибениці».

У СРСР для реалізації таких завдань полюбляли засилати митців подалі від дому й рідних республік, аби автори не прив'язувалися до локаль-ного контексту. Зазначу, що один із митців, Ярослав Мотика, мав вельми негативний досвід співжиття з радянською владою, адже його батька репресували в повоєнний період.

Балансуючи між заангажованістю державних замовлень, власними творчими інтенціями, свободою волі та особистими сімейними історіями, місцеві митці створили в рідному місті пропагандистський мистецький об'єкт. Роботу було виконано якісно, й автори Монумента одержали найважливіші Державні премії УРСР та СРСР, а Монумент Слави став локацією вшанування подій Великої Вітчизняної війни.

Перша хвиля прощання з «усім радянським» (перейменування вулиць та демонтажі пам'ятників) прокотилася Україною після проголошення незалежності в 1991 році, але тоді це питання не мало підґрунтя офіційної державної політики й залишилося у віданні обласних рад. Фактично, кожна область самостійно вирішувала, наскільки інтенсивно вона прощається з радянськими маркерами.

8 грудня 2013 року під час Євромайдану в Києві активісти знесли пам'ятник «головному Леніну країни» на Бесарабській площі на знак протесту проти проросійського курсу тодішнього президента України Віктора Януковича. Протести 2013–2014 років переросли в Революцію Гідності, а повалення «вождя» у столиці — у появу в 2015 році пакету «декомунізаційних законів» — централізованої політики демонтажу радянських рудиментів у публічних просторах населених пунктів.

Через недосконалість закону (що не скасовує його значущості), під удар потрапила спадщина українського радянського монументального мистецтва: скульптури, монументи, мозаїки тощо. Недоопрацьована методологія практики демонтажу відкрила поле для варварського поводження з артефактами. «Народна декомунізація» подекуди відбувалася руками мародерів, які переслідували наживу у вигляді цінних металів, а відтак, зносили пам'ятники на свій розсуд (до прикладу, випадок із пам'ятником Першій кінній армії авторства Валентина Борисенка під Львовом). Під час скандалів навколо демонтажів з'ясувалося, що більшість об'єктів не мають статусу пам'яток або вважаються такими, що його втратили, не проходили офіційну історичну й мистецтвознавчу експертизи, не мають власника (балансоутримувача). У результаті ціла мистецька доба опинилася під загрозою зникнення для дослідницької перспективи, будучи беззахисною перед чиновниками, активістами, забудовниками.

Тим часом у Львові «боротьба проти Монумента» почалася 2007 року. При міській раді було створено комісію, яка мала вирішити його долю. Навколо об'єкта відбувалося різне: облиття фарбою, нанесення написів «пам'ятник окупантам», нівечення з використанням сокир і молотів

тощо. Починаючи з 2014–2015 років окремі політичні сили тиснули на місцеве самоврядування, посилаючись на «декомунізаційні закони» та бездіяльність влади. У 2017 році я долучилася до роботи комісії з позицією зберегти Монумент Слави в публічному просторі, а в разі демонтажу передати до музею. Єдиної думки щодо долі Монумента не було, проте розглядали перспективу здачі його на металобрухт або ж «переплавки» під якийсь інший пам'ятник.

Під час дискусій з'ясувалося, що об'єкт утратив статус пам'ятки й не має балансоутримувача, що призвело до його технічного занепаду, і станом на 2017 рік він отримав статус аварійного. Принагідно наголошу, що згідно з законом про декомунізацію, монументи слави не підлягають демонтажу, адже є місцями пам'яті. Проте, посилаючись на потенційну загрозу для мешканців, наша комісія вирішила демонтувати стелу.

У лютому 2018 року Меморіальний музей тоталітарних режимів «Територія Терору», отримавши підтримку муніципалітету, після нічного демонтажу прийняв у фонди «Піхотинця», «Танкіста», «Артилериста», «Льотчика» та «Матроса». Так Монумент Слави «звільнився» від стели й повернувся до першочергової мистецької концепції.

У демонтованих горельєфів розпочалося нове музейне життя — життя без ритуалу, цього разу в ролі об'єктів культури та мистецтва. Інша частина Монумента й понині стоїть на своєму місці, огорожена парканом. Її долю досі не визначено.

Отримавши пропозицію взяти участь із горельєфами Монумента Слави у проєкті «Між вогнем і вогнем: українське мистецтво зараз», ми зіштовхнулися з проблемою фахової експертизи спадщини українського радянського монументального мистецтва, яка потрібна для вивезення «солдатів» за кордон. До речі, називати горельєфи «солдатами» і «хлопцями» усі мимоволі почали після їх зняття зі стели та розміщення в музейному просторі — може, так і відбувається справжня декомунізація? Що ж, будемо створювати нові прецеденти, відпрацьовувати процедури.

Наразі ми є чи не єдиним музеєм в Україні, який має пакет документів на демонтований об'єкт, оформлений згідно з чинним законодавством. Офіційна передача горельєфів до музею створила прецедент для перспективи розробки методології щодо визначення алгоритму поводження із «незручними» й «суперечливими» пам'ятниками спадщини українського радянського монументального мистецтва та відкрила величезний потен-

ціал їх нього дослідження, переосмислення, створення освітніх програм і експонування в музейному просторі. Тим часом нашу колекцію українського радянського монументального мистецтва продовжують поповнювати й інші об'єкти — пам'ятники, вітражі тощо — і це лише початок.

Коли ми, тоді ще студенти, вийшли на Майдан у 2013 році, то прагнули передусім впевнено дивитися у майбутнє і краще розуміти наше минуле, усвідомлювати, ким ми є. Бути найкращими у своїх сферах і реформувати їх. Сьогодні настав саме цей час — час сміливо поглянути в тоталітарне минуле та перестати боятися монументів і пам'ятників, відправивши їх до музею.

**Ольга Гончар**, громадська активістка, культурологиня, з 2017 року директорка Меморіального музею тоталітарних режимів «Територія Терору» у Львові [facebook.com/TerritoryTerror/](https://facebook.com/TerritoryTerror/)

Меморіальний музей тоталітарних режимів «Територія Терору» — муніципальна інституція, завдання якої — дослідити, осмислити та презентувати трагічні сторінки історії середини ХХ ст. у контексті викликів сучасності. Створення музею ініціювала Львівська міська рада у 2009 році. Спорудження музейного комплексу тривало впродовж 2014–2016 років.

Музей розташований у Львові на території колишніх гетто (1941–1943 рр.) та пересильної тюрми № 25 (1944–1955 рр.).

# BETWEEN HOPES AND DREAMS OF THE BIGGER WORLD

Kateryna Botanova

2019

On 9 May 2019 during the opening of 58th Venice Biennale the largest cargo plane in the world, called Mriya ("The Dream", technically AN-225), was supposed to fly over Giardini, the main area for Biennale's national pavilions, casting a shadow. On board of this plane it would have been a hard drive with the registry of Ukrainian artists that responded to curators' call and submitted their basic info through a google form — 1,143. This was meant to be an opening performance for the Ukrainian pavilion to happen on not any other possible day, but precisely on May 9, the Victory Day in post-soviet memory realm.

At 1 pm, everybody who knew about the performance stuck their heads and phones into the sky. Some even saw the plain flying high up; there are photos and videos. However, Mriya didn't fly.

This flight was undoable from the very beginning, incapacitated by the regulations on flights over UNESCO heritage city, weather conditions necessary to cast a shadow, the acceptance of the idea by Antonov Company which developed, built, and owns the plane, to name a few. However, the most important of all was the fact that dreams rarely come true. That is precisely what makes them so desired.

In the Ukrainian pavilion itself (located in the corner of another Biennale's main location — the Arsenale), the dreams about the flight that never happened were narrated by several performers. Through the real stories com-

bined with rumors and gossip around the project for Ukrainian pavilion the performers were, in fact, telling other, quite contradictory stories.

These stories were about the dreams of being important and recognized country, even if only due to producing the biggest cargo plane, not some problematic losers at the margins of Europe. The ones of those having proper, even if elusive, place in a row of all other countries who's pavilions have been a part of the big vanity show called Venice Biennale since long time, unlike Ukraine. The ones of those writing the country and her artists names into the history of world art that knows little about Ukrainian art so far. In addition, the stories about naïveté of these dreams as well as the ones of egalitarian art world where everybody is an artist or the ones where the duty to fight for symbolic value of the country is bestowed upon artists since politicians fail to do so (and if the artists don't succeed they should be held responsible for misuse of public funding just as politicians should have been).

“The Shadow of Dream cast upon Giardini della Biennale”, the flight that never happened, the location in a small walk-through off space in the building adjacent to the Arsenale; poorly designed visuals that make the pavilion practically unnoticeable; the performers that are tired or often bored, or are just out for a smoke; the whole complexity of the context, too complicated and irrelevant to the majority of the hurrying biennale audiences, — what was it all about? Was it about belief that dreams are more important than mundane reality? Or was it reflecting the fact that dreams create utopias and those are literally places that do not exist, that fail to be real? Was there self-irony about (im)possibility to be a failed pavilion to the extent it is (im)possible to be a failed state because who is there to know the past and the future and, therefore, who is there to judge? Or was this project built on the conviction that articulating stories of aspirations and losses, dreams and failures, hopes and reality is what art has to do to make the complexity and innate inner contradictions of any context thinkable and thus livable? Or was it excruciating comment on the feeble role of art in “the interesting times” as biennales motto proclaimed?

## 2013

Venice Biennale may often fail to stand up to high audience and critics expectations or present robust and coherent curatorial projects, but it never fails to display geopolitical aspirations and cultural clashes of its participating national pavilions.

If Ukraine's first pavilion after Maidan events of 2013-2014 and the beginning of the war in the east of the country was called “Hope!” (2015) and was placed as a temporary transparent structure, presenting works of 7 artists and art groups,

on the shore of Venice laguna, right between Arsenale and Giardini, on “no man's land” outside main locations but unmissable for anyone walking between them, this year project's reference to “the dream” hidden on the fringes of Arsenale creates a perfect symbolic framework to think about art in Ukraine in the post-Maidan age. Although what make is possible to divide history in pre- and post-Maidan? Is it even feasible or only imaginary division?

Maidan, or Ukrainian “Revolution of Dignity”, was predetermined to become a symbolic event as any large-scale public revolt or even revolution would be. Moreover, like any other historic symbol, it has slowly become saturated with emotions, legends, associations, memories and visions. In a way quite similar to real or velvet revolutions on the past century, Maidan embodied a time break, a rapture between the present, which looked and functioned very much like the past and felt further more irrelevant, suffocating; and the post-present, the new time free from the limitations of the past and open to a better future. Moreover, very much in sync with notion of “catch up revolution” as described by Jurgen Habermas, it was moved by a belief in existence of a right and proper time flow that the country needed to get back to or, rather, to join. What other post-communist countries of the former Eastern block attempted in 1989 — to return to their “hijacked” histories through freezing or eliminating memories of the last half century and by this joining the flow of European history and European political space, — Ukraine was aiming at in 2014. The whirlpool of euphoria triggered by the hope for a fundamental, and rapid, change, sudden unity and community formed against inner and then, with the break of the war, foreign enemies, and slow approach of weariness, helplessness and frustration. History is more easily observed from the distance than lived through.

It is quite tempting to describe Maidan in terms of generation change. However, it was neither a generational peak moment, like 1968, nor it had raised a generation, like 1989. What it did was creating a cross-generational trend or a signifier, which can be named as vast social engagement when the context became highly politicized. After 2014 politics stopped being a “dirty business” exclusively for politicians, it became a civic engagement, even a duty at times. Following the old and long overdue feministic slogan from 1960's, private became political and politics became open for everybody. Yet, in the context of art being political has been a challenge since some 10 years.

## 2004

In Ukraine, political art was slowly intensifying since 2004, triggered by the Orange Revolution. However, at that time even the concept itself was

contested. The very issue of “political” was a certain taboo in Ukrainian context. Politics had a narrow meaning of state or governmental politics and as such was closely associated with corruption, violence and powerlessness. Politics was managed by politicians — cynical, omnipotent and unpunishable people who had no intention of sharing or delegating their powers whatsoever. Getting involved in politics was suicidal, so art predominantly has no interest in it, with a very few exceptions.

Since gaining independence in 1991, which included student protests and miners’ strikes but mainly happened without large public involvement, Orange revolution appeared to be the first case of mass engagement of different social groups into mapping an actual political agenda. Despite the fact that by and large it failed to create a momentum for real hands-on political life in the country, it was an important emancipatory peak, a crack that allowed, if for a moment, private to merge with political. It was out of that crack that for the first time, the notion of political could grow to include the whole of social fabric and land in the epicenter of numerous artistic practices and debates.

The acceptance of the fact that politics are deeply woven in all domains of social life created a space for socially engaged art that was not ashamed to get hands dirty with political issues, moreover, often saw it as the only to build its relevance to contemporaneity. This process was not easy. The debates on whether art can be political, on the border between art and activism, propaganda, and on aesthetician roots of artistic practices were heated and often ended up in mutual despise. They went wider than solely artistic circles, on the one side, and involved writers and public intellectuals, on the other, often spilling outside traditionally cultural discourse. After a decade of predominant general indifference to whatever was happening in art circles, at the beginning of 2010’s the list of attacked artists and closed exhibition started to rise. (The most notorious of them was “Ukrainian Body” organized and curated by Visual Culture Research Center and scandalously closed by the rector of the university where the center was based in 3 days. Banishing VCRC from their premises followed shortly.)

Coining the term of “anti-art” and “under-art”, desperately trying to push artistic practices into a limited and thus convenient niche of aesthetics and confine its role to a mimetic and beautifying, the society was fighting itself, its phobias of maturing, of entering politics as an inalienable daily practice. Attempt to confine art to the niche where “it belonged” were in fact mirroring the existent political practices of putting society itself in place. Political emancipation of artistic practices was slowly opening the doors for political emancipation of Ukrainian society in general. It provided (even if limited)

possibilities to articulate and practice solidarity, participatory approaches, activism, to address the issues of minorities and discrimination, of power relations and hierarchies, of freedoms and confrontations, censorship and open dialogues. Slow and embattled changes in vocabulary prepared for the changes in social optics and thus for changes in practices of social interactions.

Without trying to build a direct and exclusive connection between emancipation of artistic and social practices in Ukraine through the Noughties to the beginning of 2010’s it is, nonetheless, crucial to note this connection and its influence on the overall political agenda.

## 2014

Maidan as movement of mass mobilisation and emancipation set art free from the constant need to fight for the political agenda since everything has become a part of political agenda. On the other hand, rapidly accelerating dynamics of political and geopolitical changes in the country and the region made the artists face several challenges.

Unsurmountable force of the new and perpetually changing Ukrainian context squeezed between the newly acquired political freedoms and the ravaging and devastating war in the east, between the overwhelming joy of getting your own country back and the unthinkable death toll growing every day set the framework that was near impossible to avoid. Is it possible to be free in the choice of narratives, forms and languages to engage with and still be relevant to the times one is living in? Is there a way to acknowledge society’s expectations and even demands for addressing the burning political issues and still be critical, non-linear, acknowledge the thin edge of propaganda and, again, be free?

On the international scene, expectations and demands were not much different. In a way similar to what was happening towards wider Eastern European artistic context in the beginning of 1990’s when local artists were in demand as exotic peculiar actors of the wild post-communist east, Ukrainian artists (as well as writers, filmmakers, public intellectuals) after 2014 were expected to fit the pressing and yet quite exoticised niche of “post-Maidan art”.

The context proved to be inescapable and demanding. However, why trying to escape it in the first place? The new reality was raw for reflection and articulation, it was seeping through ruptures and multiplying conflicts, it was full with the unknown and unseen, and it was protecting itself with the limitations, suppressions and bans. It was challenging, it was provoking.

There was at least one major difference between the challenges of 2004 and 2014. Before 2014, politically engaged art predominantly was trying to address universal democratic issues, long overdue in Ukraine, such as gender rights and equality, body politics, politics of urban space and social cohesion, neoliberalism and power structures. Based in local context and local needs these attempts were still striving to catch up with more universal, largely western, art discourse. After 2014, the local context became the issue and the point of reference in itself.

Maidan marked major resubjectification of the country previously absent on both international and, paradoxically, local mental maps. There were stories to be discovered and rearticulated. New narratives and representations were needed.

In a country torn by the war, the war was obviously the primary story although not only the war as a matter of life or death. It was the war as geopolitical manipulation, as a factor of mass mobilisation with a strong discriminatory and censoring backside. It was also the memory war and the war on the past that came into focus.

If the first post-Maidan year saw shows of Ukrainian art in Europe dealing with the Revolution of Dignity, its martyrs (the Heavenly Hundred) and the onset of the war in a pretty straight-forward, almost therapeutical way (as, for example, “Through Maidan and Beyond” in Architekturzentrum Wien), with a course of time, even though the intensity of events did not allow for a proper distance, then, narratives became more complex and multilayered.

There are two projects that reflect that, their structure allows looking at the multiplicity of issues more heterogeneously. One is “The School of Kyiv. Kyiv Biennale 2015” organized by Visual Culture Research Center and curated by Vienna-based curators Hedwig Saxenhuber and Georg Schöllhammer. Another one is “Today That Never Happened” — the First festival of Young Ukrainian Artists hosted by Art Arsenal in collaboration with the National Art Museum and curated by Lizaveta German, Kateryna Filyuk and Maria Lanko.

Kyiv Biennale was itself a conflicting project. Art Arsenal, biggest publicly funded cultural institution in the country, introduced the first edition in 2012, as a spectacular show curated by David Elliott. By the next edition, at first planned for 2014 and then postponed due to the political turmoil, the institution entered into financial and conceptual battle with the two invited curators, which almost led to the cancellation. Then the biennale was picked up by VCRC, small non-profit institution, once displaced itself. Notions of place and displacement as well as representation

and misrepresentation played major role in The School of Kyiv. Conceived as a platform for mutual learning, dialogue and experiences it was scattered between 14 locations throughout the city and structured around 6 schools: The School of Abdicated Europe, The School of Landscape, The School of Realism, The School of the Displaced, The School of Lonesome, The School of Image and Evidence.

However, not only Ukrainian experiences were put in a wider context through these visual and discussion platforms. They allowed more elaborate ways to address the issues of post-colonial gaze (not only in post-Soviet, but in the European space as well), displaced people and migration (that Ukraine was for the first time witnessing en masse due to the war), political euphoria and frustration, disinformation and representations.

Young Artists Festival, on the other hand, was a case of a major turn in public policies that for the first time placed contemporary critical art as a legitimate and even crucial medium for reflecting contemporaneity. Public institutions and governmental bodies that used to see heritage and history as their main focus of attention and funding, in fact, accepted existence of a discourse radically different and inherently critical. The history was happening now and it had to be articulated and represented.

Therefore, it was a time, diverse and often contradictory modes of experiencing it, questions of what it meant to live in the times like the ones the country was going through, that the curators set to look at. Although spread between several parallel locations (National Art Museum, hotels and artist-run spaces), main exhibition in Art Arsenal developed its narrative along the lines of war and internal displacement; alternative ways of co-habitation as seen through the gaps in urban structures; deconstruction of power hierarchies confronted but also restructured in the country living through never-ending aggression; figure of artist as the one provoking or disrupting public peace; artistic appropriation; and hidden histories.

The next festival to be held in the fall of 2019, will take place in Kharkiv. This fact is quite symbolic to yet another important transformation that art is a big part of, the one of rediscovering and reevaluating localities in a country as vast and as traditionally centralized as Ukraine. Earnest but temporary unity of very geographically and ideologically diverse forces during Maidan was then confronted by geopolitical splits in the east that were presented as irresolvable cultural struggles and toppled with a vast and brutal decommunisation policies. Ukraine with its complex and largely unarticulated history rapidly entered the era of memory wars, with a little delay joining its neighbors to the east and west.



Numerous artistic projects and initiatives that emerged after 2014 launched into research, articulation and often preservation of local stories and histories. The scope of those stretches from artists' walks and voyages across the country, to collaborations with and reconceptualisation of local history museums in small towns, to research residencies, activist campaigns, opening cultural hubs and platforms in places which names till recent were known to just a few.

## 2019

After 2014, the surge of initiatives and artistic reflections came out of needs to regain authority and retain capacity of critical thinking and representation in times of major disruptions, of necessity to rearticulate art as political practice in times when everything became highly politicized. Yet, to a large extent, it was also based on hope, big and beautiful and consciously naive hope that the tragedy that unfolded everyday right in ones face, the unescapable, unthinkable tragedy of the war that was far away but still painfully close, that shook the very foundations of feeble social contract and let out the power manipulations through its cracks, that the war will come to an end. However, it did not.

In the new political reality, between memory wars and deepening cultural cracks, xenophobia and ideologically vague but politically confident populism, disinformation and manipulations, not to mention slowly glowing conflict in the east that does not have any vision of coming to an end, art is yet again facing futility of its political aspirations. These political realities and limitations bring Ukrainian context much closer to the one of Eastern Europe than it has ever been, making the artists face increasing multiplicity of possible roles: visionary, post-artistic practitioner, utopian thinker, creator of possible scenarios of the future, fighter, mediator, dreamer, blade runner... More to come.

**Kateryna Botanova**, cultural critic and curator. Since 2014, she has been co-curating the interdisciplinary festival CULTURESCAPES in Switzerland. Prior to that, she was the director of CSM Foundation and founder of the online publication Korydor.

# МІЖ НАДІЯМИ І МРІЯМИ ПРО БІЛЬШІЙ СВІТ

Катерина Ботанова

## 2019

На відкритті 58-ї Венеційської бієнале 9 травня 2019 року найбільший вантажний літак у світі «Мрія» АН-225 мав пролетіти над Джардіні, де розташована більшість національних павільйонів, та відкинути тінь. На борту літака мав бути диск із переліком 143 українських художників, які відгукнулися на заклик кураторів і заповнили відкриту Google-форму. Цей перформанс був відкриттям українського павільйону, запланованим саме на 9 травня, коли на пострадянському просторі святкують День Перемоги.

О 13:00 всі, хто знав про подію, підняли голови й телефони до неба. Дехто навіть побачив літак у небі, є фото й відео. Але саме «Мрія» не злетіла.

Політ був відпочатку нездійсненним, він залежав від правил польотів над містом, яке перебуває під охороною ЮНЕСКО, погодних умов, які дозволили б відкинути тінь, підтримки з боку корпорації «Антонов», яка розробила, збудувала літак та є його власником тощо. Та найважливіше загалом те, що мрії рідко здійснюються. Власне це й робить їх такими жаданими.

У самому українському павільйоні (розташованому в частині головної локації Бієнале — Арсенале), кілька перформерів озвучували мрії про

політ, який не відбувся. За допомогою реальних фактів і чуток навколо українського проекту перформери фактично оповідали іншу, доволі суперечливу історію.

То були історії про мрії бути поважною та визнаною країною — хай навіть завдяки будівництву найбільшого у світі вантажного літака, — а не невдахами на околицях Європи. Мрії мати власне, хай і непевне, місце серед інших країн, чії павільйони, на відміну від українського, вже давно ствердилися як частина ярмарку марнославства, відомого як Венеційська бієнале. Мрії вписати країну та імена її митців у історію світового мистецтва, для якого українське мистецтво лишається маловідомим. І також історії про наївність цих мрій і мрій про егалітарний світ, у якому кожен є художником або художницею, і про те, що обов'язок боротися за символічну значущість країни покладається на митців, позаяк політики з цим не впоралися (а якщо митці теж не досягнуть успіху, то нестимуть відповідальність за недоцільне використання коштів державного бюджету, як мали б і політики).

«Тінь Мрії над садами Джардіні» — політ, який так і не здійснився, та локація в тісному прохідному приміщенні на вході до будівлі Арсенале; бідно виконані візуалізації, через які павільйон лишався майже непомітним; перформери — втомлені чи навіть змучені, або ж просто вийшли на перекур; уся складність контексту, надто заплутана й нецікава для більшості заклопотаних відвідувачів Бієнале, — що це взагалі було? Чи йшлося про віру в те, що мрії важливіші за буденну реальність? Чи про те, що мрії формують утопії, а це буквально місця, яких не існує, які не можуть відбутися? Чи то була самоіронія щодо (не)можливості стати неспроможним павільйоном тією ж мірою, що й (не)можливість стати неспроможною державою, оскільки хто може знати минуле й майбутнє, а відповідно, хто має право судити? Чи то був проект, заснований на переконанні, що озвучування історій надій і втрат, мрій і поразок, очікувань і реальності, — саме те, чим має займатися мистецтво, аби складність і засаднича суперечність контекстів надавалась до осмислення і проживання? Чи то був жорсткий коментар щодо смішної ролі мистецтва «у цікаві часи», про які йшлося в гаслі бієнале?

## 2013

Венеційська бієнале може часом не справджувати очікування вибагливих глядачів і критиків, на ній може бракувати потужних й послідовних кураторських проектів, але завжди є місце для демонстрування геополітичних амбіцій та культурних конфліктів павільйонів країн-учасниць.

Коли у 2015 році перший після подій Євромайдану та початку війни на сході країни український павільйон, що включав роботи сімох художників та арт-колективів, називався «Надія!» і був тимчасовою конструкцією на березі Венеційської лагуни, просто між Арсенале і Джардіні, на «нічийній території», яку, втім, не можна було оминати; то цьогорічне звернення до «мрії», схованої в закутку Арсенале, створює ідеальну символічну рамку для того, щоб подумати про мистецтво в Україні у постмайданний час. Хоча, що змушує поділяти історію на домайданний і післямайданний період? Цей поділ дійсний чи уявний?

Євромайдан, або українська Революція Гідності, від початку не міг не перетворитись на символічну подію, як і будь-яке масове повстання або революція. Подібно до інших історичних символів, він поступово наповнився емоціями, легендами, асоціаціями, спогадами та візіями. Подібно до справжніх і оксамитових революцій минулого століття, Євромайдан був часовим розривом, тріщиною між теперішнім, яке і зовні, і за суттю сильно нагадувало минуле й від того відчувалося ще менш релевантним, і посттеперішнім, новими часами, вільними від обмежень минулого та відкритими до кращого майбутнього. Крім того, як не згадати запропоноване Юргеном Габермасом поняття «революції навздогін», його приводила в дію віра в існування правильного хронотопу, до якого країна мала повернутися, чи то пак долучитися. Інші посткомуністичні країни колишнього Східного блоку в 1989 році намагалися повернутись до своїх «вкрадених» історій, заморозивши або виключивши пам'ять про останні пів століття і долучившись до європейської історії та європейського політичного простору. Україна намагалася зробити це у 2014-му. Вихор ейфорії, запущений надією на фундаментальні та швидкі зміни, раптовим об'єднанням суспільства проти внутрішніх, а з початком війни — і зовнішніх ворогів, а тоді поступове виснаження, безпомічність та фрустрація. Історію значно легше споглядати на відстані, ніж проживати.

Спокусливо описати Євромайдан з точки зору зміни поколінь. Утім, це не був ані пік розвитку покоління, як у 1968-му, ані зародження нового покоління, як у 1989-му. Натомість ця подія створила міжгенераційний тренд або означник, який можна визначити як масштабне соціальне залучення в ситуації сильної політизації середовища. Після 2014 року політика перестала бути «брудною справою», що нею займалися виключно політики. Вона стала громадським активізмом, часом навіть обов'язком. Як у давньому феміністичному гаслі 1960-х, приватне стало політичним, і політика стала відкритою для всіх. Однак у мистецькому контексті політичне було викликом уже впродовж останнього десятиліття.

Політичне мистецтво в Україні поступово почало посилюватись від 2004 року, після Помаранчевої революції. Утім, у той час навіть саме поняття лишалося суперечливим. В Україні тема «політичного» була в певному сенсі табуованою. Політику розуміли у вузькому значенні державної або урядової діяльності, й відповідно, щільно асоціювали з корупцією, насиллям і безправ'ям. Політикою займалися політики — цинічні, можновладні та безкарні люди, не схильні ні ділитися, ні в жодному разі делегувати свої повноваження. Влізати в політику було самогубством, тож мистецтво, за незначними виключеннями, нею переважно не цікавилось.

Від здобуття незалежності в 1991 році, що супроводжувалося студентськими протестами та шахтарськими страйками, але здебільшого минуло без масової участі суспільства, Помаранчева революція виявилась першим прецедентом масового залучення різних соціальних груп до формування актуального політичного порядку денного. Попри те, що за великим рахунком не вдалося створити імпульс для справжньої учасницької політики, то був важливий емансипаційний крок, розрив, через який, принаймні на мить, приватне змогло наблизитись до політичного. Саме через цей розрив проросло розуміння політичного, яке включало б у себе цілу соціальну тканину та увійшло в мистецьку практику й теорію.

Прийняття тісного зв'язку політики з усіма сферами суспільного життя створило простір для соціально ангажованого мистецтва, яке не соромилося бруднити руки в політичних питаннях, більш того, вважало це єдиним способом відповідати сучасності. Цей процес був непростим. Суперечки про здатність мистецтва бути політичним — на межі активізму та пропаганди — і про естетичні коріння мистецьких практик, дедалі гарячішали та нерідко закінчувалися взаємним несприйняттям. Вони перетнули межі мистецьких кіл і поширилися на письменників, інтелектуалів, нерідко виходили за рамки традиційного культурного дискурсу. Після десятиліття цілковитої байдужості до того, що відбувалося в мистецтві, на початку 2010-х років почала зростати кількість нападів на художників і закриття виставок. (Одним із найперших таких сумнозвісних випадків стала виставка «Українське тіло», організована й курована Центром візуальної культури при Києво-Могилянській академії, що її через три дні зі скандалом закриття ректор університету. Невдовзі послідувало закриття самого ЦВК).

Витворивши поняття «антимистецтво» й «недомистецтво» та відчайдушно прагнучи втулити художню діяльність в обмежену, а відтак зручну нішу естетичного та звести її роль до наслідування і прикрашання, суспільство боролось з самим собою, із власним страхом дорослішання та прийняття політики як невідчужуваної щоденної практики. Намагаючись показати мистецтву «належне» йому місце, суспільство відтворювало наявні політичні практики, які невпинно ставили «на місце» саме суспільство. Політизуючись, мистецтво відкривало нові можливості для самоосмислення і самоусвідомлення — і для різних мистецьких дисциплін, і для мистецьких практик минулого, і для суспільства загалом. Це забезпечувало (хай до певної міри) можливості для реалізації та застосування практик солідарності, співучасті, активізму, для розв'язання проблем дискримінації меншин, владних взаємин, ієрархії, свобод і конфліктів, цензури й відкритого діалогу. Повільні та вистраждані зміни у словнику проклали шлях до змін у суспільній оптиці, а відтак і до змін у способі соціальної взаємодії.

Не намагаючись вибудувати прямий і виключний зв'язок між емансипацією художніх та соціальних практик в Україні 2000-х — початку 2010-х років, важливо, однак, відзначити цей зв'язок та його вплив на загальний політичний порядок денний.

## 2014

Євромайдан як масовий мобілізаційний та емансипаційний рух звільнив мистецтво від повсякчасної необхідності боротися за політичне, позаяк усе стало частиною політичного. З іншого боку, стрімка динаміка політичних та геополітичних змін у країні та регіоні змусила художників зіштовхнутися з низкою викликів.

Непереборна сила нових і постійно мінливих українських обставин, затиснутих між новонабутими політичними свободами та спустошливою й руйнівною війною на сході, між безмежною радістю від повернення власної країни та неймовірною кількістю загиблих, яка зростала щодня, встановила обмеження, які було майже неможливо уникнути. Чи можна бути вільним у виборі наративів, форм й мов, лишаючись відповідним часові, у якому живеш? Чи є спосіб справдити очікування й навіть вимоги суспільства щодо озвучення нагальних політичних проблем і все ж бути критичним, нелінійним, свідомим тонкої межі пропаганди, і зрештою, таки бути вільним?

На міжнародній арені очікування й вимоги не надто відрізнялися. За аналогією до того, що відбувалося в ширшому східноєвропейському контексті на початку 1990-х років, коли місцеві художники були затребувані як своєрідні, екзотичні персонажі дикого посткомуністичного сходу, від українських митців (так само, як і письменників, кінорежисерів, інтелектуалів) після 2014-го очікували, що вони презентуватимуть актуальне, проте доволі екзотизоване «постмайданне мистецтво».

Обставини здавалися непереборними й вимогливими. Та навіщо взагалі намагатися їх уникнути? Нова реальність вимагала рефлексії й артикуляції, вона прослизала крізь розриви і протиріччя, сповнена невідомого й невидимого, захищалася обмеженнями, витісненнями та заборонами. Вона була складною і дразливою.

Між випробуваннями 2004 та 2014 років була принаймні одна значна відмінність. До 2014 року політично ангажоване мистецтво переважно намагалося мати справу з універсальними гуманістичними питаннями, що із запізненням дісталися України: гендерна рівність і політика тілесності, урбаністика й соціальна солідарність, неолібералізм і структура влади. Базуючись на місцевому контексті й локальних потребах, ці спроби намагалися наздогнати загальніший, переважно західний, художній дискурс. Після 2014 року місцевий контекст сам по собі став предметом і точкою відліку.

Євромайдан був початком значної ресуб'єктивізацією країни, раніше переважно відсутньої на міжнародній, і, хоч це й парадоксально, місцевій ментальних мапах. Слід було віднайти та артикулювати численні історії. З'явилася потреба в нових наративах і репрезентаціях.

Природно, що в роздертій війною країні головною історією була власне війна — але не тільки війна як питання життя і смерті. Йшлося про війну як про геополітичну маніпуляцію, як чинник масової мобілізації, що її зворотній бік — дискримінація та цензура. У центрі уваги були також війни пам'яті та війни з минулим.

Якщо в перший рік після Євромайдану виставки українського мистецтва в Європі були присвячені Революції Гідності, її мученикам (Небесній Сотні) та початку війни, й вирізнялися доволі прямолінійним і майже терапевтичним підходом (наприклад, «До і після Майдану»/ Through Maidan and Beyond у віденському Architekturzentrum), то з часом — хоча інтенсивність подій не давала

можливості для необхідного дистанціювання — сюжети ставали дедалі складнішими й багаторівневими.

Це відображають два проекти, особливості яких дають змогу розглянути багато питань із різних боків. Перший — організована Центром візуальної культури «Київська школа. Київська бієнале 2015», кураторами якої виступили Гедвіг Заксенгубер і Георг Шольгамер. Другий — Перший фестиваль молодих українських художників «Сьогодні, що так і не настало», організований Мистецьким Арсеналом у співпраці з Національним художнім музеєм, кураторами якого були Лізавета Герман, Марія Ланько та Катерина Філюк.

Київська бієнале сама по собі була конфліктним проектом. Першу частину провів у 2012 році Мистецький Арсенал, найбільша фінансована державою культурна установа країни, у вигляді видовищного шоу, курованого Девідом Еліотом. Перед проведенням другої частини, спершу запланованої на 2014 рік, але відтермінованої через політичну ситуацію, стався фінансовий та концептуальний конфлікт між Арсеналом та двома запрошеними кураторами, котрий майже призвів до скасування заходу. Та бієнале підхопив Центр візуальної культури, невелика неприбуткова інституція, що свого часу теж пережила вимушений переїзд. Поняття місця та переміщення, інформації та дезінформації відіграли велику роль у «Київській школі». Задумана як платформа для взаємного навчання, діалогу й обміну досвідом, вона була розкидана між 14 локаціями по всьому місту й поділена на шість шкіл: Школа викраденої Європи, Школа пейзажу, Школа реалізму, Школа переміщених осіб, Школа самотності, Школа образу і доказу.

Ці візуальні й дискусійні платформи не лише помістили український досвід у ширший контекст. Вони також сприяли розробці ретельніших підходів до проблем постколоніалізму (не тільки в пострадянському, а й у європейському просторі), внутрішнього переміщення та міграції (яка, внаслідок війни, у такому масштабі вперше охопила Україну), політичної ейфорії та фрустрації, дезінформації та способів репрезентації.

Фестиваль молодих художників, натомість, позначив важливий поворот у державній політиці, яка вперше визнала сучасне критичне мистецтво легітимним і навіть ключовим агентом для розмислів про сучасність. Державні установи й урядові інституції, центром уваги та напрямком фінансування яких раніше були передусім спадщина й історія, фактично визнали існування радикально іншого та прин-

ципово критичного дискурсу. Історія відбувалася зараз, і її слід було артикулювати та репрезентувати.

Тож кураторки зосередилися на питаннях часу, різноманітних та нерідко суперечливих способах його проживання, і на тому, що значить жити в такий період, через який тепер проходить країна. Хоча фестиваль було розподілено між кількома паралельними локаціями (Національний художній музей, готелі та арт-простори), головна експозиція в Мистецькому Арсеналі концентрувалася навколо тем війни та внутрішнього переміщення; альтернативних способів співжиття крізь призму недосконалості міської організації; деконструкції та відновлення владних ієрархій у країні, що зазнає нескінченної агресії; постаті художника як того, хто кидає виклик і дестабілізує суспільний лад; художньої апропріації; а також прихованих історій.

Наступний фестиваль має пройти в Харкові восени 2019 року. Місце проведення є доволі символічним для ще одного важливого перетворення: мистецтво стало важливим рушієм перевідкриття та переоцінки регіонів України, країни великої та традиційно централізованої. Ревне, але тимчасове єднання географічно й ідеологічно різних сил на Євромайдані згодом зіткнулось із геополітичними розколами на сході, що їх переважно пояснювали через нерозв'язувані культурні суперечності й посилювали масштабною та брутальною політикою декомунізації. Україна, зі своєю складною і значною мірою непроговореною історією, стрімко увійшла в епоху війн пам'яті, з деякою затримкою приєднуючи своїх сусідів до сходу і заходу.

Численні мистецькі проекти й ініціативи, які з'явилися після 2014 року, взяли за дослідження, переповідання, а подекуди й збереження місцевих історій. Масштаб варіюється від ходи та мандрівок художників країною до співпраці з краєзнавчими музеями малих міст та їхнього концептуального оновлення, до дослідницьких резиденцій, активістських кампаній, відкриття культурних хабів та арт-платформ у містечках, чиї назви мало хто чув до недавнього часу.

## 2019

Сплеск ініціатив і художніх рефлексій після 2014 року виник через потребу відновлення авторитету і компетенції критичного мислення та репрезентації на тлі значних потрясінь, а також через потребу переосмислення мистецтва як політичної практики в ситуації крайньої політизованості. Крім того, значною мірою цей сплеск ґрунтувався на надії,

великій, прекрасній і свідомо наївній надії в те, що трагедія, яка щоденно відбувається на наших очах, невідворотна й немислима трагедія війни — далекої та водночас болісно близької, трагедія, що похитнула самі основи крихкого суспільного договору та через шпарини якої просочуються владні маніпуляції, — врешті закінчиться. Та вона не закінчилася.

В умовах нової політичної реальності, з її війнами пам'яті, поглибленням культурних розламів, ксенофобією, ідеологічно хитким, проте політично стійким популізмом, дезінформацією та маніпуляціями, вже не кажучи про тліючий конфлікт на сході, кінця якому не видно, мистецтво вкотре зіштовхується з марністю своїх політичних прагнень. Ці політичні реалії та обмеження наближають українську ситуацію до східноєвропейської сильніше, ніж будь-коли, змушуючи художників мати справу з безліччю можливих ролей: візіонерів, практиків пост-мистецтва, утопічних мислителів, розробників можливих сценаріїв майбутнього, воїнів, посередників, мрійників, тих, хто біжить лезом... І це тільки початок.

**Катерина Ботанова**, культурна критикиня й кураторка. Від 2014 року — співкураторка мультидисциплінарного фестивалю CULTURESCAPES, Швейцарія. Раніше — директорка Фундації ЦСМ і засновниця онлайн-видання Korydor.

# BETWEEN FIRE AND FIRE. FROM FLASH TO FLASH OF THE UKRAINIAN REVOLUTIONS



Ukraine is a special place on the globe. Scientific analysis of its history, culture and people is possible, but always inaccurate almost to the point of complete error. Ukraine is not only something that “cannot be commonly labelled,”<sup>1</sup> but something that cannot be measured at all. Measure is rational, three-dimensional, demanding on accuracy and repeatability. That is why the scientific method at best sticks somewhere in one of the dimensions of Ukraine and gives no idea of the chaos of the present.

This hidden nature of Ukraine relates to the fact that the country and the state are just learning to live together in unison with each other. For centuries, the Ukrainian statehood was “flickering” — either establishing (in Ancient Rus of X–XIII centuries, in the Hetmanate of XVII century, in the revolutionary years of 1917–1923, and in the Soviet Ukraine of 1922–1991), or disappearing under the attacks of conquerors. For several centuries until 1917, Ukraine had been divided between the Romanov and Habsburg empires. Then, after many revolutionary experiments, the Ukrainian people lived under the conditions of the Soviet repres-

<sup>1</sup> A line from the poem You will not grasp her with your mind by Fyodor Tyutchev (Anatoly Liberman’s translation).

sive system. In these centuries, the country, that is the entire lush and diverse rhizome of traditions and cultures, learned to hide itself from the state as a supervising and accounting system. This ages-long wisdom has created a specific cultural condition able to withstand rational systems of detection and description.

However, in Ukraine, there is a space for the arts to spring up in all their diversity. The literature has long been the best reflection of Ukrainian ecumene. Nothing expressed our chaos as accurately as the carnival analytics of *The Aeneid*, theogony of *Myrhorod*, the singsong of *Haydamaky*, the hylozoism of *Mavka*, the erocolonialism of *Galician Tales*, the dasein-analytics of *The Little Doll*, the trip sadism of *I (Romance)*, the capital-exegesis of *The Golden Calf*, PTSD-existentialism of *Home Town*, and again the carnival analytics of *Recreations*<sup>2</sup>.

At the same time, the visual art has long remained a prisoner of the populist simulacrum. Peasant houses, fields and poplar trees distracted attention and bewitched artists. Anyway, at the beginning of the twentieth century, the revolution was everywhere, and especially in the domain of visibility. The insight into the essence of the Ukrainian circumstances was provided by the specifically Ukrainian experiences of Kazimir Malevich, Oleksandr Archipenko, Oleksandr Bogomazov, Abram Manevich and Dzyga Vertov<sup>3</sup>. The world began to show itself as it is — in images, colors and beyond.

<sup>2</sup> The *Aeneid* (1798) is a parody poem by Ivan Kotlyarevsky (1769–1838), which begins the canonical history of modern Ukrainian literature; *Myrhorod* (1835) is a collection of stories and tales by Mykola Hohol (1809–1852); *Haydamaky* (1841) is a poem by Taras Shevchenko (1814–1861), dedicated to the uprising of the Ukrainian Cossacks against the Polish authorities; *Mavka*, or *The Forest Song* (1911) is a dramatical extravaganza by Lesya Ukrainka (1871–1913); *Galician Tales* (*Galizische Geschichten*, 1876) is a text by the Austrian writer Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895) about Western Ukrainian women; *The Little Doll* (1901) is a novel by Mykhailo Kotsiubynsky (1864–1913) about the pre-revolutionary years in the Ukrainian lands of the Russian Empire; *I (Romance)* (1924) is a novel by Mykola Khvylovy (1893–1933) about the revolutionary terror in Ukraine; *The Golden Calf* (1931) is a satirical novel by Odesans Ilya Ilf (1897–1937) and Evgeny Petrov (1902–1942) about a trickster in the Bolshevik Soviet Union; *Home Town* (1954) is a short novel of a Kyivan Viktor Nekrasov (1911–1987) about a life of a soldier in post-war Ukraine; *Recreations* (1992) is a novel by Yuri Andrukhovych (born 1960).

<sup>3</sup> Kazimir Malevich (1879–1935) is an avant-garde artist and the founder of Suprematism, who was born and lived in Ukraine for a long time; Alexander Archipenko (1887–1964) is a Ukrainian-American artist and a cubist sculptor; Alexander Bogomazov (1880–1930) is an artist and theorist of the Soviet avant-garde; Abram Manevich (1881–1942) is a modernist artist who made an important mark on Ukrainian, Belarusian and American contemporary art; Dzyga Vertov (David Kaufman, 1895–1954) is a director and cinematographer, a founder of *Kinochestvo* and documentary filmmaking, who shot several of his most important films while living in Ukraine.

Since then, visual masters have remained at their best in the paradoxical understanding of Ukraine precisely in the light of revolutionary attempts. For example, the 1991 revolution did not happen in politics, economics and the social sphere; rather in modern art. Gnylytsky, Gusev, Kryvolap, Makov, Mamsikov, Reunov, Roitburd, Savadov, Silvashy, Skugareva, Solomko, Tistol, Tsagolov... It is impossible to list them all. With the fall of the super-conservative Ukrainian Soviet regime, the freedom allowed expressing feelings, visions, tastes, and everything between and behind.

The Soviet Union collapsed in December 1991. Ukrainian Soviet Socialist Republic became a completely independent state with the second largest territory in Europe (after Russia). The first years of independence coincided with the strongest socio-economic crisis and revolutionary changes in people's lives. The end of the Soviet rule opened before the Ukrainians a huge space of freedom — and the risks associated with it. The whole field of human interaction was divided again between the public and the private, previously destroyed by the totalitarian Stalinist experiment in the 1930s. In the public sphere, Ukrainians were building a national state and a pluralist democracy. Revolutions in business, religion and sexuality took place in the private sector. The slow and elite-controlled privatization of the Soviet industrial heritage led to the emergence of a strong oligarchy that established control over power centers and access to the country's most important resources. In order to fight it, Ukrainians twice tried to make revolutions and turn the country to freedom and sustainable development.

Revolutionary attempts have become the obligatory in the development cycles of Ukraine. In less than thirty years, our country has passed through two complete cycles. This repetitive movement begins with attempts of a fundamental renewal of society, politics and economy. After the mass protest movement to change the regime, a period of sobering begins, and there comes an understanding of the elusiveness of hopes for freedom and the rule of law. This social frustration causes depression and disorientation. With no guidelines, most of the population focuses on personal survival, allowing oligarchic structures to seize control over the power centers. When one clan tries to establish a single “vertical power system” and restrict freedoms, protests flare up again, supported by the previously outplayed clans. Together, they destroy the emerging vertical system and open the way for another revolutionary situation. Thus, the Ukrainian society experienced two cycles: from 1991 to 2004 (from the collapse of the Union to the Orange Revolution) and from 2005 to 2013 (from the beginning of the Yushchenko's presidency to Euromaidan). We have yet to understand whether we managed to interrupt the revolutionary cycles.

It is important to mention that each time the revolutionary attempts were strongly associated with visual arts. The Orange Revolution 2004 occurred in politics and art. It is rather pitiful activity to remember the politicians of that revolutionary attempt. On the contrary, Bazak, Bilous, Hnylytska, Kadan, Kadyrova, Kryventsova, Kuznetsov, Nakonechna, Petrov, Popov, Ralko, Ridny and Sai continue to amaze with freedom of creativity, courage of expression and depth of insight<sup>4</sup>. Their individual and group art (whether it is REP, or SOSka, or “Carpathian Theater”) does not so much express the spirit of the time as fills it with content and articulates unfulfilled tasks of the revolution colored by them and discolored by others.

A new Ukrainian revolutionary attempt broke out in the fiery winter of 2013–14. Euromaidan protests and battles took place on a small patch, the intercrossing of several central streets of Kyiv. However, due to modern media, the apocalyptic visual imagery of people in fire was broadcasted around the world. The atrocity of these events, like in 1917, and their visual images awakened the spirits of Fire, which had been accompanying Ukraine during these five years.

Whereas the first Maidan, the “Orange Revolution,” was a part of the Eurasian wave of “color revolutions,”<sup>5</sup> the Euromaidan was a complex and controversial event. Euromaidan began with peaceful protests of citizens demanding authorities to sign the Association Agreement with the EU in November 2013. Authorities' attempts to disperse protesters and toughen legislation on protests led to the escalation of violence.

In February 2014, after the Maidan massacre, president Yanukovich fled to Russia, and the leaders of the protests established a new rule, entered into the association with the EU, and started the period of country transformation. However, this period coincided with the Russian annexation of the Crimea and the Donbass war, which undermined and extremely limited the development of post-Euromaidan Ukraine.

4 Ivan Bazak, Mykola Bilous, Ksenia Gnylytska, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Kryventsova, Volodymyr Kuznetsov, Lada Nakonechna, Yevgen Petrov, Serhiy Popov, Vlada Ralko, Mykola Ridny and Oleksiy Say are modern artists whose heyday began and coincided with the Orange Revolution in 2004.

5 The “colour revolutions” are the mass protests, purposed to force the elites to abide by the constitution and to respect the elections. These “revolutions” took place in Serbia in 2000 (“the Bulldozer Revolution”), in Georgia in 2003 (“the Rose Revolution”), in Ukraine in 2004, in Kyrgyzstan in 2005 (“the Tulip Revolution”), and in a number of Asian countries (Armenia, Burma, Lebanon, Chinese Tibet, etc.)

Who are those people of the “Euromaidan generation”? How did they live with that Fire? What happened to the artists of this generation after the protests, during the war and the economic crisis? What motivated Ukrainians to elect an anti-system president Volodymyr Zelensky in 2019? How do artists explain — to you and to us — what happened during the years of Fire, from 2014 to 2019?

### The Euromaidan generation

A generation is a dark, but intuitively very true concept. It doesn't refer to age as much as to mutual experience of a group of people entering into social life. Therefore, the collapse of the Soviet Union and capitalism development is the revolutionary experience of my generation. The surrounding social reality is younger than we are. We were witnesses of its evolvement and unwitting creators. We were building our democracy and the market in a way we imagined while reading *Dunno on the Moon*<sup>6</sup> and watching *Rambo*<sup>7</sup>. We will always compare two icebergs of reality, the Soviet and the independent ones, and see their fragility, gaps and mismatch with our plans. Whatever we call it, either historical trauma, or phenomenological grace, we know how breakable the symbolic reality is and how easily the mold of civilization fades. Moreover, this is our generational experience, the experience of generation P<sup>8</sup>.

The artists of my generation were capable of ontological irony. They were demiurges and deconstructors of realities. They had little space, they were thinking big, and they became big.

The Orange Revolution halted the country's slide into an authoritarian rut. While the “first maidan” was a peaceful protest against the violation of basic

6 *Dunno on the Moon* (1964) is a popular children's science fiction novel with elements of anti-utopia telling the Soviet children's audience about the anti-humanism of capitalism. This novel largely influenced the vision of the capitalist world by late Soviet society.

7 *Rambo* (1982–1988) is an American franchise about a heroic special forces soldier who performed the tasks of the government, often associated with a confrontation against Soviet troops. The movie, despite the ban, was extremely popular in the Soviet video salons of the late 1980s.

8 *Generation P* (1999) is a postmodern novel by Russian writer Viktor Pelevin, which tells about radical changes in post-Soviet life in the early 1990s. That is how Pelevin called the generation that witnessed the collapse of the Soviet Union and the emergence of a new post-Soviet capitalism. The P stands for Pepsi and apocalyptic fuck-ups (pizdets in Russian) at the same time.

civil liberties and fraud during the 2004 presidential election, in many respects it resembled a political carnival. This masquerade logic changed the attitude of the population towards ethnonationalism and left-wing parties: ethnical and linguistic differences became more and more important, while social progress no longer attracted sympathies. The same paradoxical logic made anti-corruption agenda primary for the ruling elites, which interests fall into the corruption system. The carnival lightness manifested itself in the economic life of Ukrainians: affordable loans turned debts into a game until the 2008 global financial crisis. Religious organizations, enjoying the post-Soviet freedom, plunged themselves and their communities deep into toxic clerical magicism. The political chaos of 2005–2009 disenchanted Ukrainians with democracy and led to heavier support for the idea of a “strong hand.” Finally, the two candidates made it into the second round of the 2009–2010 presidential elections. Both were representing two types of the same idea of “strong hand.” Viktor Yanukovich won with a smallest vantage, and his authoritative practices soon returned citizens to understanding of the importance of freedoms.

Politically and economically, the Orange and Maidan generation were leaning toward conservatism and thoughtlessness. However in art, it proved to be creative, prone to new beginnings and artistic audacity until the 2008 global crisis (Ukraine was among the most affected countries) adjusted a benign world that did not depend on the political chaos. Another generation realized how fragile the community is and how important it is to act together, not to fall for hopes and into the specific blues of the East European and post-Soviet dystopia.

The artists of this generation have an amazing ability to notice the details where devil is hiding. They are extremely sensitive to injustice and inequality, whether it is racial or class. They are not afraid to focus the optics of art on social problems, and they believe in the therapeutic nature of their work.

The Euromaidan generation includes people, mostly born in the reality of wild consumer capitalism of modern Ukraine. Inequality and freedom, enormous economic risks and a request for savior, globality and ethnocultural strife are their “natural” habitat. For half of them, symbolic Russia is “the other,” and imaginary Europe is “their own;” and for the other half, everything is much more complicated. For this generation, the winter of 2013–2014 and the Donbass war shaped their identity and their internal contradiction.

That winter, Ukrainian teenagers learned how it feels to be a victim, hunted by the Berkut on the eerie November night of 2013. In addition, the same teenagers, together with older people, learned how to pull on the black armour



of the Special Forces and join the hunt for dissidents. They were seizing state institutions and defending “their” president in December 2013 (however, they were acting the same way during the presidential campaign of 2018–2019). They were at the Euromaidan and Antimaidan in January and February 2014. They were uniting behind a single country, and they were declaring “people’s republics.” They were dying at the battlefield, and imprisoned for separatism. They were coming back to indifferent, plundering-gorging-drunken home-front and stepping out to hopeless freedom. They were losing themselves into drinking, drugs, selling out and thugging, and migrating to work for European bosses... They were *vatniks* and *vyshyvats*<sup>9</sup>. So, well, they voted en masse for the anti-system president Zelensky, the representative of the new generation of Ukrainian politicians.

Herewith, artists of different ages, who shared the ability to express the experience of this fiery time, found themselves in the Euromaidan generation. Artyomova, Bolsa, Vorotnyov, Isupova, Kurmaz, Malashchuk, Melnychenko, Pikul, Sovtusik, Solop, Subach, Khimei, Shalenny are people with very different positions in art and politics<sup>10</sup>. In their works, the collective experience of modern Ukrainians is refracted, revealing a special understanding of life and death, light and color, health and trauma, past and present, happiness and misfortune, one and the other side of the world. All of them, unlike the living Ukrainians, made friends with Fire, burned, incinerated and revived in those black-and-red five years.

### Revolutionary hangover and war

Over the past five years, the immeasurable chaos of Ukraine has run wild and depopulated. Our savagery is associated with the effect of war, and failure of the post-Soviet modernization.

The war highlighted the value of life in its most basic, biological dimension.

It was a “hybrid” war — a mix of crimes against humanity and law, external aggression and internal conflict (the Russian intervention launched the mechanism of a long military conflict in Ukraine). The coffins coming to our

9 *Vatnik* is a slang word for a blindly patriotic pro-Russian person. The term *vyshyvats* emerged as an opposite, meaning someone who is blindly patriotic pro-Ukrainian.

10 Their works are presented at the exhibition *Ukraine: Between Fire and Fire*.

villages on both sides of the frontline were the means and messages of every minute and every person’s value. Thus, the war induced us to the most noble and ignoble feelings and deeds, enriching our biographies numb in peaceful daily routine with fear and a victory over fear.

A life far from the frontline did not mean peace. The farther from the fire line, the deeper was the guilt for those who perish. Moreover, the guilt was repressed stronger. In such games, feelings were losing sincerity, and actions were losing authenticity.

However, war is not just a military action; it is also a specific anti-civil and anti-creative state, when the right to express own opinion and freedom is canceled, when people are naked in terms of law and creativity, and when a murder is favored for a number of reasons. In a situation of war, a person is homeless and defenseless. It leads modern people into the most archaic forms of self-defense and rejection of creative action. Under the influence of war, Ukraine came close to immersion into clericalism, conservatism and ethnic collectivism, and turned away from the European liberal political and legal program that Euromaidan proposed. In this situation, creating and thinking meant becoming a dissident.

In addition to archaization, we became rather depopulated. Our depopulation is not only the mass labour migration of many healthy men and women, but also a special — temporary — loss of the ability to empathize with others. We were overwhelmed with our own grief, which made compassion on someone else’s misfortune a superchallenge. Dehumanization was so strong that the language of the past five years was ready to return to its Bolshevik, totalitarian past, to the practices of collective snitching and struggle against public enemies.

Dehumanization has also led to the multiple ban on thinking, which is a generic feature of a human. A new generation of artists arose simultaneously with the emergence of a new generation of dissidents: they grew out of disobedience to the ruling groups, which demanded not to use reason, express themselves, but to believe in a single collective truth. The space of freedom was narrowed down to the approved channels, social networks, words and messages. Doubt became a sign of national treachery, and criticism became a hostile act, the stigma of “public enemies” meant to disappear under Khrushchev.

The Euromaidan generation is creating, casting out demons from themselves and their contemporaries, and drawing inspiration precisely from these two tendencies — demodernization and dehumanization. Our exhibition is a confirmation of this thesis.

Roman Mikhailov's "shadows" and Oleksandr Sovtusik's "ghosts" set the pace for the contemporary demonology. "Black Sea Shadows" is a tribute to the Crimean trauma of Ukrainians: the ashes of the robbed fleet and the Kerch prisoners are beating on our hearts.

The empty eyepits and the grin of grandmother's carpets by Sovtusik, the Chekmenev's icons, and the Pikul's retrodesigns give a chance to live out the experiences of a soldier shrunk under the Grad shelling who's dreaming of hiding in his home shelter, or a grandmother praying in a basement somewhere in the "gray zone."<sup>11</sup> Adults falling into childhood and adolescents growing up ahead of time are the generation of Euromaidan.

The escape into rave parties and other alternative environments is another trend of our time. The Isupova's "Underground," the Melnychenko's agrarian singularity, the ecstatic impulse in the artworks of MYTH, Malashchuk and Khimei convey the experience of this withdrawal to other realities.

The officious decommunization has the same logic. The escape into imaginary world of heroes and villains, with its clear state ideology, the world lined with Lenin-Bandera avenues, is a political trip of a whole generation of politicians and activists merging into the ranks of "Euro-nazis" and "Euro-thieves."<sup>12</sup> That is what our Bolshevik great-grandparents, grandparents did — Second World War veterans, and those nameless peaceful victims who became a black soil of our Bloodlands<sup>13</sup>. Bols, Kurmaz and Chichkan ingeniously actualized the images of the hangover after this ideological experiment.

However, this hangover has a positive side: it gives a heightened sensitivity to some features of the outer world — a special touch of life, color and smell, as in the artworks by Olena Subach...

11 The "gray zone" is the territory between the warring parties in the Donbas, where people still live and suffer from shelling.

12 A word for Ukrainian activists and officials, whose pro-European rhetoric either covered corruption, or promoted ethnonationalistic ideological program.

13 "Bloodlands" is a term introduced by the American historian Timothy D. Snyder. It refers to the time (first half of the 20th century) and the place (between Berlin and Moscow), when and where the loss of life was inhumanly super-intensive and unprecedented in European history.

Our fiery five years evolved from a disobedience festival of peaceful protests to a revolution with flaming tires, from the transformer aesthetics of Berkut to the tragedy of war, from battlefield hyperreality to the feast in time of plague.

### **Ukrainian nomads: from frontline to rave, from the USSR to the West**

One mystic of the Kyiv club life, who lost his hand in the battles near Luhansk and acquired a special, almost priapic appetite for life after discharge from hospital, told me about a special rule of rave mathematics. It turns out that a real rave party requires more than nine thousand participants. "Otherwise, you don't get high," — he explained. The mathematics of the Donbass war echoes this rule: in just five years, about eleven thousand people died on both sides of the frontline. "Now they have their otherworldly rave," — the mystic explained to me.

Maybe so. The simultaneous collective experience of a huge mass of people — either it is the Maidan public space, or "demarkation line" in the Donbas, or the mega-underground of Closer and Plivka<sup>14</sup> — allows experiencing a special, ecstatic being-in-the-world. Due to co-presence with an ecstatic collective body, a person gets an opportunity to touch the original and authentic inside. With this touch, they acquire for a moment some ontological integrity, and lose it, falling into a specific hangover — and a specific dependence on the collective freedom of rave. You can handle this hangover only with new mass ecstasy. Therefore, the frontline soldiers, in reality or in dreams, return to war, and the ravers become dependent on the absolute freedom of clubs. Well, each generation of protesters misses their maidan...

Thus, modern Ukrainian art is a reliable way to co-experience the background of people who gained freedom, survived the war, got adjusted to poverty, came under the stroke of two propaganda (Russian and local) and got accustomed to a new wandering across their land and neighboring countries.

This nomadism is not only the relocation of millions of Ukrainian refugees and migrant workers. In the early 1990s, the popular political myth was a kind of Mosaic prophecy saying that a truly Ukrainian state will be built when the last citizen born in the Soviet Union dies. Although the Soviet-born are still alive, the prophecy begins to come true, and the post-Soviet nomadic Ukraine

14 Closer and Plivka are extremely popular, iconic Kyiv clubs.

seems to be coming to an end. The non-Soviet generation — and concurrently the generation of Euromaidan — comes into force and begins its life in politics and art. It begins with a conflict generated by the tension between support and rejection of a politician and politics of a new wing — Volodymyr Zelensky. From here, new Ukrainian victories and defeats will uncurl. I hope, our fellow nomads will return here.

As for the visual art, the new horizons open up. If power is concentrated in hands of digital politicians, then art will have even more power, opportunities and temptations to comprehend the reality corresponding to such politicians.

In the fiery five years of 2014–2019, Ukraine was a history lab. An experiment with us, the living — feeling — thinking — believing — acting, covered all areas of our being. Anyone can access our experience. Just take a close look at the submitted artworks.

**Mikhail (Mykhailo) Minakov**, senior Fellow at Kennan Institute, Woodrow Wilson Center for International Scholars, is an internationally renowned philosopher and social scholar working in the areas of political philosophy, political theory and history of modernity in the Eastern Europe and Western Eurasia. Author of five books, co-author of 4 books, and over 90 articles in philosophy, political analysis, and policy studies, Minakov has over 20 years of experience in research and teaching in Ukraine, Germany, USA and Switzerland. As an editor-in-chief he also runs a peer-reviewed Ideology and Politics Journal and an expert blog the Kennan Focus Ukraine.



Україна — особливе місце на земній кулі. Науковий аналіз її історії, культури й народів, що її населяють, можливий, але щоразу неточний мало не до цілковитої помилки. Україну можна виміряти, приблизно «раз у ніколи». Міра занадто раціональна, тривимірна, вимоглива до точності та повторюваності. Тому науковий метод, у кращому разі, в'ягне десь в одному з численних українських вимірів і не дає уявлення про хаос сьогодення.

Ця потаємність України пов'язана з тим, що країна і держава ще тільки вчаться жити разом і в унісон. Багато століть українська державність була «мерехтливою» — то становилася (за Стародавньої Русі X–XIII ст., Гетьманщини XVII ст., у революційні роки 1917–1923, за радянської України 1922–1991 років), то зникала під ударами зовнішніх завойовників. До 1917 року Україна протягом кількох століть була поділена між імперіями Романових і Габсбургів. Потім, після безлічі революційних експериментів, українське населення жило в умовах радянської репресивної системи. У ці століття країна, тобто вся буйна й розмаїта ризома традицій і культур, навчалась ховатися від держави як системи управління й обліку. Ця мудрість століть створила особливий культурний стан, який вмів опиратися раціональним системам виявлення й опису.

Зате мистецтвам у всьому їхньому різноманітті в Україні є де розвернутися. Найкращим відображенням української ойкумени довго була література. Ніщо так хаотично-точно не передавало нашого хаосу, як карнавал-аналітика «Енеїди», теогонія «Миргорода», камлання «Гайдамаків», гілозоїзм «Мавки», ероколоніалізм «Жіночих образків», дазайн-аналітика «Лялечки», тріп-садизм «Я (Романтики)», капітал-екзегетика «Золотого теляти», ПТСР-екзистенціалізм «У рідному місті» і знову карнавал-аналітика «Рекреацій»<sup>1</sup>.

Натомість візуальне мистецтво довго залишалося в полоні народницького симулякру. Хати, поля й тополі по-відьомськи відводили погляд і морочили зір художників. Але на початку ХХ століття революція відбувалася скрізь, і насамперед у візуальній сфері. Прозріння в суть українського стану справ сталося завдяки специфічно-українським дослідям Казимира Малевича, Олександра Архипенка, Олександра Богомазова, Абрама Маневича і Дзиги Вертова<sup>2</sup>. Світ починав ставати таким, яким він є в образах, кольорах і поза ними.

Відтоді майстри-візуали залишалися на висоті парадоксального розуміння України саме у зв'язку з її революційними спробами. Наприклад, революція 1991 року сталася не тільки в політиці, економіці та соціальній сфері; голов-

1 «Енеїда» (1798) — пародійна поема Івана Котляревського (1769–1838), із якої починається канонічна історія сучасної української літератури; «Миргород» (1835) — збірка оповідань і повістей Миколи Гоголя (1809–1852); «Гайдамаки» (1841) — поема Тараса Шевченка (1814–1861), присвячена повстанню українських козаків проти польської влади; «Мавка», або «Лісова пісня» (1911) — драма-феєрія Лесі Українки (1871–1913); «Жіночі образки з Галичини» (1876) — текст австрійського письменника Леопольда фон Захер-Мазоха (1836–1895) про жінок західноукраїнських земель; «Лялечка» (1901) — роман Михайла Коцюбинського (1864–1913) про передреволюційні роки на українських землях Російської імперії; «Я (Романтика)» (1924) — новела Миколи Хвильового (1893–1933) про революційний терор в Україні; «Золоте теля» (1931) — сатиричний роман одеситів Іллі Ільфа (1897–1937) та Євгена Петрова (1902–1942) про шахрая-трикстера в більшовицькому Радянському Союзі; «У рідному місті» (1954) — повість киянина Віктора Некрасова (1911–1987) про життя фронтовика в післявоєнній Україні; «Рекреації» (1992) — роман-фантазія Юрія Андруховича (нар. 1960).

2 Казимир Малевич (1879–1935) — художник-авангардист, засновник супрематизму, який народився і довгий час жив в Україні; Олександр Архипенко (1887–1964) — українсько-американський художник і скульптор-кубіст; Олександр Богомазов (1880–1930) — художник і теоретик радянського авангарду; Абрам Маневич (1881–1942) — художник-модерніст, який залишив найважливіший слід в українському, білоруському й американському сучасному мистецтві; Дзига Вертов (Давид Кауфман, 1895–1954) — режисер і кінематографіст, засновник «Кіноцтва» і документального кіно, зняв кілька найважливіших своїх кіноробіт, живучи в Україні.

не — вона сталася в сучасному мистецтві. Гнилицький, Гусев, Криволап, Маков, Мамсіков, Реунов, Ройтбурд, Савадов, Сільваші, Скугарьова, Соломко, Тістол, Цаголов... — усіх назвати складно. З падінням надконсервативного українського радянського режиму свобода стала безпосередньо виражати почуття, бачення, смаки — й усе, що між і поза ними.

Радянський Союз розпався у грудні 1991 року. Українська Радянська Соціалістична Республіка стала повністю незалежною державою з найбільшою, після Росії територією на Європейському континенті. Початок незалежності збігся з найсильнішою соціально-економічною кризою та революційними змінами в житті людей. Радянське правління завершилося, відкривши людям, що живуть в Україні, величезний простір свободи — і пов'язаних із нею ризиків. Усе поле взаємодії людей було знову поділено між публічною та приватною сферами, знищеними в тоталітарному сталінському експерименті 1930-х років. У публічній сфері українці будували національну державу та плюралістичну демократію. У приватному секторі відбувалися революції в бізнесі, релігійності й сексуальності. Повільна й контрольована елітами приватизація радянської індустріальної спадщини призвела до виникнення сильної олігархії, яка встановила контроль над владними центрами та доступом до найважливіших ресурсів країни. У боротьбі з ними українці двічі намагалися здійснити революції й повернути країну до свободи та сталого розвитку.

Революційні спроби стали правилом у циклах розвитку України. За неповні тридцять років наша країна пройшла два повних цикли. Цей повторюваний рух починається зі спроб докорінного оновлення суспільства, політики й економіки. Потім, після зміни режиму, викликаного масовим рухом протестів, починається період протверезіння, коли приходить розуміння ілюзорності надій на свободу і верховенство права. Ця соціальна фрустрація веде до депресії, а остання — до дезорієнтації. Не маючи орієнтирів, велика частина населення фокусується на особистому виживанні, дозволяючи олігархічним структурам захоплювати контроль над центрами влади. При спробі одного клану встановити єдину «вертикаль влади» й обмежити свободи, знову спалахують протести, які підтримує більшість тих, хто програв у конкуренції кланів. Разом вони руйнують зароджену вертикаль і відкривають можливість для ще однієї революційної ситуації. Так, українське суспільство пройшло цикл від 1991 до 2004 року (від розпаду Союзу до «Помаранчевої революції») і від 2005 до 2013 (від початку правління Ющенка до Євромайдану). Чи вдалося перервати революційні цикли, ми ще маємо зрозуміти.

Важливо зазначити, що революційні спроби щоразу яскраво були пов'язані з візуальним мистецтвом. «Помаранчева революція» 2004 року відбувалася в політиці та мистецтві. Згадувати політиків тієї революційної спроби — здебільшого сумна справа. А ось Базак, Білоус, Гнилицька, Кадан, Кадирова, Кривенцова, Кузнецов, Наконечна, Петров, Попов, Ралко, Рідний і Сай продовжують вражати свободою творчості, сміливістю висловлювання і глибиною прозріння<sup>3</sup>. Їхнє індивідуальне та групове мистецтво (чи у РЕПі, чи в SOSці, чи у «Карпатському театрі») не так відбиває дух того часу, як наповнює його змістом, формулює нездійснені завдання ними розфарбованої й не ними знебарвленої революції.

Нова українська революційна спроба сталася у вогняну зиму 2013–2014 років. Протести, а потім бої Євромайдану відбувалися на маленькому клаптику землі, сплетінні кількох центральних вулиць Києва. Але апокаліптичні образи людей, які палили й палали, розійшлися світом завдяки сучасним медіа. Кривавість цих подій, як і в 1917-му, та їхні візуальні образи пробудили духів Вогню, що супроводжували Україну всі ці п'ять років.

Якщо перший майдан — «Помаранчева революція» — був частиною євразійської хвилі «кольорових революцій»<sup>4</sup>, то Євромайдан — більш складна й суперечлива подія. Євромайдан почався з мирних протестів громадян, які вимагали від влади підписати Угоду про асоціацію з ЄС у листопаді 2013 року. Спроби влади розігнати протестувальників і посилити законодавство щодо протестів призвели до зростання насильства. У лютому 2014 року, після масової загибелі людей на Майдані, президент Янукович утік до Росії, а лідери протестів установили нову владу, вступили в асоціацію з ЄС і почали період перетворень країни. Однак цей період збігся і з російською анексією Криму та війною на Донбасі, що підривало і вкрай обмежувало розвиток постмайданної України.

3 Іван Базак, Микола Білоус, Ксенія Гнилицька, Нікіта Кадан, Жанна Кадирова, Кривенцова, Володимир Кузнецов, Лада Наконечна, Євген Петров, Сергій Попов, Влада Ралко, Микола Рідний та Олексій Сай — сучасні художники, чий розквіт почався і збігся з Помаранчевою революцією 2004 року.

4 До «кольорових революцій» зараховують масові протести, метою яких було змусити еліти виконувати конституцію і поважати вибори. Ці «революції» відбулися в Сербії 2000 року («бульдозерна революція»), у Грузії в 2003 році («революція троянд»), в Україні 2004 року, в Киргизстані 2005 року («тюльпанова революція»), а також у низці азійських країн (Вірменії, М'янмі, Лівані, китайському Тибеті тощо).

Хто такі люди «покоління Євромайдану»? Як вони жили з Вогнем, що йшов разом із ними? Що трапилося з художниками цього покоління після протестів, під час війни й економічної кризи? Що спонукало українців обрати антисистемного президента Володимира Зеленського в 2019 році? Як художники пояснюють — і вам, і нам — те, що з нами сталося в роки Вогню, з 2014-го по 2019-й?

## Покоління Євромайдану

Покоління — непевне поняття, але інтуїтивно — дуже точне. Воно відсилає не стільки до віку, скільки до спільного колективного досвіду групи людей, що вступають у суспільне життя.

Так, розпад Союзу й побудова капіталізму — революційний досвід мого покоління українців. Соціальна реальність, що нас оточує, — молодша за нас. Ми були свідками її становлення і її мимовільними творцями. Ми будували свою демократію й ринок так, як уявляли їх собі, читаючи «Незнайка на Місяці»<sup>5</sup> й укотре дивлячись «Рембо»<sup>6</sup>. І ми завжди будемо порівнювати два айсберги реальності — радянський і незалежний, і бачити в них крихкість, прогалини та невідповідність нашим планам. Хоч би як це називали, чи то історична травма, чи то феноменологічна благодать, ми знаємо, наскільки крихкою є символічна реальність і як легко стерти цвіль цивілізації. І це — наш генераційний досвід, досвід покоління «П»<sup>7</sup>.

Художники мого покоління були здатні на онтологічну іронію. Вони були деміургами й деконструкторами реальностей. Їм бракувало місця, вони мислили брилами й ними ставали.

5 «Незнайка на Місяці» (1964) — популярний дитячий фантастичний роман з елементами антиутопії, що оповідав радянській дитячій аудиторії про антигуманність капіталізму. Цей роман багато в чому вплинув на образ капіталістичного світу пізньорадянського суспільства.

6 «Рембо» (Rambo, 1982–1988) — серія американських художніх фільмів, у яких герой-спецпризначенець виконував завдання уряду, часто пов'язані з боротьбою проти радянських військ. Фільм, попри заборону, набув значної популярності у радянських відеосалонах кінця 1980-х.

7 «Покоління «П»» (1999) — постмодерністський роман російського письменника Віктора Пелевіна, у якому йдеться про радикальні зміни в житті пострадянських суспільств на початку 1990-х років. Пелевін назвав покоління, яке було свідком розпаду Союзу й виникнення нового пострадянського капіталізму, поколінням «П», тобто поколінням апокаліптичних «пи ... ців» і «Пепсі» одночасно.

«Помаранчева революція» зупинила сповзання країни в авторитарну колію. Завдяки тому, що «перший майдан» був мирним протестом проти порушення базових громадянських свобод і підтасувань на президентських виборах 2004 року, він багато в чому нагадував політичний карнавал.

У результаті карнавальної логіки масок змінилося ставлення населення до етнонаціоналізму й до лівих партій: етнолінгвістичні відмінності ставали дедалі важливішими, а соціальний прогрес більше не викликав симпатій. За тією ж парадоксальною логікою обіцянки боротьби з корупцією стали центральними для владних еліт, у чиїх інтересах працювала системна корупція. Карнавальна легковажність проявилася в економічному житті українців: доступні кредити перетворили борги у гру, що тривала до світової фінансової кризи 2008 року. Конфесійні організації, які насолоджувалися пострадянською свободою, все більше занурювалися самі й занурювали свої громади у токсичний клерикальний магізм. Політичний хаос 2005–2009 років на певний час розчарував українців у демократії та призводив до все більшої підтримки ідеї «сильної руки». Зрештою, до другого туру президентських виборів 2009–2010 вийшли два кандидати, які представляли два стилі однієї ідеї «сильної руки»: з мінімальною перевагою переміг Віктор Янукович, чиї владні практики незабаром повернули громадян до розуміння важливості свобод.

Якщо в політичних і економічних термінах помаранчево-майданне покоління все більше тяжіло до консерватизму й легковажності, то в просторі мистецтва воно показало себе креативним, схильним до нових починань і творчої зухвалості, доки глобальна криза 2008 року — Україна була серед найбільш постраждалих країн — не внесла свої корективи в добросердий світ, що не залежав від хаосу політичних суперечок. Ще одне покоління зрозуміло, наскільки крихким є їхній колективний мир і як важливо діяти разом, уміти не піддаватися надіям і водночас зневірі в умовах особливої східноєвропейської пострадянської дистопії.

Художники цього покоління мають дивовижну властивість помічати деталі, у яких ховається диявол. Вони вкрай чутливі до несправедливості й нерівності, і расової, і класової. Вони не бояться спрямовувати оптику мистецтва на суспільні проблеми, і вірять у терапевтичність своєї творчості.

Покоління Євромайдану — це люди, здебільшого народжені в реальності дикого споживчого капіталізму сучасної України. Для них нерівність і свобода, гомеричні економічні ризики й запит на рятівника, глобальність і етнокультурна ворожнеча — «природне» середовище проживання. Для половини з них символічна Росія — чужа, а уявна Європа — своя;

для іншої половини — все значно складніше. Для цього покоління подією, що формує їхню ідентичність і їхню внутрішню суперечність, була зима 2013–2014 років і війна на Донбасі.

Тієї зими українські тінейджери пізнали досвід жертви, на яку полював «Беркут» моторошної листопадової ночі 2013 року. І вони ж — разом із людьми старшого віку — пізнали бажання натягнути на себе чорні облядушки спецміліції, приєднатися до полювання на інакодумців. Вони захоплювали держустанови й захищали «свого» президента у грудні 2013-го (втім, так само вони діяли під час президентської кампанії 2018–2019 років). Вони йшли на Євромайдан і Антимайдан у січні-лютому 2014-го. Вони об'єднувалися навколо єдиної країни, й оголошували «народні республіки». Вони гинули на фронті за Україну, й сиділи за сепаратизм. Вони поверталися в байдужий, злодійський-неситий-сп'янілий тил, і виходили на безперспективну свободу. Вони спивалися, знюхувалися, скурвлювалися, ститушувалися, виїжджали на заробітки до європейських панів... Вони були «ватниками» та «вишиватниками». І гуртом голосували за антисистемного президента Зеленського, представника нового покоління політиків в Україні.

При цьому в «євромайданівській генерації» опинилися художники різних вікових груп, але такі, що поділяють здатність висловити досвід цього вогняного часу. Артемова, Болса, Воротньов, Ісупова, Курмаз, Малашук, Мельниченко, Пікуль, Совтусік, Солоп, Субач, Хімей, Шаленний — люди з дуже різною позицією в мистецтві та політиці<sup>8</sup>. Але в їхніх роботах переломлюється колективний досвід сучасних українців, виводячи на особливе розуміння життя і смерті, світла й кольору, здоров'я і травми, минулого і сьогодення, щастя і біди, тієї й цієї сторони світу. І всі вони, як жоден із нині живих українців, дружили з Вогнем, горіли, оберталися в попіл і відроджувалися протягом короткої чорно-рудой п'ятирічки.

## Революційне похмілля і війна

Незглибний хаос України за останні п'ять років добряче здичавів і збезлюднів. Наше здичавіння пов'язане і з ефектом війни, і з провалом пострадянської модернізації. Війна вказала на цінність життя в найбазовішому, біологічному її вимірі. Ця війна була «гібридною» — коктейлем злочинів проти людяності та права, зовнішньої агресії та внутрішнього конфлікту,

8 Саме їхні роботи презентовано на виставці «Україна: Між Вогнем і Вогнем».

де зовнішній фактор російського втручання призвів до запуску механізму тривалого воєнного конфлікту на землях України. Труни, що прибували до наших селищ по обидва боки фронту, були і засобом, і посланнями про цінність кожної хвилини й кожної людини. Тим самим війна провокувала нас на найширші й найнищі почуття та вчинки, збагачуючи страхом і перемогою над ним наші закостенілі в мирній буденності біографії.

Також і життя далеко від фронту не означало миру. Що далі від лінії вогню, то глибше росла провина перед тими, хто гине. І то сильніше вона витіснялася ця провина. У таких іграх із собою почуття позбавлялися щирості, а вчинки — автентичності.

Утім, війна — це не лише бойові дії, це ще й особливий антигромадянський і протитворчий стан, коли право на думку і свобода на самовираження скасовуються, коли люди оголені у правовому і креативному планах, а вбивство з низки причин шанується. У ситуації війни людина безпритульна й незахищена, що штовхає сучасників в обійми найархаїчніших форм самозахисту й відмови від творчості. Під впливом війни Україна впритул підійшла до занурення в клерикалізм, консерватизм і етнічний колективізм, відвернувшись від тієї євроліберальної політико-правової програми, яку пропонував Євромайдан. У цій ситуації творити і мислити означало ставати дисидентом.

На додачу до знесучаснення, ми добряче знелюдніли. Наше знелюднення — це і масовий від'їзд багатьох здорових чоловіків і жінок на заробітки в близьке й далеке зарубіжжя, і особлива — тимчасова — втрата здатності до співпереживання. Нас затопило власне горе, тож співпереживання чужої біди стало надвикликом. Дегуманізація виявилася настільки сильною, що мова цієї п'ятирічки була ладна повернутися у своє більшовицьке тоталітарне минуле, до практик колективних доносів і боротьби з ворогами народу.

Дегуманізація призвела ще й до того, що родова ознака людини — мислення — опинилася під багаторазовою забороною. Нове покоління художників поставало одночасно з виникненням нового покоління дисидентів: вони проросли з непокори правлячим групам, котрі вимагали не застосовувати розум, не виражати себе, а вірити в колективне єдино-правильне. Сферу свободи було звужено до дозволених каналів, соцмереж, слів і повідомлень. Сумнів став ознакою національної зради, а критика — ворожим актом, стигмою «ворогів народу», зниклих було за Хрущова.

І саме в цих двох тенденціях — демодернізації та дегуманізації — покоління Євромайдану черпає натхнення і творить, виганяючи бісів із себе і сучасників. Наша виставка — підтвердження цієї тези.

«Тіні» Романа Михайлова і «примари» Олександра Совтусіка задають тон демонології нашого часу. «Чорноморські тіні» — данина кримській травмі українців: попіл загарбаного флоту і керченських бранців стукає в наші серця. Порожні очниці й вищир бабусиних килимів Совтусіка, іконоруйни Чекменьова, ретродизайн Пікуля — дають шанс пережити досвід скрученого під обстрілом «Градів» солдата, який мріє сховатися в притулок рідного дому, або бабусі, яка відмолує смерть у підвалі «сірої зони»<sup>9</sup>. Дорослі, що впадають у дитинство, і підлітки, що дорослішають завчасно, — це покоління Євромайдану.

Ривки в рейв, втеча в альтернативні середовища — ще одна тенденція нашого часу. «Підземелля» Ісупової, аграрна сингулярність Мельниченка, екстатичний порив у роботах МҮТН, Малащука і Хімея передають досвід цього виходу в паралельні реальності.

Та ж логіка в офіційній декомунізації. Піти в паралельний світ героїв і лиходіїв, із кристалево ясною держідеологією, зі світом, розкресленим проспектами Леніна-Бандери — це наркополітичний тріп цілого покоління політиків і активістів, що влилися в ряди «євронаці» та «єврозлодіїв»<sup>10</sup>. Так уже йшли в паралельні світи наші прадіди-більшовики, діди-фронтовики Другої світової і ще ті безвісні, мирні жертви, що стали частиною чорнозему наших «Кривавих земель»<sup>11</sup>. І образи похмілья від цього ідеологічного експерименту конгеніально реалізували Болса, Курмаз і Чичкан.

9 «Сіра зона» — територія між воюючими сторонами на Донбасі, де досі живуть і страждають від обстрілів люди.

10 Так називають українських активістів і чиновників, чия проєвропейська риторика слугувала або прикриттям для корупції, або для просування етнонаціоналістичної ідеологічної програми.

11 «Криваві землі» (Bloodlands, 2010) — термін, запроваджений американським істориком Тімоті Снайдером для позначення часу (перша половина XX ст.) і простору (між Берліном і Москвою), де/коли загибель людей була нелюдськи надінтенсивною і безпрецедентною для історії Європи. Також і Снайдерова «Чорна земля», чи «Чорнозем» (Black Earth, 2016) — спроба американського історика описати особливості поведінки німецьких нацистів на сході Європи щодо євреїв та самої цивілізації.

Утім, у цього похмілля є й позитивний бік: воно дарує підвищену чутливість до деяких рис зовнішнього світу — особливий дотик життя, кольору й запаху, як у роботах Олени Субач...

Наше вогняне п'ятиріччя йшло від свята неслуху мирних протестів до революції з палаючими шинами, від трансформерської естетики «Беркута» до трагедії війни, і від фронтової гіперреальності до бенкету під час чуми, до втечі на козацький Низ клубів Києва — Одеси — Харкова — Львова.

### **Українська кочівля: від фронту до рейву, від СРСР до Заходу**

Один містик київського клубного життя, що втратив п'ять руки у боях під Луганськом і після шпиталю набув особливого, майже пріапічного апетиту до життя, розповів мені про особливе правило рейв-математики. Виявляється, справжня рейв-вечірка вимагає участі в події понад дев'ять тисяч учасників. «Інакше не той прихід», — пояснив він мені. Математика війни на Донбасі підтакує цьому правилу: по обидва боки фронту за п'ять років якраз загинули близько одинадцяти тисяч осіб. «У них тепер свій потойбічний рейв», — пояснив мені містик.

Може, й так. Одночасне колективне переживання величезної маси людей — від публічного простору Майдану до «лінії розмежування» на Донбасі й до мегапідпілля Closer і Plivka<sup>12</sup> — дає змогу пережити особливу, екстатичну присутність у бутті. Завдяки спів-присутності з величезним екстатичним колективом, людина отримує можливість доторкнутися до початкового й автентичного в собі. У цьому дотику вона на мить набуває певної онтологічної повноти, і втрачає її, впадаючи в особливе похмілля — й особливу залежність від колективної волі рейву. З цим похміллям можна впоратися лише за допомогою нового масового екстазу. Так, фронтовики — в реальності чи у снах — повертаються на війну, а рейвери впадають у залежність від абсолютної свободи клубів. І кожне покоління протестувальників сумує за своїм майданом...

Отже, сучасне українське мистецтво — надійний спосіб спів-пережити досвід людей, які досягли свободи, пройшли війну, звикли до бідності, потрапили під удар двох пропаганд (російської та власної) і звикли до нової кочівлі своєю землею і сусідніми країнами.

Ця кочівля — не тільки переселення мільйонів українських біженців і робочих мігрантів. На початку 1990-х популярним політичним міфом було Мойсееве пророцтво про те, що по-справжньому українську державу буде побудовано, коли помре останній громадянин, народжений у Радянському Союзі. Хоч радянсько-народжені ще живі, пророцтво починає збуватися, а пострадянська кочівля України, здається, добігає кінця. Нерадянське покоління — і за сумісництвом покоління Євромайдану — набуває сили й починає своє життя в політиці та мистецтві. Воно стартує з конфлікту, породженого напруженою між підтримкою й неприйняттям політики й політики нового стибу — Володимира Зеленського. Звідси ростимуть нові українські перемоги та поразки. Сюди ж, сподіваюся, повертатимуться наші співгромадяни-кочівники.

Щодо візуального мистецтва, то перед ним відкриваються нові обрії. Якщо влада концентрується в руках цифрових політиків, то в мистецтва з'являється ще більше сили, можливостей і спокус для досягнення реальності, відповідної таким політикам.

У вогняну п'ятирічку 2014–2019-го Україна була лабораторією історії. Експеримент із нами, що живуть — відчувають — мислять — вірять — діють, відбувався в усіх сферах нашої здатності бути. Отримати доступ до нашого досвіду можна. Варто уважно подивитися на презентовані Вам роботи.

**Михайло Мінаков**, старший науковий співробітник в Інституті Кеннана (Міжнародний науковий центр ім. Вудро Вілсона), — відомий філософ та суспільствознавець, який досліджує проблеми політичної філософії, політичної теорії й історії модерності у Східній Європі та Західній Євразії. Автор п'яти книжок і понад дев'яносто наукових статей, Мінаков має більш ніж двадцять років досвіду проведення досліджень і викладання в Україні, Німеччині, США та Швейцарії. Він також є головним редактором міжнародного наукового журналу «Ідеологія і політика» та експертного блогу the Kennan Focus Ukraine.



# THE UNFINISHED BUSINESS OF THE UKRAINIAN REVOLUTION



Igor Torbakov

In one memorable episode from the extremely popular Ukrainian sitcom *Servant of the People*, Vasyl Petrovych Holoborodko, a modest history teacher, dressed only in his underwear, is sitting in his Soviet-era apartment waiting for his niece to vacate the bathroom. Suddenly three suited men appear on his porch and announce that he has just won Ukraine's presidential election with 67 percent of the vote. Feeling somewhat outlandish, the whole scene is undeniably very funny. However, in spring 2019, Volodymyr Zelensky, who played Holoborodko in the TV series, was elected Ukraine's next president, winning 73 percent of the vote (compared to incumbent Petro Poroshenko's 25 percent) and all but one of Ukraine's regions. There's no denying that this was a rather baffling political development. Yet this manifestation of seemingly eccentric politics à la ukrainien has also highlighted the sheer complexity of social processes evolving in this strategic East Slavic country since the collapse of the Soviet Union in 1991.

The contemporary history of Ukraine, one of the fifteen imperial debris, began following the implosion of Communist regime and the disintegration of the quasi-federal Soviet state. What class or group of people could benefit most in the newly born country that emerged from under the Soviet rubble? In the almost total absence of a mature nation, developed political culture, democratic institutions, or experienced counter-elite, only the old Communist cadres were in a position to advance serious claims to leadership in the newly independent Ukrainian state. They simply had no strong competitors. Notably, as early as the 1920s, some of the most farsighted Ukrainian analysts had predicted that the creation of an independent state would not be possible

without cooperation between nationalists and Communists. Their insights proved prescient: the momentous events of 1991 should not be viewed as the logical end of the protracted and heroic national-liberation struggle (which did not exist) but rather as a compromise struck by the three major groups making up the Ukrainian population. As a result, the wiliest Kyiv Communist apparatchiks, who were smart enough to understand that the only way to remain on top was to immediately turn their coats and masquerade as true nationalists, managed to set themselves free from their Moscow masters and retain full political and economic control. Unlike the old *nomenklatura*, true nationalists (mostly western Ukrainians, the Rukh movement, and some intellectuals) did not receive anything tangible but still got the coveted symbolic prize, Ukraine's independence — a dreamed-of goal but one that would have remained absolutely unattainable but for the deal with the Communists. Finally, the bulk of the *narod* — the people (mostly from the eastern and southern regions of the country, in particular the Donbas miners) who threw their overwhelming support behind the idea of independence in the December 1, 1991 referendum — hoped, first and foremost, for a better and more prosperous life in the bountiful “breadbasket of Europe.” Soviet legacy directly influenced the way in which the historic compromise in Ukraine was achieved. The nature of this compromise has to a large extent determined the future socio-political development of the country.

In the broad historical view, the disintegration of the Soviet Union was always bound to be a protracted process. True, the Soviet Union as a state (or, in a catchy phrase, “as a geopolitical reality”) did indeed disappear overnight. However, the decomposition of Soviet institutions, practices, and the political mindset have taken decades, and the process is still going on. Among the characteristic features of what can be termed a *post-Soviet condition* are the huge spillover of the old (Soviet) elites; a state in which power is wielded by a narrow, tightknit group of people who cannot be easily removed from power; and a system in which rule of law does not exist, the legislature is rubber-stamp in nature and there is no genuine space for political and economic competition. Ukraine's post-independence experience has a somewhat typical post-Soviet trajectory. Upon gaining independence in 1991, Ukraine was effectively an empty shell, not a full-blown nation-state with a distinct identity. This shell was eventually filled largely with post-Soviet content: authoritarian political practices, crony capitalism, and the merger of politics and big business that stifled competition.

At the same time, two powerful political earthquakes — in 2004 and 2014 — demonstrated that Ukrainians stand out from the crowd. There is a discernible historical pattern that shows that Ukrainians and their East Slavic brethren, particularly Russians, differ in their attitudes toward state authority, in their acceptance of trade-offs between unchecked power and social stability, and in their attitudes toward revolutionary upheavals. Rooted in the past experiences of both peoples, these differences have arguably become more pronounced over the nearly three decades of post-Soviet development.

For centuries, Russia has emphasized a strong, autocratic imperial state that is designed to act as a great power in the international arena. Autocratic rule was closely associated with the state's imperial nature because no land empire, where the distinction between the “center” and the “colonial peripheries” is blurred, can embark on even the most moderate democratization in the central provinces without running a risk of destabilizing the entire imperial polity. There were only two periods in Russia's tsarist history when its autocratic rule collapsed: the Time of Troubles (*Smuta*) in the early 17<sup>th</sup> century and the 1917 Revolution followed by civil war. Both upheavals have been etched in Russians' collective memory as chaotic periods, involving profound social dislocation and massive loss of life. The turbulent early 1990s ushered in by the Soviet Union's breakup were generally viewed in Russia as the advent of the third *smuta*: a time of lawlessness, mass poverty, and increasing secessionist movements in the outlying regions — all due to the extreme weakening of the central government. It should come as no great surprise, then, that under President Vladimir Putin, Russia's memory politics has sought to contrast the chaos brought about by the revolutionary upheaval (be it in 1917 or in 1991) with the “order” and “stability” secured and protected by a strong and centralized state.

The situation in Ukraine looks very different. The political system and state-like entities that Ukrainians had been trying to build before their lands were absorbed into the Russian empire differed markedly from the empire's autocratic structure and traditions. For significant numbers of Ukrainians, the glory of the (national) state and the authoritarian system of government were not necessarily interdependent notions, as they were for many Russians. In other words, unlike Russians, Ukrainians did not develop what some political scientists call a “non-democratic hegemonic national identity.” Importantly, the Ukrainians also have a different attitude toward revolutions. This is of course not to say that they hold dear the myth of the Bolshevik revolution any more than the Russians do. Yet the Ukrainian narrative is all about the struggle for national liberation. The heroics and

romantic aura of a national revolution, driven by a historically conditioned combination of social and national factors, clearly strikes a chord with millions of Ukrainians.

The 2004 “Orange Revolution” in Ukraine — the first attempt in Kyiv to overcome post-Soviet condition — failed in large part because of petty political bickering among the “Orange” victors. That infighting paved the way for the rise of the venal Yanukovich regime. The 2014 revolt that styled itself as *Euromaidan* is Ukraine's second attempt to break out of the post-Soviet mold. In the long run, the success or failure of this ongoing attempt will largely depend on whether those Ukrainians who carried out the “February Revolution” manage to forge Ukraine's distinct national (civic) identity, one that will be embraced by all Ukrainian citizens irrespective of their ethnic origin and linguistic preferences, and build the new institutions that will facilitate good governance. This reform program is precisely what Ukraine's civic activists generally refer to when they invoke the notion of the “European path” and express their desire to “associate with the European Union.” Putin Russia's growing anti-Westernism and a desire to retain a sphere of influence, which would comprise Ukraine and where post-Soviet (and utterly un-European) rules of the game would prevail, make the Euromaidan revolutionaries' “European orientation” look not just as a political but also as a “civilizational” choice. The fact that most Ukrainians are not aware of the details of the Association Agreement with the EU and have a vague idea of how the Brussels bureaucratic bodies function is beside the point. Those in Ukraine who opt for “Europe” simply want to put an end to ugly post-Soviet practices (such as rapacious crony capitalism, corruption, nepotism, selective application of justice, etc.) and foster the rule of law, secure property rights, and protection of human dignity — the values they associate, correctly, with Europe.

What Euromaidan stands for is, first and foremost, a value-based vision of Ukraine as part of a wider Europe. It is adherence to a set of values born at the dawn of European modernity that could — and should — become a cornerstone of the overarching Ukrainian national identity. To be sure, what is truly important about these values — rule of law, division between public and private spheres, human rights, freedom — is not so much that they are European (although, historically, they are) as that they are universal. They appeal equally, and irrespective of concrete cultural context, to a Frenchman, a Ukrainian, and a Russian. That's why the assertion of Ukraine's European value-based identity appears to be the most troublesome aspect of Ukrainian developments for the Kremlin leadership. It was

Kyiv's "flight towards Europe" that ultimately prompted Moscow to carry out a land grab in Crimea and unleash a war in Ukraine's east.

Like any other revolution, Euromaidan has raised an extremely high bar of expectation. The mandate given to the new leaders by the people was both crystal clear and devilishly hard to fulfil: restoration of Ukraine's territorial integrity and radical socio-political transformation bringing the country closer to EU standards. The political future and overall legitimacy of the Ukrainian leadership swept into power by the revolutionary wave have come to rest on its ability to deal with two major challenges: defending the country in the "hybrid war" in the eastern provinces and implementing a thoroughgoing reform in economic and social spheres. Five years on, the outcome appears to be a mixed bag on both counts. On the war front, Kyiv has ultimately succeeded in thwarting Moscow's more ambitious, if downright fanciful, geopolitical designs aimed at splitting Ukraine into several parts, absorbing the south-eastern regions of "Novorossia" directly into Mother Russia's geobody, installing a puppet regime in the other part, and hanging the rest out to dry. Kyiv's success in stopping the external aggression and preserving the bulk of the nation's territory intact is no mean feat, particularly given the dire straits that Ukrainian military found themselves in in the spring of 2014. However, the Poroshenko government managed neither to recover parts of Donetsk and Luhansk regions lost to the Russia-backed rebels, nor to find a comprehensive solution to the Donbas problem. In the short and medium run, the situation does not look promising. The "Minsk Accord" cannot be implemented as Ukraine and Russia interpret its clauses in diametrically opposite fashion, while the "Normandy format" seems to have degenerated into a discussion club, wielding no authority whatsoever. As Ukrainian military got stuck in the exhausting trench warfare, the death toll has risen above 13,000 and the number of internally displaced persons fleeing war exceeds 1.8 million, the powers-that-be in Kyiv stubbornly stick to their official characterization of the confrontation as "anti-terrorist operation." This makes for a highly ambiguous situation and the gap has been growing between the grim reality the Ukrainians see before their eyes and the rhetoric of the country's governing elites.

On the reform front, the picture appears to be equally ambivalent. Arguably, the last five years saw more meaningful reforms than all the previous years since 1991. Yet so far, the effect of these reforms has failed to translate into decent living standards. According to the recent Credit Suisse report, Ukraine ranks 123<sup>rd</sup> out of 140 countries in terms of its citizens' median wealth. Education and healthcare reforms have not yet been completed and the crucial legal

reform appears to have stalled. Graft continues to be one of the country's biggest problems. Polling data shows that around 90 percent of Ukrainians believe government corruption is widespread. Corruption in Ukraine, concurs the U.S. State Department, remains "pervasive at all levels in the executive, legislative, and judicial branches of government."

What accounts for such patchy picture? It would appear that Euromaidan has failed to produce a critical mass of people who would get organized and resolutely act as agents of change. One of the many expectations five years ago was that a new movement, probably a new party of reform would emerge out of Ukraine's most recent political turmoil and change the underhand nature of Ukrainian politics. However, Euromaidan did not create any such movement or party. Its most prominent activists chose to join the established political organizations. This was, according to the Lviv-based journalist and public intellectual Yuri Durkot, a "political failure of the Maidan generation." As a result, the old-new elites who found themselves in leadership positions in the aftermath of the 2014 electoral cycle have pursued a set of policies that was riddled with ambiguity. While on the rhetorical level they have upheld the objective of Ukraine's comprehensive "Europeanization" (not least because no meaningful alternative to "Europeanization" exists), a significant segment of the country's political class appeared to believe that it was possible to return to the "business as usual" mode once the most odious aspects of post-Soviet condition characteristic of the infamous Yanukovich reign had been removed. As Poroshenko's presidential term was drawing to a close, elite attitudes and popular attitudes seemed to be increasingly out of synch. The bulk of Ukrainian elites had a sense that the revolution was over and were basically back to their old ways. But large swaths of the Ukrainian population had a radically different vision. For them, the revolution was not over, simply because most of the goals set forth by Euromaidan — in particular, clean government and independent legal system — have not been achieved. A recent Gallup poll has neatly caught the popular mood: Ukraine ended up at the very bottom of the list of countries in terms of its citizens' trust in national government: only 9 percent of respondents said they had trust in Ukraine's state institutions.

The widening chasm between elite and popular visions underlies the "decimation" of Ukrainian political establishment in the course of the two rounds of the 2019 presidential election, which was ultimately won in a landslide by Volodymyr Zelensky, a popular comic and political novice. In many ways the "Zelensky phenomenon" can be seen as a "revolutionary" development. Indeed, the leading Ukrainian sociologist Evhen Holovakha characterized the

election outcome as an “electoral Maidan,” a reference to the pivotal protest movements in 2004 and 2013-14, although this time around the transfer of power in Kyiv took place in a perfectly legal and orderly manner. This view was echoed by the prominent political scientist Gwendolyn Sasse, who noted that “the mobilization against a corrupt regime that had exploded on the streets in 2013-14 has now broken through in the [2019] elections.” Likewise, the art curator and former Euromaidan activist Vasyl Cherepanyn suggested that Ukrainians’ “rebellious popular vote against corrupt politics-as-usual” followed the logic of France’s Gilets Jaunes movement — only within the electoral system. As they rejected Ukraine’s current political class and threw their support behind a person with no public office experience, the overwhelming majority of Ukrainians responded in a “revolutionary” manner to a perceived danger of creeping counterrevolution — the reconstruction of the oligarchic system of governance.

The confluence of the strong tradition of popular protest and pervading populist attitudes, which catapulted an everyman to the pinnacle of power, raises an important question: does the Zelensky victory indicate politicization or depoliticization of Ukraine’s population? It would seem that the answer is that it’s a combination of both. There’s no question that Ukrainian society remains highly politicized. “For a contemporary Ukrainian,” the author Sofia Andrukhovych notes in the *Süddeutsche Zeitung*, “politics is no less important than the most intimate personal affairs, health and relationships with close friends. Political issues break relationships, people become depressed about them or experience emotional roller coaster rides.” At the same time, there are certain signs of depoliticization — in a sense that there is a profound change in the understanding of politics, which seems to be associated less and less with responsible governance. Having elected a political neophyte as their new president, argues the political scientist Volodymyr Kulyk, huge numbers of Ukrainians appeared to have rejected politics in the traditional sense or at least have not taken it seriously. Furthermore, even the way politics is done in Ukraine these days is being rapidly transformed. Latest technological developments and the arrival of Ukrainian “smart-phone generation” radically simplified and shortened political message, making it fit devices’ screen sizes.

The 2019 reshaping of Ukraine’s political landscape is a direct result of a powerful blowback from the flawed policies pursued over the last five years by the country’s governing elites, who rode to power on the crest of the 2014 revolutionary wave, and from frustrated expectations of the many millions of Ukrainians. If anything, the outcome of the most recent electoral cycle is a re-

lection of this land’s famously rebellious spirit. The Ukrainians rarely miss a chance to challenge the political establishment — either by voting or by more forceful means. Within the span of less than 30 years of its contemporary history Ukraine has already seen three mighty political upheavals: the emergence of independent state on the ruins of Soviet communist empire, followed by the rise of the corrupt post-Soviet economic and political system; then in 2004 and 2014 there erupted two domestic revolts whose ultimate goal was to rid the country of post-Soviet condition and set it firmly on the path towards European “normality.” The 2019 protest voting demonstrated the overwhelming majority of Ukrainians are deeply dissatisfied with the current state of affairs. At the same time, the latest elections brought forth a whole plethora of various regional, demographic and socio-economic expectations. Further political turmoil cannot be excluded unless Ukrainian elites clean up their act and pursue structural reforms in earnest.

These recurrent (and so far not particularly successful) revolutionary attempts are often disparaged, both inside and outside Ukraine, as counterproductive, futile and disappointing. Seen in a broader historical and comparative perspective, however, they illustrate one simple but important historical truth: revolution is no mere momentary act of seizing power but a protracted process of societal transformation. In Great Britain, it was Whig historians who described only the 1688 “Glorious Revolution” as the English Revolution, although later historiography would subsume the whole gamut of political upheavals and civil wars between 1640 and 1688 under the rubric of the “Great Rebellion” or the “English Revolution.” Revolution shook France in 1789, but it would take three more revolutions in the 19<sup>th</sup> century before the situation got relatively stable after 1871 under the Third Republic. What is generally known, is that the Russian Revolution was in fact a series of uprisings, conflicts and civil wars that began in 1905 and ended in the mid-1930s when the Stalinist socio-economic system finally emerged. For its part, the demise of Communism in Europe — *Le passé d’une illusion*, in François Furet’s memorable phrase — was itself a long-lasting affair replete with uprisings and rebellions.

Neither Ukraine’s location on the periphery of Europe, nor its difficult geopolitical environment have been conducive to unproblematic historical development. Both as part of the multi-ethnic imperial state and as an independent nation, Ukraine has had more than its fair share of tragedy and trauma. Most of present-day Ukraine’s fundamental features, shaped by its troubled past, both ancient and not so distant one — such as regional and cultural diversity, social institutions, property relations as well as Ukrainians’ mindsets, tradi-

tions, and codes of conduct — do not lend themselves well to rapid transformation, as the country's contemporary history vividly demonstrates. While the goal of Ukraine's "Europeanization" set clearly by Euromaidan appears to have no alternative, achieving this goal is not going to be a cakewalk. The reform-minded Ukrainians still have a great deal of unfinished business. There's no knowing when it is finished. One thing is clear, though: the Ukrainians are in it for the long haul.

**Igor Torbakov**, historian, political analyst, specializes in Eastern European and Eurasian history and politics. Senior Fellow at the Institute for Russian and Eurasian Studies at Uppsala University (Sweden). His recent publications discuss Russian-Ukrainian relations and the politics of history and memory wars in Eastern Europe.

# НЕЗАВЕРШЕНА СПРАВА УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

Ігор Горбаков

В одній із серій надзвичайно популярного українського ситкому «Слуга народу» Василь Петрович Голобородько, простий учитель історії, сидить у самому спідньому в своїй старій радянській квартирі, чекаючи, коли племінниця звільнить ванну. Раптом у коридорі з'являються троє чоловіків у костюмах й оголошують, що він щойно переміг у виборах президента України з 67% голосів. Сцена хоч і чудернацька, та безперечно, дуже смішна. Проте навесні 2019 року Володимира Зеленського, який грав роль Голобородька на телебаченні, було обрано наступним президентом завдяки підтримці 73% виборців (у той час, як його суперник Петро Порошенко здобув 25% голосів), в усіх, крім одного, регіонах України. Безперечно, неочікуваний поворот у політичному житті. Водночас така ексцентрична політика «по-українськи» підкреслила соціальні процеси, які відбуваються в цій стратегічній східноєвропейській країні після розпаду Радянського Союзу в 1991 році.

Сучасна історія України, одного з п'ятнадцяти уламків імперії, почалася з падіння комуністичного режиму та розвалу квазіфедеральної радянської держави. За майже цілковитої відсутності сформованої нації, розвиненої політичної культури, демократичних інституцій та досвідченої опозиції, лише старі комуністичні кадри могли серйозно претендувати на керівні посади в українській державі, яка щойно здобула незалежність. У них просто не було сильних конкурентів. Примітно, що вже

у 1920-х роках найбільш далекоглядні українські мислителі передбачили, що утворення незалежної держави буде неможливим без співпраці між націоналістами та комуністами. Їхні прогнози справдилися: доленосні події 1991 року слід сприймати не як логічне завершення довгої та героїчної націонал-ліберальної боротьби (якої не було), а радше як компроміс, досягнутий трьома головними групами українського населення. В результаті найспритніші комуністичні апаратники, достатньо кмітливі, щоб зрозуміти, що єдиний шлях нагору — це перевзутися й замаскуватися під націоналістів, спромоглися звільнитися від впливу московських хазяїв і здобути цілковитий політичний та економічний контроль. На відміну від старої номенклатури, справжні націоналісти (переважно західні українці, члени «Народного руху», деякі інтелектуали) не здобули нічого відчутного, крім жаданої символічної винагороди — незалежності України — мети омріяної, але недосяжної без угоди з комуністами. Зрештою, народні маси (переважно зі східних та південних областей, зокрема, шахтарі Донбасу), які безумовно підтримали незалежність на референдумі першого грудня 1991 року, — передусім сподівалися на добробут і краще життя в родючій «житниці Європи». Радянський спадок вплинув на спосіб досягнення історичного компромісу в Україні. Характер цього компромісу великою мірою визначив майбутній соціо-політичний розвиток країни.

Із ширшої історичної перспективи розпад Радянського Союзу, так чи інакше, був довгим процесом. СРСР як держава (чи, як було сказано, «геополітична реальність») справді зник протягом однієї доби. Але руйнація радянських інституцій, практик і політичного світогляду тривала десятиліттями, та й досі триває. Серед особливостей, так би мовити, пострадянського становища, — надлишок старих (радянських) еліт; держава, що нею керує невелика згуртована група, яку нелегко усунути від влади; і система, у якій не існує верховенства права, законодавчі органи бюрократизовані, бракує умов для політичної та економічної конкуренції. Незалежна Україна більшою мірою розвивалася за типовою пострадянською траєкторією. Після здобуття незалежності у 1991-му Україна була фактично порожньою оболонкою, а не зрілою національною державою з визначеною ідентичністю. Зрештою, оболонка заповнилася пострадянським вмістом: авторитарними політичними практиками, клановим капіталізмом, злиттям політики й великого бізнесу, яке заважало конкуренції.

Водночас два потужних політичних потрясіння — у 2004 та 2014 роках — продемонстрували, що українці вирізняються з натовпу. Є певна історична закономірність, за якою українці та їхні східноєвропейські побрати-

ми, зокрема росіяни, відрізняються у ставленні до держави, у сприйнятті балансу між неконтрольованою владою та соціальною стабільністю, а також революційних змін. Укорінені в минулому обох народів, ці відмінності, можливо, стали помітнішими протягом майже трьох десятиліть пострадянської історії.

Росія століттями спиралася на сильну, автократичну, імперіалістичну державу, покликану діяти як потужний гравець на міжнародній арені. Автократичний режим тісно пов'язаний з імперіалістичною природою держави, оскільки жодна суходозна імперія з розмитою межею між «центром» і «колоніальними периферіями» не може розпочати навіть помірну демократизацію в центральному регіоні без ризику розхитати всю систему. В історії царської Росії було лише два періоди занепаду автократії: доба Смути на початку XVII століття та революція 1917 року, що передувала громадянській війні. Обидві події відбулися в російській колективній пам'яті як часи хаосу, що супроводжувалися значними соціальними негараздами та людськими втратами. Неспокійний початок 1990-х, викликаний розвалом Радянського Союзу, загалом у Росії розглядали як третю смуту: доба безправ'я, масового зубожіння та посилення сепаратистських рухів у віддалених регіонах — усе через значне послаблення центральної влади. Тож не дивно, що за президентства Володимира Путіна російська політика пам'яті прагнула протиставити хаос революційних потрясінь (чи то 1917-го, чи 1991 року) «порядку» та «стабільності», забезпеченим і захищеним сильною централізованою державою.

В Україні ситуація здається відмінною. Політична система та державні утворення, що їх українці намагалися побудувати до поглинання земель Російською імперією, різко відрізнялися від деспотичної структури та традицій імперії.

На відміну від багатьох росіян, значна частина українців не розглядала велич (національної) держави та авторитарний устрій як взаємозалежні поняття. Іншими словами, на відміну від росіян, українці не створили того, що деякі політологи називають «недемократичною гегемонічною національною ідентичністю». Також важливо, що українці інакше ставляться до революцій. Звісно, це не означає, що вони цінують більшовицьку революцію більше, ніж росіяни. Усе ж український наратив базується на боротьбі за національне визволення. Героїчна та романтична аура національної революції, зумовлена історичною комбінацією соціальних і національних чинників, явно знаходить відгук у мільйонів українців.

Помаранчева революція 2004 року — перша спроба України подолати пострадянський режим — зазнала поразки передусім через дрібні сварки між «помаранчевими» переможцями. Ці чвари промостили шлях встановленню корумпованого режиму Януковича. Повстання 2014 року, Євромайдан, було другою спробою вирватися з пострадянського простору. Урешті-решт, успіх або поразка цієї незавершеної спроби великою мірою залежатиме від того, чи вдасться українцям, які здійснили «лютневую революцію», сформувати відмінну національну (громадянську) ідентичність України, яку сприймуть усі українські громадяни незалежно від їхнього етнічного походження та мовних уподобань, а також створити нові інститути, які сприятимуть кращому управлінню. Саме на таку програму реформ переважно посилаються українські громадські активісти, коли кажуть про «європейський шлях» та вступ до Євросоюзу. Все сильніше антизахідництво путінської Росії та прагнення зберегти сферу впливу, яка включатиме Україну та в якій пануватимуть пострадянські (у жодному разі не європейські) правила гри, ведуть до того, що «європейська орієнтація» учасників Євромайдану виглядає не лише як політичний, а також як «цивілізаційний» вибір. Не важливо, що більшість українців не обізнані з деталями Угоди про асоціацію з ЄС і мають лиш приблизне уявлення про те, як функціонують відомчі органи Брюсселя. Ті, хто в Україні обирає «Європу», просто хочуть покласти край потворним пострадянським практикам (таким, як хижацький клановий капіталізм, корупція, кумівство, вибіркове застосування правосуддя тощо), установити верховенство права, захистити майнові права та людську гідність — цінності, які вони справедливо асоціюють із Європою.

Євромайдан передусім боровся за ціннісне бачення України як частини більшої Європи. Саме відданість цінностям, народженим на світанку європейської сучасності, має стати наріжним каменем об'єднавчої української національної ідентичності. Безумовно, найважливіше в цих цінностях — верховенство права, розділення публічної та приватної сфер, права людини, свободи — не тому, що вони європейські (хоч історично так і є), а тому, що універсальні. Вони однаково поширюються, незалежно від культурного контексту, на француза, українця чи росіянина. Ось чому для Кремля найпроблематичнішим аспектом ситуації в Україні є становлення її європейської ціннісної ідентичності. Саме «втеча Києва до Європи» зрештою підштовхнула Москву анексувати Крим і розв'язати війну на сході України.

Як і будь-яка інша революція, Євромайдан виставив надзвичайно високу планку очікувань. Вимоги, висунуті новим лідерам, були гранично ясними

і вкрай важкими для виконання: відновлення територіальної цілісності України та радикальні соціально-політичні перетворення, які наближали б країну до стандартів ЄС. Політичне майбутнє і легітимність українського керівництва, яке привела до влади революційна хвиля, залежали від його здатності впоратися з двома головними проблемами: захистити країну в «гібридній війні» у східних регіонах та впровадити ґрунтовні економічні та соціальні реформи. П'ять років по тому результати виглядають неоднозначними за обома пунктами. Щодо війни, то Києву вдалося перешкодити амбітним, щоб не сказати химерним, геополітичним планам Москви: розчленувати Україну, поглинути південно-східні райони «Новоросії» безпосередньо геотілом матінки-Росії, встановити маріонетковий режим на іншій частині території, а решту покинути напризволяще. Поступ Києва у припиненні зовнішньої агресії та збереженні більшої частини території є значним досягненням, особливо зважаючи на складне становище, у якому опинилася українська армія навесні 2014 року. Менше з тим, уряду Порошенка не вдалося ані повернути захоплені проросійськими ополченцями території Донеччини та Луганщини, ані знайти всебічного розв'язання проблеми Донбасу. У короткій та середньостроковій перспективі ситуація не виглядає багатонадійною. Мінські угоди не може бути виконано, позаяк Україна та Росія трактують їхні положення діаметрально протилежно, а «нормандський формат», схоже, деградував до дискусійного клубу без жодних повноважень. Тоді, коли українські військові застрягли у виснажливій позиційній війні, кількість загиблих перевищила 13 тисяч, а внутрішньо переміщених осіб — 1,8 мільйона, політична верхівка в Києві вперто продовжувала називати конфлікт офіційним формулюванням «антитерористична операція». Це створило вкрай неоднозначну ситуацію, і збільшило розрив між риторикою керівної еліти та похмурою реальністю, яку українці спостерігали на власні очі.

Щодо реформ, то картина не менш суперечлива. Можна стверджувати, що за останнє п'ятиліття було проведено більше вагомих реформ, аніж за всі попередні роки, починаючи з 1991-го. Проте ефект від цих реформ досі не зміг втілитися в гідному рівні життя. Відповідно до нещодавнього звіту Credit Suisse, за середнім рівнем добробуту громадян Україна посідає 123 місце з-поміж 140 країн. Реформи у сфері освіти та медицини ще не завершено, а вирішальна судова реформа, вочевидь, загальмувала. Хабарництво лишається однією з найбільших проблем у країні. Дані опитувань показують, що близько 90% українців вважають, що корупція в державному апараті є повсюдною. Державний департамент США погоджується, що корупція в Україні лишається «поширеною на всіх рівнях виконавчої, законодавчої та судової влади».

Чим пояснюється така нерівна картина? Здавалося, Євромайдан не зміг утворити критичну масу людей, які організувалися б та рішуче діяли як агенти змін. П'ять років тому одним із багатьох очікувань було те, що новий рух, можливо, нова партія реформ, виникне з політичного безладу та змінить непрозорий характер української політики. Та Євромайдан не створив такої політичної сили. Найпомітніші активісти вирішили доєднатися до наявних політичних організацій. За словами львівського журналіста й інтелектуала Юрія Дуркота, то був «політичний провал покоління Майдану». В результаті старі-нові еліти, які після виборів 2014 року опинилися на керівних посадах, запровадили політичний курс, просотаний суперечливістю. Попри те, що у своїй риториці вони підтримували напрям «європеїзації» України (зокрема й тому, що суттєвої альтернативи «європеїзації» не існує), значна частина політиків, вочевидь, вважала за можливе повернутися до звичного порядку речей, відколи було усунуто найодіозніші прояви пострадянського режиму, характерні для сумнозвісного правління Януковича. Мірою того, як президентський термін Порошенка добігав кінця, позиції політиків та народу все менше відповідали одна одній. Основна маса українських політиків відчувала, що революція скінчилася, тож вони майже повернулися до старого. Та чимала частина населення мала геть інакше бачення. Для цієї частини революція не скінчилася просто тому, що більшість визначених Євромайданом ідей — зокрема, чесний уряд та незалежна система правосуддя — не було досягнуто. Нещодавне опитування Gallup чітко вловило суспільний настрій: Україна опинилася в самому кінці списку країн за критерієм довіри громадян до уряду — лише 9% респондентів заявили, що довіряють державним інституціям.

Зростання прірви між позиціями верхівки й народу перебуває в основі «усунення» українських керівних кіл протягом двох турів президентських виборів 2019 року, які з розгромним рахунком виграв Володимир Зеленський, популярний комік і новачок у політиці. Багато в чому «феномен Зеленського» можна розглядати як революційне явище. Дійсно, провідний український соціолог Євген Головаха схарактеризував результати виборів як «виборчий Майдан», апелюючи до протестів 2004 та 2013–2014 років, хоча цього разу передача влади в Києві відбулася цілком регулярним шляхом. Цю думку поділяє відома політологиня Гвендолін Сасс, зазначаючи, що «мобілізація проти корумпованого режиму, що вибухнула на вулицях у 2013–2014 роках, зараз відбулася на виборах (2019 року)». Так само, арт-куратор та колишній активіст Євромайдану Василь Черепанин припускає, що «протестне народне голосування українців проти старої корумпованої політики» наслідувало логіку французького руху «жовтих

жилетів» — тільки в рамках виборчої системи. Відкинувши нинішній політичний клас і підтримавши людину без досвіду роботи на державній службі, більшість українців «революційно» відреагували на небезпеку повзучої контрреволюції — відновлення олігархічної системи управління.

Поєднання сильної традиції народного протесту та вкорінених популістичних настроїв, здатне катапультиувати звичайну людину на верхівку влади, порушує важливе питання: перемога Зеленського свідчить про політизацію чи про деполітизацію українців? Схоже, відповідь — і те, й інше. Немає сумнівів, що українське суспільство лишається сильно політизованим. «Для сучасного українця політика не менш важлива, ніж романтичні стосунки, здоров'я та дружба, — зазначає Софія Андрухович у *Süddeutsche Zeitung*. — Через політику руйнуються сім'ї, люди впадають у депресію або опиняються на емоційних гойдалках». Водночас можна помітити й певні ознаки деполітизації — йдеться про глибинні зміни в розумінні політики, яку дедалі менше асоціюють із компетентним управлінням. Обравши президентом політичного неофіта, стверджує політолог Володимир Кулик, значна кількість українців відкинула політику у традиційному розумінні або принаймні не сприйняла її серйозно. Швидко змінюється навіть спосіб, у який політика зараз функціонує в Україні. Останні технологічні розробки та поява українського «покоління смартфонів» радикально спростили та скоротили політичне послання, аби воно вміщалося у формат екрану мобільного пристрою.

Зміна політичного ландшафту в Україні у 2019 році — прямий результат потужної реакції на некоректну політику, що її п'ять років проводило керівництво держави, яке прийшло до влади на гребені революційної хвилі 2014 року, а також несправджених очікувань мільйонів українців. У кожному разі, результати останніх виборів відображають славетний бунтарський дух цієї країни. Українці рідко нехтували шансом кинути виклик політичному істеблішменту — або шляхом голосування, або за допомогою більш рішучих заходів. Менш ніж за 30 років сучасної історії Україна вже пережила три потужних політичних потрясіння: появу незалежної держави на руїнах радянської комуністичної імперії, за якою послідувало постання корумпованої економічної та політичної системи; далі у 2004 та 2014 роках спалахнули два внутрішніх повстання, кінцевою метою яких було позбавити країну пострадянського режиму і твердо спрямувати її на шлях європейської «нормальності». Протестне голосування 2019 року продемонструвало, що переважна більшість українців глибоко незадоволена наявним станом справ. Водночас останні вибори породили багато регіональних, демографічних та соціально-економіч-



них очікувань. Не можна виключати можливість подальших політичних заворушень, якщо українські еліти не наведуть лад і не проведуть серйозні структурні реформи.

Ці повторювані (й поки не надто успішні) революційні спроби часто наштовхуються на осуд і в Україні, і за її межами як контрпродуктивні, даремні та невтішні. Та в ширшій історичній і порівняльній перспективі вони ілюструють просту, але важливу історичну істину: революція — не просто миттєве захоплення влади, а тривалий процес суспільних перетворень. У Великій Британії історики-віги вважали англійською революцією лише Славну революцію 1688 року, хоча пізніша історіографія вже включала в категорію «Велике повстання» або «Англійська революція» всю гаму політичних потрясінь та громадянських воєн між 1640 та 1688 роками. Революція розхитала Францію 1789 року, але знадобилося ще три революції у ХІХ столітті, перш ніж ситуація відносно стабілізувалася після 1871 року за Третьою республікою. Те, що загалом відомо як Російська революція, насправді було низкою повстань, конфліктів і громадянських воєн, які почалися в 1905 році й завершилися в середині 1930-х років, коли зрештою остаточно постала сталінська соціально-економічна система. Натомість, падіння комунізму в Європі — згідно з відомим висловом Франсуа Фюре, *le passé d'une illusion* (минуле однієї ілюзії) — саме по собі було тривалим процесом, насиченим повстаннями та заколотами.

Ані розташування України на периферії Європи, ані її складне геополітичне оточення не сприяли безпроблемному історичному розвитку. І у складі багатоетнічної імперської держави, і як незалежна нація на долю України випало чимало трагедій і травм. Більшість засадничих рис сучасної України, що сформувалися з її неспокійної минувшини, і давньої, і не такої далекої, — таких, як регіональне й культурне різноманіття, соціальні інститути, майнові стосунки, а також світогляд, традиції та кодекси поведінки, — не піддаються швидкому реформуванню, як наочно демонструє сучасна історія країни. Хоча мета «європеїзації» України, чітко визначена Євромайданом, схоже, не має альтернативи, досягти цієї мети буде непросто. Налаштовані на реформи українці досі мають незавершену справу. Невідомо, коли буде фініш, та зрозуміло єдине: українці в цьому надовго.

**Ігор Торбаков**, історик, політолог, публіцист, фахівець із політичного процесу в країнах Східної Європи. Старший науковий працівник Центру російських і євразійських студій в Університеті Упсали (Швеція), автор численних публікацій із проблем політичної історії, внутрішньої та зовнішньої політики України, Росії і країн СНД, а також на тему сучасних політик пам'яті у Східній Європі.

**Ciera Artemova**

**Yuriy Bolsa**

**Alexander Chekmenev**

**David Chichkan**

**Zina Isupova**

**Kinder Album**

**Maria Kulikovska**

**Sasha Kurmaz**

**Yarema Malashchuk and Roman Himey**

**Anton Malynovskyi**

**Sergey Melnitchenko**

**Roman Mikhaylov**

**Yevgen Nikiforov**

**Igor Petrof**

**Yuri Pikul**

**Nikita Shalenny**

**Yaroslav Solop**

**Alexander Sovtysik**

**Elena Subach**

**Vyacheslav Teschner**

**Vova Vorotniov**

**Collective of artists:**

**sculptors Dmytro Kravavich,**

**Emmanuel Misko, Yaroslav Motyka,**

**monumental artist Olexandr Pirozhkov,**

**architects Myron Vendzylovych,**

**Apollon Ogranovych**

## Gera Artemova

Born in 1973 in Kyiv, Ukraine. In 1996 graduated from the Kyiv Polytechnic Institute. Since 1995 worked as a graphic-designer, since 2002 — as an art-director in a graphic design studio. In 2008 graduated photography courses at the Ukrainian TV, Radio broadcasting and Press institute. In 2015 graduated the course of Conceptual Photography lead by Roman Pyatkovka in Kyiv. Gera Artemova is focusing on documentary and conceptual photography. Her pictures have been published in international publications such as GUP, National Geographic, Geo Lino. Gera's work was awarded and shortlisted with national and international awards: National Award "Photographer of the Year 2013", Critical Mass, Sony World Photography Awards, IPA (International Photo Award), Travel Photographer of the Year. She took part at various exhibitions and multimedia projects in Ukraine, Spain, Portugal, Belgium, Turkey, Austria, France and USA. Gera Artemova is a member of UPHA (Ukrainian Photographic Alternative) since 2013.

## Melanka

*Color photography, 2014*

Melanka is a Ukrainian folk holiday celebrated on January 13. The photographs were taken in Kosmach — very old hutsul village in the Western part of Ukraine, in Carpathian Mountains, where the ancient traditions are carefully kept.

Every year the villagers await and do preparations for the holiday — create masks, make costumes, share roles. Participants of the holiday wear costumes and masks and go from one house to another in the village. From morning till evening, they play traditional scenes and sing songs. It's called "to lead Melanka". There are several traditional personages in this holiday: Old Man and Old Woman, Va Vasy Melanka and Vasyl (or "bride" and "groom"), Gypsy, Jew, Soldier, Drunkard, Bear and Devils. Melanka and Vasyl (or the Bride and the Groom), Gypsy Woman, Jew, Soldier, Drunkard, Bear and Demons.



## Гера Артемова

Народилася 1973 року в Києві (Україна). 1996 року закінчила Київський політехнічний інститут. Із 1995 року працювала дизайнеркою-графіком, із 2002-го — арт-директоркою студії графічного дизайну. У 2008 році закінчила курси фотографії при Укртелерадіопресінституті. У 2015-му — закінчила курс концептуальної фотографії Романа Пятковки в Києві. Фокусується на документальній та концептуальній фотографії. Її світлини було опубліковано в міжнародних медіа, таких як GUP, National Geographic, Geo Lino. Роботи Гери Артемової увійшли до фіналу або були нагороджені національними та міжнародними фотопреміями: Національна премія «Фотограф року 2013», Critical Mass, Sony World Photography Awards, IPA (International Photo Award), Travel Photographer of the Year. Брала участь у багатьох виставках та мультимедійних проєктах в Україні, Іспанії, Португалії, Бельгії, Туреччині, Австрії, Франції та США. Із 2013 року є членкинею УРНА (Українська фотографічна альтернатива).

## Меланка

*Кольорові фотографії, 2014*

Меланка (або Маланка) — українське народне свято, що відзначається із січня. Світлини було зроблено у Космачі — старовинному гуцульському селі в західній частині України, в Карпатах, де ретельно зберігаються давні традиції.

Щороку селяни очікують на цей день і готуються до нього — створюють маски, шують костюми, розподіляють ролі. Перевдягнені учасники свята ходять від будинку до будинку в селі — з ранку до вечора, розігрують традиційні сценки та співають пісні. Це називається «водити Меланку». У цьому святі є кілька традиційних персонажів: Дід і Баба, Меланка і Василь (або «наречена» і «наречений»), Циганка, Єврей, Солдат, П'яничка, Ведмідь і Чорти.



## Yuriy Bolsa

Born in 1997 in Chervonohrad (Lviv region, Ukraine). Lives and works in Chervonohrad. In 2015, graduated from Higher vocational school No. 11, specializing in computer typesetting. Personal projects: Negative sides (Arteria Museum of Contemporary Art, Odesa, 2016), Unwise decisions (Chech Gallery, Ivano-Frankivsk, 2018), Live, do not be afraid (Dymchuk Gallery, Kyiv, 2018), Anti-Romantics (Ornament Art Space, Kyiv, 2019). Participated in several group exhibitions: That's Wassup (Center for Contemporary Art M17, Kyiv 2017), Children of Dr. Frankenstein (Pavlo Gudimov Ya Gallery, Kyiv, 2018), Uglification (MetaCulture, Kyiv, 2019).

### Decommunisation

*Oil on canvas, 2019*  
*From Stanislav Silantiev's collection*

### Work in the Field

*Oil on canvas, 2019*  
*From Viktor Leschinsky's collection*

A young 22-year-old artist from the mining city of Chervonohrad in the western Ukraine is a post-apocalyptic romanticist. He succeeded to materialize in the most unexpected way the dialogues of several generations — namely Yuri's mother, who has lived in the USSR, Yuri himself, who lives in a depressed post-Soviet city, and a Time, or rather its absence. The author managed to destroy the unit of measurement, as well as ignore the countdown, which forever stood still in the ironclad decoration of the once prosperous city. The time in Chervonohrad, in the life of Yuri and his mother, is no longer the equivalent of life. Life has left the city just as the city left its once active and smiling inhabitants.

Yuri Bolsa is one of the brightest young authors in contemporary Ukraine. He presents his work *Decommunisation*, where the concrete bodies of once potent tyrans on the pedestals seem anatomically unidentified due to the volcanic ash, which does not come from the crater of Vesuvius though, but from the depths of abandoned souls of local residents of Chervonohrad, a city of successfully implemented Soviet utopia. The disappearance of monuments of the Soviet past no longer causes anxiety or lively interest to Yuri. Bolsa has created a monument to the memory loss, this time without any replacement, analogue, or alternative.

Stanislav Silantiev,  
artist, curator



## Юрій Болса

Народився 1997 року в місті Червоноград (Львівська область, Україна). Живе і працює в Червонограді. Закінчив Вище професійне училище №11 за спеціальністю оператор комп'ютерного набору та верстки (2015). Персональні проекти: «Негативні сторони» («Музей сучасного мистецтва Артерія», Одеса, 2016), «Необдумані рішення» (Галерея «Чеч», Івано-Франківськ, 2018), «Живи, не бійся» («Dumchuk Gallery», Київ, 2018), «Антиромантика» (Ornament Art Space, Київ, 2019). Брав участь у кількох групових виставках: «That's Wassup» («Центр сучасного мистецтва М17», Київ, 2017), «Діти доктора Франкенштейна» (Арт-центр Павла Гудімова Я Галерея, Київ, 2018), «Uglification» (MetaCulture, Київ, 2019).

### Декомунізація

*Полотно, олія, 2019  
З колекції Станіслава Сілантьєва*

### Робота в полі

*Полотно, олія, 2019  
З колекції Віктора Лещинського*

Молодий 22-літній художник із шахтарського міста Червоноград, що на Західній Україні, — постапокаліптичний романтик. Зумівши несподівано матеріалізувати діалоги кількох поколінь, учасниками якого стали мама Юри, що жила в СРСР, сам Юра, що живе в депресивному пострадянському місті, і час, або радше його відсутність, автору вдалося знищити одиноким вимірюванням, як і проігнорувати хронологічний відлік, що назавжди спинився в матало-бетонних декораціях колись процвітаючого міста. Час у Червонограді, в житті Юри та його мами більше не є еквівалентом життя. Життя покинуло місто так само, як і місто покинуло своїх колись активних і усміхнених жителів.

Юрій Болса, один із найяскравіших молодих авторів сучасної України, представляє роботу «Декомунізація», де на п'єдесталах бетонні тіла або їхня відсутність колись усомогучих і потентних тиранів анатомічно непізнавані, через вулканічну золу, яка, що правда, винуровується не з кратера Везувію, а з глибини покинутих душ місцевих жителів успішно зреалізованої колись радянської утопії під назвою Червоноград. Зникнення пам'ятників радянського минулого більше не викликає у Юри занепокоєння чи жвавого інтересу. Болса створив пам'ятник відсутності пам'яті, цього разу без заміни, аналогу та будь-якої альтернативи.

Станіслав Сілантьєв,  
художник, куратор



## Alexander Chekmenev

Born in 1969 in Luhansk, Ukraine. The artist began his career as a photographer in a small studio in his hometown. During his free time, the artist was photographing people in the streets and their homes, documenting the deep economic and social crisis that the East of Ukraine experienced after the collapse of the USSR. The works of Chekmenev provide an intimate and insider's perspective on the everyday life of the coal mining region in the 1990s. In 1997, he moved to Kyiv, where he still lives and works as a photo reporter for leading Ukrainian editions. He continues to document the transformation of his home-land — Donbas that currently is in the middle of military conflict. In 2011, Alexander published a book, *Donbas* that is a visual narrative of twenty photo series exploring life in Eastern Ukraine. His photos were issued by magazines as the *New York Times Lens blog*, *Time Magazine*, *Time Lightbox*, *The New Yorker Photo Booth*, *MSNBC*, *Quartz*, *The Guardian*, *Vice Magazine*. In 2014, Alexander was awarded the Grand Prix *Photographer of the Year of Ukraine 2013*.

### War in Donbass

*Color photography, 2014–2016*

April 12, 2014, during the ongoing crisis after 2014 Ukrainian revolution, people in masks and camouflage uniforms and military body armor, armed with Kalashnikov assault rifles seized the building of the executive committee, the Department of Police and Security Service office in Slaviansk. April 13, 2014 there were reports of fighting between armed men and Ukrainian troops, with losses on both sides.

The city was captured by separatist forces prior to 5 July 2014.

After the intervention of Ukrainian Army, separatists were forced to retreat from the Slaviansk.

The war in eastern Ukraine, is an armed conflict in the Donbass between the Ukrainian government and the separatist forces of the self-proclaimed Donetsk and Luhansk People's Republic of DNR and LNR, with military support from Russia. The date of the beginning of the conflict is considered to be April 7, 2014.

People against the backdrop of their homes after the bombing. Slavyansk, Semenovka, Nikolaevka Krasnogorovka Donetsk region, 2014–2016.



Nikolaevka, Donetsk region, Donbass, 22 July 2014.

Varvara Frolova, 85, poses with the icon of St. Varvara, which was drawn by her grandfather. The building she used to live at got destroyed in result of shelling in Nikolaevka. She was able to find this and 2 more icons in rubble. She believes that only faith can save humanity.

## Олександр Чекменьов

Народився 1969 року в місті Луганськ (Україна). Починав кар'єру фотографа в маленькій студії у рідному місті. У вільний від роботи час фотографував людей на вулицях та їхні домівки, документуючи глибоку економічну й соціальну кризу, що в ній опинився схід України після розпаду СРСР. Роботи Чекменьова дають можливість дуже інтимного й інсайдерського погляду на будні шахтарського регіону в 1990-ті. У 1997 році фотограф переїхав до Києва, де досі живе і працює фотокореспондентом провідних українських видань. Він продовжує документувати трансформацію своєї батьківщини — Донбасу, який наразі опинився у вирлі військового конфлікту. 2011 року Олександр опублікував книгу «Донбас», яка є візуальним нарративом із 20 фоторозвідок у життя Східної України. Світлина Чекменьова публікували такі видання, як New York Times Lens blog, Time Magazine, Time Lightbox, The New Yorker Photo Booth, MSNBC, Quartz, The Guardian, Vice Magazine. 2013 року Олександра в Україні назвали Фотографом Року.

### Війна на Донбасі

*Кольорові фотографії, 2014–2016*

Миколаївка, Донецька область, Донбас, 22 липня 2014.

85-річна Варвара Фролова позує з іконою св. Варвари, яку колись написав її дідусь. Будинок, де вона жила, було знищено під час артобстрілу Миколаївки. Варвара знайшла цю та дві інші ікони у завалах. Вона вважає, що лише віра може врятувати людство.

12 квітня 2014 року під час кризи, що розгорнулася після революції на Майдані, люди в масках, камуфляжній формі та військових обладунках, озброєні автоматами Калашнікова, захопили будівлю міськвиконкому, відділок поліції та служби безпеки у Слов'янську.

13 квітня з'явилися повідомлення про бойові дії між озброєними людьми та українськими військовими, з утратами з обох боків.

До 5 липня місто захопили сили сепаратистів. Після втручання Збройних сил України сепаратисти були змушені відступити зі Слов'янська.

Війна на Донбасі є збройним конфліктом між українським урядом і сепаратистськими силами самопроголошених Донецької та Луганської народних республік «ДНР» і «ЛНР» за військової підтримки Росії. Датою початку конфлікту вважають 7 квітня 2014 року.

Люди на тлі своїх будинків після бомбардувань.

Слов'янськ, Семенівка, Миколаївка, Красногорівка Донецької області, 2014–2016 рр.





## David Chichkan

Born in 1986, Kyiv, Ukraine. Lives and works in Kyiv. He is an artist, anarcho-communist, activist. David Chichkan consistently politicizes and elaborates a critical direction in art. His main technique is watercolor graphics. The artist works with such mediums as installation, street art, performance. He was a member of three anarchist organizations: Autonomous Workers' Union, Black Rainbow, and Liberty Club of Underground Dialectics.

*DIPTYCH: Why paint, if you demolish —  
Why demolish, if painted?*

### Ukrainized before Destruction

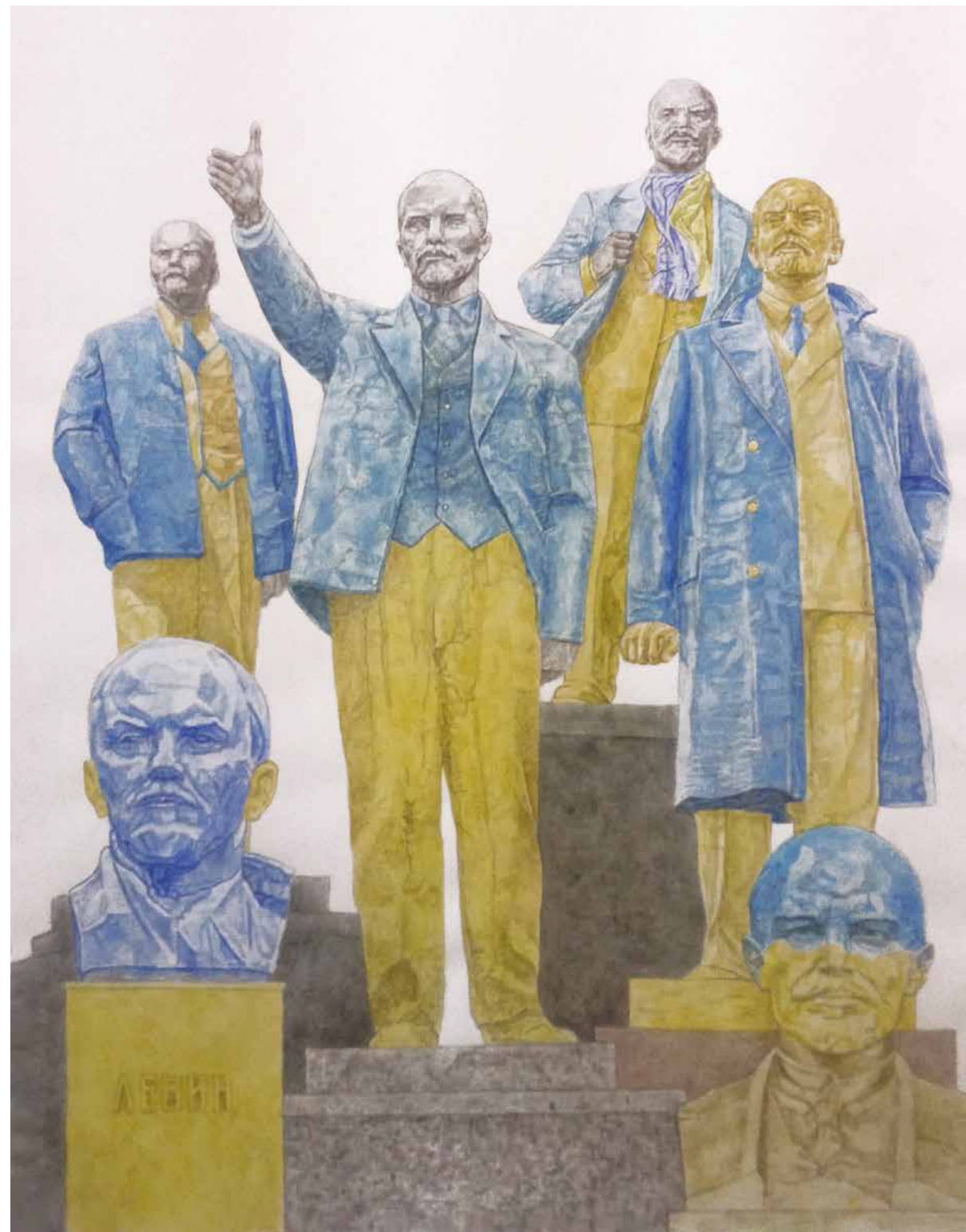
*Mixed technique on paper, 2018  
From Ivan Melnychuk's collection*

### Destruction after Ukrainization

*Mixed technique on paper, 2019*

Artist statement:

The former republics of the Soviet Union and Soviet bloc passed the processes of desovietization and deleninization. Lenin monuments were demolished, moved to private and state museums, defiled or ignored. In Ukraine, statues of Lenin were defiled in either ironic or aggressive form, but it happened only after the Euromaidan revolution and the beginning of the war with the Russian Federation. Monuments were marked, sometimes even sacralized. Humorous desecration is painted underpants, glasses, unexpected colouring of clothes, text inscriptions that can not be deciphered. All these are postmodern gestures or simply a way of joking. Aggressive desecration is pouring over a bloody red paint, and such inscriptions as "butcher," "murderer," "enemy of Ukraine," etc... It is an ideological gesture. Sacralization is painting Lenin in yellow and blue colours before a demolition. Spontaneously, all over Ukraine, in cities, towns and villages, without any prior consent, people started painting the pedestals into the colours of Ukrainian flag. I was wondering, what it meant to paint the Lenin in national colours, as well as to put on a Ukrainian embroidered shirt. Why is this? At first glance it seems like an attempt to appropriate Lenin, or an attempt to protect him from the wrath of the nationalist opponents, or as some postmodernist trick. Obviously, those who painted the Lenins did not mean it. I have found the photos of ukrainized Lenins from different parts of Ukraine and drew them together. But I still do not understand why they were painted before being dismantled and why they were dismantled after being painted...



## Давид Чичкан

Народився 1986 року в Києві (Україна) у родині художників. Живе та працює в Києві. Художник, анархо-комуніст, активіст. Давид Чичкан по-спільно політизує та розвиває критичний напрям у мистецтві. Основна техніка — графіка аквареллю. Працює з такими медіумами, як інсталяція, стріт-арт, перформанс. Був членом анархістських організацій «Автономна спілка трудящих», «Чорна веселка» та «Лібертарний клуб підпільної діалектики».

*Диптих: Навіщо фарбуєте, якщо знесете, —  
навіщо знесли, якщо пофарбували*

### Українізовані перед знищенням

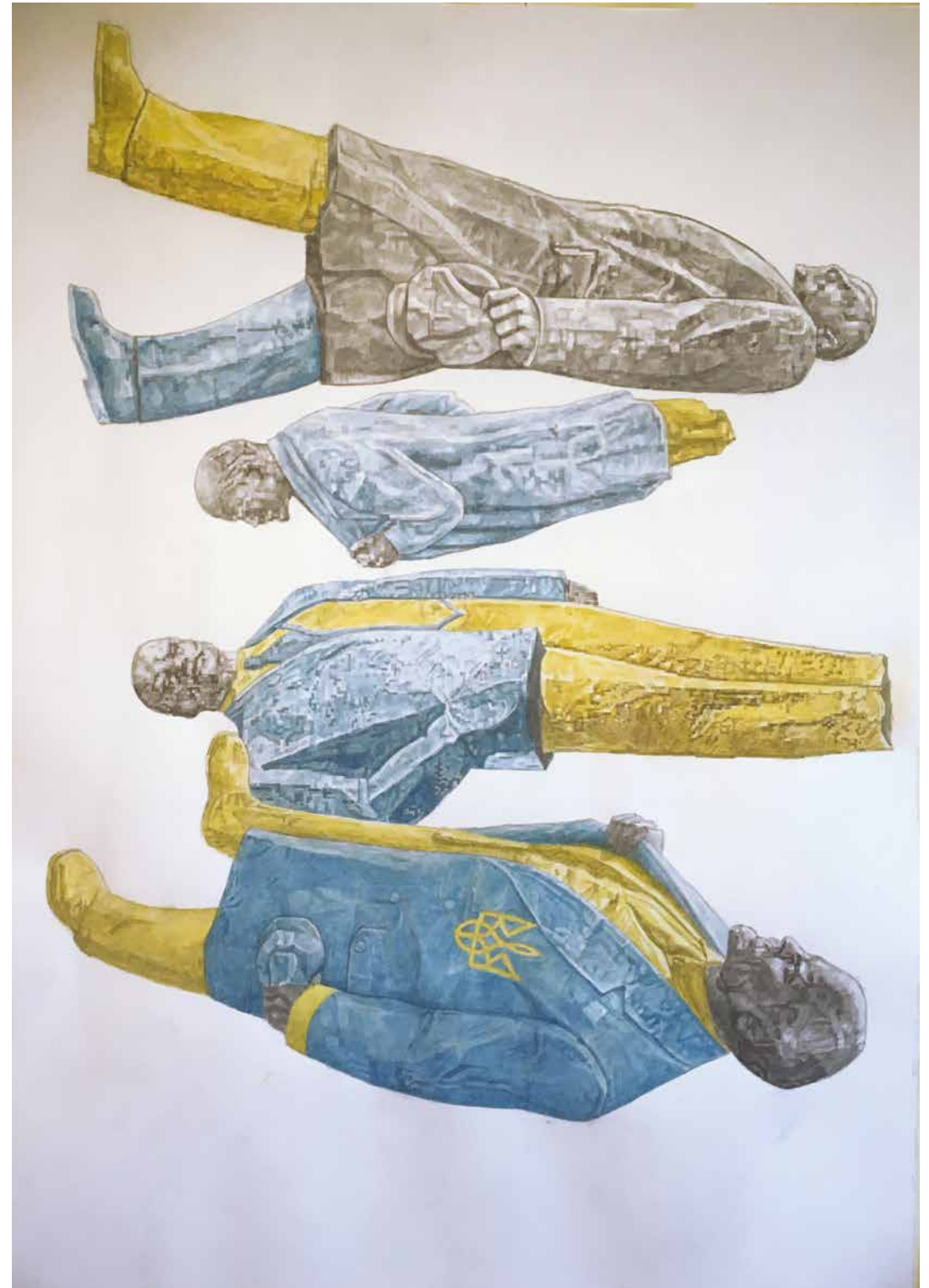
*Змішана техніка на папері, 2018  
З колекції Івана Мельничука*

### Знищення після українізації

*Змішана техніка на папері, 2019*

Від автора:

У колишніх республіках Радянського Союзу і у країнах, що були в радянському блоці, відбувалися процеси десовєтїзації та деленїнізації. Пам'ятники Іллічу демонтували, перемїщали в приватні та державні музеї, оскверняли або ігнорували. В Україні Ленїних оскверняли в жартївливїй і агресивнїй формї, але лише після «революції Євромайдану» й початку війни з Росїйською Федерацією їх стали мїтити або, може навіть здатися, що сакралїзувати. Жартївливе осквернення — це домальованї труси, окуляри, несподїване розфарбування одягу, текстовї написи, що їх неможливо розшифрувати. Усе це — постмодернїські жести або прийоми гумору. Агресивне осквернення — це Ленїни, облитї кривавою фарбою, а також написи: кат, убивця, ворог України тощо, що є ідеологїчним жестом. Сакралїзація — фарбування Ленїних у жовто-блакитнї кольори перед тим, як демонтувати. Стихїйно по всїй Україні, в мїстах, селищах і селах без попередньої змови постаменти Іллічу починають фарбувати в кольори прапора України. Мене зацікавило, що означає це фарбування Ленїних у нацїональнї кольори, а також постала в момент декомунїзації ідея одягати його в українську вишиванку. Навїщо це? Суто формально це виглядає як спроба привласнити Ілліча, або захистити його від гнїву супротивникїв із нацїоналістичного табору, або як постмоденїська витївка нацїонал-бїльшовикїв. Вочевидь, тї, хто фарбували Ленїних, зовсїм не це хотїли повїдомити своїм суперечливим актом «українізації» вождя. Я знайшов фотографїї українізованих Ленїних із рїзних куточкїв України, і намалював їх разом. І я досї не можу зрозумїти, навіщо їх фарбували перед демонтажем і навіщо їх демонтували після пофарбування...



## Zina Isupova

Born in 1996 in a family of artists in Kyiv (Ukraine). Graduated from the State Art Secondary School, a department of painting. In 2016, graduated from the Rodchenko School in Moscow (Russia), a group of Sergei Bratkov. Lives and works in Moscow. The beginning of Isupova's artistic practice coincided with the onset of the Maidan protests in Kyiv, the occupation of Crimea and the war in the Donbass. It was reflected in her work, and her first personal exhibitions in Moscow in 2015 and 2017 were dedicated to these events. The work on her projects was accompanied by strong and depressing experiences, not only because now the war came to her homeland, but also because the artist had to reconsider her views, work out a position and take responsibility for her art. Among the topics Isupova is interested in are the reflections on the significance or weakness of art in front of the machine of capitalism and the role of the artist in the historical process. In her works, she tries to reflect the peculiarities of the present time, its insane aspects, so familiar that it makes them even more terrible.

### Undeground Resistance

*Mixed media, 2018*

The following description was provided by the Museum of the Extraterrestrial Exposition of Transhumanism and Anthropophobia:

“In the near post-nuclear future, the Earth has been overcome with war. Its surface has been divided between warring groups of petty proprietors controlling the last remains of energy resources. A group of vainglorious hipsters that refuse to abandon their past bohemian lifestyle hides under the earth and sets up sybarite dens in the catacombs, living decadently and engaging in “cos-play” and contemporary art. It revels in Reenactments, delegated performances, seminars on the themes of precarity, imaginary capitalism, science art, etc. In the underground standby lighting of former bomb shelters, these harmless decadent parties have a special charm!”

Ivan Brazhkin,  
senior museum researcher



## Зіна Ісупова

Народилася 1996 року в родині художників у Києві (Україна), там само закінчила Державну художню середню школу, відділення живопису. 2016 року закінчила Школу Родченка в Москві (Росія), групу Сергія Браткова. Живе і працює в Москві. Початок художньої практики Зіни Ісупової збігся з початком подій на Майдані в Києві, окупацією Криму й війни на Донбасі. Це відбилася на її творчості, а перші персональні виставки у Москві 2015 та 2017 років були присвячені цим подіям. Робота над проектами супроводжувалася сильними і гнітючими переживаннями, не лише тому, що тепер війна відбувалася «вдома», а й тому, що художниці треба було розібратися в багатьох своїх поглядах, знайти позицію і взяти на себе відповідальність за власне мистецтво. Серед тем, які хвилюють Зіну Ісупову, — роздуми над значущістю або навпаки — безсиллям мистецтва перед машиною капіталізму та роллю художника у формуванні історії. Створюючи свої роботи, вона намагається відобразити особливості нинішнього часу, його божевільні риси, такі звичні для нас, і від того ще більш жахливі.

### Підпільний супротив

*Змішана техніка, 2018*

Опис надано музеєм позаземної експозиції трансгуманізму і антропофобії:

У недалекому постядерному майбутньому Земля охоплена війною. Поверхня її розділена між ворогуючими групами дрібних власників, які концентрують у своїх руках жалюгідні залишки енергоносіїв. Група самозакоханих хіпстерів, неготових відмовитися від свого колись богемного способу життя, ховається під землею і обладнує в катакомбах сибаритські лігва, де займається занепадницьким проведенням часу, «косплеєм» так званого «сучасного-арт-мистецтва». У хід ідуть реенактменти, делеговані перформанси, семінари на теми: прекаріат / імажinarний капіталізм / сайнсарт і т.д. У підземному резервному освітленні колишніх бомбосховищ ці нешкідливі декадентські вечірки набувають особливого шарму!

Старший науковий співробітник музею

Іван Бражкін



## Kinder Album

Kinder Album (Children's Album in German) is an anonymous author living in Lviv. She works with drawing, painting, photography, sculpture, video and installation. The Kinder Album art project first appeared on social networks in 2012. Its distinct feature is explicit photographs and drawings performed in a childlike manner (which gave the author her nickname). Kinder Album is an active participant in group and solo exhibitions in Ukraine and abroad.

### Next Stop

*Mixed media on paper, 2016*

“I am the passenger and I ride and I ride”

Iggy Pop

This is a series of drawings about the period of time that strangers spend together in public transportation. One's inner life temporarily becomes communal life within the confined space of a trolley bus or a tram car.



## Kinder Album

Kinder Album (із нім. «Дитячий альбом») — анонімна авторка, яка живе у Львові. Працює з рисунком, живописом, фотографією, скульптурою, відео та інсталяцією. Художній проєкт Kinder Album з'явився в соціальних мережах 2012 року. Його характерна риса — відверті фотографії та рисунки, зроблені в дитячій манері (від чого й походить псевдонім авторки). Kinder Album є активною учасницею групових і персональних виставок в Україні та за її межами.

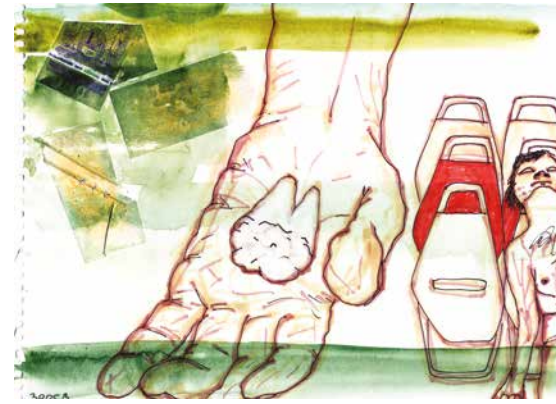
### Наступна зупинка

*Змішана техніка на папері, 2016*

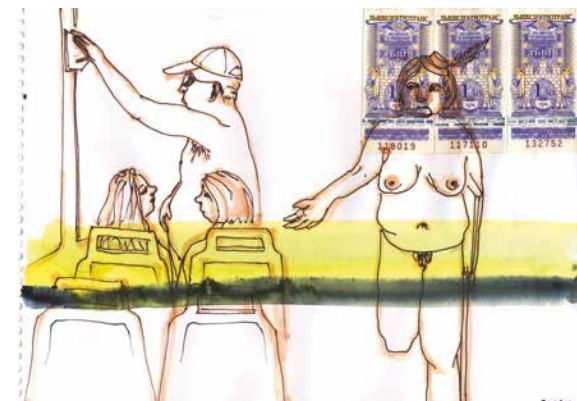
«Я пасажир, і я їду та їду»

Ігрі Поп

Це серія малюнків про час, який незнайомці проводять разом у громадському транспорті. Внутрішній світ людини стає публічним у закритому просторі тролейбуса або трамваю.



# НАСТУПНА ЗУПИНКА



## Maria Kulikovska

Born in 1988, Kerch (Crimea, Ukraine). Studied at the National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv and at the Royal Institute of Art, Stockholm. Kulikovska is a painter, architect, performer, researcher, and curator. By 2017, her art attainment includes numerous exhibitions, actions and performances, installations, sculptural objects, and videos. She exhibited her works and presented her performances in a number of European countries. She is a winner and finalist of many international projects and competitions: finalist of the Ukrainian-British SWAP program, participant of the Liverpool Biennial residency (2017); UK/Raine (2015) — the first Ukrainian-British competition for young painters at Saatchi gallery, London; PinchukArtCentre's prize nominee (2013); participant of Ukrainian-Swedish residency Ruta Runa (2013); winner of the Swiss international competition AKKU (2012); holder of scholarship from Uster Municipal Department of Culture and Science (Switzerland); finalist of MYXI competition (Kyiv, Ukraine 2010), etc. Kulikovska's performance when she wrapped herself up in the Ukrainian flag on the stairs of the Hermitage at the Saint Petersburg's Manifesta 2014 as a protest against Russia's annexation of Crimea and the aggression in the East of Ukraine resonated widely. No less notable was her performance *Raft Crimea*, when she rafted along the Dnipro River without food supplies to remind the world of the defenselessness of the people who were left without home and homeland after the annexation of Crimea. In 2015, she established *The Flowers of Democracy* feminist art collective and a platform for cooperation. In spring 2017, she founded and started curating a non-governmental international cultural platform *School of Political Performance*.

### War and Peace

Action documentation, photo, silk screen printing, 2016



From Maria Kulikovska's diary:

8th of June was very hot, angry summer sun was burning everything, reminding of the inevitability of the global warming catastrophe and reckless spending of Planet resources...

People, tired of heavy work on the factory, came to the Azov Sea beach. In Mariupol, all industrial giants dump their waste, heavy metals and poisons to the Azov Sea. All the time there is a strong smog above the city. On the other side of the sea, directly to the south-east, there is my home, occupied Crimea. On the east, in 20 kilometers, there is the war. "They" continue to shell this land every day. But people are tired of war and heat, they just want to relax on the beach... the beach full of mines, with soldiers all around, with armed people... It has been going on for two years already, so people no longer notice it, it has become normal, they are just tired, they are tolerant of death, of weapons, of violence, of war... now they are blind and asleep.

I looked to the east and I have heard the bomb blasts beyond the horizon. I was very scared, I felt weak in the knees. I fell to the ground and started screaming.

Yet my voice was so quiet compare to the children's laughter, who were swimming and playing on the mined land...

Then, I heard someone start to call the police and the psychiatric assistants.

Some twelve minutes later, a few military men with Kalashnikovs appeared.

They approached from the side where the war went on. They said I should immediately stop crying and screaming, otherwise they would open fire.

They were already clicking the shutters near my head... For a few seconds

I stopped, thinking that I had been suffering for so long, I was ready to die.

I got up and left. One woman said that she was tired and could not cry any more, so she wanted to have fun. She was drinking vodka and offered it to me.

One boy told me that he believed in anarchy, just like me, and in truth, in peace without wars and inequality, in freedom and respect.

I jumped into the car of a person from the TU art center, who invited me to come to this city. On my way to the hotel, I have seen several police cars and ambulances. People on the beach called an ambulance and a police — it was no joke...

Photos — Sergey Vaganov

With support of Art Center "TU" and Diana Berg

Olga Lebedeva took part in the performance

Written in exile in May 2019,

Stockholm, Sweden — 3035 km away from the mined beach.

Three years after the performance.

## Марія Куликовська

Народилася 1988 року в місті Керч (Крим, Україна). Навчалася в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури в Києві та Королівському інституті образотворчого мистецтва у Стокгольмі. Художниця, архітекторка, акціоністка, дослідниця і кураторка. Доробок на 2017 рік включає численні виставки, акції та перформанси, інсталяції, скульптурні об'єкти й відео. Художниця виставлялася й виступала з перформансами у низці європейських країн. Переможниця та фіналістка багатьох міжнародних проектів і конкурсів: фіналістка українсько-британської програми SWAP; учасниця резиденції Ліверпульської біенале (2017); UK/Raine (2015) — перший українсько-британський конкурс для молодих художників, (галерея Saatchi, Лондон); номінантка на PinchukArtCentre (2013); учасниця українсько-шведської резиденції Ruta Runa (2013); переможниця швейцарського міжнародного конкурсу АККУ (2012) та стипендіатка департаменту культури та науки міста Устер (Швейцарія); фіналістка конкурсу МУХІ (Київ, Україна, 2010) тощо. Чималий резонанс мав перформанс Куликовської, коли вона загорталася в український прапор на сходах Ермітажу на Маніфесті 2014 року в Санкт-Петербурзі на знак протесту проти анексії Криму Росією та агресії на сході України. Не менш гучною стала її акція «Пліт Крим» (2016), під час якої художниця пливла на плоту за течією Дніпра без запасів їжі, щоб нагадати про беззахисність людей, які позбулися домівки й батьківщини внаслідок анексії Криму. У 2015 році мисткиня заснувала художній феміністичний колектив і платформу для співпраці «Квіти Демократії». З весни 2017 року — засновниця та кураторка неурядової міжнародної культурної платформи «Школа політичного перформансу».

### War and Peace

*Документація акції, фото, шовкографія, 2016*

Текст із щоденника Марії Куликовської:

18 червня 2016 року було дуже спектно, зле літнє сонце спалювало все навколо, нагадуючи про неминучість катастрофи через глобальне потепління і безрозсудну перевитрату ресурсів Планети...

Люди, втомлені від важкої роботи на заводі, вийшли на пляж

Азовського моря. У Маріуполі всі промислові заводи-гіганти скидають свої відходи, важкі метали й отрути у води Азовського моря. Над містом весь час стоїть сильний смог. По той бік моря, чітко у південно-східному напрямку — мій дім, окупований Крим. На сході, за 20 кілометрів, — війна. «Вони» досі щоденно продовжують бомбити цю землю. Але люди втомилися від війни і спеки, вони просто хочуть

відпочити на пляжі... на пляжі, де повно мін, і всюди солдати, люди зі зброєю... Це триває вже два роки, тож люди більше не помічають цього, це стало чимось нормальним, вони просто втомилися, вони терпимі до смерті, до зброї, до насильства, до війни... тепер вони сліпі та сплять.

Я також прийшла на пляж, але щоб кричати, плакати в заміновану землю, в пісок навколо моря, на кордоні з моїм домом і війною. Подивившись на схід, із горизонту почула вибухи бомб. Я була сильно налякана, мої ноги підкошувалися самі собою. Я впала на заміновану землю й почала кричати.

Правда, мій голос був найтихішим, порівнянно зі сміхом і щасливими криками дітей, які плавали навколо мене і гралися одне з одним на замінованій землі...

Потім, я почула, як хтось почав викликати поліцію і санітарів психіатричної лікарні.

А через хвилин 20 з'явилися кілька хлопців з автоматами Калашникова в руках, у військовій формі та з масками на обличчях. Вони прийшли до мене з того боку, де йде війна. Вони сказали, що я повинна одразу ж припинити плакати і кричати, інакше вони стрілятимуть, вони вже клацали затворами автоматів біля моєї голови...

На кілька секунд я замовкла і думала про те, що так довго страждала від усього, що була готова померти...

Я підвелася з піску й пішла. Одна жінка, яка весь час сиділа поруч зі мною, сказала, що вона втомилася і більше не може кричати і плакати щодня, вона хоче веселитися і жити, вона пила горілку з горла і запропонувала її мені, наливши у пластиковий стакан по самі вінця і поставивши цей стакан поруч.

Один хлопчик сказав, що він, як і я, вірить в анархію, правду, мир без війн і нерівності, тільки в свободу і повагу одне до одного.

Я заскочила в автівку людини з арт-центру «ТЮ», яка запросила мене приїхати в це місто. Дорогою до готелю з вікна автомобіля побачила кілька поліцейських машин і карет швидкої допомоги. Люди на пляжі викликали швидку допомогу психіатричної лікарні та поліцію — це був не жарт...

Фотографії — Сергій Ваганов.

За підтримки Арт-центру «ТЮ» і Діани Берг.

Ольга Лебедева, моя учениця зі Школи Політичного Перформансу, взяла участь у War and Peace. Це перший перформанс ШПП (Школа Політичного Перформансу).





## Sasha Kurmaz

Born in 1986, Kyiv, Ukraine. Currently lives and works in Kyiv, Ukraine. Kurmaz holds a Specialist (MA) degree in design from the National Academy of Culture and Arts Management in Kyiv. Sasha is a post-conceptual multi-disciplinary artist with a graffiti background. In his artistic practice, he uses photography, urban intervention, and performative situations through which he analyzes the social and political interrelationships that address themes both poetic and political. Sasha Kurmaz has participated in many international group exhibitions and festivals, including exhibitions at W139 2012 (Netherlands), Zamek Ujazdowski 2013 (Poland), ZKM Museum of Contemporary Art 2013 (Germany), Künstlerhaus Vienna 2014 (Austria), Architekturzentrum Wien 2014 (Austria), Saatchi Gallery 2015 (UK), PinchukArtCentre 2016 (Ukraine), Skovde Art Museum 2016 (Sweden), C/O Berlin 2016 (Germany), NRW-Forum Düsseldorf 2017 (Germany), Galeria Arsenal 2017 (Poland), BIG Biennale 2017 (Switzerland), Athens Photo Festival 2018 (Greece). His work has been published in a wide range of international magazines, including FOAM, Krytyka Polityczna, Vice, Liberation, Tissue, Fisheye, Bloomberg Businessweek, YET, Rolling Stones, Fotograf, Süddeutsche Zeitung, Die Zeit, Adbusters magazine

### Untitled

*Color photography, 2011*

### Paradise

*Color photography, 2017*

Cxema is an independent cultural organization, which gave an impulse to the spreading of an alternative night culture in Ukraine and Europe. Cxema's main activity is carrying out raves in various urban spaces. Organization of such events requires the interaction between musicians, architects, and artists, which turns rave into a meeting point and a point of cooperation among different groups and communities of progressive youth.

Cxema started in the year of the Euromaidan revolution in 2014. An economic crisis, a change of the government – has surely left a mark on the musical environment, impacting a new generation of party-goers to an extent much deeper than the well-known set of clichés and myths about post-revolutionary hedonism. Identities that were once undisclosed have been forced to find the definition in an unrecognizable socio-political landscape. In these past five years, a series of parties called Cxema has grown from handicraft raves to festival-scale events, becoming one of the primary vehicles of this exploration. Sasha Kurmaz documents the Cxema and displays his photographs in the urban landscape of Kyiv.





## Саша Курмаз

Народився 1986 року в Києві (Україна), де досі живе і працює. Закінчив київську Академію керівних кадрів культури і мистецтв за спеціальністю дизайн. Курмаз — постконцептуальний мультидисциплінарний художник із досвідом у стріт-арті. У своїй мистецькій практиці використовує фотографію, міську інтервенцію та перформанс, за допомогою яких досліджує соціальні й політичні взаємозв'язки, що стосуються і політики, й поетики. Брав участь у багатьох групових виставках та фестивалях, таких як W139 (Нідерланди, 2012), Zamek Ujazdowski (Польща, 2013), ZKM Museum of Contemporary Art (Німеччина, 2013), Künstlerhaus Vienna (Австрія, 2014), Architekturzentrum Wien (Австрія, 2014), Saatchi Gallery (Велика Британія, 2015), PinchukArtCentre (Україна, 2016), Skovde Art Museum (Швеція, 2016), C/O Berlin (Німеччина, 2016), NRW-Forum Düsseldorf (Німеччина, 2017), Galeria Arsenal (Польща, 2017), BIG Biennale (Швейцарія, 2017), Athens Photo Festival (Греція, 2018). Його роботи публікувала низка світових видань, зокрема FOAM, Krytyka Polityczna, Vice, Liberation, Tissue, Fisheye, Bloomberg Businessweek, YET, Rolling Stones, Fotograf, Süddeutsche Zeitung, Die Zeit, Adbusters magazine.

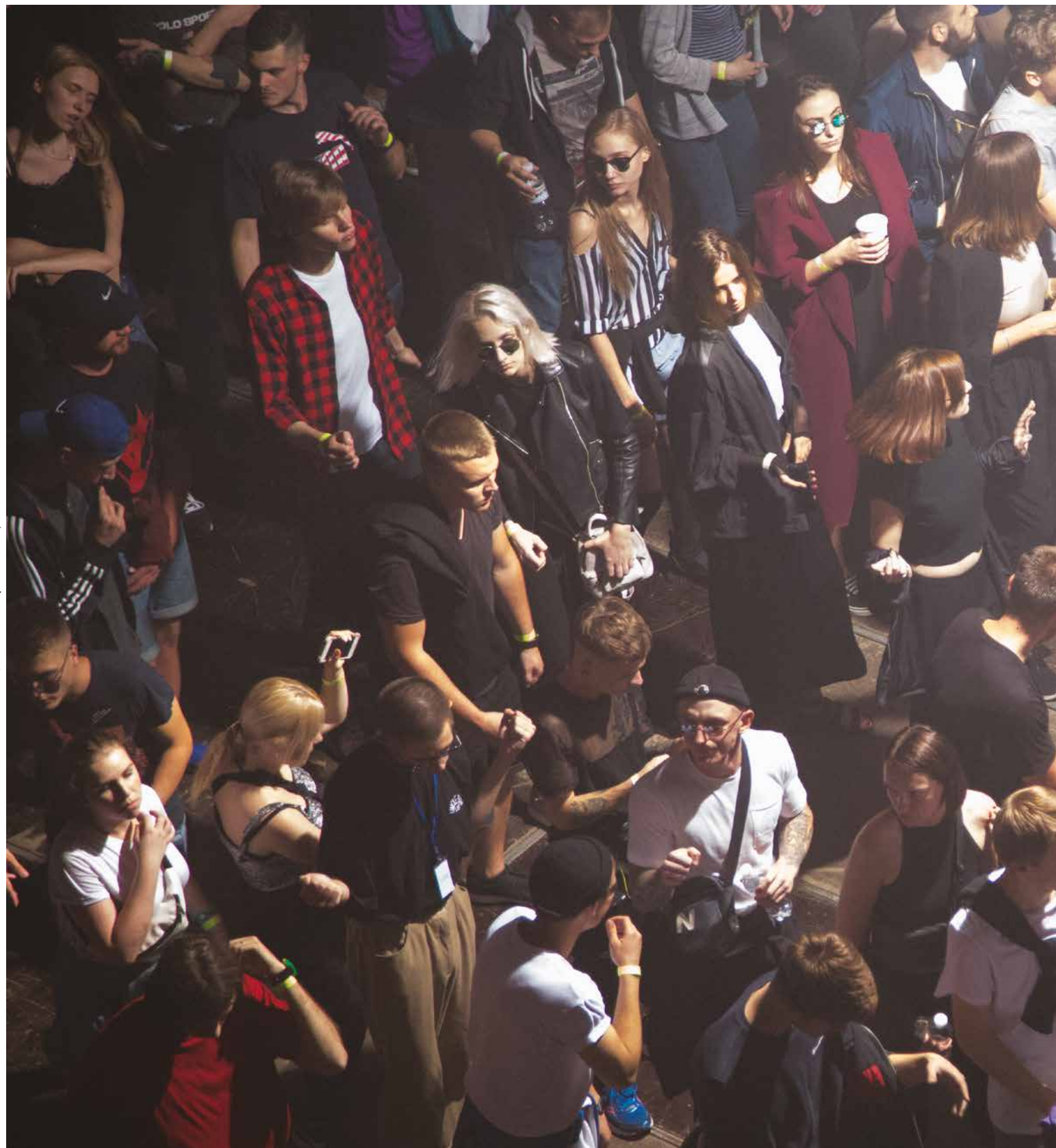
### Без назви

*Кольорова фотографія, 2011*

### Рай

*Кольорова фотографія, 2017*

Схема — незалежна культурна організація, яка дала поштовх для поширення альтернативної нічної культури в Україні та Європі. Основна діяльність Схема — проведення рейвів у різноманітних міських просторах. Організація таких заходів вимагає взаємодії між музикантами, архітекторами та художниками, що перетворює рейв на місце зустрічі та співпраці між різними групами та громадами прогресивної молоді. Схема розпочала свою діяльність 2014-го, у рік революції Євромайдану. Економічна криза, зміна уряду... Усе це, безумовно, залишило відбиток на музичному середовищі, набагато глибше вплинувши на нове покоління захопленої музичними вечірками молоді, ніж відомий набір кліше та міфів про пореволюційний гедонізм. Ідентичності, які колись були нерозкриті, вимушено шукали на визначення у новому суспільно-політичному ландшафті. Протягом останніх п'яти років серія вечірок під назвою Схема переросла з самодіяльного захоплення на масштабні фестивалі заходи, ставши одним із основних механізмів цього самодослідження цілого покоління. Саша Курмаз документує вечірки Схема та демонструє свої фотографії в міському пейзажі Києва.



## Yarema Malashchuk and Roman Himey

Yarema Malaschuk, born in 1993, Kolomyia, Ukraine and Roman Himey, born in 1992 in Kolimyia, Ukraine are both based in Kyiv. The artistic duo is working on the edge of visual art and cinema as artists, film directors and cinematographers. In their work the artists are exploring the image of the crowd as a separate character in history and culture. In 2018 they won Second Special Prize at PinchukArtCentre.

### Documenting Cxema

*FullHD video, 8'50", color / 16:9*

Yarema and Roman documented Cxema, the biggest rave in Ukraine, born after the revolution in 2013-2014. The party offered the new generation a chance to reclaim the city, to explore it and to express themselves. The film was shot at Dovzhenko Film Studios on 21 April 2018. With a very careful and discrete camera presence so as not to disturb the experience, we slowly synchronize with filmed ravers and the music of Stanislav Tolkachov. By watching dancing individuals and crowds, we embody the dance of Cxema and exit through the smoke. The filmmakers provide us with an intimate experience of daytime outside of the party, following wandering youth.



## Ярема Малащук і Роман Химей

Ярема Малащук народився 1993 року в Коломиї (Івано-Франківська область, Україна). Роман Химей народився там само 1992 року.

Обоє живуть у Києві та працюють на межі візуального мистецтва та кіно як митці, режисери й кінематографісти. У своїй практиці досліджують образ натовпу як окрему дійочу особу історії та культури. 2018 року митці отримали другу спеціальну премію від PinchukArtCentre.

### Документація Схеми

*FullHD video, 8'50", color / 16:9*

Ярема та Роман задокументували «Схему» — найбільший рейв в Україні, народжений після революції 2013–2014 років. Вечірка запропонувала новому поколінню шанс відновити місто, дослідити його і висловити себе. Фільм було знято в кіностудії ім. О. Довженка 21 квітня 2018 року. Через дуже обережну, статичну камеру, споглядаючи танцюючих людей, глядач синхронізується з рейвом і згодом через дим виходить на вулицю. Сонячний день за межами вечірки повертає героїв та глядачів у «звичайну» реальність, яка видається теж доволі туманною.



## Anton Malynovskyi

Born in 1997 (Mykolaiv, Ukraine), live in Mykolaiv. I began to work with photography from 2016, when started working as a journalist in one of the local media. Since then, I've been shooting straight, social projects and working in other photography genres. Participated in group and personal exhibitions. Member of UPHA — Ukrainian Photographic Alternative. Member of MYPH — Mykolaiv Young Photographers.

### War With War On The Rave

*Color photography, 2019*

Artist statement:

Russia's attack on Ukraine and the events of the Revolution of Dignity became a catalyst for many changes in the consciousness of society. Young people, in opposition to their aggressive environment, began to look for pacifism. One of the manifestations of this was the revival of raves — mass hangouts for techno music. The acidic color of clothes, the style of the 80s, drugs — all this was on the opposite side of the scales of war, camouflage uniforms and deaths.

## Антон Малиновський

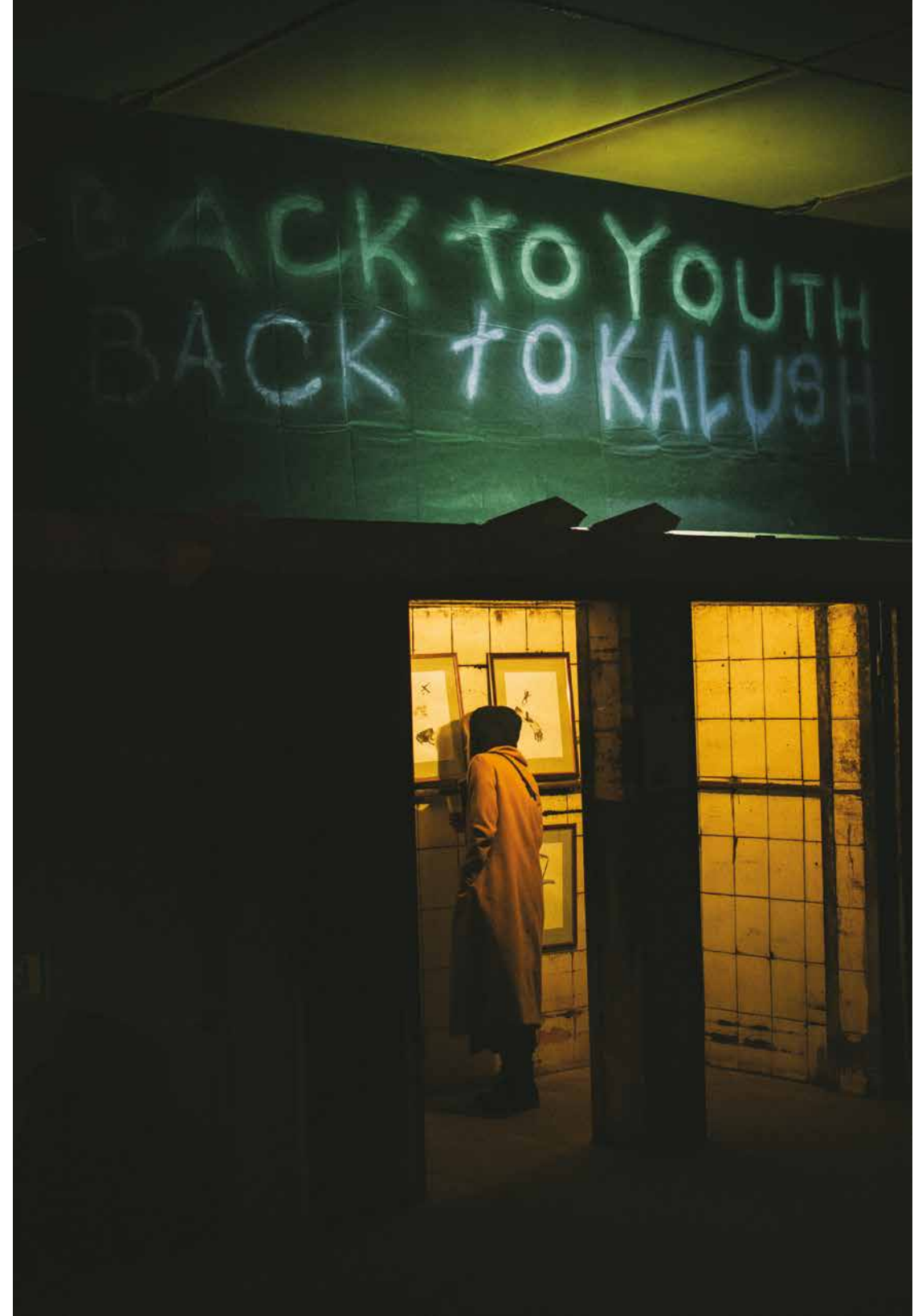
Народився в 1997 році в місті Миколаїв (Україна), де живе досі. Почав працювати з фотографією 2016 року, коли став журналістом в одному з місцевих медіа. Відтоді знімав документальні соціальні проекти і працював в інших жанрах фотографії. Член УФА — Українська фотографічна альтернатива. Член МУРН — Миколаївські молоді фотографи.

### War With War On The Rave

*Кольорова фотографія, 2019*

Від автора:

Напад Росії на Україну та події Революції Гідності стали катализатором багатьох змін у свідомості суспільства. Молоді люди, на протипагу до агресивного середовища, почали шукати пацифізм. Одним із проявів цього було відродження рейвів — масових тусовок із для техно-музикою. Кислотний колір одягу, стиль 80-х, наркотики — все це лягло на протилежну сторону вагів війни, камуфляжної форми і смерті.



## Sergey Melnitchenko

Born in 1991 in Mykolaiv, Ukraine. Member of UPHA — Ukrainian Photographic Alternative. Founder and curator of the MYPH (Young photographers of Mykolaiv) collective, photo schools and galleries. Started photography in 2009 and for next 10 years participated in more than 100 solo and group exhibitions around the world. Winner of Ukrainian and international competitions, including Photographer of the Year 2012, 2013 and 2016 (Kyiv, Ukraine), Golden Camera 2012 (Kyiv, Ukraine), one of 10 finalists of the ShowOFF section by Krakow Photomonth 2013. Finalist of The Pinchuk Art Center Award 2015. Winner of Leica Oskar Barnack Newcomer 2017 award. Participant in Paris Photo 2017 and VOLTA14 as part of Art Basel 2018/2019 etc.

### Basic studies of bare singularity

*Color photography, 2019*

#### Artist statement:

The project is a summary of the questions that people ask themselves when searching for their own personality in the universe. The bare singularity is not surrounded by the event horizon. In philosophy, singularity is identical with the uniqueness of a phenomenon — and respectively a personality. Each person is unique, no two people are the same. At the scale of the universe, we are lonely and we are trying to find ourselves anywhere and at any cost, being aliens on our own planet. In its turn, the event horizon is a place in the spacetime that has no lapse of time in the perception of an observer. In their inner wandering, the person is inside the event horizon. They are unable to observe the scale of this internal search until someone else contacts them. With the help of space analogy and fake documentation, the project shows what is happening with this very event horizon of that we are in.





## Сергій Мельниченко

Народився в 1991 році в Миколаєві (Україна). Член УФА — Українська фотографічна альтернатива. Засновник і куратор колективу, фотошколи та галереї МУРН — Молоді фотографи Миколаєва. Почав працювати з фотографією в 2009 році і протягом 10 років брав участь у більш ніж 100 сольних і групових виставках у всьому світі. Переможець українських та міжнародних конкурсів, зокрема «Фотограф року» 2012, 2013 та 2016 (Київ, Україна), «Золота камера 2012» (Київ, Україна), один із 10 фіналістів секції Showoff протягом місяця фотографії (Краків, 2013), фіналіст PinchukArtCentre Prize (Київ, 2015). Премія «Leica Oskar Barnack Newcomer 2017». Учасник «Paris Photo 2017» та «VOLTA14» у рамках Art Basel 2018/2019 та ін.

### Фундаментальні дослідження голої сингулярності

*Кольорова фотографія, 2019*

Від автора:

Проект є зведенням питань, якими людина задається в моменти пошуку себе і своєї особистості у Всесвіті. Гола сингулярність не оточена горизонтом подій. У філософії сингулярність тотожна унікальності й одиничності явища, а власне й особистості. Людина унікальна, однакових немає. У масштабах Всесвіту ми самотні й намагаємося знайти себе будь-де й будь-якою ціною, часто будучи інопланетянами на власній планеті. Горизонт подій, натомість, це місце у просторі-часі, яке у сприйнятті спостерігача не має ходу часу. У своїх внутрішніх блуканнях людина перебуває ніби у горизонті подій. Поки хтось інший не вступить із нею у контакт, неможливо побачити масштаб внутрішнього пошуку. Через аналогію з космічними мотивами й фейкову документацію в проекті показано, що відбувається за тим самим горизонтом подій, в якому перебуває кожен із нас.



## Roman Mikhaylov

Born in 1989, Chuhuiv (Kharkiv region, Ukraine). Graduated from the Kharkiv Academy of Design and Arts. In 2015, he was awarded for the best installation in the competition of young Ukrainian and British artists UK/ RAINE, which was held at the Saatchi gallery in London. In 2014, he became a finalist of NonStopMedia festival (Kharkiv). In 2015 and 2017 he was nominated for the prize for young Ukrainian artists PinchukArtCentrePrize. He participated in a number of group projects in and outside of Ukraine, and had four solo exhibitions at central galleries and art centers in Kyiv. He works in the genres of installation, painting, collage, and video. One of the distinctive features of the artist's oeuvre is working with large-scale installations, as well as recognizable extravagant and powerful pictorial language. Mikhaylov works with traumas, the subjects of death, memory, pain, migration, and deportation.

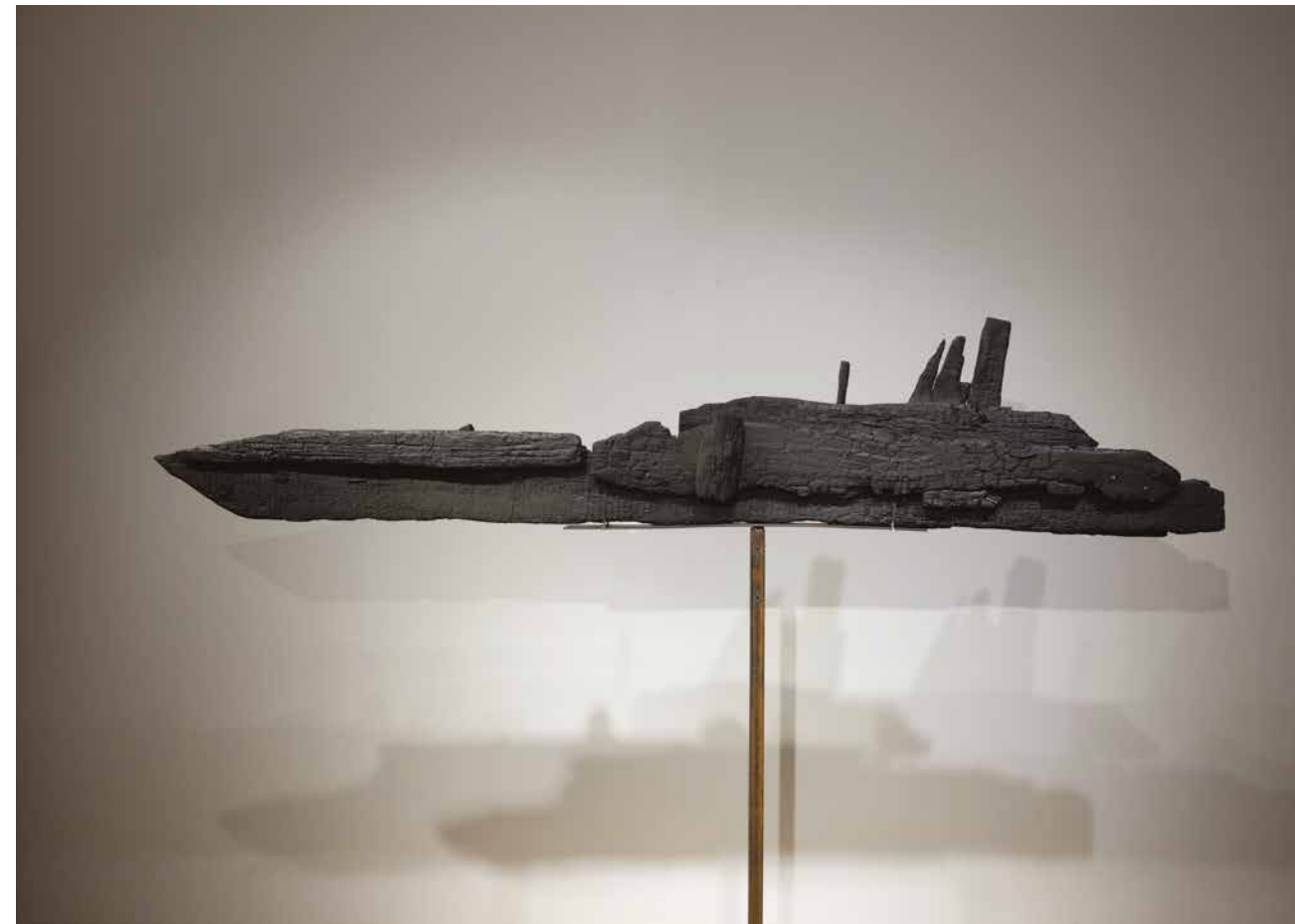
### Shadows

*Installation, 2015 / tree, fire*

Roman Mikhailov's Shadows installation is a part of a large-scale Black Sea project, which includes painting, graphics, photos, videos, and installation. For the author, the Black Sea is a multilayered conversation about the time, actualized by events in the southeast of Ukraine.

Formally, the installation is a continuation of the Mikhailov's work with fire: creation by destruction (Spirit of Liberty, Books of Pain, and other projects). Conceptually, the project is stratified into a current story (an experience of reality that is instantly destroyed) and mythmaking.

From a distance of a few steps, the coal-black, suspended in the air, shadow ships create the illusion of ghostlike immateriality and incorporeality. The details reinforce the quiet drama of the project, the silent experience of loss, the inevitable destruction, and memory that preserves the dreamy shadows of history.



## Роман Михайлов

Народився 1989 року в місті Чугуїв (Харківська область, Україна). Закінчив Харківську державну академію дизайну і мистецтв. У 2015 році отримав нагороду за кращу інсталяцію в рамках конкурсу для молодих митців з України й Великобританії UK/RAINE, що проходив у лондонській галереї Saatchi. У 2014 році став фіналістом фестивалю NonStopMedia (Харків). У 2015 і 2017 роках був номінований на премію для молодих українських художників PinchukArtCentre Prize. Брав участь у чисельних групових проєктах в Україні та за її межами, мав чотири персональні виставки в центральних галереях та арт-центрах Києва. Працює в жанрах інсталяції, живопису, колажу та відео. Характерною рисою творчості митця є робота з великоформатними інсталяціями, а також впізнавано експресивна й потужна образотворча мова. Михайлов працює з травмами, темами смерті, пам'яті, болю, міграції та депортації.

### Тіні

*Інсталяція, 2015 / дерево, вогонь*

Інсталяція «Тіні» Романа Михайлова — частина масштабного проєкту «Чорне море», що включає живопис, графіку, фото, відео, інсталяцію. «Чорне море» для автора — багатшарова розмова про час, актуалізований подіями на південному сході України.

Формально, інсталяція — продовження роботи автора з вогнем: створення методом руйнування («Дух Свободи», «Книги Болю» та інші проєкти). Концептуально проєкт розшаровується на актуальну історію (переживання дійсності, що руйнується на твоїх очах) і міфотворчість.

Із відстані кількох кроків вугільно-чорні повислі в повітрі кораблі-тіні створюють ілюзію примарної нематеріальності й «безтілесності». Деталі підсилюють тиху драматичність проєкту, мовчазне переживання втрати, неминучого руйнування і пам'яті, що зберігає примарні тіні історії.



## Yevgen Nikiforov

Born in 1986, Vasylykiv (Kyiv region, Ukraine). Lives and works in Kyiv. He started to engage with photography in a professional manner in 2005. Since 2013, he has been working on independent documentary projects. The main subject of the artist's exploration is the urban environment that becomes the main "battlefield" for ideological collisions, the city that becomes the "map" of the invisible tensions that exist in the society. At the moment, Nikiforov's main project is an investigation of the collapse of the Soviet cultural heritage in Ukraine and the transformation of the public space after the Revolution of Dignity (2013–14).

### ON REPUBLIC'S MONUMENTS

*Color photography, ongoing project, started in 2014*

In April 2015, Verkhovna Rada of Ukraine adopted a law that condemned the communist and Nazi regimes as totalitarian and prohibited the corresponding symbols and propaganda. In practice, this so-called law on decommunization meant that all visual objects related to the commemoration of Soviet history, as well as monuments to communist leaders, had to be destroyed in the country. In large cities, the monuments were dismantled rather quickly, and this process has become known as "Leninopad" (The Fall of Lenins). But the further fate of little and distant objects is more ambiguous because in small towns and villages the political pressure of the center is felt less intensively.

Decommunization and the contradictions, associated with it, are one of the most important subjects of contemporary Ukrainian art. The preservation of Soviet mosaics, which the current government of the country tried to destroy within the struggle against the ideological symbols of the totalitarian era, has become a unifying factor for a huge number of artists and activists. The result of a large-scale study of Soviet mosaics was a book by Yevgeny Nikiforov *Decommunized: Soviet Mosaics in Ukraine*, released by the Kyiv-based publishing house Osnovy in 2017. The war with Soviet monuments after the scandalous destruction of the statue of Lenin in Kyiv became a national Ukrainian sport during the Maidan. The new project of Nikiforov *On Republic's Monuments* is dedicated to mechanisms of memory and the complexities of their functioning.

Yevgeny Nikiforov's practice is an attempt to reflect the essence of the place that on account of the influence of time or economic, social, and natural factors is in a transitional state. Numerous granite chieftains, plaster pioneers, cast iron soldiers and stone workers appear redone, vandalized, concealed or decorated. Nikiforov's project challenges the "double bottom" of the official policy of memory and draws attention to the lack of civilized mechanisms to work with the past in modern Ukraine.

### Monument to the soldiers of the First Cavalry Army near Olesko, Lviv region

The monument was placed above the Kyiv-Lviv highway. It was made of precious copper. Gradually the locals disassembled it for the metal.

### Монумент солдатам Першої Кінної Армії поблизу Олесько, Львівська область

Монумент був розміщений над автомобільною трасою Київ–Львів. Він був зроблений з цінної міді. Поступово місцеві жителі розібрали його на метал.



## Євген Нікіфоров

Народився 1986 року у Василькові (Київська область, Україна), живе та працює у Києві. Почав професійно займатися фотографією 2005 року. З 2013 року працює над незалежними документальними проектами. Головним предметом дослідження митця є урбаністичне середовище, що перетворюється на головне «поле бою» для ідеологічних зіткнень, місто, що стає «мапою» невидимих напружень, які існують у суспільстві. На даний момент головний проект Нікіфорова — дослідження розпаду радянського культурного спадку в Україні, а також трансформації публічного простору після Революції Гідності (2013–2014 роки).

### ПРО ПАМ'ЯТНИКИ РЕСПУБЛІКИ

*Кольорова фотографія, 2014–2018*

Основна ідея фотографічної практики Євгена Нікіфорова полягає у відображенні сутнісного характеру місця в його перехідному стані, під впливом часу, економічних, соціальних та природних факторів. Протягом останніх чотирьох років фотограф працював над створенням багатошарового візуального архіву радянського культурного спадку в публічному просторі сучасної України, фіксуючи актуальний стан донедавна домінуючих, а тепер майже невидимих об'єктів (або їхніх залишків) доби СРСР по всій країні. В об'єктиві опинився не лише «ленінопад» як найбільш ефектний прояв прийнятого в квітні 2015 року закону про декомунізацію, але й доля інших художніх та декоративних елементів, ідеологічне значення яких сьогодні менш однозначне. Вибрані кадри в експозиції виявляють усе різноманіття та вигадливість «декомунізаційних» підходів із боку влади, активних громад або ініціативних комунальних служб. Численні гранітні вожді, гіпсові піонери, чавунні солдати та кам'яні працівники постають переробленими, вандалізованими, сором'язливо прихованими або задекорованими, а також поєднаними з новими елементами з арсеналу «патріотичної символіки», а відтак апропрійованими новою політичною кон'юнктурою. Проект Нікіфорова проблематизує «подвійне дно» офіційної політики пам'яті та повертає увагу на відсутності цивілізованих механізмів роботи з минулим.



### Demolished monument to Engels in a repository of an oil mill in the village of Mala Pereshchepina, Poltava region

The head of the village council decided to preserve the monument to Engels “until better days come” and placed it in the open space of the private oil mill. In Soviet times, Mala Pereshchepina was a collective farm named after Friedrich Engels. In 2017, the monument was moved to Manchester, United Kingdom.

### Демонтований пам'ятник Енгельсу на сховищі олійниці у селі Мала Перещепина, Полтавської області

Голова сільської ради вирішив зберегти монумент Енгельсу «до кращих часів» та розмістив його на відкритому просторі приватної олійниці. В радянські часи село Мала Перещепина мало колгосп імені Фрідріха Енгельса. У 2017 році пам'ятник було переміщено до міста Манчестер, Великобританія.

## Igor Petrof

Born in 1988, Bila Tserkva (Kyiv region). Lives and works in Toronto. The artist received director qualification at Kyiv National University of Culture and Arts, currently studies at the Faculty of Advertisement and Marketing Communications at Pilon School of Business (Canada). Igor has been taking pictures since he was fourteen years old. He is photographer, TV director, camera operator and stage manager. The artist worked at leading Ukrainian television channels and was involved in the shootings of television films, TV series, etc. In 2015–2016, he helped the social organization Small Heart With Art, which provides aid to HIV-infected children. The video *Touch*, which was produced within the framework of this project reached more than a million views on Youtube. Igor had two solo exhibitions in Kyiv (*Maidan: Revolution* in 2015 and *Jazz Portraits* in 2017). The work of Igor Petrof from the *Maidan* series was reproduced on the cover of the book *Ogień Majdanu* [The Fire of the Maidan: The Diary of the Revolution], published in Poland in 2015.

### Maidan

*Color photography, 2014*

In 2014 Igor Petrof was actively making photos at the Maidan. Some of them, which were made during the protests, got viral popularity and spread around the news feeds all over the world. One of these „iconic” images of the revolution times was a photo on which an unnamed man wearing a gas mask comes out of a bright flame. Aesthetic expressiveness of the frame and the accented cyberpunk aesthetics, which was overall intrinsic for the Maidan of 2014, turn the photo from the document of time to the generalized image of revolutionary events and their specific carnival-tragic atmosphere.



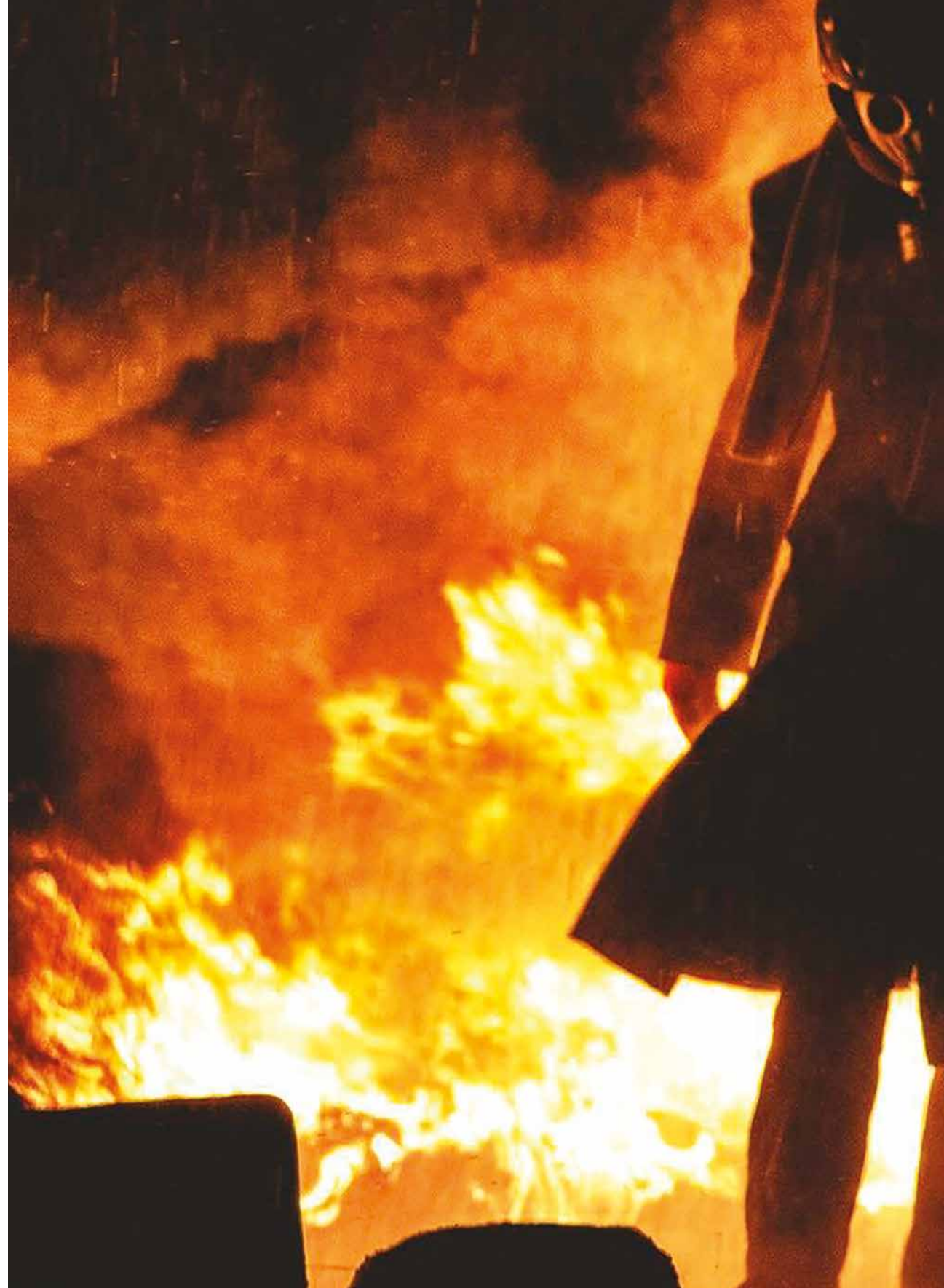
## Ігор Петров

Народився 1988 року в місті Біла Церква (Київська область, Україна). Навчався в Київському національному університеті культури і мистецтв за фахом режисер, наразі навчається у Pilon School of Business (Канада) на факультеті реклами та маркетингових комунікацій. Живе і працює у Торонто (Канада). Займається фотографією з 14 років. Фотограф, телережисер, оператор та постановник. Працював на провідних українських телеканалах, зйомках телевізійних фільмів, серіалів тощо. У 2015–2016 роках допомагав соціальній організації Small Heart With Art, що займається ВІЛ-інфікованими дітьми. Відео TOUCH, зняте в рамках проекту, набрало понад мільйон переглядів на Youtube. Мав дві персональні виставки фотографії в Києві («Майдан: революція», 2015 та «Джазові портрети», 2017). Роботу Ігоря Петрова з серії «Майдан» було репродуковано на обкладинці книги «У вогнищі Майдану», що вийшла в Польщі у 2015 році.

### Майдан

*Кольорова фотографія, 2014*

У 2014 році Ігор Петров активно знімав на Майдані. Деякі з фотографій автора, які було зроблено під час протестів, отримали віральну популярність і розійшлися по всіх новинних стрічках світу. Одним із таких «іконічних» образів часів революції стала світлина, на якій безіменний чоловік, одягнений у протигаз, виходить із яскравого полум'я. Естетична виразність кадру й акцентована кібер-панк-естетика, що загалом була притаманна Майдану 2014 року, перетворюють світлину із документа часу на узагальнений образ революційних подій і їхньої специфічної карнавально-трагічної атмосфери.



## Yuri Pikul

Born in 1983 in Kyiv. Since 15 years old he was fond of photography.

At the age of 18 became fascinated with painting. Acquired practice at art courses and from private tutors, studied theory by himself. In 2005, joined the National Academy of Fine Arts and Architecture, but quit after the first semester. Exhibiting since 2007. One of the leading painters of contemporary Ukraine.

### **Palm in the interior with a table lamp and a telephone.**

**Palms in the interior, next to the  
chic tulle and pink wallpaper.**

**In the furnished twilight  
of the curtained tomorrow.**

**(From the “Decorative elements” project)**

*Oil on canvas, 2019*

*From Oleksandr Goviadin's collection*

#### Artist statement:

Today, being engaged in painting, you must perhaps prepare yourself that all your work will be classified not as art, but as decorative elements. At one point, it became clear to me that I must always clarify the fact that I am doing painting at the territory of contemporary art.

The palm that spreads out and rests against the ceiling of a tiny apartment resembles the painting itself, which has expanded during its centuries-old history, and today fills up / clutters up the territory of contemporary art with a lush and succulent, but boring, eyesoring beauty. The magnificent palm, used to be moved from one dark corner to another, nevertheless erupts with the fountain of its former greatness! The sprawling palm you want to get rid of by selling it out as expensive as possible.





## Юрій Пікуль

Народився 1983 року в Києві (Україна). З 15 років захоплювався фотографією. У 18 зацікавився живописом. Практичну освіту здобував на курсах і у приватних осіб, теоретичною освітою займався самостійно. 2005-го вступив до Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, але після першого семестру першого курсу за власним бажанням забрав документи. З 2007 року почав виставлятися в галереях. Один із провідних живописців сучасної України.

### Пальма в інтер'єрі з настільною лампою і телефоном.

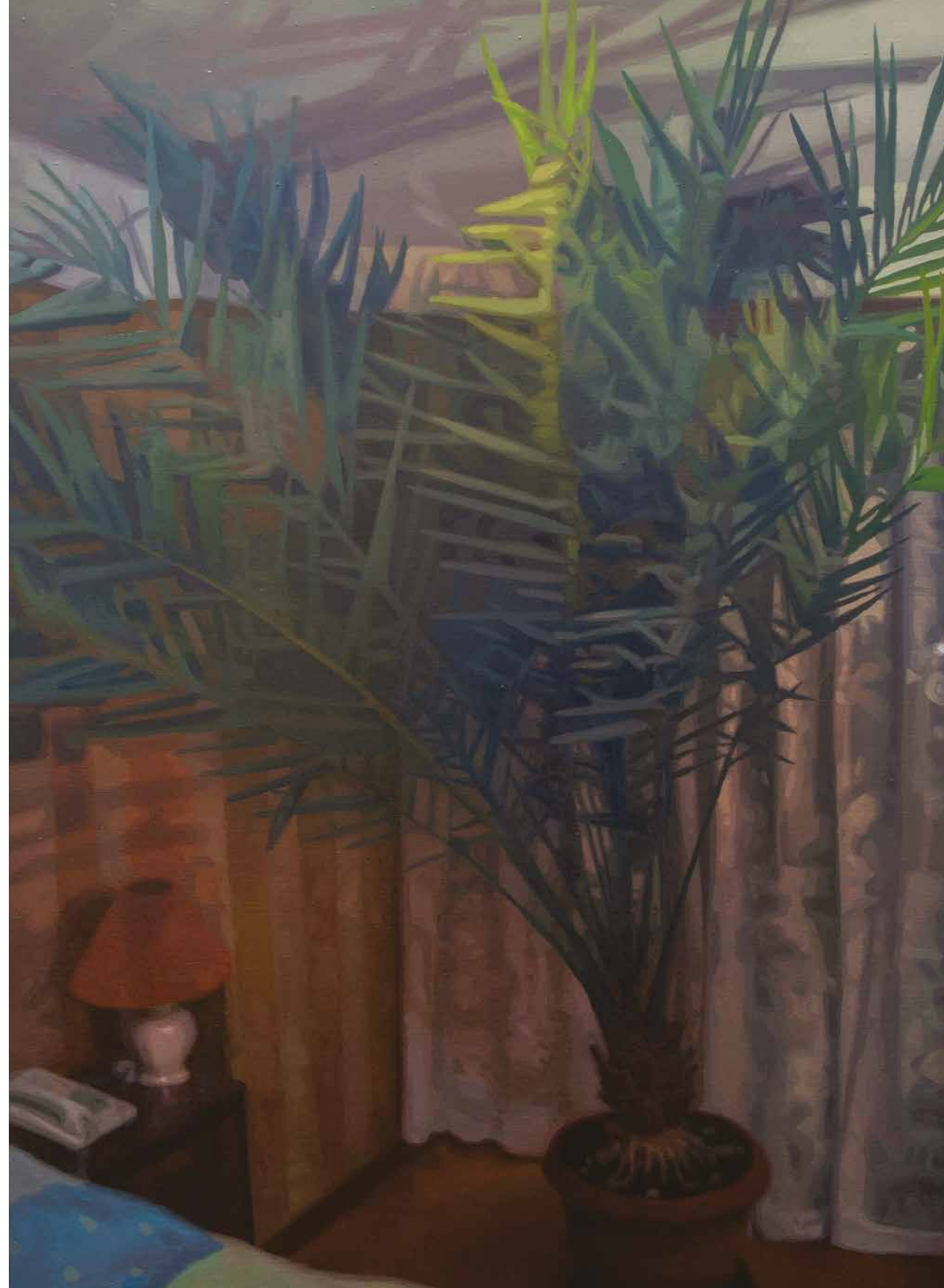
**Пальма в інтер'єрі поряд із багатим тюлем і рожевими шпалерами.**

**У мебльованих сутінках заштореного завтра.  
(З проєкту «Декоративні елементи»)**

*Полотно, олія, 2019  
З колекції Олександра Говядіна*

Від автора:

Сьогодні, аби займатися живописом, потрібно, мабуть, бути готовим до того, що всю твою працю буде класифіковано не як мистецтво, а лише як декоративні елементи. Якоїсь миті мені стало ясно, що продовжуючи займатися живописом, я вже не можу не уточнювати той факт, що роблю це на території сучасного мистецтва. Пальма, що розрослася й уперлася у стелю в інтер'єрі малометражної квартири, нагадує сам живопис, що «розрісся» за всю свою багатовікову історію і сьогодні заповнює/захащає собою територію сучасного мистецтва пишною, соковитою, але всім давно набридлою красою, що лізе в очі. Пишна пальма, яку пересувають з одного темного кута в інший, усе ж вивергається фонтаном своєї колишньої величі! Розлога пальма, якої хочеться позбутися, продавши при цьому якомога дорожче.



## Nikita Shalenny

Born in 1982, Dnepropetrovsk (today — Dnipro, Ukraine), Nikita Shalenny graduated from the Prydniprov- ska State Academy of Civil Engineering and Architecture, department of Architecture and worked as an architect and a lecturer at the Academy before beginning full time career as an artist in 2011. The same year he received the Public Choice Prize, PinchukArtCentre and in June, 2015 he was awarded the Winner of the Best Installation Prize, ArtVilnius '15, Lithuania. In 2017 Shalenny entered the short list of Social Contract international contest by Izolyatsiya Foundation, Ukraine and was awarded the young artist of the year prizes by Faurshou Foundation and Khora Contemporary, Denmark. Currently residing in Ukraine, Shalenny works with such media as painting, drawing, video, sculpture, photography and installation. Works of Shalenny can be found in collections of MOCAP Museum of Contemporary Art, Krakow, Poland, Faurshou Foundation, Copenhagen, Denmark, and private collections in Europe and United Kingdom.

### The Bridge

*Virtual reality, watercolours and sculpture, 2017*

In Shalenny's VR work the viewer goes beyond the horizon on a compressed forty thousand kilometers journey around the world. A game of chance, the journey is the outcome of a line drawn from a bridge and further across the world, taking place in the dead of night, where fuzzy silhouettes of people tear along through desolated landscapes, fleeing into gray blizzards and shadowy forests. Based on watercolors by the artist, one setting replaces the other as the ghostlike figures cross birch forests, oil fields, abandoned churches and oceans in the seemingly limitless universe. Shalenny has long been fascinated by the idea of the bridge in his works and in this particular work he takes a bridge as the starting point for imagining a way of escaping the ongoing crisis in the land where he resides. Or as he expresses it: "The idea of escaping is unconscious, it sprouts and becomes a young tree. Every morning I go to the yard with an axe and hack it at the root, banishing the wrong thoughts. The next morning it grows above me twice, its rustling leaves talking to the wind, which have already been everywhere."

Mentally extended to infinity, the bridge like the horizon becomes situated between two places, the scene of arrival and the point of departure. All horizons disappear in space, and yet the strong conviction that there is a better world beyond the horizon lives on. Seen in the light of the current global refugee crisis the infinite bridge seems like a symptom of our times, or, a cure for an escape attempt. The construction of a bridge allows us to access the other shore with ease, to solve the gap between our longings and our goals and dreams, which else remain distant.



## Микита Шаленний

Народився 1982 року в Дніпропетровську (нині Дніпро, Україна), живе та працює у Дніпрі. Закінчив Придніпровську державну академію будівництва та архітектури. Після закінчення викладав архітектурне проектування; працював архітектором. Нагороджений Faursschou Foundation Grant 2017. Фіналіст міжнародного конкурсу «Суспільний договір», фонду ІЗОЛЯЦІЯ 2017. Переможець у категорії Найкраща інсталяція на Art Vilnius 2015; Приз глядацьких симпатій, Pinchuk Art Prize 2011. Роботи проекту «Де брат твій?» зберігаються в колекції Музею сучасного мистецтва Моцак (Краків, Польща); «Альбом про війну» поповнив зібрання Faursschou Foundation (Копенгаген, Данія); роботи художника перебувають і в інших колекціях Данії та Великобританії. Працює в жанрах живопису, відео, фото, інсталяції.

### Міст

*Віртуальна реальність, акварелі та скульптура, 2017*

У віртуальній реальності Шаленного глядач виходить за лінію горизонту у стислій подорожі завдовжки сорок тисяч кілометрів. Азартна гра, мандрівка — лінія, проведена від мосту й далі через весь світ, відбувається глибокої ночі, де невиразні обриси людей прориваються крізь безлюдні ландшафти, біжучи в сивих заметілях і темних лісах. Локації, створені за акварелями художника, змінюють одна одну, коли примарні фігури прямують повз березові гаї, бурові вишки, закинуті церкви та океани в немов безкінечному всесвіті.

Шаленний у своїх роботах давно захоплювався ідеєю мосту, і в цьому творі він використовує міст як відправну точку уявної втечі від кризи, що досі триває в його країні. Як він сам каже: Ідея втечі несвідома, вона проростає і стає молодим деревом. Щоранку я виходжу надвір із сокирою та зрубую його під корінь, женучи хибні думки. Та наступного ранку дерево стає вдвічі вищим, а його шелестке листя перешіптується з вітром.

Подумки подовжений у безкінечність, міст, як і горизонт, розділяє два місця: точку прибуття та точку відправлення. Горизонт розчиняється у просторі, втім, лишаючи впевненість, що десь там, за обрієм, є кращий світ. Зважаючи на глобальну міграційну кризу, міст можна розглядати як симптом нашого часу або ж як ліки від втечі. Спорудження мосту дає змогу легко дістатися іншого берега, усунути розрив між нашими надіями, мріями та цілями, недосяжними інакше.



## Yaroslav Solop

Born in 1979, Sokyriany, Chernivtsi region, Ukraine. Artist, curator, photo explorer, lives and works in Kyiv. Graduated from Lviv National Academy Of Arts (Lviv, Ukraine) and FotoDepartament Institute of St. Petersburg (Russia). In 2012, he defended his PHD thesis on theory and practice of modern photography. In his artistic practice, he uses the medium of photography and also works with graphics, sculpture, and installation. Since 2010, Solop's works have been presented at the group and personal exhibitions in Germany, France, Ukraine, Sweden, Russia, Poland and the UK.

### Encyclopedia of Amazing Facts

*Mixed media on paper, 2018–2019*

Mythology is not only a marker of social life, but it often determines the direction and course of social development — myths and traditions have repeatedly become a driving and mobilizing factor of a historical progress. In the digital age, scientific discoveries are being distorted by the widespread use of the Internet and social networks, so that research gets meaning different from original. Information violence and oversaturation of the Internet with various kinds of knowledge not only make it impossible to fully absorb that knowledge, but also lead to a partial distortion of one's mindset and to the creation of a more comfortable and understandable worldview.

Reality requires a modern person to thoroughly verify the news and totally revise the scientific knowledge, because most theories, facts, and fake news is the result of the development of technology and the lack of reliable relations. Yaroslav Solop's artistic practice aims to study mythologization in the context of distorted and redundant information. In the Encyclopedia of Amazing Facts and Home Study series from the OBJECTIFIED project, the artist reflects on the role of myth in the public consciousness, and on the constructive and destructive effects of mythmaking on social developments.



## Ярослав Солоп

Народився 1979 року в місті Сокиряни (Чернівецька область, Україна). Художник, куратор, дослідник фотографії, живе та працює в Києві. Навчався у Львівській національній академії мистецтв та Інституті FotoDepartament (Санкт-Петербург, Росія). У 2012 році захистив дисертацію на тему теорії й практики сучасної фотографії. Використовує у своїй художній практиці медіум фотографії, працює з графікою, скульптурою та інсталяцією. З 2010 року роботи художника представлені на групових та персональних виставках у Німеччині, Аргентині, США, Франції, Україні, Швеції, Росії, Польщі та Великій Британії.

### Енциклопедія дивовижних фактів

*Змішана техніка на папері, 2018–2019*

Міфологія є не тільки маркером соціального життя, а й у багатьох випадках зумовлює напрям і хід розвитку суспільства — міфи та перекази неодноразово ставали рушієм і мобілізуючим чинником історичного поступу. В епоху цифрових технологій наукові відкриття спотворюються через широкий вжиток інтернету та соціальних мереж, надаючи дослідженням відмінних від початкових сенсів. Інформаційне насильство, перенасичення інтернет-простору різноманітними знаннями не лише унеможливають їхнє глибоке засвоєння, а й призводять до часткового викривлення світогляду індивіда та створення зрозумілої, зручнішої для сприйняття картини світу.

Реальність вимагає від сучасної людини ретельної верифікації новин та повної ревізії наукових надбань, адже більшість теорій і фактів, інформаційних вкидів є результатом розвитку технологій та дефіциту достовірних реляцій. Метою художньої практики Ярослава Солопа є дослідження міфологізації в умовах спотвореної та надлишкової інформації. У серіях робіт «Енциклопедія дивовижних фактів» та «Навчання на дому» із циклу УРЕЧЕВЛЕННЯ/ОБЈЕСТІFІЕD, художник осмислює місце міфу в суспільній свідомості, конструктивний та деструктивний впливи міфотворення на соціальні явища і процеси.



## Alexander Soutysik

Born in 1995 in Ivano-Frankivsk, Ukraine. Lives and works in Krakow, Poland. Coming from graffiti background, artist creates installations, paintings and audio-performances often with the use of recycled, found objects. Since 2017, he runs a series of events "Perpetuum Mobile", blurring the lines between exhibition of contemporary art, performance and experimental music.

### Carpets

*Installation, 2018*

#### Artist statement:

The references between Rorschach test and these works are not coincidental. The test, which was implemented to detect thought disorders and mental issues, deals with complex human interpretation algorithms. Same can be said about these pieces, which primarily focus on subjective emotional interpretation too. The use of old carpets as a material for these works can be interpreted in various ways: the Eastern-European aesthetics are connected with the Ukrainian and Polish background of the Artist. Spiritual, luxurious interior element, often being thrown away in modern cities. Complex, symmetrical ornaments which consist of traditional symbols. Rugs in literature are often mentioned as a magical object.

Iconography of the cut-outs is intuitive, based on interpretation of the material itself, merged with contemporary internet-age influences, as well as demons, mythology, creatures from legends and folk-tales.



## Олександр Совтусик

Народився у 1995 році в місті Івано-Франківськ (Україна). Живе та працює у Кракові (Польща). Займався стріт-артом, зараз працює з інсталяцією, живописом та аудіо-перформансами, часто використовує перероблені, знайдені об'єкти. З 2017 року працює на серію *Perpetuum Mobile*, у якій розмиває межі між виставкою сучасного мистецтва, перформансом та експериментальною музикою.

### Килими

*Інсталяція, 2018*

Схожість між тестом Роршаха та формою цих робіт не випадкова. Тест, який було створено з метою виявлення розладів мислення і психічних проблем, працює з складними алгоритмами інтерпретації людини. Те саме можна сказати і про пропоновані роботи — їхню форму можна розглянути на різні способи. Контури робіт базуються як і на інтерпретації самого матеріалу, і на впливах інтернет-віку, демонології, міфології, легенд та фольклору. Використання старих килимів як матеріалу можна витлумачити так: західноєвропейська естетика пов'язана з українським і польським походженням художника. Килими — елемент інтер'єру, родом з радянського минулого, який часто викидають на звалище в сучасних містах. Складні, симетричні орнаменти, що складаються із традиційних символів змушують згадати, що килими часто згадуються в літературі як магічний об'єкт.



## Elena Subach

Born in 1980 in the city of Chervonohrad, Lviv region. Graduated from the Volyn State University with a degree in economics. Moved to Kyiv and worked as a textile designer. In Lviv, started practicing photography and joined 5x5 club at Dzyga Gallery. Elena uses photography as a tool for playing with facts and myths. She mixes documentaries, staging, digital post-processing and collages to build her own visual language. Her personal projects — Grandmothers, Retablos de Galicia and The Offering — explore religiosity, life and death, silent histories of small towns, related to mythology and identity. The Berdychiv Meteorite project continues these themes, it is a play with documentary and fiction in photography.

### Grandmothers on the edge of paradise

*Colour photography, 2018*

#### Artist statement:

In the modern world, with all the rapidly developing technologies, the gap between generations is also rapidly increasing. What divides us and our grandmothers is not two generations, but an abyss. In anthropology, there is such a term as "grandmothering". Researchers believe that aging could have been a powerful engine of human evolution since elderly people were carriers of skills and information. Senior people could not go hunting, but shared their life experience, tell stories, and relieved parents from a childcare. Parents obtained more time for useful things, and it was likely to push civilization forward.

In the Soviet Union, our grandmothers' life experiences turned out to be traumatic, and it could not be applied in modern life. Times have changed and hence the elderly gained the acute sense of helplessness. They can no longer share their accumulated wisdom, so they seek solace in religion, and their grandsons are more likely to look for answers online. Grandmothers do not always know what the Internet is and what the value of information is. They still live with their post-war values, saving their money in a kerchief for a rainy day, reserving food for later, wearing family photos in their wallets next to the icons of Jesus and Saint Mary, as they are also their family. They are so full of memories of the past that nothing simply can fit into this fullness.

These grandmothers are among us, though not really. Their minds are already anticipating the moment of stepping beyond the boundaries of life and finding themselves at the gates of paradise, in which they so desperately believe and regardless of confessions retell each other a newspaper article about miraculous healing with evidence of life after death. I do not want to convince them in the opposite, but hug them and say that there is nothing to be afraid of, they are absolutely right. In this project, photos and collages were used to place grandmothers in the landscape of a paradise they expected. All people are filmed on religious holidays and ceremonies popular in Western Ukraine, so-called *proshcha*.





## Олена Субач

Народилася 1980 року в місті Червоноград (Львівська область, Україна). Отримала повну вищу економічну освіту у Волинському державному університеті. Згодом переїхала до Києва, де працювала дизайнеркою текстилю. Ще у Львові почала займатись фотографією та долучилася до середовища «5x5» при галереї «Дзига». Олена викриває фотографію як інструмент для гри з фактами й міфами, змішує документальність, постановку, цифрову постобробку та колаж для побудови власної візуальної мови. Персональні проекти — «Бабусі», «Retablos de Galicia» та «Жервоприношення» — присвячено темам релігійності, життя і смерті, тихим історіям провінційних міст, які пов'язані з міфологією та ідентичністю. Проект «метеорит Бердичів» продовжує ці теми, є грою з документальністю та фікцією у фотографії.



## Бабусі на межі раю

Кольорові фотографії, 2018

Від авторки:

У сучасному світі з усіма технологіями, що стрімко розвиваються, так само стрімко збільшується прірва між поколіннями. Тепер нас і наших бабусь розділяють не два покоління, а прірва. В антропології є такий термін, як «grandmothering». Учені вважають, що старість могла бути потужним двигуном еволюції людини, коли з'явилися літні люди — носії навичок та інформації. Вони не могли ходити на полювання, але ділилися своїм життєвим досвідом, придумували історії, звільняли батьків від догляду за дітьми. У батьків з'явився час на якісь корисні справи, і це, швидше за все, штовхнуло цивілізацію вперед.

Нині ситуація склалася так, що досвід життя наших бабусь у Радянському Союзі виявився для них травматичним і важливим, але його неможливо застосувати в сучасному житті. Часи змінилися — і звідси виникло це гостре почуття безпорадності в літніх людей. Вони не можуть ділитися своєю накопиченою мудрістю, шукають розради в релігії, а онуки швидше звертаються за пошуком відповідей в інтернет. Бабусі не завжди знають, що таке інтернет і в чому цінність інформації, вони живуть зі своїми післявоєнними цінностями, зберігаючи заощадження в хусточці на чорний день, і заготовлюючи продукти про запас, носять фотографії рідних у гаманці поруч із ликами Ісуса й Марії, бо ті їм теж уже рідні. Вони настільки переповнені спогадами про минуле, що нічого нового вже просто не здатні вмістити в цю наповненість.

Ці бабусі зараз серед нас, але насправді не зовсім. Їхня свідомість перебуває в очікуванні того моменту, коли їм доведеться зробити крок за межу життя й опинитися біля воріт раю, у який вони так відчайдушно вірять і незалежно від конфесій переказують одна одній статтю, прочитану в газеті, про чудесні зцілення із доказами існування життя після смерті. Мені зовсім не хочеться їх переконувати у протилежному, а лише обійняти і сказати, що боятися нічого і вони абсолютно праві. У цьому проекті застосовано прямі фотографії та колажі, техніку колажу використано, щоби помістити бабусь у пейзажі очікуваного ними раю. Усіх людей знято на релігійних святах і обрядах, популярних на Західній Україні, — так званих прощах.

## Vyacheslav Teschner

Born in 1994 in Mykolaiv, Ukraine. Is working as a journalist in one of the local media. Member of MYPH — Mykolaiv Young Photographers.

### Untitled

*Color photography, 2019*

## В'ячеслав Тешнер

Народився в 1994 році в місті Миколаїв (Україна).  
Працює журналістом у одному з місцевих медіа. Є членом МУРН  
(Молоді фотографи Миколаєва).

### Без назви

*Кольорова фотографія, 2019*



## Vova Vorotniiov

Born in 1979, Chervonograd (Lviv region). Lives and works in Kyiv. One of the key figures of the Ukrainian post-graffiti scene. Working with subcultural codes and urban environment as public space of visual communication, his work has recently been leaning towards conceptual art and street arte-povera.

### The List

*Video, 7 hours 25 minutes, 2018*

Evhenia Moliar, art critic, activist:

In February 2018, under the project Museum is Open for Repair in the museum of the village of Nikolske in Donetsk region, artist Volodymyr Vorotniiov spoke aloud all the names of Ukrainian villages. An artwork *The List* is about 30.000 words and almost 8 hours of continuous reading from a phone screen amidst museum scarecrows. Vorotniiov had developed the idea of this performance during his previous regional research project “W/East” — a solitary walk from Chervonohrad to Lysychansk. His path mostly ran through villages, and while walking he observed the rural life, so that the vocalisation of their names became some sort of comprehension of what he saw. In general, the enunciation of the name of each, without exception, Ukrainian village seems to animate their artificial illustrative image. Speaking out leads to the existential understanding of the village as a phenomenon, bringing it back to reality.

“The modern village is mostly not represented at all. In the expositions of local history museums, we are dealing with the generalized bucolics of the Ukrainian village, the romantic projections of the elite, who viewed the traditional village as a home to national spirit. This approach is not, to say the least, relevant today. The village is a tiny settlement, marginalized, neglected and invisible, where people are often forced to fight for survival. There is a lack of communication between the village and the city. The more so with a big city for which the village is still a fantasm, not a real place,” Vorotniiov says.

This artist’ action reactualizes the village in art without any ideological additions and interpretations. Only the names, and the number of these names is 27.180. Several dozens of Kalynivka and Ivanivka, exquisite Bohemivka and funny Zabroshkivka. Every word spoken aloud became meaningful again, without any context. This speaking out fixed and confirmed the existence of a settlement and its unique essence.

Today, so much is said about decentralization, particularly cultural, but contemporary art still remains the privilege of major cities. Soon video documentation of *The List* will be exhibited in the Nikolske Museum of Local History, and later it will become part of its collection.



## Вова Воротнєв

Народився 1979 року в місті Червоноград (Львівська область, Україна). Живе і працює в Києві. Працює із субкультурними кодами: від графіті та субкультурної графіки до концептуального мистецтва й вуличного *arte-povera*.

### Перелік

*Відео тривалістю 7 годин 25 хвилин, 2018*

Євгенія Моляр, мистецтвознавиця, активістка:

У лютому 2018 року в рамках проекту «Музей відкрито на ремонт» у краєзнавчому музеї селища Нікольське Донецької області художник Володимир Воротнєв промовив у голос усі назви українських сіл. Мистецький твір із робочою назвою «Перелік» — це близько 30 тисяч слів і майже 8 годин безперервного читання з екрану смартфона, в оточенні музейних опудал. Ідея цієї акції з'явилася у Воротнєва під час попереднього краєзнавчого проекту «За/Схід» — індивідуальної пішої ходи з Червонограда в Лисичанськ. Шлях здебільшого пролягав через села, і йдучи, художник спостерігав за сільським життям, а тепер озвучування їхніх назв стало певним усвідомленням побаченого. Загалом промовляння назви кожного без винятку українського села немовби оживлює їхній штучний ілюстративний образ. Називання вголос спонукає до екзистенційного осмислення села як явища, повертаючи його в реальність.

«Сучасне село переважно взагалі не репрезентоване. В експозиціях краєзнавчих музеїв ми маємо справу з узагальненою буколікою українського села, романтичними проєкціями еліти, яка розглядала традиційне село як місце перебування національного духу. Цей підхід не є, м'яко кажучи, релевантим сьогодні. Село — це малий населений пункт, маргіналізований, зігнорований і невидимий, де люди часто вимушені боротися за виживання. Існує брак комунікації між селом і містом. Особливо, з великим містом, для якого село — досі це фантазм, а не реальне місце», — каже Воротнєв.

Ця дія художника реактуалізує село в мистецтві без ідеологічних надбудов та інтерпретацій. Лише назви, і кількість цих назв — 27180. По кількадесят Калинівок та Іванівок, вишукана Богемівка та кумедна Забросківка. Кожне слово, промовлене вголос, знову набувало значення, без будь-якого контексту. Таке називання фіксувало та стверджувало існування населеного пункту та його унікального змісту.

Сьогодні багато говорять про децентралізацію, зокрема культурну, а сучасне мистецтво досі лишається привілеєм великих міст. Невдовзі відеодокументацію «Переліку» експонуватимуть у Нікольському краєзнавчому музеї, а згодом вона стане частиною колекції.



## Authors:

sculptors Dmytro Krvavich, Emmanuil Misko, Yaroslav Motyka, the mural artist Olexandr Pirozhkov, the architects Myron Vendzylowych, Apollon Ogranovych

### High-reliefs Infantryman, Tankman, Artilleryman, Pilot and Marine

*From the collection of "The Territory of Terror" Memorial Museum of Totalitarian Regimes (Lviv, Ukraine)  
Creation date: 1970  
Material: copper plaque  
Technique: casting, blacksmithing, welding*

The reliefs were located on a thirty-meter pylon (dismantled in the spring of 2019), which was part of the ensemble of the Monument of Military Glory of the Soviet Armed Forces in Lviv on the Stryiska street.



## Авторський колектив:

скульптори Дмитро Крвавич, Еммануїл Мисько, Ярослав Мотика; художник-монументаліст Олександр Пирожков; архітектори Мирон Вендзілович, Аполлон Огранович

### Горельєфи «Танкіст», «Артилерист», «Матрос», «Піхотинець», «Льотчик»

*З колекції Меморіального музею тоталітарних режимів Територія Терору (Львів, Україна)  
Час створення: 1970 рік  
Матеріал: мідна бляха  
Техніка: лиття, ковальська техніка, зварювання*

Горельєфи містилися на тридцятиметровому пілоні (демонтованому весною 2019 року), який був частиною ансамблю Монумента бойової слави Збройних сил СРСР у Львові на вул. Стрийській.



## **BETWEEN FIRE AND FIRE**

### **Ukrainian Art Now**

Exhibition catalogue

Publication edited by Alisa Lozhkina

Design and layout Uliana Bychenkova  
Translation, proofreading Iryna Stasiuk  
English proofreading Yuliia Radzivil  
Ukrainian proofreading Iryna Troskot  
Production director Karina Kachurovskaya  
Production manager Artur Arnonenko  
Assistant Svitlana Levchenko

Authors:

Volodymyr Sheiko  
Alisa Lozhkina  
Konstantin Akinsha  
Olha Honchar  
Kateryna Botanova  
Mikhail (Mykhailo) Minakov  
Igor Torbakov

Project team  
(Ukrainian Institute)

Volodymyr Sheiko  
Tetyana Filevska  
Iryna Prokofieva  
Natalia Nenuchenko  
Larysa Nazarenko  
Julia Temchenko  
Oksana Kozenko  
Lesia Kachynska  
Alyona Kuhar

Special thanks to:

«The Territory of Terror» Memorial  
Museum of Totalitarian Regimes in Lviv  
Ministry of Culture of Ukraine  
and Svitlana Fomenko, First Deputy  
Minister of Culture of Ukraine

Published in 500 copies

Printed in A4 Plus, Kharkiv, Ukraine

Organizers:

Ukrainian Institute  
in collaboration with Zenko Gallery

## **МІЖ ВОГНЕМ І ВОГНЕМ**

### **Українське мистецтво зараз**

Каталог виставки

Упорядниця каталогу Аліса Ложкіна

Дизайн і верстка Уляна Биченкова  
Переклад і редакція текстів Ірина Стасюк  
Редакція англomовних текстів Юлія Радзівіл  
Корекція українських текстів Ірина Троскот  
Продюсерка проекту Каріна Качуровська  
Продакшен-менеджер Арутр Антоненко  
Асистентка Світлана Левченко  
Автори:

Володимир Шейко  
Аліса Ложкіна  
Костянтин Акінша  
Ольга Гончар  
Катерина Ботанова  
Михайло Мінаков  
Ігор Торбаков

Команда проекту  
(Український інститут)

Володимир Шейко  
Тетяна Філевська  
Тетяна Олійник  
Ірина Прокоф'єва  
Наталія Ненюченко  
Лариса Назаренко  
Юлія Темченко  
Оксана Козенко  
Леся Качинська  
Альона Кухар

Спеціальна подяка:

Меморіальному музею тоталітарних  
режимів «Територія Терору» у Львові  
Міністерству культури України, а також  
Світлані Фоменко, першій заступниці  
Міністра культури України

Тираж 500 примірників  
Віддруковано в друкарні A4 Plus

Організатори:

Український інститут  
у співпраці з Zenko Gallery

