

**PERMANENS
FORRADALOM.
MAI UKRÁN
KÉPZŐMŰVÉSZET**

**PERMANENT
REVOLUTION.
UKRAINIAN
ART TODAY**

**ПЕРМАНЕНТНА
РЕВОЛЮЦІЯ.
СУЧАСНЕ
УКРАЇНСЬКЕ
МИСТЕЦТВО**

ПЕРВА
АКЦИЯ
ТОВА
РЕВО
ЛЮ
ЦИЯ

**PERMANENT
REVOLUTION.
UKRAINIAN
ART TODAY**

**20
18**

**LUDWIG
MÚZEUM**
—KORTÁRS
MŰVÉSZETI
MÚZEUM

**PERMANENS
FORRADALOM.
MAI UKRÁN
KÉPZŐMŰVÉSZET**

6	FABÉNYI JULIA: ELŐSZÓ	88	ANDREAS KAPPELER: UKRAJNA
7	JULIA FABÉNYI: INTRODUCTION		OROSZORSZÁG ÉS AZ EURÓPAI
	TO THE EXHIBITION		UNIÓ KÖZÖTT. A SZOVJET
14	KONSZTANTYIN AKINSA:		NÉPKÖZTÁRSASÁGTÓL
	UKRAJNA: MŰVÉSZET	89	AZ EUROMAJDANIG
	BIRODALMAK ROMJAIN		ANDREAS KAPPELER: UKRAINE
15	KONSTANTIN AKINSHA:		BETWEEN RUSSIA AND THE
	UKRAINE: ART ON THE		EUROPEAN UNION: FROM THE
	RUINS OF EMPIRES		SOVIET REPUBLIC TO THE
			EURO-MAIDAN
36	ALISZA LOZSKINA: AZ UKRÁN	102	JEKATYERINA SZERGACKOVA:
	MŰVÉSZET NÉGY FORRADALOM		VIRTUÁLIS-VALÓSÁGOS
	KORÁBAN		FORRADALOM
37	ALISA LOZHKINA: UKRAINIAN	103	EKATERINA SERGATSKOVA:
	ART IN THE ERA OF FOUR		A REAL VIRTUAL REVOLUTION
	REVOLUTIONS		
		110	MŰVEK / WORKS
72	SZERHIJ ZSADAN: KELET		
	ÉS NYUGAT KÖZÖTT	192	UKRÁN NYELVŰ MELLÉKLET
73	SERHIY ZHADAN: BETWEEN		/ APPENDIX IN UKRAINIAN
	THE EAST AND THE WEST		/ ДОДАТОК

PERMANENS FORRADALOM. MAI UKRÁN MŰVÉSZET

ELŐSZÓ

A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum szakmai feladatának tekinti – gyűjteményi profiljának és földrajzi helyzetének megfelelően – az egykori szocialista országok kortárs képzőművészetének bemutatását. A nemzetközi művészeti színtéren ez mind a kortárs művészeti múzeumok, mind pedig a Ludwig múzeumok hálózatában kurrens téma, fontos feladat. A múzeum alapításakor, a politikai rendszerváltás közepette Peter és Irene Ludwig úgy gondolták, hogy Budapest a legalkalmasabb helyszíne annak, hogy az akkor még aktív szocialista országok művészetét az egyetemes nyugat-európai és amerikai művészettel együtt bemutassa. Ajándékkal és letéti anyagokkal a korábban megkezdett kulturális párbeszéd folytatása volt a cél, melyet a hivatalos vásárlások előztek meg. (Már az 1970-es évek végén, az 1980-as évek elején kezdtek vásárolni, először az NDK-ban, majd a Szovjetunióban, s azt követően a többi szocialista országban. Magyar munkákat két alkalommal is a Velencei Biennáléről vásároltak, 1988-ban és 1990-ben.)

A budapesti Ludwig Múzeum alapításakor, 1989 júniusában senki sem sejtette, hogy fél év sem fog eltelni a geopolitikai határok megnyitásaig, és Peter Ludwig missziója, amely a két politikai tábor közelítését segítette a hidegháború közepén, beteljesül.

A múzeum eddig is elkötelezett volt, és továbbra is feladatunknak tekintjük a volt szocialista országok művészetének kutatását és bemutatását. A volt szocialista országok kulturálisan monolit entitásként való felfogásának problémája napjainkban is fennáll. A régió kutatása még számos művészetelméleti kérdésre keresi a választ, amelyek képesek lehetséges utakat, és főleg művészeti koncepciókat mint stratégiákat felmutatni. Kézenfekvő, hogy egy olyan közép-kelet-európai intézmény, mint a budapesti Ludwig Múzeum vállalja fel ennek a témának és területnek a kutatását, hiszen a közös múltnak és a hozzá tartozó szellemi eszköztárnak, valamint a hasonló tapasztalatoknak köszönhetően képes árnyaltabb pozíciókat kialakítani, mint amit a korábbi centrum-periféria vizsgálati sztereotípiája nyújtani tudott. Talán a szükséges szenzibilitás és a kéretlen közös kulturális emlékezet azok a tényezők, amelyek a megfelelő tégelyt biztosítják a kutatáshoz és a megértéshez. Az egykori közös múlt ideológiája és kulturális programja mindenhol otthagya a nyomát. A rendszerváltozást követő közel harminc év sem volt elegendő ahhoz, hogy az átörökölt terhet gyökerestül fel lehessen számolni.

A kiállítások lehetőséget adnak ma már alkalmasint történelminek számító művészeti fejezetek bemutatására, ilyen volt *A Szentpétervári Neoakadémizmus* (2015), mely a glasznosztói időszakának legkiemelkedőbb művészeit felvonultató, 1989 előtti pétervári újakat mutatta be, vagy a kortárs albán és koszovói művészet legjavából történt 2016-os válogatás, *A bálna, amely tengeralattjáró volt*.

A jelenlegi művészeti színtér egyik lehetséges kulturális gyakorlata az identitáskeresés és a társadalmi emancipációs folyamatok nyomon követése, illetve a társadalmi-politikai jelenségek értelmezése és megjelenítése a művészet eszköztára segítségével.

PERMANENT REVOLUTION. CONTEMPORARY ART IN UKRAINE

INTRODUCTION TO THE EXHIBITION

The Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art considers it a professional duty to present the contemporary art of the former socialist countries in accordance with its collection profile and geographic position. In the international art scene, this is a relevant issue and significant task in the network of both contemporary art museums and Ludwig museums. When founding the museum, in the midst of political change, Peter and Irene Ludwig thought that Budapest was the most suitable venue for presenting the art of the then socialist countries together with universal, Western European and American art. With their donations and loans, the aim was to continue the cultural dialogue that they had initiated, preceded by official acquisitions. (They had begun buying art in the late 1970s and early 1980s, first in the GDR, then in the Soviet Union and afterwards in other socialist countries. Hungarian artworks were purchased at the Venice Biennale in 1988 and 1990).

In June 1989, when the Ludwig Museum was founded in Budapest, no one suspected that geopolitical frontiers would be open within less than six months, and Peter Ludwig's mission of assisting the rapprochement of the two political blocs amidst the Cold War would be fulfilled.

The museum has been committed to this duty and we continue researching and presenting the art of the former socialist countries. The problem of perceiving the former socialist countries as a culturally monolithic entity persists to this day. Research in the region is still seeking answers to a number of issues in art theory, which provide an opportunity to examine possible ways and, especially, art concepts as strategies. It is self-explanatory for a Central and Eastern European institution as the Ludwig Museum in Budapest to undertake research in this topic and area, since on account of the common past and the related intellectual means as well as the similar experiences, it is able to create more subtle positions than former interpretations based upon the stereotypical analysis of center-periphery. Perhaps it is the necessary sensitivities and the unwanted common cultural memory that provide the right frame for research and understanding. The ideology and cultural program of the common past has left its mark everywhere. The nearly thirty years that have passed since the change of regime were not enough to extirpate the inherited burden.

Exhibitions offer an opportunity to present chapters from art that may be considered historic today, such as *Neo-Academism in Saint Petersburg* (2015), which featured a new generation of the most prominent artists in the period of Glasnost before 1989 in Saint Petersburg, or a selection from the most outstanding artworks of contemporary Albanian and Kosovar art called *The Whale that Was a Submarine* (2016).

Prekonceptiótól mentesen válogatunk és igyekszünk az oly gyakran felemlített kolonialista szemléletet messze elkerülni; számunkra a hiteles művészet a fontos, akár lokális, akár globális nyelvet beszél.

Az ukrán kortárs művészet bemutatása hatalmas kalandnak mutatkozik. A kemény állítások mögött ott vannak azok a szofisztikált áthallások, amelyek a művek minőségi hitelességét bizonyítják. Megértésükhöz meg kell ismernünk a forradalmi nyelvezet szintaxisát, hogy a többértelmű, árnyalt állásfoglalások széles spektruma élénk tárulhasson.

Az ukrán kortárs színtér azért különösen érdekes számunkra, mert időközben egy olyan rendkívül sokrétű jelenséggé vált, mely politikai és gazdasági sodrásban küzd függetlenségéért és identitásáért, amit az egykori nagy szovjet keretből kell ki-nyernie. Előre- vagy visszatekintés? – tehetjük fel a kérdést. A nagy szovjet birodalom adta meg univerzalitását – lásd egykoron Malevics, Archipenko, Tatlin szerepvállalását a 20. századi modern művészetében. Létezik-e az orosz avantgárd hagyományban megfogant progressziónak és függetlenségnek olyan mai folytatása, amely egyszerre nemzeti és egyetemes a kortárs művészetben?

Jelen válogatásunkban nem volt nehéz azokra a művekre találni, melyek a napjainkban végbemenő forradalmat, az Ukrajnában zajló társadalmi folyamatokat és a destruktív szovjet művészeti kényszerelőképeket tematizálják. A permanens forradalom, az élő valóság maga dinamizálja a művészeti folyamatokat, azok pedig – performatív mivoltukból eredően – visszahatnak, alakítják a mindennapok eseményeit. A Majdan téri tüntetések idején a művészet közösségi ügyként tételeződött és válogatás nélkül használta a különböző megjelenési formákat. A kiállítás kapcsán a tárgyiasult akciók is megjelennek.

A kiállításban számos fiatal és középgenerációs alkotó műve lesz látható, akik a napjainkban zajló eseményekkel kapcsolatban fogalmaznak meg kérdéseket, foglalkoznak egy történelmi helyzetképpel, szerepvállalással a művészetben keresztül, a mindennapok problematikájának keretében. A művészeti koncepciók és stratégiák eleven elemzését adják mind saját médiumuk, mind pedig a művész helyzetének vizsgálatában. A művek méretüknél fogva is mint egy forradalmi oratórium vagy nagyopera foglalják el a teret.

A magunk részéről mindent megteszünk annak érdekében, hogy ez a kiállítás méltó bemutatkozása legyen a kortárs ukrán művészetnek, és abban is bízunk, hogy gyűjteményünket a kiállítás apropóján kortárs ukrán művészek alkotásaival is gyarapíthatjuk.

A kiállítás ötlete Konsztantyin Akinsával folytatott beszélgetéseink során született. Aktív együttműködésünknek köszönhetően lehetőség nyílt arra, hogy behatóan foglalkozhassunk az ukrán szcénával, segítségével feltárult előttünk Ukrajna izgalmas

One of the possible cultural practices of the current art scene is to keep track of the search for identity and social emancipatory processes, and to interpret and present social-political phenomena by means of art. We attempt to choose artworks without preconceptions and seek to avoid the oft-cited failure that the colonialist approach was; we look for authentic art, whether local or global.

Presenting Ukrainian contemporary art has turned out to be a great adventure. Hard statements conceal more sophisticated registers that prove the quality and genuineness of the artworks. In order to understand them, we need to learn the syntax of revolutionary language so that a wide spectrum of ambiguous, subtle positions can be revealed to us.

Ukraine's contemporary art scene is particularly interesting for us, since it has developed into a multifaceted phenomenon and is struggling, in the midst of political and economic difficulties, for its independence and identity that it must extract from the former great Soviet framework. Foresight or retrospection—one might ask the question. It was the great Soviet empire that gave its universality—see Malevich, Archipenko, Tatlin's engagement in 20th century modern art. Is there a continuation of the progressiveness and independence conceived in the Russian avant-garde tradition that is at once national and universal in contemporary art?

In the course of selecting artworks for the exhibition, it did not pose any difficulty to find the pieces that deal with the ongoing revolution, social processes in Ukraine and the destructive Soviet model forced upon Ukrainian artists. Permanent revolution and real-life reality themselves energize artistic processes, and in turn—by virtue of their performative nature—impact and shape the events of everyday life. At the time of the Maidan Square demonstrations, art was seen as a community issue and used a vast array of diverse means of expression. Even actions were objectified in the form of artworks, also to be displayed at the exhibition.

The exhibition will feature a series of works by young and middle-generation artists, who raise issues related to current events, deal with a historical situation and engagement through art, in the context of everyday issues. They provide a vivid analysis of artistic concepts and strategies, exploring both their own media and the position of the artist. Due to their size, these artworks occupy the space as a revolutionary oratorio or grand opera.

For our part, we make every effort to make this exhibition a worthy presentation of Ukrainian contemporary art and we also hope that our collection will be enhanced by the works of contemporary Ukrainian artists apropos of the exhibition.

művészeti jelene, egy aktív művészközösség és a kortárs művészetet gyűjtők lelkes tábor. Közbenjárásával élvezhettük a Zenko Alapítvány és név szerint Zenko Aftanaziv vendégszeretét, nagyvonalú támogatásuknak köszönhetően alkalmunk nyílt a főváros, Kijev és az ukrán színtér átfogó megismerésére. A kiállítás a Zenko Foundationnak köszönhetően valósul meg és bízunk benne, hogy az ukrán kortárs művészet budapesti bemutatkozása nem marad nemzetközi visszhang nélkül.

A komoly szakmai munkát Alisza Lozhkina végezte. Időt, energiát nem kímélve állította össze a kiállítás anyagát, kurátori válogatása igazán izgalmas és ígéretes lesz a látogatók számára. Külön köszönet illeti a katalógus összeállításában nyújtott segítségéért.

Köszönöm a Ludwig Stiftung támogatását, mely lehetővé tette, hogy ez a hiánypótló, három nyelvű kiadvány elkészülhessen. Szeretném megköszönni Popovics Viktória mind a katalógus, mind pedig a kiállítás megvalósulásában végzett munkáját, valamint a Ludwig Múzeum valamennyi munkatársának aktív közreműködését, erőfeszítéseit, kreatív ötleteit, hogy az első szögtől, a kiállítás kommunikációján át a múzeumpedagógiai foglalkozásokig figyelmükkel és szakértelmükkel kísérték a tárlatot.

Fabényi Julia

The idea of the exhibition was born out of conversations with Konstantin Akinsha. As a result of our active cooperation, we had an opportunity to explore Ukraine's exciting contemporary art and engage in its art scene involving an active community of artists and an enthusiastic group of collectors. Thanks to him, we enjoyed the Zenko Foundation and Zenko Aftanaziv's hospitality, who showed us the capital city of Kiev and the Ukrainian scene. The exhibition is accomplished with the support of the Zenko Foundation and we hope that the presentation of Ukrainian contemporary art in Budapest will arouse international interest.

The lion's share of the professional work was done by Alisa Lozhkina. She spared no effort to gather the material for the exhibition, her curatorial selection will probably be really exciting and promising for visitors. Special thanks for her help in compiling the catalogue.

I thank the support of the Ludwig Stiftung, which made it possible for this niche publication in three languages to be brought out. I would like to thank Viktóra Popovics for her work in the compilation of the catalogue and organizing the exhibition, as well as the Ludwig Museum's staff for all their efforts and creative ideas, and contribution to the exhibition from the preparation phase to communication and museum pedagogical sessions.

Julia Fabényi

**UKRAJNA:
MŰVÉSZET
BIRODALMAK
ROMJAIN**

**KONSZTANTYIN
AKINSA**

**УКРАЇНА:
МИНЦТЕЛИТВО
НА РУЇНАХ
ІМПЕРІЇ**

**UKRAINE:
ART ON THE
RUINS OF
EMPIRES**

**KONSTANTIN
AKINSHA**

Az ukrán művészet legfontosabb időszakai birodalmak bukásához kapcsolódtak. A huszadik században, amely kétségtelenül a legtragikusabb és a legmeghatározóbb korszak e nemzet történelmében, az ukránok két birodalom összeomlásának voltak a tanúi: először az Orosz Birodalom 1917-es összeomlásának, amikor a Régi Világrendet felszámolták „az augusztusi fegyverek”. A többi európai birodalommal ellentétben azonban, melyeket felperzselt az I. világháború, az Orosz Birodalom bolsevik államként újjáéledt a húszas évek végén kisajátítva a nemzetközi kommunizmus messianisztikus eszméjét. A Szovjetunió megalakulása határozta meg a múlt század kétpólusú világrendjét, két táborra osztva a világot a láthatatlan, ám mégis áthatolhatatlan vasfüggönnyel a hidegháború kezdetén. Az ukránok igen nagy árat fizettek a szovjet kísérletért: hét-tízmillió paraszt vesztette életét a holodomor alatt, a sztálini rezsim mesterséges éhínséggel okozott népiirtása során 1932–33-ban. Az 1937-es tisztogatások során kivégezték a nemzet jeles költőit, íróit, színházi rendezőit és művészeit. Milliók veszttek oda a második világháborúban a szovjetek és a németek oldalán, a kommunisták vagy a nácik elleni harcban. A háború után a térdre kényszerített Ukrajna lett a szovjet ideológiai ortodoxia védőbástyája. Az ország a Moszkvához hű helyi doktriner zsarnokok kezébe került. Ezek a zsarnokok olykor a legmagasabb pozícióba jutottak a szovjet hierarchiában, otthon azonban a pápánál is szentebbnek igyekeztek mutatkozni a szabad gondolkodás vagy művészi kifejezés minden megnyilvánulásának elfojtásával. A hetvenes-nyolcvanas években, amikor Moszkvában már a liberalista szemlélet volt az uralkodó, ők Őszentsége leglojalisabb ellenzékének a szerepét öltötték magukra. Eközben az Ukrán Szovjet Szocialista Köztársaság lassanként az ideológiai megkövültesség Jurassic Parkjává vált. 1985-ben, amikor Gorbacsov hatalomra került, senki sem hitte volna, hogy hat éven belül az ukránoknak váratlanul *déjà vu* élményben lesz részük, amikor a század során másodszer is átéli a birodalom bukását és a nemzetállam létrejöttét.

A több évszázados elnyomás hatása alatt az ukrán nemzeti diskurzus a távoli dicső múlt idealizálása felé fordult: a kora középkori Kijevi Nagyfejedelemség (8–12. század) korát vagy a Hetmanátus idején (17–18. század) virágzó kozák barokk időszakát dicsőítette. Az ukrán kultúra a bizánci, majd az európai gazdag kulturális tradíciót tükrözte. A bizánci mozaikok monumentalitása és a barokk templomok oltárainak rendkívüli pompája ekkor vált az ukrán vizuális kultúra meghatározó részévé.

A 18. század elején, amikor Nagy Katalin cárnő teljesen felszámolta az ukrán autonómiát, Ukrajnának nem volt saját erős nemessége és nemesi kultúrája sem. A kozák elitet kiirtotta és alávetette az orosz birodalom, mindössze néhány családnak volt kapcsolata a cári udvarral, a többi nemes legfeljebb kisebb földbirtokkal rendelkezett a lengyel mánások és az orosz nemesek uralma alatt álló ukrán vidéken. Az ukrán nép többségében jogfosztott parasztokból és jobbágyokból állt, akik ki voltak szolgáltatva az orosz bürokráciának és a lengyel arisztokráciának. Az ukrán művészet a népművészetre korlátozódott, nem csoda hát, hogy a gazdag népművészeti hagyomány lett az ukrán művészet harmadik alkotóeleme.

Arkangyal, mozaik,
11. század, Szent
Szófia Székes-
egyház, Kijev
(Alisza Lozskina
jóléteiből)

The most important periods of Ukrainian art proved to be connected with the collapse of empires. During the 20th century, which was undoubtedly the most tragic and the most formative period in the nation's history, Ukrainians witnessed such a collapse two times – first in 1917, when the Russian Empire crumbled as the Old World Order was destroyed by the „guns of August”. However, unlike other continental empires that disintegrated in the fumes of WW1, the Russian Empire was resurrected by the end of the 1920s in the form of the Bolshevik state appropriating the messianic project of international communism. The formation of the USSR defined the Manichean character of the last century dividing the world into two camps by the invisible but still impenetrable Iron Curtain at the beginning of the Cold War. Ukrainians paid an extremely high price for the Soviet experiment as 7 to 10 million peasants died during the Holodomor, an artificial famine-genocide carried out by Stalin's regime in 1932–33. Prominent poets, writers, theater directors, and artists were executed in the purges of 1937. Millions perished in WW2 fighting either on the Soviet or the German side, or against the Communists and Nazis. Brought to its knees, Ukraine became the stronghold of the Soviet ideological conservatism after the war. The country was ruled by the button-down local satraps vetted by Moscow. These satraps were sometimes elevated to the highest positions in the Soviet hierarchy, but at home, all of them tried to be holier than the pope destroying any manifestation of free thought or artistic expression. In the 1970s and 1980s, when Kyiv looked like an intellectual desert, Moscow had the rich tradition of the permitted liberals, they tried to claim the mantle of His Majesty's most loyal opposition. At the same time, the Ukrainian Soviet Socialist Republic was slowly turning into the Jurassic Park of ideological stiffness. By 1985, when Gorbachev came to power, it was difficult if not impossible to imagine that in 6 years Ukrainians would be destined to experience the unexpected feeling of *déjà vu* living through the collapse of the empire and the establishment of the national state for the second time in one century.



Archangel, Mosaic,
11th century, St. Sophia
Cathedral, Kyiv.
(Courtesy Alisa
Lozhkina).

Jézus Krisztus
(A Deézis központi képe), mozaik, 11. század, Szent Szófia Székesegyház, Kijev (Alisza Lozhkina jóvoltából)

Az osztrák-magyar történészek idejémtúlt meghatározása szerint az ukránok nem tartoztak a „történelmi nemzetek” sorába. Ukrajnában nem alakult ki az állami-ság tradíciója és az arisztokrácia magas kultúrája. Azokhoz a nemzetekhez hasonlóan, melyek a 19. század elején indultak fejlődésnek, az ukránok számára is a nacionalizmus korának beköszöntével tudatosult ukrán mivoltuk.

A 19. század kezdetétől fokozatosan nemzeti öntudatra ébredtek az ukrán földesurak, majd a század közepétől az egyre növekvő városi középosztály. A nemzeti diskurzus legfőbb hordozója azonban nem a képzőművészet, hanem az irodalom volt; más nemzetekhez hasonlóan Ukrajnában is szüksége volt a maga nemzeti költőjére. Ez a költő Tarasz Sevcenko (1814–1861) volt, korának kimagasló alakja, aki meghatározó szerepet játszott az ukrán nemzeti öntudat kialakulásában, és nagy hatással volt a nemzeti kultúra 19. századi fejlődésére. Költőként és tanult festőként Sevcenko több szempontból is kijelölte a nemzeti művészet számára a század második felében kövendő utat. A nemzeti művészet feladata mindenekelőtt az ukrán parasztok és a bukolikus falusi élet bemutatása volt.

Az első tanult ukrán művészek nem sokban különböztek orosz társaiktól, akik előszeretettel ábrázolták az Orosz Birodalom etnográfiai embertípusait. Mindössze annyi volt a különbség köztük, hogy míg az oroszok az egzotikus ukránokat festették, addig az ukránok önmagukat ábrázolták. Az ukrán művészet az orosz művészet hatása alatt állt, hiszen művészeti oktatás egyedül a szentpétervári birodalmi művészeti akadémián folyt (a huszadik századig nem léteztek nemzeti művészeti iskolák Ukrajnában). Ukrajnában az akadémikus és a realista festészet is az orosz festészetet követte a 19. század végén.

A 20. század elején az ukrán nemzeti iskola létrejöttére nagy hatással volt az európai modernizmus kialakulása. A fiatal ukrán művészek ezúttal nem Szentpétervárra igyekeztek, hanem Európa művészeti központjaiba. Ez a müncheni és bécsi szecesszió világába tett zarándoklat vezetett a Jugendstil ukrán nemzeti változatának



Deézis, tempera, olaj, színes lakk és aranyozás, fatábla az 1760-as évekből, Ukrán Nemzeti Művészeti Múzeum

Jesus Christ
(The central part of the Deesis), Mosaic, 11th century, St. Sophia Cathedral, Kyiv. (Courtesy Alisa Lozhkina).



Like other nations subjugated for centuries by their powerful neighbors, Ukrainians had a national discourse based on the idealization of distant epochs of glory such as the halcyon days of the early medieval state of the Kievan Rus (8–12th century), or the epoch of the so-called Cossack Baroque, which emerged at the time of the Hetmanate (17–18th century). In both cases, Ukrainian culture reflected and folded beams of light of high cultural tradition in the first case Byzantine, in the second European. The monumentality of the Byzantine mosaics and the excessive opulence of the altars of the Baroque churches became the definitive elements of the Ukrainian visual culture.

By the beginning of the 18th century, when Catherine the Great curtailed all notions of the Ukrainian autonomy, Ukraine had no strong national nobility and had not developed a high culture. The Cossack elite was destroyed and subjugated by the Russian Empire – only a few families were co-opted into the imperial court, others in the best case were destined to become minor landlords in the country ruled by Polish magnates and Russian nobles. The majority of Ukrainians were peasants and serfs deprived of any rights, and dominated by the Russian bureaucracy and the Polish aristocracy. The artistic manifestation of the Ukrainians was reduced to folk art thus it is not surprising that its rich tradition became the third formative element of Ukrainian art.

According to the old-fashioned definition coined by the Austro-Hungarian historians, Ukrainians didn't belong to the „historic nations”. They had no developed tradition of statehood and were not able to develop a high aristocratic culture. Like many other nations that started to ferment at the beginning of the 19th century, Ukrainians understood that they were Ukrainians with the arrival of the age of nationalism.

National sentiment began to form fast from the beginning of the 19th century among the representatives of the Ukrainian landed gentry and from the middle of the century, among the growing urban middle class. However,

Deesis, tempera, oil, coloured lacquer and gilding on panel, 1760s, The National Art Museum of Ukraine.

a kialakulásához. Az ukránok elsajátították az európai művészet vizuális nyelvét, és a Wiener Werkstätte divatjával kiegészítve beépítették a népművészeti motívumok újraértelmezésébe. Ezzel nem voltak egyedül. A századforduló utolsó nagy hatású stílusirányzatát, mely Párizstól New Yorkig, Béctől Kijevig és Helsinkig egyesítette a nyugati művészetet, sokféleképpen hívták – nevezték szecesszióknak, Art Nouveau-nak, szimbolizmusnak, Jugendstilnek, modern művészetnek, Szabadságnak, Küldetésnek –, de a különböző elnevezések ellenére e közös vizuális nyelv tökéletesen alkalmas volt a sajátos nemzeti tartalmak – Jeanne d’Arc, a magyar királyok vagy a kozák harcosok középkori legendáinak – ábrázolására. Noha hasonló módon alkalmazták a hagyományos népi motívumokat, azok mégis más-más érzést szolgáltattak meg mindenütt. Az egyre izmosodó nemzeti öntudat igazi művészete volt ez, mely ironikus módon ugyanazokkal a vizuális eszközökkel élt.

Az 1910-es évekre Bécs és München feledésbe merült. *A fény városa* lett az új művészet központja, a város, mely egész Európából odavonzotta a fiatal művészeket. Ez alól az ukránok sem voltak kivételek, a szobrász, Alexander Archipenko is Párizsba utazott és soha többé nem tért haza. Alekszandra Ekszter Picasso kubista műveinek fekete-fehér fotóival és a radikális francia művészeti kísérletekről szóló történetekkel tért vissza Kijevbe, ahol a fotóknak és a történeteknek is jó hasznát vették. 1914-re virágzott az ún. kubo-futurizmus Kijevben. Nyugati társaikkal ellentétben a fiatal kijevi művészek a francia kubizmus és az olasz futurizmus furcsa elegyét valósították meg. Ha az olyan inspirációs források, mint mondjuk a „néger művészet” elérhetetlenek voltak számukra, hát a közeli falvakban néztek egzotikus primitív művészet után a sokszínű ukrán népművészetet hozva fel festészeti kísérleteik ürügyével.

Az ukrán futurizmus kialakulása egybeesett az orosz birodalom összeomlásának a kezdetével. Az európai művészethez hasonlóan az ukrán művészet is tükrözte a küszöbön álló társadalmi változásokat, akár a közelgő földrengést előjelező szeizmográf – az ukrán futurista festő, Alekszandr Bohomazov képein hevesen kavargó örvények a jövőt jelezték előre.

Azután megérkezett a forgószél. Az 1917-es forradalmat követően Ukrajna 1918-ban bejelentette függetlenségét. Ám a függetlenség nem tartott sokáig. Az ország nemsokára véres polgárháborúba süllyedt: ukrán nacionalisták, német és osztrák megszálló csapatok, a Nesztor Mahno vezette anarchisták, fehér csapatok, lengyelek és persze bolsevikok harcoltak egymás ellen az ukrán lépcsőkön, városokban és falvakban. 1922-re az országot elfoglalták a bolsevikok. 1923 és 1931 között Ukrajna új kommunista uralkodói ún. „ukrajnizációs” politikát folytattak, azaz támogatták a nemzeti kultúra fejlődését és az ukrán nyelv elsőbbségét. Ezt a politikát nem annyira az ukrán nemzeti érzés iránti elfogultság diktálta, mint a régi birodalmi rendszer bolsevikellenességének felszámolása, ami sikerrel is járt.

literature was the main medium of the national discourse and not visual arts – like other awakened nations, Ukraine also needed its own national bard. Poet Tars Shevchenko (1814–1861) was a towering figure, who played an instrumental role in the formation of the Ukrainian self-consciousness, and in many ways defined the development of the national culture in the 19th century. Shevchenko, who was both a poet and a professional painter, outlined the ars poetica of the national art in many ways in the second half of the 19th century. This art was first of all concerned with the depiction of the Ukrainian peasants and the bucolic, rural life.

The first Ukrainian professional artists were not very different from their Russian counterparts who eagerly depicted the ethnographic types of the Russian Empire. The only difference was that while Russians portrayed exotic Ukrainians, Ukrainians depicted themselves. Ukrainian art was dominated by Russian art since the only way to get an art education was to enroll in the Imperial Academy of Arts in St. Petersburg (as national art schools were non-existent until the beginning of the 20th century). Both academic and realist painting developed as a sub-school of Russian painting in Ukraine at the end of the 19th century.

At the beginning of the 20th century, the formation of the Ukrainian national school was deeply influenced by the rise of European modernism. For the first time, young Ukrainian artists rushed not to St. Petersburg but to European art capitals. This pilgrimage to the Munich and Vienna Secession led to the establishment of the national version of Jugendstil. Ukrainians adopted the common visual language of European art and used it for local purposes adding the fashionable touch of the Wiener Werkstätte to their reinterpretation of the folk ornaments. They were not alone. Around 1900, the last grand style uniting Western art from Paris to New York and from Vienna to Kyiv and Helsinki was called by different names – Secession, Art Nouveau, Symbolism, Jugendstil, Modern, Liberty, Mission – but despite the different names it had a common visual language perfectly fit for the representation of the national contents, that is, the medieval legends of Joan of Arc, the Hungarian kings, or the Cossack warriors. Traditional folk ornaments were stylized in the similar fashion but addressed different local sentiments. It was the true art of the growing nationalism, which quite ironically used the same visual devices.

By the end of the first decade of the 20th century, Vienna and Munich were forgotten. The recognized capital of the new art was now *la Ville-Lumière*, the city that attracted young artists from all over Europe. Ukrainians were no exception. Some of them, like sculptor Oleksandr Archipenko traveled there never to come back. Others, like Oleksandra Ekster, returned to

Ukrajna immár szovjet, bolsevik állam volt, a Szovjetunió egyik alapító köz-társasága, mely azonban kultúrpolitikája vonatkozásában megőrizte autonómiája egy részét. A művészeti életet a modernizmus jellemezte. Később e rövid életű esztétikai pluralizmus lett a táptalaja az ukrán avantgárd legendájának. A húszas évek Ukrainájának művészeti tájképe meglehetősen kaotikus volt: futuristák, konstruktivisták, efemer művészeti csoportosulások, a szinte naponta megjelenő művészeti manifesztumok, a hagyományörzők és az újítók harca táplálta azt a zajos művészeti forgatagot, melyből a 20. század második felében megszületett az Elveszett Paradicsom idealizált képe. Ha voltak is olyan művészek a forradalom utáni Ukrainában, akiket avantgárdnak lehetett nevezni, mint például a konstruktivista Vaszil Jermilov, a korszak vezető művészeti csoportosulását, (az alapító Mihajlo Bojcsuk után) Bojcsukistáknak nevezett csoportot aligha lehetett annak tekinteni. Bojcsuk, aki a középkori bizánci kánonból kiindulva akart monumentális falfestményeket létrehozni, kétségtelenül modernista művész volt, ám a kollektív művészet elszemélytelenítő felfogásához való visszatérése visszalépés volt, ha nem egyenesen reakciós tett. A bojcsukisták freskói nem voltak hosszú életűek. 1937-ben Mihajlo Bojcsukot és követőit kivégezték a sztálini tisztogatások során, freskóikat megsemmisítették.



Alekszandr Bohomazov: Tájkép, Lokomotív, olaj, vászon, 1914–15, magángyűjtemény. (A James Butterwick Gallery jóvoltából)

A húszas évek végéig Ukrajna ugyan megőrizte kulturális autonómiája egy részét és az avantgárd olyan kiemelkedő alakjainak nyújtott menedéket, mint Kazimir Malevics és Vlagyimir Tatlin, ám arra a kegyetlenségre, mellyel a harmincas években az ukrán művészetet felszámolták, a Szovjetunió egész területén nem akadt példa.

A „Kivégzett reneszánsz” kifejezés hűen tükrözi az ukrán értelmiség súlyos elnyomását: 1937-ben a szovjet rezsim legyilkolta a nemzet neves költőit, íróit, rendezőit. A művészeti kísérletezést betiltották. A modernista ukrán művészek műveit vagy megsemmisítették, vagy múzeumok titkos raktárainak mélyére száműzték, ahol a Szovjetunió bukásáig porosodtak.

A Szovjetunió más részeihez hasonlóan Ukrainában is a szocialista realizmus volt az egyetlen elfogadott művészeti stílus, melynek a sztálini meghatározás szerint „formájában nemzetinek, tartalmában szocialistának” kellett lennie. Ironikus módon

Kyiv with black and white photographs of Picasso's cubist works and stories about the French radical experiment. Both the photographs and the stories were put into use. By 1914, the so-called Cubo-futurism was blossoming in Kyiv. Unlike their Western counterparts, the young Kyivans produced a strange mixture of French Cubism and Italian Futurism. As they didn't have an easy access to such sources of inspiration as the „Art of Negroes”, they tried to find exotic primitivism in the nearby villages using the colorful Ukrainian folk art as an excuse for their painterly experimentation.

The evolution of the Ukrainian futurism coincided with the beginning of the collapse of the Russian Empire. Like European art, Ukrainian art was a mirror reflecting the troubling social changes, or rather a seismographer warning about the upcoming earthquake; the fiercely spinning whirlwinds on Oleksandr Bogomazov's paintings, the leader of the Ukrainian futurists, were a prediction of the future.

And the whirlwind came. The revolution of 1917 led to the declaration of independence of Ukraine in 1918 although it was short-lived. The country immediately sank into a bloody civil war; Ukrainian nationalists, German and Austrian occupation forces, anarchists commanded by Nestor Makhno, White armies, Poles, and, of course, Bolsheviks were fighting each other on the Ukrainian steps, in cities and villages. By 1922, the country was under Bolshevik control. In 1923–31, the new communist rulers of Ukraine adopted the policy of the so-called „Ukrainization”, which supported the development of national culture and the domination of Ukrainian language. The necessity of this policy was not dictated by the sentiments about the Ukrainian nationalist feelings but by the need to destroy the last resistance of the anti-Bolshevik opposition linked to the old imperial regime. The policy worked.

Ukraine was Soviet and Bolshevik, it was one of the founding republics of the USSR, but at the same time it retained a certain autonomy in the conduct of its cultural policy. Modernist trends dominated the artistic life of the country. Later, this short-lived period of aesthetic pluralism gave rise to the legend of the Ukrainian Avant-garde. The artistic landscape of Ukraine of the 1920s was highly complicated: Futurists, Constructivists, ephemeral art groups, artistic manifestos issued nearly on a daily basis, and the struggle between traditionalists and innovators, all these elements of a loud artistic carnival were combined to make up the idealistic picture of the Paradise Lost in the second half of the 20th century. However, while some artists in the post-revolutionary Ukraine, such as constructivist Vasil' Ermilov, could be qualified as a representative of the artistic Avant-garde, one of the leading groups in the Ukrainian art of the period called Boychukists (after the name of its founder Mykhailo Boychuk) could hardly be defined as such. Boychuk,

azonban Mihajlo Bojcsuknak és követőinek a húszas évek végén és a harmincas évek elején létrehozott művei, melyeket oly kegyetlenül elpusztított a sztálinista büntető gépezet, tökéletes előfutárai lettek a szocialista realizmus egyeduralmának. Bár a bojcsukisták munkái a modernizmus határozott jegyeit viselték, merev monumentalitásuk és témaválasztásuk – a gyárakban és a termelőségvetkezeti földeken folyó heroikus munka ábrázolása – révén a realista szemlélet hozzáadásával könnyen átalakíthatók voltak, s így módon a szovjet Bizánc utópiája az egyetlen igaz művészeti stílus utópiájává alakulhatott.



Vasziil Jermilov:
Pocstiennij művész
portréja, fa, fém,
olaj, magángyűjtemény,
1924.
(A James Butterwick
Gallery jóvoltából)

A negyvenes évek végén és az ötvenes években a végleg megcsontosodott szocialista realizmus idején az ukrán művészetet olyan gigantikus sokalakos kompozíciók fémjelezték, mint Mihajlo Hmelko *Тост за великий російський народ* (Igyunk a nagy orosz nép egészségére – 1947) című festménye, mely Sztálint ábrázolta egy a háború végét ünneplő kreml-i fogadáson, vagy Viktor Puzirkov óriási vászna, a *Товариш Сталін на крейсері "Молотов"* (Sztálin elvtárs a Molotov hadihajó fedélzetén – 1949).

Az ukrán művészet a Bolognai iskola szovjet változatává vált, egy monumentális festményeket termelő gyárrá, mely a Szovjetunió legmagasabb művészeti kitüntetésének számító Sztálin-díjakat gyűjtött.

Sztálin halála után a többi szovjet tagköztársasággal egyetemben Ukrajnában is végbement a sikertelen hrucsovi desztalinizáció. Az „enyhülés” korszaka a kultúrpolitika felülvizsgálatát hozta Szovjetunió-szerte. Ironikus módon a „Minden ember nagy vezérét” ábrázoló óriásfestmények ugyanarra a sorsra jutottak, mint a futurista festmények és a konstruktivista kompozíciók: eltávolították őket a múzeumok faláról és titkos raktárakba rejtették őket – a műalkotások e sajátos Gulagja a Szovjetunió összeomlásáig fennmaradt.

Mihajlo Bojcsuk:
Az almafa alatt, tempera,
aranyozás, fatábla, 1912–13,
Lvivi Nemzeti Művészeti Galéria.

who wanted to create monumental wall paintings based on the medieval Byzantine canon, was obviously a modernist artist, but his work was retrospective, not to say a reactionary effort in so far as he returned to the de-individualization of collective creativity. The frescoes created by Boychukists didn't survive for a long time. In 1937, Mykhailo Boychuk and the members of his group were executed during Stalin's purges and their frescoes were destroyed.

Although until the late 1920s Ukraine succeeded to retain part of its cultural freedom and even became a refuge for such paramount figures of the Avant-garde as Kazimir Malevich and Vladimir Tatlin, the cruelty of the destruction of Ukrainian art during the 1930s surpassed the plight of the creative elites in the other parts of the USSR.

The term Executed Renaissance reflects the severity of repressions against the Ukrainian intelligentsia: the leading poets, writers, directors of the country were killed by the Soviet regime in 1937. Artistic experimentation was prohibited. The works of the Ukrainian modernists were either destroyed or hidden in the secret repositories of museums to collect dust until the fall of the USSR.

Vasziil Ermilov: **Portrait of the Artist Pochtienny**, wood, metal, oil, 1924, private collection. (Courtesy James Butterwick Gallery)



Mykhailo Boichuk:
Under the Apple Tree, tempera, gilding on panel, 1912–1913, Lviv National Art Gallery.

Like everywhere in the Soviet Union, Socialist Realism was the only permitted style, which according to the definition coined by Stalin had to be „national in its form and socialist in its content”. Ironically, the works of Mykhailo Boychuk's school created during the second half of the 1920s and the early 1930s, and mercilessly destroyed by the Stalinist punitive machine were a perfect prelude to the absolute reign of Socialist Realism. Despite the fact that the Boychukist works had the recognizable imprint of the modernist generalization, their inflexible monumentality and topicality reduced to the depiction of the heroic labor at factories' shops and collective farms' fields

A hatvanas évek volt a remény utolsó évtizede, amikor még úgy tűnt, van esély korrigálni az eltévelyedést, visszafogni a szovjet emberek diadalmenetét az áhított kommunizmus felé. A szovjet utópia utolsó fejezete volt ez, melyet beragyogott a világűr felfedezése, a viszonylagos nyitottság a nyugati kultúra felé, a kubai forradalom és a tudományos haladás új kultusza. Ezeknek az éveknek az eufóriája nagy hatással volt a művészeti színtérre. Végre átszűrődött némi információ a nemzetközi művészetről a szovjet cenzúra rostáján, ami a helyi modernizmus hagyományának újrafelfedezésével együtt komoly változásokat indított el a hivatalos művészetpolitikában és a nemzeti művészeti kánonban. A hatvanas évek elején, amikor az ukrán művészet első többkötetes története megjelent, néhány modernista művészt, akik nevét a harmincas években kitörölték a nemzeti emlékezetből, visszahelyezték az új panteonba, még ha hagyatékuk csupán az elfogadott művekre korlátozódott is.



Mihajlo Hmelko:
A nagy orosz nép
egészségére, olaj,
vászon, 1947, Ukrán
Nemzeti Művészeti
Múzeum

A kulturális élet reformja éppoly átláthatatlan volt, mint a hruscsovi liberalizáció. A művészek szakszervezetét és a művészeti intézetet ugyanazok a Sztálin-díjjal megkoszorúzott művészek irányították, akik az enyhülés előtt a hivatalos posztokat betöltötték. A fiatal művészek azonban kezdtek elfordulni a berozsdásodott realizmustól. Ha az olyan szavak, mint az absztrakció, szitokszó is maradt, modernista elemek kerültek be a hivatalos művészetbe. Voltak művészek, akik a nyugati művészetről beszűrődött kevéske információ alapján fedezték fel a modernista hagyományt, voltak, akik a háború utáni Ukrajna határai mentén találták meg azt. Tatyana Jablonszkaja, az egyik legjelentősebb, hivatalosan is elismert ukrán művész például egy tipikus szocialista realista munkával, a *Хліб* (Kenyer – 1949) című alkotásával vált híressé, melyért elnyerte a Sztálin-díjat. Ő kárpátjai művészek kiállításán fedezte fel a modernizmust. Erdélyi Béla és Koczka András festményei, melyek a hatvanas évek elején a harmincas-negyvenes évek magyar modernista festészetét idézték, az esztétikai revelációt jelentették a sztálinista Szovjetunió totális kulturális elszigeteltségében felnőtt kijevi művész számára, kiutat mutatva a hivatalos realizmus fullasztó légköréből.

A hatvanas évek másik fontos tényezője a nem hivatalos művészeti szcéna létrejötte volt, melyet sokszor erős nacionalista felhang kísért. Ám a művészeti undergroundnak nem volt lehetősége rá, hogy életképes párhuzamos kultúrává nője ki magát:

were easily converted by the addition of a more realistic approach to the image – the utopia of the Soviet Byzantium was changed by the utopia of the only true art style.

During the late 1940s and 1950s, the period of the final ossification of Socialist Realism, the brand products of Ukrainian art were gigantic multi-figure compositions such as Mykhailo Khmelko's work *"Тост за великий російський народ"* (Drink A Toast for the Great Russian People – 1947) depicting Stalin at a reception in the Kremlin dedicated to the end of the war, or the oversized canvas by Viktor Puzirkov *"Товариш Сталін на крейсері 'Молотов'"* (Comrade Stalin at the Battleship 'Molotov' – 1949).

Ukrainian art turned into the Soviet version of the Bolognese School, a factory producing monumental canvases and harvesting Stalin awards, the highest honors given to artists in the USSR.

After the death of Stalin, Ukraine together with other Soviet republics went through the abortive process of Krushchev's destalinization. The period of the so-called „Thaw” provoked the revision of artistic policy all around the USSR. Ironically, the oversized paintings depicting the „Great Leader of all people” shared the fate of the Futurist canvases and Constructivist compositions. They were stripped off the museum walls and imprisoned in the secret repositories, and this peculiar GULAG for artworks survived until the end of the Soviet Union.

The 1960s became the last period of hope for an opportunity to correct the deviations, slowing down the march of the Soviet people towards the desired communism. It was the last chapter of the Soviet utopia illuminated by space exploration, relative openness to Western culture, the Cuban revolution, and the new cult of scientific progress. The euphoria of those years influenced the art scene. Information about international art, which finally silted through the filters of the Soviet censorship, and the rediscovery of the tradition of local modernism instigated serious changes both in the official artistic policy and in the canon of national art. At the beginning of the 1960s, when the first multi-volume history of Ukrainian art was published, some modernist artists whose names were deleted from the national memory in the 1930s, were re-adapted to the new pantheon (despite the fact that their legacy was reduced to the acceptable works).

The reform of cultural life was as ambiguous as Krushchev's liberalization. The Union of Artists and the Art Institute were dominated by the same laureates of the Stalin awards who held the official positions before the Thaw. However, the young artists started to deviate from the rusty realist style.

1968-ban Prága utcáin az orosz tankok eltiporták az utolsó reménysugarat a szocialista rendszer átalakítására és véget vetettek a kommunista utópiának. A csehszlovák válság hatására azonnal szorosabbra fogták a gyepelőt a szellemi és a művészi szabadság bármely megnyilvánulásával szemben. Az ukrán kultúra politikai elnyomása a hetvenes évek elején Vaszil Sztusz nemzeti költőnek és a hatvanas évek legjelentősebb kozmopolita ukrán filmrendezőjének, Szergej Paradzsanovnak a bebörtönzésében nyilvánult meg, ékes bizonyítékként annak, hogy a politikai enyhülés időszaka véget ért.

A hetvenes évek és a nyolcvanas évek első fele, melyet utóbb „a stagnálás időszakának” neveztek el, a konzervatív dualizmus korszaka volt az ukrán művészetben. A művészeti hierarchia élén az a vaskalapos szocialista realista Alekszandr Lopuhov állt, akinek a nevéhez számtalan Lenint ábrázoló festmény fűződik, és akit 1973-ban kineveztek az ország első számú művészeti iskolája, a kijevi művészeti intézet rektorának. (1994-ben, négy évvel a Szovjetunió összeomlása után ez az elkötelezett szovjet kultúrhivatalnok igyekezvén alkalmazkodni az új helyzethez festett egy óriási vásznat az utolsó vacsoráról. Az ortodox szocialista realizmus és az ortodox kereszténység e furcsa keveréke számtalan vicc céltáblája lett: rossz nyelvek szerint Krisztus ábrázolása meglepő hasonlatosságot mutat Lopuhov megannyi Lenin-portrérével.)

A „balos KSzH”-nak (a kijevi művészeti szakszervezet baloldali szárnya) csúfolt liberális ellenzék nem volt sem túlzottan baloldali, sem túlzottan számos. Ezeknek a művészeknek legfeljebb arra futotta a bátorságából, hogy némi expresszionista vonást csempésszenek figuratív képeikbe.

Az ún. dekoratív-monumentális művészet mozaikra és mozaikos reliefsre szakosodott alkotói viszont egy olyan stílust alakítottak ki, melyet szocialista modernizmusnak nevezhetnénk. E nyilvánvalóan szovjet tematikájú képek nem voltak mentesek minden „formai” trükkötől.

Az ukrán művészetnek, akárcsak a szovjet művészetnek általában volt egy furcsa, már-már rituális karaktere, hiszen olyan tanult művészek hozták létre, akiknek csak egy patrónusuk volt: az állam. Valamennyien tagjai voltak a hivatalos művészeti szakszervezetnek, az ország egyetlen engedélyezett művészeti szervezetének. Mindannyian együttműködtek az ún. művészeti vállalattal (*художній комбінат*), amely a szovjet művészek túlélésének volt a záloga. Ez a vállalat adott ugyanis megbízást a művészeknek monumentális propagandadarabok (szobrok, büsztök, mozaikok, hirdetőtáblák, plakátok, stb.) készítésére. Emellett festmények ezreit rendelte meg. Ezek a festmények nem feltétlenül tartoztak a „traktorportréknak” csúfolt alkotások kategóriájába, voltak köztük hagyományos csendéletek, tájképek, portrék is. A festményeket aztán tömegesen felvásárolták és a vállalat raktáraiba kerültek. Ideális esetben gyári menzák, óvodai hálótermek és termelőszövetkezetek könyvtárainak falait voltak hivatottak díszíteni. És bár ezeknek az intézményeknek a költségvetésük bizonyos százaléka kifejezetten az ilyesfajta csinosításra volt elkülönítve, a szovjet vezetők az alapvető

While such words as abstraction still remained anathema, certain elements of modernism were introduced into official art. Some artists were discovering the modernist tradition with the help of the fragmented information about Western art, others found it at the borders of the post-war Ukraine. For example, Tetiana Yablonskaya, one of the most important and officially recognized Ukrainian artists, started her rise to fame thanks for a typical socialist-realist canvas called “Хліб” (Bread – 1949) for which she got the Stalin’s award. She discovered modernism at the exhibition of Trans-Carpathian artists. Canvases by Adalbert Erdeli (Erdélyi Béla) and Andriy Kotska (Koczka András), which, in the early 1960s, looked like the quite outdated manifestations of the Hungarian modernist painting of the 1930s and 1940s, became an aesthetic revelation and the indication of an escape route from the asphyxiating official realism for the painter from Kiev, who grew up in the complete cultural isolation of the Stalinist Soviet Union.

The other important feature of the 1960s was the formation of an unofficial art scene often not free from a strong nationalist aftertaste. The artistic underground had no chance to develop a viable parallel culture. In 1968, Soviet tanks crashed on the pavements of Prague the last hope for the revision of the socialist system and put an effective end to the communist utopia. The Czechoslovak crisis provoked the immediate tightening of the screws on any manifestations of intellectual and artistic freedom. Political repressions against Ukrainian culture at the beginning of the 1970s manifested in the incarceration of the nationalist poet Vasil Stus and cosmopolitan Sergei Paradzhenov, the most important Ukrainian film director of the 1960s, proved that the epoch of the political Thaw was over.

The 1970s and the first half of the 1980s, later named „the period of stagnation”, was the epoch of conservative dualism in Ukrainian art. The leading position in art hierarchy belonged to die-hard socialist realists like Oleksandr Lopukhov, the painter of uncountable pictures depicting Lenin, appointed the rector of the Kyiv Art Institute, the main art school of the country in 1973. (In 1994, four years after the fall of the USSR, this devoted representative of the Soviet cultural officialdom tried to adapt to the new situation painting an oversized canvas of the Last Supper. This strange fusion of orthodox Socialist Realism and Orthodox Christianity provoked countless jokes: sharp tongues found a striking similarity between the image of Christ and the countless portraits of Lenin painted by him).

The liberal opposition nicknamed „the left KSKh” (the left wing of the Kyiv Union of Artist) was neither too leftist, nor too numerous. In the best case, these artists were brave enough to render their figurative painting some expressionist touch.

fogyasztási cikkek permanens hiányával küzdve mégis mindent elkövettek, hogy ne kelljen napraforgót ábrázoló csendéletet venniük. A napraforgó ugyanis felesleges luxusnak számított Lenin rituális portréjával szemben, mely (elkerülhetetlenül) előkelő helyen szerepelt mindenki bevásárló listáján. A vállalat minden évben megrendelte a festményeket, a raktárak egyre teltek, ám az ukrán művészek serege rendületlenül festett. Rossz nyelvek szerint titokban rendre örömtüzet gyújtottak a csendéletekből és a tájképekből a vállalat hátsó udvarán, hogy felszabaduljon egy kis hely a raktárban. A szovjet művészeti rendszer a művészet a művészetért kifejezést felcserélte a művészet-termelés a művészettermelésért elképzelésre – a halotti máglyák füstje mindenesetre ezt bizonyítja.

A hetvenes évek és a nyolcvanas évek eleje az ukrán szocialista realizmus végső mumifikálódásának a korszaka volt. A művészek szakszervezete éppoly reakciós volt, mint az Ukrán Szovjet Szocialista Köztársaság ideológiai rendszere. Tavasszal Kijev utcáin nyíltak a rózsák, az élelmiszerboltokban olykor-olykor a polcra került egy kis helyi szalámi és kijevi sütemény a moszkoviták nagy irigységére, a művészek szakszervezetének kiállító termeiben kiállítás nyílt a forradalom évfordulóján és a pártkongresszusok alkalmából – a halott még mindig élt és senki sem hitte volna, hogy váratlanul mindjárt összerogy.

Ekkoriban vált megszokottá egy új jelenség az ukrán művészeti életben. A legérdekesebb és legtehetségesebb fiatal művészek elhagyták Ukrajnát, hogy Moszkvába szökjenek. Az újdonsült fotórealizmus olyan kiemelkedő képviselői, mint Szerhij Bazilov és Szerhij Geta megléptek Moszkvába, el is nevezték őket a „kijevi pályaudvar-nemzedéknek.”

Ám ha Kijev a nyolcvanas évek elején az ideológiai rendszer légüres terében a virágzó rózsák városa volt, akkor a provinciális és már-már mediterrán Odessza megőrizte a nemzetközi kikötőknek azt a szellemiségét, hogy természetüknél fogva nagy becsben tartják a szabadságot. Ez egy jelentős koncept művészeti underground mozgalmat eredményezett. Szerhij Onufrijev, Igor Csackin, Jurij Lejderman, hogy csak néhány nevet említsünk, erős nyelvi kötődésű művészetet hozott létre a szovjet beszédmód jellegzetességeinek vizuális megjelenítésére törekedve. Kísérleteik részben egybeestek a moszkvai konceptuális művészettel. Nem meglepő, hogy a kilencvenes évek elején néhányuk (ha csak tanoncként is) beléphetett a szovjet konceptualizmus Nagymesterének számító Ilja Kabakov hermetikus körébe.

Eközben Harkov ipari városában fejlődésnek indult a szovjet élet abszurditásának figyelmes krónikása, a Borisz Mihajlov alapította underground fotográfiai iskola.

Egyedül Kijevben nem volt olyan komoly művészeti megnyilvánulás, amely hódolt volna a hivatalos, lanyha szocialista realizmusnak vagy a művészeti liberalizmus puha modernizmusának. Kevesen gondolták, hogy ez már a vihar előtti csend.

On the other hand, in the so-called decorative-monumental art, numerous artists specializing in mosaics and mosaic covered reliefs succeeded to create a style, which could be described as socialist modernism. Their compositions with recognizable soviet topicality were not deprived of „formalist” tricks.

Ukrainian art, the Soviet art, in general, had a strange, nearly ritual character. It was produced by professionally trained artists, who had only one patron. This patron was the state. All artists were members of the official Artists Union, the only permitted art organization in the country. All of them collaborated with the so-called Artistic Multi-Unit Enterprise (художній комбінат) – the guarantor of survival for every Soviet artist. The Enterprise was distributing commissions for monumental propaganda (sculptures, busts, mosaics, propaganda panels, posters, etc.) It also commissioned thousands of paintings. Such paintings do not necessarily fall into the category nicknamed the „portraits of tractors”, they included quite conventional still lifes, landscapes, and portraits. These paintings were bought *en masse* and put in the storages of the Enterprise. Ideally, the purchased works had to adorn the walls of factories' dining halls, kindergartens' bedrooms, and collective farms' libraries. These institutions even had a certain percentage of their budget allocated for such beautification. However, every Soviet manager in the permanent state of shortages of essential things tried by all possible means to avoid the purchase of still lifes with sunflowers. Sunflowers were an unnecessary luxury in comparison to the ritual portrait of Lenin, which was a high (and unavoidable) priority on everybody's shopping list. Paintings were commissioned every year; the storages of the Enterprise were filled to capacity, but the army of Ukrainian artists never stopped painting. According to the troubling rumors, the bonfires of still lifes and landscapes were secretly lit in the yards of the Enterprise to free some space in the storages. The Soviet art system replaced the notion of art for art's sake by the principle of art production for the sake of art production. The smoke of the pyres proved this replacement.

The 1970s and the early 1980s was the epoch of the final mummification of the Ukrainian Socialist Realism. The Union of Artists was as reactionary as the ideological system of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. In the springtime, roses were blossoming in the streets of Kyiv, from time to time, local salami and Kyiv cakes, provoking envy of Muscovites, were offered for sale in the food stores, exhibitions dedicated to the anniversaries of the revolution and party congresses were held in the exhibition halls of the Union of Artists – the dead man was still walking and nobody could guess that his walk would soon be abruptly over.

Arszen Szavadov –
Jurij Szencsenko:
Kleopátra bánata,
olaj, vászon, 1987,
magángyűjtemény
(A művészek
jóvoltából)



1987-ben a fiatal művészek szakszervezeti kiállításán, Moszkvában két fiatal kijevi festő, Arszen Szavadov és Jurij Szencsenko kiállított egy hatalmas festményt *Туга Клеопатри* (Kleopátra bánata) címmel. A monumentális kép egy fegyveres nőt ábrázolt egy ágaskodó tigris hátán lovagolva. Hogy mitől vigasztalan az ókori egyiptomi királynő, arra nem derült fény. Az azonban nyilvánvaló volt, hogy a két művész monumentális alkotása Diego Velasquez *Baltazar Carlos infáns lóháton* című festményének ironikus remake-je.

A festmény nagy felbolydulást keltett Moszkvában. A művészeti kritikusok nem tudták, hogyan értelmezzék és hova tegyék. Az újdonság okozta sokk fontos eleme volt, hogy az újdonság Kijevből érkezett, amit mindenki a művészeti konzervativizmus bástyájának tekintett. A nem hivatalos moszkvai művészet meghatározó stílusa a konceptuális művészet volt, amely elutasította a festészetet mint olyat. A fiatal kijeviek érzéke felkavarta a moszkvai művészeti szcénát, és azt mutatta, hogy egy új iskola van kialakulóban.

Szavadov és Szencsenko nem voltak egyedül. Az irányzathoz, melyet a Forró hullámnak (*Тепла хвиля*) neveztek el (hogy megkülönböztessék a „hűvös” moszkvai konceptualizmustól), később pedig az ukrán transzavantgárd elnevezést kapta, számos kijevi és odesszai művész csatlakozott. Kapcsolatuk az olasz/nemzetközi transzavantgárral az ukrán kubo-futurizmus kubizmushoz és futurizmushoz való viszonyára emlékeztetett. Ha a kubo-futurizmus Picasso műveinek fekete-fehér fotóin és az olasz művészeti gyakorlat homályos elképzelésén alapult, mely Marinetti írásainak másodkézből való értelmezésére épült, akkor a nyolcvanas évek fiatal ukrán művészei nehezen hozzáférhető nyugati művészeti magazinokban talált színes reprodukciók alapján fedezték fel újra a transzavantgárdot. Achille Bonito Oliva elméleti fejtegetései nem érdekelték őket különösebben. Sandro Chia és Francesco Clemente festményeinek reprodukcióján látták meg azt, amit látni akartak. Megértették, hogy lehetséges a kortárs festészet. A fiatal ukrán művészek képesek voltak ilyen képeket festeni, hiszen a konzervatív művészeti iskolákban olyan tanárok oktatták őket, akik vásznak kilométereit töltötték meg sokalakos kompozíciókkal Leninről, a forradalom heroikus

Arsen Savadov, Iuryi
Senchenko: *Sorrow
of Cleopatra*, oil on
canvas, 1987, Private
collection. (Courtesy
of the artists)

A new phenomenon became typical of the Ukrainian art life during this period. The most interesting and gifted young artists started to escape from Ukraine to Moscow. Leaders of the new-born photorealism like Serhyi Bazilev and Serhyi Geta decamped to Moscow, to be nicknamed „the generation of the Kyiv railway station.”

But while Kyiv at the beginning of the 1980s was the city of roses blossoming in the vacuum of ideological *Ordnung*, Odessa, provincial and nearly Mediterranean in its character, preserved the spirit of the international port city naturally inclined to keep freedom in high esteem. It produced an important underground movement of conceptual art. Such artists as Serhyi Onufriev, Ihor Chatskin, Iuryi Leiderman, to name just a few, created an art with a strong linguistic element, often focused on the visualization of the vernaculars of the Soviet speech. Their experiments were partly concordant to the Moscow Conceptualism. It is not a surprise that during the early 1990s some of these artists were allowed to join the hermetic court of Ilia Kabakov, the Grand Master of Soviet Conceptualism (however only in the capacity of footboys).

In the industrial town of Kharkiv a school of underground photography established by Boris Mikhailov, the attentive chronicler of the absurdity of Soviet life, was developing.

Only Kyiv remained empty of any serious manifestations of art deferent to the stale hard socialist realism of officialdom or the soft half-way modernism of the artistic liberals. Not many could guess that it was the lull before the storm.

In 1987, at the All-Union Exhibition of Young Artists in Moscow, two young painters from Kyiv Arsen Savadov and Iuryi Senchenko exhibited an oversized painting called *“Туга Клеопатри”* (The Sorrow of Cleopatra) depicting a woman in armor riding a rampant tiger. What made the ancient Egyptian queen desolate remained unclear, however, it was clear that the monumental picture was an ironic remake of Diego Velasquez’s “Prince Baltazar Carlos on Horseback”.

The painting provoked a furor in Moscow. Art critics didn’t know how to interpret it and where to place it. A substantial element of the shock was the very fact that this novelty arrived from Kyiv seen by everybody as the bulwark of artistic conservatism. The dominant style of the unofficial Moscow art was Conceptualism, which rejected painting as such. The arrival of the young Kyivans scared the Moscow art world and was the sign of the rise of a new school.

eseményeiről, a Vörös Hadsereg győzelmeiről és munkások, parasztok dicső munkájáról. Noha ezek a festmények teljesen üresek és rituálisak voltak, de mesterien voltak megfestve a 19. század legmagasabb művészi színvonalán.

A fiatal ukrán művészek megtanulták a kompozíció és a színhasználat szabályait, és elsajátították a régi nagy festészetet. Nem voltak túl tájékozottak a kortárs művészeti irányzatok felől, de jól ismerték a klasszikus művészet történetét.

Most lehetőségük nyílt tudásukat valami újnak a szolgálatába állítani. Az ősi istenek és mitológiai alakok egy pillanatra meghódították az ukrán festészet Olümposzát, száműzve Lenint, a forradalmár tengerészeket és a hős szénbányászokat. Úgy tűnt, ez a természetes posztmodern diadala, valójában azonban nem annyira a posztmodern győzelme volt, mint inkább a posztszocialista realizmusé. Az Arcimboldo teremtményeire emlékeztető barokk alakok Alekszandr Gnyilickij vásznain vagy a zsidó próféták Alekszandr Rojtburd festményein éppoly üresek, mint az elutasított szovjet képi világ – a tartalom másodlagos a formához képest. Az ukrán transzavantgárd a festészet megfestése volt. A csoda az ukrán modernizmust elpusztító szocialista realizmus békés és hirtelen poszt-modern művészetté alakulásában rejlett. Ez az új művészet ragyogó, ám rövid életű. A Szovjetunió összeomlásának előestéjén születvén egyszerre volt búcsú egy letűnő birodalomtól, illetve e búcsú rituális művészi megjelenése és az új kortárs ukrán művészet kezdete, mely végre megszabadult az ideológiai korlátoktól.

Angolból fordította Ivacs Ágnes

Savadov and Senchenko were not alone. The movement that was defined as the Hot Wave (*Тепла хвиля*) (to distinguish it from the „cold” Moscow Conceptualism), and later as the Ukrainian Trans-avant-garde, was joined by numerous artists from Kyiv and Odessa. Their relation to the Italian/international Trans-avant-garde reminded of the connection of the Ukrainian Cubo-futurism with both Cubism and Futurism. While Cubo-futurism was invented on the basis of black and white photographs of Picasso’s works and some vague idea of the artistic practice of the Italians based on the second-hand interpretations of Marinetti’s writings, the young Ukrainian artists of the 1980s re-invented Trans-avant-garde using few color reproductions from the rarely accessible western art magazines. They were not much interested in Achille Bonito Oliva’s theoretical revelations. They saw in the reproductions of Sandro Chia’s and Francesco Clemente’s paintings what they wanted to see. They understood that contemporary painting was possible. Young Ukrainian artists were more than equipped to produce such paintings. They were trained in conservative art schools by teachers who spent their lives covering miles of canvases with multi-figure compositions depicting Lenin, the heroic events of the revolution, victories of the Red Army and the shock labor of workers and collective farmers. Those paintings were absolutely empty and ritualistic but masterly constructed up to the best standards of the 19th century.

Young Ukrainian artists learned the laws of composition and color, and mastered the old-fashioned art of grand painting. They were not over-informed about contemporary art trends, but were quite familiar with the history of classical art.

Now they could put their knowledge to new use. For a short period, ancient gods and mythological figures conquered the Olympus of the Ukrainian painting exiling Lenin, revolutionary sailors and heroic coal miners from the occupied territory. It seemed to be a manifestation of the triumph of natural postmodernism, but in reality, it was not so much Postmodernism but post-socialist realism. The baroque figures reminding of Arcimboldo’s creations on the canvases of Oleksandr Gnilytskyi or the Jewish prophets populating Alexander Rojtburd’s paintings were as empty as the rejected Soviet imagery – the content was secondary to form. The Ukrainian Trans-avant-garde was a painting about painting. The miracle of it was hidden in the peaceful and instant transformation of Socialist Realism, which killed Ukrainian modernism, into Post-modern art. This new art has a bright but short life. Originated on the eve of the collapse of the Soviet Union it was simultaneously a farewell to the crumbling empire and its ritual artistic practice, and the beginning of a new Ukrainian contemporary art finally liberated from ideological restrictions.

**AZ UKRÁN
MŰVÉSZET NÉGY
FORRADALOM
KORÁBAN**

**ALISZA
LOZSKINA**

**МИСТЕЦТВО
УКРАЇНИ В
ЕПОХУ
ЧОТИРЬОХ
РЕВОЛЮЦІЙ**

**UKRAINIAN
ART IN THE
ERA OF FOUR
REVOLUTIONS**

**ALISA
LOZHKINA**

Az utóbbi harminc év Ukrajna legújabb kori történetének egyik legjelentősebb korszaka. Az ország függetlenné vált, teljes politikai és gazdasági rendszerváltás történt, miközben a lakosság megtapasztalta az oligarchikus kapitalizmust és a hihetetlen mértékűvé duzzadt korrupciót. Három nagy, forradalommal felérő tömegtiltakozási hullám, a Krím-félsziget bekebelezése, megkésett, hektikus dekommunizációs folyamat. A permanens társadalmi zűrzavar már-már megszokottá vált, s számos nemzedék világnézetét alakította, a radikális változások megélésével szorosan összefonódva. Milyen helye lehet a kortárs művészetnek egy olyan országban, ahol a főtéren egymást érik a barikádok, amelyek spontán konceptualizmusát a világ legrangosabb művészei is megirigyelhetnék?

Az 1980-as évek végétől a 2010-es évek közepéig tartott az új ukrán identitás gyakorlata nagyon is fájdalmas keresésének és kialakításának folyamata, valamint az ideológiai érdekeknek teljes mértékben alárendelt szovjet kulturális modelltől való, korántsem zökkenőmentes eltávolodás. David Elliott, a 2012-ben rendezett első kijevei nemzetközi kortárs művészeti biennále, az Arzenál kurátora Charles Dickens *Két város* című, a francia forradalom eseményeit felidéző regényéből kölcsönözte a projekt mottóját. *„Derűs napok jártak, de viharosak is. Ez a Bölcsesség kora volt, de a Balgaságé is. A Hit korszaka volt ez, de a Hitetlenségé is. A Világosság napjai voltak ezek, de a Sötétségé is. A Remény tavasza virult és Kétségbeesés fergetege is dühöngött. Mindent reméltünk és semmit sem reméltünk. Hol a Mennyekbe mentünk egyenest, hol a Pokolba zuhantunk.”*¹ Talán valóban e híres szavak írják le legpontosabban azt a légkört, amely az utóbbi évtizedek ukrán kultúráját formálta. Az ország három évtizede kereng a társadalmi megrázkódtatások hullámvasútján, s bizonyos fokig épp ezekből a megrázkódtatásokból ered az ukrán művészet különös energiája és vitalitása.

Az ukrainai átalakulás egybeesett a világban zajló radikális változásokkal: felgyorsult a globalizáció, megjelent az internet, mindenfelé elterjedtek a digitális eszközök. E folyamatok összességét egy újabb, negyedik forradalomnak nevezhetjük: ezzel szoros kölcsönhatásban formálódott az utóbbi évtizedek kortárs ukrán képzőművészete.

Hogy jobban megérthessük a 20. és 21. század fordulóján Ukrajnában végbe ment művészettörténeti fejleményeket, tekintetbe kell vennünk, hogy az országban ekkoriban gyakorlatilag mindvégig két művészet létezett. A régi szovjet művészeti rendszer maradványai csak nagyon lassan, kénytelen-kelletlen engedtek helyet az új esztétikai paradigmának, s a kortárs művészet végleges áttörése mind a mai napig nem történt meg. Az állam ezekben az években voltaképpen észre sem vette a kortárs művészeti tendenciákat, az ukrán kulturális minisztérium egészen a közelmúltig rendkívül konzervatív volt, s mindmáig az elavult normák és prioritások fogságában leledzik.

1 Charles Dickens *Két város*. Fordította Bálint Mihály. Budapest, az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai RT. kiadása, 1914.

The recent thirty years have become a landmark in the history of Ukraine. The country gained independence and survived a comprehensive transformation of its political and economic systems, eventually developing oligarchic capitalism with an unprecedented scale of corruption. There have been three waves of protests that can be called revolutions, a war in the eastern part of the country, the annexation of Crimea, and a belated and neurotic decommunization. The ongoing social turbulence has become somewhat of a habit; the world outlook of several generations has been shaped by life in the time of radical change. What is the place of contemporary art in a country where the central square has been repeatedly blocked by barricades—the act that in its spontaneous conceptualism may challenge the world's best artists?

The period from the late 1980s to the mid-2010s has seen a painful seeking for and the evolvement of the Ukrainian identity as well as a complicated breakaway from the Soviet model of culture as a product of ideology. In 2012, David Elliott, then the curator of the First Kyiv International Biennale of Contemporary Art, quoted in his project the opening lines of Charles Dickens' *A Tale of Two Cities*, a period novel from the French revolution, that aptly describes the spirit of the Ukrainian culture in the recent decades: “It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way.” For three decades, Ukraine has been riding a rollercoaster of social unrest, which brought a unique energy and vitality into its art.

The change in Ukraine coincided with radical shifts in the world: accelerating globalization, evolvement of internet, and a total expansion of gadgets. All these processes combined can also be called a revolution, the fourth one, and the Ukrainian contemporary art has been interacting with all four of them.

For a better understanding of the history of Ukrainian art at the turn of the centuries, one needs to know that there have virtually been two kinds of art. The remnants of the old Soviet art system were slowly and reluctantly making way for a new aesthetic paradigm, but there has been no ultimate break in favour of contemporary art. The government has largely been neglecting modern art practices. Until recently, Ukraine's ministry of culture was known for its rigid conservatism, and is still dominated by obsolete bureaucratic norms and priorities. The realist art created by members of the anachronistic Union of Artists has gradually degenerated into salon art; although it is no longer connected with the global art process, it remains the

Georgij Szencsenko:
Pieter Bruegel szak-
rális tájképe, olaj,
vászon, 1988.
(A PinchukArtCent-
re jóvoltából, a fotót
Szergej Iljin
készítette)



Az anakronisztikus Képzőművészeti Szövetség tagjai által létrehozott realista művészet a szalonok szintjére süllyedt, elvesztett minden kapcsolatot az egyetemes művészeti folyamatokkal. Mégis, továbbra is ez az uralkodó esztétikai rendszer, ezt tanítják a fiatal nemzedéknek a Nemzeti Képző- és Építőművészeti Akadémián és a többi művészeti egyetemen. A függetlenség elnyerése óta Ukrajnában nem alakult ki teljes értékű alternatív képzőművészeti iskola. A fiatal képzőművészek a barátaiktól, az interneten, gyorstalpaló kurzusokon vagy, mostanában egyre gyakrabban, külföldön tanulják a kortárs művészetet.

A képzőművészeti akvizíciót az ukrán függetlenség visszanyerése után befagyasztották, s ennek következtében még az ország legfontosabb gyűjteményében, a Nemzeti Művészeti Múzeum kollekciónak is három évtizednyi hiátus keletkezett. Jelen pillanatban egyetlen állami vagy magánintézmény sem rendelkezik ezen időszakból reprezentatív gyűjteménnyel, az alkotások egy része szétszóródott az ukrán és külföldi magángyűjteményekben, másik részének egyszer s mindenkorra nyoma veszett. Kortárs művészeti múzeum az országban nincs, ahogyan a teljes értékű művészettörténeti kutatás is hiányzik az utóbbi évtizedek folyamatairól. Az átalakulás kora nem segíti az emlékezetet, amivel Ukrajnában nyugalmasabb időkben is nagy problémák voltak. Mostanában a helyzet fokozatosan javul, megkezdődött a kortárs művészeti múzeum létrehozása, kompetens kutatói platformok létesülnek, az ukrán kortárs művészet története mégis mind a mai napig inkább afféle apokrif, a kurátorok, lelkes művészettörténészek, az események szemtanúi adják tovább szájról szájra.

A független Ukrajna csinovnyikjainak teljes kultúrpolitikai vakságát egyebek közt azzal magyarázhatjuk, hogy az új ukrán politikai elit a régi szovjet nomenklatura jogutódja. A Szovjetunióban a köztársasági szintű vezetés meglehetősen nagy szabadságot élvezett az operatív gazdasági döntések meghozatalában. Az ideológiai munka, a kultúrpolitikai prioritások meghatározása stb. azonban továbbra is centralizáltan folyt. Így aztán a Szovjetunió széthullása után Moszkvától elvágvá, a szükséges tapasztalatok nélkül az ukrán csinovnyikok egész egyszerűen még csak azt sem értették, miért játszik fontos szerepet a kultúra az állam fejlődésében. Az előző rendszerben

Oleg Golosij:
Kék nyulak psziche-
delikus támadása,
olaj, vászon, 1990.
(Alexandr Szolov-
jova archívumából)

Georgij Szencsenko:
Sacral Landscape
by Pieter Bruegel,
oil on canvas,
1988. (Courtesy of
PinchukArtCentre,
photographed by
Sergei Illin)

basic aesthetic system taught at the National Academy of Visual Arts and Architecture and other state-funded art schools. No alternative art schools have emerged since the country gained independence. Artists learn about contemporary art from friends, internet, short-term courses, or—as of more recent times—abroad.

Ukraine has stopped buying art after the independence, which left a decades-worth gap even in its main art collection of the National Art Museum. No state or private institution has a representative art collection; some works are scattered in private collections across Ukraine and abroad, others have been irretrievably lost. There is no museum of contemporary art or any full-fledged studies of the art of the recent decades. The mechanisms of memory do not tend to improve in the time of change; in Ukraine, they have been vulnerable even in calmer periods. The situation started to improve slowly: many efforts have been made to establish a museum of contemporary art and a few competent research institutions have emerged. However, the history of contemporary Ukrainian art is still more of a hearsay told by curators, aficionados, and witnesses of the recent events.

Ukrainian officials are completely reluctant to discuss culture policy, which may be accounted for by fact that the country's current elite is a successor to the old Soviet *nomenklatura*. In the USSR, the governments of national republics enjoyed certain freedom in choosing economic policies, but ideology, and cultural policy in particular, was centralized. After the collapse of the Soviet Union and breaking away from Moscow, Ukrainian politicians lacked any skills or even basic understanding of the role of culture in the functioning of the state. Under the previous regime, such decisions would have been made by the central authorities; in the new Ukraine, culture was pushed off to the side, and the officials could only half-heartedly reconstruct the Soviet cultural model. At the same time to a certain extent, this semi-unofficial position of contemporary art practices in Ukraine contributed to their development.



Oleg Golosiy:
Psychodelic attack
of blue rabbits, oil
on canvas, 1990.
(Photograph from
the archive of
Alexander Solovyova)

Masoch Alapítvány:
Mauzóleum az elnök
számára, installáció,
1994. (A művészek
jóvoltából)

minden döntés felülről érkezett, az új Ukrajnában viszont a kultúra hosszú évekre a perifériára szorult, a csinovnyikok pedig továbbra is a régi, Szovjetuniótól örökölt kulturális modellt toldozgatták-foltozgatták. Az ukrajnai kortárs művészeti gyakorlat e féllegális helyzete bizonyos fokig éppen hogy a hasznára vált e területnek.

Az ukrán kortárs művészeti tevékenység egészen a közelmúltig tudatos kulturális, egzisztenciális, sőt politikai választás kérdése volt. Aki e szűk szubkultúrába került, az ezt egyfajta büszkeséggel, a különállás jegyeként élte meg, amit csak az „övéik” érthetnek meg. Épp ez a szektaszellem adta meg az egész kortárs művészeti szcena alaphangját és lendületét. 1987-ben alkotta meg Leonyid Vojcehov, az odesszai conceptualisták köréhez tartozó képzőművész ikonikus művét: *С кем вы, мастера Ренессанса?* (Kivel vagytok, reneszánsz mesterek?) címmel. Ironikus formában forgatta ki Makszim Gorkij amerikai tudósítókhoz intézett hírhedt levelét, egyúttal pedig röviden és tömören összefoglalta az egész művészettörténeti pozícióharc szellemét, a régi és új művészeti rendszerek közötti antagonisztikus ellentét lényegét. „*Ha a reneszánsz mesterek élnének, biztos, hogy a kortárs művészetet művelnék, nem pedig az avított szoc-reált*” – hangzott Vojcehov célzása. Ugyanezen választás előtt áll az utóbbi évtizedek minden ukrán képzőművésze: maradjon-e meg a korábbi kultúra mesterei mellett, vagy vegye birtokba a kortárs művészet szűzföldjeit. Nem véletlen, hogy az 1990-es évek legfontosabb művészeti folyóirata, melyet Gleb Viseszlavszkij szerkesztett, épp a *Terra Incognita* címet választotta: az ismeretlenségnek épp ezen érzése folytán vált a kortárs művészeti tevékenység szokványos pályaválasztás helyett izgalmas, megjósolhatatlan kimenetelű kalandregénnyé.

Hasonló választás előtt álltak a képzőművészek mellett a művészeti szcena többi szereplői is: kurátorok, galeristák, művészettörténészek, művészeti menedzserek, gyűjtők. A fejletlen piac és az állami támogatási rendszer hiánya miatt a szakemberek még ma is már-már heroikus küzdelemnek tekintik a kortárs művészeti tevékenységet Ukrajnában. Ez egyrészt inspirálja a kortárs művészeti folyamatokat, másrészt azonban jócskán frusztrálja és neurotizálja a résztvevőket. Később mindegyre következett a divathullám. A 2000-es évek végén Ukrajnában példátlanul felfutott a kortárs művészet nézőszáma az olyan nagy intézmények révén, mint a Pinchuk Art Centre és a Misztyeckij Arzenál, amelyek már komoly nemzetközi ambíciókkal indultak és a gigaprojektekre helyezték a hangsúlyt. Ez az érdeklődési hullám lényeges mennyiségi és minőségi ugrást hozott: észrevehetően nőtt az intézmények száma, seregnyi fiatal képzőművész, művészettörténész és kurátor jelent meg a színen.

A kortárs művészet, legalábbis a fővárosban, az európai értékek és a jövő felé fordulás szimbóluma lett. Talán ezért történhetett, hogy amikor 2013 késő őszén a kijevi Európa téren gyülekezni kezdtek a proeurópai politikával szembe forduló Janukovics elnök ellen tüntetők, akkor épp a képzőművészek voltak köztük a legaktívabbak. S míg a 2004-es narancsos forradalom idején a művészeti szcena szereplői közt nem volt egyértelmű konszenzus a Majdanon történetekkel kapcsolatban, 2013–14-ben

Masoch Fund:
Mausoleum for Pre-
sident, installation,
1994. (Courtesy of
the artists)



Until recently, making contemporary art in Ukraine was a markedly cultural, existential, and in a way political choice. For every artist, this self-identification was a point of pride and distinction that only the fellow artists could understand. This sectarianism greatly affected the tone and energy of the art process. In 1987, an artist from the Odessa conceptualist circle, Leonid Voitsekhov, made his landmark work *С кем вы, мастера Ренессанса?* (On Which Side Are You, Masters of the Renaissance?) In this ironic reference to the famous letter of Maxim Gorky to American correspondents, he concisely and vividly described the struggle for a place in the history of art—a typical antagonism between the old and the new art system. If the Renaissance masters were alive, they would be making contemporary art today, not some dull socialist realism, Voitsekhov’s slogan seemed to suggest. Every Ukrainian artist has faced this choice in the recent decades: whether to stay with the masters of the culture of the past era or to colonize the unexplored territories of contemporary art. It is no coincidence that the main art magazine of the 1990s was called *Terra Incognita* (editor-in-chief Gleb Vysheslavsky): that sense of uncertainty turned contemporary art from a plain career choice into an exciting adventure and an open-ended novel.

Besides artists, there were other participants of the art process to make similar choice: curators, gallerists, art historians, art managers, and collectors. With underdeveloped market and no stable support from the government, everyone involved in the Ukrainian contemporary art sphere have considered this as some sort of feat. On the one hand, this gives impetus to the art process, but on the other, makes its actors somewhat unsatisfied and irritated. At the later stages, it also came into fashion. Large institutions with international ambitions and high-profile projects, such as Pinchuk Art Centre and Mystetskyi Arsenal, appeared in the late 2000s, attracting unprecedented public attention. This accounted for a significant leap in the number and quality of art institutions; many young artists, art historians, and curators have come to the market.

Vaszil Cagolov:
Művészi torna,
digitális nyomat,
1997. (A művész
jóvoltából)



már aligha akadt olyan kortárs képzőművész, aki a Janukovics-rezsimmel szimpatizált volna. Néhányan bírálták a forradalmat a jobboldali radikálisok túlzottan aktív befolyása miatt, volt, aki egyszerűen otthon maradt, egészében véve azonban az utolsó Majdan-forradalomban rekordszámú képzőművész vett részt, akik jó pár hónapra forradalmárnak, aktivistának, önkéntesnek szegődtek.

A Majdan és az azt követő elitváltás után a kortárs művészet végleg előjött az illegalitásból, és fokozatosan mainstreammé vált. Új művésznemzedékek jelentkeztek, akik számára ez már nem annyira választás kérdése volt, mint inkább az európai művészet medrében folyó fejlődés törvényszerű eredménye. A kortárs művészet az intézményesülés korszakába lépett, új vezetők kerültek a legfontosabb művészeti központok és múzeumok élére, megváltoztak a kulturális minisztérium politikai prioritásai. Természetesen sok veszély fenyeget az ukrán művészet ezen új útján: a bürokratizálódás, az új művészeti konjunktúra megjelenése, bizonyos status quo rögzülése, az elavult, reakciós művészeti gyakorlat visszatérése „kortárs művészet” képében. Az ukrán művészet mégiscsak egy stabilabb, sőt pozitív fejlődési szakaszba lépett. Végül pedig el kell ismerni, hogy Ukrajna függetlensége óta már nem egy művésznemzedék nőtt fel, akiknek a munkássága összességében jól látható és érvényes jelenséget képvisel Európa kulturális térképén.

Az egyik legfontosabb feladat ma voltaképpen az ukrán művészet nemzetközi bemutatása. Legyen ugyanis mégoly heterogén, eredeti és expresszív erejű, rendkívül kevesen ismerik az ország határain túl. Néhány ukrán születésű művésznak – Borisz Mihajlov, Szergej Bratkov, Nyikita Kadan, Mikola Ridnyij, stb. – ugyan sikerült nemzetközi karriert csinálni, nevük közszájon forog. Az ukrán művészet azonban mint autonóm jelenség, mint jellegzetes iskolák, személyiségek és művek polifóniája még felfedezésre vár. Az utóbbi három évtized alatt számos olyan korszak volt az ukrán művészetben, amikor a nemzetközi figyelem fókuszába került. Ezek azonban többnyire szintén az ukrán politikai eseményekhez kapcsolódtak.

Vasyl Tsagolov:
Artistic Gymnastics,
digital print, 1997.
(Courtesy of the
artist)

Contemporary art became a symbol of the turn to the European values and general progressivism, at least in the capital. That explains why artists were among the most active participants of the rally at the European Square in Kyiv in the late fall 2013, protesting against president Yanukovich's rejection of the pro-European course for the country. Unlike the 2004 Orange Revolution, when there was no consensus on the political protests in the art sphere, in 2013 and 2014 there was hardly any artist who would side with the Viktor Yanukovich's regime. Some artists would criticize the revolution for the involvement of far-right movements, others would stay at home, but overall the latest Maidan protests attracted the all-time high number of artists who for a few months turned into activists, revolutionaries, and volunteers.

After the Maidan protests and subsequent reshuffle of the elites, Ukraine's contemporary art left the underground and gradually turned into mainstream. For the artists of new generation, contemporary art is not so much a life choice, but a legitimate outcome of the development of the European art process. Contemporary art entered the stage of institutionalization; directors of the leading art centres and museums were replaced, as were the priorities of the ministry of culture. Numerous threats await Ukrainian culture along that road: first and foremost, bureaucratization, involvement of new art conformists, establishment of the new status quo, and the return of old reactionary art practices under the disguise of contemporary art. Nevertheless, a more stable line of development for the Ukrainian art is a positive change. It is high time we realized that a few generations of artists have emerged since Ukraine gained independence, and their joint creative experience is a unique spot on the cultural map of Europe.

International presentation of the Ukrainian art is probably today's most important challenge. However original and expressive, it is barely known abroad. A few Ukrainian artists, such as Boris Mikhailov, Sergey Bratkov, Nikita Kadan, Mykola Ridnyi, have made a successful international career. And yet, the polyphony of outstanding Ukrainian art schools, persons, and works has just started to open up to the world. Over three recent decades, Ukrainian art has drawn the attention of the international community a few times. Each time, this coincided with the political upheavals in the country.

During the collapse of the Soviet Union, a super-energetic New Wave (Новой волны) generation seemed destined to become a global phenomenon. But alas, the importance of the Ukrainian New Wave was "lost in translation," literally and metaphorically. The generation of the 1990s was too vivid and self-absorbed; the artists barely spoke foreign languages and, with few exceptions, suffered a cultural shock when they found themselves abroad, failing to achieve real success with galleries and institutions. One can only

Makszim Mamszikov:
A Berkovetszka
temető és lakói c.
sorozatból,
színes fotó.

A Szovjetunió szétesése idején, amikor a rendkívül energikus Új hullám (Новой волны)-nemzedék színre lépett, úgy tűnt, egycsapásra nemzetközi rangra tesz szert. Mégis megmaradt lokális jelenségnek, melynek oka a „fordítás nehézsége” volt, mind szó szerinti, mind átvitt értelemben. A 90-es évek nemzedéke túlságosan nagy erővel reflektált önmagára. Ráadásul, e nemzedék képviselői szinte egyáltalán nem beszéltek idegen nyelveket, s külföldre kerülve olyan kulturális sokk érte őket, hogy néhány ritka kivételtől eltekintve nem tudtak teljes értékű intézményesített karriert kiépíteni galériákkal, stb. E jelenség nemzetközi felfedezése még várat magára, csak remélni tudjuk, hogy ez megtörténik. A 2000-es években javult a helyzet. A 2004 után jelentkező nemzedék, köztük a R.E.P. csoport és az innen kiváló művészek már meg tudták találni „a közös nyelvet a világgal”, be tudtak kerülni számos nemzetközi intézménybe, rezidenciaprogramok résztvevői lehettek, stb. Egyes ukrán művészek és csoportok azóta is időről időre megjelennek vezető nyugati galériákban és művészeti központokban. Különösen nagy érdeklődés támadt Ukrajna és az ukrán művészet iránt a 2013–14-es forradalmi események idején, amikor az ország a nemzetközi figyelem középpontjába került. De a felvillanó érdeklődést megint csak a politikai konjunktúra váltotta ki, amit rendszerint hosszas feledés követ, s az ukrán művészet mint autonóm jelenség teljes értékű felfedezése továbbra sem történik meg. Ebben a kontextusban rendkívül nagy jelentősége van a budapesti Ludwig Múzeum *Permanes forradalom* című kiállításának. Ez voltaképpen a legelső európai méretű múzeumi esemény, ahol az ukrán művészeti szcénában ma aktívan jelenlévő három művésznemzedék egyszerre mutatkozhat be.

Az ukrán kortárs művészet sokoldalú jelenség, távolról sem korlátozódik csak a fővárosra. Kijev élénk és gazdag művészeti élete, kiállításai mellett mindjárt több regionális, unikális, saját „iskolával” rendelkező művészeti centrum is említhető. A harkovi fotográfiai és kemény szocioművészeti iskola, Odessza a maga sajátos tradíciójával és egyedi szellemiségével, kiemelkedő kortárs művészeti személyiségeivel, aztán az ungvári Poptransz, a herszoni Totem, az autentikus történelmi múltú Lviv (Lemberg) olyan egyéniségekkel, mint Andrej Szagajdakovszkij – és ez korántsem a teljes lista, s a felsorolt jelenségek mindegyike önálló tanulmányt és prezentációt érdemelne.

Az ukrán kortárs művészet korszakolását legkönnyebben az országban zajló aktív politikai tevékenység fellángolásai alapján végezhetjük el. Az egyes forradalmi átalakulásokat kísérő gigantikus társadalmi energiefel szabadulás nyomot hagyott a művészetben, és e folyamatokkal szinkronban történtek lényegi változások a művészetben.

AZ UTÓPIA ROMJAIN

Az első „forradalom”, azaz a Szovjetunió összeomlása idején tömeges diáktüntetések robbantak ki Kijev központjában. Ezek nyomán indult meg a szellemi válság és az aktív kulturális útkeresés. Az 1980-as évektől kezdve beszélhetünk az új ukrán művészet formálódásáról, amely radikálisan szakított a szocialista realizmussal és a nemzetközi trendekkel szinkronban fejlődött. A 80-as évek végén, 90-es évek elején jelentkező

Maksym Mamsikov:
From the series
Berkovtsy cemetery
and its inhabitants,
color photograph.



hope that a true international fame is a matter of future. In the 2000s, the situation improved, and the generation 2004, particularly the R.E.P. group, succeeded in finding a common language with the rest of the world and gain access to international institutions, fellowships, etc. Since then, Ukrainian artists have occasionally been on display at the leading Western galleries and art centres with interest peaking after the revolution of 2013–2014 when Ukraine was in the focus of international attention. Yet again, these surges in interest caused by the political crises were followed by longer periods of oblivion, and the true discovery of Ukrainian art is yet to happen. This makes the *Permanent Revolution* (Permanens forradalom) exhibition at the Ludwig Museum in Budapest particularly important. This is the first time that all three generations of currently active Ukrainian contemporary artists are on display in a European museum.

Ukraine's contemporary art is a multifaceted phenomenon that is not limited to Kyiv. Outside the rich and intense art life of the country's capital, there are a few unique regional art centres. Kharkiv's school of photography and acerbic social art, Odessa's unique traditions and outstanding contemporary artists, Uzhgorod's Poptransz group, Lviv's unique history and important figures like Andriy Sahaidakovsky, Kherson's Totem belong to a longer list of art movements that deserve a separate research and presentation.

The change of periods in the Ukrainian art coincides with the peaks of political activity in the country. A gigantic release of energy during the revolutions heavily affected art, bringing about noticeable changes in the art situation inside Ukraine.

ON THE RUINS OF UTOPIA

The period of the first revolution during the collapse of the USSR saw mass student riots in central Kyiv followed by the crisis of values and an active search for the new directions of development. New Ukrainian art

nemzedék volt valójában az ukrán művészet első igazán feltűnő jelensége a 20. század első felének művészeti avantgárdja óta, amely az 1930-as években a sztálini elnyomás áldozatává vált. Az ukrán Új hullám a kijevi, odesszai, harkovi és nyugat-ukrajnai művészeti szcéna számos jelenségét foglalja magába, amelyek között az esztétikai újítás szellemisége, a nemzetközi művészeti trendek iránti érdeklődés, a példa nélküli vitalitás teremt közösséget. Ezt az eleven erőt minden bizonnyal főként a 20. századi nagyratörő társadalmi kísérletek bukása nyomán kirobbanó energiából merítették. Kijevben az 1980-as évek végén alakuló művészkört a nagy formátumú narratív posztmodern festészet iránti vonzalom egyesítette. Ezt az irányzatot az ukrán tranzavantgárd néven tartja számon a művészettörténet. Néhány év múltán ezek a művészek eltávolodtak az eredeti programtól, festészetük számos észrevehető változáson ment át, festészeti nyelvük egyszerűsödött, egyfajta gyermeki stílus és ábrázolásmód, az ún. cute-izmus felé tolódott.

A posztszovjet közegben a birodalmi összeomlást jellemző szellemi nihilizmus az ebben az időszakban dívó posztmodernnel vegyült. Paradox módon, mindehhez egyfajta romantika és szabad szellem társult, az az előérzet, hogy valami új kezdődik az országban. Ez a heterogenitás unikális világszemléleti modellt generált. Az 1990-es évek univerzumában a radikális cinizmus jól megfért a líraisággal, a politikai utópiák iránti szkepszis pedig együtt élt a „politikai technológiák” társadalmi mindenhatóságába vetett feltétlen hittel. Ukrajna felfedezte magának a Nyugaton ekkorra már meghonosodott, de a posztszovjet térségben még mindig újnak számító műfajokat, mint a videóművészet, a performansz, az installáció. A művészetet a transzgresszió uralta, valamint a rút, a formátlanság esztétikája. Épp ebben az időszakban született számos olyan alkotás, amely egyesítette a kor viharos energiáit és az erőteljes politikai-társadalmi tartalmakat. Ezek közé tartozik Arsen Szavadov – aktualitásából az évtizedek során mit sem veszítő – fotósorozata, a *Донбасс-шоколад* (Donbász-csokoládé, 1997) és a *Коллективное красное II* (Kollektív vörös II., 1999).



Arszen Szavadov:
Kollektív vörös,
fotó, 1999.
(A művész jóvoltából)

appeared in the 1980s when it broke up with socialist realism and aligned itself with international cultural development. The generation of the late 1980s and the early 1990s was arguably the brightest phenomenon in Ukrainian art since the avant-gardists of first half of the 20th century who were steam-rolled by Stalin's terror in the 1930s. The Ukrainian New Wave evolved in Kyiv, Odessa, Kharkiv, and Western Ukraine as a new aesthetic movement interested in international practices. Its unparalleled vitality came from the massive release of energy after the collapse of the most ambitious social experiment of the 20th century. In the late 1980s, a circle of artists interested in the large-scale narrative postmodern painting appeared in Kyiv. This movement has gone down in history as trans-avant-garde. A couple of years later the artists stepped away from their initial stance, moving to a simpler artistic language and appropriating the children's manner and style known as cutism.

On the ruins of the empire, a typical nihilism intermingled with the then-popular postmodernism, paradoxically, in combination with romanticism, the spirit of freedom, and the anticipation of change. This mixture resulted in a unique world outlook. In the universe of the 1990s, radical cynicism could easily coexist with lyricism, disappointment in political utopias, and zealous belief in social shamanism in the form of spin doctoring. Ukraine was discovering the genres that had long been established in the West but were new in the former Soviet countries: performance and installation. Art was dominated by transgression and an interest in the aesthetics of the ugly. Many works of that period combined the rogue energy of that period with radical political and social values, such as Arsen Savadov's *Донбасс-шоколад* (Donbass Chocolate, 1997) and *Коллективное красное II* (Collective Red II, 1999) photo series.

The second half of the 1990s was marked by the rejection of painting and numerous experiments with new media. However, by the early 2000s, leading artists of the Ukrainian New Wave returned to painting, and the lack of "fresh blood" forebode a crisis in art.

THE ORANGE GENERATION

The transient post-Soviet identity of the 1990s and early 2000s gradually gave way to the revision of the political element in art, with increasing critical reflection on the social environment and interest in activist practices. This coincided with an online-based technological leap. The new generation of artists shared completely different values, audience, and goals.

The next period started with the Orange Revolution of 2004 and lasted until the beginning of Euromaidan and the revolution of the late 2013 and early 2014. This period between the two revolutions was dominated by

Arsen Savadov:
Collectiv Red 2,
photo, 1999. (Courtesy of the artist)

A 90-es évek második felét a festészet elutasítása és az új médiumokkal való aktív kísérletezés jellemzi. A kétezres évek elejére azonban a festészet újra visszatér az Új hullám nemzedékének a gyakorlatába, és a „vérfrissítés” hiánya jelzi, hogy a művészet krízishelyzet előtt áll.

A „NARANCOS-NEMZEDÉK”

Az 1990-es és a 2000-es évek elejének átalakuló posztszovjet identitását fokozatosan felváltotta a művészeti politikum újraértékelése, felértékelődött a társadalmi kontextus kritikai értelmezése, nőtt az aktivista művészeti gyakorlatok iránti érdeklődés. Mindez egybeesett az internetes és más technológiák újabb előretörésével, egy egészen új művésznemzedék fellépésével, amely már teljesen más tartalmak, közönség és cél felé orientálódott.

A második kronológiai egység a 2004-es narancsos forradalommal vette kezdetét, s az Euromajdan indulásával és a 2013–14-es év fordulóján zajló forradalmi eseményekkel ért véget. Ebben a két forradalom közötti időszakban jelenik meg a szintéren egy teljesen új, már a Szovjetunió szétesése után felnőtt művészgeneráció. A narancsos forradalom utáni nemzedék az Új hullám képviselőitől eltérően, akiknek apolitikus attitűdje törvényszerű volt, miután a késő szovjet korszakban a politikum fogalma mérgező túladagolást okozott, élénken érdeklődni kezdett a kritikai művészet, a baloldali szemléletmód és az aktivista gyakorlatok iránt. Kritikájuk már törvényszerűen nem a szovjet, hanem a posztszovjet társadalom avított értékei és politikai válsága ellen irányul. Ez a nemzedék jószérivel elsőként kezd aktívan és szisztematikusan együttműködni a nyugati intézményekkel, fokozatosan megtanulja, hogyan kell gondolatait és elképzeléseit a nemzetközi közösség számára befogadható, professzionális nyelven megfogalmazni. Ez a nemzedék ily módon a művészeti politikum azon értelmezési kontextusában formálódik, amelyet a nemzetközi művészeti közösség épp aktuális szellemi közegéből merített.

A narancsos forradalomban karnevállá vált a politika. A 2004-es békés tiltakozás a Majdanon rendkívül sajátos esztétikai minőséget képviselt: az unikális népi performanszok, jelmezes felvonulások sajátos humorukkal, szlogenjeikkel, dalaikkal az ellenállás szimbolikus narancsszínét öltötték magukra. Hasonló, de már jóval kevésbé békés kontextusban megjelenő elemekkel találkozhatunk a 2013–14-es forradalom esztétikájában. A narancsos forradalom főszereplői pár hét leforgása alatt egy új mitológia ikonikus hőseivé váltak. Julia Tymosenko és Viktor Juscsenko népszerű médiaimázsainak e transzformációja a művészetben ironikus, egyszersmind romantizált eseménnyé stilizálva jelent meg Alekszandr Rojtburd, az ukrán Új hullám egyik kulcsképviselőjének akkori vásznain *Конный портрет Виктора Ющенко* (Viktor Juscsenko lovasportréja), valamint a 2005–2006-os *Танго* (Tangó) sorozaton (a képeken a narancsos forradalom fő „párosa”, Viktor Juscsenko és Julia Tymosenko tüzes latin-amerikai táncot rop banális „képeslap”-tájképpel a háta mögött).

Oleg Tyisztol:
Miniszteri kabinet
c. sorozatból, olaj,
vászon, 2005.
(Alexandr Szolovjov
archívumából)

a completely new generation of artists who grew up after the collapse of the Soviet Union. Unlike the New Wave artist who responded to the toxic nature of the very idea of politics in the late Soviet era with indifference to politics in general, the artists of the post-Orange generation were deeply interested in critical art, left-wing optics, and political activism.

It is no coincidence that their criticism was focused on the post-Soviet, rather than Soviet, society with its prolonged political crisis and conflict of values. This generation was the first consistently to cooperate with Western institutions. What was a series of chaotic meetings and exhibitions in the 1990s became more systematic by the late 2000s. Artists learned to formulate their ideas in the language understood by the professional community abroad. This generation recognized a political element in art in the same manner as it was understood by the international intellectuals of the time.



Oleg Tyisztol: From the series Cabinet of Ministers, oil on canvas, 2005. (Photograph from the archive of Alexander Solovyov)

The Orange Revolution was a time of deep carnivalization of politics. The peaceful protests of 2004 at the Maidan square had a powerful aesthetic dimension: the folk performances, costume marches with their specific humour, slogans, and songs were dominated by the orange colour that became the symbol of resistance. Similar elements were present in the aesthetics of the revolution of 2013–2014, though in a less peaceful context. Within weeks, the heroes of the Orange Revolution turned into the icons of new mythology. The transformation of the popular media images of Yulia Tymoshenko and Viktor Yushchenko was reflected in the ironic and yet romanticizing pictures of Alexander Rojtburd, one of key Ukrainian New Wave artists: *Конный портрет Виктора Ющенко* (Equestrian Portrait of Viktor Yushchenko) and the *Танго* (Tango) series of 2005–2006 (it features the main “couple” of the Orange Revolution, politicians Yulia Tymoshenko and Viktor Yushchenko, dancing this elegant dance with banal postcard landscapes in the background).

Alekszandr Rojtburd: Az Őszi tangó c. sorozatból, olaj, vászon, 2006. (A művész jóvoltából)



Közvetlenül a narancsos forradalmat követő időszak kollektív forrongása közepette két erőteljes, a kor szellemiségét nagyban meghatározó művészcsoport lép színre, gyakorlatilag egy időben: a R.E.P. csoport (Kijev) és a SOSka csoport (Harkov). Mindkét társaság kezdetől az aktivizmusra helyezte a hangsúlyt, és kiemelt figyelmet szentelt az aktuális politikai-társadalmi reáliák kritikai értelmezésnek.

R.E.P.: We will R.E.P. You, köztéri performansz dokumentációja, 2005. (A ТОП10 magazin "Point Zero" kiadványából, №6, 2010)

A R.E.P. (a *Революционное экспериментальное пространство*, Forradalmi kísérleti tér orosz nyelvű kifejezés rövidítése) a narancsos forradalom tetőpontján alakult, kezdetől fogva tág művészeti mozgalomként. A több mint húsz művészt az euforikus hangulat és az új művészet létrehozásának vágya tartotta össze. Mindjárt a forradalom után több programadó kiállítást szerveztek az egykori kijevi Soros-központban.

Korai akcióikkal – *We Will R.E.P. You* (2005), *R.E.P. Party* (2005) – a forradalom utáni Ukrajna közéletének átpolitizálására reagáltak éles és expresszív esztétikával. Műveik a kor legfontosabb művészi megnyilatkozásainak számítanak. Szimptomatikus ebben a sorban a 2005-ös *Под ковром* (Fű alatt) című akció. A művészek tiltakozó akcióra gyűltek össze az ukrán elnöki hivatal épülete tövében, miután különféle belső „fű alatti” intrikákkal lehetetlenné tették a Velencei Biennálén való részvételüket. Az *East-West* című 2005-ös akcióban a művészek jelképes kötélhúzást rendeztek a kijevi Majdanon, amivel az akkoriban szélében-hosszában terjesztett, Kelet- és Nyugat-Ukrajna kulturális különbségét hangsúlyozó vitára, valamint az ország előtt álló civilizációs választás örökké aktuális problémájára reflektáltak. 2006-tól hat művész tartozik a csoporthoz: Nyikita Kadan, Leszja Homenko, Zsanna Kadirova, Lada Nkonyecsna, Vlagyimir Kuznyecov és Ksenyija Gnyilickaja. *Патриотизм, Медиаторы, Евроремонт* (Patriotizmus, Mediátorok, Euroremont) című projektjeikben az ukrán társadalom problematikus pontjait tematizálják. A kétezres évek végétől a csoport tagjai inkább egyéni művészi karrierjükre koncentrálnak.

A forradalom utáni időszak fontos jelensége a harkovi SOSka csoport *Они на улице* (Utcán) című akciója (Mikolaj Ridnij, Anna Krivencova, Szergej Popov). Az épp aktuális választások előestéjén a művészek ukrán elnöknek, miniszterelnöknek

Alexander Roytburd: From the series Autumn Tango, oil on canvas, 2006. (Courtesy of the artist)

After the Orange Revolution, two strong art groups came to the forefront almost simultaneously and greatly influenced the *Zeitgeist*: R.E.P. (Kyiv) and SOSka (Kharkiv). Both groups initially focused on activism and critical reflection of the current politics.

The R.E.P. group (*Революционное экспериментальное пространство*, Revolutionary Experimental Space) evolved in the heat of the Orange Revolution as a larger artistic movement that included 20 artists with shared euphoric mood and the desire to make new art. Shortly after the revolution, the group held a few exhibitions at the former venue of Soros Foundation in Kyiv.



R.E.P.: We will R.E.P. You, documentation of the performance in public space, 2005. (From the publication "Point Zero" of the magazine ТОП10, №6, 2010)

The early actions of the R.E.P. group, *We Will R.E.P. You* (2005) and *R.E.P. Party* (2006), were an intense and aesthetically expressive reaction to the politization of the public sphere in the post-Orange Ukraine. These actions became the most important artistic statements of the time. The *Под ковром* (Under the Rug) (an idiom equivalent to "behind the scenes") action was particularly demonstrative in this regard: the artists gathered outside the Ukraine Presidential Administration building after their participation in the Viennese Biennale was withdrawn as a result of the behind-the-scenes power struggle. In the *East-West* action (2005), the artists were rope-tugging at the Maidan as a symbolic comment on the ongoing public discussion on the cultural differences between Ukraine's eastern and western parts and the inescapable problem of the country's civilization choice. In 2006, the group consisted of six artists: Nikita Kadan, Lesia Khomenko, Zhanna Kadyrova, Lada Nakonechna, Volodymyr Kuznetsov, and Ksenia Hnylytska. They commented on the problems of Ukrainian society in such projects as *Патриотизм, Медиаторы, Евроремонт* (Patriotism, Mediators, and Euroremont) (European-style Renovation). Since the end of the 2000s, the group members have mainly focused on their individual artistic careers.

SOSka csoport:
Álmodozók,
színes fotó, 2008.
(A PinchukArtCentre
jövöltából)



és ellenzéki vezérnek öltöve alamizsnát gyűjtöttek. Májig aktuális Mikola Ridnij 2006-ban Ivonna Goibjevskijjal közösen végrehajtott akciója, a *Лежи и жди* (Feküdj és várj!). Miután a művésztől egymás után többször megtagadták az európai vízumot, tiltakozásul lefeküdt a földre a Német Nagykövetség előtt, a követségi örök azonban véget vetettek az akciónak.

A csoportok mellett egyéni hangú, önállóan alkotó művészek is ismerté váltak: Olekszij Szaj, aki Excelben alkotott művekre szakosodott, Sztasz Voljazlovskij, aki outsider-esztétikával dolgozik, a street-artot művelő harkovi Hamlet Zinykovszkij, Szasa Kurmaz és még sokan mások. Az évtized végére a Kijevi Mogiljan Akadémia kultúraelmélet szakos végzősei ambiciózus művészeti-szellemi szervezetet hoznak létre a Vizualis Kultúrakutatás Központja néven (Visual Culture Research Center, VCRC), amely az ezt követő években a kritikai művészet kibontakozásának fontos terepévé válik.

A 2000-es évek az ukrán kortárs művészet lendületes fejlődési szakasza: a szubkulturális pozícióból kilépve, jóval láthatóbb pozíciókra tesz szert. Az évtized közepére változás érzékelhető az intézményesülés terén is: művészeti központok és galériák alakulnak, a kortárs művészet megjelenik a médiában is, közönsége évről évre mértani haladvány szerint növekszik. Az évtized végére vezető szerepet játszik a Pinchuk Art Centre, amihez nagyban hozzájárult a fiatal művészek számára alapított díj, a PinchukArtCentre Prize. Az ekkoriban ide érkező világsztárok kiállításai érezhető hatást gyakoroltak számos fiatal művészre, akik már a 2010-es években léptek színre.

Ugyancsak jelentős szerepet játszott a művészet fejlődésében még egy nagy, ezúttal állami intézmény, a Misztyeckij Arzenál. Az óriási, teljes egészében még nem restaurált művészeti komplexum kiállítási programjának elindítása óta a kortárs művészeti nagy projektekre specializálódott. Hozzájárult ehhez, hogy a központ főkurátora az ukrán kortárs művészet egyik legtekintélyesebb szakértője, Alekszandr Szolovjev, aki még az Új hullám virágzásakor indult, s később sokáig a Pinchuk Art Centre-rel dolgozott. A 2010-es évek elejének egyik fő eseménye az Arzenál 2012, az első Kijevi kortárs művészeti biennále volt, ahol a világ több száz rangos művészenek munkái

SOSka group:
Dreamers,
colour photograph,
2008. (Courtesy of
PinchukArtCentre)

The *Они на улице* (They Are in the Street) project of the Kharkiv-based SOSka group (Mykola Ridnyi, Ganna Kriventsova, Serhiy Popov) was also an important landmark of the post-Orange period: on the eve of elections, the artists were begging in the streets, wearing the masks of Ukraine's president, prime-minister, and leader of the opposition. Another important action that remains relevant to the present day is Mykola Ridnyi's the *Лежи и жди* (Lie Down and Wait) action (with Ivonna Holybyevska). The artist had been repeatedly rejected an EU visa; he protested by lying on the pavement outside the German embassy and was detained by the security.

Several new and very original artists did not belong to any group: Oleksiy Sai with Excel art, Stas Volyazlovsky who used the aesthetics of outsiders, Kharkiv-based street artist Hamlet Zinkovsky, Sasha Kurmaz, and others. By the end of the decade, a young ambitious art organization, Visual Culture Research Center, VCRC (*Центр візуальної культури, ЦВК*), evolved around a group of cultural scholars who graduated from the Kyiv-Mohyla Academy. Later it became an important centre for the development of critical art.

In the 2000s, contemporary art in Ukraine stopped being a subcultural practice and became widely recognized. The second half of the decade saw an institutional leap: a number of new art centres and galleries were opened, contemporary art penetrated mass media, and its audience expanded in quantum leaps. Pinchuk Art Centre was among the most influential art institutions in the late 2000s, especially after the launch of the PinchukArtCentre Prize for young artists. The Centre held world-class exhibitions which influenced many young artists who established themselves on the art scene in the 2010s.

Mystetskyi Arsenal has been another important public institution. It used its huge and only partly renovated area mostly for large contemporary art projects. Its chief curator Oleksandr Soloviov, a highly renowned expert in Ukrainian contemporary art, started his career in the heyday of the New Wave and spent years working with Pinchuk Art Centre. The First Kyiv International Biennale of Contemporary Art 2012 held at the Arsenal became one of the key artistic events of the time. It presented hundreds of works by the world's leading artists as well as many special projects on Ukrainian contemporary art. In 2013, Mystetskyi Arsenal went through a deep institutional crisis caused by probably the most famous art scandal of the decade.

At the *Великое и величественное* (Great and Grand) exhibition dedicated to the anniversary of the baptism of Kievan Rus held at the Arsenal, Volodymyr Kuznetsov of the R.E.P. group, without confirming with the curators a draft of the artwork, presented a large mural *Колиивщина. Страшный суд*

Oleksij Szaj:
Az Excel Art c.
sorozatból, digitális
nyomat, 2010.
(A művész jóvoltából)

szerepeltek, köztük számos speciális, az ukrán kortárs művészetnek szentelt projekt. 2013 nyarán azonban a Misztyeckij Arzenál súlyos intézményi válságba került, s talán az évtized legzajosabb művészeti botrányát kellett megélnie.

A Kijevi Rusz megkeresztelésének évfordulója alkalmából a Misztyeckij Arzenálban rendezendő *Великое и величественное* (Fenséges és magasztos) című kiállításra a R.E.P. csoport egyik tagja, Vagyimir Kuznyecov *Колиивщина. Страшный суд* (Kolijivszina. Utolsó ítélet) címen monumentális falfestményt készített anélkül, hogy a tervezet előzetesen egyeztetette volna a projekt kurátori csoportjával. A művész, egyebek között, magas rangú egyházi személyeket ábrázolt, amint a pokol tüzén égnek – mellesleg, a pravoszláv ikonográfia szellemében. Az intézmény igazgatója, Natalja Zabolotnaja válaszul kijelentette, hogy nem veszi át a szóban forgó műalkotást, s utasítást adott, hogy fessék le fekete festékekkel, majd az ezt követő interjújában intézkedését „performansznak” nevezte. Ez az eset nagy tiltakozási hullámot váltott ki a Misztyeckij Arzenállal szemben: számos művész évekig bojkottálta az intézményt, és követelte, hogy hivatalosan minősítsék az igazgató intézkedését cenzúranak és vandál cselekedetnek. A Kuznyecov falfestménye körüli eset bizonyos mértékig már előrevetítette az országban néhány hónappal később nem csupán a művészeti, hanem a társadalmi életben is bekövetkező zűrzavart. Az Arzenálban ugyanúgy a regnáló vezetéssel szembeni elégedetlenség volt a szikra, ahogyan a későbbi, országos eseményeken is (a kiállítás megnyitójára állítólag Viktor Janukovicsot is várták), a virtuális információterjesztés és viták fő színtere pedig a közösségi média lett.

A MAJDAN, ÉS AMI UTÁNA KÖVETKEZIK

A közelgő megrázkódtatások előérzete az ukrán kortárs művészetben már jóval a kijevi forradalmi események előtt megjelent. A növekvő társadalmi feszültséget, sőt a rendőri erőszak fenyegetését a legélesebben az olyan munkákban lehetett tapasztalni, mint Mikola Ridnij *Вода камень точит* (Sok csepp követ váj) című projektje, amelyet 2013-ban PinchukArtPrize-díjra jelöltek, vagy Vaszilij Cagolov *Призрак революции* (A forradalom kísértete) című festménysorozata, valamint Nyikita Kadan, Nyikolaj Groh



Sztasz Volyazlovsky:
Chanson-art,
vegyes technika,
textil, 2005.
(A művész
jóvoltából)

Oleksiy Sai:
From the series
Excel Art, digital
print, 2010.
(Courtesy
of the artist)



(Kolijivshchyna. Last Judgement) that depicted, among others, the highest church hierarchs boiling in the devil's cauldron (by the way, it was an accurate allusion to Christian iconography). Director of Arsenal Natalia Zabolotnaya refused to admit this work for exhibiting and ordered to paint the wall black. In her later interview, she referred to her decision as “a performance,” which sparked protests against Arsenal and its long-term boycott by many artists who demanded this act to be recognized as censorship and vandalism. In a way, the turmoil around Kuznetsov's mural was a precursor to the larger turbulences in the country that happened two months later. Just like the later events, it was caused by the bitter discontent with the government (Viktor Yanukovich was allegedly going to attend the exhibition) that eventually poured into the social media in the form of viral content and discussions.

MAIDAN AND FURTHER

Ukrainian contemporary art was full of forebodings of the coming social upheavals long before the revolution started in Kyiv. Among the works that most clearly underlined the growing social tensions and the threat of police violence, one should mention Mykola Ridnyi's project *Вода камень точит* (Constant Dropping Wears Away the Stone) nominated for the PinchukArtCentre Prize in 2013, Vasil Tsagolov's series of paintings *Призрак революции* (The Spectre of Revolution, 2013) and the *Перед казнью* (Before the Execution) exhibition by Nikita Kadan, Mykola Grokh and Yevgenia Beloruset that opened at Karas' Gallery in Kyiv shortly before the Maidan in October 2013. Nikita Shalenny was another artist whose works created on the eve of Maidan impress with their resonance with *Zeitgeist*. In December 2013, he exhibited his project *Где брат твой?* (Where Is Thy Brother?)—a series of sophisticated photographic studies on the life of the “new Ukrainians.” Drawing inspiration from classic canvases (one of the most memorable works in this series alludes to Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*), Shalenny showed post-Soviet Ukrainian life with its three principle

Stas Volyazlovsky:
Chanson-art, mixed
technique, textile,
2005. (Courtesy
of the artist)

és Jevgenyij Beloruszec *Перед казнью* (Kivégzés előtt) című kiállítása, amely közvetlenül a 2013 októberi majdani események előtt nyílt a kijevi Karas galériában. Még egy művészt kell említenünk, akinek a Majdan előtt készült munkái a korszellem lényegébe találunk bele: Nyikita Salennijt. 2013 decemberében mutatta be *Где брат твою?* (Hol a bátyád?) című projektjét, az „újjgazdag ukránok” életéről szóló, esztétizáló fotóesszét. A klasszikus festmények ihlette sorozatban (egyik legjobb darabjában Rembrandt *Dr. Tulp anatómiája* című képét parodizálja) Salennij a posztszovjet élet kulcsfiguráiként a banditákat, a korrump csinovnyikokat és rendőröket mutatja be. A sorozat főalakjai a Berkut különleges rendvédelmi alakulat tényleges munkatársai, s ez a Berkut fogja majd néhány hónap múlva kegyetlenül elfojtani a Majdanon folyó tiltakozást. Salennij másik „előérzet-projektje” a *Катапульта* (Katapult) – egy kis katapult-modell, amelyet 2013 októberében készített a Déli gépgyár egyik mérnökével. S alig néhány hónappal később a Majdanon folyó ellenállás egyik fő jelképe az igazi katapult lesz.

Vlagyimir Kuznyecov: Koliivschina. Utolsó ítélet, befejezetlen falfestmény a Misztyeckij Arzenálban megsemmisítés előtt, 2013. (A Misztyeckij Arzenál sajtóosztálya jóvoltából)

Az ukrajnai protesztmozgalom első szakasza a közösségi médiában folyt. Értelmiségiek, a kreatív szakmában dolgozók, köztük kortárs képzőművészek támogatták aktívan az ekkor még békés tiltakozást. Úgy tűnt, hogy 2013-ban is minden a 2004-es forгатókönyv szerint fog történni, s az úgynevezett Euroforradalom nem lesz több, mint zajos diszkóestek sora, művészkolóniák önfeledt szabadtéri találkozója az *Occupy* mozgalom szellemében, viták az emberiség sorsáról egy forró tea és egy forradalmi szendvics mellett. Az elsők között érkezett a karneváli hangulatban úszó Majdanra Alekszandr Rojtburd, s aktív részese lett a tiltakozáshullám első, kis létszámú és derűs, pacifista szakaszának. Facebook-bejegyzései olyan feltűnést keltettek, hogy néhány nappal később már ő lett a Majdan hőse, az eurointegrációs hangulatot a közösségi médiákban és kint a téren aktívan támogató kreatív csapat éceszgébere. A 2013-as tiltakozási hullám azonban, mint ismeretes, nem maradt ártatlan karnevál, s a karhatalom már a november 30-ra virradó éjszakán kegyetlen oszlatással támadt a Majdanon tartózkodó diákokra. A következő nap jelentette a fordulópontot, amikor hatalmas értelmiségi tömeg gyűlt össze a Mihajlovszkaja téren, a Majdanon pedig pillanatok alatt esztétikus jégbarikádok épültek.



Mikola Ridnyj: Sok csepp követ váj, 2013. (A PinchukArt-Centre jóvoltából, a fotót Szergej Illyin készítette)

characters: gangsters, corrupted officials, and police officers. The models who posed for Shalenny's photographs were real officers of the Berkut police special battalion. A few months later, this very Berkut will be ruthlessly crushing down on protesters on Maidan. Another Shalenny's presentient project was called *Катапульта* (The Catapult). It was a small model catapult he created in September 2013 with the help of an engineer at the Yuzhmash machine-building plant. Several months later, real catapults will become a symbol of Maidan's resistance.



Volodymyr Kuznetsov: Koliyivshchyna. Last Judgement, unfinished mural at the Mystetskyi Arsenal before destroying, 2013. (Courtesy of the press office in Mystetskyi Arsenal)

At the first stage, the Ukrainian protest was brewing in social media. It was actively supported by intellectuals and creative professionals, including contemporary artists. 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 the spirit of the Occupy movement, and long discussions on the destinies of humankind that people would have while drinking hot tea and eating revolutionary sandwiches. Alexander Roytburd was among the first artists to join this carnivalesque Maidan and to become active during its initial phase, which was pacifist, joyful, and relatively small-scale. 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.

Now we know that the 2013 protest did not confine itself 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 Mikhailovskaya Square, became the revolution's turning point. Very soon, ice barricades, very sophisticated in their beauty, rose on Maidan.

Mykola Ridnyj: Constant Dropping Wears Away the Stone, 2013. (Courtesy of PinchukArtCentre, photographed by Sergej Illin)

2013–14 fordulóján a Majdan fő jellegzetessége a tiltakozás egyetemes esztétizálódása lett. A barikádon belüli proteszt-város totális installációvá vált, a forradalom élcsapatáról készült erőteljes képsorok beállított műtermi jeleneteknek tűntek: a Majdan esztétikája összességében az új középkort megidéző futurista antiutópiára utalt, amelynek eljövételéről nemrég még oly vehemensen próféciáltak a világ vezető kultúrteoretikusai.

Az ukrán tiltakozómozgalom törvényszerűen kitermelte a népi konceptuális művészet újabb hullámát. Néhány hónap leforgása alatt az ország főterén számtalan, olykor az egész világ érdeklődését felkeltő akció kerekedett. Ezeket az eseményeket többnyire a kreatív szakma képviselői szervezték, nem „profi” művészek, akik művészi eszközöket választottak civil üzeneteik célba juttatására. A leghíresebb talán egy Lvovi zongorista, Markijan Maceh akciója lett, aki 2013. december 7-én Chopin Op. 64 művét adta elő zongorán az elnöki hivatal mellett. A Berkut alakulat karhatalmistáinak süket sorfala előtt muzsikáló fiatalember fotója szinte robbant az interneten, és a békés civil tiltakozás jelképe lett.

A forradalom legkorábbi szakaszában számos fiatal művész csatlakozott a tiltakozáshoz, akik addig a Baktérium nevű, nem hivatalos galéria körül csoportosultak. A legaktívabbak közülük Oleksza Mann, Ivan Szemeszjuk és Andrej Jermolenko voltak. Polgárpukkasztó munkáikkal épp 2013-ban keltettek zajos feltűnést, amelyekben ironikusan jelenítették meg az új ukrán valóság árnyoldalait, a „gopnyikok” (gengszterek), „zslobok” (huligánok) és társaik életét az ukrán metropoliszok lecsúszott külvárosai-ból. „Szabadság vagy halál” – az ukrán anarchisták ilyen és ehhez hasonló lózungjai (Szemeszjuk olvasatában „Szabadság vagy elmész a p...ba”), bőven fűszerezve az ironikusan használt, nyomdafestéket nem tűrő szavakkal, már jóval az előtt szervesen beépültek ezeknek a művészeknek az alkotásaiba, mielőtt a kijevi Majdan erőteljes hullámában új aktualitást nem nyertek. Mindez eleven kapcsolatba lépett a harsány, fülbemászó szövegekkel, amelyeket Szemeszjuk és Mann rendszeresen posztolt a közösségi oldalakon. Így vált a Majdan valódi rivaldafényes színpaddá azoknak a művészeknek, akik a legvéresebb napokban sem hagyták el a barikádokat, s ott, közvetlenül



Markijan Maceh:
Zongoraszó
a Berkutnak,
a performansz
fotódokumentációja,
2013. (Az előadó
jóvoltából)

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. On the whole, the Maidan aesthetics was abundant with references to the futuristic dystopia of the New Middle Ages whose imminent coming had been heralded by the world's leading cultural theorists.



Maxim Belousov:
Ice Baricades
of the Maidan,
colour photograph,
2014. (Courtesy
of the artist)

The Ukrainian protest brought about a huge wave of popular conceptual art. Within several months, the country's main square saw a series of actionist 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 and political position. The most famous of these actions was performed by Lviv musician Markiy 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 on social media and became a symbol of peaceful civil protest.

A number of young artists who sided with the informal Bakteria gallery joined the protest at the early stage. Most active among them were Oleksa Mann, Ivan Semesyuk and Andrei 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 fuck off!", 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

Markiy Matsekh:
Piano music for
Berkut, documenta-
tion of the
performance,
2013. Courtesy
of the performer)

Misztyeckij Barbakan a Majdan barikádjain, dokumentumfotó, 2014. (Oleksza Mann jóvoltából)

a Majdanhoz vezető Krescsatyik úton rögtönöztek galériát és hírközpontot, amely nem véletlenül kapta a Misztyeckij Barbakan (Művészeti erőd) nevet (a barbakan egyébként a városkapu védelmére szolgáló középkori erődítmény egyik alkotóeleme volt). A Barbakan művészei már a forradalom előtt olyannyira hozzászórtak „szélsőjobboldaliak” ironikus maszkjához, hogy a Majdan ultranacionalista lözöngjaitől körülvéve sokkal magabiztosabban és otthonosabban érezhették magukat, mint a baloldali radikális művészek.

A Majdan valódi tragédiáját legpontosabban talán Vlada Ralko, kijevi művész fejezte ki. Az események kibontakozását követve, mindennapos megfigyelései alapján készült *Київський дневник* (Kijevi napló) című projektje, egy grafikasorozat, amelyben 2013–14 fordulóján gyakorlatilag minden nap rögzítette érzelmeit és benyomásait.

A Majdan végét jelentő véres eseményeket követő sokk, a Krím-félsziget bekebelezése, a Donyec-medencében kezdődő háború traumája az egész művészközösséget érzékenyen érintette. Sokuk számára, akik aktívan részt vettek a Majdanon zajló eseményekben, a forradalom utáni „másnaposság” súlyos időszaka volt ez, konkrét műalkotásokban nehezen kifejezhető érzelmi dráma. Másoknak viszont épp ez az időszak adott lökést új témák, problémák és projektek kidolgozásához. Ekkoriban tűnt fel a Vizuális Kultúra Központjában dolgozó aktivista, rendező és képzőművész, Olekszij Radinszkij a Majdan eseményeiről készült dokumentumfilmjeivel. A Tomáš Rafával közösen készített *Люди, которые пришли к власти* (Akik hatalomra kerültek) című film (2015) a kelet-ukrajnai konfliktus kezdeti időszakáról szól.

Nyikita Kadan és Mikola Ridnij a posztmajdan érában már nem a R.E.P. és a SOSka csoport tagjaként kezdik új alkotói korszakukat. Nyikita Kadan *Одержимый может свидетельствовать в суде* (Egy megszállott tanúskodhat a bíróságon) címmel az Ukrán Nemzeti Képzőművészeti Múzeumban (2015) bemutatott installációja az egyik legerősebb művészi megnyilatkozás a medencében folyó háborúról. Egy levéltári raktárhoz hasonló polcra Kadan újra kirakta a múzeum gyűjteményének a Donyec-medence szovjet történelméhez kapcsolódó tárgyait, ahol 2014 után kirobbant a véres konfliktus. Az ideológiai narratívából kiemelve ezek a tárgyak búskomor képet mutattak. A múzeum lépcsőfordulóiban állították ki azokat a lövedékeket, amelyek 2014–15 folyamán Kelet-Ukrajna területén becsapódtak. Mikola Ridnij a 2015-ös Velencei Biennálén mutatta be *Слепое пятно* (Vakfolt, 2014) című programadó munkáját. A feketére festett bannereken csak apró szemek maradtak festetlenül, hogy a bemutatott valóságdarabra nyíló nézői látószög korlátozott és irreleváns mivoltát érzékeltessék. A biennále ukrán pavilonjában még egy átütő munka volt az ukrajnai konfliktusról, a *Синоним слова ждать* (A várni szó szinonimája, 2015) című videoinstalláció az Open Groupptól (*Открытой группы*): a háborúba bevonuló emberek otthonaiban a művészek real time videókamerákat helyeztek el.

Mystetskyi Barbakan on the baricades of Maidan, photodocumentation, 2014. (Courtesy of Oleksa Mann)



texts Semesyuk and Mann regularly posted on social media. Consequently, Maidan became these artists' true finest hour: they did not leave the baricades 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 *Mystetskyi Barbakan*, the *Art Barbican*, barbican being a defensive outwork of medieval fortifications designed to protect the city gates. The Barbican 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.

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

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. To many artists who took active part 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 art work. To 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 film director and artist Oleksiy Radinsky, an activist of the Visual Culture Research Center (VCRC). Particularly famous was his film *Люди, которые пришли к власти* (People Who Came to Power, 2015, co-authored with Slovakian artist and filmmaker Tomáš Rafa) 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 *Одержимый может свидетельствовать в суде* (The Possessed Can Witness in the Court) exhibited at the Ukrainian National Art Museum in 2015

Ebben az időszakban lép színre egy újabb művésznemzedék, amelynek egyik legizgalmasabb képviselője a harkovi Roman Mihajlov. 2014-ben készült, kiégett hajóroncsokra épülő *Тени* (Árnyak) projektje a Krím-félsziget és – a sok évtizedes orosz-ukrán viszályt okozó – fekete-tengeri flotta elfoglalását tematizálja. A művész másik projektje a Majdanon kezdődött, amikor a barikádváros hordói fölött rajzlapokat kormozott (*Дыхание свободы*, A szabadság lehelete, 2013). Ebből a sorozatból nőttek ki a gigantikus égetett papír alkotások (*Хрупкость*, Törekenység, a Saint-Merri templom homlokzata, Párizs, 2014; *Ожог Реального*, Valóságos égési seb, 2014, stb.).



Olekszij Radinszkij (Tomáš Rafával közösen): Akik hatalomra kerültek, dokumentumfilm, 2015. (A művész jóvoltából)

Marija Kulikovszka a posztmajdan éra egyik legérdekesebb és politikailag aktív művésze. Nagy visszhangot váltott ki performansa, amikor a 2014-es Manifesztán Szentpéterváron az Ermitázs lépcsőin ukrán zászlót tekert maga köré tiltakozásul a Krím-félsziget anektálása és a kelet-ukrajnai agresszió ellen. Nem kisebb visszhangja volt *Плот Крым* (A Krím-tutaj, 2016) című akciójának, amikor egy szál tutajon, élelem nélkül leúszott a Dnyeperen, hogy emlékeztessen a Krím-félsziget bekebelezése után otthon és haza nélkül maradtak védtelenségére. Még a Majdan előtt kezdte a saját testének lenyomataiból álló sorozat készítését. Ez a munka az egyetlen donyecki kortárs művészeti intézmény, az Izoláció (*Изоляция*) művészeti központ kiállításán szerepelt. A központnak helyet adó gyáregületet a donyecki konfliktus során elfoglalták a szeparatisták, Kulikovszka *Homo Bulla* szoborkiállítását szétlőtték. Ennek emlékére mutatta be a művész 2015-ben a londoni Saatchi Galériában *Happy Birthday* című performansát: a meztelen művész kalapáccsal verte szét szappanból készített testlenyomatait, mintegy válaszul a munkáit megsemmisítő szeparatistáknak.

Nagy botrányt váltott ki 2017-ben a művészet és a politika határmezsgyéjén, amikor David Csicskan *Утраченные возможности* (Elveszett lehetőségek) című kiállítását megtámadták a jobboldali radikálisok. Ez a kiállítás volt talán az első világos, őszinte művészeti megnyilatkozás, amely kritikusan és távolságtartással kezelte a Majdan tapasztalatát. Maga a művész is részt vett a 2013–14 fordulóján zajló tiltakozásokban, de nézőpontja szerint a forradalom nem érte el célját. A Csicskan projektjéről folyó vita és az azt kísérő vandál cselekmény széles társadalmi visszhangot váltott ki.

Nyikita Kadan: Egy megszállott tanúskodhat a bíróságon, installáció, 2015. (Kosztjantin Sztrilec jóvoltából)

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. Mykola Ridnyi showed his programmatic work *Слепое пятно* (Blind Spot, 2014) at the Venice Biennale 2015. The artist took the images from media reports about the war in Eastern Ukraine and painted them 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 (*Открытой группы*) *Синоним слова ждать* (Synonym for "Wait.") The artists put surveillance cameras in the homes of people who left for the war, and these cameras showed a real-time footage.

At this period, a new generation of artists made its debut on the national art scene, and its most interesting representative appeared to be Roman Mikhaylov from Kharkiv. In 2014, he created the *Тени* (Shadows) project, showing scorched shipwrecks. It reflects upon the Russian annexation of Crimea and the destiny of the Black Sea Navy Fleet that had been the bone of contention between Russia and Ukraine for decades. Another important Mikhaylov's project began at Maidan where the artist hot-smoked the paper for graphic works over the burning barrels in the tent camp behind the barricades (*Дыхание свободы*, The Breath of Freedom, 2013). Later, this series developed into gigantic sheets of scorched paper: *Хрупкость*, Fragility, façade of Église Saint-Merri in Paris, 2014; *Ожог Реального*, Imprints of Reality, 2015, etc.).



Nikita Kadan: The Possessed Can Witness in the Court, installation, 2015. (Courtesy of Kostyantyn Strilets)

Jurij Szolomko:
Ukrajna, digitális
nyomat, 2004.



Ugyancsak érdekes posztmajdani jelenséget képviselnek az Éter (Эфир) elnevezésű underground éjszakai klub körül közvetlenül a forradalom után csoportosuló művészek és más alkotók. Programszerű hedonizmus, vonzódás az elektronikus zenéhez, aktív klubélet és eszkepizmus – ez az egyik oldal a konfliktusoktól traumatizált, túlzottan átpolitizált ukrán élet sajátos ellenreakciójában. A másik oldalon viszont épp ez a művész- és aktivista csoport (Alina Jakubenko, Alekszandr Dolgij, Jevgenyija Moljar, Dana Brezsnyeva) alkotja annak a csoportnak a gerincét, amelyik az Ukránai Krízisellenes Központ támogatásával évek óta tanulmányozza a kelet-ukrajnai helyzetet és projekteket készített a háborús konfliktusok és a legmélyebb depresszió sújtotta régiókban. A Valahol (Де Не Де) elnevezésű, hosszútávú művészeti kezdeményezésük lett az egyik leghíresebb akciójuk.

A dekkommunikáció és az ezzel kapcsolatos vitás kérdések az ukrán kortárs művészet fontos témái. Számos művészt és aktivistát hozott össze, hogy megvédjék a szovjet mozaikokat, amelyeket az ország jelenlegi vezetése meg akart semmisíteni a totalitárius korszak ideológiai szimbólumai elleni harc jegyében. A szovjet mozaikok nagyszabású kutatásának eredményeként jelent meg 2017-ben Jevhen Nyikiforov fotográfus *Decommunized: Soviet Mosaics in Ukraine* című könyve. A szovjet emlékművek elleni hadjárat a kijevi Lenin-szobor botrányos ledöntése után a Majdan idején ukrán nemzeti sporttá vált. Az emlékezet mechanizmusáról és bonyolult működéséről szól Jevhen Beloruszec 2015-ös *Соберем голову Ленина* (Rakjuk össze Lenin fejét) című projektje a Pinchuk Art Centre-ben. 2017 augusztusában Kirovograd városában, amelyet nemrég neveztek át Kropivnyickijnek, szellemes megnyilatkozást tett ezzel kapcsolatban Olekszij Szaj: *Не наступи на те же граблі* (Ne lépj ugyanarra a gereblyére) című projektjében ez az egyszerű mezőgazdasági szerszám a közismert szólásra utal („ne kövesd el megint ugyanazokat a hibákat”). Az egykori Lenin-szobor posztmensemből a helyi lakosok amatőr emlékművet állítottak a Majdan hőseinek, miközben a Lenin-emlékmű körül szétdobált gereblyék a mai Ukrajna félelmeit és veszélyeit megjelenítő, releváns megnyilatkozássá váltak.

Yuriy Solomko:
Ukraine, digital
print, 2004.

One of the most interesting and politically engaged female artists of the post-Maidan epoch is Maria Kulikovska. 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. No less famous is her action *Плот Крым* (The Crimea Float Board, 2016), 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 at the edge of art and politics was caused by the far radicals' raid on David Chichkan's exhibition *Утраченніе возможности* (Lost Opportunities). This exhibition was probably the first articulate and solid artistic statement that evaluated – critically and from 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 by the public – as well as the act of vandalism on his show.

Another interesting phenomenon in the art of the post-Maidan Ukraine is the group of artists and creative people who started gathering in the Efir underground nightclub right after the revolution. 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, with the support of the Ukrainian Anti-Crisis Centre, an initiative to study the situation in the country's Eastern regions and organizes events in the most depressive regions suffering from the war. Perhaps, the most renowned project authored by this group is the long-term creative initiative *De Ne De*.

Decommunisation, with all its controversies, is also an important topic of the Ukrainian contemporary art. Preservation of the Soviet mosaics that

A mai ukrán művészetet polifónia jellemzi. A kortárs művészeti szcénában egyszerre több művésznemzedék van jelen. Az Új hullám képviselői továbbra is festészettel foglalkoznak, amihez még a kétezres évek elején tértek vissza. E nemzedék vezető művészei – Arsen Szavadov, Alekszandr Rojtburd, Vaszil Cagolov, Oleg Tyisztol, Mikola Macenko és mások saját, jellegzetes nyelvet alakítottak ki, és továbbra is nagy formátumú műalkotásokat készítenek, amit ez a nemzedék az 1980-as évek vége óta kedvel.



Jevhenia Beloruszec: Rakjuk össze Lenin fejét, a PinchukArtCentre-ben megrendezett kiállítás részlete, 2015. (A PinchukArtCentre jóvoltából, a fotót Szergej Iljin készítette)

A kétezres évek nemzedéke, a R.E.P. és a SOSka csoportok egykori tagjai Ukrajnában elég ritkán állítanak ki, mert rendkívül kritikus viszonyulnak az ország intézményeihez. Ebben az értelemben a leginkább szimptomatikus a R.E.P. csoport tizedik évfordulójára rendezett jubileumi kiállítás 2014-ben, amelyre a lengyel Labirynt galériában, nem pedig valamelyik központi ukrán múzeumban vagy művészeti központban került sor. Korlátozott jelenlétük a hazai kiállításokon azonban nem csökkenti reputációjukat és az ukrán művészeti életre gyakorolt intellektuális hatásukat.



Olekszij Szaj: Ne lépj ugyanarra a gereblyére, installáció, 2017. (A művész jóvoltából)

current Ukrainian authorities tried to destroy under the pretext of the struggle with the ideological symbols of totalitarianism has united many artists and activists. After a broad-scale research into Soviet mosaics, photographer Yevgen Nikiforov published a book *Decommunized: Soviet Mosaics in Ukraine* (2017). After the scandalous demolition of Lenin's monument in Kyiv during the Maidan revolution, the war on Soviet monuments became Ukraine's national sport. Yevgenia Belorusets's project *Соберем голову Ленина* (Let's Assemble Lenin's Head) exhibited at Pinchuk Art Centre in 2015 is devoted to the memory mechanisms and the problems of their functioning. In August, 2017, in Kirovograd, now renamed Kropyvnytskyi, Oleksiy Sai made a witty statement on this subject. In his project *Не наступи на те же грабли* (Don't Step on the Same Rake) (this idiom means "to fall into the same trap"), the trivial agricultural tool refers to the famous saying about making the same mistakes over and over again. The rakes scattered around the plinth of the former Lenin's monument, which the locals turned into a makeshift memorial to Maidan heroes, is perhaps the most relevant pronouncement on the anxieties and risks in contemporary Ukraine.

Today, Ukrainian contemporary art is polyphonic, with several generations of artists active on the art scene. Most members of the New Wave continue experimenting with painting, the practice they resumed in the beginning of this century. The leading artists of this generation, Arsen Savadov, Alexander Roytburd, Vasyl Tsagolov, Oleg Tistol, Mykola Matsenko, etc., are developing individual recognizable languages and mostly prefer to work in large formats as they did as early as at the end of 1980s.

The works of millennials, the former members of R.E.P. and SOSka groups, are rarely exhibited in Ukraine: these artists are highly critical of the country's art institutions. Perhaps, the most symptomatic exhibition in this respect was the 2014 show dedicated to the 10th anniversary of the R.E.P. art group: it took place at the Polish gallery *Labirynt* rather than in a large Ukrainian museum or art centre. However, scarce exhibitions do not diminish the intellectual influence this circle of artists exerts on Ukrainian artistic life.

The young Ukrainian art that evolved in the recent years is fragmented. There are artists interested in research projects, political art and activism, but there are also quite a few artists inclined to make larger spectacular works. Unlike the generation of the 2000s, they do not have particular interest for collective activism: they do not gather in groups and prefer to work alone. This individualism and interest in speculative art in many young artists (Roman Mikhaylov, Nikita Shalenny, Stepan Riabchenko, Daria Koltsova, and

Yevgenia Belorusets: Let's Assemble Lenin's Head, fragment from the exhibition at the PinchukArtCentre, 2015. (Courtesy of PinchukArtCentre, photographed by Sergei Illin)

Oleksiy Sai: Don't Step on the Same Rake, installation, 2017. (Courtesy of the artist)

Az utóbbi néhány évben megjelenő fiatal ukrán művészetet a fragmentáltság jellemzi. E nemzedék képviselői közt vannak, akik a kutatási projektek, a politikai művészet és az aktivizmus iránt érdeklődnek, s van számos olyan alkotó, aki nagyszabású, látványos művek készítése felé fordult. Összességében, a kétezres évek nemzedékétől eltérően ezeket a művészeket nem vonzza a kollektív tevékenység, nem tömörülnek csoportokba, inkább egyedül dolgoznak. Ez az atomizáltság és a látványos műfajok iránti vonzalom számos fiatal művész esetében (Roman Mihajlov, Nyikita Salennij, Sztepan Rjabcsenko, Darja Kolcova, stb.) nyilvánvalóan a 2000-es évek végén és a 2010-es évek elején keletkezett nemzetközi projektekből nyer inspirációt, amikor Ukrajnában először láthatták olyan művészek alkotásait, mint Anish Kapoor, Damien Hirst, Takashi Murakami.

Vannak aztán olyan művészek, akiket éppen ellenkezőleg, a kritikai gyakorlatok, az installációművészet és a kutatás foglalkoztat. Ők közelebb állnak ahhoz, ami a Vizuális Kultúrakutatás Központ (VCRC) aktivistáit vagy a posztnarancsos nemzedéket az utóbbi években foglalkoztatja. A Majdan után induló mai fiatal ukrán művészek nagy lendülettel foglalják el a művészeti szcénát. Az utóbbi egy-két évben ez a folyamat észrevehetően felgyorsult, izgalmas és ígéretes egyéniségek egész csapatát érlelve ki.

Az ukrán kortárs művészet összességében egy dinamikusan fejlődő jelenség, unikális múlttal és eseménydús jelenléttel. Reméljük, lebilincselő felfedezés lesz az európai közönség számára a vezető ukrán művészek alkotótevékenysége – mind magas művészi színvonaluk, mind az Ukrajna által átélt súlyos válságokra és átalakulásokra való reflexiójuk révén.

Fordította Kiss Ilona

others) were obviously inspired by the big international projects of the late 2000s and early 2010s, when Ukrainian public saw for the first time the works of Anish Kapoor, Damien Hirst, Takashi Murakami, and others. On the other hand, there are artists who focus on critical practices, installation art, and research; they are closer to the work of activists from the Centre of Visual Culture and the post-Orange generation. Today's art scene is being taken over by the young artists who evolved after the Orange Revolution. This process has noticeably accelerated in the recent years, and there are quite a few interesting and promising names.

Generally, Ukrainian contemporary art is a rapidly developing phenomenon with a unique history and an eventful present. We hope that the European audience will appreciate the high artistic level of the leading Ukrainian artists and their reflections on the country's turbulences and transformations.

Translated by Olga Serebryanaya

**KELET ÉS
NYUGAT
KÖZÖTT**

**SZERHIJ
ZSADAN**

**МІЖ СХОДОМ
І ЗАХОДОМ**

**BETWEEN
THE EAST
AND THE
WEST**

**SERHIY
ZHADAN**

„Kelet az Kelet, és Nyugat az Nyugat, és össze sose talál”¹ – írta annak idején személyes okból Kipling. Ukrajna esetében ez a szabály felborul: Ukrajna az a hely, ahol a Kelet furcsamód találkozik a Nyugattal. Habár e találkozó nem mindig bensőséges hangulatú.

Engem a hazám egy tandembiciklire emlékeztet: a bőkezű istenek kétszer annyi szépet és jót adtak nekünk, mint amennyire szükségünk volt. S ami azt illeti, nem olyan egyszerű megfelelni az istenek ajándékát. Míg a tandem esetében a két kormány, a két nyereg és a dupla pedál további előnyt és kényelmet jelent, egy államalakulat esetében, amelyet pontos határok jelölnek ki, nemigen segíti a gyors előrehaladást, mondjuk, több egyház (azaz a nyugati és a keleti kereszténység), vagy két nyelv, vagy minimum két történelemszemlélet jelenléte. Ukrajna legújabb, a függetlenség megszerzése óta írott történelmében csakugyan olyan, mint egy tandem, amelynek mindkét tagja magabiztosan tekeri a pedált, és próbál a maga irányába haladni. Nem csoda hát, hogy egyiküknek sem sikerült messzire jutnia. Többnyire azzal telt az idő, hogy eldöntsék, merre menjenek. Érthető – a tandemezés minimális feltétele, hogy egyértelmű legyen az útirány. Néha úgy érzem, mi, ukránok az elmúlt 25 évben még mindig próbáljuk feltalálni a magunk biciklijét, ahelyett hogy egyszerűen megtanulnánk a KRESZ-t.

De hagyjuk a bicikliket. Ha az egyesíthetetlen egyesítéséről van szó, Ukrajna e téren fényes például szolgálhat. Mi alkotja ezt az országot, mi van a háttérben? Különböző kultúrák, korok nyomai és lenyomatai, háborúk és geopolitikai fordulatok meg katasztrófák fájdalmas sebei, rengeteg hang és hangsúly, ezernyi arc, amelyek közül egyesek itt maradtak, ezen a földön, mások szétszórták a világban, és magukkal vitték a tér egy-egy darabkáját, egy-egy korty levegőt. A valaki akaratából a Kelet sztyeppéi és a Nyugat kapuja között fekvő terület természetesen egyesítette magában a keleti és nyugati jegyeket, makacsul igyekezett összebékíteni őket, abszorbeálni, egyetlen harmonikus hangzást teremteni belőlük. Mennyire sikerült? Költői kérdés: túlságosan különböző összetevők alkották ezt a koktélt, ilyen alkotóelemekből legfeljebb Molotov-koktél készíthető. Csakhogy a politikai rezsimok és letűnt birodalmak rétegei, amelyek mai napig kiütözköznek az ukrán városok épületein és falain, sem teszik kevésbé ukránná ezeket a városokat. Természetesen sokszínűséget és egzotikumot kölcsönöznek nekik. S persze problémákat is okoznak. Folyton problémák adódnak. Például ha megpróbálják összerendezni és politikailag célszerűre redukálni mindeme egzotikumot és sokszínűséget. Vagy ha megpróbálják elmagyarázni valakinek, aki még sosem járt Ukrajnában, hogy mi folyik nálunk.

1 Ruyard Kipling: *Kelet és Nyugat balladája* (N. Kiss Zsuzsa fordítása).

“East is East and West is West, and never the twain shall meet”¹ – once wrote Kipling in regards his own circumstances. In the case of Ukraine, however, this rule is broken: it is the place where the East and the West meet in a particularly bizarre way. However, it's not always comfortable for them.

My country reminds me of a tandem: generous gods had given to us twice as many virtues as we actually needed. And, frankly speaking, it is not that easy to properly appreciate the gifts of gods. In the case of the tandem bicycle, two helms, two seats and double pedals provide you with advanced benefits and amenities. In the case of the creation of the state, defined by precise borders, by the presence of two churches – Western and Eastern Christianity – by two languages, and the existence of at least two historical conceptions, it does not facilitate fast development. In her newest history, since the time of independence, Ukraine truly reminds me of the tandem bicycle, both riders of which spin the pedals with conviction, trying to move in their own directions. Thus it is not surprising that not one of the riders has gone far. Choosing the route to take took the majority of the time. That is the point – to ride in tandem requires both riders to have clarity on where to go. Sometimes it seems to me that we, Ukrainians, during the last 25 years have still been inventing the bicycle rather than just learning the rules of traffic.

But let us forget about the bicycles. In speaking about the combination of incompatibilities, Ukraine, in a sense, may serve as a bright example. What constitutes this country, what is its background? Traces and imprints of different cultures and epochs, aching gashes of wars and geopolitical fractures and catastrophes, dozens of voices and intonations, thousands of faces, some of which have remained there, on this land, others which have dispersed all over the world, carrying part of this space, the gulp for this land's air. The area, located between the prairies of the East and the gateways of the West, incorporated both Eastern and Western features naturally, and is stubbornly trying to get along with them, to absorb them, to create a united harmonious song out of them. To what extent she succeeds is a rhetorical question: the ingredients for this cocktail were too distinct, the only cocktail you can make with such ingredients is the Molotov. However, even the layering of numerous political regimes and obsolete empires that exude from the buildings and walls of Ukrainian cities, doesn't make these cities less Ukrainian. But, of course, it facilitates their motley and exotic spirit, as well as their problems. The problems arise constantly. Let's say, when you are trying

1 Ruyard Kipling: “The Ballad of East and West.”

Csakugyan, mit tudnak Ukrajnáról a határain túl? Az igazat megvallva, semmit. Ukrajna a Keletet és Nyugatot összeférelő sebészeti varrat. Ukrajna hatalmas fehér folt Európa közepén. Túl nagy ahhoz, hogy ne lehessen észrevenni, és túl fehér, hogy bármi is kivethető és érthető legyen ebben az áttetsző fehérségben. Nem csak az a baj, hogy nem értenek bennünket. Legalább ekkora baj, hogy mi magunk sem tudunk beszélni magunkról. Ha a történelmi kontextusról vagy a kulturális örökségről kérdeznak minket, rögtön a tandembiciklin való közlekedés szabályairól kezdünk el beszélni. Így mítoszok szoktak születni, nem üzleti projektek.

Általában magunkról mesélünk. Egészen egyszerű dolgokat. Tulajdonképpen ezt is szokták kérni tőlünk: hogy valamilyen egészen egyszerű dolgot meséljünk magunkról. Ez először sértő, néha bosszantó, ám rendszerint jobban szeretnénk, hogy megértsenek minket, mint hogy sértve érezzük magunkat; szerencsésebb, ha mi magunk beszélünk, mint ha arra várunk, hogy valaki más tegye helyettünk. Általában a lényegről beszélünk. Arról, hogy van egy ilyen ország (és nem Oroszország, igen), van egy ilyen nyelv (és nem az orosz, valóban), hogy van negyvenmillió ember, aki a Kelet és a Nyugat között él, egyesítve és egyszermind elválasztva egymástól ezt a Keletet és Nyugatot. Hogy a velünk kapcsolatos sztereotípiák többsége nem felel meg a valóságnak, bár a valóság is képes újabb és újabb sztereotípiákat szülni. Általában korrupcióról és jogsértésekről beszélünk, csempészetéről és bűnözéséről, oligarchákról és sarlatánokról. Holott szívesebben beszélnénk kultúráról és művészetről, képzőművészekről és költőkről, zsúfolt termekről a költészeti fesztiválokon meg új művészeti galériákról. A közfigyelem azonban, ha választhat az oligarchák és a művészek között, rendszerint az oligarchákra irányul. Meg a korrupcióra.

2

De csakugyan – miről lehet beszélni a korrupción kívül? Hogyan magyarázhatjuk meg magunkat a kortárs művészet segítségével? Lehetséges-e ez egyáltalán? Valamennyien a sztereotípiák és kulturális klisék bensőséges világában élünk. Megszoktuk, hogy ragaszkodjunk ezekhez a klisékhez, hogy ne lépjünk túl a bennünk rögzült kontextusokon. Két nem egyenértékű részre osztjuk európai világunkat: az egyik érdekli minket, a másik kevésbé. Kétségkívül az előbbibe tartozik Párizs, Barcelona, Milánó, Berlin, London. Az utóbbiba a közép- és kelet-európai városok és kisvárosok többsége, amelyek sehogy sem tudják lemosni magukról a poszt-szovjet, poszt-totalitárius tapasztalat nyomait, amelyeknek minden vágyuk, hogy önmaguk lehessenek, megmutathassák magukat, beszélhessenek magukról, miközben folyton áthatolhatatlan sztereotípiákba ütköznek. Nem panaszkodom, csak levonom a következtetéseket.

to put this exotic and motley spirit together for political expediency. Or when you are trying to explain to a person that has never been in Ukraine what is happening here.

What is really known about Ukraine beyond her borders? Frankly speaking, nothing. Ukraine is a surgical suture that stitches together the East and the West. Ukraine is a big white spot amidst Europe. Too big to be unnoticed, and too white to catch sight of and understand in its excessively transparent whiteness. The problem lies not only in the fact that we are incomprehensible. The bigger issue is our inaptitude to describe ourselves. When we are asked about historical context and cultural heritage, we immediately start to articulate the rules of the tandem bicycle's ride. That is how myths are created, but not business-projects.

We used to talk about ourselves, to state the simplest things. Actually, usually we are asked to tell about ourselves something simple. At first, it insults us, sometimes it puts a strain on us, but the desire to be intelligible generally happens to be stronger than the need to feel the offense. Moreover, it is better to narrate your own story than to wait until others tell it. We used to talk about the most important things. That there is such country as Ukraine (and it is not Russia, yes), that there is such language (and it is not Russian, indeed), and that there are 40 million people living between the East and the West, uniting and dividing the East and the West at the same time. The majority of the stereotypes about us are not real, although reality has a capacity to constantly produce new stereotypes. We used to talk about the corruption and the criminality, about the smuggling and the felonies, about the oligarchs and the charlatans. However, with more enthusiasm we would talk about our culture and art, about the artists and the poets, about the crowded halls at poetry festivals and new art galleries. Yet, when choosing between oligarchs and artists, public attention usually focuses on the former, and on corruption.

2

Certainly, what could we talk about, except the corruption? How can we define ourselves by contemporary art? Is it possible at all? We live in a cozy world of stereotypes and cultural clichés. We used to follow them, it is natural for us not to cross the borders of the contexts, instilled in our heads. We divide the European world into two unequal parts: we are interested in one of them, but not much in the other. Paris, Barcelona, Milan, Berlin, London undoubtedly constitute the first part. Within the second there are a majority of Central and Eastern European cities and towns that have not yet removed the stains of post-soviet, post-totalitarian experience from their skin, that

Mit beszélnek Ukrajnáról a világban? Nyilván beszélnek a háborúról. A háborúról, amely a Donyec-medencében folyik. Van, aki érti, hol van ez a Donyec-medence, van, aki nem nagyon. Van, aki rájön, hogy ez a háború Ukrajna és Oroszország között folyik, van, aki nem is próbál kiigazodni ebben. Ukrajna – kis túlzással – igazán '14 telén, a forradalom alatt került a figyelem középpontjába. Persze előtte is nagyjából mindenki látta, hogy van egy ilyen ország valahol az eurózónától, a schengeni zónától keletre. A forradalom sem az első volt, ezt is akadt, aki látta. És muszáj volt találkozni ezekkel a fura ukránokkal (állítólag tényleg negyven millióan vannak!). Az azonban, hogy van egy ilyen ország, és ott tényleg történik valami, és ez az ország szeretne valamit, valamit el akar magyarázni magáról, reménykedik valamiben, és mindenkit felhív valamire – ez szerintem ekkor, '14 telén kezdett tudatosodni. Hiszen az országunk is mint olyan, mint ellenállásra és megújulásra képes szervezet, kis túlzással ekkor, '14-ben kezdett kialakulni. Egyszer csak kiderült: nem csupán egy országról van szó, amely önmagával hígítja a Keletet és a Nyugatot, nem csupán a „Gonosz” egykori birodalmának szürke és homályos darabkájáról, nem csupán a putyini Oroszország energetikai és kulturális függelékéről (hát igen, előbb-utóbb el kellett itt hangoznia Putyin nevének). Kiderült: ennek az országnak megvan a maga saját véleménye a maga ugyancsak saját múltjáról, saját hangja van, saját határai vannak, amelyek nem egészen ott húzódnak, ahol a politikusok – keletiek és nyugatiak egyaránt – hagyományosan meg szokták húzni Európa határát. A háború kezdetével, az orosz katonák megjelenésével az országban egy más történelem kezdődött a számunkra. Véres és drámai történelem, de olyan, amelynek az alanyai voltunk, amelyhez így vagy úgy közünk volt, mi csináltuk, olyan történelem, amely rajtunk kívül egyszerűen nem létezhetett.

Ma senkinek sem kell magyaráznom, honnan jöttem. Abból az országból jöttem, ahol négy éve háború folyik, abból, amely negyedik éve fizet a választásáért Kelet és Nyugat között, a választásáért, hogy saját lábára áll. Nincs szükségünk igazolásra vagy együttérzésre. Ez a mi történelmünk, ez a mi tudatos választásunk. És a próbálkozásunk, hogy megértessük magunkat a világgal, megmagyarázzuk neki magunkat, hallassuk a hangunk. Mert igen, a mi történelmünk, a mi választásunk – csakhogy nincs „mások háborúja”, túlságosan szűk és törékeny világban élünk ahhoz, hogy figyelmen kívül hagyjuk mások jogát a szabadságra és igazságosságra. Így vagy úgy ezután is együtt kell élnünk, érzékelve a Kelet és a Nyugat mágneses pólusait, itt kell élnünk ebben a világban a maga fogyasztási kultuszával és megvehető politikusaival, tévéhíradóival és pénzügyi instabilitásával, információs tűnékenységével és geopolitikai kiegyensúlyozatlanságával. S csak bizonyos mértékig, ideig-óráig hagyható figyelmen kívül, amit a másik mond. Nincs „mások háborúja”. Különösen, ha világháborúvá szélesedik. Így hát a korrupció az korrupció, és nem árt, ha kicsit többet

wallow in their desire to be themselves, to show themselves, to articulate themselves, permanently encountering numerous unbreakable stereotypes. I am not complaining, just making conclusions.

What do they say about Ukraine in the world? They talk about the war for sure. The war that lasts in Donbas. Some people understand where it is, some not really. Some guess that it is the war between Ukraine and Russia, some even do not make an attempt to look into it. In the larger sense, Ukraine appeared in the center of world attention in the winter of 2014 during the revolution. Of course, everybody had understood earlier, more or less, that there is such country called Ukraine, on the East of the “Eurozone”, the Schengen area. This revolution was not the first one, and some have understood that. Some have encountered these odd Ukrainians (they said, there are 40 million of them indeed). However, the awareness that there is truly a country, and that something really happens there, and this country aspires to something, wants to explain something about itself, hopes for something and calls for something, this awareness in the world, I assume, started to appear in the winter of 2014. Because our state, the state as itself, started to form particularly in those times – in 2014. It has occurred suddenly that it is not just the country that dilutes the East and the West, not just a splinter of the previous “empire of evil”, grey and featureless, not just an energetic and cultural appendix of Putin’s Russia (ok, this surname should have appeared here sooner or later). It has occurred that this country has her own vision of her future, possesses her own voice, holds her own borders that do not align with those European borders that traditionally have been created by politicians, both the Eastern and Western borders. Since the beginning of the war, since the appearance of Russian-speaking troops, our history has begun for us. This history is sanguinary and dramatic, but we were the subjects within it, it concerned us one way or another, it was made by us. Beyond us this history could not exist.

Today I do not need to explain where I am from. I am from the country where the war has continuing for 4 years, from the country that has been paying for her choice between the East and the West for 4 years, for the choice to be herself. We do not need excuses and condolences. It is our history and our conscious decision. And it is our attempt to get along with the world, to explain ourselves to it, to let ourselves be heard. That is true – our history and our choice, but there are no wars of others. We live in a world too tight and unsteady to ignore the right for freedom and justice of others. One way or another, we will live together in future times, sensing the magnetic poles of the East and the West. We will live together in this world, with its cult of consumerism, with venal politicians, with news broadcasts and financial instability, with transience of information and geopolitical imbalance. And the ignorance of each other’s voices is possible only to a certain extent, a certain time. There are

megtudunk egymásról, ha hozzászokunk, hogy a földrajznak nincsenek fehér foltjai – a földrajz valóságos, élő szívekből áll, egyetlen másikkal sem összevethető nevekből és arcokból, a földrajz dalokból és vallomásokból, nyelvekből és színekből, életrajzokból, vígjátékokból, drámákból és viccekből áll. A földrajz gazdaságból áll, ez kétségtelen. De nem kevésbé kultúrából is.

3

De így vagy úgy, továbbra is a politikáról vagyunk kénytelenek beszélni. Akkor is, ha művészekről akarunk. Talán mert nálunk minden politika. Művésznél lenni egy ilyen történelmi múltú országban, eleve politika. Megszoktuk, hogy ilyen-olyan politikai kontextusba helyezzük költőinket, zeneszerzőinket és képzőművészeinket. Egyáltalán, Európa elmúlt száz évének történelme viharosabb annál, mintsem hogy anélkül beszélhessünk műalkotásokról, hogy közben megemlítenénk, ki is rendelte ezeket az alkotásokat. Mi, ukránok ilyen értelemben semmiben sem különbözünk a többiektől. Legfeljebb a politikától való függés a mi esetünkben mindig is különösen erős és veszedelmes volt – míg békésebb országokban a politikai vereség nyugdíjaztatást és békés öregkort jelentett, nálunk minimum kivégzéssel és elfeledéssel járt. Birodalmak és politikai rezsimok között szétszaggatott, határok eltolásától eltaposott, geopolitikai földcsuszamlásoktól megtört kultúránk mai napig éles cserepekkel áll ki a földből, amelyek mindig könnyen felsértik az ember ujját. Próbálunk ezekből a cserepekből összerakni egyetlen, egységes térképet, bár nemigen lehet egységről beszélni, ha az embernek cserepekkel van dolga. Kié volt Bruno Schulz? Kié Malevics? Milyen származású Warhol? Milyen identitású, különösen kulturális identitású Kijev, Harkov, Lemberg vagy Odessza? Hol húzódik a mi kulturális örökségünk határa, és hol kezdődik mások kulturális expanziója? Hol a határ, amelyet átlépve a művész nem csupán az utcájából lép ki, de a kultúrájából is? A posztkolonializmus nehezen és lassan ürül ki, mint a méreg a szervezetből. Ez elsősorban a kulturális posztkolonializmusra vonatkozik. Ma lázasan próbáljuk felmérni, mit veszítettünk el. És hogy mi maradt – ezt is próbáljuk felmérni. Rendkívül fájdalmas és bonyolult folyamat ez: annak revíziója, amit, azt hinnénk, valaki már réges-rég magabiztosan bejegyzett egy nyilvántartásba. Egyszerűen arról van szó, hogy minden kultúrának magának kell összeállítania a maga nyilvántartását. Mindent saját kezűleg kell átválogatni, mindent újra kell értékelni. Ilyen tekintetben a birodalmi metropoliszok és a provinciák kardinálisan és alapvetően különböznek egymástól: a birodalom eltulajdonítja a másét, mi védelmezzük a magunkét. Ami érdekes: ez nem csak a kultúrára vonatkozik. Habár talán a kultúrával kezdődik minden.

no wars of others. Especially if these wars turn into world wars. Thus the corruption is corruption, but we should find out more about each other and get used to the fact that there is no white spots in geography. It is constituted by real living hearts, by names and faces that cannot be confused with any others. It is composed of singings and proposals, languages and colors, biographies, comedies, dramas and anecdotes. Geography comprises economics, for sure, but it also comprises of culture in no lesser degree.

3

Nonetheless, we have to continue speaking about politics. Even when we want to talk about the artists. Perhaps, because politics in our country is everything. To be an artist in a state with such history is already politics. We used to inscribe our poets, composers and artists in various political contexts. Generally, the history of Europe of the last century was too obstreperous to speak about artworks without mentioning those who commissioned them. In this sense, we, Ukrainians, do not differ from other countries, unless in our case the dependency on politics has always been especially poignant and dangerous. If in more tranquil countries, political defeat anticipated resignation and peaceful retirement, in our country it ended with execution and oblivion. Torn between several empires and political regimes, crushed by shifts of the borders, cracked by geopolitical landslides, our culture until today has been revealing from the soil in the form of sharp pieces, with which you risk hurting your fingers. We are trying to put these pieces together into one holistic picture, however it is hard to talk about its integrity when you are dealing with the fragments. To whom did belong Bruno Schulz? Malevich? Where did Warhol originate from? What identities, in particular, cultural, are Kyiv, Kharkiv, Lviv or Odessa? Where is delimitation between our cultural heritage and others' cultural expansion? Where is the boundary line, the crossing of which implies for an artist not only stepping out of his lane, but stepping out of his culture? Postcolonialism is excreted arduously and slowly like a poison from an organism. First and foremost, it relates to cultural postcolonialism. Nowadays we are actively trying to handle the thing we have already lost. We are trying to handle the things that have remained in a similar way. It is an extremely painful and sophisticated process, the revision of the things that, one would think, have been already inscribed by someone to some registries with conviction. The thing is, every culture should make their own registries, by themselves, and sort out everything by their own hands, to redefine everything. In this sense the strategies of an imperial metropolis and a province differ drastically and fundamentally: the empire appropriates, we protect. And what is interesting is that it concerns not only the culture. However, it probably all starts from culture.

Igaz is, hova akarok kilyukadni? Van olyan, hogy kultúrdiplomácia. Általában elég szkeptikusan beszélnek róla, mondván, mi fontosat mondhat a művész ebben a hüvös és cinikus világban, ahol mindennek a lényege a gazdasági célszerűség és a politikai pragmatizmus? Ebben a világban a politikus, a bankár, a befektető szavának van súlya. A művész meg? Tükrözi a kegyetlen valóságot, amely őt makacsul kitaszítja; kritikusan reagál arra, amire semmi befolyása, viszont amitől teljes mértékben függ. Milyen lehetősége lehet egy ilyen diplomáciának?, gondolná az ember. A tapasztalat azonban azt mutatja, még hüvös és cinikus világunkban sem helyes alábecsülni a kultúra lehetőségeit. Valóban nemigen képes megjavítani a világot. De legalább emlékeztetheti a világot arra, hogy sajnos nem fog megjavulni. Valakinek muszáj őszintén beszélni. Valamiért ez rendszerint a művészekre marad. Nem mintha romantizálni próbálnám a művészetet. Isten ments – csak szomorúan állapítom meg, hogy a művészet talán az egyetlen terület, ahol őszinték maradhatunk. A társadalom sajnos minden más területen rég megfosztott bennünket ettől az örömtől – hogy néven nevezhessük a dolgokat. Hogyan legyen az ember őszinte, mondjuk, a politikában? Vagy az üzleti életben? Vagy – már elnézést – az egyházban? Lehet manapság nyílnak lenni az egyházban? Kivel lehet ott nyílnak lenni? Ahogy a templomoknak is rendszerint csak az egyik kapujuk van nyitva, az egyház lényege is az egykapus nyíltság.

Maradnak a költői fesztiválok és kortárs művészeti kiállítások. A teljes igazságot valószínűleg ott sem mondják el nekünk. De valószínűleg mi sem a kortárs művészeti kiállításon akarjuk megtudni a teljes igazságot.

Miről beszélhet egy kortárs művészeti kiállítás? A kortárs művészet – legyünk őszinték – nem a legobjektívebben tükrözi a közhangulatot. De hát mi-féle objektivitásról lehet szó, ha művészetéről beszélünk? Rendszerben, legyen akár kevésbé objektív. Legyen éles, ingerült, sőt előítéletes. Legalább ott lesz az egészben az élet, ott lesz benne összesűrűsödve a valóság – az akármennyire szubjektív, vitatható, nem túl vonzó, de nem kitalált, valódi valóság. A művészetnek sok mindent meg lehet bocsátani azért, hogy hajlandó tapogatni a tér véres sebeit, az aktuális és fájdalmas dolgok friss húsát. A művészetet sok mindennel lehet vádolni, de azzal biztos nem, hogy hiányzik belőle a bátorság. Csak el kell döntünk, mit vagyunk hajlandóak megbocsátani, és mit nem. A mai viszonyok között az is komoly és tudatos választás, ha valaki néző, „kultúrafogyasztó”.

What am I actually leading to? There is a concept, cultural diplomacy. Commonly they talk about this concept in a skeptical tone. What prominent statement can an artist say in this cold and cynical world where everything is held together by economic expediency and political pragmatism? The word of a politician, a banker and an investor is the only one that matters. What about an artist, in return? The artist who reflects the cruel reality that stubbornly shoves him out of its premises, who critically reacts to the things he cannot influence but is dependent on? Experience demonstrates that even in the cold and cynical world the potential for culture should not be underestimated. It cannot change the world for better. But at least it can remind the world that it is not changing for better. Somebody must speak frankly. For some reason, this is what artists usually do. I am not romanticizing art. No way, it is just a mournful ascertaining that the field of art is almost the only one where you can be frank. Unfortunately, in other spheres, society has deprived itself of the luxury to call things as they are a long time ago. How can you be frank, let us say, in politics? Or, excuse me, in a church? It is possible to be frank in a church? And with whom particularly? Churches are commonly based on the unilateral candor.

What is left are poetry festivals and exhibitions of contemporary art. Most likely, the whole truth will not be told there to you as well. But you, probably, will not want to find out it at the exhibition of contemporary art.

What can an exhibition of contemporary art say? Let's be frank, contemporary art is not the most objective reflection of social mood. How we can talk about objectivity in discussing art? Fine, we can even talk in a non-objective way, in a sharpened, nervous, even prejudiced way. At least, life will be present in all of this, and the clots of reality will be fixed. The kind of reality that is subjective, controversial, unattractive, and not imaginary but real. Art can be widely excused for its willingness to touch bloody wounds in space, to deal with fresh meat of actual and aching. Art can be broadly blamed, but it can hardly be blamed for the lack of courage. You just have to figure out what you are ready to see and what you are not ready to see. In the current circumstances and realities, being a spectator, a "consumer of culture" is also a serious and conscious choice.

I guess there will be a lot of "social" at this exhibition. I don't even know how it will be perceived – in a good or bad way. For me it is definitely good. At least it is natural. Actually, what art can also be created in a society that

Gondolom, elég „szoció” lesz ez a kiállítás. Nem tudom, önök hogyan fogadják ezt – jól vagy rosszul. Számomra ez egyértelműen jó. Legalábbis természetes. Végül is milyen művészet születhet egy olyan társadalomban, amely lényegében az állandó, mindennapos, hosszú és fájdalmas formálódás állapotában van? Mind változunk itt. Változik az ország, változik a gazdaság. Változnak a városok, változnak a szabványok és lehetőségek. Mi magunk is változunk – remélem, a javunkra. Változik körülöttünk a légkör – hiányzik belőle a háború előtti enerváltság, irónia, könnyedség, ellenben megjelent egy kicsivel több keserűség és komolyság. Mennyiben tükröződik mindez a művészetben? Természetesen tükröződik. Nem tud nem tükröződni. Egyesek éppen ezért nem kedvelik a művészetet – mert operatíván reagál a légkör változásaira.

6

Igyekszem minden alkalommal kevesebbet beszélni a politikáról. Először is, nagyon nem igazodom ki benne. Másodszor, nagyon – őszintén, szívből, rettentően – nem szeretem. Persze hogy lehet szeretni azt, amiben nem igazodunk ki? És hogy igazodjunk ki abban, amit nem szeretünk? A Kelet és Nyugat közötti szép, fehér foltról beszélve most is igyekszem elsősorban nem a politikáról beszélni. A szép, végtelen, fehér, az önök számára többnyire semmilyen kontextussal nem betöltött folt tér a művész számára, tér annak, aki az üresség mögött látja a mélységet, aki az átlátszóság mögött látja a kitöltést, aki megpróbálja megérteni, mi történik körülötte, majd a látottakat meg meri osztani mindenkivel maga körül. Esetünkben nem érdemes külön beszélni a politikáról – a politika magától nő, ahogy a fű a stadionban, ahol nem játszanak rendszeresen. Mint mondtam, a mi országunkban manapság minden politika: elmenni választani – politika, de nem elmenni választani is politika. Ez esetben installációkat készíteni kétségkívül politika. Ugyanúgy, ahogy nem készíteni is politika, valódi politika. Az ország, amelyben élünk, olyan, akár egy vulkán. Vagyis nem lehet előre megmondani, mikor áll le a kitörés, és milyen formákban szilárdul meg a láva. De a vulkán, kis túlzással, rég nem ijeszt meg senkit. Túl sok nálunk a munka ahhoz, hogy jusson idő félelemre és kételyre. Túl sok a ki nem mondott dolog ahhoz, hogy hallgatásra vesztegessük az időt.

Csupán emlékeztetni szerettem volna: amíg önök ezeket a lapokat forgatják, ezeket az egybehordott szavakat olvassák (vagy nem olvassák), valahol a Kelet és a Nyugat között, a levegőben, a hatalmas, láthatatlan földrajz közepén rendkívül fontos dolgok történnek. Dolgok, amelyek megváltoztatják ezt a bizonyos földrajzot. Amelyek negyvenmillió ember vágyára épülnek, hogy önmaguk lehessenek, a saját országukban élhessenek, saját kultúrájuk lehessen. Hogy végre meghallgassák és megértsék őket. Mennyire sikerülhet ez nekünk? Nem is kérdés, hogy sikerülni fog. Túl sok bennünk a szív és a szeretet ahhoz, hogy

is factually in a state of constant, daily, lasting and troublesome formation? We are all changing here. The country is changing, the economy is changing. Cities are changing, standards and opportunities are changing. We are changing, and, I hope, for better. The air is changing around us – there is no pre-war relaxation, ironicalness, lightness but instead of it there are additional bitterness and weight. To what extent is it reflected in art? Obviously, it is reflected. The change cannot help but be reflected. That is why some people do not like art at all – for the immediate reaction to changes in the air.

6

Every time I try to talk less about politics. First of all, I absolutely do not have a clue about it. Secondly, I absolutely, sincerely, frankly, and madly do not love it. On the other hand – how can you love something you do not understand, and understand something you do not love? And here, speaking about the beautiful white spot between the East and the West, I tried to talk primarily not about politics. Beautiful, unlimited, white, not filled with any of the contexts for many of you, this spot is the space for an artist, the space for a person who sees the depth behind the void, sees the content behind the transparency, who attempts to figure out what is happening around her, and therefore dares to share her visions with everyone around. In our case we do not have to talk about politics specifically – politics itself sprouts like grass at a stadium where there are no regular games. I have already said that nowadays in our country everything is politics: going to elections is politics and not going to elections is politics as well. In this case, making art installations is undoubtedly politics. Just like not doing them is also politics, real politics. We live in the country that reminds me of a volcano, because no one can say in advance when the eruption stops and in what forms the lava will harden. Yet, the volcano has not frightened anyone for a long time. We have too much work to leave time for fear and doubt. We have too many unspoken things to waste time on silence.

What I would like to remind you is that at this time, while you are looking through these pages, reading (or not reading) these words, gathered together, somewhere between the East and the West, in the air, amidst the great invisible geography very important things are happening. These things change geography itself. These things are grounded in the will of forty million people to be themselves, to live in their country, to change it, in the desire to have their own history, to have their own borders, to have their own culture, in the yearning to be heard and understood eventually. To what extent will we succeed? I have no doubt that we will. We have too many hearts and too much love to make nothing out of this. How much will you be interested in it? Frankly

semmi se legyen az egészből. Mennyire lesz mindez érdekes az önök számára? Őszintén szólva, nem tudom. A Kelet és a Nyugat e szembenállása talán valóban megakadályoz minket, hogy megértsünk egyszerű és nyilvánvaló dolgokat: hogy valamennyien egy térben élünk, egyetlen közös földrajzunk van, egyetlen közös történelmünk, egyetlen közös tudásunk. A fehér foltok pedig ez esetben csak ártalmasak, mivel nem engedik megérteni a másikat és – ennél fogva – saját magunkat.

Egyébként nem is a Kelet a lényeg. És nem is a Nyugat. Ahogy Kipling írja: „De nincs se faj, se rang, se határ, se Nyugat, se Kelet, / Ha két izomember a föld sarkaiból néz farkasszemet.”²

Ukránból fordította Körner Gábor

speaking, I do not know. Perhaps, in fact, this juxtaposition of the East and the West prevents us from understanding of simple and apparent things: that we all live in the same space, that we all have one common geography, one common history, one common knowledge. And in this case the white spots only cause harm because they do not allow to understand others, and, accordingly, yourself.

Finally, the matter is not in the East. And not in the West. As Kipling said on this subject: "But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth, / When two strong men stand face to face, tho' they come from the ends of the earth!"²

From Ukrainian translated by Polina Baitsym

**UKRAJNA OROSZORSZÁG
ÉS AZ EURÓPAI UNIÓ KÖZÖTT:
A SZOVJET NÉPKÖZTÁRSASÁGTÓL
AZ EUROMAJDANIG**

**ANDREAS
KAPPELER**

**УКРАЇНА МІЖ
РОСТЄЮ ТА
ЄВРОПЕЙСЬКИМ
СОЮЗОМ: ВІД
РАДЯНСЬКОЇ
РЕСПУБЛІКИ
ЄВРОМАЙДАН**

**UKRAINE BETWEEN
RUSSIA AND THE EUROPEAN UNION:
FROM THE SOVIET REPUBLIC
TO THE EURO-MAIDAN**

**ANDREAS
KAPPELER**

2013. november 23-án és 24-én több tízezer ember tüntetett a kijevi Majdan téren (Maidan Nezalezhnosti) az ukrán kormány ellen, amely váratlanul felfüggesztette az Európai Unióval kötendő társulási szerződés aláírását. A biztonsági erők erőszakkal léptek fel a tüntetőkkel szemben, így december elején már több százezer ukrán vonult ki Kijev utcáira, hogy tüntessen Viktor Janukovics tekintélyű, korrupt rendszere ellen. A hideg tél ellenére is több ezer aktivista táborozott a Majdan téren, akiket a lakosság látott el élelemmel, forró teával, gyógyszerrel és fűtőanyaggal. Ukrajna más térségeire is áttért az ellenállási mozgalom, főként a főváros környékére és Nyugat-Ukrajnára, dél és kelet azonban tartózkodott. Az ún. Euromajdan-forradalom, melyet az ukránok csak a „Méltóság forradalmának” neveztek, spontán civil társadalmi megmozdulás volt – ez volt a legnagyobb tömegdemonstráció Európában az 1989–91-es forradalom óta.

Amikor Janukovics nem volt hajlandó engedményeket tenni, sőt szélsőséges erőszakot alkalmazott a tüntetőkkel szemben, tovább éleződött a konfliktus. 2014 februárjában az erőszak eszkalálódott: megöltek hetven aktivistát és tizenöt rendőrt. Megegyezés híján Janukovics végül Oroszországba menekült február 23-án. Az ukrán parlament leváltotta és kijelölt egy megbízott elnököt, valamint új kormányt választott. A társulási szerződés politikai részének március 21-i aláírásával¹ az Euromajdan-forradalom elérte célját.

Eközben az orosz kormány, mely igyekezett megakadályozni a társulási szerződés aláírását, és kifogásolta az ukrán elnök leváltását és a kijevi hatalomátvételt, fegyveres beavatkozáshoz folyamodott. A kijevi kormányváltás után néhány nappal elfoglalta, majd magához csatolta a Krím-félszigetet – amire a második világháború óta nem volt példa Európában, a nemzetközi jog és számos kétoldalú és nemzetközi egyezmény nyílt megsértése volt ez. 2014 márciusában fegyveres ukrán szeparatisták vették át a hatalmat az orosz határ menti Donyec-medence ipari régiójának több városában Oroszország támogatásával és áprilisban kikiáltották a Donyecki és a Luhanszki „Népköztársaság”-ot. Ukrajna területén 2014 nyara óta hadüzenet nélküli háború folyik, melynek mára több mint 10.000 halálos áldozata és több mint két millió menekültje van. Európa földjén ez az első háború a kilencvenes évek első felében dúló boszniai háború óta.

Amikor Ukrajna hirtelen a nemzetközi politika előterébe került 2013–14-ben, még mindig fehér folt volt Európa szellemi térképén. 1991-ben, amikor a többi tizennégy szovjet tagköztársasággal együtt felszabadult, újoncnak számított rövid ideig – a 17. században és 1917–1921 között – gyakorolt államiságával. Míg a legtöbb középkelet-európai nemzet az első világháború után elnyerte függetlenségét, Ukrajna

¹ A társulási szerződés két részből áll. A szerződés politikai rendelkezéseit 2014. március 21-én írták alá, a gazdasági rendelkezéseket 2016-ban, a teljes megállapodást pedig 2017-ben ratifikálták.

On November 23 and 24, 2013, tens of thousands of people demonstrated on the Independence Square (Maidan Nezalezhnosti) in the centre of Kyiv against the Ukrainian government, which had unexpectedly withdrawn its decision to sign an association agreement with the European Union. The security forces resorted to violence against the demonstrators and at the beginning of December, several hundreds of thousands of Ukrainians were on the streets of Kyiv demonstrating against president Viktor Yanukovich and his authoritarian and kleptocratic regime. During the cold winter, several thousands of activists camped on the Independence Square and were provided with food, hot tea, medications and fuel by the population of Kyiv. The protest movement spread to other regions of Ukraine, especially around the capital and in Western Ukraine, while the South and the East remained reluctant. The so-called Euro-Maidan, in Ukraine named “Revolution of dignity”, was a spontaneous manifestation of the civil society. It has been the greatest mass movement in Europe since the Revolution of 1989–91.

When it turned out that Yanukovich would not make any substantial concessions, but, on the contrary, used excessive violence against the demonstrators, the conflict sharpened. In February 2014, violence escalated and up to 70 activists and 15 policemen were killed. Having failed to make a compromise president Yanukovich escaped to Russia on the 23rd February. The Ukrainian parliament deposed him and elected an acting president and a new government. When the political part of the association agreement¹ was signed on the 21st March, the Euromaidan Revolution had achieved its aims.

Meanwhile, the Russian government, which tried to prevent the association agreement and disapproved the deposition of the Ukrainian president and the transition of power in Kyiv, intervened with military forces. Within days of the change of government in Kyiv, the Crimean Peninsula was occupied and soon afterwards annexed by Russia – an act unprecedented in Europe since WW II, and an open violation of the international law and several bilateral and international treaties. In March 2014, armed groups of Ukrainian separatists took over power in several cities in the industrial region of Donbass on the border with Russia. They were supported by Russia and in April, they proclaimed the “republics” of Donetsk and Luhansk. Since the summer of 2014, an undeclared Russian-Ukrainian war has been going on on the territory of Ukraine with more than 10,000 deaths and more than 2 million refugees. It has been the first war on European soil since the Bosnian war in the first half of the 1990s.

¹ The association agreement consists of two parts; the political provisions of the treaty were signed on 21 March 2014 while the economic ones only in 2016 and the whole agreement was ratified in 2017.

volt a legnagyobb európai nemzet, melynek nem volt saját állama. Ukrajna legnagyobb része a Szovjetunió kezébe került, kisebb részeket pedig Lengyelországhoz, Csehszlovákiához és Romániához csatoltak. A húszas években a szovjet kormány támogatta az ukrán nyelvet és kultúrát, ami az irodalom, a film és a művészet rövid felvirágzásához vezetett. Ám a sztálini terror hamar véget vetett ennek az „ukrajnizációnak” és a szocialista realizmus lett az irányadó a kultúra minden területén. A második világháború után Ukrajna csaknem teljes területe az Ukrán Szovjet Köztársaság része lett. Az ukrán nyelvet és kultúrát gyengítette az oroszosítás, így ismét megtorpant az ukránok nemzetépítése.

A független Ukrajnának számos problémával kellett szembenéznie. Mindenekelőtt biztosítani kellett az új állam határait. Egyezményeket kötöttek valamennyi szomszédos országgal, így az Oroszországi Föderációval is, Ukrajna legbefolyásosabb szomszédjával. A vitás kérdéseket – a Krím-félsziget státusát, az egykori fekete-tengeri szovjet flotta és a nukleáris fegyverek sorsát – kompromisszumos úton sikerült rendezni, és 1997-ben mindkét fél biztosította a másikat függetlenségéről és területi integritásáról. Az Oroszországgal való kapcsolat azonban így sem volt felhőtlen. Az orosz politikusok jó része és az orosz társadalom széles rétege továbbra sem ismerte el Ukrajnát független államként és egyenlő nemzetként az oroszoktól való függetlenségében. Továbbra is a tágabb ortodox „orosz világ” részének tartották az ukránokat, az ukrán nyelvet pedig az orosz nyelv egyik dialektusának.

A fiatal államnak integrálnia kellett a régiókat, melyek eltérő történelmi hagyományokkal és kulturális irányultsággal rendelkeztek. Nyugat- és Közép-Ukrajna évszázadokig Lengyelországhoz tartozott, Kárpátalja ezer évig Magyarország része volt, Galícia és Bukovina az osztrák koronához tartozott a 19. században. Ezek a régiók évszázadokig a nyugati kultúra hatása alatt álltak – ez volt az ukrán nemzet és nyelv védőbástyája. Ukrajna keleti és déli része viszont mindig orosz uralom alatt állt. Itt erősek voltak a szovjet hagyományok, domináns volt az orosz kultúra, ezért itt az ukrán nemzetépítés lassan haladt és az Euromajdanna jóval kisebb volt a támogatottsága, mint az ország nyugati és középső részén.

Minden nemzetnek szüksége van a közös emlékezetre. Az eltérő történelmi hagyományok következtében a második világháborúról két ellentétes nézet alakult ki. Az egyik a „Nagy honvédő háború”-ban aratott győzelem hagyományos szovjet-orosz mítosza volt az ország déli és keleti felén, de ez él tovább az idősebbek között is Ukrajna más részein. A másik vélemény szerint a második világháború a szovjetek ellen vívott nemzeti felszabadító harc volt, ez a mítosz terjedt el Nyugat-Ukrajnában. Itt olyan történelmi személyiségeket dicsőítenek, mint Sztepan Bandera, az Ukrán Nacionalisták Szervezetének és az Ukrán Felkelő Hadsereg vezetője (miközben a tömeggyilkosságokban való részvételüket igyekeznek kisebbíteni). A hivatalos emlékezetpolitika a két véglet között ingadozott, ám az orosz-ukrán

When Ukraine suddenly became a hot spot of international politics in 2013–14, it was still a white spot on the mental map of Europe. In 1991, when Ukraine together with the other 14 Soviet republics became an independent state, it was a newcomer, looking back only to short periods of statehood in the 17th century and in 1917–21. While most other nations in East-Central Europe became independent states after WW I, Ukraine remained the largest European nation without its own state. The greatest part of Ukraine became part of the Soviet Union while smaller parts went to Poland, Czechoslovakia and Romania. During the 1920s the Ukrainian language and culture were promoted by the Soviet government which led to a short blossoming of literature, film, and arts. But the Stalinist terror soon put an end to this “Ukrainization” and socialist realism became the mandatory guideline in all cultural spheres. After WW II, almost the whole territory of Ukraine became part of the Ukrainian Soviet Republic. The Ukrainian language and culture were weakened by Russification and Ukrainian nation-building was delayed again.

Independent Ukraine had to resolve a whole range of problems. First of all, the borders of the new state had to be secured. Treaties were concluded with all neighbor states, so in 1997 with the Russian Federation, Ukraine's most important neighbor. The controversial issues of the status of Crimea, the fate of the former Soviet Black Sea fleet and nuclear weapons, could be settled through compromises, and in 1997, both sides guaranteed the sovereignty and territorial integrity of the other. However, the relations with Russia remained difficult. Many Russian politicians and wide parts of Russian society did not recognize Ukraine as a fully independent state and an equal nation, separate from the Russians. They persist in thinking of the Ukrainians as part of a broader Orthodox “Russian world” and regard the Ukrainian language as a Russian dialect.

The young state had to integrate its regions that had different historical traditions and cultural orientations. West and central Ukraine had been part of Poland for centuries, Subcarpathia belonged to Hungary for 1000 years, Galicia and Bukovyna were Austrian crownlands in the 19th century. These regions had been influenced by Western culture for centuries, and here were the strongholds of the Ukrainian nation and language. On the other hand, the eastern and southern parts of Ukraine had always been under Russian rule. Here, Soviet traditions remained strong, an orientation towards the Russian culture predominated. Ukrainian nation-building went on slowly and the Euro-Maidan had much less support than in the West and the center.

Nations need a collective memory. Due to the different historical traditions, two views on the Second World War are competing. One of them is the traditional Soviet and Russian myth of the victory in the “Great Patriotic War”,

háború a nacionalista, szovjetellenes mítoszt erősítette, ami Ukrajna nagy területeit idegenítette el egymástól nemcsak keleten és délen.

Másrészt ott vannak a közös történelmi mítoszok, melyeket az ukránok többsége vall országszerte, mindenekelőtt a kozákok szabadságért és egyenlőségért vívott küzdelméről, mely az egész Majdan teret belengte, vagy a nemzeti költő, Tarasz Sevcsenko élete és munkássága és a holodomor tragédiája, a Sztálin okozta 1932–34-es szörnyű éhínség, melyben csaknem négy millióan lelték halálukat, amit Ukrajnában hivatalosan is az ukrán nép ellen elkövetett népirtásnak tekintenek.

Ezért mondták sokan Ukrajnán belül és kívül is, hogy nagy szakadék tátong a „két Ukrajna” között és beszéltek az ország lehetséges kettészakadásáról. Ugyan keleten és délen a lakosság nagy része nem akarta elfogadni az ukrán kulturális identitást, mégsem voltak szeparatista mozgalmak és az ukrán államhoz való lojalitást sem kérdőjelezték meg. Ez csak az orosz katonai beavatkozás után lett kérdés.

Ukrajnának végre kellett hajtania azokat az alapvető átalakításokat, amit az összes posztszovjet államnak: elsősorban piacgazdasággá alakítani a központilag tervezett gazdaságot, a szovjet párhatalmi elnyomást felváltani a parlamentáris demokráciával, az információ monopóliumát pedig a plurális médiával. Ukrajnában ez az átalakulás lassan haladt. A kilencvenes években összeomlott a gazdaság, és csak igen lassan jött egyenesbe az ezredforduló után. Az emberek elégedetlenek voltak az alacsony életszínvonallal és a szociális biztonság hiányával.

Az elmúlt években reformokat vezetett be a kormány az Ukrajnát pénzügyileg támogató Európai Unió és IMF nyomására. A régi elit és bürokrácia, illetve a befolyásos, gazdag oligarchák azonban akadályozzák a reformok végrehajtását. Ez különösen igaz a bírósági rendszerre, a jogra és az államigazgatásra nézve. A korrupció még mindig jelen van mindenütt.

De vannak pozitív változások is. Az ország megtalálta helyét Európa politikai és szellemi térképén. A politikai rendszer javarészt demokratikus, a miniszterelnök és a kormány leváltása pedig rendszeres, tiszta választásokat eredményezett.

Biztosítva van a véleményszabadság és a média nagyrészt független. Élénken működik a civil társadalom a több száz NGO-val, különösen a fiatalok körében. Ez már 2004 őszén is jól látható volt, amikor a kijevi Függetlenség téren folyó tömegtüntetések hatására érvénytelenítették a meghamisított választások eredményét és új miniszterelnököt választottak. A „narancsos forradalom” tapasztalatát használta fel kilenc évvel később a majdani forradalom. Ebben különbözik Ukrajna az oroszoktól és a legtöbb posztszovjet államtól, ahol túléltek az antidemokratikus rezsimek.

prevailing in the South and the East, but also among older Ukrainians in other regions. On the other hand, the myth of WW II as an anti-Soviet war of national liberation is widespread in Western Ukraine. Here, historical actors such as Stepan Bandera, the leader of the Organization of Ukrainian Nationalists, and the Ukrainian Insurgent Army are heroized (while their involvement in mass killings is played down). The official politics of remembrance alternated between the two poles, the Russian-Ukrainian war strengthened the nationalist anti-Soviet myths, what alienated wide parts of Ukrainians not only in the East and South. On the other hand, there are common historical myths, shared by the majority of Ukrainians in all regions, above all the Cossacks and their struggle for freedom and equality, omnipresent on the Maidan, the life and work of national poet Taras Shevchenko, and the tragedy of the Holodomor, the terrible famine of 1932–33 induced by Stalin, with almost 4 million deaths in Ukraine, which in Ukraine is officially recognized as a genocide against Ukrainian people.

So, inside and outside Ukraine, many people spoke about a large gap between the “two Ukraines” and even about a possible breakup of the country. Although large parts of the population in the East and South were not ready to accept a Ukrainian cultural identity, there were no separatist movements, and loyalty to the Ukrainian state was not called into question. This occurred only after the Russian military intervention.

Ukraine had to implement the fundamental transformations which all countries formerly ruled by the Soviet Union had to, mainly the transformation of the centrally planned economy into market economy, the substitution of the Soviet party dictatorship by a parliamentary democracy and the information monopoly by pluralistic media. In Ukraine, the transformation process went on only slowly. During the 1990s the economy collapsed and recovered only step by step after the turn of the century. People were dissatisfied by the low standard of living and the insufficient social security.

During the last years, reforms have been initiated by the government, which is under pressure from the European Union and the International Monetary Fund, which support Ukraine financially. However, the networks of old elites and bureaucrats, and influential rich oligarchs are obstructing the reform process. This is especially true in the field of the judiciary system, the rule of law and administration. Corruption is still omnipresent.

However, one can observe positive changes in Ukraine. The country has found its place on the political and mental map of Europe. The political system is largely democratic, regular fair elections resulted in the replacement of the president and the government. Freedom of opinion is guaranteed and the majority of the media is independent. There is a vivid civil society with hundreds of

Míg Oroszországban egyre több támogatója van a Szovjetunióknak, sőt a sztálinizmusnak, a hivatalos Ukrajna szisztematikusan leszámolt a szovjet múlttal. A 2015 tavaszán hozott ún. dekommunizációs törvények rendelkezése értelmében eltávolították a kommunizmus emlékműveit, köztük Lenin-szobrok millióit, sok közteret és utcát átneveztek, 22 város és 44 község kapott új nevet, köztük Dnyipropetrovzszk városa, melyet ma Dnipro-nak hívnak.

Csökkenek a régiók közötti különbségek is. A kelet-nyugat dichotómia mentén nem értelmezhető a komplex ukrán helyzet. A többnyelvűség nem osztja meg az ukrán polgárokat. A cári és szovjet időkben háttérbe szorított ukrán nyelv ma az állam hivatalos nyelve és a kormány támogatja státusa javítását, így véve fel a harcot alárendeltségével. Emellett biztosítják a kisebbségi nyelvhasználathoz való jogot és második nyelvként ismerik el az orosz nyelvet a nagy százalékban oroszok lakta régiókban.

Az orosz nyelv mindenütt jelen van keleten és délen, ahogy a legtöbb nagyvárosban is. Ukrajna lakosságának mintegy fele vallja az orosz anyanyelvének. Kelet- és Dél-Ukrajnában és a Krím-félszigeten jóval magasabb ez az arány, míg Galíciában és Kárpátalján az ukrán nyelv dominál. Az orosz nyelv az uralkodó a médiában és a gazdaságban is. A lakosság nagy része kétnyelvű és sokan kétnemzetiségűek, míg a parlamentben és a kormányban sok az orosz anyanyelvű. Még a Majdan téren is számos aktivista beszélt oroszul és a „Majdan-versek” is két nyelven jelentek meg. A nyelv és az etnikum tehát nem meghatározó és nem tükrözi a politikai és a geopolitikai beállítottságot. Ukrajna ma egy politikai, polgári nemzet.

A hivatalos Oroszország azonban megpróbálja áthangszerelni a „nyelvi kérdést”. Etno-nacionalista politikája, mellyel Ukrajnában élő „honfitársait” támogatja és azok állítólagos erőszakos ukrajnizációja ellen harcol, nem túl sikeres. Bár az orosz-ukrán háború, mely „befagyott konfliktussá” vált, és a Krím-félsziget és a Donyec-medence egyes részeinek elvesztése átírta Ukrajna határait, az új „népköz-társaság” – orosz propaganda hatása alatt álló és többnyire ukránellenes – szegény, kimerült és traumatizált lakosságának egyetlen vágya van csupán: hogy legyen vége a háborúnak.

Oroszországnak a mai napig nem sikerült destabilizálnia Ukrajnát. Éppen ellenkezőleg, a kívülről fenyegető veszély összekovácsolta az országot és megerősítette az ukrán politikai nemzetet, mely nem az etnikumon és a nyelven alapul.

Az elmúlt években egyre inkább elmosódnak a régiók közötti határok, egyre jellemzőbb a keveredés és a kettős identitás. Ezt a komplex helyzetet nem lehet egyszerű képlettel leírni. Ma sok megfigyelő éppen hogy nem gyengeségnek vagy veszélynek tekinti ezt a sokféleséget és pluralitást, hanem előnynek és a modern Ukrajnát stabilizáló tényezőnek.

NGO's, especially among the youth. This became apparent already in the autumn of 2004, when mass demonstrations on the Kyiv Independence Square led to the annulment of the falsified elections and the election of a new president. The experience of this “Orange Revolution” was taken up by the Maidan Revolution 9 years later. All these issues contrast with the situation in Russia and almost all post-Soviet countries, where non-democratic regimes have prevailed.

While in Russia the Soviet Union and even Stalinism have more and more adherers, official Ukraine broke systematically with the Soviet past. With the so-called decommunization laws of the spring of 2015, communist monuments, among them myriads devoted to Lenin, have been removed, many public places and streets renamed, and 22 cities and 44 villages got a new name, among them the big city Dnipropetrovsk, which is now Dnipro.

The differences between the regions have been reduced. The East-West-dichotomy proved to be insufficient for explaining the complex situation in Ukraine. The use of languages does not divide the citizens of Ukraine. The Ukrainian language, discriminated in tsarist and Soviet times, is the state language and the government supports the improvement of its status in order to overcome its subalternity. Nevertheless, the rights of the minority languages are guaranteed and the Russian language is recognized as the second language in the regions with a strong percentage of Russians. The Russian language remains omnipresent in the East and South and in most big cities. Approximately half of the citizens of Ukraine declare Russian as their language of daily communication. In Eastern and Southern Ukraine and in Crimea this percentage is much higher while in Galicia and Subcarpathia the Ukrainian language prevails. The Russian language dominates the mass media and the economy in Ukraine. Most citizens are bilingual and many are bi-ethnic, and there are many Russophones in the parliament and the government. Even on the Maidan, numerous activists spoke Russian and “Maidan poems” were published in both languages. So, language and ethnicity are not of primary importance and are not identical with the political or geopolitical orientations. Ukraine is a political, civic nation.

However, official Russia tries to instrumentalize the “language issue”, but its ethno-nationalist policy of supporting “our compatriots” in Ukraine and fighting against their alleged forced Ukrainization has only limited success. Although the Russian-Ukrainian war, which became a “frozen conflict”, and the loss of Crimea and parts of Donbass created new borderlines inside Ukraine, the poor, exhausted and traumatized population in the so-called peoples republics, influenced by the Russian propaganda and mostly anti-Ukrainian, have only one expectation – to finish the war.

Ezek a megfigyelések a mai Ukrajna kulturális életére is vonatkoznak. A Szovjetunió összeomlását követő demokratizálódás és liberalizáció megnyitotta az utat a kulturális élet kibontakozása előtt. Hosszú elszigeteltség után fokozódott a kulturális együttműködés a nyugati országokkal. A civil társadalom fejlődésével számos csoportosulás jött létre a kultúra különböző területén, míg az állami kultúrpolitika meglehetősen passzív maradt. Jelentős hatást gyakorolt a kultúrára a narancsos forradalom és különösen az Euromajdan, amely kreatív válaszokat váltott ki a kultúrában.

Az ukrán szépirodalom, mely két évszázadig az orosz irodalom árnyékába kényszerült, a történelem során először került be az európai irodalom panteonjába. Jurij Andruhovics, Okszana Zabuzsko, Szerhij Zsadan és az orosz nyelven író Andrej Kurkov műveit több nyelvre lefordították, köztük magyarra is. Az írók olyan témákat vettek elő, amelyek tabunak számítottak a szovjet időkben, és nyilvános beszélgetéseken vettek részt.

Megjelent egy dinamikusan fejlődő művészeti szcena, mely számos műfajban jeleskedik: a festészet, a grafika, a plakát, az installáció és a digitális művészet területén. Ukrán oligarchák új modern művészeti múzeumokat alapítottak (pl. a kijevi Pinczuk Művészeti Központot). A legdinamikusabb múzeum talán a külföldi intézményekkel együttműködő kijevi Arzenal. Rangos kiállításokat is rendeztek ukrán művészek munkáiból Ukrajnában és Ukrajnán kívül külföldi szponzorok támogatásával. Olyan ukrán művészek, mint Nyikita Kadan, Ivan Marcsuk, Olekszandr Rojtburd és Marina Szuhareva váltak ismertté Nyugat-Európában. Voltak, akik a húszas évek ukrán avantgárdjának hagyományát folytatták. Az ukrán film a nagy ukrán filmrendező, Alexander Dovcsenko munkássága nyomán indult el.

Az ukrán kultúra tehát fontos része az ukrán nemzet ébredésének és társadalmi megmozdulásának: hírért viszi külföldre és hidat ver Ukrajna és a többi ország között. Nagyban hozzájárul ahhoz, hogy Európa szellemi térképéről eltűnjön a fehér folt.

Az elmúlt huszonhat év alatt sok nehézség és nem egy csapás sújtotta Ukrajna történelmét. Az ukránok messze nem értek el minden célt, amit kitűztek maguk elé, bőven van még mit pótolniuk. Mindennek ellenére Ukrajna nem bukott el, ahogy azt az orosz propaganda és sok külföldi tudósító állítja, közelmúltja legalább részben sikertörténet. Húsz éves késéssel ugyan, de felvette az 1989–91-es forradalom fonalát és belépett az európai demokráciák sorába. A Majdan egy megkésett posztszovjet és szovjetellenes forradalom, mely a lengyel, a magyar, a csehszlovák, az NDK-s és a balti népek forradalmainak sorába tartozik.

Until today, Russia did not achieve its goal of destabilizing Ukraine. On the contrary, the danger from outside contributed to the coherence of the country and strengthened the Ukrainian political nation, not based on ethnicity and language. During the last years, the borderlines between the regions became more fluid, hybridity and multiple identities are common. The complex situation escapes simple explanations. Today, many observers regard diversity and pluralism less as a weakness and a danger, but as an advantage and stabilizing factor for modern Ukraine.

These observations also concern also cultural life in today's Ukraine. The democratization and liberalization after the fall of the Soviet Union created open spaces for an unfolding of cultural life. After a long isolation, cultural exchange with western countries increased. With the growth of civil society, numerous groups in different cultural spheres emerged, while the cultural policy of the state remained rather passive. Important impulses radiated from the Orange Revolution and especially from the Euro-Maidan, which has triggered creative responses in culture.

Having been in the shadow of the Russian literature for two centuries, the Ukrainian *belles lettres* became part of the pantheon of European literature for the first time in history. The works of Yurii Andruhovych, Oksana Zabushko, Serhii Zhadan and Russian-language writer Andrei Kurkov have been translated into numerous languages, including Hungarian. Writers took up topics that had been tabooed during Soviet times, and participated in public discussions.

A dynamic art scene emerged with multifaceted forms of expression in the field of pictures, graphics, posters, installations and digital art. Some new museums of modern art were founded, mostly by Ukrainian oligarchs (e.g. the Pinchuk Art Centre in Kyiv). The most dynamic museum may be the Kyiv Arsenal, which co-operates with foreign institutions. Some important exhibitions of Ukrainian art in Ukraine and abroad are funded also by foreign sponsors. Some Ukrainian artists, among them Nikita Kadan, Ivan Marchuk, Alexander Roytburd, and Maryna Skuharyeva became known in Western countries. Some artists revived the traditions of the Ukrainian avant-garde of the 1920s. Ukrainian film took up the work of the great Ukrainian film director Aleksandr Dovzhenko.

So, Ukrainian culture is an important element of the public awakening and social mobilization of Ukrainians and serves as a messenger and bridge-builder to other countries. It greatly contributed to filling the white spot on the mental map of Europe.

During the last 26 years, the history of Ukraine was difficult and had several setbacks. By far not all goals have been achieved, and there is a lot to

Az Európai Unió egyhangúan támogatta az Euromajdan nyugati értékekért és demokráciáért vívott harcát. A tagállamok felelőssége, hogy segítsék Ukrajnát békés forradalmában. A Donyec-medencében folyó háború azonban veszélyezteti Ukrajna európai projektjét, sőt függetlenségét. A nyugati országok segítsége nélkül ez a sikertörténet könnyen a visszájára fordulhat. Kritikus szellemben szolidaritást vállalni Ukrajnával a mi érdekünk is, vagy ahogy Lengyelország előző miniszterelnöke fogalmazta: „Minél inkább Európa részévé válik Ukrajna, annál biztonságosabb lesz Európa”.

Angolból fordította Ivacs Ágnes

criticize. Nevertheless Ukraine is not a failed state, as Russian propaganda and numerous Western commentators claim, but at least a partial success story. With 20 years' delay, the country has caught up the Revolution of 1989–91 and joined the ranks of the European democracies. The Maidan is a belated post- and anti-Soviet revolution, belonging to the series of revolutions that took place in Poland, Hungary, Czechoslovakia, the GDR, and the Baltic states.

The European Union has unanimously supported the Euro-Maidan and its struggle for Western values and democracy. Its members have a special responsibility to help the Ukrainians in their peaceful revolution. However, the on-going war in Donbass endangers the European project of Ukraine and even its sovereignty. Without the support of the Western countries this success story might be reverted. Critical solidarity with Ukraine is in our interest, or, as former Polish president Aleksander Kwaśniewski put it, "The more Ukraine is in Europe, the more secure Europe is."

**VIRTUÁLIS-
VALÓSÁGOS
FORRADALOM**

**JEKATYERINA
SZERGACKOVA**

**ВІРТУАЛЬНО-
РЕАЛЬНА
РЕВОЛЮЦІЯ**

**A REAL
VIRTUAL
REVOLUTION**

**EKATERINA
SERGATSKOVA**

Hatalmas plüssmaci kószál a Függetlenség terén, a kijevi Majdanon. Ormótlan pandafejét rázva ugrabugrál, táncra perdül, odakocog a járókelőkhöz. Rá se hederít senki. Csak egy kislány kérleli a mamáját, fényképezze le a pandával, „olyan, mint a rajzfilmben”. Na, igen, egy szál álarcos az ország főterén semmi ahhoz képest, ami itt négy évvel ezelőtt volt. Ahol most a közfigyelemre áhítózó panda toporog, Molotov-koktélok robbantak, autók égtek, fiatal embereket ért halálos lövés. Innen indult a nagy változás Európában és a világban. Akkor persze, 2013–14-ben fényképezett-filmezett itt mindenki.

Egy Facebook-posztal kezdődött az ukrán forradalom. Musztafa Najem, akkor még újságíró, ma már az elnöki frakció tagja a parlamentben, a fb-oldaláról hívott mindenkit a Majdanra tiltakozni amiatt, hogy az ukrán vezetés megtagadta az Európai Unióval kötendő Társulási Szerződés aláírását. Aznap úgy ezer ember ment ki a térre, de napról napra többen lettek. Százával-ezrével hozták a tüntetők a fényképeket a leghosszabb és legtragikusabb ukrainai tiltakozó mozgalomról, több tucatnyian közvetítették online az eseményeket a közösségi média csatornáin. A stream keltette érdeklődés hullámán óriási népszerűsége tett szert a frissen indított „Köztelevízió”, és képeivel azonnal elfoglalta a nyíltan elfogult, az oligarcha-klánok ellenőrzése alatt álló, s a Majdanon történeteket a felismerhetetlenségig eltorzító tévécsatornák helyét. Miközben az ukrán sajtó nagy része fizetett állami puccskísérletnek nevezte a tiltakozó akciót, résztvevőit pedig narkósoknak, radikálisoknak, provokátoroknak titulálta, csak a közösségi médián és néhány független adón (köztvé, közzségi rádió, „Szabadság” rádió, „Ukrán igazság” stb.) lehetett többé-kevésbé hiteles információhoz jutni a téren történetekről.

Mennél többet közvetítettek a közösségi hálózatok és a média a tiltakozás eseményeiből, annál több valóságos néző ment ki a forradalom terére. Egyre több igazi, cselekvő résztvevő lett a Majdanon. Élelmet, forró teát, pénzt meg gyógyszerert hoztak, interjúkat készítettek, információt gyűjtöttek a jogsértésekről, barrikádokat építettek, sátrat állítottak, középületeket foglaltak el. A forradalom „teljes üzemmódba” kapcsolódott.

A forradalom voltaképp annyiban létezett, amennyiben a médiában megjelent. Egyik fő célja épp az volt, hogy *látható* esemény maradjon: ez volt az egyedüli forrása a fennmaradásának. A Majdan tapasztalata épp ezért jött kapóra az autoriter országok titkosszolgálatának ott, ahol már komoly tiltakozások érlelődtek: Törökországban és Oroszországban például elkezdtek blokkolni a közösségi médiát, hogy az események ne duzzadhasanak forradalmi méretűvé.

Az első ezer embert egy újságíró vitte a térre. A következő néhány ezer ember már az ukrán és nyugati értelmiségiek felhívására csatlakozott hozzájuk. Művészek, filozófusok, aktivisták, szociális innovátorok voltak az elsők, akik mikorfont ragadtak

A plush panda with a ridiculously giant head is roaming about on the Maidan Nezalezhnosti (Independence Square) in central Kyiv. Every now and then it jumps up, starts circling in a partnerless dance or comes rushing to passers-by. But no one pays particular attention to it and nobody is eager to film its movements. A little girl asks her mother to take a photograph of her with the “panda from a cartoon,” and that’s it. Sure thing, since this mummer on the country’s main square is nothing compared to what was going on here four years ago. Right on the spot where the attention-seeking panda is milling about, one saw Molotov cocktails busting, tires burning, and young men gunned down. It is right here that huge changes in Europe and the whole world began. Those events of 2013–2014 were filmed and photographed literally by everyone who happened to be on the square.

The Ukrainian revolution started with a Facebook post. Mustafa Nayyem, then a journalist and now a member of the president’s parliamentary faction, called people to the Maidan to show disagreement with the former president Yanukovich’s refusal to sign a political association and free trade agreement with the European Union. That day, a thousand people came to the square, and that number kept growing day after day. Hundreds of protesters published thousands of photographs taken during Ukraine’s longest and most tragic protest rally, dozens of people broadcasted the events online via all possible applications on social networks. Huge public interest in the livestreaming of the events made the newly established independent Hromadske TV wildly popular; its streams replaced the picture provided by the obviously biased and unreliable TV channels that were (and still are) controlled by oligarchic clans. When most of the Ukrainian media called the protests “a paid attempt of a coup” labelling protesters as junkies, radicals and agents provocateurs, one could only gain a reasonably truthful information about what was happening at the square from social networks and a handful of independent broadcasters, namely Hromadske TV, Hromadske Radio, Radio Liberty and Ukrayinska Pravda.

The more events were livestreamed in the media and on social networks, the more real viewers arrived to the arena of revolution. More and more people became the participants and heroes of Maidan. They brought food, hot tea, money, and medical supplies; they recorded interviews and collected information on crimes and wrongdoings; they built barricades, put up tents and occupied governmental buildings. Thus, they sustained the full “production cycle” of the revolution.

In a sense, revolution existed inasmuch as it was presented in the media. One of its main purposes was to be visible in order to gather resources for further development. This is why the experience of Maidan became so useful

a Majdan rögtönzött színpadán. Ők alakították a forradalom szellemi programját, tiltakozásul a kapzsi és hipokrita államapparátus ellen, a konzervativizmus ellen, az európai fejlődési irány megtagadása ellen.

Ők fogalmazták meg azokat a jelmondatokat, amelyekre a társadalom tíz évvel a narancsos forradalom után már nagyon is fogékony volt. Ezért is bíztak bennük a tömegek.

Az értelmiségiek rendre beszámoltak a közösségi oldalakon a Majdanon törtétekről, részben ezért is lehettek a folyamatok irányítói. Főként nekik és virtuális közönségük erőfeszítéseinek köszönhetően jöttek létre a tiltakozás terén belül a mobilkórházak, önkéntes csapatok, képzési projektek. Nem pusztán virtuális forradalmat csináltak, hanem erős érzelmi töltetű, empátiára épülő mozgalmat. És ez az empátia materializálódott a téren.

Párhuzamosan azonban kialakult egy másik, romboló, de természetes folyamat is. Különböző felfogású, tarka tömeg gyűlt össze a Majdanon. A tiltakozás tere mindenkit egyesített: baloldali érzelmű aktivistákat, anarchistákat, nacionalistákat és jobboldali radikálisokat, köpönyegforgatókat, fedél nélkülieket és munkanélkülieket, politikusokat és populistákat. A kulcsemények idején (a különleges alakulatok ostromai, a tűzpárbajok, a rendvédelmi szervek akadályozása, a résztvevőket érő provokatív támadások) a fő cél az volt, hogy elvegyülhessenek ebben a heterogén gyülekezetben. Mivel azonban a forradalom online zajlott, ugyanaz a végzet érte, mint a Facebookot, ugyanazzal az „output”-tal. A különleges alakulatokkal konfrontálódó jobboldali radikálisok fasiszta csőcselékről szóló hangzatos történetei egy ponton kezdték kiszorítani az értelmiség által meghatározott programot, kezdtek mindent ellepni a Viktor Janukovics akkori ellenzékét jelentő politikusok bumfordi lózungjai, akik mind gyakrabban szónokoltak a Majdan színpadán, hogy végül teljesen elfoglalják a nyilvános kommunikáció terét, ahol nemrég még mindenki egyenlő volt. Felülkerekedett a populizmus, miként a legfontosabb globális közösségi hálón belül is. S ahogyan ma a világ bármely pontján (Donald Trump hatalomra jutása az USA-ban, Nagy-Britannia kiválása az EU-ból a jobboldali politikusok miatt stb.), az eseményeknek itt sem lehetett más kifutása.

A pandamaci búsan, értetlenül toporog a téren, ahol azt a sokezerternyi terrabyte videót forgatták és milliányi fotót készítettek, amelyek aztán bejárták az egész világot, hogy megmutassák egy kelet-európai ország harcát az európai jövőért. Azóta sok minden megváltozott. Oroszország bekebelezte a Krímet, végeérhetetlen háború folyik a Donyec-medencében, közszereplők estek terrorcselekmények és kirakatgyilkosságok áldozatául, zajos korrupcióellenes akciók követik egymást, hogy besározzák a Majdan idején hatalomra került új politikusokat. Az ország főterén rendszeresek a tiltakozó megmozdulások, de már nem csatlakoznak százazrek, s már nincsenek velük, akiket 2013–2014-ben ott láthattunk.

for security services in other authoritarian countries with growing protest movements. In Russia and Turkey, for instance, authorities started to jam mobile communications and block access to social networks to check the events and prevent them from growing into a revolution.

The first thousand people came to the square after the journalist's appeal. A few more thousands joined after similar appeals were made by Ukrainian and Western intellectuals. Artists, public activists, philosophers, and social innovators were the first to take a microphone and make a speech on Maidan's small makeshift stage. It was them who formulated the revolution's intellectual agenda and announced that the revolution was against self-interest and hypocrisy, the qualities abundant in the state apparatus, and against conservatism and the refusal to follow the pro-European course. They coined the slogans that the society was ready to accept ten years after the Orange revolution. That's why the people trusted them.

Intellectuals regularly reported on social networks what was happening on the Maidan and partly because of this were able to lead the protest. Mobile hospitals, volunteer groups, and educational projects for and by protesters were created mainly by intellectuals and their online audiences. They made the revolution not only visible but also very emotional: people empathized and this empathy materialized on the square.

However, there was a parallel destructive but natural process. The Maidan attracted diverse people with different views. The protest united everyone: left-wing activists, anarchists, nationalists and far right radicals, opportunists, the homeless and the unemployed, politicians and populists. When the key events were taking place (riot police assaults, skirmishes, police cordons, agents provocateurs attacking the protesters), the main purpose was to maintain the presence of this diverse unity. But since the revolution was developing online, it soon suffered the same misfortune as Facebook itself: the news feed algorithm. At a certain point, the agenda set by the intellectuals was pushed aside by arresting stories about "Nazi thugs" (far right radicals fighting with riot police) and appalling quotes from politicians who opposed the then-president Viktor Yanukovich. Those politicians would appear on the Maidan stage more and more often until they took over the public speaking space at the square where everyone had just been equal. Like in the planet's largest social network, populism got the upper hand. Given what is going on all over the world (Donald Trump has come to power in the US, Brexit was made possible by the efforts of right-wing politicians, etc.), there could not have been any other scenario.

A Majdan utáni társadalom meghiúsult, apró szegmensekbe esett szét, s ezernyi ok miatt, gyakorlatilag elveszett a közösséget összetartó bizalom. Olyan folyamat zajlik, amely egy az egyben ismétli a legnagyobb globális közösségi háló algoritmusát.

A Majdan, a Függetlenség tere Kijev központjában kong az ürességtől. A média nyelvén szólva: nem létezik. A forradalom azonban még nem ért véget. Virtuálisan folytatódik a kommentekben azoknak a posztjai alatt, akik annak idején kimentek a tere az újságíró Facebook-felhívására, és akik kutyúiken mindvégig odaadóan követték az eseményeket.

Oroszból fordította Kiss Ilona

Today, the sad panda is milling about absurdly at the square where thousands terabytes of video were recorded and millions of photographs taken. That footage has circled the globe to show how an East European country is fighting for its European future. A lot has changed since then. Russia annexed Crimea, an endless war in the Donbas region began, there were several terrorist attacks, quite a few public persons were assassinated to deliver a threat message, a series of corruption scandals erupted, involving the new people who came to power after the Maidan protests. The country's main square regularly hosts new protests but they no longer attract hundreds of thousands of sympathizers or those who had been coming to the square in 2013–2014. The post-Maidan society is fragmented into tiny communities that, for various reasons, don't trust each other. This process accurately copies the algorithm of the world's largest social network.

Today, Maidan Nezalezhnosti in central Kyiv lies empty. In media terms, it does not exist. However, the revolution is not over yet. It goes on online in the comments sections below the posts of those who responded then to the journalist's call and eagerly followed the events on their gadgets.

From Russian translated by Olga Serebryanaya

WORKS

TBOPWA

MUNKÁK

1986, Krasnodar (Oroszország)

Kijevben és Odesszában él és dolgozik. Az Odesszai Állami Mecsnyikov Egyetem biológiai karán (Gerinctelenek tanszéke) végezte tanulmányait. 2002 óta nemzetközi graffiti-művész, 2005 óta fest, 2017 óta graffiti tetoválással foglalkozik. Az ukrán *Forbes* véleménye szerint a 2012-es év egyik legígéretesebb fiatal művésze. Az APL315 művészi álnév, amely mögött egy hivatásos entomológus és az ukrán graffitiművészet egyik legaktívabb résztvevője rejtőzik. Karrierjének több mint tíz éve alatt számos egyéni és csoportos kiállításon vett részt hazai és külföldi galériákban, művészeti központokban és múzeumokban.

1986, Krasnodar (Russia)

Lives and works in Kyiv and Odessa. He graduated from the Faculty of Biology (the Department of Invertebrates) at Odessa Mechnikov National University. Since 2002 the artist has been working as an international graffiti-writer, since 2005 he has been painting, and since 2017 – producing graffiti tattoos. In 2012, he became one of the most promising young artists according to the Ukrainian version of *Forbes*. APL315 is a pseudonym that hides the artist, the professional entomologist and one of the most active members of the Ukrainian graffiti scene. For more than 10 years of his career, he has had numerous personal and group exhibitions in galleries, art centers and museums in Ukraine and abroad.

AZ ÉGITESTEK TERMINÁTORA, VÁSZON, VEGYES TECHNIKA, 2018 TERMINATORS OF CELESTIAL BODIES. CANVAS, MIXED TECHNIQUE, 2018

Az óriási festményen a legváltozatosabb szereplők vég nélküli, abszurd harca jelenik meg ironikus formában. Miről szól ez a történet, amelynek hősei, úgy tűnik, az archaikus sziklarajzokról léptek elő és Don Quijote szelmaival harcolnak, egyúttal a posztszovjet ukrán nincstelenség és szegénység olyan felismerhető attribútumaival vannak felruházva, mint a Bohdan kisbuszok és a Mivina gyors tészta? Ez talán a közelmúlt történelmi eseményeinek elbeszélése, amikor az emberek minden erejükkel egy európai országért harcoltak a Majdanon. Vagy lehet, hogy Ukrajnáról van szó úgy általában, és történelméről, melyet a 20. század elején a híres politikus és író Volodimir Vinnicsenko úgy jellemezett, hogy „nem lehet bróm nélkül olvasni”, mert annyira szomorú és annyira tele van a józan ész vereségével. Vagy lehet, hogy ez az egész emberiség panorámaképe, ahol minden hőse jut egy antihős. Hiszen végül is nem egészen világos, kinek kell szurkolni ebben a történetben, kinek van igaza, és ki a hibás – a felfegyverzett

The large-scale canvas in an ironic manner demonstrates the epic of the endless absurd struggle between various characters. What is this story about, where the heroes who seem to have come from archaic rock paintings, are engaged in a fierce battle with modern analogues of Don Quixote windmills, and at the same time such recognizable attributes of post-Soviet Ukrainian poverty and scarcity – “Bogdan” shuttle buses and fast-food noodles “Mivina”? Maybe, it is a narration about the events of recent history when people on the Maidan struggled for the non-Soviet, European country. Or, perhaps, we are talking about Ukraine and her history in general, which, according to the accurate remark of a political figure and writer of the beginning of the twentieth century Volodymyr Vynnychenko, “cannot be read without bromine” because it is so sad and full of defeats of common sense. Or, maybe, it is a panoramic view on humanity on the whole where every hero



harcoló hős vagy az egészségre oly káros gyors tészta, amely évtizedek óta menti meg az éhhaláltól az ukrán diákok, nyugdíjasok és szabad művészek ezreit.

A Terminátor a kortárs kultúrában elsősorban egy hatalmas dühös kiborg James Cameron legendás, posztapokaliptikus filmjéből, az oly távoli 2029-ből. Ma a terminátorokról szóló viccek kevésbé szórakoztatóak, hiszen az ember kiborgizációja egyre lehetségesebb forgatókönyvé válik. De nem szabad elfelejteni, hogy a csillagászatban a „terminátor” egy megvilágított égitest világos és sötét részét elválasztó vonal. Vagyis, képletesen az őr, amely a fény és a sötétség, a jó és a rossz, a fehér és a fekete, APL315 művében pedig a narancssárga határán áll, és nem engedi, hogy az ellentétek összekeveredjenek és megsemmisítsék egymást.

will always have his anti-hero. After all, it is not clear who should be supported in this story eventually, who is right and who is guilty – the armed warlike ancestor or the package of harmful noodles, which has been saving thousands of Ukrainian students, pensioners and free artists from starvation for death for decades.

The terminator in modern culture is, above all, a mighty fierce cyborg, an alien from the post-apocalyptic 2029 that is so far-off at the time of the creation of the legendary film by James Cameron. Today, jokes about terminators are less funny because cyborgization is becoming a more possible scenario of human evolution to posthuman. But one should not forget that in astronomy the “terminator” is a line that separates the illuminated side of a celestial body from its dark side. Figuratively speaking, it is a guard that stands on the verge of light and darkness, good and evil, white and black or orange, as in the case of the APL315’s work, and does not allow them to mix and destroy each other.

PJOTR ARMJANOVSZKIJ PIOTR ARMIANOVSKI

1985, Donyeck

Kijevben él és dolgozik. Művészi pályafutását a Zsuki (Жуки) Kamaraszínház stúdiójában kezdte (2003). Később Kijevben, Lvivben, Moszkvában tanult, részt vett Marina Abramovics, Klim és Janusz Bałdyga performanszaiban. Mióta szülővárosában kirobbant a katonai konfliktus, főleg dokumentumfilmeket készít.

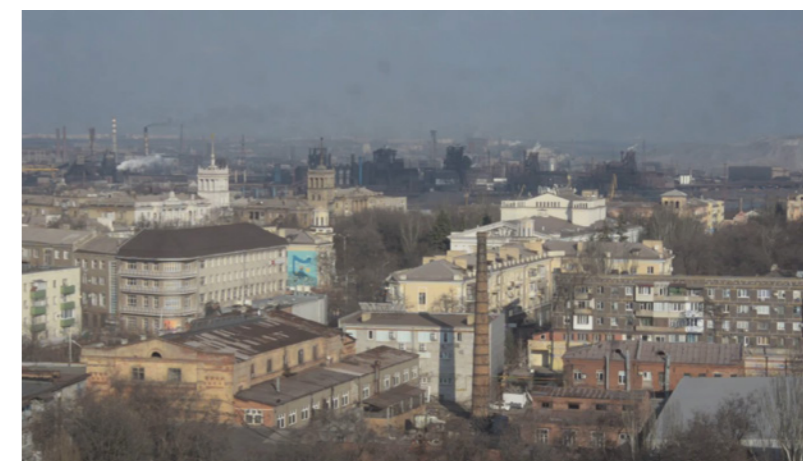
1985, Donetsk

Lives and works in Kyiv. He started his artistic activity in the studio of the Chamber Theatre "Zhuki" (2003). Later Armianovski was intensively engaged in educational programs and performances in Kyiv, Lviv, Moscow. In particular, Marina Abramović, KLIM, and Janusz Bałdyga were his teachers. Since the beginning of the military conflict in his hometown, the artist has been producing mainly documentaries.

ÉN ÉS MARIUPOL, VIDEÓ, 2017 ME AND MARIUPOL. VIDEO, 2017

Az alkotó rövidfilmjeinek központi témáját azok a politikai és társadalmi visszasságok adják, amelyek áthatják az emberek mindennapjait, átjárják mindennapi gondolataikat, reményeiket, álmaikat. Filmjének hőseit Armjanovszkij arra kéri, hogy álmodozzanak Mariupol, az Ukrajna dél-keleti részén, közvetlenül a megszállt területek és a konfliktus határán található város nevében. A filmben a szebb jövőt áhító kollektív álmokat átszövik a szebb múltból szóló egyéni visszaemlékezések. Armjanovszkij kamerájával járja a gyermekkori emlékeit megidéző, ma romokban heverő utcákat. A képernyőn látható komor, érdektelen tájképek éles kontrasztot képeznek a láthatatlan narrátor költői hangvételével, aki a „mesét” keresi a város egykori erejét idéző szimbólumok között. Az egyetlen, ami változatlan maradt – a tenger. Sötét fel-színe a donyecki sztyeppe emlékeit idézi, és a „Mariupol csodájáról” szóló álom a művész honvágyának kivetülésévé válik.

The central themes of the artist's short films are political and social hardships that permeate the everyday life of people and affect their daily reflections, hopes and dreams. Armianovski asked the heroes of his movie to dream on behalf of the city of Mariupol, located in the southeast of Ukraine, directly on the border with the occupied territories and the conflict zone. Collective fantasies of a better future are intertwined in the footage with individual memories of the better past. Armianovski wanders with the camera in the places associated with his childhood memories that are now in ruins. The gloomy and tedious landscapes in the frame vividly contrast with the poetic intonation of the narrator behind the scenes who is looking for a "fairy tale" among the symbols of the former strength of the city. The only thing that remains unchanged is the sea. Today its dim surface sends the artist back to the memories of the Donetsk's steppes, and the dream of a "miracle for Mariupol" becomes a projection of the artist's grief over his home.



SZERGEJ BRATKOV SERGEY BRATKOV

1960, Harkov

2000-től Moszkvában él és dolgozik. 1978-ban végzett a Harkovi Repin művészeti iskolában, 1983-ban a Harkovi műszaki főiskolán. 1970-től fotózik, 1980-ban kezdett el kísérletezni, kollázsokat és objekteteket készíteni. 1988–93 között a *Litera* művészcsoporthoz tartozott. Félfiguratív festményeket alkot, csoportos kiállításokon vesz részt Ukrajnában és Németországban. 1994-től 1997-ig a Fast Reaction Group tagja Borisz Mihajlovval, Viktória Mihajlovával és Szergej Szolonszkijjal. Bratkov munkái Ukrajna és Oroszország társadalmi valóságát tükrözik, figyelmének középpontjában a hontalan, nincstelen középosztálybeli emberek állnak. Bratkov társadalmi problémákat feszeget, valamint a „népi giccset mint a posztszovjet térségre jellemző hétköznapiság értelmetlen kollázsát” jeleníti meg munkáiban.

A São Paulói biennále (2002), a Manifesta (2004), a Velencei Biennále (2003, 2007, 2011) résztvevője. Vizuális művészeti alkotás műfajában elnyerte az Innovációja állami díjat (2009). Alkotásai megtalálhatók a moszkvai Multimédia Art Múzeum, Kortárs művészeti múzeum, az antwerpeni M HKA, Modern művészetek múzeuma, a CGAC (Santiago de Compostela, Spanyolország), a svájci Winterthur fotómúzeum gyűjteményében, valamint számos ország magángyűjteményeiben. Szergej Bratkov vezeti a fotó, szobor, videó műhelyt a moszkvai Rodcsenko fotó- és multimédia művészeti iskolában.

A POKOL ÜZEMELTETŐJE ÉS A POKOL FÖLDJE, LIGHTBOX, 2007

A VIKTOR PINCHUK ALAPÍTVÁNY GYŰJTEMÉNYÉBŐL

HELL OPERATOR AND HELL LAND. LIGHTBOXES, 2007

FROM THE VIKTOR PINCHUK FOUNDATION'S COLLECTION

Az alkotás a művész kohászati vállalatoknál tett látogatásai alkalmával szerzett benyomásait tükrözi. A művet 2007-ben kiállították a Velencei Biennalé ukrán pavilonjában. Az Ukrajna keleti részén található nagy ipari vállalatok komoly válságon mentek keresztül. A tervezőgazdálkodásról való áttérés a kapitalizmusra fájdalmas volt, számtalan konfliktus, fegyveres ellenállás, munkanélküliség, az egyszerű munkások gondja-baja kísérte, ami a szovjet mentalitás számára új osztályegyenlőtlen séget hozott. Szergej Bratkov egyszerre kegyetlen és költői

1960, Kharkov

He has been living and working in Moscow since 2000. He graduated at the Repin Art College in 1978 and the Polytechnical Academy in 1983. He became interested in photography in the 1970s, and began experimenting with photography making collages and objects. From 1988 to 1993, he was associated with a group of artists called *Litera*. Creating semi-figurative paintings, he participated in group exhibitions in Ukraine and Germany. From 1994 to 1997, he was a member of the Fast Reaction Group together with photographer Boris Mikhailov, Viktoria Mikhailova and Sergey Solonsky. In his works, he reflects on the social reality of Russia and Ukraine, focusing on the life of homeless, poor middle-class people. He addresses the society's problems and fixes the "peoples kitsch – an absurd collage of everyday life, typical of the post-Soviet era".

He participated in the 25th São Paulo Biennale in (2002), Manifesta 5 (2004), the Venice Biennale (2003, 2007, 2011). In 2009, he won the state Innovation award in the category of visual artworks. His works can be found in the collections of the Multimedia Art Museum (Moscow, Russia), Catherine Foundation (Moscow, Russia), Museum of Modern Art MUHKA (Antwerp, Belgium), Art Museum Milwaukee (Milwaukee, USA), Museum of Contemporary Art in Zagreb (Croatia), FRAC (Paris, France), the Centre of Contemporary Art of Galicia – CGAC (Santiago de Compostela, Spain), Fotomuseum Winterthur (Switzerland), Pinchuk Art Centre, as well as in private collections.

The work was created under the impression of the artist's trip through Ukrainian metallurgic enterprises. The work was presented in the Ukrainian pavilion at the Venice Biennale in 2007. Big industrial factories at the East of Ukraine found themselves in deep systemic crisis in post-Soviet times. The transition from planned economy to capitalism was painful and accompanied by an array of conflicts, armed stand-offs, unemployment and the poverty of ordinary workers and the emergence of class inequality alien to the Soviet mentality.



projektjében a valamikori hatalmas ipari kolosszusok depresszív szépsége és nagysága, valamint az új tulajdonosokkal szemben – a 2000-es évek közepén – érzett feszítő félelem légköre nyilvánul meg. A művész éles társadalmi problémafelvetéseiről ismert.

The depressive beauty and greatness of the former powerful industrial giants and the atmosphere of intense fear aroused by the new owners, which reigned in the region in the mid-2000s, was vividly depicted in the rigid and, at the same time, poetic project of Sergey Bratkov, who is famous for his interest in acute social problems.

ANATOLIJ BELOV ANATOLY BELOV

1977, Kijev

Kijevben él és dolgozik. Festő, író, performanszművész, videóművész, zenész. A Tarasz Sevcsenko Köztársasági művészeti középiskola festészeti karán és Ukrajna Nemzeti műszaki egyeteme Nyomdaipari karának Könyv-grafika szakán végezte tanulmányait. Tagja volt a P.E.II. (R.E.P. : Forradalmi Kísérleti Tér) csoportnak, a Penoplast és az Emblika Quali csoportnak. Soros György Kortárs Művészeti központjának rezidense volt Kijevben (2005) és a Rotor Kortárs művészeti egyesület rezidense Grázban (2009). Jelenleg az „Emberi hasonlóság” zenei projekt résztvevője. Rajzaival, képeivel és videómunkáival Belov megnyitja a nem cenzúrázott fikciós és önéletrajzi narratívákat, fejlesztve ezáltal a féktelen szexuális kutatás világát. A művészetet a homoszexuális egyén fegyvereként használja a homofób társadalom ellen vívott személyes harcában, és elveszett romantikus módjára szabadságról és szerelemlről álmodik.

A HOMOFÓBIA MA – HOLNAP GENOCIDIUM! KÖZTÉRI GRAFIKA, 2009 HOMOPHOBIA TODAY – GENOCIDE TOMORROW! GRAPHICS IN THE PUBLIC SPACE, 2009

A projekt a kijevi Ya-Galéria felgyújtása után született 2009-ben. A galériában egyik este a homofóbia kérdését vitatták meg. Még aznap este betörték a galéria ablakait, egy hét múlva pedig felgyújtották egy Molotov-koktéllal. A falra ráírták: „Nem a sodómiára. OYH (OUN: Ukrán nacionalisták szervezete)”. A projektet Vilniusban és Kijevben is bemutatták 2009-ben és 2010-ben.

1977, Kyiv

Lives and works in Kyiv. He received degrees from the Republican Taras Shevchenko Art School and the National Technical University of Ukraine. He was a member of the artists groups R.E.P., Penoplast and Emblika Quali. Belov participated in residencies of the Centre for Contemporary Art founded by George Soros in Kyiv (2005) and the Rotor association for contemporary art in Graz (2009). Through his drawings and paintings, Anatoliy Belov reveals an uncensored freedom of fictional and autobiographical narratives, developing a world of unbridled sexual exploration. Using art as a weapon in his personal struggle of a homosexual within a closed homophobic society, Belov appears as a lost romantic dreaming of freedom and love.

The project emerged after the arson in Ya Gallery in Kyiv in 2009. One evening a discussion on homophobia was held at its premises, later the same evening the window of the gallery was broken. A week after these events the building was set on fire with a Molotov cocktail thrown through the window. It was written on the wall: "No to sodomy. OUN (Organization of Ukrainian Nationalists)." The project was presented in Vilnius and Kyiv in 2009 and 2010.



ALEKSZANDR CSEKMENYOV ALEXANDER CHEKMENEV

1969, Luganszk

1997 óta Kijevben él és dolgozik vezető ukrán sajtó-
orgánumok fotósaként. Karrierjét szülővárosa egyik kis
stúdiójában kezdte. Szabadidejében az utca emberét, a házakat
fényképezte, így dokumentálta azt a mély gazdasági és társadal-
mi válságot, amelybe Ukrajna keleti része került a Szovjetunió
szétesése után. Csekmenyov művei belülről mutatják be az
1990-es évek bányászainak mindennapjait. Szülőföldje – a kato-
nai konfliktus epicentrumában lévő Donyec-medence – esemé-
nyeit mind a mai napig dokumentálja. 2011-ben adta ki *Donbasz*
című könyvét, egy húsz fotósorozatból álló vizuális narratívát
Kelet-Ukrajna életéről. Csekmenyov fotóit olyan orgánumok
tették közzé, mint a *New York Times Lens blog*, *Time Magazine*,
Time Lightbox, *The New Yorker Photo Booth*, *MSNBC*, *Quartz*,
The Guardian, *Vice Magazine*. 2013-ban az év fotósának
választották Ukrajnában.

1969, Luhansk

He 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, docu-
menting 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 award-
ed the Grand Prix *Photographer of the Year of Ukraine 2013*.

SEMÉLYI IGAZOLVÁNY, SZÍNES FOTÓ, 1994–1995

PASSPORT. COLOR PHOTOGRAPHY, 1994–1995

Az 1990-es években készült sorozat jól mutatja nap-
jaink társadalmi instabilitásának és konfliktusainak for-
rását. A művész a Szovjetunió szétesését követő átalakulás
következményeit mutatja be a Donyec-medencében a magá-
nyos nyugdíjasok kerékbe tört életének példáján keresztül.
A beteg és kétségbeesett idős emberek, mint a zátonyra fu-
tott hajó darabjai, úgy élik gondokkal-bajokkal teli életüket,
mert az ország, amely fölött a változások szele fúj, maguk-
ra hagyta őket. A hihetetlen szegénységet és kétségbeesést
kiemeli a fotók tökéletesen fehér, semleges háttere, mely,
akárcsak a személyi igazolványokhoz készülő fényképeknél,
a „véletlen szuprematizmus” hatását kelti, és nagyobb kife-
jező erőt és sokkoló tragikumot kölcsönöz a képeknek.

The series which was made in the middle of the
1990s demonstrates vividly the sources of social insta-
bility and conflicts in the region today. The author stud-
ies difficult consequences of Donbas transformations
after the dissolution of the Soviet Union through bro-
ken lives of lonely pensioners. Ill and perplexed, they
live out their lives in horrifying poverty like fragments
of old ships, abandoned by the country over which the
wind of change flows. Incredible scarcity and despair
are emphasized in the frame with the abstract perfec-
tion of the white background, used by the artist with a
totally utilitarian aim. Neutral white screen for pass-
port photos creates the effect of “incidental suprema-
tism” and brings even more expressiveness and the
shocking tragedy into the photos.



DAVID CSICSKAN DAVID CHICHKAN

1986, Kijev

Kijevben él és dolgozik. Művészcsaládban született anarchista-kommunista, aktivista művész. David Csicskan következetesen politikál és művészetében is a kritikai irányzatot követi. Alapvető technikája az akvarell, ezenkívül az installáció, street art és performansz műfajaiban is alkot. A munkások autonóm szövetsége, a Fekete szivárvány és a Földalatti dialektika liberális klubja elnevezésű anarchista szervezetek tagja.

ELVESZETT LEHETŐSÉG, A KIÁLLÍTÁS POGROMJÁNAK DOKUMENTÁCIÓJA, FOTÓ, VIDEO, 2017 / TÖRTÉNT, AMI TÖRTÉNT, DE NEM AZ, AMIT MI AKARTUNK, GRAFIKA, 2017

A GRINYOV ART FOUNDATION GYŰJTEMÉNYÉBŐL

THE LOST OPPORTUNITY. DOCUMENTATION OF THE EXHIBITION'S POGROM, PHOTOS, VIDEOS, 2017 / WHAT IS DONE IS DONE BUT IT WAS NOT WANTED. GRAPHICS, 2017

FROM THE COLLECTION OF GRINYOV ART FOUNDATION

David Csicskan *Elvesztett lehetőség* című kiállítását, amelyet 2017 februárjában a Vizuális Kultúrákutató Központja (VCRC) szervezett Kijevben, a háborúnak és a 2013–14-es Majdan után kialakult helyzetnek szentelte. A projekt élesen vetette fel a több mint három éve válaszra váró kérdést: mi volt, mivé lett és mivé lehetett volna a Majdan? A művész véleménye szerint a Majdan az ukrán társadalom számára egy elvesztett lehetőség arra, hogy társadalmi forradalmat csináljon: ne csak a méltóságát védje meg, hanem végre vívja ki önmaga számára a méltó életkörülményeket. A grafikai munkák sorozatában a művész az okokat tárja fel és a veszteség következményeiről beszél, melyek között a dekommunizáció az a jelenség, amely kikristályosítja az ellenforradalom jeleit a politikai tudatlanságnak köszönhetően.

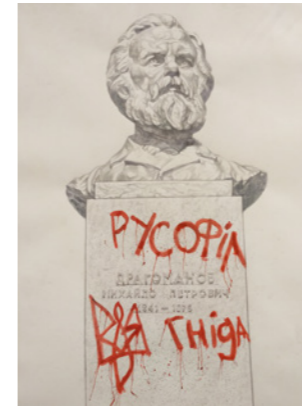
A kiállítás megnyitása után a közösségi oldalakon, ultrajobboldali bloggerek és csoportok lapjain megfenyegették a művészt, valamint a kiállítás szervezőit, és követelték, hogy semmisítsék meg a kiállítást. Február 7-én, kedden, 17:40-kor körülbelül tizenöt személy hatolt be a Vizuális Kultúrákutató Központjába, bántalmazták az őrt, megsemmisítették a kiállítást és eltulajdonították a kiállított művek egy részét. A kiállításon David Csicskan tíz grafikája volt látható. Négyet elloptak, hármat teljesen megsemmisítettek. Három mű maradt csak meg: kettő

1986, Kyiv

Lives and works in Kyiv. He is 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.

David Chichkan's exhibition *Lost Opportunity*, organized by the Visual Culture Research Center in Kyiv in February 2017, was devoted to the war and the situation after the Maidan 2013–2014 in Ukraine. The project acutely raised the question that has been in the air for more than three years: what was, has become and could have become the protest on the Maidan. From the perspective of the artist, the Maidan for Ukrainian society is a lost opportunity to carry out a social revolution, not only to defend dignity but to achieve decent living conditions at last. In the series of graphic works, the artist revealed the causes and talked about the consequences of this loss, among which "decommunization" is listed as a phenomenon that crystallizes the signs of counterrevolution in the context of political ignorance.

After the project was opened, appeals for the destruction of the exhibition and threats to the artist and the organizers emerged at the pages of right-wing bloggers and groups in social networks. On Tuesday, the 7th of February, at about 17:40, approximately 15 people burst into the premises of the Visual Culture Research Center, injured the bodyguard, destroyed the exposition and stole some of the works presented there. The exhibition featured ten graphic paintings by David Chichkan. Four of them were abducted, and three were



sértetlenül, egy pedig kissé megrongálódott. A támadók falfeliratai között szerepelt az ukrán címer kelta keresztet megjelenítő stilizációja, ami annak a bizonyítéka, hogy a támadók neonácik voltak.

Az incidens nagy visszhangot keltett Ukrajna-szer- te és az ország határain túl is, bizonyítva, hogy a majdani események kritikai megközelítése a mai napig rendkívül fájdalmasan érinti a traumatizált ukrán társadalmat.

completely destroyed. Only two art works survived, and one was slightly damaged. Among the inscriptions on the walls made by the attackers was a trident, stylized under the Celtic cross, which is one of the evidences that the onslaught was committed by neo-Nazis.

The incident was widely publicized in Ukraine and abroad, and proved that the critical point of view on the Maidan's events is still perceived very painfully in Ukrainian society, traumatized by the events of recent years.

MITYA CSURIKOV MITYA CHURIKOV

1985, Kijev

Kijevben, valamint 2006-tól Berlinben él és dolgozik. A kijevi Nemzeti képzőművészeti és építészeti akadémián és a berlini Művészeti egyetemen végezte tanulmányait. Választott projektjei: Rezidencia – *Elnézést, nincs üres szobánk* – Ungvár (2018), jelölés a fiatal művészek versenyére – MUHi, Kijev (2017), Liverpool Biennial – Liverpool Artist Residency (2016), Kunsthalle Wien – Destination Wien, Bécs (2015).

SZINTETIKUS TÁJKÉP, SZOBROK, VIDEO, 2017 **SYNTHETIC LANDSCAPE. SCULPTURES, VIDEO, 2017**

A projektben Mitya Csurikov a mesterséges, ember által alkotott urbanisztikus tájképekre reflektál. Olyan anyagokra fókuszál, amelyekből az ilyen és ehhez hasonló tájképek létrejönnek. A művész szempontjából ezek azok a felületek, amelyekkel az ember kapcsolatba kerül, amelyeket megérint vagy használ, miközben egyáltalán nem figyel oda. Tehát az emberek, bár nincsenek tudatában, formálják a jelen városát és jelentősen hozzájárulnak a közterek felfogásához. A művész a szobraiban, objektjeiben és grafikaiban újraértelmezi a tájépítészetre és a modern dizájn elemeire való utalásokat, amelyeket az épületek, irodák homlokzatán és az utcákon figyel meg. Csurikovot általában az emberi környezetre kifejtett hatás témája foglalkoztatja, rögzíti azokat a változásokat, amelyek a városi közegben mennek végbe.

1985, Kyiv (Ukraine)

Lives and works in Kyiv and Berlin. He studied at the National Academy of Fine Arts and Architecture in Kyiv and at the Berlin University of Arts UdK. Among his selected projects there are Residency – *Sorry, We have no Rooms Available* – Uzhgorod, Ukraine (2018), Nomination for the young artists competition – MUHi – Kyiv, Ukraine (2017), Liverpool Biennial – Liverpool Artist Residency, Liverpool, UK (2016), Kunsthalle Wien – Destination Wien, Vienna, Austria (2015).

In this project, Mitya Churikov reflects on the nature of artificial, man-made urban landscapes. In particular, he focuses on the materials of which such landscapes are being constructed. From the artist's point of view, these are the layers of surfaces that a person faces, touches, and uses without paying attention to them. Therefore, people unconsciously shape the image of modern cities and make a significant contribution to the perception of public space. References to landscape architecture and modern design that the artist notices on the facades of buildings, offices and in the streets, are later reinterpreted by him in sculptures, objects, and graphics. Altogether, Churikov deals with the subject of people's contribution to their environment, recording the changes that occur in urban space nowadays.



ZSANNA KADIROVA ZHANNA KADYROVA

1981, Brovari (Kijevi régió)

Kijevben él és dolgozik. A Tarasz Sevcsenko Állami művészeti középiskola szobrászszakán végezte tanulmányait. A kétezres évek közepétől korosztálya legaktívabb művészeti egyesületének, a kijevi R.E.P. (Forradalmi Kísérleti Tér) csoport tagja, egyéni alkotói pályája azóta dinamikusan ível fölfelé. 2012-ben megkapta a Kazimir Malevics-díjat, a kortárs szobrászati fesztivál Kiev Sculpture Project nagydíját, valamint a Szergej Kurjohin-díjat public art kategóriában (Szentpétervár). A legismertebb kortárs ukrán női szobrász.

1981, Brovary (Kyiv region)

Lives and works in Kyiv. Graduated from the Shevchenko National Art High School, the department of sculpture. Since the middle of the 2000s, she has been a participant of the most active artistic communities of her generation -- a Kyiv-based group called R. E. P. (Revolutionary Experimental Space). Her individual career has been dynamically evolving since the end of the 2000s. In 2012 she won the Kazimir Malevich Artist Award and the Sergey Kuryokhin Modern Art Award in nomination of Public Art (Saint-Petersburg). In the same year, she was awarded the Grand Prix of the Kyiv Sculpture Project festival of contemporary sculpture. She is the most famous Ukrainian contemporary female sculptor.

CÍM NÉLKÜL, SZOBOR, 2014 **UNTITLED, SCULPTURE, 2014**

A monumentális mű Ukrajna térképét idézi, az országét, amely 2014-ben területének egy részét elvesztette. A Krím-félsziget orosz annektálása során elszenvedett trauma szó szerinti megjelenítése ez: a jobb sorsra érdemes félsziget szimbolikus kiszakadása az Ukrajna térképére emlékeztető szétvert falfelületből. A széttört fal Szovjetunió szétesését is megidézi, annak gazdasági összeomlását. Az installáció egy elhagyatott gyár téglafalából készült, egyik oldalán tűz nyomai, a másik oldalán szovjet tapéta látható. A szoborkompozíció a 2014-es zaklatott időszakban készült, Ukrajna éppen hogy átélte a forradalmat, a Krím-félsziget elcsatolását, izzott a katonai konfliktus az ország keleti részén. A művész felteszi a kérdést: az otthonunk és annak falai a védelem érzetét keltik, de mennyire bízhatunk ebben a változások közepette?

The outlines of this monumental work resemble the map of Ukraine which has lost parts of its territory. The image of the trauma experienced by Ukrainian society after the annexation of Crimea by Russia in 2014 is literally embodied here – the infamous peninsula is symbolically detached from a piece of smashed wall in the form of the map of Ukraine. The picture of the fragmented country also refers to the dissolution of the Soviet Union and its economic collapse. The sculpture is carved from the brick wall of an abandoned factory. One of its sides preserved traces of fire, the other one still has Soviet wallpapers on it. The sculptural composition was created in the turbulent atmosphere in 2014 when Ukraine had just lived through the revolution and the annexation of Crimea, and the military conflict in the East of the country was in the most acute phase. The author asks the question: the home and its walls provide a sense of security, but how reliable is this protection in the face of change?



GLEB KATCSUK ÉS OLGA KASHIMBEKOVA GLEB KATCHUK AND OLGA KASHIMBEKOVA

Gleb Katcsuk 1978-ban született Odesszában. Moszkvában él és dolgozik. Videóművész, az 1990-as évek második felében az odesszai művészeti élet aktív résztvevője, a korabeli ukrán videóművészet számos jelentős alkotásának szerzője.

Olga Kasimbekova 1968-ban született Odesszában. Az Odesszai építőipari és építészeti Akadémián, az Odesszai pedagógiai egyetemen, valamint az Összoroszországi Állami filmművészeti főiskolán végezte tanulmányait. Videóművész, az 1990-as évek második felében, a 2000-es évek elején aktív résztvevője az odesszai művészeti életnek.

BÁRSONY LABIRINTUS, VIDEOÓ, 2004 **VELVET LABIRYNTH. VIDEO, 2004**

Olga Kasimbekova és Gleb Katcsuk videómunkája értékes dokumentuma a 2014-es narancsos forradalomnak. A forradalmi események közepette a művészek végigjárták a sátrakat és a barikádokat a Bessarabszka tértől a Függetlenség teréig (a Majdanig). Ennek eredményeképpen született meg a Katcsuk és Kasimbekova művészetére oly jellemző mű, amikor a teljes mértékben dokumentarista alkotást apránként szürreális felhangok kezdik átszőni.

Gleb Katchuk was born in 1978 in Odessa. Lives and works in Moscow (Russia). He is a video artist who was actively engaged in the artistic life of Odessa in the second half of the 1990s, and created a number of iconic works of Ukrainian video art of this period.

Olga Kashimbekova was born in 1968 in Odessa. The artist graduated from the Faculty of Architecture at the Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture. She also studied at Odessa State Pedagogical Institute named after K. D. Ushynsky (The Faculty of Arts and Graphics) and the All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (The Director's Faculty). Olga is a video artist who was an active participant of the art scene of Odessa at the end of the 1990s and at the beginning of the 2000s.

Gleb Katchuk and Olga Kashimbekova's video work is a valuable documentary evidence of the times of the Orange Revolution of 2004. The artists walked through the rows of tents and barricades between the Bessarabska Square and Maidan Nezalezhnosti in the midst of the revolutionary events. It resulted in the single shot work typical of Katchuk and Kashimbekova's art – when a seemingly absolutely documentary story is being gradually colored with surrealistic notes.



ALEVITYINA KAHIDZE ALEVTINA KAKHIDZE

1973, Zsdanyivka (Donyecki régió)

Muzicsiban (Kijevi régió) él és dolgozik. A kijevi Nemzeti Képzőművészeti és Építészeti Akadémia grafika szakán végezte tanulmányait, 2004–2006 között a maastrichti Van Eyck Akadémián tanult. Képzőművész, performer, a Muzicsi faluban található nemzetközi művészeti rezidenciaprogram, valamint a www.kram.in.ua online művészeti folyóirat társalapítója. 2002-ben a Kijev-Mogiljanszka Akademiája kortárs művészeti központja által szervezett fiatal kurátorok és művészek versenyének első győztese. 2008-ban Kazimir Malevics-díjat kapott. Számos hazai és külföldi projektben vett részt, többek között a 6. Moszkvai Biennálén, a Manifesta 10 kortárs művészeti biennálén Szentpéterváron, a 7. Berlin Biennálé *Drawing Class for Collectors* programjában, az 54. Velencei Biennálé Marokkói Pavilon projektjében. Művészetének egyik sarokköve saját identitása összetett struktúrájának a kutatása. Művészi eszközeit személyes tapasztalataiból és képzeletéből meríti. Munkáinak témái: a fogyasztói kultúra, a genderkérdés, a szerelem, a tiltakozás kultúrája, a háború tapasztalata, az állat- és növényvilág.

KLUBNYIKA ANDREJEVNA TÖRTÉNETE, AVAGY ZSDANYIVKA, INSTALLÁCIÓ, 2014–2018

THE STORY OF KLUBNIKA ANDRIIVNA, OR ZHDANIVKA. INSTALLATION, 2014–2018

A mű a művész édesanyjával folytatott négy évnyi telefonbeszélgetést és néhány véletlen találkozást dolgozta fel. A történet 2014-ben kezdődik, amikor Alevtyina szülővárosában (Zsdanyivka, Donyecki régió) elkezdődtek a harcok a Nemzeti Gárda és a szakadárok által önhatalmúlag kikiáltott Donyecki Népköztársaság között. Azokban az időkben Zsdanyivkában csak a helyi temetőben volt térerő, a művésznő édesanyja így kénytelen volt odamenni, hogy tudtára adja lányának, hogy él. A történet máig folytatódik: Zsdanyivkában egyetlen szolgáltató sem működik, a város a mai napig megszállt terület.

A mű 2014–18 között készült rajzokból, videóperformanszokból, valamint nyomtatott propagandaanyagokból áll, amelyek a szakadárok által megszállt Zsdanyivka gyűlölettel teli, abszurd légkörét tükrözik. Az eredeti anyagok archívumát a művész édesanyjától kapta, aki az évek során gyűjtötte össze és adta át lányának az önhatalmúlag kikiáltott Donyecki Népköztársaság újságait, szórólapjait és egyéb agitációs termékeit.

1973, Zhdanivka (Donetsk region)

Lives and works in the village of Muzychi (Kyiv region). She graduated from the Department of Graphics at the National Academy of Fine Arts and Architecture (Kyiv). In 2004, the artist studied at the Jan van Eyck Academie. She is artist, performer, and the co-founder of the private artistic residency in the village of Muzychi and artistic online magazine *KpAM*. In 2002, she became the first winner of the Competition of young curators and artists that was held by The Center for Contemporary Art at National University of Kyiv-Mohyla Academy. In 2008, the artist was awarded the Kazimir Malevich Artist Award. She was a participant of numerous Ukrainian and foreign projects, for instance, the 6th Moscow Biennale for Contemporary Art, Manifesta 10 in Saint-Petersburg, *Drawing Class for Collectors* within the 7th Berlin Biennale, the project of Morocco Pavilion for the 54th Venice Biennale, etc. One of the cornerstones in the artist's work is the exploration of the sophisticated structures of her identity. Kakhidze's artistic practices are based on personal experience and imagination. The subjects of her works are consumer culture, gender, love, the culture of protest, the experience of war, the world of plants and animals.

The work covers 4 years of phone conversations and encounters between the artist and her mother. The story begins in 2014 in Alevtyina's hometown (Zhdanivka, Donetsk region) with an outbreak of the military conflict between the National Guard of Ukraine and the armed forces of the self-proclaimed Donetsk People's Republic. At that times mobile network in Zhdanivka operated only at the local cemetery, and it was the exact place where the mother of the artist had to go to inform the daughter that she was alive. Today the story has been continuing as there is no active phone operators in Zhdanivka, and the city still remains occupied.

The work includes drawings of 2014–2018, video performances, as well as propagandistic printed materials that reflect the atmosphere of hatred and absurdity in the occupied Zhdanivka. The archive of the originals of these materials was received from the mother, who collected and passed to the daughter newspapers, leaflets and other agitational products of the self-proclaimed Donetsk People's Republic.



BORISZ KASAPOV BORYS KASHAPOV

1984, Kijev

Kijevben él és dolgozik. A moszkvai Rodcsenko fotográfiai és multimédia iskolában végezte tanulmányait. 2004-2005 között a Kijev-Mogiljanszki Akadémia kortárs művészeti központjának rezidense. Részt vett a R.E.P. (Forradalmi Kísérleti Tér) csoport korai akcióiban, aktív résztvevője volt a kijevi művészeti színtérnek a 2000-es évek fordulóján. A kortárs művészet szinte minden műfajában alkotott a graffitin, videón, festészetben és grafikán át a performanszig, kurátorként is tevékenykedett. Részt vett számos ukrán és nemzetközi projektben. 2017 őszén részt vett a *Ma, ami mégsem jött el fiatal művészek fesztiválján*, melyet a kijevi Miszteckij Arzenálban rendeztek az ukrán kulturális minisztérium támogatásával.

A SZÉGYEN 15 PERCE, VIDEO, 2013 15 MINUTES OF SHAME, VIDEO, 2013

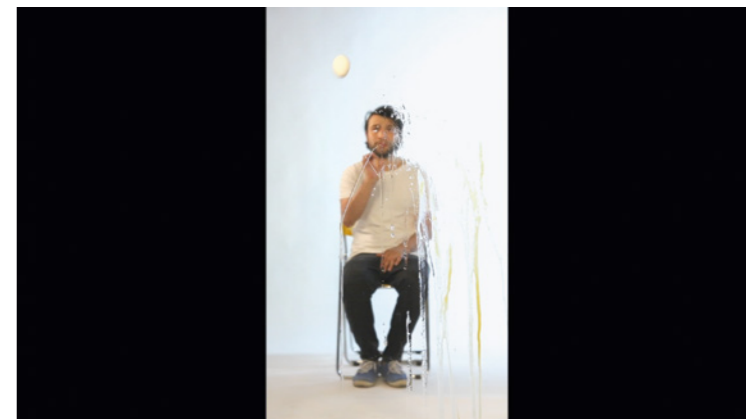
Amikor Borisz Kasapov az európai kultúra karneváli kifütyülés ismert eleméhez, a tojásdobálás brutális módszeréhez folyamodik, a művész és a néző között tátongó kommunikációs szakadékot igyekszik áthidalni. A kortárs művészetben, amely lemondott a szépségről és a katarziszról, a brutalitás lett az egyike a nem túl sok nem profanizált médiumnak. Amikor a művész megtámadja a nézőt, egy láthatatlan, de legyőzhetetlen akadályba ütközik, egy üvegfalba, amely úgy látszik, védi a művészt és közönségét a kölcsönös agressziótól. A fal kvázi vászonná válik, átveszi az agresszív impulzust és átalakítja azt úgynevezett klasszikus művészeti alkotássá. Ez az action painting hagyományát, Jackson Pollock és más neves absztrakt expresszionista alkotó művészetét idézi. Egy brutális pofon helyett, amely a kortárs közönség kispolgári ízlését lenne hivatott kritizálni, a fájdalom és a trauma helyett, a vér és a testnedvek helyett, az erős hatások helyett a néző egy „szép”, érthető művészeti alkotást kap, amely a jól ismert jelrendszerekhez utalja őt. Így a művész saját vereségét artikulálja, azt, hogy képtelen a nézőt a fájdalom és az erős izgalom átélésére készíteni,

1984, Kyiv

Graduated from the Rodchenko Moscow School of Photography and Multimedia. Lives and works in Kyiv. In 2004–2005, he was a resident of the Contemporary Art Center of Kyiv-Mohyla Academy, participated in a number of early performances of the R.E.P. group, was an active participant of the Kyiv art-scene at the turn of the decade; ventured into almost all known genres of contemporary art from graffiti, video, painting and graphics, to performance and curatorship. The artist participated in a number of Ukrainian and international projects. In the autumn of 2017, he became a participant of the Festival of Young Ukrainian Artists *Today, which never happened*, which was held with the support of the Ministry of Culture of Ukraine in Mystetskyi Arsenal (Kyiv, Ukraine).

Using the brutal method of egg throwing – a well-known element of European culture of carnival damnation – Borys Kashapov tries to ruin the communicative chasm that has been laid between the artist and the spectator. In modern art, which has refused beauty and catharsis, brutality remains one of the few NOTprofaned mediums. Attacking the spectator, the artist faces an invisible, but at the same time insurmountable obstacle – a glass wall that seemingly protects the artist and his audience from mutual aggression. This wall becomes a quasi-canvas, receives the aggressive impulse and turns it into the so called classical work of art. It brings us back to the tradition of action painting, the art of Jackson Pollock and other eminent abstract expressionists. Instead of a brutal slap that would have criticized the philistine taste of contemporary audience, instead of pain and trauma, instead of blood and secretion, instead of all of these effects, the spectator receives the "beautiful", understandable work of art that provides her with

151



WORKS

ami valószínűleg lehetetlen a mai nárcisztikus fogyasztói társadalomban. A mai világban nincs helye a tragédiának. Mi az örök traumatikus kiNEMmondottság, megNEMélés, átNEMérés szituációjában élünk, melyet a közösségi hálókön folytatott beszélgetés kultúrája szült a közvetett káromkodással, agresszióval és elfojtott udvarias, pozitív tiltakozással. Munkájával Kasapov a dislike gombra szavaz, a tragikus kapcsolatok lehetőségére a néző–művész–valóság tengelyén, amit a mai társadalomban illetlenség idézőjel nélkül említeni. A néző 15 perces szégyene a művész 15 perces szégyenévé válik. Az alkotást a művész Rodcsenko iskolában töltött tanulóévei alatt készítette.

the reference to the well-known sign system. In this way, the artist articulates his failure – the impossibility of making the spectator experience the real pain and strong feelings that are probably inappropriate and unachievable in the contemporary narcissistic consumer society. There is no place for tragedy in today's world. We live in the situation of eternal traumatic NOT finishing up speaking NOT living out NOT feeling deeply to the end which are begotten by the culture of communication in social networks with their aggression, mediated with "likes" and suppressed polite positive protest. With his work, Kashapov votes for the "dislike" button, for the possibility of a tragic relationship on the spectator-artist-reality axis, the mentioning of which without quotation marks is even obscene in modern society. The 15 minutes of the spectator's shame turn into the 15 minutes of the artist's shame. The work was produced when the artist was studying at the Rodchenko school.

130

MUNKÁK

ALINA KLEJTMAN
ALINA KLEYTMAN

1991, Harkov

Kijevben él és dolgozik. 1999-től kerámiát, szobrászatot és rajzot tanult különböző művészeti stúdiókban. A harkovi Dizájn- és Művészeti Akadémia Monumentális szobrászat szakán szerzett BA diplomát 2012-ben. 2012–2015 között a moszkvai Rodcsenko iskolában tanult fotó- és videóművészetet. Alina 2009 óta vesz részt egyéni és csoportos kiállításokon. 2016-ban megkapta a PinchukArtCentre fiatal ukrán művészeknek járó különdíját. Rezidenciaprogramokon vett részt Lengyelországban és Szlovákiában. Munkáit kiállították a fiatal művészet Moszkvai biennáléján (2013), valamint a Kijev Biennálén (The School of Kyiv, 2015). Alapítója és társkurátora az U Rozu kísérleti galériának.

1991, Kharkiv

Lives and works in Kyiv. She studied ceramics, sculpture and graphics at various art studios from 1999. She graduated from the Kharkiv State Academy of Design and Arts in 2012. She studied photo and video art at the Rodchenko Art School Moscow in 2012–15. Kleytmán has participated in solo and group exhibitions since 2009. In 2016, she was awarded the PinchukArtCenter Prize for young artists. She participated in residency programs in Poland and Slovakia. Her works were displayed at the Moscow International Biennale for Young Art (2013) and the School of Kyiv – Kyiv Biennale (2015). In 2010 she co-founded the y rozu gallery/laboratory for contemporary art.

KÉRDEZD MEG ANYÁTÓL, VIDEÓINSTALLÁCIÓ, 2018

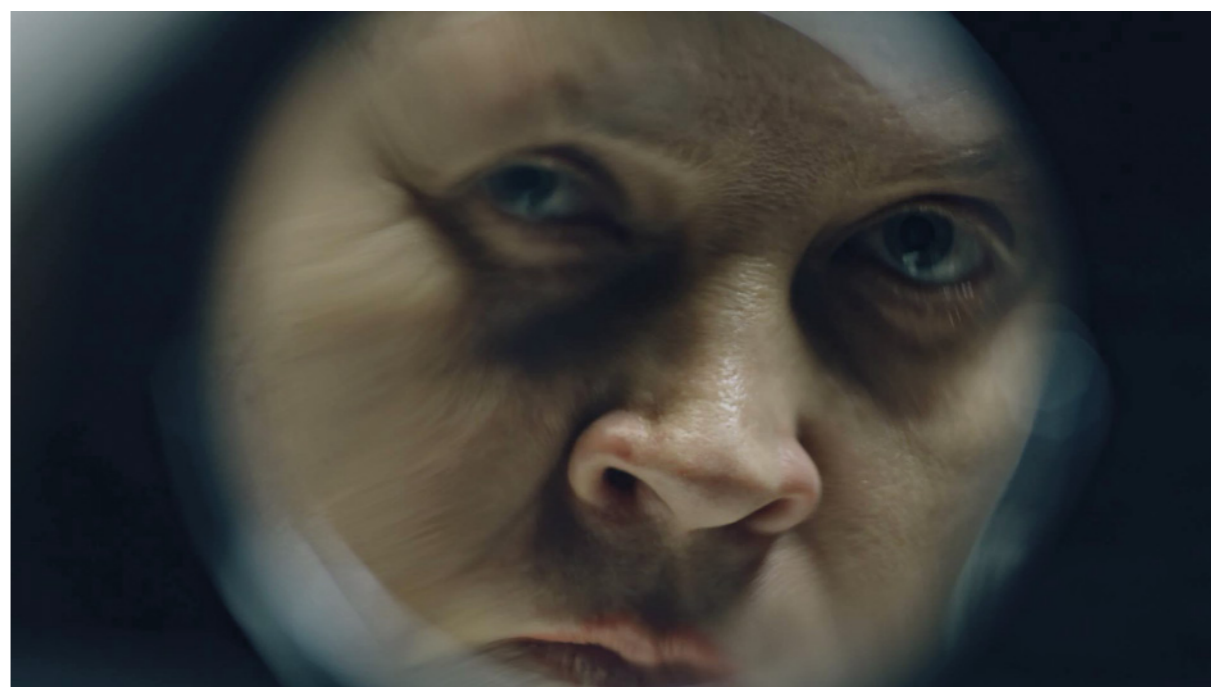
A MŰ A ZENKO FOUNDATION TÁMOGATÁSÁVAL JÖTT LÉTRE

ASK MOM. VIDEO INSTALLATION, 2018.

THE PRODUCTION OF THE ARTWORK WAS SUPPORTED BY ZENKO FOUNDATION.

A mű a családon belüli erőszakról és ennek következményéről, az áldozattá válásról szól. A művész bevezeti a nézőt a családon belüli erőszak hermetikusan zárt terébe, amely - bármennyire is égbekiáltó - általánosan elfogadott és gyakran tudatlanságból fakad. Az installáció hatására a belépő néző azonnal a függő kisgyermek helyzetébe kerül. A videó és a kiállított tárgyak úgy működnek, hogy minden lehető módon sértik, rombolják az egyén terét fizikai, mentális és érzelmi értelemben. Az installációban a posztszovjet mindennapok jellemző képei, szófordulatai, hangjai és tárgyai kerültek felhasználásra. A projekt célja az, hogy megszabadítsa a nézőt önmaga és saját igényei el nem fogadásától. Ezt a felnőtt ember gyermeki állapotba hozásával éri el, melyben a felnőtt tudatosan élheti át a gyermekkor traumáit és értheti meg azok mai világfelfogására gyakorolt következményeit.

This is a work on domestic violence and victimhood as its consequence. The artist aspires to let the viewer into the hermetic space of domestic violence, common and often unconscious, no matter how flashy it is. The installation is made in such a way that, when enter it, the viewers immediately find themselves in the position of a small dependent child. The videos and the objects violate and destroy in various ways personal space in the physical, mental, and emotional senses. The installation uses images and phrases, sounds and objects that are typical for post-Soviet life. The purpose of the project is to deprive the viewers of their rejection of themselves, disrespect for themselves and their needs. It is achieved by immersion of an adult in a child's state in which they can consciously endure the traumas of childhood and understand their consequence for their current perception of the world.



TARAS KOVÁCS TARAS KOVACH

1982, Ungvár

Kijevben él és dolgozik. Az ungvári Erdélyi Béla Képzőművészeti Szakközépiskolában és a kijevi Nemzeti Képzőművészeti és Építészeti Akadémián végezte tanulmányait (HAOMA), amelynek jelenleg oktatója. Festőművész, grafikus, objektumkészítő és installációkat készít. A kijevi Szosenko utca 33. alatt található műtermek állagának megőrzésével és fejlesztésével foglalkozik, kurátori tevékenységet folytat. 2017-ben részt vett a *Title on the Spot* (Szosenko x Tokonoma) projektben a kasseli documenta 14 keretében.

ALKONYAT, INSTALLÁCIÓ, 2015 TWILIGHT. INSTALLATION, 2015

A projekt prototípusai lámpatestek voltak. Jellemző helyi sajátosság, hogy közterületen a lámpatesteket rácsok mögé helyezik, hogy megelőzzék eltulajdonításukat. Viszont ha valaki úgy dönt, hogy kontrollálja a mindenki számára elérhető, azzal megakadályozza a fény terjedésének útját.

1983, Uzhgorod

Lives and works in Kyiv. Taras graduated from the Faculty of Design of Uzhgorod Art College named after Adalbert Erdeli (Erdélyi Béla) and the Department of Graphics at the National Academy of Fine Arts and Architecture. He is an artist, engaged in graphic arts, objects and installations. Furthermore, Taras is Professor at the Department of Graphics at the National Academy of Fine Arts and Architecture. He is actively involved in the preservation and the development of the artistic studios located in Kyiv at Soshenko street, 33. The artist also engaged in curatorial activities. In 2017, he participated in *Soshenko x Tokonoma* and *Title on the Spot* projects at documenta 14 in Kassel.

The prototypes of the project are household lamps. There is a specific local trait of placing grids on lighting points in public places in order to prevent theft. On the other hand, it becomes an obstacle for the distribution of light, the situation when someone tries to control something available for the public.



DARJA KOLCOVA DARIA KOLTSOVA

1987, Harkov

Kijevben él és dolgozik. A harkovi Dizájn- és Művészeti Akadémia történelem és művészettörténeti karán, valamint a harkovi Nemzeti Gazdasági Egyetem nemzetközi kapcsolatok tanszékén végezte tanulmányait. Festő, performanszművész, kurátor és kutató. 2015-ben megnyerte a fiatal ukrán művészek versenyét, a kijevi MUHi-t (Конкурс Молодих Українських Художників, МУХі), 2017-ben a varsói Gaude Polonia program ösztöndíjasa volt. Darja Kolcova főleg az installáció és a performansz műfajában alkot, interaktív projektjeiben a mai Ukrajna társadalmi és politikai ellentmondásait tanulmányozza.

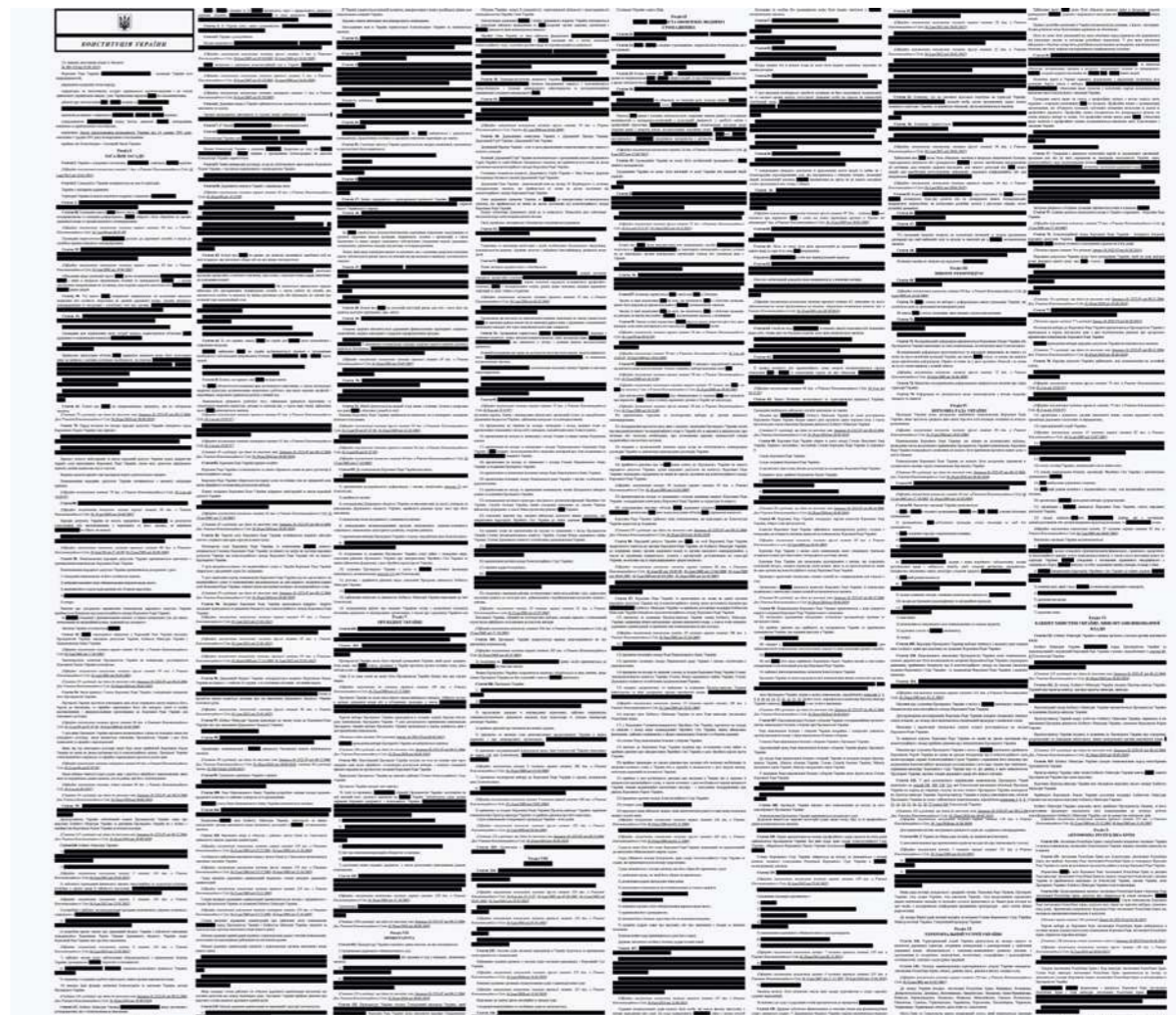
DEMARKÁCIÓ, PRINT, 2014 DEMARCATIION. PRINT, 2014

A *Demarkáció* projekt az ukrán jog határait vizsgálja Viktor Janukovics elnökségének idején: a művész feketével húzta át Ukrajna alkotmányának azon szövegrészeit (jogokat, szabadságokat, garanciákat, törvényeket), amelyeket rendszeresen megsértettek vagy figyelmen kívül hagytak. Ahogyan azokat a szavakat is („igazságszolgáltatás”, „felelősség”, „igazság”, „szólásszabadság”, stb.), melyek jelentését lassan kilúgozta a jelzett fogalmak és értékek figyelmen kívül hagyása. Az eredmény egyértelműen mutatja az ukrán alkotmány „de jure” és „de facto” különbségeit, azt az eltérést, amely az egyik nyomós oka lett a 2013–14-es új Majdan kialakulásának Ukrajnában.

1987, Kharkiv

Lives and works in Kyiv. Graduated from the Faculty of History and Theory of Art at Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts and the Faculty of International Economic Relations at Simon Kuznets Kharkiv National University of Economics. She is artist, performer, curator and researcher. In 2015, Darya became the winner of Young Ukrainian Artists' contest MUHi; in 2017, she was a holder of fellowship within Gaude Polonia program (Warsaw). The artist predominantly works in the genres of installation and performance. She scrutinizes social and political contradictions in Ukrainian society. The majority of her projects are interactive.

The project *Demarcation* is a study of the actual boundaries in which Ukrainian law existed under the presidency of Viktor Yanukovich: the fragments of the constitution of Ukraine (rights, freedoms, guarantees, and laws) that were systematically ignored or violated are crossed out in black. The words the meanings of which were gradually eviscerated by disregarding of the concepts and values they mark (“justice”, “responsibility”, “equity”, “freedom of speech”, etc.) are also struck out. The result clearly demonstrates the difference between “de jure” and “de facto” Ukrainian constitution, that exact difference which became one of the important reasons for the new Maidan in Ukraine in 2013-2014.



MARIJA KULIKOVSKA MARIA KULIKOVSKA

1988, Kerchs (Krim-félsziget)

A Nemzeti képzőművészeti és építészeti akadémián végezte tanulmányait Kijevben és a stockholmi Királyi képzőművészeti intézetben. Festő, építész, akcióművész, kutató és kurátor. 2017-re számos kiállítást, akciót és performanszt, installációt, objektet és videót tudhat maga mögött. Számos kiállításon vett részt és több európai országban lépett fel performanszaival. Számptalan nemzetközi projekt és verseny nyertese, döntőse: az ukrán-brit SWAP program döntőse, a Liverpool Biennial Residency tagja (2017); UK/Raine (2015) – az első ukrán-brit fiatal művészek versenyének résztvevője a londoni Saatchi galériában; jelölték a PinchukArtCentre (2013) díjra; az ukrán-svéd Residency Ruta Runa tagja (2013); az AKKU svájci nemzetközi verseny győztese (2012), valamint Uster város (Svájc) kulturális és tudományos főosztályának ösztöndíjasa; az ukrán fiatal művészek versenyének (MYXI, Kijev, 2010) döntőse, stb. Kulikovska performansza, amikor az Ermitázs lépcsőjén az ukrán zászlóba burkolta magát a 2014-es szentpétervári Manifesztán tiltakozásképpen a Krim-félsziget elcsatolása és Oroszország agressziója ellen, nagy port kavart. Nem kevésbé nagy visszhangot keltett a *Krim-tutaj* akció, melynek során a művész egy tutajon lecsurgott a Dnyeperen élelem nélkül a céllal, hogy felhívja a figyelmet azoknak az embereknek a védtelenségére, akik a Krim-félsziget elcsatolása után elvesztették otthonukat és hazájukat. 2015-ben létrehozott egy feminista művészeti társaságot, a „Demokrácia virágai” együttműködési platformot. 2017 tavasza óta a „Politikai performansz iskolája” nemzetközi civil platform alapítója és kurátora.

HAPPY BIRTHDAY, A PERFORMANSZ DOKUMENTÁCIÓJA, 2015

CARPE DIEM, SZOBROK, 2017

HAPPY BIRTHDAY. PERFORMANCE DOCUMENTATION, 2015

CARPE DIEM. SCULPTURES, 2017

Kulikovska még a Majdan téri események előtt kezdett bele egy sorozatba, amely a testének lenyomataiból állt. A sorozat darabjait mindössze egyetlen donyeciki kortárs művészeti intézményben, az Izoljacija művészeti központban állították ki. A 2014-es konfliktus idején a szakadárak elfoglalták Donyeckben azt a gyárat, melynek a területén a művészeti központ volt, és szétlőtték Kulikovska *Homo Bulla* szoborkiállítását. Erről az eseményről emlékezett meg a művész 2015-ben a londoni Saatchi galériában rendezett *Happy Birthday* performanszával. Meztelenül, kalapáccsal verte szét a saját testéről szappanból készített szobrokat – ez volt a válasza a szakadáraknak, akik megsemmisítették munkáit.

1988, Kerch (Crimea, Ukraine)

She studied at the National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv and at the Royal Institute of Art, Stockholm. She is a painter, architect, performance artist, researcher, and curator. By 2017, her creative work 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; was nominated for the PinchukArtCentre's prize (2013); participant of Ukrainian-Swedish residency Ruta Runa (2013); the winner of the Swiss international competition AKKU (2012) and holder of scholarship from Uster Municipal Department of Culture and Science (Switzerland); finalist of MYXI competition (Kyiv, Ukraine 2010), et al. Kulikovska's performance when she wrapped herself up in the Ukrainian flag on the stairs of the Hermitage at the Manifesta 2014 in Saint Petersburg as a protest against Russia's annexation of Crimea and the aggression at the East of Ukraine resonated widely. No less notable was her performance *Raft Crimea*, during which the artist sailed on a raft 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, the artist established an artistic feminist collective, a platform for cooperation: "The Flowers of Democracy". In spring 2017, she founded a non-governmental international cultural platform "School of Political Performance" that has been being curated by her.

Before the Maidan events, Kulikovska started a series of works casting her own body. In particular, these pieces of art were exposed only by one institution of contemporary art in Donetsk – the Izolyatsia art-center. During the conflict in Donetsk in 2014, separatists seized the territory of the factory where the art-center was located and the exhibition of Kulikovska's sculptures *Homo Bulla* was shot up. In memory of this event, the artist made her *Happy Birthday* performance in the London Saatchi gallery in 2015. Naked, the artist broke the casts made of her own body of soap with a hammer – as an answer to the separatists who destroyed her works.



JURIJ LEJDERMAN ÉS IGOR CSACKIN YURI LEIDERMAN AND IGOR CHATSKIN

1963, Odessza

Jurij Lejderman jelenleg Berlinben él, az utóbbi években Ukrajnában is sokat dolgozó író, képzőművész. Az 1980–90-es években Moszkvában élt, a moszkvai konceptualizmus egyik képviselője. 1987-ben Szergij Anufrijevvel és Pavel Peppersteinnel megalakította a Medicinális Hermeneutika elnevezésű csoportot, amelyből 1990-ben kilépett. Számos egyéni és csoportos kortárs művészeti kiállításon vett részt, többek között a Velencei Biennálén (1993, 2003), Isztambulban (1992), Sydneyben (1998), Sanghajban (2004), Kijevben (2015, 2017). 2009 és 2015 között Andrij Szilvesztrovval dolgozott a *Birminghami minta* filmso-rozaton (*Birminghami minta*, 2010, *Birminghami minta 2*, 2013, a Római filmfesztivál zsűrijének különdíja, *Odessza. Töredék 205*, 2015. A kijevi *Prosztori* (Terek) című online folyóirat szerkesztőségének tagja.

1963, Odessza — 2016, Tel Aviv

Igor Csackin képzőművész, költő, az odesszai konceptua-lizmus egyik úttörője, annak a művészeti körnek a tagja, amelyik-hez Szergij Anufrijev, Jurij Lejderman és mások is csatlakoztak. Számos APT-art kiállítás (lakáskiállítás) résztvevője, az ukrán művészet első konceptuális művének, *Én vagyok a Rubel* – Igor Csackin (1982) és a *Versek* című kötet (Kijev, 2001) szerzője.

GYILKOSSÁGI KÍSÉRLET ZÁSZLÓVAL.

A PERFORMANSZ DOKUMENTÁCIÓJA, 1984

AZ ODESSZAI KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM GYŰJTEMÉNYÉBŐL

WAYS TO KILL WITH A FLAG. DOCUMENTATION OF THE PERFORMANCE, 1984.

COLLECTION OF THE MUSEUM OF ODESSA MODERN ART.

„1984 nyarán Odesszába látogatott Szergij Letov, free jazz saxofonos. Mivel azokban a hetekben Szergij Anufrijev a pszichiátriai osztályon feküdt, hogy mentességet szerezzen a katonai szolgálat alól, Letov szórakoztatása főleg rám hárult. Előzőleg Andrij Monasztirszkij lakásán Moszkvában találkoztam vele gyakran. Letov részt vett a „Kollektív akciók” néhány performanszában, ő alkotta meg azok akusztikai közegét. Felajánlotta, hogy csináljunk együtt valami hasonlót Odesszában, és akkor eszembe jutott Igor Csackinnal közös ötletünk a Gyilkossági kísérlet zászlóval performansz, hiszen a zászlóval lehet fojtogatni, beverni valakinek a fejét, átszúrni a szívét, ráültetni és karóba húzni, stb. Ha jól emlékszem, összesen hat pozíció volt, amiből csak négynek a fényképei voltak meg. Maga az esemény Leonid Vojcehov lakásán néhány ember jelenlétében zajlott. A performansz végén a szobába berobbant

1963, Odessa

Yuri Leiderman is an artist and writer. In the 1980s and 1990s, he lived in Moscow where he was involved in the circle of Moscow conceptualism. In 1987, he founded the *Medical Hermeneutics Inspection Group* together with Sergey Anufriev and Paul Pepperstein. He left the group in 1990. The artist participated in numerous solo and group exhibitions of contemporary art, including the Venice Biennale (1993 and 2003), Istanbul (1992), Sydney (1998), Shanghai (2004), Kyiv (2015 and 2017). From 2009 until 2015, together with Andriy Sylvestrov, he worked on films from the *Birmingham Ornament* series: *Birmingham Ornament* (2010), *Birmingham Ornament 2* (2013, Special Jury Prize at the Rome Film Festival), *Odessa, Fragment 205* (2015). He lives in Berlin (Germany), and has been actively working in Ukraine recently. The artist is a member of the editorial board of the Kyiv digital magazine *Prostory*.

1963, Odessa — 2016, Tel Aviv

Igor Chatskin was an artist and a poet, one of the pioneers of the Odessa conceptualism, a member of an art-circle that in the 1980s also included Sergei Anufriev, Yuri Leiderman and others. He was a participant of numerous APT-art exhibitions, the author of the first conceptualist work in Ukrainian art, *I am the Ruble – Igor Chatskin* (1982) and a collection of *Poetry* (Kyiv, 2001).

“In the summer of 1984, free jazz saxophonist Sergiy Letov came to Odessa. Since in those particular weeks Sergiy Anufriev stayed at the psychoneuro-logical dispensary, working out his exemption from the army, it was mainly my duty to entertain Letov. Before we have met frequently in Moscow in Andriy Monastyrsky’s apartment, Letov participated in several performances of “Collective actions”, creating their acoustic environment. He suggested that we make something similar together in Odessa, and then I remembered the idea of Igor Chatskin and mine of making a performance with the title *Ways to Kill with a Flag*— a flag can be used for choking, punching the head, the heart; it can be used as a stake, etc. There were, I think, six positions altogether, of which only four photos were preserved.



Ljonya Vojcehov és a zászlóval „megölte” Letov szaxofonját. Valamivel később egészen váratlanul szereztem tudomást Perek (Oleg Petrenko) sértettségéről. Az ötlet, úgymond, az övé volt, egy beszélgetés során viccből fogalmazta meg, mi pedig Csackinnal kisajátítottuk. Nem nagyon emlékszem rá, de megengedem, hogy történhetett valami hasonló... Bárhogyan is történt, nyilván van különbség egy viccből elmondott ötlet és egy performansz között. Akárhogyan is, a Pereccel való kapcsolatunkban támadt törés hamarosan eltűnt.” Jurij Lejderman

The event itself was held in Leonid Voytsehov’s apartment, with several people present. At the end of the performance, L’onya Voytsehov bounced into the room and “killed” Letov’s saxophone with the flag. A little later, quite unexpectedly, I learned about Pepper’s (Oleg Petrenko) insult. The idea, he said, belonged to him, and it was expressed in a conversation as a joke, but Chatskin and I appropriated it. I remember it vaguely, but I assume that such a thing could have happened... All in all, there is a difference between a verbal joke and a performance. Anyhow, this crack in our relationship with Pepper soon fell off somehow.” Yuri Leiderman

MIKOLA MACENKO MYKOLA MATSENKO

1960, Prutivka (Ivano-Frankivszk régió)

Cserkasziban valamint Kijevben él és dolgozik. Macenkó alkotói tevékenysége erősen kötődik az ukrán kultúrához és nemzeti örökséghez. A Tarasz Sevcsenko Köztársasági művészeti középiskolában és a Lvivi Nemzeti Művészeti Akadémián végezte tanulmányait. Társalapítója és tagja a Nacprom alkotó közösségnek (Oleg Tisztollal).

A KÖNYV – A TUDÁS FORRÁSA, VÁSZN, AKRIL, OLAJ, 2007
CÍMER, VÁSZN, AKRIL, OLAJ, 2007

AZ ABRAMOYCH ART GYŰJTEMÉNYÉBŐL

BOOK IS A SOURCE OF KNOWLEDGE. CANVAS, ACRYLIC, OIL, 2007

COAT OF ARMS. CANVAS, ACRYLIC, OIL, 2007

FROM THE COLLECTION OF ABRAMOYCH ART

Mikola Macenko 2007-ben kezdett nagyméretű „heraldikus” ciklusa mára művészi védjegyévé vált. Alkotásaiban szimbólumok, metaforák, kulturális és történelmi utalások jelennek meg, művészeti nyelvére a grafikai expresszivitás és a tartalmi sokszínűség jellemző. A képeken művészettörténeti attribútumok keverednek hétköznapi használati tárgyakkal, a történelem és a jelenkor, a városi és a vidéki életforma ismertető jegyei a mai ukrán valóság szimbólumaiként jelennek meg. Macenko kompozíciói ironikus módon sűrítik az ukránok tudatában rögzült sztereotíp ábrázolásokat. Heraldikája sajátos lenyomata az ukrán szellemi és anyagi kultúra kollektív örökségének. A sorozat darabjain a hol nevetséges, hol magasztos, hol szörnyű élet teljessége mutatkozik meg a maga igazi nagyságában. Tükröt tart az ukrán lét hétköznapiságának, annak minden ellentmondásával és változatosságával együtt. A szimmetrikus kompozíció a káosszal való szembesítés szimbólumaként jelenik meg, mint az élet dualizmusának és a megismerés különböző lehetőségeinek kifejeződése.

1960, Prutivka (Ivano-Frankivszk'ka region)

Based in Cherkasy and Kyiv. His artistic oeuvre is strongly based on the national heritage and culture of his homeland. Matsenko studied at Shevchenko Secondary School of Arts in Kyiv, and graduated from Lviv National Academy of Arts. He is a member of the Natsprom project, with his fellow artist Oleg Tistol.

The large-scale “heraldic” cycle of Mykola Matsenko started in 2007 and continuing to this day, can now be called the artist’s “trademark”. The works of the artist are rich in symbols, metaphors, cultural and historical allusions. His recognizable pictorial language is characterized by graphic expressiveness and a wide range of meanings. The paintings combine the attributes of art and items of everyday use, history and modernity, agrarian and urban ways of life that serve as symbols of the current Ukrainian reality. In a distinctive ironic manner, Mykola Matsenko collected in his compositions symbols and stereotypes that are strongly entrenched in the minds of Ukrainians. His “heraldry” is a peculiar concentrate of the artist’s and collective vision of contemporary Ukrainian spiritual and material culture. Fullness of life sounds in all its glory in the works of the cycle, sometimes ridiculous, sometimes magnificent, and sometimes creepy. This is a mirror which states all the contradictions of Ukrainian routine, reflects the paradox of being, but at the same time demonstrates its diversity. The symmetrical balanced composition is used by the artist as a symbol of confrontation with chaos, as the embodiment of the duality of life and the various ways of its comprehension.



BORISZ MIHAJLOV BORIS MIKHAILOV

1938, Harkov

Berlinben és Harkovban él, a kortárs fotóművészet klasszikusa. A Harkovi Közmű-építőipari főiskolán szerzett gépészmérnöki diplomát. Konceptuális és dokumentarista munkáiban Mihajlov a kései Szovjetunió és a szétesését követő korszaknak a mindennapokban és a társadalomban végbement változásait dokumentálja. A rangos Hasselblad alapítvány díjazottja (1994), *Befejezetlen értekezés* című albuma a világ tíz legszebb fotókönyvének egyike lett. Meghívott előadó volt a Harvardi egyetem Környezet vizuális kutatás Tanszékén, a Német Művészeti Akadémia tagja, oktatott a Lipcsei Vizuális Művészetek Akadémiáján. Az Ukrán Művészeti Akadémia tiszteletbeli tagja.

VÖRÖS SOROZAT, SZÍNES FOTÓ, 1968–1975 THE RED SERIES. COLOR PHOTOGRAPHY, 1968–1975

A *Vörös sorozat* Borisz Mihajlov egyik leghíresebb korai projektje. A képeket a művész szülővárosában, Harkovban készítette. A projektben a hangsúly a vörös színben van, a forradalmi harc erőteljes szimbólumán, amely a szovjet hivatalos propaganda hatására annyira inflálódott, hogy szinte láthatatlanná és észrevétlenné vált. Amikor ma Mihajlovnak ezeket a műveit szemléljük, a vörösnak azt a rendkívüli túlburjánzását látjuk, amely totálisan uralja a város vizuális terét és betölti életének minden megnyilvánulását.

„Az jutott nekem osztályrészsül, hogy a szovjet élet utolsó 30 évét „kutassam” (a 70-ből), egészen a szovjet birodalom széteséséig, és ez a kutatás talán valóban hozzátesz hiányzó vonásokat és elemeket a történelmi krónikához. Űgy, ahogy a filmművészetben: a szovjet dokumentumfilmek, tudósítások és krónikák felvonulásain erős, elégedett, boldog arcokat látunk, de ha megnézzük Marlen Hucijev Júliusi eső című filmjét, ahol a főhősnő a felvonulás közben rosszul lesz, az már egészen más emlékezetet jelent, holott ez ugyanaz a történelem. Igaz ez a fotókra is – a történelem a hivatalos fényképek információiban és a szovjet under-

1938, Kharkiv

Lives in Berlin and Kharkiv. The artist is considered a connoisseur of modern photography. He received education as a mechanical engineer from Kharkiv Institute of Communal Construction. Mikhailov's art has a conceptual and socio-documental character. His works document the changes in everyday life and the society that occurred in the late USSR and after its dissolution. He is a laureate of the prestigious Hasselblad Foundation International Award in Photography (2000); in the same year, the artist received Kraszna-Krausz Book Award for his book *Case History*. He was Visiting Lecturer at the Department of Visual and Environmental Studies at Harvard University and Guest lecturer at The Academy of Visual Art in Leipzig. Boris Mikhailov is an academician at the Academy of Arts in Berlin and an honorary member of National Academy of Arts of Ukraine.

The Red Series is one of the most famous early projects of Boris Mikhailov. The photos were taken in the artist's hometown, Kharkiv. Red color is the accent of the project. It is the powerful symbol of the revolutionary struggle, which in a certain moment was inflated by the Soviet officials and permeated the everyday lives of people to such an extent that it became almost invisible and unnoticed. Today, when looking at Mikhailov's works, we see the incredible redundancy of the red, which totally dominates the visual space of the city and fills all aspects of its life.

“I happened to “research” the Soviet life in its last 30 (out of 70) years until the dissolution of the Soviet state and, probably, this research indeed adds the missing features and elements into the historical chronicle. It is similar to the cinema – in Soviet documentaries, reportages, and chronicles you see a demonstration with satisfied, happy, and strong people, but then you watch Marlen Khutsiev's July Rain, in which the heroine feels particularly bad during the demonstration, and it is the other memory of



groundban él. Mi volt a feladata az underground fotósoknak és művészeknek? Nem voltunk ennek tudatában, de a bennünket körülvevő szovjet világot igyekeztünk kiegyenlíteni; emellett olyan eszközöket kellett találnunk, hogy ne zárjanak börtönbe. Mindez a legfőbb feladatot szolgálta – a szovjet világ deheroizálását. Az underground művészi folyamata sokkal érthetőbbé válik, ha ebből a szempontból vizsgáljuk. Mi „középszerű” időben élünk, amikor a hősiesség és a pátosz hazugságnak számított. Az élethez és az ideológiához való ironikus és szkeptikus viszonyulásával éppen a deheroizálás volt annak az időnek a fő jellemzője, történelmi életérzése.” Borisz Mihajlov

the demonstrations, although it is one and the same history. It is the same with the photography – history lives in the assembly of the official photographic information and the Soviet underground. What task the underground photographers and artists had? Without awareness, we were engaged in balancing of the excessive Soviet; at the same time, you had to find such means that you would not be imprisoned. All of this served the main duty – de-glorification of the Soviet. The whole artistic underground process becomes clearer if one consider it from this point of view. We lived in the “mediocre” times when heroism and pathos were lies. De-glorification with ironic and skeptical attitude towards life and ideology was the main component of the era, its historical feeling.” Boris Mikhailov

ROMAN MINYIN ROMAN MININ

1981, Dimitrov (Donyecki régió)

Harkovban él és dolgozik. A Harkovi művészeti iskolában, majd a Harkovi állami dizájn és művészeti akadémián végezte tanulmányait. 2013-ban jelölték a PinchukArtCentre-díjra. A művész alkotásai számos egyéni és csoportos hazai és külföldi kiállításon kerültek bemutatásra. Minyin szervezője és résztvevője volt több street art fesztiválnak. Számos médiumban alkot (fotó, installáció, köztéri művészet).

SAHTAR-BAJNOK. SZOBOR, 2017
SAHTAR-BAJNOK. FALFESTNÉNY, 2017
SHAKHTAR-CHAMPION. SCULPTURE, 2017
SHAKHTAR-CHAMPION. MURAL, 2017

Roman Minyin a Donyec-medencéből származik, Ukrajnának azon részéről, amely 2014 óta a fegyveres konfliktus epicentrumává és a szeparatizmus bölcsőjévé vált. A művész néhány éven keresztül tanulmányozta a régió problémáit, melynek ábrázolására egy könnyen felismerhető ornamentális nyelvet dolgozott ki. A művész esztétikájában egyszerre utal a 20. század elejének modernizmusára, illetve a szovjet monumentális művészetre és grafikára. Új munkájában Roman Minyin tovább boncolgatja a művészetére oly jellemző, hagyományos donyeci bányász képét a tömegkultúrában elterjedt sztereotípiák kontextusában. A művész érdeklődését a legendás ukrán futball klub, a „Sahtar (Bányász)” keltette fel, amelynek neve nem változott a szovjet idők óta. Abban az időben a bányász szakma pátosza már-már kultusszá fejlődött, éppen ezért az Ukrán Szovjet Szocialista Köztársaság egyik legfontosabb futballcsapata

1981, Dimitrov (Donetsk region)

Lives and works in Kharkiv. Studied at the Kharkiv Art School, as well as at Kharkiv State Academy of Design and Arts. In 2013, he was nominated for the Pinchuk-ArtCentre Prize. The works of the artist were displayed at numerous personal and group exhibitions in Ukraine and abroad. Minin also organized and took part in street art festivals. He is artist, graphic designer, photographer, author of objects and installations, street artist.

Roman Minin originated from Donbass, the part of Ukraine which after 2014 has become the epicentre of the military conflict and a hotbed of separatism. For several years, the artist has been exploring the region's problems. For this investigation, he elaborated a recognizable ornamental language. In his aesthetics, the artist, at the same time, appeals both to the modernism of the beginning of the 20th century and the Soviet monumental art and graphics. In his new work, Roman Minin continues his study of Donbass miner's image in the context of widespread stereotypes of mass culture. The artist is interested in the history of the legendary Ukrainian football club "Shakhtar", whose name has remained unchanged since the Soviet era. Then the pathos of the miner's profession in the region verged on the cult. Thus, there were simply no alternatives



számára más elnevezés szóba sem jöhetett. Ez a példa készítette a művészt arra, egy elgondolkozzon a bányász szakma leértékelődéséről a posztszovjet Ukrajnában. Napjaink fiatal nemzedéke el sem tudja képzelni, hogy egy focicsapat egy ennyire veszélyes, alulfizetett és egyáltalán nem népszerű foglalkozásról kapja a nevét. Ráadásul, a mai Ukrajnában a „Sahtar” futballcsapatában már régen nem bányászok játszanak. A bányászok nyomai a hasonló nevet viselő futball klubban belevesztek a posztszovjet valóság útvesztőibe. A helyzet abszurdításának kihangsúlyozása céljából a művész úgy ábrázolja hőstét – a rá jellemző ornamentális stílusban megjelenített bányászt – , mint aki az egzotikus amerikai futballt játssza.



for the name of one of the main football teams of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. This example made the artist think about the devaluation of the prestige of the miners' movement in post-Soviet Ukraine. Today's young generation finds it difficult to imagine why a football team could get the name from such a dangerous, low-paid, and small-time profession. Furthermore, in modern Ukraine, the real miners have not represented the club "Shakhtar" in football match games for a long time. The miner's trace of the club was entangled in the complex contradictions of the post-Soviet realities. In order to emphasize the absurdity of the situation, the artist makes the recognizable hero of his works, constructed in Minin's traditional ornamental style, play exotic American football.

ROMAN MIHAJLOV ROMAN MIKHAYLOV

1989, Csuguiv (Harkovi régió)

A Harkovi állami dizájn és művészeti akadémián végezte tanulmányait. 2015-ben megkapta a legjobb installációért járó díjat az UK/RAINE ukrainai és nagy-britanniai fiatal művészek versenyén a londoni Saatchi galériában. 2014-ben a harkovi Non Stop Media fesztivál győztese volt. 2015-ben és 2017-ben PinchukArtCentre-díjra jelölték. Számos csoportos projektben vett részt Ukrajnában és külföldön, négy egyéni kiállítása volt Kijev központi galériáiban. Az installáció, festészet, kollázs és videó műfajában alkot. Jellemző művészetére, hogy nagyméretű installációkkal dolgozik, jól felismerhető expresszív és erőteljes művészi nyelvet használ. Mihajlov a traumákkal, a halál, az emlékezet, a fájdalom, a migráció és a deportálás témájával foglalkozik.

1989, Chuhuiv (Kharkiv region)

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.

AZ UTOLSÓ GYERMEK, INSTALLÁCIÓ, 2015 THE LAST CHILD. INSTALLATION, 2015

Az utolsó gyermek című projekt a PinchukArtCentre-díjra jelölt művészek kiállítására készült 2015-ben. A projekt három egyenrangú részből áll: egy könyv alakú objektból, egy háromcsatornás videóból és az Azovi-tenger sós vizéből. A mű mindhárom része a maga módján „nyitja meg” a történelem egy fejezetét. A „könyv” teherszállító vasúti kocsik anyagából készült (ilyen kocsikban deportálták 1944-ben Krímról a tatárokat). A 330 kilogrammos könyv forgathatatlán lapjai a tragédia súlyát és az elesettek emlékét szimbolizálják. A három képernyőn három videó mutatja be a deportálás történetében fontos szerepet játszó helyszíneket: a krími sztyeppét (az anyaföld), Üzbegisztán sivatagát (a krími tatárok zömének száműzetési helye) és az Azovi-tengert, amelybe befojtották az Arabati területen élő halászok és sóbányászok családját. A harmadik egység, az Azovi-tengerből hozott víz őrzi a tragédia emlékét. A kiállítás ideje alatt a víz elpárolog, sós nyomot hagy egy hagyományos tálon, mellyel a vízbe fojtottaknak állít emléket.

The last child project was created within the exhibition of the nominees for the PinchukArtCentre Prize in 2015. The project consists of three equal parts: a book-shaped object, a three-channel video, and salty water from the Azov sea. Each of the parts “reveals” a separate chapter of the story in its own way. The “book” is made of the metal from freight-cars (the Crimean Tatars were deported from Crimea in such freight-cars in 1944). The object is 330 kg of weight. The unwieldy pages of the book symbolize the burden of the tragedy and the memory of the victims. The three videos, which show the important places in the story of the deportation, are projected on three screens: the Crimean heath (native land), the Uzbek desert (the place of exile of the vast majority of the Crimean Tatars), and the Azov sea, where the families of fishermen and salt miners, who lived at the Arbat Spit, were drowned. The third object – the water from the Azov



A krími tatárok tragédiája az előző évszázadban történt, de nagyon is aktuális a jelenlegi ukrainai helyzet kontextusában. Ugyan ez egy lokális történet, de érvényes a népiertást, a kényszerű deportálást, nemzeti elnyomást elszenvedett bármely népre. A közelmúlt krími eseményei kapcsán a művész arra szólít fel, hogy beszéljünk minél többet ezekről a problémákról, meséljük el a valós történeteket, lehetőséget biztosítva a tragédia teljes mélységének feltárására, hogy ez soha többé ne ismétlődessen meg.

sea, keeps the memory of this tragedy. Throughout the exhibition, the water evaporates, leaving a salty trace on the surface of a traditional plate – it is an abstract symbol, which, at the same time, is the memory of the drowned.

The tragedy of the Crimean Tatar people happened in the previous century, but it is very relevant in the context of the latest events in Ukraine. It is a local story, but at the same time it is understandable for any nations that suffered from genocide, compulsory deportation, and migration or oppression on the national grounds. In connection with the latest Crimean events, the author calls to talk about these problems as much as possible, to tell the real stories, giving the possibility to display the very depth of the tragedy, which must not be ever repeated.

A REALITÁS ÉGÉSI SEBEI, 2018
THE BURN OF THE REAL, 2018.

Ez a mű annak a 2015-ben a párizsi Saint Merri templom homlokzatán bemutatott alkotásnak a másolata, amely a *Dekompresszió* projekt részeként az „Ukrajna – szabad színpad” fesztivál keretében került bemutatásra. A mű húsz réteg égett papírból készült és az Ukrajnában 2013-óta zajló traumatikus eseményekre, a hibrid háborúra reflektál. A sokrétegű tárgy, melynek átmérője meghaladja a hat métert, egy a Pompidou Központtal szemben található középkori templom homlokzatán volt kiállítva. Ez volt az első alkalom, amikor a párizsi önkormányzat engedélyt adott ilyen beavatkozásra egy fontos turisztikai városrészben. Annak ellenére, hogy a mű több, mint egy hónapig a szabad ég alatt állt, a művész szándékosan egy sérülékeny anyagot – a papírt – választotta. Tervei szerint a mű a kiállítás alatt

This artwork is a replica of the work which was shown at the facade of the church of Saint-Merry in Paris as a part of the *Decompression* project at the “Ukraine – a free stage” festival in 2015. The object contains twenty layers of burnt paper, and is the author’s response to the traumatic events and hybrid war in Ukraine after the revolution of 2013–14. The multilayered object, which is more than 6 meters in diameter, was exhibited on the facade of the medieval cathedral in front of the Pompidou Centre. It was the first time when the Paris city council allowed such an intervention into the important tourist space. Despite the fact that the work was exhibited outdoors for longer than a month, the artist chose the rather fragile material



az időjárás viszontagságai közepette lassan rombolódott, ami világunk sérülékenységét szimbolizálja. Az égett papír apró darabjait esetenként a szomszédos utcákban találták meg. Ezek magukra vonták a járókelők figyelmét, akik elgondolkodhattak azon, hogy bármikor bármelyik állam kerülhet olyan helyzetbe, mint Ukrajna a 2013–14-es forradalom idején.

– paper – on purpose. According to the author’s idea, the work should have been ruining from the weather conditions at the time of the exposition which would have symbolized the fragility of the world we live in. The small pieces of burnt paper sometimes were found even in the nearby streets. They attracted great attention of bystanders, and, possibly, made them think that in any time any country can step in the shoes of 2013–14 Ukraine.

NACPROM (OLEG TYISZTOL ÉS MIKOLA MACENKO) NATSPROM (OLEG TISTOL AND MYKOLA MATSENKO)

Az 1990-es évek elején létrejött Nacprom művészdúó Oleg Tisztol és Mikola Macenko alkotja. Egyik manifesztumukban, amelyben meglehetősen ironikus formában fogalmazták meg a művészi dúó ideológiai alapjait, a tárgyi környezetben rögzült nemzeti sztereotípiák vizsgálatát deklarálták és „az ukrán kultúra mikromodelljének létrehozását Európa és a világ kontextusában”. A két művész hangsúlyozza, hogy a Nacprom nem annyira a közös alkotásról, mint inkább egy ideológiai művészeti programról szól, melynek keretein belül mindkettőjük kreativitása kibontakozik, még akkor is, ha egyéni projekteket hoznak létre.

A Nacprom elnevezés magyarázatára maguk a szerzők is több értelmezést ajánlanak: „nemzeti kézművesség”, „nemzeti ipar”, „nemzeti promóció”, stb. A Nacprom művészi tevékenysége szerzői művészeti kutatást jelent, amelynek hipotetikus eredménye egy olyan márkás művészeti termék létrehozása, amely szintetikus megtestesíti a nemzeti kultúra specifikumát és globális kontextusban mutatja be azt.

A 90-es években és a 2000-es évek elején a dúó számos festészeti, fotó- és installációs projektet készített, amelyekben az ukrán történelemre és mitológiára reflektált, tükrözve a legfőbb sztereotípiákat és az aktuális kérdéseket (*Atatürk Múzeuma, Szeptember 17, Építészeti Múzeum, Ukrajna Múzeuma, Városok anyja, Made in Ukr*). A projektek címe egyszerre utal az archiválás, a történelmi örökség megőrzésének problémájára és a kulturális tér elemzésének és megújításának szükségességére.

ÖRÖKKÉ EGYÜTT. VÁSZON, AKRIL, 2013

A BROVDI ART FOUNDATION GYŰJTEMÉNYÉBŐL

TOGETHER FOREVER. CANVAS, ACRYLIC, 2013

FROM THE COLLECTION OF BROVDI ART FOUNDATION

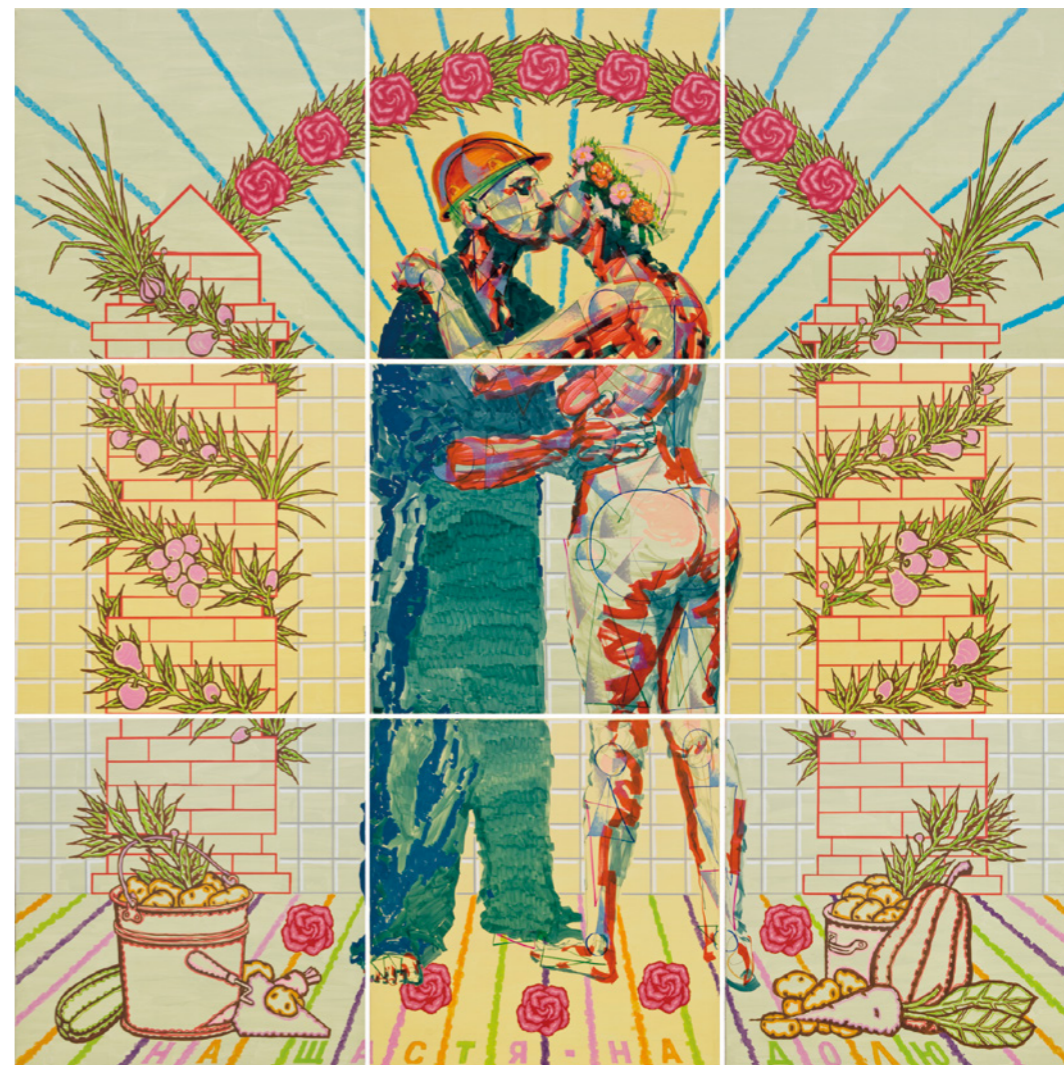
2013-ban a művészek létrehoztak egy közös monumentális festményt *Örökké együtt* címmel, amelyhez mindketten hozzáadták legjobb tudásukat és az utolsó alkotói korszakukban kialakult „kézjegyüket”. A mű bizonyos mértékig idézi a Nacprom korábban már jelentőssé vált régebbi projektjeit. A csókolózó pár egy vizuális idézet egy 90-es évekbeli fotóról, amely a *Családi albumból* című kiállításra készült. Később ezt a képet használták fel az *Örökké együtt* című féminstallációban, az *Építészeti Múzeum* projektben, és ez lett a 2013-as munkák és a *Hé, szlávok!* című kép prototípusa. A szerelem és az egyesülés

The Natsprom creative tandem, which united Oleg Tistol and Mykola Matsenko, arose in the early 1990's. In one of their manifestos, in which the ideological foundations of the artistic duo were laid in a rather ironic form, the research of national stereotypes fixed in the subject environment was declared, as well as “the creation of a micromodel of Ukrainian culture in the European and world context”. Participants note that Natsprom is not so much an association as an ideologically artistic program, in which the creativity of both artists in one way or another unfolds even when creating solo projects.

The artists offer several different interpretations for the name Natsprom: “national crafts”, “national industry”, “national promotion”, etc. “Natsprom” art is an artistic research, the hypothetical result of which is seen as the creation of branded art products that synthesize the specificity of national culture and represent it in a global context.

During the 90's and the early 2000's the duo realized numerous pictorial, photo and installation projects in which Ukrainian history and mythology were reflected, including key stereotypes and important questions posed by the time (*Ataturk Museum, September 17, Museum of Architecture, Museum Ukraine, Mother of Cities, Made in Ukr, etc.*). The names of the projects themselves illustrate the problem of fixing, archiving, preserving the historical heritage, but also the need to analyze and update the cultural space.

In 2013, the artists created a joint monumental painting *Together Forever*, where each of them brought his achievements and shaped “handwriting” of the last creative period. This work to a certain extent is an appeal to the past projects of Natsprom that have already become iconic. A couple in a kiss is a visual quotation from a staged photo produced in the 1990s for the exhibition *From a Family Album*. Later this image was used in the metal installation *Together Forever* of the *Museum of Architecture* project, which became the prototype for the work of 2013 and for



témája ironikusan, ugyanakkor érzékenyen jelenik meg a csókolózó párban, vezérmotívumként hatja át a művészek közös alkotásait. Ezt az ábrázolást választották mint az ukrán kultúra romantikus oldalának az egyik legjellemzőbb sztereotípiáját, amely érdemes arra, hogy művészi értelmezés tárgyává, „nemzeti promócióvá” váljon, globálisan elterjedjen. Ne felejtjük el, hogy az „örökké együtt” a szovjet korszak propagandaszlogenjeiben a két testvéri köztársaság – Oroszország és Ukrajna – együvé tartozását jelentette.

the painting *Hey, Slavs!*. The theme of love and unity, ironically, but sensuously embodied in the image of a couple in a kiss, is a leitmotiv in all the joint oeuvre of the artists. They have chosen this image as one of the key stereotypes associated with the romantic side of Ukrainian culture, worthy of artistic comprehension, global and “national promotion”. One should not forget that, according to the Soviet propagandistic cliché, two fraternal republics, Ukraine and Russia, were anticipated to be “together forever”.

JEVHEN NYIKIFOROV YEVGEN NIKIFOROV

1986, Vaszilkov (Kijevi régió)

Kijevben él és dolgozik. 2005-ben kezdte a professzionális fotózást. 2013 óta független dokumentumprojekteken dolgozik. A művész fő kutatási területe az az urbanisztikus közege, amely az ideológiai összeütközések legfőbb „hadszínterévé” válik: a város, amely a társadalomban létező láthatatlan feszültségek térképét mutatja. Jelenleg Nyikiforov fő projektje a szovjet kulturális örökség szétesésének vizsgálata Ukrajnában, valamint a köztér átalakulása a méltóság forradalma után (2013–14).

A KÖZTÁRSASÁG EMLÉKMŰVEIRŐL, SZÍNES FOTÓ, (A SOROZAT 2014-BEN INDULT, FOLYAMATBAN LÉVŐ PROJEKT) ON REPUBLIC'S MONUMENTS. COLOUR PHOTOGRAPHY, THE SERIES HAVE BEEN STARTED IN 2014, ONGOING PROJECT

2015 áprilisában Ukrajna Legfelső Tanácsa elfogadta azt a törvényt, amely elítélte a totalitárius kommunista és náci rezsimeket, valamint betiltotta azok propagandáját, szimbólumaik használatát. A gyakorlatban ez az úgynevezett dekommunizációs törvény azt jelentette, hogy az országban meg kellett volna semmisíteni minden vizuális objektumot, amely a szovjet történelmi múlt megőrzésével kapcsolatos, illetve a kommunista vezérek emlékműveit. A nagyvárosokban az emlékműveket elég gyorsan lebontották, a folyamat „Leninhullásként” (Leninopad) vált ismertté. A kisebb városokban, falvakban és távolibb területeken található objektumok sorsa azonban már jóval kevésbé mondható egyértelműnek, hiszen itt a központi politikai nyomás sokkal kevésbé volt erőteljes.

A dekommunizáció és a vele kapcsolatos vitás jelenségek a mai ukrán művészet egyik fontos témája. A szovjet mozaikok megőrzése, amelyeket az ország mostani vezetése megpróbált megsemmisíteni a totalitárius korszak ideológiai szimbólumai ellen vívott harc jegyében, sok művészt és aktivistát egyesített. A szovjet mozaikok igen komoly kutatásának eredményeképpen látott napvilágot 2017-ben a kijevi Osnovy kiadóban Jevhen Nyikiforov

1986, Vasylkiv (Kyiv region)

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).

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:*



Decommunized: Soviet Mosaics in Ukraine című könyve. A szovjet emlékművek ellen indított háború a kijevi Leninszobor botrányos ledöntése után a Majdan idején nemzeti sporttá alakult Ukrajnában. A szerző új projektje, *A köztársaság emlékműveiről az emlékezet mechanizmusairól és működésük bonyolultságáról* szól.

Jevhen Nyikiforov igyekszik bemutatni a hely lényegét, amely az idő, társadalmi és természeti tényezők hatása miatt átmeneti állapotban van. A számtalan gránitvezért, gipszűttöröt, öntöttvas-katonát és kőmunkást újrahasznosítják, vandálok teszik tönkre, elrejtik vagy agyondíszítik. Nyikiforov projektje a hivatalos emlékezetpolitika duplafenekőségét veti fel problémaként és felhívja a figyelmet arra, hogy a mai Ukrajnában hiányzik a múlthoz való civilizált viszony.

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.

SZERHIJ PETLIK SERGIY PETLYUK

1981, Ivano-Frankivszk

Lembergben él és dolgozik. A lebergi Nemzeti művészeti akadémián végezte tanulmányait. Számos projekt résztvevője Ukrajnában és külföldön. Két alkalommal, 2011-ben és 2015-ben jelölték a fiatal művészek PinchukArtCentre díjára. A 2015-ben a Saatchi galériában rendezett ukrán és brit fiatal művészek versenyén elnyerte a fődíjat és a legjobb médiaalkotás díját. Petlik munkáinak alapja a kritikus megközelítés és a dekonstrukció. Médiaművészetével az általánosan elfogadott kulturális, társadalmi és politikai elképzeléseknek, felfogásoknak és sztereotípiáknak igyekszik hatat üzenni; a lokális ukrán és a globális társadalom életére reflektál.

A MEGÉRTÉS HATÁRA, VIDEOINSTALLÁCIÓ, 2015 THE LIMIT OF COMPREHENSION. VIDEO INSTALLATION, 2015

Amikor háború zajlik egy idegen országban, semmi sem késztet arra, hogy elmélyedj benne, befogadd a tudatodba, megpróbáld racionalizálni, vagy közel engeddd érzelmi és testi benyomásaidhoz. Mások háborúját az eszünkkel éljük meg. De amikor a háború a hazánkat sújtja, embertelenségével és abszurditásával minduntalan szembe találsz magad, kénytelen vagy átértelmezni a saját múltadat. A háború mindent átható erőszaka a te lemeztelenítet közvetlen életednek a részévé válik. Menekülni próbálsz, elemezni szeretnéd a háborút, eltávolodni tőle, mintegy gyógyírt keresel a bajra. És hamarosan rájössz, hogy egyre több kérdés merül fel, amelyekre nincs határozott válasz, illetve teljes mértékben hiányzik a válasz. A kérdések száma a meggyilkoltak és megnyomorítottak, a sorsukat és otthonukat elvesztettek számával növekszik. És egy nap ráébredsz, hogy a felelet nélküli kérdések elérnek egy kritikus tömeget, ami eljuttat egy bizonyos határig. A felfoghatatlanság felfogásának a határáig. Egy időre mindegyikünk egy személyes kihívás, választás elé kerül: beleszokjunk az új, rendszeres erőszakba, annak racionális emberi örültségébe, vagy találunk egy saját értelmes átélési formát, amely nem engedi, hogy megfeledkezzünk erről, még a felfogás határán sem.

1981, Ivano-Frankivsk

Lives and works in Lviv. Graduated from the Lviv National Academy of Arts. He is a participant of numerous group projects in and outside Ukraine. The artist was twice, in 2011 and 2015, nominated for the prize for young Ukrainian artists PinchukArtCentre Prize, he is also the holder of the main prize and the prize for the best media work of the competition for young Ukrainian and British artists UK/RAINE, which was held in the Saatchi gallery, London. Petlyuk's works are based on critical approach and deconstruction. With the help of media art, he tries to challenge some of the conventional cultural, social and political notions, perceptions, and stereotypes; he reflects and thinks over the life of local Ukrainian and global societies.

When there is a war in a foreign country you do not feel compelled to understand it deeper, to bear it in mind, or try to rationalize it, to bring it closer to your emotional and bodily experiences. We perceive wars of others rationally. However, when a war starts at home, you must face its inhumanity and absurdity all the time, you must imagine your practical future, you must rethink your close past. The penetrating violence of the war becomes a part of your naked immediate life. In an attempt to save yourself from it, you try to analyze the war and find your distance to it like a treatment for the disease. Within a short of time, you realize that more questions without unambiguous answers arise, or they do not even have one. The number of such questions grows with the number of the killed and crippled, those made to flee or homeless. And one day, you will feel that the questions without answers will have reached the critical mass that leads to a certain limit. The limit of comprehending the incomprehension. For a while, each of us faces a personal challenge, a choice: to get used to the new systemic violence, its rational human madness, or to find your own understanding of the feeling that will not let you forget it even at the limits of comprehension.



IGOR PETROV IGOR PETROF

1988, Bila Cerkva (Kijevi régió)

Torontóban él és dolgozik. Rendezőként végzett a Kijevi Nemzeti egyetem kultúra és művészet szakán, jelenleg a kanadai Pilon School of Business Reklám- és Marketing kommunikációs karán tanul. 14 éves kora óta foglalkozik fotózással. Fotós, televíziós rendező, operatőr és szerkesztő. TV-filmeket, sorozatokat forgatott vezető ukrán TV-csatornáknál. 2015–16-ban együttműködött a HIV-fertőzött gyermekeket segítő Small Heart With Art társadalmi szervezettel. Az e projekt keretében készült *Touch* című videót több mint egymillióan nézték meg a Youtube-on. Két egyéni fotókiállítása volt (*Majdan: forradalom*, 2015 és *Jazz-portrék*, 2017). *Majdan*-sorozata egyik fotóját felhasználták a 2015-ben Lengyelországban megjelent *A Majdan tűzében* című kötet borítójához.

MAJDAN, SZÍNES FOTÓ, 2014

MAIDAN. COLOR PHOTOGRAPHY, 2014

2014-ben Igor Petrov sokat fotózott a Majdanon. Az itt készült felvételek bejárták a világot, számos nemzetközi hírműsorban bemutatták őket. A forradalom egyik ilyen ikonikus felvétele az volt, amelyen egy gázmaszkos névtelen ember lép ki a hatalmas lángok közül. A kép esztétikai kifejező ereje és a 2014-es Majdanra jellemző cyberpunk esztétika a fotót egyszerű dokumentumból a forradalmi események és azok tragikus karneváli légkörének általános jelképévé emeli.

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.

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.



OLEKSZIJ RADINSZKIJ
OLEKSIY RADINSKY

1984, Kijev

Kijevben él és dolgozik. Dokumentumfilm-rendező, publicista, a Vizuális Kultúrakutatás Központjának (VCRC) tagja. Tanulmányait a Kijevo-Mogiljanszka Akadémia kultúrtörténet szakán és a Workspace Program (Bejrút, Libanon) keretében végezte.

1984, Kyiv

Lives and works in Kyiv. He is a documentary film director, publicist, and curator at the Visual Culture Research Center. The artist obtained a Master's degree in Cultural Studies at the National University of Kyiv-Mohyla Academy. He also was a participant of Workspace Program (Beirut, Lebanon).

TRANSPARENS, VIDEÓ, 2017
BANNER. VIDEO, 2017

Az építőmunkások a magasban fehér transzparens-sel fedik be a hatalmas, befejezetlen építményt Kijevben. A feladatuk az, hogy eltüntessék a szem elől a sikertelen projekt tátongó foltját. Ám minél jobban igyekeznek kiiktatni ezt az illetlen objektumot, annál erőszakosabban tér vissza.

Steel erectors cover with a white banner a massive unfinished construction in Kyiv. Their task is to eliminate a sparkling spot of the failed project from the field of vision. But the more diligent the repression of this obscene object is, the more insistent is its comeback.



VLADA RALKO VLADA RALKO

1969, Kijev

Kijevben él és dolgozik. 1987-ben végezte el a Tarasz Sevcsenko nevét viselő művészeti középiskolát, 1994-ben a Nemzeti Képzőművészeti és Építészeti Akadémiát. 1994-től Ukrajna Nemzeti Írószövetségének tagja.

KIJEVI NAPLÓ, GRAFIKA, 2013–2015 KYIV DIARY. GRAPHICS, 2013–2015

A naplóoldalakra emlékeztető rajzszorozat ötlete a kijevi Majdan téri tiltakozások első napjaiban vetődött fel a művész gondolatában 2013 őszén. Az elkövetkező két évben Vlada Ralko szinte naponta dokumentálta az ellenállás tragikus eseményeit: a Krím-félsziget elcsatolása és a Donyec-medencében folyó háború miatti aggodalmait. A naplót mint az egyetlen azonnali reagálást biztosító formát indokolta az is, hogy nyilvánvalóan lehetetlen volt egy befejezett rendszert építeni a tények bizonytalansága, az események változékonysága, mulandósága és gyors váltakozása miatt, valamint az a tény, hogy a művész részt akart venni abban, ami az országban éppen végbemegy. Ugyanakkor rendkívül fontos volt azonnal dokumentálni, azonnal „megragadni” az eseményeket, amíg az idő és az emlékezet nem torzíja el őket a felismerhetetlenségig. A helyi kijevi tiltakozásból (innen a mű címe) kinövő események természetének megértéséről a sorozat készítése közben a művész figyelme az emberi természetet meghatározó dolgok megértésének vágya felé fordult, annak megértésének a vágya felé, hogy kritikus helyzetben a gondolatok, cselekedetek és törekvések hogyan válnak a maguk mindennapiságával a szentséget súroló heroizmussá vagy büntetté.

„Ezekben az eseményekben majdnem azonnal megláttam valamit, ami korábban a nyugodt lét mélységeiben rejtve volt, a rejtett vagy nem nyilvánvaló tiltakozást vagy konfliktust, amely most felszínre tört. Úgy tűnt, mintha életre kelt volna a metafora, amelynek segítségével korábban a bensőnkben rejtett konfliktusokról meséltem. Magával ragadott az előttünk feltáruló realitás egysége, osztatlansága. A megszokott megközelítéssel már nem lehetett megkülönböztetni

1969, Kyiv

Lives and works in Kyiv. In 1987, the artist graduated from Taras Shevchenko State Art School; in 1994, she obtained a degree at the National Academy of Fine Arts and Architecture (Department of Panel Painting, moderated by Professor Shatalin). Ralko is also a member of the National Union of Artists of Ukraine from 2014.

The artist's idea to start a series of drawings, which resembles diary entries in the terms of structure, arose in the early days of the protests on the Maidan in the fall of 2013. For the next two years almost on a daily basis, Vlada has been documenting her experiences of the tragic events of the resistance, the annexation of the Crimea and the war on the Donbas. The obvious impossibility of constructing a complete system, the uncertainty of facts, the variability, the fluidity, and the swiftness of the events, altogether with the need to participate in what is happening have become decisive factors in choosing exactly this form of almost instantaneous response as the only possible one. It was also extremely important to document the events immediately, “grab” them at once before time and memory had not managed to distort them to unrecognizability. While the artist was working on the series, the thoughts about the nature of the events that originated from the local protest in Kyiv (henceforth the title is *Kyiv Diary*) grown into the reflections on what defines the human nature in general, and how the insights, the actions, and the aspirations that are insignificant in the context of everyday routine are transformed under critical circumstances into heroism, that borders with holiness, or the crime.

“I almost immediately began to see something in these events that had been hidden earlier in the depths of calm being, that was secret or implicit protest or conflict, but now it revealed itself. It seemed as if the metaphor which I had previously used for the narration about the conflicts hidden inside, turned into



a magasztost az alantastól, a heroikust a kicsinyestől, a csodálatost az ocsmánytól. Egyszóval kiderült, hogy a valóság fölött nem lehet ítélni, mert a megszokott értékítéletek elferdítik, eltorzítyják, valótlanná változtatják. Mi több, mindez szorosan összefonódott, szerepet cserélt, elillant a szokásos értékítéletek elől. A lét mintha megváltoztatta volna optikáját, szikrázó fénnnyé, igazivá” Vlada Ralko

reality. I was fascinated by the integrity, the indivisibility of reality unfolding in front of us. It was impossible to separate high from low, heroic from sinister, beautiful from ugly with the use of the common settings. In a word, the reality turned out to be unintelligible because habitual judgments instantly cleaned it out, distorted it, made it invalid, dream-like. Moreover, all this was closely intertwined, and it changed roles, escaped usual evaluations. Existence seemed to have optics refashioned, was illuminating with bright light, and became true.” Vlada Ralko

SZTEPAN RJABCSENKO
STEPAN RIABCHENKO

1987, Odessza

Odesszában él és dolgozik. Az Odesszai Állami Mérnöki és Építészeti Akadémián végezte tanulmányait. Művészetének fókuszában az új technológiák és a klasszikus művészeti hagyomány kapcsolata, a valós és a virtuális világ közötti határ áll, a művészet új természete foglalkoztatja. Installációi, szobrai, festményei nagyszabású és ambiciózus történetet mesélnek el a virtuális valóságról, annak ideáiról, hőseiről és mitológiájáról. Nemzetközi projektek résztvevője, számos biennálén szerepelt. 2011-ben jelölték a PinchukArtCentre-díjra. A *Kyiv Sculpture Project* nemzetközi szobrászati verseny díjazottja. Az Ukrán Művészek Nemzetközi Uniójának tagja. 2015-ben az ukrán *Forbes* a 30 legsikeresebb harminc év alatti fiatal közé választotta.

1987, Odessa

Lives and works in Odessa. Graduated from Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture, Architecture – Art Institute. The focus of his work is on the interaction between the new media and classic visual art tradition, the boundary between the real and the virtual world, and the new nature of art. In his various installations, sculptures and pictures, Stepan Ryabchenko tells a large-scale and ambitious story of the virtual reality with its ideas, heroes and mythology. He participates in international projects and biennals. In 2011 he was nominated for the PinchukArtCentre Prize. Laureate of the international competition of contemporary sculpture *Kyiv Sculpture Project*. Member of the National Union of Artists of Ukraine. In 2015 he was on the 30-under-30 success list of the Ukrainian *Forbes*.

MINDENT HALLÓ FÜL, INSTALLÁCIÓ, NEON, 2015–2018

A MŰ A ZENKO FOUNDATION TÁMOGATÁSÁVAL JÖTT LÉTRE

ALL-HEARING EAR, INSTALLATION, NEON, 2015–2018

WITH THE SUPPORT OF ZENKO FOUNDATION

Hallgasd és gondold meg, mit beszélsz. A falnak füle van. A szavaid felmenthetnek, de akár ítéleteddé is válhatnak.

Be a good listener. Think what you say. The walls have ears. You will be both justified and condemned by your own words.

165



WORKS

164

MUNKÁK

ALEKSZANDR ROJTBURD ALEXANDER ROYTBURD

1961, Odessza

Kijevben, valamint Odesszában él és dolgozik. Az Odesszai pedagógiai főiskola művészi grafika szakán végzett tanulmányait. Az Új Hullám egyik legjelentősebb képviselője. Az 1980-as évek végén csatlakozott ahhoz a művészeti irányzathoz, amely az Ukrán transzavantgárdként vált híressé, és metafizikai tartalmú, nagy formátumú festmények jellemezték. Kurátorként is aktív, kultúrárközvetítőként is tevékenykedik. Az 1990-es évek közepétől az odesszai művészeti szcéna kiépítésén dolgozik. 1997–99 között a Soros György által létrehozott odesszai Kortárs Művészeti Központ Felügyelő Bizottságának elnöke, 2002–2004 között a kijevi Marat Gelman Galéria igazgatója. Az 1990-es évek közepétől új médiumokkal kísérletezik, az ezredfordulón megalkotott egy videóorozatot, amely a klasszikus szovjet avantgárd filmek újraértelmezésével foglalkozott. A legnagyobb nemzetközi visszhangot „*A Patyomkin páncélos*” *pszichedelikus behatolása Szergej Eisenstein tautologikus hallucinózisába* (1998) keltette. A videót a 2001-es Velencei Biennálén Harald Szeemann *Az emberiség nézőtere* című kuratori projektje keretében mutatták be. A mű számos nemzetközi gyűjteménybe bekerült, többek között a MoMA is megvásárolta. A 2000-es évek közepétől Rojtburd visszatér a festészethez. A művész civil szerepvállalása és blogposztjai révén a 2013–14-es majdani forradalom egyik kulcsfontosságú vezetőjévé vált. 2017 őszén Alekszandr Rojtburd elnyerte az odesszai művészeti múzeum igazgatói székét.

A GYŐZEDELME PROLETARIÁTUS ÉROSZA ÉS THANATOSZA DZIGA

VERTOV PSZICHOMOTORIKUS PARANOIÁJÁBAN, VIDEÓ, 2002

EROS AND THANATOS OF THE VICTORIOUS PROLETARIAT IN DZIGA VERTOV'S PSYCOMOTOR PARANOIA. VIDEO, 2002

A proletariátus érosza és thanatosza... logikus folytatása annak az irányzatnak, amely Rojtburd előző korszakának videómunkáiban rajzolódott ki. A művész módszerének alapját az átdolgozás és a behatolás képezi Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* (1929) című klasszikus filmjébe. A játékos *Patyomkin páncélossal* ellentétben, amit a művész az 1990-es évek odesszai művészi összjövetelekről készült performatív jelenetekkel egészített ki, az *Ember a felvevőgéppel* dokumentumfilm. Ezt a logikát követve Rojtburd az átdolgozott videót dokumentumrészletekkel – pornófilmekből vett, boncolást (post mortem patológiai anatómiai

1961, Odessa

Lives and works in Kyiv and Odessa. Graduated from the faculty of arts and graphics of the Pedagogical Institute of Odessa. One of the most prominent representatives of the New Wave generation. At the end of the 1980s, he belonged to the artistic movement that has become known as Ukrainian Trans-avant-garde, within which he created large-scale paintings, programmatically overloaded with metaphysical images and senses. Later on, he began to engage actively in curatorial and cultural activities. In the second half of the 1990s, the artist mainly focused on the establishment of a new art center in Odessa. From 1997 to 1999, he was the Head of the Supervisory Board of the Soros Center for Contemporary Art in Odessa, in 2002–2004 – the Director of the Marat Guelman's Gallery in Kyiv. Since the mid-90s, he has been actively experimenting with the new media, and at the turn of the century, he created a series of video works based on reediting and intruding into the fabric of the classical Soviet avant-garde films. The work *Psychodelic invasion of the "Battleship Potemkin" in Sergei Eisenstein's tautological hallucinosis* (1998) has been famed internationally. The video was shown within Harald Szeemann's curatorial project *Plateau of Humankind* at the Venice Biennale in 2001, and purchased for several international museum collections, including MoMA. In the middle of the 2000s Rojtburd returned to painting. The active civil position of the artist and his blogging activities made him one of the key opinion leaders of the revolution during the Maidan in 2013–2014. In the autumn of 2017, Alexander Rojtburd won the contest for the post of the Director of the Odessa Fine Arts Museum.

Eros and Thanatos logically continues the direction of Rojtburd's previous video works. The basis of the artist's methodology is the reediting and intruding into Dziga Vertov's classical film *Man with a Movie Camera* (1929). In contrast to *The Battleship Potemkin*, where the artist added the performative scenes in which the members of the Odessa's artistic community of the late 1990s took part, *Man with a Movie Camera* is a documentary. In pursuit of this logic, Rojtburd supplements reedited video footage with documentary fragments – scenes from porn films



feltárást) – bemutató részletekkel egészítette ki. A reflexió főként a szexre és a halálra irányul, ami a Vertov-korszak szovjet filmművészetében tabunak számított, és a totalitárius ideológia életigenlő diskurzusát hangsúlyozza. Ily módon a művész mintegy visszatér a klasszikus film azon elemeihez, amelyeket a szovjet ember tudatalattijának periferiájára szorítottak.

and shots of autopsy (post-mortem anatomicopathologic dissection). The main line of reflection is focused on the subjects of sex and death, which were tabooed in the Soviet cinema at the time of Vertov, and on the conspicuously cheerful discourse of the totalitarian ideology in general. Thus, the artist ostensibly returns to the elements of classical film that were displaced to the periphery of the unconscious of the Soviet man.

OLEKSIJ SZAJ OLEKSIY SAI

1975, Kijev

Kijevben él és dolgozik. A Kijevi művészi-ipari technikum grafikai dizájn szakán, valamint az Ukrán Nemzeti képzőművészeti és építészeti akadémia grafika szakán végezte tanulmányait. A 2000-es évek elején művészeti igazgatója volt több vezető kijevi reklámstúdióknak. A hivatalnoklét tapasztalata készítette a művészt arra, hogy kidolgozzon egy saját művészi nyelvet, amely pont a létezés eme regiszterének felel meg. A 2000-es évek közepén Szaj rátalál saját egyéni képalkotási módszerére – „képeket rajzol” Excelben. Ez a módszer, ahol az ábrázolás minden eleme gyakorlatilag egy matematikai formula, hosszú távú Excel Art projektje alapjává válik. Idővel a művész elkezdte felhasználni installációiban a hivatali lét elemét. A „kishivatalnok” a szinte láthatatlan, a nyomtató és a kávéfőző között zajló drámáival már több évtizede a művész munkáinak főhőse. Olekszij Szaj alkotásai megtalálhatók a Phillips de Pury, ArtCurial aukciós ház gyűjteményében, valamint Nyugat-Európa és Kelet-Európa magángyűjteményeiben.

PENÉSZ, INSTALLÁCIÓ, 2018

AZ ALKOTÁS A ZENKO FOUNDATION TÁMOGATÁSÁVAL JÖTT LÉTRE.

MILDEW. INSTALLATION, 2018

THE PRODUCTION OF THE ART WORK WAS SUPPORTED BY ZENKO FOUNDATION

Az installáció azoknak a műveknek a sorát gyarapítja, amelyek az ún. „hivatali plankton”, vagyis a hivatali hierarchia dolgozóinak legalsó kasztját vizsgálja. Az arcátalan, szürkébe öltözött emberek sokasága a hivatalnokok egysíkú életének rutinját idézi. Ukrajnában „penésznek” nevezik a lenézett állampolgárok e kategóriáját, miközben a szociális forrongások közepette éppen ezek az emberek válnak jelentős erővé.

Így volt ez 2004-ben és így történt 2014-ben is Ukrajnában. Az ukrán középosztály ledobta hivatali egyenlítőnyét és kivonult az utcára. 2014 tavaszán volt, aki egyenesen a hivatalból ment a háborúba az ország keleti részére. De a forradalmak és a háborúk véget érnek, és a személytelen férfiak és nők állandó mosollyal arcukon visszatérnek a szokásos életformájukhoz. Megjelennek mindenhol, mint az igazi penész, ott, ahol lehetőség van munkahelyek alapítására, terjesztik sajátos életformájukat és gondolkodás módjukat, mint a járványt. És csak néha, a rituális pénteki bulikon derengenek fel más idők életlen képei, amikor a szürke kisemberek alakíthatják a történelmet.

1975, Kyiv

Lives and works in Kyiv. Graduated from the Kyiv Art and Industrial Technical School, the Department of Graphic Design, and the Ukrainian Academy of Art and Architecture, the Department of Easel Graphics. At the beginning of the 2000s, the artist worked as an art director in a row of leading ad agencies of Kyiv. The scheduled lifestyle of the office worker pushed him to search his own visual language which would be adequate to this particular mode of being. In the middle of the 2000s, the artist founded his original method of creating images – he began to “draw pictures” in Microsoft Office Excel. This technique, where each fragment of an image is actually a mathematical formula, becomes the basis for his long-lasting Excel Art project. Subsequently, the artist begins to use the elements of the office life in his installations. The “small” office man with her almost invisible life dramas that emerge in the area between the printer and the coffee machine has been the main character of the artist’s works for more than a decade. The works of Oleksiy Sai are incorporated into the collections of the auction house of Phillips de Pury, ArtCurial and private collections in Western and Eastern Europe.

The new installation continues a series of works on the subject of the so-called “office monkeys”, that is, the lowest caste of workers in the office hierarchy. The crowds of impersonal people wearing grey each day reproduce the monotonous routine of clerks’ life. “Mildew” – this is how this category of people is called contemptuously in Ukraine. However, at the same time these people became a great force in the moments of social turbulences. That was the case in Ukraine in 2004, and the same happened in 2014. Ukrainian middle class threw off their ties and went out on the streets. In the spring of 2014 some of them literally went straight out from the office to war in the East of the country. However, revolutions and wars end, and impersonal men and women with constant smiles on their faces return to their usual way of life. Like the real mildew, they expand everywhere where there is an opportunity to deploy workspaces, distributing, as an epidemic, their specific way of life and thinking. And only sometimes, at the ritual Friday parties, the fuzzy images of other times when grey little people were able to make history appear.



ARSZEN SZAVADOV ARSEN SAVADOV

1962, Kijev

Kijevben él és dolgozik. A Kijevi állami művészeti főiskolán (ma Képzőművészeti és építészeti nemzeti akadémia) végzte tanulmányait. Szavadov a kortárs ukrán művészet egyik központi alakja, az Új hullám nemzedékének képviselője, amely az 1980-as évek második felének és az 1990-es évek elejének társadalmi változásai közepette alkotott. 1987-ben Georgij Szencsenkóval közösen festette meg a *Kleopátra bánata* című monumentális képet. Ezzel egy új művészi nyelvet alkottak meg, amely óriási hatást gyakorolt az ukrán művészek egész nemzedékére. A kétezres évek második felében fotóprojektek egész sorát hozta létre, melyek az újkori ukrán művészet legjelentősebb alkotásai közé sorolhatók. A 2000-es és a 2010-es években visszatért a festészethez, főleg nagy formátumú, sokalakos vásznakat fest, amelyek az ezredforduló neves fotóprojekteinek esztétikáját idézik.

DONBÁSZ-CSOKOLÁDÉ (A DEEPINSIDER PROJEKTBŐL), FOTÓ, 1997

A ZENKO FOUNDATION GYŰJTEMÉNYÉBŐL

DONBAS-CHOCOLATE (FROM DEEPINSIDER PROJECT), PHOTOS, 1997

FROM THE COLLECTION OF ZENKO FOUNDATION

A *Donbász-csokoládé* Arszen Szavadov korszakos fotóprojektje, amely a művész védjegyévé vált az 1990-es évek közepén. A performansban délkelet-ukrajnai bányászok vettek részt. Szavadov hagyományos hiperesztétizmusa és paradox esztétikája, amely az előadóművész férfiak abszurd átöltöztetésére épül azok brutális behatolásával a realitás gondtalan anyagába, ebben az esetben a poszt-szovjet ukrán valóság testén található egyik legsúlyosabb szociális kelés kontextusában jelennek meg. Az 1990-es évek közepén a Donyec-medence az állandó társadalmi instabilitás és bűnözői önkény forrása lett, és a szovjet propaganda által nemrég még oly felmagasztalt bányászok az állandó lázadás szimbólumává váltak, hiszen éppen őket használták fel időről időre különféle zsarolásokhoz a kijevi politikusok. A konfliktusok szövevénye, amely egy hatalmas összemzeti tragédiává fajult 2014-ben, éppen ebben az időben alakult ki a régióban. Az értelmetlenség és kilátástalanság feszítő érzését, a mocskot, izzadságot és az állandóan fenyegető életveszélyt (éppen ebben az időben váltak mindennapossá a hírek a tömeges bányászszerecsétlenségekről), a finom és légies tütnök ellenpontozták, amelyeket a poszt-szovjet ember a hatalmas birodalom szétesésének szimbólumaként

1962, Kyiv

Lives and works in Kyiv. Graduated from the Kyiv State Art Institute (now the National Academy of Fine Arts and Architecture). Savadov is one of the central figures in the contemporary art of Ukraine, a representative of the New Wave artist generation that was formed in the context of the social transformations of the second half of the 1980s and the beginning of the 1990s. In 1987, together with Georgiy Senchenko, he created the monumental painting *The Sorrow of Cleopatra* – a groundbreaking work in the sphere of visual language that had an unprecedented impact on the entire generation of Ukrainian artists. In the second half of the 2000s, he produced a series of photo projects that have become one of the brightest pages of the current Ukrainian art. In the 2000s and the 2010s, he returned to painting, and since then has been creating predominantly large-format paintings that depict a plethora of figures and resonate with the aesthetics of his prominent photo projects of the late 1990s and the early 2000s.

Donbas-Chocolate is a photographic project by Arsen Savadov that is a milestone and serves as a trademark for the artist's oeuvre in the middle of the 1990s. The participants of the performance were real miners, residents of the Southeast of Ukraine. Savadov's characteristic hyperaestheticism and paradoxical aesthetics built on the absurdist crossdressing of a group of male performers and their subsequent brutal intrusion into the carefree fabric of reality, in this case have been deployed in the context of one of the most acute social abscess on the body of post-Soviet Ukraine. In the middle of the 1990s, Donbas turned into a source of constant social instability and criminal outrage. Even until recently, miners, praised by Soviet propaganda, have symbolized permanent pocket revolt as they were frequently used for all kinds of blackmail by Kyivan politicians. The series of conflicts that resulted in the large-scale national tragedy in 2014, had arisen in the region precisely during this period. The tense sense of inanity and despondency, filth, sweat, and the constant alarming threat to lives (at that time the news about mass deaths of miners in pits has become regular) are emphasized on the counterpoint with

171

WORKS



értelmezett. Hiszen éppen a *Hattyúk tavát* sugározta a közszolgálati TV a Szovjetunióban az 1991-es puccs idején. Mit jelentett a valóságos bányászoknak a konvenciók totális meghaladása, a kamerák előtti mezítelenség, a keveredés az immorális előadóművészekkel és a homoerotikus átöltözés balettruhába? Ez az abszolút abszurditás elvarázsolja a nézőt, ugyanakkor a kor nyilvánvaló jellemzője is, mert valószínűleg csak ott és akkor, a Donyec-medencében az 1990-es évek közepén, a szovjet birodalom romjain, a totális aggodalom és meghatározatlanság térségében a legzártabb férfi közösségek képviselői voltak képesek olyan könnyedén átlényegülni a művészi performansz pszichedelikus ügynökeivé. A helyzet eme transzgresszivitása misztikus karnevállá alakítja a bányában zajló előadást, amely az ellentétek játékán alapul: férfiu vs. női, felső világ vs. a nemlét földalatti ürje, a valós szemben a képzelet világával.

such gentle and vulnerable ballet packs which were also a recognizable visual symbol of the collapse of the mighty empire for the post-Soviet person. Particularly *Swan Lake* was broadcasted by the central television of the USSR during the coup in 1991. What did the experience of total overcoming of conventions, of denuding in front of the camera, of mixing with the group of immoral performers and homoerotic crossdressing in the ballet packs mean for real miners? This absolute absurdity fascinates the viewer – it is at the same time an obvious marker of the era – after all, probably only there and then – in Donbas in the middle of the 1990s, at the ruins of the Soviet empire, in the space of total anxiety and uncertainty, the representatives of one of the most closed male communities could with such easiness turn into psychedelical agents of artistic performance. The transgressive element of the situation transforms the action in the mine into a mysterious carnival, constructed on the game of opposites: male versus female, the upper world versus the cosmos of underground non-existence, real versus imaginary.

170

MUNKÁK

NYIKITA SALENNIJ NIKITA SHALENNY

1982, Dnyepropetrovszk

Dnyipróban él és dolgozik. A Dnyepropetrovszki állami építőipari és építészeti akadémián végezte tanulmányait. Az egyetem elvégzése után építészeti tervezést oktatott és építészként dolgozott. 2017-ben megkapta a Faurshou Foundation díját. 2017-ben bekerült az IZOLJACIJA alapítvány „Társadalmi szerződés” nemzetközi versenyének döntőjébe. Az ArtVilnius 2015 legjobb installáció kategóriájának győztese; Közönségsdíj, PinchukArtPrize 2011. A *Hol a fivéred?* projekt munkái a krakkói MOCAK őrzik; az *Album a háborúról* darabjai a Faurshou Foundation (Koppenhága) gyűjteményét gazdagítják; a művész munkái megtalálhatók Dánia és Nagy-Britannia egyéb gyűjteményeiben is. Alkotásai a festészet, videó, fotó és installáció műfajában születnek. Dnyipróban él és dolgozik.

1982, Dnipropetrovsk

Lives and works in Dnipro. Graduated from Prydniprovska State Academy of Civil Engineering and Architecture. After graduating, the artist worked as an architect and taught architectural design. He was awarded the Faurshou Foundation Grant in 2017. The artist is a finalist of the international contest *Social Contract*, organized by the Foundation IZOLYATSIA in 2017. He is also the winner in the category "The best installation" on ArtVilnius 2015; was awarded the Public Choice Prize, PinchukArtPrize 2011. The project *Where is your brother?* is stored in the collection of the MOCAK (Cracow, Poland); *Album of War* complemented the collection of the Faurshou Foundation (Copenhagen, Denmark); the works of the artist are incorporated into other collections in Denmark and the UK. He works in the genres of painting, video, photo, installation.

FEKETE SZIBÉRIA, INSTALLÁCIÓ, 2016

BLACK SIBERIA, INSTALLATION, 2016

Az installáció Szibéria múltjával és jelenével kapcsolatos bonyolult kérdések és ellentmondások sorát veti fel. A szerző célja az északi régió erejének, illetve sajátos, bár olykor riasztó szépségének bemutatása. Szibéria láttán mindenkit magával ragad hatalmassága, nyitottsága, szabadsága, nyugalma és érintetlen természetének vadsága. Él egy hiedelem, miszerint nevét egy szibériai tatár szókapcsolatból kapta (Szib Ir), melynek jelentése „a föld, amely alszik”. Ez a szendergő szépség ma Oroszország részét képezi és területének 77 százalékát teszi ki. Szibéria területének elfoglalása a 16. századra tehető. Kozákok csoportjai érkeztek erre a földre, az orosz hadsereg kebelezte be egyik régiót a másik után és létesített erődöket, így egyre keletebbre és keletebbre jutott. A 16. század közepére az orosz fennhatóság alatt lévő területek egészen a Csendes óceánig terjedtek, ezért idővel az orosz és az ukrán lakosság tömegesen telepedett át Szibériába. A 20. század elejére a Szovjetunió kiépítette az infrastruktúrát a helyi források kiaknázásához – az aszimmetrikus, parazita kapcsolat birodalom és gyarmata között

The installation brings up to date the complex of sophisticated issues and contradictions, related to the past and the present of Siberia. The author aspires to express the power, as well as the peculiar, albeit sometimes horrifying, beauty of the Northern region. Scrutinizing Siberia, it is impossible to resist the scale, openness, freedom, serenity, and wildness of its intact nature. There is a belief that the name comes from the Siberian-Tatar collocation "Sleeping Earth" (Sib Ir). This dozing beauty today is the part of Russia and makes up 77 percent of its territory. Occupation of the area of Siberia dates back to the 16th century. Then groups of Cossacks entered these lands, and the Russian army began to conquer the region and organize forts, moving further and further eastward. By the middle of the 16th century, the regions controlled by Russia expanded to the Pacific Ocean that eventually led to massive migration of Russians and Ukrainians to Siberia. At the beginning



ekkor érte el tetőfokát. Miközben Oroszország a legjobbat vette el Szibériától, tömegével küldte oda a „nem kívánatos” embereket. Így Szibéria az emberi szenvedés szimbóluma lett. A sztálini korszak politikai foglyainak százazrei raboskodtak és haltak meg a Gulág táborokban, emiatt Szibériát a világ szomorú, elhagyott részének tekintik. A Szibériába való száműzetés az egykori szovjet tagországok lakosságának tudatában még ma is a legszörnyűbb büntetés.

of the 20th century, the USSR established a powerful infrastructure for the exploitation of local resources, and asymmetric, parasitic relations between the empire and the colony reached their climax. Taking all the best from Siberia, Russia massively sent "undesirable" people there. Siberia is a territory that is symbolized by human sufferings. Slave labor and deaths in Gulag camps of hundreds of thousands of political prisoners during Stalin's period have marked Siberia with a reputation of a depressed and desert part of the world. Even today the exile to Siberia in the mind of any resident of post-Soviet countries is considered the most terrible punishment.

HOL A FIVÉRED? RÉSZLET A SOROZATBÓL, SZÍNES FOTÓ, 2013
FROM THE SERIES WHERE IS YOUR BROTHER? COLOUR PHOTOGRAPHY, 2013

A kortárs ukrán művészetben a szociális megrázó kódtatások előérzete jóval korábban jelent meg a 2013–14-es kijevi eseményeknél. Nyikita Salennij *Hol a fivéred?* projektje azok közé a munkák közé sorolható, amelyekben a legélesebben érezhető a növekvő társadalmi feszültség és a rendőri erőszak fenyegetése. Az fotó- és festménysorozat 2013 őszén az ún. „új ukránok” életéről készült, pontosan a Majdanon zajlott tüntetések kirobbanása előtt. A klasszikus festészetből merítve (a sorozat egyik leglátványosabb munkája Rembrandt *Dr. Tulp anatómiája* című festményének parafrázisa), Salennij bemutatja a posztszovjet Ukrajna életét, amelyben a kulcsszerepet a banditák, a korrupt csinovnyikok és rendőrök játsszák. A sorozat főszereplői a Berkut különleges rendőri alakulat munkatársai voltak. Néhány hónappal később éppen a Berkut fogja kegyetlenül megtorolni a Majdanon tüntetőket.

The premonition of social upheavals in contemporary Ukrainian art emerged long before the beginning of the revolutionary events of 2013-14 in Kyiv. Among the works where the growing tension in society was felt in the most acute way, as well as the threat of police violence, one can mention the project by Nikita Shalenny *Where is your brother?* This is a series of aesthetic photo-sketches of the life of the "new Ukrainians" that was created in the autumn of 2013, right before the protests on the Maidan. Inspired by the classical paintings (one of the most striking works of the series addresses Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*), Shalenny demonstrated the life of post-Soviet Ukraine where gangsters have become the main heroes, as well as corrupt officials and policemen. Real employees of the special police unit Berkut were dramatis personae of the series. Just in a few months precisely Berkut would have severely suppressed the protests on the Maidan.



OPEN GROUP

Az Open Group 2012-ben alakult Lvivben. Jurij Bilej (1988, Ungvár), Anton Varga (1989, Ungvár), Pavlo Kovács (1987, Ungvár), Jevhen Szamborszkij (1984, Ivano-Frankivszk) és Sztanyiszlav Turina (1988, Makijivka, Donyecki régió) hozták létre.

Az Open Group 2013-ban elnyerte a PinchukArtCentre különdíját, 2015-ben a PinchukArtCentre fődíját. 2016-ban a csoport a *Függőség foka* című projekt kurátora volt a wroclawi Galeria Awangarda BWA-ban. A csoport projektjei: *A galéria kulcsa*, *A galéria táblája Folyosó*, *Köztünk maradjon*, *Egyike az N*-nek, bejöttem – kimentem*, *A hely*, *Egyszerűsítés*, *Ars longa, vita brevis*. A csoport két, folyamatban lévő, hosszú távú projektje a *Nyitott galéria* és *A ti üzletek*. Ma a csoport állandó tagjai: Jurij Bilej, Anton Varga, ifj. Pavlo Kovács és Sztanyiszlav Turina.

DIORÁMA, FILM, 2107

A MŰ PINCHUK ART CENTRE TÁMOGATÁSÁVAL JÖTT LÉTRE.

DIORAMA. FILM, 2017

THE WORK WAS PRODUCED WITH THE SUPPORT OF PINCHUK ART CENTRE

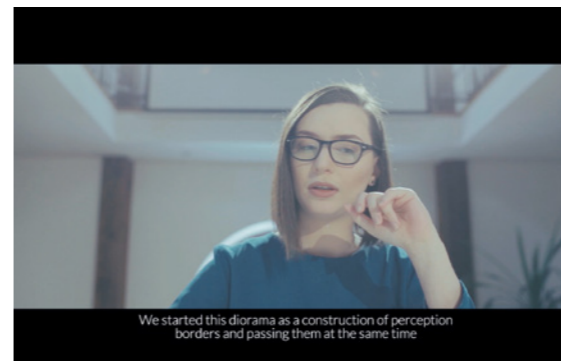
„A mű fő motívuma a visszatérés a valamikori „csoportalkotó” és hosszú időn keresztül feldolgozott témánkhoz, a potenciálisan lehetséges művészet teréhez. Ez alkalommal a teret nem úgy határozzuk meg mint amit a jövőbeli események és cselekedetek töltenek majd be, hanem olyan szituációt kezdeményezünk, amely képes létrehozni egy konkrét, ugyanakkor kizárólag a szubjektív megértésre alkalmas teret. Az alkalmazott módszer lényege a tér részleteinek átbeszélése, ahol a szavak a tér első és ugyanakkor szinte egyetlen megtestesítői. Ebben az esetben a tér részei, kulcsfontosságú elemei csak kitaláltak, a részeket a néző rakhatja össze teljes egészé. Ugyanakkor a dioráma egyrészt mint az ábrázolás eszköze, másrészt mint kulturális jelenség keltette fel figyelmünket. A diorámákat mesterséges megvilágításra szokták használni, gyakran helyezik el pavilonokban vagy múzeumokban. A dioráma kiállításában nagy szerepe van a kiállító teremnek és a kiállítási tér szerkezetének, illetve a fénynek és a hangnak (zenei vagy narratív kíséret). Vagyis nagyon fontos a néző szempontja, az a módszer, amely bizalmat gerjeszt benne az újonnan konstruált valóság iránt. Érdeemes felidézni azt is, hogy a diorámák többségét történelmi csatáknak szentelték, a Szovjetunióban pedig egyenesen a hivatalos művészet egyik leglátványosabb műfaja volt, egyben a propaganda eszköze. Ebből kiindulva kezdtük el

Open Group was founded in 2012 in Lviv: Yuriy Biley (1988, Uzhgorod), Anton Varga (1989, Uzhgorod), Pavlo Kovach (1987, Uzhgorod), Yevgen Samborskyi (1984, Ivano-Frankivsk), and Stanislav Turina (1988, Makiivka, Donetsk region)

In 2013 Open Group was awarded the First Special Prize of PinchukArtCentre, in 2015 they received the Main Prize of PinchukArtCentre. In 2016 the group curated the show *Dependence Degree*. Galeria Awangarda BWA, Wrocław, Poland. Projects by the artists: *The Keys from the Gallery*, *Signboard for Corridor Gallery*, *Between Us*, *One of N*, *I Have Joined / I Have Left*, *Place*, *Simplification*, *Ars Longa vita brevis*. There are also two ongoing and long-lasting projects – *Open Gallery* and *Open Shop*. Currently, the permanent members of the group are Yuriy Biley, Anton Varga, Pavlo Kovach and Stanislav Turina.

“The leading motive of the film is the returning to our once “group-forming” and long-term topic of outlining of the space of potentially possible art. This time we do not outline the space with its potentiality for future fullness with actions or situations. We initiate the situation which has the potential to create a space, which is at the same time specific and possible for only extremely subjective understanding. Articulation of the space details becomes the method, where words become the first and at the same time almost the only one incarnation of the space. In this case its parts, its key points, are imagined, these are the parts that a spectator can assemble into something complete. In its turn, diorama interested us as a way of representation and at the same time as a cultural phenomenon. Dioramas are designed for artificial light and are often exhibited in special pavilions or museums. The equipment of the exposition hall and the design of the observation deck, as well as light and sound (musical and narrative accompaniment) play an important role in exhibiting a diorama. That is, a great attention is paid to the point of view of the viewers, the method of putting them into a state of trust to the newly constructed reality. It is worth mentioning that most of the

177



WORKS

keresni a dioráma tárgyát, figyelmünket kifejezetten a „szokásos tér” keltette fel, éppen hogy a „szokásos”, pontosabban az, aminek prototípusa megszokott. Ennek megfelelően gyakorlatunkban először fordulunk nem a konkrét, valóságban létező hely vagy szituáció demarkációjához, hanem új teret építünk a számtani átlag kiszámítása vagy a térről alkotott „ideális elképzelés” révén. Így a film témája a „nyugalom terének” a keresése, ami a szakemberek csoportjának munkájában ölt testet, akik az álom diorámáját konstruálják az erdőben. A természet mint a stabilitás szimbóluma fontos vizuális szerepet kap. A műben a hangsúly nem véletlenül esik az erdei tisztáson pihenő emberek csoportjára, amelyet kiemel a fényes megvilágítás, míg az erdő többi része sötétbe merül.”

A mű a Future Generation Art Prize kiállításán a 21 jelölt között szerepelt 2017-ben a kijevi PinchukArtCentre-ben.



dioramas are dedicated to historical battles, and in the Soviet Union they generally became one of the most spectacular kinds of official art and at the same time the means of propaganda. Based on this, we started searching for the subject of the diorama, we were exactly interested in the “ordinary space”, “the familiar”, or, to be more precise, the one the prototype of which is familiar. Therefore, for the first time in our practice, we address not the demarcation of a specific, existing space or event, but we build a new space through the calculation of the arithmetic means or the construction of “an ideal notion” of it. Therefore, the film’s topic is the search for “the space of calmness”, which incarnates in the form of the process of work of a group of specialists, who are constructing the diorama of dream in the forest. A prominent visual part is taken by nature as a symbol of stability. It is not by accident that the focus of the work is the group of people sleeping in a small glade, which is accented with light in contrast to the rest of the forest, which is in the dark because of the density of the trees.”

The work was shown within the exhibition of 21 nominees for the Future Generation Art Prize 2017 in PinchukArtCentre, Kyiv (2017).

176

MUNKÁK

SZUPER GALLERY (SUSANNE CLAUSEN ÉS PAVLO KERESZTEJ)

SZUPER GALLERY (SUSANNE CLAUSEN AND PAVLO KERESTEY)

Susanne Clauzen 1967-ben született Münchenben. A Münchener Művészeti Akadémián tanult, valamint a londoni Slade school of Fine Art egyetemen. A Reading International művészeti igazgatója és kurátora. Londonban él és dolgozik. Érdeklődési körébe tartozik a performansz, videó- és multi-médiainstalláció, festészet és a rajz.

Pavlo Keresztei 1962-ben született Ungváron, Londonban él és dolgozik. Festő, videó- és fotóművész, installációkat is készít. A Lvivi Állami iparművészeti egyetemen végezte tanulmányait, az ukrán Új hullám egyik jeles képviselője. A két művész a *Szuper Gallery* hosszú távú projekt keretében dolgozik együtt, mely egy folyamatosan változó performansz, a kortárs művészeti intézményrendszer kritikája. Munkásságukban a multimédia eszköztárát használják, a dokumentációt, videót, performanszot, installációt.

THE EXTRAS, VIDEÓ, 2008

SZUPER FAMILY SLIDE SHOW PLAYER, VIDEÓINSTALLÁCIÓ, 2018

THE EXTRAS. VIDEO, 2008

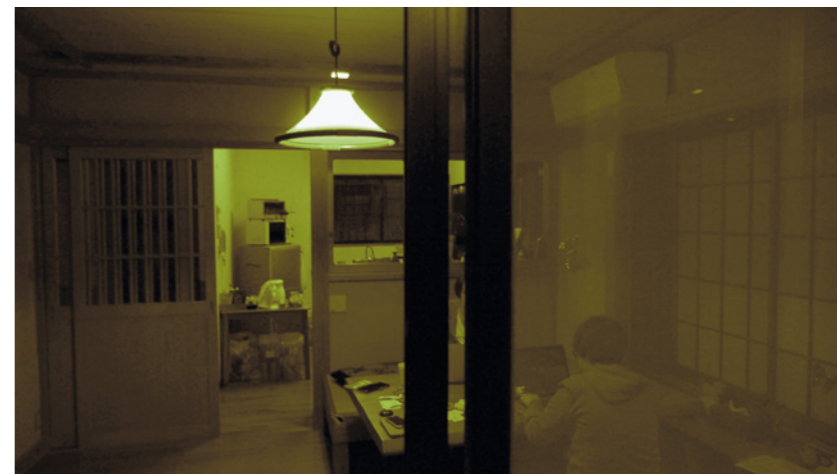
SZUPER FAMILY SLIDE SHOW PLAYER. VIDEO INSTALLATION, 2018

A *The Extras* egy videóperformansz, amely a videó-művészetet a tiltakozás eszközeként alkalmazza. Performanszművészek, képzett és amatőr színészek, arra tévedt járókelők, a publikum, a hangmérnökök, fővilágosítók valós tiltakozást játszanak el egy állami intézmény előtt, amelyre forgatási engedélyt kaptak. A *The Extras* a lokális történelmet vegyíti Karl May életre keltett konceptuális emlékműveivel – Winnetouval és Csingacsugokkal. A videó utal az uránbányák kegyetlen kizsákmányolására, a filmipar erőforrásainak kiaknázására a kanadai Saskatchewan tartomány fővárosában, Regnában és a hollywoodi westernek múltbeli hanyatlására.

Susanne Clauzen was born in 1967 in Munich. Lives and works in London. Graduated from the Academy of Fine Arts (Munich) and Slade School of Fine Art, UCL (London). She is an art director and curator at Reading International. The artist is engaged in performance, video and multimedia installation, painting and drawing.

Pavlo Kerestey was born in 1962 in Uzhgorod. Lives and works in London. Graduated from Lviv State Institute of Applied and Decorative Art. He is artist is one of the most prominent representatives of the Ukrainian New Wave. Together the artists create works within the long-lasting project Szuper Gallery. Szuper Gallery is a permanent mutant-performance, the institutional critique of the system of contemporary art. In their activities, the artists stress multimedia approaches that imply the application of documentation, video, performance, installation, and decoration.

The Extras is a video performance that appeals to the videography as a form of a protest. Performers, professional and amateur extras, passing-by viewers, the public, the light-, camera-, and soundpeople were staging a real protest in front of the governmental institution. The uprising was allowed to be shot with the rehearsals. The Extras contextualizes local history with the reanimated conceptual monuments of Karl May's – Winnetou and Chingachgook. Among the references one can trace in the work are the cruel exploitation of uranium mines, additional resources in the cinema industry of Regina, the capital of Saskatchewan province in Canada, decadence of Hollywood westerns in the past.



A *Szuper Gallery Slide Show Player* a diavetítés formáját követő videó. Az installáció a Szuper Gallery tokiói utazását dokumentáló családi videófelvételeket és fotókat ötvözi Shūji Terayama filmjeinek az utazáshoz kapcsolódó kutatásával. A videó Japánban készült felvételeket tartalmaz, az installációról készített nyersanyagot a dekoratív kulisszákról készült képekkel, talált dokumentumok fotóival ötvözi, amelyek a Szuper Gallery Family tagjainak és a velük találkozó emberek közötti kapcsolatot tárják fel. A videó koreografálja, strukturálja az anyagot. A performansz elemeit és a *Szuper Gallery Slide Show Player* multiplikációit tartalmazó kompozíciók a tiltakozás változatos formáit teszik lehetővé.

The *Szuper Gallery Slide Show Player* has a form of a slide-show video. It is montaged from a series of photo and video documentations taken from the family archives of a Szuper Gallery trip to Tokyo and the related research of Shūji Terayama's films. The video includes the footage recorded in Japan; the footage of the installation made of the pictures of decorative stage backs; the photos of found documents which trace the connection between the members of Szuper Gallery Family with the people they met. The video choreographs and organizes the materials into a certain structure. Through the compositions that include the elements of performance and multiplications the Szuper Gallery Slide Show Player potentially make one or the other forms of protest possible.

OLEG TISZTOL OLEG TISTOL

1960, Vragyijivka (Mikolajivszki régió)

Festményeivel, fotóival, installációival és szobraival az ukrán kortárs művészet meghatározó alakja. A Köztársasági művészeti középiskolában (Kijev) és a Lvivi Állami alkalmazott és dekoratív művészeti főiskolában (jelenleg — Lvivi Nemzeti Művészeti Akadémia) végezte tanulmányait. Mikola Macenkóval társalapítója és tagja a Nacpromnak.

UKRÁN PÉNZ, PAPÍR, KOLLÁZS, 1995

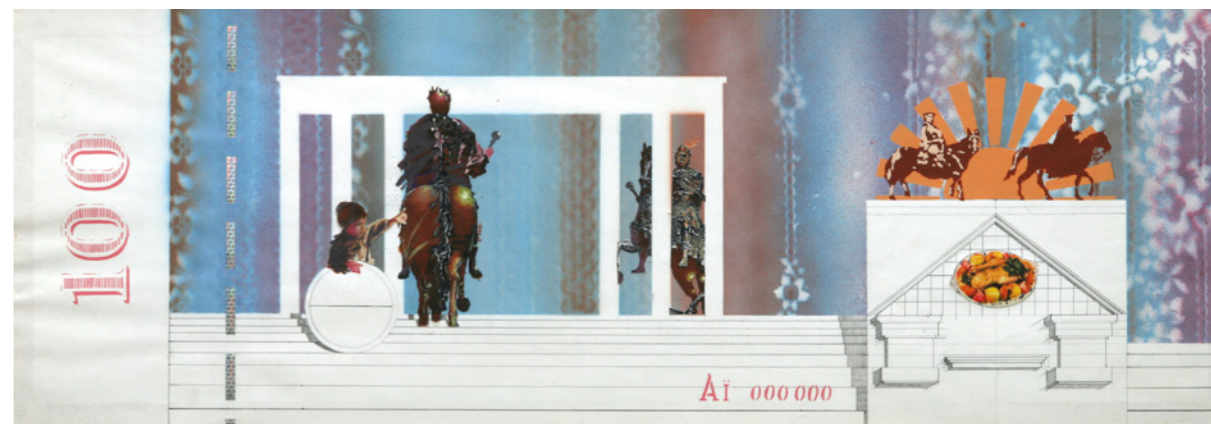
A ZENKO FOUNDATION ÉS AZ ABRAMOYCH ART GYŰJTEMÉNYÉBŐL
UKRAINIAN MONEY. PAPER, COLLAGE, 1995
FROM THE COLLECTION OF ZENKO FOUNDATION AND ABRAMOYCH ART

Oleg Tisztolban a 80-as évek közepén vetődött fel az ötlet, hogy létrehozza saját *Ukrán pénz projektjét* a nemzeti öntudat és függetlenség folyamatos érlelődése közepe. A kollektív sztereotípiák egyik legfőbb megnyilvánulásaként Tisztol „pénze” lett a „sztereotípiá szépségéért vívott harc” egyik legjelentősebb eszköze, melyet a „Nemzeti poszteklekticizmus ígéretes vonala” programadó szövegben hirdetett meg. A 90-es évek elején a projekthez csatlakozott Mikola Macenko. A projekt főleg a kulturális önazonosság és reflexió problémáját veti fel. Tisztol feltételes pénzeszközei, lévén szimbolikus egységek, az ukrán társadalom történelméről, politikai és első sorban kulturális életéről, valamint tudatáról szólnak úgy, ahogyan azt a művész látja. Az *Ukrán pénz projektben* Oleg Tisztol szabadon játszik a történelmi eseményekkel és személyekkel, elmélkedik az érték fogalmáról. A művészre jellemző allegorikus-ironikus formában a kitalált szituációkat létező személyekkel ábrázolja, így rögzíti Tisztol a nemzeti tudatban élő mítoszokat. A művész a 20. század elejének avantgárd mestereit – Georhij Narbutot, Oleksandr Bohomazovot és Mihajlo Bojcsukot – is megidézi, akik az ukrán papírpénzhez készítettek terveket.

1960, Vradiivka (Mykolaiv region)

His paintings, large-scale installations, photos, sculptures, and art objects have defined the main trends in contemporary Ukrainian art. He graduated from Kiev Republican Art School, the Department of Painting in 1978, and Lviv State Institute of Decorative and Applied Arts in 1984. Together with Mykola Matsenko co-founder and member of the group Natsprom.

Oleg Tistol addressed the idea of creating his own “Project of Ukrainian money” in the middle of the 1980s in the context of a gradual and then implicit actualization of the issue of national identity and independence. As one of the main incarnations of collective stereotypes, Tistol’s “money” was among the leading instruments in the “struggle for the beauty of the stereotype”, proclaimed by “A Resolute Edge of National Post-Eclecticism.” In the early 1990s Mykola Matsenko joined the project. The project is mainly devoted to the problem of cultural self-identification and reflection. Tistol’s conventional money signs, being a symbolic unit, testify to the history, the political and, above all, the cultural life of Ukrainian society, and the existence of its consciousness from the perspective of the artist. In the “Project of Ukrainian money,” Oleg Tistol plays an arbitrary role in historical events and personalities and reflects on the notion of values. Depicting fictional situations with real characters in the peculiar allegorical-ironic form, Tistol fixes the myths that exist in the national consciousness. In addition, here the author appeals to the legacy of the avant-garde artists of the early twentieth century who were engaged in the development of sketches of Ukrainian banknotes, such as George Narbut, Oleksandr Bohomazov and Mykhailo Boychuk.



VASZIL CAGOLOV VASYL TSAGOLOV

1957, Digora (Észak-Oszétia, Oroszország)

A Kijevi Állami művészeti főiskolán végezte tanulmányait. Az Új Hullám egyik vezető egyénisége, a Párizsi Kommün művész squat egykori rezidense. A 2000-es évek elején az új médiaművészet előfutára Ukrajnában, performanszok és provokatív videók alkotója. Vaszil Cagolovot gyakran hasonlítják Quentin Tarantinéhoz fekete humoráért, a műveiben megjelenő színes egyéniségek és a kegyetlenség költői megjelenése miatt.

1957, Digora (Northern Osetia, Russia)

He received his education in the Pictorial Art Department at the Kyiv State Art Institute. Tsagolov is one of the leaders of the New Wave movement and a former resident of the Paris Commune arts squat. In the early 2000's he was the first to introduce new media into Ukrainian art, stirring emotions with his performances and provocative videos. Tsagolov is often compared to film director Quentin Tarantino for his black humour, colorful characters, and soft spot for ruthlessness.

KRITIKUS FOK, VÁSZON, AKRIL, 2013

A BROVDI ART FOUNDATION GYŰJTEMÉNYÉBŐL

CRITICAL DEGREE. CANVAS, ACRYLIC, 2013

FROM THE COLLECTION OF BROVDI ART FOUNDATION

Vaszil Cagolov *Kritikus fok* című képének témája a tiltakozás, a polgári engedetlenség, amely bármelyik pillanatban véres forradalomba torkollhat. A tiltakozás ábrázolása már önmagában sem statikus, kikerül az irányítás alól, bármelyik pillanatban robbanhat. A művész a lázadás folyamatát, az esemény alakulását és következményeit kutatja, amitől a nézőnek az a benyomása támad, mintha egy izgalmas jelenetet látna egy filmből. Cagolov a lakosság különböző társadalmi rétegeit mutatja be, egészen a legvédtelenebbekig. A hősokeket ugyanaz a rendszer nevelte, ezért mindenki hűen szolgálja a nem létező eszmét. Mindenki a magáét. Ez az irónia és együttérzés iszonyatosabb a megsemmisítésnél vagy a közönytől. Cagolov két különböző megközelítést ötvöz: a totált és a premier plánt, s így egyszerre két párhuzamos történetet épít. A rendőrség igyekszik lecsillapítani a tömeget, miközben egy arcát eltakaró kéregető az aszfaltra zuhan. A művész megbontja

Vasil Tsagolov's *Critical Degree* is dedicated to the theme of protest, an act of social disobedience that can be turned into a bloody revolution at any moment. The illustration of the protest is already something unstable, uncontrollable, something that can explode instantly. The artist explores the process of rebellion, the course of the event and its consequences that gives the viewer the impression that he has just seen a picturesque scene from a film. Tsagolov demonstrates different segments of the population, up to the most vulnerable. The characters are brought up by one regime and all devote themselves to some sort of non-existent ideal. Everyone has his own. One can feel the artist's irony and compassion which is more terrible than destruction or indifference. Tsagolov combines two different framings: a long shot and a close-up, constructing two in such a way two paral-



a léptéket, egyes elemeket szándékosan megnövel, hogy a néző felfigyeljen a részletekre. A „gyíkhús” és a horilka (ukrán vodka) már állandósult szimbólumokká váltak és a konkrét szovjet múltra utalnak. A mű proféciává vált, hiszen a *Forradalom szelleme* című ciklus – amelynek ez az alkotás is része – megalkotása után néhány hónappal, 2013-ban Ukrajnában kitört a forradalom.

lel plot lines. The police are trying to quell the crowd, and, at the same time, the beggar, hiding his face, falls to the asphalt. The scale is broken, some items are intentionally enlarged to draw the viewer's attention to the details. The stew and vodka are the established symbols, hinting at the very specific Soviet past. The work became a prophecy because in a few months after the creation of the *Spectre of Revolution* cycle, to which it was incorporated, in 2013, the revolution began in Ukraine.

VOVA VOROTNYOV VOVA VOROTNIOV

1979, Cservonograd (Lvivi régió)

Kijevben él és dolgozik. Szubkulturális kódokkal foglalkozik, a graffititól és a szubkulturális grafikától a konceptuális művészeten át az utcai arte povera-ig.

AZ UTAZÓ IRODÁJA, INSTALLÁCIÓ, A PERFORMANSZ DOKUMENTÁCIÓJA, 2017 CABINET OF THE WANDERER. INSTALLATION, DOCUMENTATION OF THE PERFORMANCE, 2017

Vova Vorotnyov sok éven keresztül foglalkozott graffitival és street arttal Lodek néven, illetve a Psia Krew csoport tagjaként. Az utca ugyan egy évtizede már nem az ő művészeti közege, de megmaradt az állandó reflexió tárgyának. Az utca kutatásának fő módszere Vorotnyov számára a gyaloglás. Míg más művészek vázlatokat készítenek, vagy nem lépnek ki az utcára kamera nélkül, ő naponta legalább 10 kilométert gyalogol. Így a rendszeres, hosszas gyaloglás válik a „valaminek a létrehozására vagy átalakítására irányuló cselekvéssé”. A tudatos gyaloglás terméke elsősorban a hétköznapi és jelentéktelen dolgokra kihegyezett figyelem – ilyenek az utca díszítő elemei és formái, a tömeg mozgása és útvonalai, a városi és városon kívüli tér szerveződésének rendszerei. 2017 áprilisában Vorotnyov elindult élete leghosszabb útjára: szülővárosától, Cservonográdból, a Lviv és Lengyelország határán fekvő bányászvárosból az ország másik végébe, Liszicsánszk bányászvárosába, amely Ukrajna keleti határán, a fegyveres konfliktus térségében található. Az 1000 kilométeres távolságot a művész egy hónap és négy nap alatt tette meg. A gyalogosan megtett vándorút gyakorlati célja az volt, hogy a cservonográdi szén egy darabját átadja a liszicsánszki helytörténeti múzeum gyűjteménye számára. Az egyszerű szimbolikus gesztus, amely Ukrajna „pólusainak” szimmetriájára utal, komoly fizikai és lélektani erőfeszítést követelt Vorotnyovtól, amelyre a művész – elmondása szerint – egész életében készült.

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.

Vova Vorotniiov was doing graffiti writing and street art as Lodek and also as a member of Psia Krew crew for many years. Although, the street has stopped being a space of utterance for him almost a decade ago, it remained a subject of continuous reflection in return. The main practice of street research for Vorotniiov is walking. While some artists do sketches every day, or do not leave home without a camera, Vova walks at least 10 km daily. Therefore, lasting and systematic walking turns into a work in a sense of “an action, which is directed onto creation or transformation of something”. Above all, the product of conscious walking is the acute attention to the everyday and insignificant – palette and forms of street decorations, movements and routes of the crowd, systems of spatial organization in the city and beyond. In April 2017, Vorotniiov went on his longest journey – from his miner hometown, Chervonograd, which is situated on the border of Lviv region and Poland, to the other edge of the country – miner city Lysychans'k, situated at the border of Ukraine and the area of war conflict. The artist overcame the distance of 1000 km in a month and four days. The practical aim of this hiking journey was to transfer a piece of Chervonograd coal to the collection of Lysychans'k local history museum. A simple symbolic gesture with a hint on the symmetry of Ukrainian “poles” required physical and psychological overeffort from Vorotniiov, for which he claims to had been preparing for all his life.



SZTASZ VOLJAZLOVSKIJ STAS VOLYAZLOVSKY

1971, Herszon – 2018, Herszon

Herszonban élt és dolgozott. Nonkonformista festő, performansz- és videóművész. Az önmaga által megfogalmazott „szanzon-művészet” műfajában dolgozott. Számos egyéni kiállítása volt Ukrajnában és külföldön, 2009-ben a 3. Moszkvai kortárs művészeti biennálé résztvevője, 2010-ben Kazimir Malevics-díjas. A művész esztétikailag közel áll az outsider-művészekhez, többek között a börtöngrafikához. Voljazlovskij klasszikus műveit a fogvatartottak művészetének hagyományai alapján készítette, golyóstollal rajzolt a teafilterrel átitatott, second-hand boltokban vásárolt lepedőkre, kispolgári párnácskákra, párnahuzatokra. A művek brutális elemei, a kihallgatott beszélgetések részletei, esetleges rajzai végül is egységes, részletekkel mániákusan túlterhelt vásznakká alakulnak.

KÖSZÖNJÜK, HOGY MEGLÁTOGATTAK MINKET, VEGYES TECHNIKA TEXTILEN, 2016 PÁRNA, GOLYÓSTOLL TEXTILEN, 2015

HENADIJ KOZUB GYŰJTEMÉNYÉBŐL, A MŰ A BIRJUCSIJ KORTÁRS MŰVÉSZETI NEMZETKÖZI SZIMPÓZIUM KERETÉN BELÜL JÖTT LÉTRE.

THANK YOU FOR VISITING US. MIXED TECHNIQUE ON THE TEXTILE, 2016 A PILLOW. BALL PEN ON TEXTILE, 2015

THE WORK COMES FROM GENADIY KOZUB'S COLLECTION. IT WAS CREATED WITHIN BIRUCHIY CONTEMPORARY ART PROJECT.

A régi csipkés vászonra készült mű ironikusan jeleníti meg az orosz agresszió és Ukrajna keleti részén zajló hibrid háború témáját. A főhős a még a szovjet időkben ismert bohóc és az oroszországi macskaszínház igazgatója, Jurij Kuklacsov, aki a posztsovjett tömegkultúrában a perverzión szimbólumává vált. Kuklacsovot többször vádolták meg azzal, hogy kegyetlenül bánik az állatokkal, bugyuta mosolyának és viselkedésének köszönhetően a mániákuság megtestesítője lett. A vászonra a következő felirat áll: „Eljött hozzánk az orosz cirkusz”, és ez nyilvánvalóan az orosz hadsereg katonáinak trollkodása, akik elrejtették rendfokozati jelzéseiket és elfoglalták a Donyeck-i és a Luganszki terület egy részét 2014-ben. Voljazlovskij korai, 2018-ban történt halála után ez az egyetlen nagy léptékű műve, amely Ukrajna területén maradt.

1971, Kherson – 2018, Kherson

Lived and worked in Kherson. Graduated from an art school, studied at the courses for artists-decorators. He was an artist, a performer, a videographer and a non-conformist. Stas worked in a style that he defined as “chanzon art”. He participated in numerous solo exhibitions in Ukraine and abroad. In 2009, the artist participated in the 3rd Moscow Biennale of Contemporary Art; in 2010, he won the Kazimir Malevich Artist Award. His form of expression is aesthetically close to the practices of artists-outsiders, in particular, to prison graphics. His classical works resonate with the tradition of the art of the prisoners that was created with a ballpoint pen on the second-handed bed sheets, impregnated with chifir, philistine pillows, pillowcases, etc. They are filled with brutal elements, fragments of overheard conversations, casual sketches that eventually come together to form holistic and obsessively overloaded with details canvases.



Párnák a lepedők mellett Voljazlovskij kedvenc anyagai. A finom hímzéssel díszített párnán egyáltalán nem vidám kép jelenik meg. Orvosnak öltözött szimpatikus gyerekek, akik mintha a sztálini idők szovjet képeslapjaiból léptek volna elő, egymás szemét vájják ki. A mű a Birjucsij szigeten készült, az Azovi-tengeren található oroszok által megszállott Krím-félsziget határán. A teafoltos rajzokkal tarkított párna belsejében helyi tengeri hínár van. Figyelembe véve a mű kontextusát, a nemrég még két „testvéri” nép – az ukrán és az orosz – közötti mai viszonyhoz fűzött megjegyzésének is tekinthető.



Pillows alongside sheets are one of the most popular materials in Voljazlovsky's art. Not at all a happy scene is depicted on a gentle, lace-padded small pillow. Cute and dressed as doctors, babies, who seem to have descended from the Soviet postcards of Stalin's times, scratch each other's eyes out. The work was created at the Biruchiy island, which is situated in the Azov sea right at the border with the Crimea, occupied by Russians. The local seaweed is inside the tea-stained painted pillow. Taking into account the context of the work's creation, it can be interpreted as a remark on the current relationship between Ukrainians and Russians who had been “fraternal” peoples until recently.

ARTYEM VOLOKITYIN ARTEM VOLOKITIN

1981, Csugujiv (Harkovi régió)

Harkovban valamint Kijevben él és dolgozik. A Harkovi állami dizájn és művészeti akadémián végezte tanulmányait 2005-ben. 2009-ben megkapta a PinchukArtCentre első díját, 2010-ben jelölték a Future Generation Art Prize-díjra. A NonStopMedia ifjúsági projektek fesztiválja (Harkov, 2006) első kategóriájának díjasa, a Kortársi Művészeti Fejlesztési Alap EIDOS versenyének (2007) nyertese. Szerepelt a 2015-ös Velencei Biennálé ukrán pavilonjában.

HASZNÁLATI UTASÍTÁS, VÁSZON, OLAJ, 2018 OPERATING MANUAL. CANVAS, OIL, 2018

„A robbanások egy hosszú, döbönt kábulat után jöttek, amely országunkban a 2014-es események után következett. De a zsidbadás elmúlt, újból megjelent az erő, az érdeklődés, és akkor távolodni szerettünk volna az aggodalmaktól és félelmektől. És megmutatni a körülöttünk lévő valóság agresszív viszonyát gigantikus fellángolások formájában. A tájképet egy bizonyos fekete-fehér háttér előtt ábrázoltuk, az agresszív valóság pedig robbanások formájában támadt a nézőkre. Ezután kezdődött a történet a tűzijátékkal. Egyszer azon kaptam magam, hogy amikor meghallottam kintről a tűzijáték jellegzetes hangját, azt várom, mikor fog a jellegzetes ropogással véget érni. Ha a végén hallodd ezt a ropogást, akkor tűzijáték, ha nem, akkor, lehet, hogy lövések. És akkor arra gondoltam, hogy számomra a tűzijáték riasztólövés, riasztólövés sorozata. Csak épp ebben az esetben nem arról van szó, hogy valakinek segítségre van szüksége, hogy valaki eltévedt, hanem arról, hogy minden rendben van. Hogy a régióban, a területen, az országban minden rendben van, senki sem fél a dübörgéstől és a felcsapó lángoktól. Kedvem támadt mindezt megmutatni.”
Artem Volokityin

1981, Chuguiv (Kharkiv region)

Lives and works in Kharkiv and Kyiv. He graduated from Kharkiv State Academy of Arts and Design in 2005. In 2009, the artist received the Main Prize of PinchukArtCentre; in 2010 he was nominated for the Future Generation Art Prize. He succeeded at the Non-Stop Media Festival of Youth Projects, Kharkiv (2006) and won the contest of EIDOS Foundation for Contemporary Art Development (2007). Volokitin was one of the participants of the Ukrainian Pavilion at the Venice Biennale in 2015.

“Explosions have appeared after the long catatonia, which was connected to the events that were happening in our country in 2014. However, the consternation ended, new powers and interests appeared, and then there was a wish to leave these anxieties and fears. And to display the horror of the aggressive surrounding reality in a large scale in the form of giant flashes. The landscape was depicted as a kind of black-and-white background and the aggressive reality in the shape of flashes turned on the spectator. Afterwards the story with the fireworks started. I once found myself thinking that when I heard the typical sound of fireworks outside of the window I waited every time for it to end with the typical crackling sound. If there is this sound it means that it was fireworks, but if there is no such sound – these might be fire shots. Then I had an idea that for me a firework is a symbol of a signal flare, a mass of signal flares. Only they indicate not that someone needs help or is lost, but that everything is fine. That in the region, oblast, country everything is alright, and no one is afraid of the rumble and flashes. I wanted to depict it.” Artem Volokitin



**UKRÁN
NYELVŰ
MELLÉKLET**

ДОДАТОК

**APPENDIX
IN
UKRAINIAN**

ПЕРМАНЕНТНА РЕВОЛЮЦІЯ. СУЧАСНЕ УКРАЇН- СЬКЕ МИСТЕЦТВО. ПЕРЕДМОВА

Д-Р. ЮЛІЯ ФАБЕЙНІ

Музей Людвіга – Музей сучасного мистецтва, відповідно до свого профілю географічного положення, вважає своїм обов'язком презентацію сучасного образотворчого мистецтва країн так званого Східного блоку. На міжнародній мистецькій сцені це актуальна тема, важливе завдання як для музеїв сучасного мистецтва, так і для мережі музеїв Людвіга. На момент заснування музею, в розпал зміни політичного режиму Петер та Трен Людвіг вважали, що Будапешт буде найбільш придатним майданчиком для експозиції мистецтва ще соціалістичних на той час країн разом із творчістю західноєвропейських та американських митців. Своїм подарунком та початковим фондом вони мали намір продовжити розпочатий раніше культурний діалог, якому передували офіційні закупівлі. (Вже у кінці 1970-х – на початку 1980-х років розпочалася закупівля фондів спочатку у НДР, потім у Радянському Союзі, а відтак у інших соціалістичних країнах. Роботи угорських митців двічі купували на венеціанському бієнале – у 1988 та 1990 році.)

На момент заснування Музею Людвіга – у червні 1989 року, ніхто не здогадувався, що залишилося менш ніж пів року до падіння залізної завіси, і місія Петера Людвіга, що полягала у сприянні зближенню двох політичних таборів в розпал холодної війни, буде виконана.

Музей завжди вважав і надалі вважає за необхідне дослідження та презентацію мистецтва колишніх соціалістичних країн. Проблема, яка полягає у сприйнятті колишніх соціалістичних країн як культурно-монолітного утворення, існує і сьогодні. Дослідники регіону продовжують шукати відповіді на ряд питань теорії мистецтва; через цю призму вони мають можливість вивчати можливі шляхи, і особливо стратегії мистецьких концепцій. Звісно знайшовся і такий центрально-східноєвропейський заклад, а саме будапештський Музей Людвіга, який проводить дослідження у цій галузі, оскільки завдяки спільному минулому, пов'язаному з ним інтелектуальному інструментарію та подібному досвіду, він спроможний зайняти більш диференційовану позицію, ніж це було можливо у разі дотримання традиційного стереотипу центр-периферія. Мабуть необхідна чутливість та непрохана загальна культурна пам'ять це ті фактори, які забезпечують необхідну вісь для досліджень та розуміння. Ідеологія та культурна програма колишнього спільного минулого скрізь залишили свої сліди. Близько тридцяти років виявилось недостатнім періодом часу, щоб з корінням позбутися успадкованого тягаря.

Експозиції дозволяють показати розділи мистецтва, які сьогодні вже мабуть стали історією. Такими були Петербурзький неоакадемізм (2015), в рамках якого було представлено найвизначніших митців часів перебу-

дови, петербурзьких новаків періоду до 1989 року, або відбірка сучасних албанських та косовських творів 2016-го року - Кит, який був підводним човном.

Вузьке, демаркаційне тлумачення поняття національної ідентичності, націоналізму, які активно формують філософи, не може вважатися доречним по відношенню до колекціонування, якщо воно інтерпретує однобічно, з економічної точки зору.

Одна з можливих культурних практик сучасної арт-сцени – це пошук ідентичності, відстеження соціальних емансипаційних процесів, тлумачення соціально-політичних явищ та їх відображення за допомогою художнього інструментарію. Ми завжди добираємо без будь-яких пре-концепцій, а також намагаємося уникати часто згадуваного колоніального підходу; для нас найважливішим є автентичне мистецтво якою мовою би воно не розмовляло – місцевою чи глобальною.

Презентація українського сучасного мистецтва здається захоплюючою пригодою. За суворими твердженнями ми бачимо ті складні реєстри, які доводять якісну достовірність творів. Для їх розуміння ми повинні розгадати синтаксис мови революції, після чого перед нами відкриється широкий спектр різноманітних, неоднозначних позицій.

Українська сучасна арт-сцена становить для нас особливий інтерес, оскільки вона багатогранна, у потоці політичних та економічних подій бореться за такий різновид незалежності та ідентичності, які у свій час повинна була здобути у складі Радянського Союзу. Постає запитання – це буде погляд в майбутнє чи в минуле? Велика радянська імперія надала їй універсальності – згадаймо роль Малевича, Архипенка, Татіна у сучасному мистецтві 20-го століття. Чи можемо ми сьогодні говорити про прогресію та незалежність, які у сучасному мистецтві є одночасно національними та абсолютними? Чи присутній доробок російського авангарду у сьогоднішньому українському мистецтві?

На цей раз не склало труднощів відшукати ті твори, які висвітлюють сьогоднішню революцію, соціальні процеси в державі, а також примусові деструктивні радянські художні образи. Перманентна революція, жива реальність сама динамізує художні процеси, які, завдяки своєму перформативному характеру, в свою чергу теж впливають, формують події повсякдення. Під час протестів на Майдані мистецтво досягло свого піку як спільна справа і без розбору використовувало різні форми прояву. Деякі експонати є втіленням подій того періоду.

Тут представлені твори багатьох творців молодого і середнього покоління, які формулюють запитання з огляду на поточні події, розглядають певну історичну ситуацію, беруть у них участь через мистецтво у контексті повсякденних проблем. Художні концепції та стратегії стають яскравим аналізом не тільки їх медіаторів, а також і становища самого митця. Твори, навіть тільки з огляду на їх розміри, займають простір як революційна ораторія або опера і дивують глядача.

В свою чергу ми зробимо все можливе, щоб ця експозиція стала гідним дебютом сучасного українського мистецтва, і сподіваємося, що наша колекція з цього приводу поповниться творами українських сучасних митців.

Ідея проведення виставки виникла під час нашої розмови з Костянтином Акіншом. Завдяки нашому активному співробітництву з'явилася можливість більш ретельно зайнятися українською сценою, з його допомогою перед нами відкрилося захоплююче художнє сьогодення України, активне суспільство митців та табір натхненних колекціонерів сучасного мистецтва. За його посередництвом ми насолоджувалися гостинністю Фонду Зенко, а саме Афтаназіва Зенко, за щедрої підтримки якого у нас була можливість всебічного познайомитися із столицею – з Києвом, а також з українською арт-сценою. Проведення цього заходу стало можливим завдяки Фонду Зенко, і ми надіємося, що міжнародне суспільство не залишить без уваги презентацію українського сучасного мистецтва у Будапешті.

Справжню серйозну професійну роботу було виконано Алісою Ложкіною. Не заощаджуючи своїх сил та енергії вона вибирали експонати, і ця відбірка стане дійсно захоплюючою та багатообіцяючою для відвідувачів. Окремо хочу подякувати їй за участь у роботі над каталогом.

Дякую за підтримку Фондації Людвіга, завдяки якій ми отримали можливість підготувати цей довгоочікуваний тримовний каталог. Хочу подякувати Вікторії Попович за проведену роботу у створенні каталогу та реалізації виставки, а також усім співробітникам Музею Людвіга за активну участь, зусилля, креативні ідеї, за те, що вони впродовж усього часу, від першого цвяха, висвітлення експозиції і до музейно-педагогічної роботи присвячували свою увагу та досвід цій події.

УКРАЇНА: МИСТЕЦТВО НА РУЇНАХ ІМПЕРІЙ

КОСТЯНТИН АКІНША

Найважливіші періоди українського мистецтва пов'язані з падінням імперій. У XX сторіччі, яке безсумнівно було найбільш трагічним та динамічним періодом у національній історії, українці стали свідками такого падіння двічі – вперше в 1917 році, коли Російська імперія розвалилася слідом за Старим світовим порядком, знищеним «серпневими гарматами»¹. Утім, на відміну від решти континентальних імперій, що згоріли у вогні Першої світової війни, Російська імперія відродилася наприкінці 1920-х у вигляді більшовицької держави, запозичивши месіанський проект інтернаціонального комунізму. Утворення СРСР визначило маніхейський характер XX століття, розділивши світ на два табори невидимою і водночас непробивною Залізною завісою на початку Холодної війни. Українці сплатили вкрай високу ціну за радянський експеримент, позаяк 7-10 мільйонів селян померли під час Голодомору – штучного голоду-геноциду, влаштованого сталінським режимом у 1932-1933 роках. Видатні поети, письменники, театральні режисери та художники були винищені під час репресій 1937 року. Мільйони загинули у Другій світовій війні, воюючи як з боку радянської армії проти нацистів, так і з боку німецької проти комуністів. Поставлена на коліна, Україна після війни перетворилася на твердиню радянської консервативної ідеології. Країною керували зашкарублі місцеві функціонери, призначені Москвою. Ці намісники часом видиралися на найвищі щаблі радянської ієрархії, а на місцях лицемірно нищили будь-які прояви вільної думки та творчості. У 1970-х та 1980-х роках, коли Київ являв собою інтелектуальну пустелю, у Москві утворився численний прошарок дозволених лібералів, які претендували на роль найлояльнішої до влади опозиції. У цей час Українська радянська соціалістична республіка поволі перетворювалася на мезозой ідеологічного закаменіння. Коли в 1985 році Горбачов прийшов до влади, було важко уявити, що за шість років українці переживуть відчуття дежавю, вдруге за століття спостерігаючи падіння імперії та становлення національної держави.

Як і інші нації, пригноблені сильними сусідами, українці будували національний дискурс на ідеалізації славетних історичних епох, таких як легендарні часи середньовічної Київської Русі (VIII-XII століття) або період козацького бароко часів гетьманату (XVII-XVIII століття). В обох випадках українська культура відбивала та поглинала промені світла високих культурних традицій – візантійської та європейської відповідно. Монументальність візантійських мозаїк та надмірна пишнота вівтарів барокових церков стали визначними елементами української візуальної культури.

1 «Серпневі гармати» – історичний твір Барбари Вертгайм Такман про передумови Першої світової війни, виданий 1962 року. За цю книгу авторку було нагороджено Пулітцерівською премією (прим. перекладача).

На початок XVIII століття, коли Катерина Велика викоринила всі залишки української автономії, Україна не мала національної шляхти та високої культури. Російська імперія знищила і підкорила козацьку еліту; лише кілька сімейств інтегрувалися до імперського двору, решта у кращому випадку стали дрібними паничами на землях, що належали польським магнатам або російським шляхтичам. Більшість українців були селянами та кріпаками, позбавленими будь-яких прав, під владою російських чиновників та польської шляхти. Мистецтво України зводилося до фольклору, тож не дивно, що багата народна традиція стала третім твірним елементом українського мистецтва.

Згідно з застарілим визначенням австро-угорських істориків, українці не належали до «історичних націй». Вони не мали традиції державності і не змогли створити високу аристократичну культуру. Як і багато інших націй, що почали виокремлюватися на початку XIX століття, українці усвідомили себе українцями лише з настанням епохи націоналізму.

З початку XIX століття національна свідомість почала швидко формуватися серед місцевої шляхти, а з середини століття – серед міського середнього класу. Утім, головним напрямком національного дискурсу стала література, а не образотворче мистецтво – українці, як і інші пробуджені нації, потребували власних бардів. Найвидатніший із них, поет Тарас Шевченко (1814-1861), відіграв визначальну роль у формуванні української самосвідомості і багато в чому визначив розвиток національної культури XIX століття. Шевченко, який був не тільки поетом, але й професійним живописцем, окреслив *ars poetica* національного мистецтва. Це мистецтво передусім полягало у зображенні українського селянства та буколіків сільського життя.

Перші професійні українські художники мало відрізнялися від своїх російських колег, які активно замальовували етнографічні типи Російської імперії. Єдина відмінність полягала в тому, що росіяни зображали екзотичних українців, а українці зображали самі себе. Українське мистецтво перебувало під впливом російського, оскільки єдиним шляхом здобуття художньої освіти був вступ до Петербурзької академії мистецтв (позаяк до початку XX століття не існувало національних художніх шкіл). Наприкінці XIX століття академічний та реалістичний живопис в Україні розвивався як відгалуження російської художньої школи.

На початку XX століття українська національна школа формувалася під сильним впливом європейського модернізму. У ті часи молоді українські художники їхали вже не до Санкт-Петербурга, а до європейських мистецьких центрів. Паломництво до сецесійних Мюнхена і Відня привело

до утворення національного варіанту югендстиля. Українці перейняли візуальну мову європейського мистецтва і використали її у своїх цілях, поєднавши стиль Віденських майстерень (*Wiener Werkstätte*) із власною інтерпретацією фольклорних орнаментів. У цьому вони були не самотні. Близько 1900 року останній великий стиль, що об'єднував західне мистецтво, у Парижі, Нью-Йорку, Відні, Києві та Гельсінкі знали під різними іменами – сецесія, ар-нуво, символізм, югендстиль, модерн, «ліберті», *Mission School* тощо. Та попри різні назви він мав впізнавану візуальну мову, яка ідеально пасувала для репрезентації національного змісту, чи то середньовічні легенди про Жанну д'Арк, чи про угорських королів, чи про козаків. Традиційні народні орнаменти стилізувалися у схожій манері, але були адресовані різним місцевим тенденціям. Це мистецтво націоналізму парадоксальним чином використовувало інтернаціональні образні засоби.

До 1910 року про Відень і Мюнхен забули. Столицею нового мистецтва тепер стало *la Ville-Lumière*², місто, що вабило молодих художників з усієї Європи. Українці не були виключенням. Деякі, як скульптор Олександр Архипенко, так і не повернулися. Інші, як Олександра Екстер, приїхали назад до Києва з чорно-білими фотографіями картин Пікассо та оповідями про французькі радикальні художні експерименти. І фото, й історії згодилися. 1914 року в Києві вже бував так званий кубофутуризм. На відміну від західних митців, молоді кияни працювали у стилі, що дивним чином поєднував у собі французький кубізм та італійський футуризм. Оскільки доступу до таких джерел натхнення, як африканське мистецтво, бракувало, вони шукали екзотичний примітивізм у довколишніх селах та використовували яскравий український фольклор як виправдання для своїх творчих пошуків.

Еволюція українського футуризму збіглася з початком краху Російської імперії. Як і європейське, українське мистецтво було дзеркалом, що відображало буремні соціальні зміни, чи радше сейсмографом, що попереджав про землетрус. Люті вихори вітру на картинах лідера українських футуристів Олександра Богомазова віщували майбутнє.

І вихор прийшов. Революція 1917 року привела до проголошення короточасної незалежності України в 1918 році. Країна відразу потонула у кривавій громадянській війні. Українські націоналісти, німецькі та австрійські окупаційні сили, анархісти під проводом Нестора Махна, Біла армія, поляки та, звісно, більшовики воювали одні з одними серед степів України, в її містах і селах.

2 Париж називали «Містом світла», оскільки у 1828 році він став першим містом Європи, вулиці якого освітили газовими ліхтарями (прим. перекладача).

1922 року країна опинилася під владою більшовиків. В 1923-1931 роках нові комуністичні керівники України провадили політику так званої українізації, підтримуючи розвиток національної культури та поширення української мови. Необхідність такої політики диктувалася не стільки симпатією до націоналістичних настроїв, скільки потребою придушити останній опір антибільшовицької опозиції, пов'язаної зі старим імперським режимом. Ця політика спрацювала.

Радянська, більшовицька Україна однією з перших увійшла до складу СРСР, при цьому зберігши певну автономію у культурній політиці. У художньому житті країни переважала мода на модернізм. Згодом завдяки короткому періоду естетичного плюралізму виникла легенда про український авангард. Художній ландшафт України 1920-х років виглядав доволі строкато: футуристи, конструктивісти та одноденні арт-гуртки, художні маніфести проголошувалися чи не щодня, традиціоналісти сперечалися з інноваторами. У другій половині XX століття складові цього галасливого художнього вертепу лягли в основу ідеалістичної легенди про втрачений рай. Утім, якщо деяких художників постреволюційної України, таких як конструктивіст Василь Єрмилов, можна вважати представниками художнього авангарду, то один із провідних гуртків тогочасного українського мистецтва – бойчукістів, що дістали назву від імені свого засновника Михайла Бойчука – навряд чи можна так визначати. Бойчук, який прагнув створювати монументальні стінописи за середньовічним візантійським каноном, безперечно, був модерністом, але його роботи були ретроспективною, щоб не сказати реакційною діяльністю, оскільки він повернувся до знеособленої колективної творчості. Фрески бойчукістів проіснували не довго. У 1937 році, під час сталінських репресій, Михайла Бойчука та інших членів його групи було страчено, а їхній живопис знищено. І хоча до самого кінця 1920-х років Україні вдавалося частково зберігати культурну свободу та навіть стати прихистком для таких першорядних ікон авангарду, як Казимир Малевич та Володимир Татлін, жорстокість, з якою знищувалося українське мистецтво у 1930-х, перевершила лиху долю творчих еліт на решті території СРСР.

Термін «Розстріляне Відродження» відображає суворість репресій проти української інтелігенції: видатні поети, художники, режисери були знищені радянським режимом у 1937 році. Художні експерименти було заборонено. Твори українських модерністів або нищили, або ховали у таємних музейних фондах, де вони збирали пил до розпаду СРСР. Як і скрізь у Радянському Союзі, єдиним дозволеним стилем був соціалістичний реалізм, який, згідно з визначенням Сталіна, мав стати «національним за формою, соціалістичним за змістом». За іронією долі, твори бойчукістської школи другої половини 1920-х – початку 1930-х, безжально знищені

сталінською каральною машиною, виглядали як чудова прелюдія до безроздільного царювання соцреалізму. Попри те, що в роботах бойчукістів бачимо впізнаваний відбиток модерністського узагальнення, їхню невіддатливу монументальність і тематику, що зводилася до зображення героїчної праці на заводах і колгоспних полях, було легко припасувати, додавши реалістичності зображенню – й утопія радянського візантизму змінилася утопією єдино правильного художнього стилю.

Наприкінці 1940-х та в 1950-х роках, за часів остаточної консервації соцреалізму, знакові твори українського мистецтва являли собою гігантські багатофігурні композиції, такі як «Тост за великий російський народ» (1947) Михайла Хмелька, де зображався Сталін на присвяченому перемозі в Другій світовій війні кремлівському бенкеті, або величезне полотно «Товариш Сталін на крейсері "Молотов"» (1949) Віктора Пузиркова.

Українське мистецтво перетворилося на радянський варіант Болонської школи, фабрику з виробництва монументальних полотен і отримання Сталінських премій, найвищої в СРСР нагороди для художника. По смерті Сталіна Україна разом із рештою радянських республік пройшла крізь незавершений процес хрущовської десталінізації. «Відлига» привела до перегляду художньої політики в Радянському Союзі. Іронічно, що грандіозні картини з зображенням «Великого вождя народів» розділили долю творів футуристів та конструктивістів. Їх зірвали зі стін музеїв та поховали в закритих фондах, і цей дивний мистецький «гулаг» дожив до кінця СРСР.

1960-і стали періодом останньої надії на можливість виправити відхилення, що уповільнювали рух радянських людей до комунізму. Це була остання глава радянської утопії, осяяна підкоренням космосу, відносною відкритістю до західної культури та новим культом наукового прогресу. Ейфорія тих років вплинула на мистецьку спільноту. Інформація про закордонне мистецтво, що нарешті прослизнула крізь фільтри радянської цензури, і перевідкриття місцевого модернізму привели до серйозних змін як в офіційному курсі мистецтва, так і в національному художньому каноні. На початку 1960-х, коли було опубліковано першу багатотомну «Історію українського мистецтва», деяких художників-модерністів, чий імена викреслили з національної пам'яті в 1930-х, знову долучили до пантеону (хоч їхню спадщину й обмежили низкою дозволених творів).

Культурна реформа була такою ж неоднозначною, як і вся хрущовська лібералізація. Керівні посади у Спілці художників та Академії мистецтв обіймали ті самі лауреати Сталінських премій, що й до «Відлиги». Водночас молоді художники почали відходити від застарілого реалістичного стилю. Хоча такі поняття, як абстракція, лишалися під анафемою, деякі

елементи модернізму потрапили в офіційне мистецтво. Якщо одні художники відкривали модернізм за уривками інформації про західне мистецтво, інші знаходили його на кордонах повоєнної України. Наприклад, Тетяна Яблонська, одна з найважливіших та офіційно визнаних українських художниць, почала свою кар'єру завдяки програмному соцреалістичному полотну «Хліб» (1949), за яке одержала Сталінську премію. Вона відкрила для себе модернізм на виставці закарпатських митців. Картини Адальберта Ерделі та Андрія Коцки, що на початку 1960-х виглядали застарілою варіацією угорського модернізму 1930-1940-х, стали для київської художниці, яка виросла у повній культурній ізоляції сталінського СРСР, естетичним одкровенням та шляхом втечі від задушливого офіціозного реалізму.

Іншою важливою рисою 1960-х було формування неофіційної художньої спільноти, не без відверто націоналістичного ухилу. Художній андеграунд, проте, не мав шансів перерости у життєздатну субкультуру. 1968 року радянські танки розчавили на бруківці Праги останню надію на перегляд соціалістичної системи і поклали край комуністичній утопії. Чехословацька криза призвела до закручування гайок у плані інтелектуальної та творчої свободи. Політичні репресії проти української культури початку 1970-х, що ознаменувалися ув'язненням націоналістичного поета Василя Стуса та космополіта Сергія Параджанова, найважливішого українського кінорежисера 1960-х, символізували кінець періоду «Відлиги».

1970-і та перша половина 1980-х, що пізніше отримали назву «період застою», стали епохою консервативного дуалізму в українському мистецтві. Вищі щаблі в художній ієрархії займали невмирущі соцреалісти, такі як Олександр Лопухов, автор численних картин із Леніним і з 1973 року ректор Київського художнього інституту – головної художньої школи країни (після розвалу СРСР, у 1994 році, цей відданий представник радянського культурного офіціозу спробував пристосуватися до нової ситуації за допомоги величезного полотна «Тайна вечеря». Цей дивовижний гібрид ортодоксального соцреалізму та православного християнства викликав хвилю глузувань: дотепники помітили вражаючу подібність образу Христа з численними написаними Лопуховим портретами Леніна).

Ліберальна опозиція, що називала себе лівим крилом Київської організації Спілки художників України, не була ані надто лівою, ані надто чисельною. У кращому разі ці художники мали достатньо сміливості, аби додати до своїх фігуративних полотен децицю експресіонізму.

З іншого боку, у царині так званого декоративно-монументального мистецтва багато художників, що спеціалізувалися на мозаїках та мозаїчних рельєфах, змогли створити стиль, який можна описати як

соціалістичний модернізм. Їхні композиції з упізнаваною радянською тематикою не були позбавлені «формалістських» прийомів.

Українське мистецтво, як і радянське загалом, мало специфічний, майже ритуальний характер. Його створювали професійні художники для одного замовника. Цим замовником була держава. Всі митці входили до Спілки художників, єдиної дозволеної мистецької організації. Всі вони співпрацювали з так званими художніми комбінатами, які гарантували виживання кожному художнику. Це державне підприємство розподіляло замовлення на монументальну пропаганду (скульптури, бюсти, мозаїки та плакати). Воно також замовляло тисячі картин – не обов'язково з категорії «портрети тракторів», але й класичні натюрморти, пейзажі та портрети. Ці картини масово скупалися та зберігалися у сховищах комбінатів. Передбачалося, що придбані роботи прикрашатимуть стіни заводських їдалень, колгоспних бібліотек та приміщень дитсадків. У бюджеті закладів навіть існувала стаття видатків на такий благоустрій. Утім, кожен радянський чиновник, перебуваючи в умовах постійного дефіциту, всіма силами намагався уникнути придбання натюрмортів із соняхами. Соняхи вважалися непотрібною розкішшю у порівнянні з ритуальними портретами Леніна, які обов'язково займали перші рядки у списку покупок. Замовлення на картини видавалися щороку; склади комбінатів були вщент заповнені, та армія українських художників ніколи не втомлювалася малювати. За чутками, купи натюрмортів і пейзажів потайки спалювали на задніх подвір'ях комбінатів, щоб звільнити місце. Радянська система замінила ідею мистецтва заради мистецтва принципом виробництва мистецтва заради виробництва мистецтва. Символом цього став дим багать.

1970-і та початок 1980-х стали періодом остаточної муміфікації українського соцреалізму. Спілка художників характеризувалася реакційністю, як і вся ідеологічна система УРСР. Навесні на вулицях Києва квітли троянди, час від часу у магазинах з'являлися саямі та київські торти на заздрість москвичів, у виставкових залах Спілки художників проходили виставки, присвячені річницям революції та партійних з'їздів – мрець все ще ходив, і ніхто не підозрював, що невдовзі він помре остаточно.

Для мистецького життя України цього часу стало типовим нове явище. Найцікавіші та найталановитіші молоді художники, такі як лідери новонародженого фотореалізму Сергій Базилев та Сергій Гета, почали втікати до Москви. Їх стали називати «покоління Київського вокзалу».

Проте якщо Київ початку 1980-х був містом троянд, квітучих у вакуумі ідеологічного «орднугу», то провінційна і майже середземноморська за своєю атмосферою Одеса зберегла вільний дух міжнародного порту.

Тут зародився потужний андеграундний рух концептуального мистецтва. Такі художники, як Сергій Ануфрієв, Ігор Чацкін, Юрій Лейдерман (це лише деякі з імен), працювали з мовою, здебільшого фокусуючись на візуалізації лінгвістичних особливостей радянського дискурсу. Їхні експерименти були частково суголосні московському концептуалізму. Не дивно, що на початку 1990-х деяким із цих художників дозволили долучитися до закритого кола Іллі Кабакова, метра радянського концептуалізму (хоч і на правах пажів).

В індустріальному Харкові розвивалася школа андеграундної фотографії, заснована Борисом Михайловим, уважним документатором абсурдності радянського життя.

Тільки в Києві бракувало серйозного художнього руху, альтернативного зашкарублomu соцреалізму та компромісному модернізму лібералів від мистецтва. Мало хто здогадувався, що це лише затишся перед бурєю.

В 1987 році на Всесоюзну виставку творів молодих художників у Москві двоє живописців із Києва Арсен Савадов та Юрій Сенченко привезли велике полотно «Туга Клеопатри», яке зображало жінку в обладунках верхи на тигрі. Що ж так засмутило давню єгипетську царицю, лишилося незрозумілим, але було ясно, що ця масштабна картина є іронічним рімейком «Принца Бальтазара Карлоса верхи на коні» Дієго Веласкеса.

Картина викликала фурор у Москві. Арт-критики не знали як інтерпретувати її та куди вписати. Суттєвим елементом шоку був сам факт, що таку новинку привезли з Києва, який усі вважали за bastion консервативного мистецтва. В неофіційному московському мистецтві панував концептуалізм, який відкидав живопис як такий. Прихід молодих киян налякав художню спільноту Москви і призвів до зародження нової школи.

Савадов і Савченко були не самі. До руху, означеного спершу як «тепла хвиля» (на протигагу «холодній хвилі» московського концептуалізму) і пізніше як український трансавангард, долучилися численні художники з Києва та Одеси. Їхній зв'язок із італійським та міжнародним трансавангардом нагадував відношення українського кубофутуризму до кубізму та футуризму. Якщо кубофутуризм створювався за чорно-білими фотографіями картин Пікасо та на основі непевного уявлення про художні практики італійців, зокрема за переказами Марінетті, молоді українські художники 1980-х винайшли трансавангард за нечисленними кольоровими репродукціями з дефіцитних західних арт-журналів. Їх цікавили не стільки теорії Акілле Боніто Оліви, як репродукції картин Сандро Кіа та Франческо Клементе. Вони зрозуміли, що сучасний живопис можливий. Молоді

українські художники були цілком підготовані, щоб писати такі полотна. Їх навчали в академічних художніх школах вчителі, які провели життя покриваючи кілометри полотен багатofігурними композиціями, що зображали Леніна, героїчні події революції, перемоги Червоної Армії, ударний труд робітників та колгоспників. Ці картини були ритуальними й абсолютно порожніми, але майстерно виписаними за найкращими стандартами XIX століття.

Молоді українські художники засвоїли правила композиції та кольору і володіли майстерністю старої школи живопису. Вони не лише були добре ознайомлені з сучасними художніми трендами, але й чудово знали історію класичного мистецтва.

Нарешті вони могли застосувати своє знання до нових задач. На певний час античні боги та міфологічні фігури завоювали Олімп українського живопису, змістивши Леніна, моряків-революціонерів та героїчних шахтарів. Здавалося, це тріумф стихійного постмодернізму, але насправді це був радше постсоціалістичний реалізм. Барокові фігури на картинах Олександра Гнилицького, що нагадували витвори Арчимбольдо, або юдейські пророки на полотнах Олександра Ройтбурда – такі ж порожні, як і радянське мистецтво; зміст був вторинним щодо форми. Український трансавангард – це живопис про живопис. Його диво полягало в мирному та миттєвому перетворенні соцреалізму, який убив український модернізм, на постмодерне мистецтво. Цей новий напрям прожив яскраве, та коротке життя. Народжений напередодні краху Радянського Союзу, він став одночасно прощанням із занепадаючою імперією з її ритуальною художньою традицією та початком нового українського сучасного мистецтва, нарешті вільного від ідеологічних обмежень.

МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В ЕПОХУ ЧОТИРЬОХ РЕВОЛЮЦІЙ

АЛІСА ЛОЖКІНА

Останні 30 років були одним із найважливіших періодів у новітній історії України. Країна здобула незалежність, пережила тотальну трансформацію політичної та економічної системи, зіштовхнувшись на цьому шляху з феноменом олігархічного капіталізму і небувалим зростанням корупції. Три хвили масових протестів, кожна з яких тією чи іншою мірою можна назвати революцією, війна на сході країни, анексія Криму, запізнiла невротична декомунізація... Перманентна соціальна турбулентність потроху стала звичкою і сформувала вже кілька поколінь, чий світогляд нерозривно пов'язаний із життям в епоху радикальних змін. Яке ж місце сучасного мистецтва у країні, де на головній площі столиці регулярно виростають барикади, красі та стихійному концептуалізму яких можуть позаздрити найкращі світові художники?

Період із кінця 1980-х до середини 2010-х років – це епоха болісного пошуку і формування нової української ідентичності та непростого відходу від радянської культурної моделі, повністю підпорядкованої інтересам ідеології. У 2012 році куратор Першої Київської бієнале сучасного мистецтва «Арсенале» Девід Елліотт узяв епіграфом до свого проекту цитату з «Повісті про два міста» Чарльза Діккенса – історичного роману про події часів Французької революції. Знаменита фраза, мабуть, найбільш вдало описує клімат, в якому розвивалася українська культура останніх десятиліть. «То були найкращі часи, то були найгірші часи, – вік мудрості, вік глупоти, дні віри, дні безвір'я, пора світла, пора мороку, весна надій, зима відчаю, у нас було все попереду, у нас попереду нічого не було, ми то заносились у хмари, то раптом зривалися в пекло [...]». Україна три десятиліття мчить на американських гірках соціальних потрясінь, і певною мірою саме ці потрясіння визначають унікальну енергетику і вітальність її мистецтва.

Зміни всередині України збіглися з радикальними зрушеннями у світі – прискоренням глобалізації, появою мережі Інтернет і тотальною експансією гаджетів. Сукупність цих процесів можна назвати ще однією – четвертою з революцій, в активній взаємодії з якими формувалося українське сучасне образотворче мистецтво протягом останніх десятиліть.

Для того, щоб краще зрозуміти історію розвитку мистецтва в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття слід розуміти, що весь цей час у країні фактично співіснувало два мистецтва. Рудименти старої радянської художньої системи дуже повільно й неохоче поступалися позиціями новій естетичній парадигмі, а остаточного перелому в бік сучасного мистецтва досі так і не відбулося. Усі ці роки держава практично не помічала сучасні художні практики, а міністерство культури України до недавнього часу вирізнялося винятковим консерватизмом. Воно досі перебуває в полоні абсолютно

застарілих бюрократичних норм і пріоритетів. Реалістичне мистецтво, створюване членами анахронічної Спілки художників, поступово деградувало до рівня салону, втратило будь-який зв'язок зі світовим мистецьким процесом, але все ще залишається базовою естетичною системою, що передається молодому поколінню в стінах Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, а також інших художніх ВНЗ. Повноцінних альтернативних художніх шкіл за всі роки незалежності у країні так і не з'явилося. Сучасному мистецтву молоді художники вчать у друзів, у мережі, на коротких курсах, а останнім часом все частіше за кордоном.

Придбання творів мистецтва після здобуття Україною незалежності призупинилося, внаслідок чого в колекції навіть головного зібрання країни – Національного художнього музею – утворилася величезна лакуна обсягом у три десятиліття. Представницькою колекцією мистецтва цього періоду наразі не володіє жодна державна або приватна інституція, частину робіт розкидано по численних приватних колекціях в Україні та за кордоном, частину безповоротно загублено. Музею сучасного мистецтва у країні немає, як, утім, і повноцінних мистецтвознавчих досліджень процесів останніх десятиліть. Епоха змін не сприяє зміцненню механізмів пам'яті, з якими в Україні навіть у спокійніші періоди завжди були великі проблеми. В останні роки ситуація стала поступово поліпшуватися, ведеться активна робота зі створення музею сучасного мистецтва, з'являються адекватні дослідні платформи, та все ж історія українського сучасного мистецтва досі великою мірою є апокрифом, що передається із вуст в уста кураторами, мистецтвознавцями-ентузіастами, а також очевидцями нещодавніх подій.

Одним із пояснень цілковитої глухоти українських чиновників епохи незалежності до питань культурної політики може слугувати той факт, що нова українська політична еліта стала правонаступницею старої радянської номенклатури. У Радянському Союзі на республіканському рівні керівництво мало доволі велику свободу в прийнятті оперативних економічних рішень. Однак вся ідеологічна робота, визначення пріоритетів культурної політики тощо відбувалося централізовано. Тож опинившись відрізнаними від Москви, українські політики часів розпаду СРСР zostалися просто-таки без необхідних навичок і елементарного розуміння важливості ролі культури в розвитку держави. У попередній системі рішення приходили згори, в новій же Україні культура протягом довгих років лишалася на периферії, а чиновники продовжували мляво відтворювати стару культурну модель, яка дісталася у спадок від СРСР. Однак саме така напівдисидентська позиція сучасних художніх практик в Україні в деякому сенсі пішла мистецтву на користь.

Заняття сучасним мистецтвом в Україні до недавнього часу було свідомим культурним, екзистенційним і почасти політичним вибором. Для кожного, хто потрапляв у цю вузьку субкультуру, приналежність до неї була предметом особливої гордості й маркером відмінності, зрозумілим тільки «своїм». Саме цей сектантський дух багато в чому задавав тон і енергетику всього арт-процесу. У 1987 році художник кола одеських концептуалістів Леонід Войцехов створив свій знаковий твір «Із ким ви, майстри Ренесансу?». В іронічній формі він обіграв знаменитий лист Максима Горького американським кореспондентам, а разом коротко й містко висловив той дух боротьби за місце в історії мистецтва, який став характерною рисою антагонізму між старою і новою художніми системами. «Якби художники Ренесансу були живі, вони б сьогодні займалися сучасним мистецтвом, а не нудним соцреалізмом», – здається, натякає глядачеві гасло Войцехова. Такий само вибір, чи залишатися з майстрами культури минулої епохи, або ж колонізувати незвідані території сучасного мистецтва, робив в останні кілька десятиліть кожен український художник. Симптоматично, що головний арт-журнал 1990-х, редактором якого виступав художник Гліб Вишеславський, називався Terra Incognita – саме це відчуття невідомості перетворювало заняття сучасним мистецтвом зі звичайного кар'єрного вибору на захоплюючу пригоду та роман із відкритим фіналом.

Аналогічний вибір робили не лише художники, але й усі інші учасники арт-процесу – куратори, галеристи, мистецтвознавці, арт-менеджери та колекціонери. У ситуації слабозвиненого ринку та відсутності системної підтримки держави, всі фахівці, зайняті в Україні у сфері сучасного мистецтва досі тією чи іншою мірою мислять у категорії подвигу. Це, з одного боку, стимулює художній процес, але з іншого – надає всім гравцям певний градус незадоволеності й невротичної дратівливості. На пізніших етапах до цього відчуття додалася мода. З кінця нульових сучасне мистецтво в Україні переживало небувалий глядацький бум завдяки появі великих інституцій на кшталт PinchukArtCentre та Мистецького Арсеналу з їхніми серйозними міжнародними амбіціями і ставкою на проекти-блокбастери. На цій хвилі інтересу стався суттєвий кількісний і якісний стрибок – помітно збільшилася кількість інституцій, у мистецтво прийшла ціла плеяда молодих художників, мистецтвознавців та кураторів.

Сучасне мистецтво, щонайменше у столиці, стало символом орієнтації на європейські цінності та ставки на майбутнє в цілому. Напевно, саме тому, коли пізньої осені 2013-го на Європейській площі Києва почали збиратися юрби людей, незадоволених відмовою президента Януковича від проєвропейського вектора розвитку країни, художники були одними з найактивніших учасників цього процесу. І якщо під час Помаранчевої

революції 2004 року в арт-середовищі не було однозначного консенсусу щодо подій, які відбувалися на Майдані, то в 2013-2014 роках навряд чи знайшовся бодай один сучасний український художник, чиї симпатії були б на боці режиму Віктора Януковича. Деякі художники критикували революцію за надмірно активну участь у ній правих радикалів, хтось просто сидів удома, але загалом останній Майдан став рекордним за кількістю задіяних у ньому художників, які на кілька місяців стали активістами-революціонерами і волонтерами.

Після Майдану і відповідної ротації еліт сучасне мистецтво остаточно вийшло з підпілля і поступово стає мейнстрімом. У мистецтво приходять нове покоління художників, для яких це вже не стільки вибір, скільки закономірний результат розвитку в руслі загальноєвропейського художнього процесу. Сучасне мистецтво увійшло в етап інституціоналізації, змінилася ціла низка керівників провідних арт-центрів і музеїв, змістилися пріоритети політики міністерства культури. На цьому шляху перед українським мистецтвом, звісно, постане багато небезпек, основні з яких – бюрократизація, поява нової художньої кон'юнктури, закріплення status quo і повернення застарілих реакційних художніх практик під виглядом «сучасного мистецтва». І все-таки, це входження українського мистецтва в стабільніше русло розвитку є радше позитивним процесом. Нарешті приходять час усвідомити, що за роки незалежності в Україні з'явилося вже кілька поколінь художників, чия творча спадщина є помітним і самобутнім явищем на культурній карті Європи.

Міжнародна презентація українського мистецтва – сьогодні, мабуть, одне з найважливіших завдань. Попри все розмаїття, самобутність і експресивну силу українського мистецтва, за межами країни про нього відомо вкрай мало. Окремі художники українського походження – Борис Михайлов, Сергій Братков, Нікіта Кадан, Микола Рідний та інші зуміли зробити міжнародну кар'єру, їхні імена відомі. Та все ж як окреме явище, як поліфонія яскравих шкіл, особистостей і творів українське мистецтво ще тільки відкриває себе світові. Протягом останніх трьох десятиків років в українського мистецтва було кілька періодів, коли воно опинялося в об'єктиві уваги міжнародної спільноти. Всі вони, як правило, збігалися з політичними подіями у країні.

Під час розпаду СРСР на арену вийшло наденергійне покоління Нової хвилі, якому, здавалося, судилося стати явищем міжнародного рівня. Але, на жаль, українська Нова хвиля так і лишилася локальним феноменом внаслідок «труднощів перекладу» в буквальному і переносному сенсі. Покоління 1990-х було занадто вітальним, зацикленим на собі, художники цієї генерації майже не розмовляли іноземними мовами, а потрапивши за

кордон, відчували культурний шок і, за рідкісними винятками, так і не змогли вибудувати повноцінні галерейні та інституційні кар'єри. Залишається сподіватися, що міжнародне відкриття цього явища ще попереду. У нульових ситуація покращилася, і поколінню, що прийшло на сцену після 2004 року, зокрема групі Р.Е.П. і вихідцям із неї, вдалося «знайти спільну мову зі світом» і потрапити до міжнародних інституцій та резиденцій. З тих пір окремі художники і групи з України час від часу з'являються у провідних західних галереях і арт-центрах, а особливий сплеск інтересу до українського мистецтва припав на період революційних подій 2013-2014 років, коли Україна була в фокусі міжнародної уваги. Але знов-таки, за такими спалахами спровокованого політичною кон'юнктурою інтересу, як правило, йдуть довгі етапи забуття, і повноцінного відкриття українського мистецтва як феномена не відбувається. У цьому контексті виставка «Перманентна революція» в Музеї Людвіга в Будапешті має важливе значення. Це, мабуть, перша масштабна європейська музейна презентація творчості відразу трьох поколінь сучасних художників, активно присутніх сьогодні на українській арт-сцені.

Сучасне українське мистецтво – багатогранне явище, яке далеко не обмежується столицею країни. Крім яскравого й насиченого подіями виставково-мистецького життя Києва, в Україні вирізняється відразу кілька регіональних центрів розвитку мистецтва, кожен з яких має свою унікальну специфіку і «школу». Харківська школа фотографії та гостросоціального мистецтва, Одеса з її унікальною традицією, особливим духом і яскравими іменами в історії сучасного мистецтва, ужгородський Поптранс, Львів із його самобутньою історією та важливими фігурами на кшталт Андрія Сагайдаковського, херсонський «Тотем» – ось далеко не повний список явищ, кожне з яких гідне окремого дослідження та презентації.

Періодизацію сучасного мистецтва України найзручніше здійснювати за спалахами активної політичної діяльності в країні. Гігантський викид енергії в суспільстві, який супроводжував кожен з революційних трансформацій, не проходив безслідно для мистецтва, і синхронно з цими процесами відбувалися помітні зміни у художній ситуації.

НА РУЇНАХ УТОПІЇ

Період першої «революції», тобто краху СРСР, супроводжувався масовими студентськими виступами в центрі Києва, а за ними настала криза смислів і активний пошук нових векторів культурного розвитку. Починаючи з 1980-х, можна говорити про формування в Україні нового мистецтва, яке радикально поривало з практиками соцреалізму і розвивалося синхронно з міжнародним культурним процесом. Покоління

кінця 1980-х – початку 1990-х стало, мабуть, найяскравішим феноменом в українському мистецтві з часів художнього авангарду першої половини ХХ століття, який у 1930-і потрапив під каток сталінських репресій. Мистецтво української Нової хвилі – це низка явищ київської, одеської, харківської, західноукраїнської мистецької сцени, об'єднаних духом естетичного оновлення, інтересом до міжнародних художніх практик та унікальною вітальністю, яку не в останню чергу було почерпнуто із загального енергетичного сплеску, викликаного розвалом найамбітнішого соціального експерименту ХХ століття. Наприкінці 1980-х у Києві сформувалося коло художників, об'єднаних інтересом до великоформатного нарративного постмодерністського живопису. Цей напрям увійшов в історію як український трансавангард. Вже за кілька років художники відійшли від початкової програми, а їхня живописна практика пережила низку помітних трансформацій – переважно у бік спрощення мови, апропріації квазидитячого письма і стилю, відомого як «кьютизм».

На пострадянському ґрунті актуальний у цей період постмодернізм змішався з нігілізмом, характерним для стану руйнації імперій і смислів. Усе це парадоксальним чином поєднувалося з романтикою, духом свободи, відчуттям, що в країні починається щось нове. Ця суміш породила унікальну світоглядну модель. У всесвіті 1990-х радикальний цинізм легко уживався з ліризмом, а розчарування в політичних утопіях співіснувало з ревною вірою в соціальний шаманізм у формі так званих «політичних технологій». Україна відкривала для себе жанри, які вже повсюдно утвердилися на Заході, але все ще були новими для пострадянського простору: відеоарт, перформанс, інсталяцію. У мистецтві панували трансгресія й інтерес до естетики потворного. Саме в цей час було створено цілу низку творів, які поєднали бурхливу енергетику епохи і дуже гострі політико-соціальні смисли. Серед таких речей – фотосерії Арсена Савадова «Донбас-шоколад» (1997) і «Коллективне червоне II» (1999), які не втрачають своєї актуальності протягом десятиліть.

Друга половина 1990-х пройшла під знаком відмови від живопису й активних експериментів із новими медіа. Однак вже на початку нульових живопис знову повертається в практику більшості провідних українських митців покоління Нової хвилі, а в мистецтві намічається криза і нестача «нової крові».

ПОКОЛІННЯ ОРАНЖ

На зміну транзитній пострадянській ідентичності 1990-х – початку 2000-х поступово приходило переосмислення політичного в мистецтві, підвищувався градус критичного осягнення навколишньої соціальної

тканини й інтерес до активістських практик. Все це збіглося з черговим технологічним і мережевим стрибком, сформувавши нові покоління художників, які орієнтуються вже на зовсім інші смисли, аудиторії та цілі.

Початок другого періоду хронологічно збігається з Помаранчевою революцією 2004 року, а його завершення припадає на початок Євромайдану і революційних подій кінця 2013 – початку 2014 року. В цей міжреволюційний період на сцену виходить абсолютно нова генерація художників, що сформувалася вже після розпаду СРСР. На відміну від представників Нової хвилі, чия аполітичність стала закономірною реакцією на токсичність самого поняття політичного у пізньорадянську епоху, художники постпомаранчевого покоління відчують гострий інтерес до критичного мистецтва, лівої оптики й активістських практик. Закономірно, у фокусі їхньої критики опиняється вже не радянське, а пострадянське суспільство з його зтяжною ціннісною та політичною кризою. Це покоління, мабуть, першим починає активно і системно працювати з західними інституціями. Те, що в 1990-х було хаотичним набором випадкових зустрічей, виставок та проєктів, наприкінці 2000-х набуває подоби системи. Художників починають упізнавати, вони поступово вчаться формулювати свої ідеї та задуми зрозумілою міжнародній спільноті професійною мовою. Формування покоління, таким чином, відбувається в контексті розуміння політичного у мистецтві, почерпнутого з інтелектуального клімату, актуального на той момент у міжнародному співтоваристві.

Помаранчева революція – час радикальної карнавалізації політики. Події мирного протесту 2004 року на Майдані вирізнялися надзвичайною естетизацією, тут переплелися унікальні низові народні перформанси, костюмовані демонстрації, свій особливий гумор, слогани, пісні, а також тотальне панування помаранчевого кольору, який став символом опору. Подібні елементи, але вже в набагато менш мирному контексті будуть присутні і в естетиці революції 2013-2014 років. Головні герої Помаранчевої революції за лічені тижні перетворилися на іконічних персонажів нової міфології. Така трансформація популярних медійних образів Юлії Тимошенко і Віктора Ющенка у мистецтві знайшла своє відображення в іронічних і водночас романтизованих полотнах одного з ключових представників української Нової хвилі Олександра Ройтбурда «Кінний портрет Віктора Ющенка», а також серії 2005-2006 років «Танго» (на картинах зображено Ющенка і Тимошенко – головну «пару» часів Помаранчевої революції, яка танцює запальний латиноамериканський танок на тлі банальних «листяних» пейзажів).

Період відразу після Помаранчевої революції – час колективної динаміки, коли на авансцену практично одночасно приходять два потужних

художніх колективи, які багато в чому визначили обличчя епохи – група Р.Е.П. (Київ) і SOSka (Харків). Обидві групи спочатку приділяли у своїх практиках значну увагу активізму і критичному осмисленню соціально-політичних реалій.

Група Р.Е.П. (Революційний експериментальний простір) сформувалася в розпал Помаранчевої революції і спочатку являла собою широкий художній рух. До складу групи входило понад 20 художників, об'єднаних загальним ейфорійним настроєм і бажанням робити нове мистецтво. Відразу після революції колектив організував кілька програмних виставок у просторі колишнього Центру Сороса в Києві.

Ранні акції групи Р.Е.П. – «We Will R.E.P. You» (2005), «R.E.P. Party» (2005) – це гостра й естетично виразна реакція художників на політизацію постпомаранчевої України. Твори стали одними з ключових художніх висловлювань епохи. Показовою стала акція 2005 року «Під килимом». Художники зібралися на акцію протесту під будівлею Адміністрації президента України після того, як через підкилимні інтриги було скасовано їхню участь у Венеціанській бієнале. В акції «East-West» (2005) художники займалися символічним перетягуванням каната на Майдані Незалежності в Києві, що резонувало з активно обговорюваними тоді питаннями про культурні відмінності між Сходом і Заходом України та вічно актуальною проблематикою цивілізаційного вибору держави. З 2006 року до групи входять шість авторів: Нікіта Кадан, Леся Хоменко, Жанна Кадирова, Лада Наконечна, Володимир Кузнецов, Ксенія Гнилицька. Художники розробляють проблемні для українського суспільства теми у проєктах «Патріотизм», «Медіатори», «Євроремонт». З кінця нульових члени об'єднання переважно зосередилися на індивідуальних художніх кар'єрах.

Важливою для «постпомаранчевого» періоду є також акція харківської групи SOSka «Вони на вулиці» (Микола Рідний, Анна Кривенцова, Сергій Попов). Напередодні чергових виборів художники просили милостиню, надівши на себе маски провідних українських політиків – президента, прем'єра і лідера опозиції. Ще одна знакова робота періоду, яка досі не втрачає своєї актуальності, – акція Миколи Рідного 2006 року «Лежи й чекай» (за участю Івонни Голиб'євської). Після того, як художнику кілька разів поспіль відмовили в європейській візі, він на знак протесту ліг на тротуар перед посольством Німеччини, після чого був затриманий охороною посольства.

Поступово в мистецтво приходили все нові імена, крім груп стали з'являтися самостійні фігури зі своєю унікальною мовою: Олексій Сай, який зробив ставку на мистецтво, створене в комп'ютерній програмі Excel,

Стас Волязовський, який працював із естетикою мистецтва аутсайдерів, харківський стріт-артист Гамлет Зіньковський, Саша Курмаз і багато інших. У кінці десятиліття навколо культурологів-вихідців із Києво-Могилянської академії формується молода амбітна художньо-інтелектуальна організація – Центр візуальної культури. У наступні роки ЦВК стане одним із важливих центрів розвитку критичного мистецтва.

2000-і – це період дуже активного розвитку сучасного мистецтва в Україні, виходу його з формату субкультурної практики на помітніші позиції. Після середини нульових відбувся відчутний інституційний стрибок – виникла ціла низка арт-центрів і галерей, сучасне мистецтво з'явилося в медійному полі, а його аудиторія щороку зростала в геометричній прогресії. Найпомітніший вплив на художню ситуацію кінця десятиліття справив PinchukArtCentre. Чималу роль у розвитку середовища зіграв запуск премії для молодих художників PinchukArtCentrePrize. Виставки зірок світового рівня, які проходили в цей період в арт-центрі, відчутно вплинули на багатьох молодих митців, які заявили про себе на арт-сцені вже в 2010-х.

Не менше значення для розвитку ситуації мала ще одна велика, але цього разу державна інституція – Мистецький Арсенал. Величезний, до кінця не відреставрований комплекс із початку активної виставкової діяльності зробив ставку на великі проекти сучасного мистецтва. Чималу роль зіграв той факт, що головним куратором центру став Олександр Соловйов – один із найавторитетніших експертів у галузі сучасного українського мистецтва, куратор, який почав свою діяльність ще за часів розквіту Нової хвилі, а згодом довгі роки співпрацював із PinchukArtCentre. Однією з центральних подій мистецького життя початку 2010-х стала проведена в Арсеналі Перша Київська бієнале сучасного мистецтва «Арсенале-2012». Проект включав роботи сотень провідних світових художників, а також цілу низку спецпроектів, присвячених сучасному українському мистецтву. Однак вже влітку 2013 року Мистецькому Арсеналу довелося пережити глибоку інституційну кризу і, мабуть, найгучніший художній скандал десятиліття.

На виставці «Велике і величне» в Мистецькому Арсеналі, присвяченій черговій річниці хрещення Київської Русі, член групи Р.Е.П. Володимир Кузнецов, попередньо не узгодивши ескіз твору з кураторською групою, створив масштабний мурал «Коліївщина. Страшний суд». Зокрема, художник зобразив вищих церковних ієрархів, які варилися в пекельному казані, – до речі, цілком у дусі відповідної православної іконографії. Директор інституції Наталія Заболотна у відповідь на це заявила, що не приймає твір до експонування, наказавши зафарбувати його чорною фарбою. На тлі подальших інтерв'ю директорки, в котрих вона назвала свій

вчинок «перформансом», ця ситуація викликала хвилю протестів проти Мистецького Арсеналу та призвела до багаторічного бойкоту інституції низкою художників, які вимагали офіційно визнати акт цензури і вандалізму. Певним чином ситуація навколо мурала Кузнецова була передчуттям вже не тільки художніх, а й загальнонаціональних турбулентностей, що почалися в країні вже за кілька місяців. Тут, як і в подальших подіях, все було зав'язано на гострому невдоволенні чинною владою (за чутками, на відкриття виставки мав прийти Віктор Янукович), а основним майданчиком для вірального поширення інформації та дискусій стали соціальні медіа.

МАЙДАН І ДАЛІ

Передчуття соціальних потрясінь у сучасному українському мистецтві з'явилися задовго до початку революційних подій у Києві. Серед робіт, де найгостріше відчувалася наростаюча напруга в суспільстві, а також загроза поліцейського насильства, можна відзначити проект «Вода камінь точить» Миколи Рідного, номінований на PinchukArtPrize у 2013 році, живописні полотна Василя Цаголова з серії «Привид революції» (2013), а також виставку «Перед стратою» Нікити Кадана, Миколи Гроха та Євгенії Белорусець, що відкрилася просто напередодні Майдану в жовтні 2013 року в Карась Галереї. Ще один художник, чий створені напередодні Майдану роботи вражають попаданням у дух часу, – Микита Шаленний. У грудні 2013-го показав проект «Де брат твій?» – серію естетських фото-замальовок про життя «нових українців». Надихнувшись полотнами класичного живопису (одна з найяскравіших робіт серії обіграє «Урок анатомії доктора Тульпа» Рембрандта), Шаленний показав життя пострадянської України, де ключовими героями стали бандити, а також корумповані чиновники і поліцейські. В якості головних дійових осіб серії виступили реальні співробітники спеціального підрозділу міліції «Беркут». Всього лиш за кілька місяців саме «Беркут» жорстоко придушуватиме протести на Майдані. Другий проект-передчуття Шаленного – це його «Катапульта», невелика модель катапульти, створена у вересні 2013 року спільно з інженером заводу Південмаш. За кілька місяців абсолютно реальні катапульти стали одним із символів опору на Майдані.

Український протест на першому етапі акумулювався в соціальних мережах. Його дуже активно підтримував креативний клас, зокрема, сучасні художники. На цьому етапі протест був виключно мирним. Здавалося, що в 2013-му все проходитиме за сценарієм 2004 року, а так звана євро-революція обмежиться веселими дискотеками, радісними зустрічами членів художньої спільноти на площі в дусі руху Оссипу і розмовами про долі людства за гарячим чаєм з революційним бутербродом. Одним із перших на цей карнавальний Майдан вийшов Олександр Ройтбурд, який став

активним учасником першої, пацифістської, нечисленної і радісної хвилі протестів. Активність Ройтбурда у фейсбуці була настільки помітною, що вже за кілька днів він став героєм Майдану і володарем дум креативного класу, який активно підтримував євроінтеграційні настрої в соціальних мережах і безпосередньо на площі.

Протест 2013 року, як відомо, не обмежився безневинним карнавалом, а влада вже в ніч проти 30 листопада пішла на дуже жорстокий розгін студентів на Майдані. Наступний день, коли величезний натовп інтелігенції зібрався на Михайлівській площі, став переломним, і вже скоро на Майдані вирости ультраестетичні крижані барикади.

Хактерною особливістю Майдану 2013-2014 стала загальна естетизація протесту. Тотальна інсталяція, якою по суті було протестне містечко всередині барикад, яскраві, на межі постановочності медійні кадри з революційних передових – загалом естетика Майдану відсилала до футуристичної антиутопії на тему Нового Середньовіччя, прихід якого ще недавно так активно передрікали провідні світові культурологи.

Український протест закономірно породив цілу хвилю народного концептуального креативу. Протягом кількох місяців на головній площі країни було проведено цілу низку акцій, і деякі з них пролунали на весь світ. Як правило, організаторами цих подій виступали представники креативного класу, які не були художниками «за професією», але обрали художні методи для донесення своєї громадянської позиції. Мабуть, найбільш знаменитою стала акція львівського музиканта Маркіяна Мацеха, який 7 грудня 2013 року під Адміністрацією Президента зіграв на піаніно 64-й опус Шопена. Фотографія молодого чоловіка, який музикує перед глухою стіною силовиків із підрозділу «Беркут», підірвала Інтернет і стала символом мирного громадянського протесту.

На самому ранньому етапі до протесту приєдналася низка молодих художників, які до цього групувалися навколо неформальної галереї Бактерія. Найактивнішими в цьому колі були Олекса Манн, Іван Семесюк і Андрій Єрмоленко. Вони голосно заявили про себе якраз в 2013 році епатажними роботами, що в іронічній формі обігрували найнепривабливіші риси нових українських реалій – життя гопників, «жлобів» та інших мешканців люмпенізованих околиць українських мегаполісів. «Воля або смерть», або «Воля, або всі йдуть на х...» у прочитанні Семесюка та інші гасла вітчизняного анархізму поряд із надміром іронічно використаної нецензурної лексики прописалися у творчості цих художників задовго до того, як вони потужною хвилею реактуалізувалися на київському Майдані. Все це колоритно поєднувалося з яскравими і виразними текстами, які Семесюк і

Манн регулярно постили в соціальних мережах. В результаті Майдан став дійсно зоряною годиною для художників, які навіть у найкривавіші дні не полишали барикад, організувавши просто на підступах до Майдану – на проїжджій частині вулиці Хрещатик імпровізовану галерею і комунікаційний центр, який отримав дуже доречну назву Мистецький Барбакан (барбакан – елемент середньовічних фортифікацій, призначених для захисту міських воріт). Художники Барбакана ще до початку революції так звикли носити іронічну маску «правих», що на Майдані з його ультранаціоналістичними гаслами відчували себе куди впевненіше й органічніше, ніж художники ліворадикальних поглядів.

Наростання трагізму Майдану, мабуть, найточніше відобразила київська художниця Влада Ралко. За мотивами своїх щоденних спостережень за розвитком подій вона створила проект «Київський щоденник» – графічну серію, де практично щодня наприкінці 2013 – в 2014 році конспектувала свої емоції та відчуття.

Шок після кривавих подій кінця Майдану, анексія Криму та початок військових дій на Донбасі – травма, яка відчутно позначилася на художньому співтоваристві. Для багатьох художників, які були активними учасниками подій на Майдані, це був період важкого постреволуційного «похмілля», емоційна драма, яку складно було висловити в конкретних творах. Для інших авторів, навпаки, саме цей період дав поштовх для опрацювання нових тем, проблематики та проектів. У цей час помітним явищем стають документальні фільми активіста кола ЦВК, режисера і художника Олексія Радинського про події на Майдані й особливо стрічка «Люди, які прийшли до влади» (2015, спільно з Томашем Рафа) про початок конфлікту на Сході України.

У постмайданний період, уже не в складі груп Р.Е.П. і SOSka, на новий етап творчості виходять Нікіта Кадан і Микола Рідний. Проект Нікіти Кадана «Одержимий може свідчити в суді» в Національному художньому музеї України (2015) – одне з найсильніших художніх висловлювань про війну на Донбасі. На полицях, подібні архівних фондосховищ, Кадан розмістив предмети з колекції музею, які розповідають про радянську історію регіону, де 2014 року розпочався запеклий конфлікт. Поза ідеологічним нарративом ці речі виглядали безглуздо й меланхолійно. На сходових майданчиках музею експонувалися снаряди, що впали на територію Східної України в 2014-2015 роках. Микола Рідний на Венеціанській бієнале 2015 року показав свою програмну роботу «Сліпа пляма» (2014). Банери, зафарбовані чорним, на яких залишено лише 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 пронизливу роботу про конфлікт в Україні – відеоінсталяцію Відкритої групи «Синонім слова чекати» (2015). У будинках людей, які пішли на війну, художники встановили відеокамери, що 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 проект «Тіні» – обгорілі каркаси кораблів – присвячений темі анексії Криму і Чорноморському флоту, який десятиліттями був яблуком розбрату між Росією й Україною. Ще один важливий проект художника почався на Майдані, коли він коптив аркуші паперу для графіки над діжками в палатному містечку на барикадах («Подих свободи», 2013). Із цієї серії робіт виросли гігантські полотна паленого паперу («Крихіть», фасад церкви Сен-Меррі, Париж, 2014, «Опік Реального», 2015 тощо).

Однією з найцікавіших і політично активних художниць епохи постмайдану є Марія Куликовська. 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, мав великий резонанс. Не менш гучною стала її акція «Пліт Крим» (2016), під час якої художниця плила на плоту за течією Дніпра без запасів їжі, щоб нагадати про беззахисність людей, які лишилися без домівки і батьківщини після анексії Криму. Ще до Майдану Марія розпочала серію робіт, які являють собою зливки тіла художниці. Твори з цієї серії, зокрема, містилися в експозиції єдиної донецької інституції сучасного мистецтва – арт-центру «Ізоляція». Під час конфлікту в Донецьку сепаратисти захопили територію заводу, де розташовувався арт-центр, а виставку скульптур Куликовської «Номо Bulla» – розстріляли. На згадку про цю подію художниця провела в 2015 році в лондонській галереї Саатчі перформанс «Happy Birthday». Оголена художниця молотком розбивала виконані з мила зліпки самої себе – як відповідь сепаратистам, які знищили її роботи.

Великим скандалом на межі мистецтва і політики в 2017 році став гром праворадикальними хуліганами виставки Давида Чічкана «Втрачені можливості». 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 дотримується точки зору, що революція не досягла своїх цілей. Обговорення проекту Чічкана та супутнього епізоду вандалізму мало великий суспільний резонанс.

Цікавим явищем у мистецтві постмайданної України стала група художників і творчих діячів, які відразу після революції об'єдналися навколо андеграундного нічного клубу «Ефір». З одного боку, програмний гедонізм, інтерес до електронної музики, активне клубне життя й ескапізм – це своєрідна реакція на надмірну присутність політичного життя в країні, травмованій конфліктами. З іншого боку, саме ця група художників і активістів (Аліна Якубенко, Олександр Довгий, Євгенія Моляр, Дана Брежнєва) стала кістяком ініціативної групи, яка за підтримки Українського антикризового центру протягом останніх років вивчає ситуацію на Сході країни і робить проекти в найдепресивніших регіонах, що постраждали від військового конфлікту. Найвідомішою ініціативою цього кола став довгостроковий творчий проект Де Не Де.

Декомунізація і пов'язані з нею спірні моменти – одна з важливих тем сучасного українського мистецтва. Збереження радянських мозаїк, які нинішнє керівництво країни намагалося знищити в рамках боротьби з ідеологічними символами тоталітарної епохи, стало об'єднавчим фактором для великої кількості художників і активістів. Результатом масштабного дослідження радянських мозаїк стала книга фотографа Євгена Нікіфорова «Decommunized: Soviet Mosaics in Ukraine», що вийшла в 2017 році. Війна з радянськими пам'ятниками після скандального руйнування статуї Леніна в Києві під час Майдану стала національним українським спортом. Про механізми пам'яті та складнощі їхнього функціонування – проект 2015 року Євгенії Белорусець «Зберемо голову Леніна» у PinchukArtCentre. У серпні 2017 року в місті Кіровограді, нещодавно перейменованому на Кропивницький, дотепне висловлювання на цю тему зробив художник Олексій Сай. В його проекті «Не наступи на ті ж граблі» банальний сільськогосподарський інвентар відсилає до знаменитої приказки про повторення помилок. Граблі, розкидані навколо колишнього пам'ятника Леніну, постамент від якого місцеві жителі перетворили на саморобний меморіал героям Майдану, мабуть, є найрелевантнішим висловлюванням про тривоги і ризики для сучасної України.

Художня ситуація в Україні сьогодні характеризується поліфонією. На сцені активно присутні відразу кілька поколінь і груп сучасних художників. Представники Нової хвилі здебільшого продовжують займатися живописом, в який вони повернулися ще на початку нульових. Кожен із провідних художників цього покоління – Арсен Савадов, Олександр Ройтбурд, Василь Цаголов, Олег Тістол, Микола Маценко та інші – розробляють свою впізнавану мову, продовжуючи працювати переважно з великими форматами, любов до яких була притаманна їм ще з кінця 1980-х.

Покоління, що прийшло на сцену у нульові, вихідці з груп Р.Е.П. і SOSka в Україні виставляються рідше, ніж хотілося б, вони вкрай критично налаштовані щодо інституцій всередині країни. Симптоматично, що в 2014 році ювілейна виставка, присвячена 10-річчю групи Р.Е.П., пройшла у польській галереї «Лабіринт», а не в якомусь із центральних українських музеїв або арт-центрів. Однак обмежена присутність у виставковому житті не применшує інтелектуальний вплив і репутацію цього кола в мистецькому житті країни.

Молоде українське мистецтво, яке прийшло на арт-сцену в останні кілька років, не є монолітним. Серед цього покоління є художники, зацікавлені в дослідницьких проектах, політичному мистецтві й активізмі, а є ціла низка авторів, орієнтованих на великі спектакулярні речі. Загалом від кола, яке прийшло в нульові, цих художників відрізняє відсутність інтересу до колективних дій – вони не об'єднуються в групи, вважаючи за краще працювати поодиночі. Така атомарність та інтерес до спектакулярного мистецтва у низки молодих художників (Роман Михайлов, Микита Шаленний, Степан Рябченко, Дар'я Кольцова та інші), вочевидь, інспіровані великими міжнародними проектами кінця 2000-х – початку 2010-х у PinchukArtCentre та Мистецькому Арсеналі, коли в Україні вперше побачили творчість Дем'єна Герста, Аніша Капура, Такасі Муракамі тощо. Інші художники, навпаки, орієнтуються на критичні практики, інституційне мистецтво і дослідження, вони ближчі до того, чим протягом останніх років займалися митці кола постпомаранчевого покоління та активісти ЦВК. Сьогодні молоді українські художники, які прийшли в мистецтво вже після Майдану, активно займають арт-сцену і стають на ній головними гравцями. В останні рік-два цей процес помітно прискорився, сформувавши плеяду цікавих і перспективних фігур.

Загалом сучасне українське мистецтво – явище, яке активно розвивається, зі своєю унікальною історією та насиченим мистецьким процесом. Високий художній рівень робіт провідних українських художників, як і відображена в них атмосфера непростих турбулентностей і трансформацій у країні, сподіваємося, стане цікавим відкриттям для європейської аудиторії.

МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ

СЕРГІЙ ЖАДАН

1

«Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох», - писав колись Кіплінг про щось своє. У випадку з Україною це правило дає збій: Україна – саме те місце, де Схід дивовижним чином із Заходом сходяться. Хоча почуваються вони при цьому не завжди затишно.

Мені моя країна нагадує велосипед-тандем: щедрі боги дали нам вдвічі більше щедрот та чеснот, аніж ми того потребували. І, чесно кажучи, дари богів оцінити належним чином не так просто. Якщо у випадку з тандемом два керма, два сидла й подвійні педалі дають тобі додаткові переваги та зручності, то у випадку з державним утворенням, означеним чіткими кордонами, присутність, скажімо, кількох церков (себто, християнства західного й східного), або присутність двох мов, або присутність щонайменше двох історичних концепцій не надто сприяє швидкому руху вперед. Україна в своїй новітній, від часу набуття незалежності, історії справді нагадує тандем, обидва учасники якого впевнено крутять педалі, намагаючись їхати кожен у своєму напрямку. Тож не дивно, що далеко заїхати жодному з них не вдалось. Більшість часу пішло на те, аби визначитись, у якому напрямку їхати. Все вірно – поїздка на тандемі передбачає щонайменше визначеність маршруту. Іноді мені здається, що ми, українці, останні 25 років усе ще вигадували свій велосипед, замість того, аби просто підучити правила дорожнього руху.

Але бог із ними, з велосипедами. Якщо говорити про поєднання не-поєднуваного, Україна в цьому сенсі може слугувати за яскравий зразок. Що складає цю країну, що виступає її тлом? Сліди й відбитки різних культур та епох, болючі надрізи по війнах та геополітичних зламах і катастрофах, безліч голосів та інтонацій, тисячі облич, одні з яких залишились тут, на цій землі, інші ж розбрелися світом, несучи в собі частку цього простору, ковток цього повітря. Територія, з чиеїсь волі розташована між степами Сходу й брамами Заходу, природно вмістила в собі східні й західні ознаки, уперто намагаючись із ними вживатися, абсорбувати їх у собі, витворити з них єдине гармонійне звучання. Наскільки це їй вдається – питання риторичне: надто різні інгредієнти закладались до цього коктейлю, з таких складових якщо й робити коктейль, то хіба що коктейль Молотова. Втім, навіть нашарування безлічі політичних режимів і віджилих імперій, що до сьогодні проступають на будинках і стінах українських міст, не роблять ці міста менш українськими. Але, звісно ж, додає їм строкатості й екзотичності. Ну і проблем теж додає, ясна річ. Проблеми постають весь час. Скажімо, коли намагаєшся всю цю екзотику і строкатість звести до купи чи політичної доцільності. Або коли намагаєшся пояснити людині, котра в Україні ніколи не була, що в нас тут відбувається.

СЕРГІЙ ЖАДАН

Справді, що знають про Україну поза її межами? Чесно кажучи, нічого. Україна – це хірургічний шов, що зшиває собою Схід і Захід. Україна – це велика біла пляма посеред Європи. Занадто велика, аби її не помічати, й занадто біла, аби в цій прозорій білизні бодай щось розгледіти й зрозуміти. Проблема не лише в тому, що нас не розуміють. Чи не більша проблема в тому, що ми самі не вміємо про себе розповісти. Коли нас питають про історичний контекст і культурну спадщину – ми відразу починаємо розповідати про правила їзди на велосипеді-тандемі. Так створюються міфи. Але не бізнес-проекти.

Ми звикли розповідати про себе. Розповідати найпростіші речі. Власне, нас і просять зазвичай розповісти про себе щось найпростіше. Спочатку це ображає, іноді це напружує, втім, бажання бути зрозумілим виявляється, як правило, сильнішим за потребу почуватись ображеним, тим більше краще розповісти самому, аніж чекати, доки це зробить за тебе хтось інший. Ми звикли розповідати про головне. Про те, що є така країна (і це не Росія, так), що є така мова (і це не російська, справді), про те, що є сорок мільйонів людей, які живуть між Сходом і Заходом, водночас ці Схід і Захід поєднуючи та розділяючи. Про те, що більшість стереотипів про нас не відповідає дійсності, хоча дійсність і має здатність постійно породжувати нові стереотипи. Ми звикли розповідати про корупцію та злочинність, про контрабанду та кримінал, про олігархів і шарлатанів. Хоча з більшим інтересом розповідали б про культуру та мистецтво, про художників та поетів, про переповнені зали на поетичних фестивалях та нові художні галереї. Але, обираючи між олігархами та художниками, суспільна увага зазвичай зосереджується на олігархах. І на корупції.

2

Але справді – про що можна говорити, крім корупції? Як можна пояснити себе за допомогою сучасного мистецтва? І чи можливо це взагалі? Ми всі живемо в затишному світі стереотипів і культурних кліше. Нам звично триматись цих кліше, нам природно не виходити поза межі вкладених у наші голови контекстів. Ми поділяємо наш європейський світ на дві нерівнозначні частини: перша нас цікавить, друга – не надто. До першої, поза сумнівом, потраплять Париж, Барселона, Мілан, Берлін, Лондон. До другої – більшість центрально- та східноєвропейських міст і містечок, що ніяк не виведуть зі своєї шкіри сліди пострадянського, посттоталітарного досвіду, що борсаються в своєму бажанні бути собою, виявити себе, проговорити себе, постійно наштовхуючись при цьому на численні й непробивні стереотипи. Я не скажусь, я роблю висновки.

Що говорять про Україну в світі? Говорять, безперечно, про війну. Про війну, яка триває на Донбасі. При цьому хтось розуміє, де це – на Донбасі, хтось не надто. Хтось здогадується, що це війна України з Росією, хтось навіть не намагається в цьому розібратись. Україна, за великим рахунком, по-справжньому з'явилась в загальному центрі уваги взимку 14-го, під час революції. Звісно, всі й раніше більш-менш розуміли, що є така країна, десь на схід від «єврозони», від зони шенгену. І революція ця ж була не першою, це теж хтось розумів. І перетинатись із цими дивними українцями (говорять, їх справді сорок мільйонів!) доводилось. Але усвідомлення того, що є така країна, і в ній справді щось відбувається, і ця країна чогось прагне, щось хоче про себе пояснити, на щось сподівається і до чогось усіх закликає – таке усвідомлення, гадаю, почало з'являтися саме взимку 14-го. Оскільки й сама наша країна, за великим рахунком, країна як така, країна як організм, здатний опиратись і відновлюватись, почала формуватись саме тоді – в 14-му. Раптом виявилось, що це не просто країна, яка розбавляє собою Схід і Захід, не просто уламок колишньої «імперії зла» – сірий і невиразний, не просто енергетичний і культурний додаток путінської Росії (ну, прізвисьце Путіна рано чи пізно мало тут прозвучати), виявилось, що ця країна має своє власне бачення свого ж таки власного майбутнього, має свій власний голос, має свої власні кордони, які не зовсім збігаються з тими кордонами Європи, що їх традиційно прописують політики – східні й західні. З початком війни, з появою на нашій території російських військових, для нас почалась інша історія. Історія кривава й драматична, але історія, в якій ми були суб'єктом, яка так чи інакше стосувалась нас, робилася нами, історія, яка поза нами просто не могла існувати.

Мені не треба нікому сьогодні пояснювати, звідки я. Я з країни, де четвертий рік триває війна, з країни, яка четвертий рік платить за свій вибір між Сходом і Заходом, за свій вибір бути собою. Нам не потрібні виправдання чи співчуття. Це наша історія і це наш свідомий вибір. І це наші спроби порозумітись зі світом, пояснити себе йому, дати себе почути. Оскільки так – наша історія, наш вибір, але чужих воєн не буває, і всі ми живемо в надто тісному й хиткому світі, аби ігнорувати чуже право на свободу та справедливість. Нам так чи інакше далі жити разом, відчуваючи магнітні полюси Сходу та Заходу, нам жити в цьому світі, з його культом споживацтва й продажними політиками, з його випусками новин і фінансовою нестабільністю, з його інформаційною швидкоплинністю й геополітичною незбалансованістю. Й ігнорувати голоси одне одного можна лише до певної міри, до певного часу. Чужих воєн не буває. Особливо якщо ці війни перетворюються на світові. Тому корупція корупцією, а слід дізнаватися трішки більше одне про одного, слід звикати до того, що географія не має білих плям – географія складається з живих реальних сердець, з імен та облич, які не можна сплутати з жодними іншими,

географія складається зі співів і освідчень, з мов і кольорів, з біографій, комедій, драм і анекдотів. Географія складається з економіки, безперечно. Але не меншою мірою вона складається і з культури.

3

Але нам так чи інакше доводиться далі говорити про політику. Навіть, коли ми хочемо говорити про художників. Можливо тому, що в нашій країні політикою є все. Бути художником у країні, з такою історією – вже політика. Ми звикли вписувати своїх поетів, композиторів та художників у той чи інший політичний контекст. Загалом, історія Європи останнього століття надто неспокійна, аби можна було говорити про твори мистецтва, не згадуючи при цьому, хто саме їх, ці твори, замовляв. Ми, українці, в цьому сенсі нічим не різнимось від інших. Хіба що ця залежність від політики в нашому випадку завжди була особливо гострою та небезпечною – якщо в більш спокійній країні політична поразка передбачала відставку й спокійну пенсію, то в нашій країні це завершувалось щонайменше розстрілом і забуттям. Розірвана між кількома імперіями та політичними режимами, чавлена зміщеннями кордонів, ламана геополітичними зсувами, наша культура й до сьогодні виходить із ґрунту гострими уламками, об які щоразу ризикуєш поранити пальці. Ми намагаємось скласти із цих скалок єдину картину, картину цілісну, хоча важко говорити про цілісність, коли маєш справу з уламками. Кому належав Бруно Шульц? Кому належав Малевич? Якого походження Воргол? Яка ідентичність, зокрема культурна, в Києва, Харкова, Львова чи Одеси? Де проходить межа нашої культурної спадщини й бере початок культурна експансія іншого? Де межа, заступивши за яку, художник виходить не просто зі свого провулку – він виходить зі своєї культури? Постколоніалізм виводиться важко й повільно, ніби отрута з організму. Культурного постколоніалізму це стосується чи не в першу чергу. Ми сьогодні активно намагаємось розібратись із тим, що втрачено. І з тим, що лишилось – так само намагаємось розібратись. Це надзвичайно болючий і складний процес – ревізія того, що, здавалося б, давно й упевнено вписано кимось до якихось реєстрів. Просто річ у тім, що кожна культура має сама складати власні реєстри, власноруч. Усе перебрати власними руками, все переоцінити. В цьому плані стратегії імперської метрополії та провінції різняться кардинально й принципово: імперія привласнює чуже, ми захищаємо своє. Що цікаво – стосується це не лише культури. Хоча з культури, мабуть, усе й починається.

4

Власне, до чого я веду? Є така річ, як культурна дипломатія. Річ, про яку говорять зазвичай доволі скептично. Мовляв, що важливого може сказати художник у цьому холодному й цинічному світі, де все тримається на економічній доцільності та політичній прагматичності? Вагомим у цьому світі є слово політика, слово банкіра, слово інвестора. Натомість що художник? Рефлексує з приводу жорсткої реальності, яка його вперто із себе виштовхує, критично відгукується про те, на що не має жодного впливу, але від чого цілком залежить. Здавалося б, які можливості є в подібній дипломатії? Натомість досвід показує, що навіть в нашому холодному цинічному світі не слід недооцінювати можливостей культури. Вона дійсно навряд чи здатна змінити світ на краще. Але вона, принаймні, здатна нагадати світові про те, що на краще він, на жаль, не змінюється. Хтось має говорити відверто. Зазвичай це роблять чомусь саме художники. Не те, щоби у мене була якась романтизація мистецтва. В жодному разі – лише печальна констатація того, що мистецтво – чи не єдина царина, де ти можеш лишатись відвертим. У всьому іншому, на превеликий жаль, суспільство давно позбавило себе цієї розкоші – називати речі своїми іменами. Як можна бути відвертим, скажімо, в політиці? Чи в бізнесі? Чи, перепрощую, в церкві? Можна сьогодні бути відвертим у церкві? І з ким саме там можна бути відвертим? Церква базується зазвичай на відвертості в одні ворота.

Лишаються поетичні фестивалі й виставки сучасного мистецтва. Скоріш за все, тобі там теж не скажуть усієї правди. Але ти і сам, скоріш за все, не захочеш дізнатися всієї правди саме на виставці сучасного мистецтва.

5

Про що може розповісти виставка сучасного мистецтва? Сучасне мистецтво, будьмо відверті, – не найоб'єктивніший відбиток суспільних настроїв. Та й про яку об'єктивність може йтися, коли ми говоримо про мистецтво? Добре, хай навіть не об'єктивно. Хай загострено, хай нервово, хай навіть упереджено. Принаймні, в усьому цьому буде присутнє життя, будуть зафіксовані згустки реальності – хай суб'єктивної, хай суперечливої, хай непривабливої – зате невигаданої, дійсної. Мистецтву можна багато чого вибачити за його готовність торкатись кривавих ран у просторі, мати справу зі свіжим м'ясом актуального й болючого. Мистецтво можна багато в чому звинувачувати, проте його навряд чи можна звинуватити у відсутності сміливості. Просто слід визначитись – що ти готовий побачити і чого

ти побачити не готовий. За сьогоднішніх умов і реалій, бути глядачем, «споживачем культури» – теж серйозний і усвідомлений вибір.

Припускаю, що на цій виставці буде багато «соціального». Не знаю навіть, як це буде сприйматись – добре чи погано. Для мене це однозначно добре. Щонайменше – природно. Власне, яке ще мистецтво може витворюватись у суспільстві, що перебуває фактично в стані постійного, щоденного, тривалого й клопіткого формування? Ми всі тут змінюємось. Змінюється країна, змінюється економіка. Змінюються міста, змінюються стандарти й можливості. Змінюємось ми самі – сподіваюсь, у кращий бік. Змінюється повітря довкола нас – у ньому немає довоєнної розслабленості, іронічності, легкості, натомість з'являються додаткові гіркота й вага. Наскільки все це відбивається в мистецтві? Очевидно, що відбивається. Не може не відбиватись. Саме тому мистецтво дехто й не любить – за оперативне реагування на зміни в повітрі.

6

Я щоразу намагаюсь поменше говорити про політику. По-перше, я в ній абсолютно не розбираюсь. По-друге, я її абсолютно – щиро, відверто й безтямно – не люблю. З іншого боку – як можна любити те, в чому не розбираєшся? І розбиратись у тому, чого не любиш. І тут теж, говорячи про красиву білу пляму поміж Сходом і Заходом, я намагався говорити передусім не про політику. Красива, безмежна, біла, незаповнена для багатьох із вас жодними контекстами пляма – простір для художника, простір для людини, яка за порожнечею бачить глибину, яка за прозорістю бачить наповнення, яка намагається зрозуміти сама, що довкола неї відбувається, а потому наважується поділитись побаченим із усіма довкола. Про політику в нашому випадку не треба говорити спеціально – політика сама проростає, мов трава на стадіоні, на якому регулярно не грають. Я вже говорив – політикою сьогодні в нашій країні є все: ходити на вибори – це політика, але і не ходити на вибори – це теж політика. В цьому випадку, робити інсталяції – це, безперечно, політика. Так само, як і не робити їх – політика, справжня політика. Ми живемо в країні, подібній на вулкан. Себто, ніхто не може сказати наперед – коли припиниться виверження і в яких формах застигне лава. Але вулкан, за великим рахунком, давно нікого не лякає. У нас надто багато роботи, аби лишався час на страх і сумнів. У нас надто багато непроговореного, аби витратити час на мовчанку.

Просто що хотілося нагадати: в цей час, доки ви гортаєте ці сторінки, читаєте (чи не читаєте) ці слова, зібрані до купи, десь між Сходом і Заходом, в повітрі, серед великої невидимої географії, відбуваються дуже

важливі речі. Речі, які змінюють цю саму географію. Речі, які тримаються на бажанні сорока мільйонів людей бути самими собою, жити в своїй країні, міняти її, на бажанні мати свою історію, мати свої кордони, мати свою культуру. На бажанні, зрештою, бути почутими та зрозумілими. Наскільки це нам усім вдасться? Навіть не сумніваюсь, що вдасться. Надто багато серця й любові у нас усіх, аби з цього всього нічого не вийшло. Наскільки це все буде цікаво вам? Не знаю, чесно кажучи. Можливо, справді, це протиставлення Сходу та Заходу заважає нам розуміти речі прості й очевидні: що ми всі живемо в одному просторі, що в нас усіх одна спільна географія, одна спільна історія, одне спільне знання. А білі плями в цьому випадку лише шкодять, оскільки не дають зрозуміти іншого, і, відповідно – себе самого.

Зрештою, справа ж не в Сході. І не в Заході. Як говорив із цього приводу Кіплінг: «Та Сходу і Заходу вже нема, границь нема поготів, Як сильні стають лицем у лице, хоч вони із різних світів!»

УКРАЇНА МІЖ РОСІЄЮ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИМ СОЮЗОМ: ВІД РАДЯНСЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ ДО ЄВРОМАЙДАНУ

АНДРЕАС КАППЕЛЕР

23-24 листопада 2013 року десятки тисяч людей зібралися на Майдані Незалежності у центрі Києва на протест проти української влади, яка раптово скасувала рішення про підписання Угоди про асоціацію з Євросоюзом. Спецпідрозділи міліції застосували до демонстрантів силу, і на початку грудня кількості тисяч українців вийшли на вулиці Києва, виступаючи проти президента Віктора Януковича та його авторитарного клептократичного режиму. Холодної зими тисячі активістів розбили палатковий табір на Майдані, а кияни забезпечували їх їжею, гарячим чаєм, ліками та паливом. Протестний рух поширився на інші регіони України, особливо на центральні й західні, в той час як Схід і Південь лишалися інертними. Так званий Євромайдан, або Революція гідності, був спонтанним проявом громадянського суспільства. Цей протест став наймасовішим рухом у Європі після хвилі революцій 1989-1991 років.

Конфлікт загострився після того, як Янукович не лише не пішов на поступки, але й навпаки застосував проти протестувальників силу. Внаслідок ескалації насилля у лютому 2014 року загинули близько 70 активістів та 15 правоохоронців. Компромісу не вдалося досягти, і 23 лютого Янукович утік до Росії. Парламент усунув його з посади. Було переобрано президента та сформовано новий уряд. Євромайдан досяг своєї мети, коли 21 березня було підписано політичну частину Угоди про асоціацію з ЄС.

Тим часом Росія, яка намагалася перешкодити підписанню Угоди про асоціацію і не визнала повалення українського президента та передачу влади, ввела в Україну війська. У ті дні, коли в Києві змінювалася влада, Росія окупувала півострів Крим і невдовзі анексувала його. Це був безпрецедентний акт у європейській історії з часів Другої світової війни і відверте порушення міжнародного права та кількох двосторонніх і міжнародних домовленостей. У березні 2014 року озброєні групи українських сепаратистів захопили владу в кількох містах промислового регіону Донбасу неподалік від російського кордону. У квітні за підтримки Росії вони проголосили «Донецьку та Луганську народні республіки». З літа 2014 року на території України триває неоголошена українсько-російська війна, що забрала понад 10 тисяч життів і зробила вимушеними переселенцями понад 2 мільйони людей. Це перша війна в Європі з часів боснійського конфлікту 1992-1995 років.

Ставши в 2013-2014 роках гарячою точкою на світовій карті, Україна лишилася білою плямою на ментальній карті Європи. 1991 року, коли Україна здобула незалежність разом із 14 іншими радянськими республіками, це була новостворена країна, не рахуючи коротких періодів державності у XVII столітті та в 1917-1921 роках. В той час як після Першої світової

війни більшість націй Центрально-Східної Європи стали незалежними, Україна залишилася найбільшою європейською нацією без власної держави. Більша частина її території увійшла до складу Радянського Союзу, решта – опинилася під Польщею, Чехословаччиною та Румунією. У 1920-х роках радянська влада підтримувала українську мову та культуру, наслідком чого став короткий період розквіту літератури, кіно і мистецтва. Та невдовзі сталінський терор поклав край українізації, і соціалістичний реалізм став панівним курсом в усіх сферах культури. Після Другої світової війни практично вся територія України увійшла до Української радянської соціалістичної республіки. Через русифікацію українська мова і культура втратили позиції, й українське націєтворення знов було відсунуто в часі.

Незалежна Україна мала вирішити цілу низку проблем. Передусім слід було захистити кордони нової держави. Було укладено угоди з сусідніми країнами, зокрема 1997 року – з Російською Федерацією, найважливішим сусідом України. Сторони дійшли компромісу у спірних питаннях статусу Криму, долі колишнього радянського Чорноморського флоту та ядерної зброї і підписали взаємні гарантії суверенітету та територіальної цілісності. Втім, взаємини з Росією лишалися складними. Багато російських політиків та широкі верстви населення Росії не визнавали Україну як повною мірою незалежну державу й рівну, окрему від росіян націю. Вони продовжували сприймати Україну як частину православного «руського миру» і вважали українську мову діалектом російської.

Молода держава мала об'єднати регіони з різними історичними та культурними традиціями. Західна та Центральна Україна століттями перебували під контролем Польщі, Прикарпаття протягом тисячі років належало Угорщині, Галичина і Буковина в XIX столітті були австрійськими землями. Ці регіони довгий час перебували під впливом західної культури і були осередками української мови та національної ідентичності. Натомість східні та південні області постійно перебували під владою Росії. Тут лишалися сильними радянські традиції, домінувала російська культура, українська ідентичність формувалася повільно, і Євромайдан отримав значно менше підтримки, ніж на Заході й у Центрі.

Нації потребують колективної пам'яті. Через різні історичні традиції виник конфлікт між двома уявленнями про Другу світову війну. На Півдні та Сході, а також серед старшого покоління в інших регіонах переважає радянсько-російський міф про перемогу у «Великій вітчизняній війні». Натомість Західній Україні властивий інший міф – про Другу світову війну як про національно-визвольну боротьбу. Тут героїзують Українську повстанську армію і таких історичних фігур, як лідер ОУН Степан Бандера (при цьому їхня участь у масових вбивствах замовчується). Офіційна політика

пам'яті коливалася між цими двома полюсами. Російсько-українська війна зміцнила націоналістичні антирадянські уявлення, що відштовхнуло багатьох українців, не лише на Сході і Півдні. З іншого боку, існують спільні історичні міфи, що їх поділяє більшість українців у всіх регіонах: передусім козаки та їхня боротьба за свободу і рівність (образ, повсюдно присутній на Майдані), життя та творчість національного поета Тараса Шевченка і трагедія Голодомору – організованого Сталіним жахливого голоду 1932-33 років, який призвів до загибелі майже чотирьох мільйонів українців і який в Україні офіційно визнаний геноцидом проти українського народу.

Тож в Україні та поза нею говорили про глибоку розбіжність між «двома Українами» й навіть про можливий розпад країни. Хоча більшість населення Сходу і Півдня не була готова прийняти українську культурну ідентичність, сепаратистських рухів не існувало і лояльність українській державі не ставилася під сумнів. Усе це виникло лише після російського військового вторгнення.

Україна мала здійснити ґрунтовні перетворення, через які пройшли всі колишні радянські республіки, передусім перехід від централізованої планової економіки до ринкової, від радянської партійної диктатури до парламентської демократії й від монополії на інформацію до вільних ЗМІ. В Україні ці процеси відбувалися повільно. Економіка в 1990-х роках обвалилася і відновлювалася поступово. Люди були незадоволені низьким рівнем життя і недостатнім соціальним захистом.

Потягом останніх років уряд провадив реформи під тиском Європейського союзу та Міжнародного валютного фонду, які фінансово підтримували Україну. Утім, бюрократичні структури, владні клани та впливові олігархи перешкоджали процесу реформ. Найбільше це позначилося на судовій системі, верховенстві права та управлінні. Корупція все ще повсюдна.

При цьому в Україні спостерігаються й позитивні зміни. Країна з'явилася на політичній та ментальній карті Європи. Політичну систему можна визначити як демократичну, президента і парламент обирають на прозорих регламентованих виборах. Закон гарантує свободу думки, а більшість ЗМІ є незалежними. Існує активне громадянське суспільство, особливо що стосується молоді, функціонують сотні неурядових організацій. Це стало очевидним вже восени 2004 року, коли масові демонстрації на київському Майдані Незалежності привели до скасування результатів фальсифікованих виборів і до переобрання нового президента. Досвід Помаранчевої революції перейняв Євромайдан дев'ять років потому. Ці риси контрастують із ситуацією в Росії та більшості пострадянських країн, в яких встановилися недемократичні режими.

У той час як в Росії зростає кількість прихильників Радянського Союзу і навіть сталінізму, Україна систематично позбувається радянського минулого. Після прийняття так званих законів про декомунізацію навесні 2015 року, було знесено комуністичні пам'ятники, серед яких величезна кількість – монументи Леніну, перейменовано багато вулиць, отримали нові назви 22 міста та 44 села, зокрема Дніпропетровськ перетворився на Дніпро.

Відмінності між регіонами стираються. Опозиція Схід-Захід більше не описує наявну ситуацію в Україні. Мовні практики не розділяють українських громадян. Українська мова, яка зазнавала утисків за часів царизму та радянської епохи, має статус державної, і влада підтримує її, щоб подолати другорядний в минулому статус. Водночас законодавство захищає права мов меншин, а російська визнана регіональною на територіях, де переважає російськомовне населення. Російською мовою переважно послуговуються на Сході і Півдні та в більшості великих міст. Приблизно половина громадян України визначає російську як мову повсякденного спілкування. У Східній та Південній Україні, а також у Криму відсоток російськомовних значно більший, в той час як у Галичині та Прикарпатті превалює українська. Російська також домінує в медіа та бізнесі. Більшість українців двомовні, велика кількість є біетнічними, у парламенті та уряді багато російськомовних. Навіть на Майдані чимало активістів розмовляли російською, а «поети Майдану» видавалися обома мовами. Тож мова й етнічність не є першорядними і не збігаються з політичною ідентифікацією. Україна – політична нація.

Росія намагається маніпулювати мовним питанням, але її етнонаціоналістична стратегія підтримки «наших співгромадян» в Україні та боротьба проти їх насильницької українізації має обмежений успіх. І хоча російсько-українська війна, що перетворилася на «заморожений конфлікт», і втрата Криму та частин Донбасу призвели до нового розмежування всередині України, збідніле, виснажене і травмоване населення так званих «народних республік», перебуваючи під впливом антиукраїнської російської пропаганди, має головне очікування – завершення війни.

Поки що Росії не вдалося досягти мети дестабілізувати Україну. Навпаки, зовнішня загроза об'єднала країну та зміцнила українську політичну націю, яка спирається не на етнос чи мову. Протягом останніх років відмінності між регіонами пом'якшилися, а ідентичності збагатилися. Загальну ситуацію годі окреслити простими поясненнями. Нині більшість оглядачів сприймають різноманіття та плюралізм не як слабкість та загрозу, а радше як стабілізуючий фактор для України.

Ці спостереження стосуються і культурного життя нинішньої України. Демократизація і лібералізація після розпаду Радянського Союзу звільнила місце для розвитку культурного життя. Після тривалої ізоляції посилився культурний обмін із Заходом. Із розвитком громадянського суспільства у різних культурних сферах виникли численні рухи, в той час як державна культурна політика пасе задніх. Помаранчева революція та Євромайдан стали імпульсом для творчих реакцій у культурі.

Українська художня література, яка протягом двох століть перебувала у затінку російської, уперше в історії увійшла в пантеон європейської літератури. Твори Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Сергія Жадана та російськомовного автора Андрія Куркова перекладаються багатьма мовами, зокрема угорською. Ці та інші письменники розробляють теми, табуовані в радянські часи, і беруть участь у публічних дискусіях.

Виникла жива художня традиція, яка використовує різноманітні форми виразності, такі як живопис, графіка, інсталяція та цифрове мистецтво. Було засновано кілька нових музеїв сучасного мистецтва, переважно українськими олігархами (такі як київський PinchukArtCentre). Найактивнішим, мабуть, можна назвати, київський Мистецький Арсенал, який співпрацює з міжнародними інституціями. Деякі знакові виставки українського мистецтва в Україні та за кордоном було організовано іноземними спонсорами. Такі українські художники, як Нікіта Кадан, Іван Марчук, Олександр Ройтбурд і Марина Скугарева, здобули визнання на Заході. Деякі художники відроджують традиції українського авангарду 1920-х. Українське кіно слідує шляхом, прокладеним видатним кінорежисером Олександром Довженком.

Українська культура є важливою складовою громадянського відродження та соціальної мобілізації і слугує засобом наведення мостів з іншими країнами. Вона зробила великий внесок у заповнення білої плями на карті Європи.

Історія України останніх 26 років була складною та пережила кілька періодів регресу. На сьогодні не всі цілі було досягнуто і є багато приводів для критики. Та в кожному разі Україна не є так званою неспроможною державою, як намагається довести російська пропаганда та численні західні експерти; йдеться принаймні про частковий успіх. Із запізненням на 20 років країна наздогнала революційну хвилю 1989-1991 років та долучилася до лав європейських демократій. Майдан став пізньою пост-і антирадянською революцією, на кшталт революцій у Польщі, Угорщині, Чехословаччині, НДР та державах Балтії.

Євросоюз одностайно підтримав Євромайдан та його боротьбу за західні цінності і демократію. Його члени взяли відповідальність за допомогу українцям у здійсненні мирної революції. Проте, війна на Донбасі загрожує проекту європейської України та її незалежності. Без підтримки західних держав здобутки можуть бути втрачені. У наших інтересах критична солідарність з Україною, або, як висловився колишній президент Польщі Олександр Квасневський, «Чим більш європейською є Україна, тим у більшій безпеці Європа».

Переклад з англійської - Ірина Стасюк

Майданом Незалежності у центрі Києва блукає плюшева панда з величезною недоладною головою. Вона раз у раз підстрибує, починає кружляти в танці сама з собою, підбігає до перехожих. Але ніхто не звертає на неї особливої уваги, ніхто не знімає. Лише маленька дівчинка просить маму сфотографувати її з пандою "як із мультика". Ще б пак, адже ряджені на головній площі країни – шпик у порівнянні з тим, що відбувалося тут чотири роки тому. Там, де зараз тупцює і вимагає до себе уваги панда, вибухали коктейлі Молотова, горіли автомобільні шини, від куль гинули молоді люди. Із цього місця почалися великі зміни в Європі та світі. І звичайно ж, події 2013-2014 роках знімали буквально всі.

Революція в Україні почалася з поста в соцмережах. Мустафа Найєм, тоді ще журналіст, а тепер уже депутат президентської фракції, через свій Facebook закликав усіх вийти на Майдан, щоб висловити незгоду з відмовою влади підписувати угоду про асоціацію з Євросоюзом. На площу в той день вийшло близько тисячі осіб, і з кожним днем людей все більшало. Сотні мітингувальників щодня викладали тисячі фотографій із найдовшої і найтрагічнішої в Україні протестної акції, десятки вели онлайн-трансляції через наявні додатки в соціальних мережах. На хвилі інтересу до стріму отримало величезну популярність незалежне "Громадське телебачення", яке щойно запустилося, замінивши собою картинку відверто необ'єктивних телеканалів, що перебували (та й досі перебувають) під контролем олігархічних кланів і викривляли події на Майдані до невпізнаності. У той час, коли більша частина української преси називала протестну акцію проплаченою спробою державного перевороту, а її учасників – наркоманами, радикалами і провокаторами, лише через соціальні мережі та кілька незалежних мовників (Громадське ТБ, Громадське радіо, радіо "Свобода", "Українська правда" тощо) можна було дізнатися більш-менш правдиву інформацію про те, що відбувалося на площі.

Що більше подій протесту транслювалося в медіа і соцмережах, тим більше реальних глядачів виходило на арену революції. Все більше людей ставали учасниками та героями Майдану. Вони приносили на площу їжу, гарячий чай, гроші, медикаменти, записували інтерв'ю, збирали інформацію про порушення, будували барикади, ставили намети, захоплювали державні будівлі – і тим самим забезпечували повний "виробничий цикл" революції.

Революція в якомусь сенсі й існувала в тій мірі, в якій її репрезентували медіа. Залишатися видимою подією, щоб мати ресурси до подальшого існування, було однією з головних цілей. Саме тому досвід Майдану став у нагоді спецслужбам авторитарних країн, де назрівали серйозні протести: у Туреччині та Росії, наприклад, стали глушити зв'язок і блокувати соцмережі, щоб не допустити розвитку подій до масштабів революції.

Першу тисячу людей на площу вивів журналіст. Наступні кілька тисяч підтягнулися, відгукнувшись на заклик українських та західних інтелектуалів. Одними з перших учасників, хто взяв мікрофон у руки і виступив на імprovізованій маленькій сцені на Майдані, стали художники, громадські активісти, філософи, соціальні інноватори. Саме вони сформували інтелектуальний порядок денний революції, яка лунала як протест проти жлобства і лицемірства – якостей, якими був наповнений державний апарат, – проти консерватизму, проти відмови від розвитку в європейському напрямку. Вони сформулювали ті гасла, до яких суспільство вже підготувало десять років тому помаранчева революція. Завдяки цьому їм довіряли маси.

Інтелектуали регулярно звітували в соцмережах про те, що відбувається на Майдані, і почасти тому мали можливість керувати процесом. Мобільні шпиталі, бригади волонтерів, освітні проекти всередині протестного простору було створено багато в чому зусиллями інтелектуалів та їхньої віртуальної аудиторії. Вони робили революцію не просто видимою, але й емоційно наповненою, – їм співчували, а співчуття матеріалізувалося у просторі.

Однак паралельно йшов інший, руйнівний, але природний процес. На Майдан приходили різні люди з різними поглядами. Протестний простір об'єднав усіх: активістів умовно лівого спрямування, анархістів, націоналістів і праворадикальних активістів, пристосованців, безпритульних і безробітних, політиків і популістів. У момент ключових подій (штурми спецназу, перестрілки, перешкоджання з боку правоохоронних органів, замовні напади на учасників) головною метою була присутність у цій різномірній спільноті. Але оскільки революція відбувалася в режимі онлайн, то незабаром її наздогнала та ж біда, що і Facebook: алгоритм видачі. У певний момент порядок денний, заданий інтелектуалами, стали витісняти яскраві історії про "фашистських молодиків" – праворадикальних активістів, які вступали в конфронтацію зі спецназом, і потворними цитатами політиків, опозиційних тодішній владі Віктора Януковича, котрі виступали зі сцени Майдану все частіше, захопивши зрештою увесь публічний простір висловлювань на площі, де ще недавно всі були рівні. Як і в головній соціальній мережі планети, популізм узяв гору. І, виходячи з того, що сьогодні відбувається в усьому світі (прихід до влади Дональда Трампа в США, вихід Британії з ЄС зусиллями правих політиків тощо), іншого варіанту розвитку подій бути не могло.

Сьогодні плюшева панда сумно й безглуздо тупцює площею, на якій було відзнято тисячі терабайт відео і мільйони фотографій, що облетіли весь світ і показали боротьбу східноєвропейської країни за європейське майбутнє. З того часу багато чого змінилося. Відбулася анексія Криму

Росією, почалася нескінченна війна на Донбасі, сталося кілька терактів і показових убивств публічних осіб, прокотилася низка гучних антикорупційних скандалів, в яких замішані обличчя нової влади, що прийшла з Майданом. На головній площі країни регулярно проходять акції протесту, але вони більше не збирають сотень тисяч прихильників і на них більше не видно тих, хто приходив на протест у 2013-2014 роках. Постмайданне суспільство сегментоване, розділене на маленькі ком'юніті, між якими в силу різних причин практично втрачено довіру – процес, який один в один повторює алгоритм найбільшої соціальної мережі планети.

Майдан Незалежності в центрі Києва сьогодні порожній, а кажучи мовою медіа – його не існує. Але революція насправді ще не скінчилася. Вона триває віртуально десь серед коментарів під постами тих, хто колись вийшов на виклик журналіста в Facebook, і тих, хто старанно стежив за подіями зі своїх гаджетів.

Переклад з російської - Ірина Стасюк

**PERMANENS FORRADALOM.
MAI UKRÁN KÉPZŐMŰVÉSZET
PERMANENT REVOLUTION.
UKRAINIAN ART TODAY
2018. ÁPRILIS 5 – 2018. JÚNIUS 24.
APRIL 05, 2018 – JUNE 24, 2018**

A katalógus a *Permanens forradalom. Mai ukrán képzőművészet* című kiállításához kapcsolódóan jelent meg.
/ The catalogue was published on the occasion of the exhibition *Permanent Revolution. Ukrainian Art Today*.

A kiállítás kurátorai / Curators:
Alisa Lozhkina, Fabényi Julia, Konstantin Akinsha

Kurátorasszisztens / Assistant Curator:
Popovics Viktória

A kiállítás fő együttműködő partnere
/ Prominent cooperative partner of the exhibition:
Zenko Foundation

A katalógus megjelenését támogatta
/ The publication of the catalogue was supported by:
Peter und Irene Ludwig Stiftung

Kölcsönzők / Lenders:
**Abramovych Art, Brovdi Foundation, Gennady Kozub,
Grynyov Art Foundation, Museum of Odessa Modern Art,
Viktor Pinchuk Foundation, Zenko Foundation**

Külön köszönet / Special thanks:
Zenko Aftanaziv

LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS
MŰVÉSZETI
MÚZEUM

A kiadványt szerkesztette / Publication edited by:
Fabényi Julia, Popovics Viktória

Szerzők / Authors:
© **Fabényi Julia**, © **Konstantin Akinsha**, © **Alisa Lozhkina**,
© **Serhiy Zhadan**, © **Andreas Kappeler**,
© **Ekaterina Sergatskova**

Műtárgyleírások / Texts describing the artworks:
Alisa Lozhkina

Olvasószerkesztő / Copy Editor:
Ivacs Ágnes

Fordítás / Translation
**Polina Baitsym, Ivacs Ágnes, Kiss Ilona, Körner Gábor,
Lebovics Viktória, Olga Serebryanaya, Iryna Stasiuk,
Taskovics Okszana**

Grafikai terv és nyomdai előkészítés
/ Graphic Design and Prepress:
Szmolka Zoltán

Felelős kiadó / Responsible Publisher:
dr. Fabényi Julia, igazgató / director

Kiadja / Published by:
**Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
/ Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art**

Nyomda / Printed by:
Epc Nyomda, Budaörs / Epc Printing House, Budaörs

Megjelent 750 példányban / Published in 750 copies

A katalógus szerzői jogilag védett / All rights reserved
© A szerzők, a művészek és a Ludwig Múzeum
/ © The Authors, the Artists and the Ludwig Museum

A kiadvány megrendelhető a Ludwig Múzeum címén.
/ The catalogue can be ordered from the Ludwig Museum.

ISBN 978-963-9537-62-0



Peter und Irene
Ludwig Stiftung



LEPŐT
A HAZA
TÁJA
DEBŐ
TIRÓ
UTJA

LUDWIG
MUZEUM
— KÖRTÁRS
MŰVÉSZETI
MUZEUM