

Нікіта Кадан

Камінь б'є камінь



У центрі творчості художника Нікити Кадана лежить історичне минуле в формі ідеологій, мистецтва та актів політичного насилля. Він занурюється в роботи (українського) авангарду та взаємодіє з історією минулого сторіччя в Україні. З гострим відчуттям актуальності Кадан говорить про історію як про актуальне сьогодні. Проте виставка виходить за рамки історичних фактів, розглядаючи політичне насилля, закладене в бінарні світогляди. І робить предметом художнього висловлювання саме питання пам'яті, виставляючи напоказ та протиставляючи політичні рани, які були їй спричинені.

Книжка видана з нагоди персональної виставки Нікити Кадана «Камінь б'є камінь» в рамках Дослідницької платформи PinchukArtCentre.

Куратор виставки: Бйорн Гельдхоф

Асистентка куратора: Катерина Яковленко

Архітекторка та дизайнерка експозиції: Дана Косміна

Тексти: Уїлєам Блейкер, Бйорн Гельдхоф, Катерина Міщенко, Катерина Яковленко

Переклад: Ірина Гоял, Сергій Войналович

Редакторка українського тексту: Ярина Цимбал

Редактор англійського тексту: Клеменс Пул

Дизайн та верстка: Альона Соломадіна

У книжці використано фотографії Максима Білоусова

07	ПЕРЕДМОВА <u>Бйорн Гельдхоф</u>
08	НІКІТА КАДАН. «КАМІНЬ Б'Є КАМІНЬ»: МИНУЛЕ ЯК НАГАЛЬНЕ ТЕПЕРІШНЄ <u>Бйорн Гельдхоф</u>
22	ГОРЦЕЙ, АБО НАВПРОТИ ВІТРУ: ХУДОЖНІ ОБРАЗИ НІКІТИ КАДАНА В БОРОТЬБІ ЗА ПАМ'ЯТЬ <u>Катерина Яковленко</u>
28	ПРОКИНУТИСЬ ДО НАСТАННЯ ВЧОРА <u>Катерина Міщенко</u>
32	ЧИТАЮЧИ РУЇНИ МАЙБУТНЬОГО <u>Улеам Блейкер</u>
40	ЕКСПОЗИЦІЯ
70	БІОГРАФІЯ ХУДОЖНИКА
72	СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ
74	ФОНД ВІКТОРА ПІНЧУКА
76	PINCHUKARTCENTRE
77	ДОСЛІДНИЦЬКА ПЛАТФОРМА PINCHUKARTCENTRE

«Камінь б'є камінь» — перша масштабна персональна виставка Нікіти Кадана в Україні і найбільша його персональна виставка на сьогодні. «Камінь б'є камінь» — справжнє вшанування митця, який за останні 14 років зробив яскраву міжнародну кар'єру, а водночас вплинув на багатьох своїх українських колег та підтримував їх.

За 15 років існування PinchukArtCentre Нікіта Кадан — лише третій український митець, представлений тут великою персональною виставкою. Попередниками були Сергій Братков і Борис Михайлов. Ця знаменна виставка — результат тривалої співпраці, яка розпочалася ще 2007 року. Кадан двічі потрапляв у списки Премії PinchukArtCentre (виграв 2009 року), двічі — у списки премії Future Generation Art Prize (як учасник групи Р.Е.П.), брав участь у виставці «Страх та надія» і представляв свої роботи ще в п'ятьох інших колективних виставках.

Ми пишаємося тим, що можемо вшанувати Нікіту Кадана і виставкою, і цією публікацією, одночасно відзначаючи історію та мріючи про майбутнє.

Бйорн Гельдхоф

НІКІТА КАДАН. «КАМІНЬ Б'Є КАМІНЬ»: МИНУЛЕ ЯК НАГАЛЬНЕ ТЕПЕРІШНЄ

БЙОРН ГЕЛЬДХОФ

Історично артикулювати минуле не означає визнати його таким, «яким воно було насправді» (Леопольд фон Ранке). Завдання в тому, щоб опанувати спогад, коли він спалахує в мить небезпеки¹.

Вальтер Беньямін (1940)

- 9 В основі творчості Нікити Кадана — історичне минуле у формі ідеологій, мистецтва й актів політичного насильства. Кадан заглиблюється в спадщину (українського) авангарду й вивчає історію минулого століття в Україні. Під цим кутом зору видається закономірним, що його перша масштабна персональна виставка в Україні «Камінь б'є камінь» відкривається спогадом, вираженим як інтуїтивна художньо-історична рефлексія головно через твори українського авангарду. Ці твори прославляють радянську революцію (Віктор Пальмов) і є зразками радянської ідеології, що її втілювали комуністична теорія та практика² (Василь Єрмілов). В інших роботах зроблено наголос на Україні та її культурній ідентичності (Іван Падалка), в них розкривається тема політичного насильства проти українства (Софія Налепинська-Бойчук) та серед іншого українців проти національних меншин (Мануїл Шехтман, Марк Шагал). Кадан зіставляє свою роботу «Стрибок тигра» (2018) з цією історичною рефлексією. Його твір складається із саморобної залізної зброї, виготовленої з інструментів, що їх використовували в металургійній промисловості Російської імперії початку ХХ століття. Цю зброю взяли до рук робітники машинобудівного заводу в Горлівці (нині в Донецькій області) під час невдалого повстання 1905 року. Повстання було жорстоко придушено військами, але цей акт опору (один із багатьох) створив ґрунт для наступної успішної революції 1917 року та початку радянської імперії, а віру ентузіастів у радянську Утопію найяскравіше виразили митці авангарду.

За назву — «Стрибок тигра» — взято відоме поняття з праць Вальтера Беньяміна. Спадає на думку інтерпретація «стрибка тигра», яка належить Сіню Фені і Кірі Чепману, що її можна застосувати й до роботи Кадана: «“Стрибок тигра” в минуле відкидає ідею часу як чогось лінійного й послідовного на користь творчого використання прикладу минулого, яке пориває з часовим континуумом. “Стрибок тигра” дозволяє усвідомити минуле як джерело розбіжностей і в такий спосіб звернути увагу на нові можливості для змін у сьогоденні»³. Протягом цілої виставки Кадан робить низку стрибків тигра, привласнюючи історичні події, об'єкти й проекти та переосмислюючи їх у рамках сучасності з метою протистояти геополітичним поразкам, ідеологіям крайніх правих і неоліберальних сил.

Приклад цього — «Перемога» («Біла полиця») (2017). Робота переосмислює так ніколи й не реалізовану скульптурну композицію «Три російські революції: 1825, 1905 і 1917 років» Василя Єрмілова (1894–1964). Єрмілов, один із лідерів українського авангарду, чий роботи правлять за джерело натхнення для Кадана, працював у руслі конструктивізму й прагнув виразити ідеологію головно в геометричних конструкціях (як принцип творчої організації мистецтва). Для роботи «Три російські революції: 1825, 1905 і 1917 років» він вибудував логічний аргумент з історії, охопивши свідомість тогочасного нового суспільства.

Євгенія Белорусець каже про це так: «... (кілька) об'єднаних поверхонь скульптурної групи стають втіленням історії, її кодом. Кожна поверхня у його винятково стислій конструкції постає як ознака певної історичної події»⁴. Кадан відроджує цю скульптурну композицію, але кардинально перетворює ретельно вибудовані поверхні Єрмілова. Він вирішує натомість відтворити цю роботу як чисту білу форму. «Три ре-

² Railing, Patricia. (1995) *The Idea of Construction as the Creative Principle in Russian Avant-Garde Art*. Leonardo, Vol. 28, No. 3 (1995), p. 201.

³ Feng, Xin; Chapman, Keira (2020). *The tiger's leap: The role of history in legitimating the authority of modern Chinese planners*. In Sage journal. 2020. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0042098019882913>

⁴ Belorusets, Yevgenia. *On a future without a past. What if the past is never actually happened? Can the Future take place?*. Projects of Ruins Nikita Kadan, p. 51.

¹ Benjamin, Walter. (1940) *Illuminations*. Edited and with an introduction by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York City, Schocken books, 1969. P. 255.



11 люції постають “Перемогою”, і намагатися розташувати історичні події в певному значущому порядку здається безглуздя. Кадан переносить абсурдну природу “раціонального” формування революцій, що виражений у композиції лаконічних форм, у хаос значень, у якому будь-яка подія виступає у формі єдиної Перемоги»⁵.

На думку Белорусець, Кадан відмовляється від раціонального підходу до історії, закладеного в оригінальній роботі Ермілова, і визнає її як єдину форму, яка викликає хаос змісту. Інтерпретація Кадана стає ще послідовнішою завдяки його вибору матеріалу. Митець інтерпретує Ермілова, використовуючи пофарбований білим гіпсокартон — будівельний матеріал масового виробництва. Це символ того, що відоме як «євроремонт» і за своєю суттю універсальне. Внутрішні властивості матеріалів ніяк не стосуються його зовнішнього змісту, що в конструктивістському ідеологічному плані робить твір проблематичним⁶.

Водночас це сприяє жорсткій концептуалізації твору — зменшує присутність «оригінальної ідеології» і робить «Перемогу» оболонкою. З одного боку, пропонує простір для нової (оновленої) утопії, з іншого — формулює нагальну критику ставлення України до власної (небажаної) історії. Критику, яку додатково ускладнює перетворення скульптури на «Білу полицю» (або постамент), на якій розташовано предмет, узятий зі зруйнованого будинку в Лисичанську (місто на Донбасі, що перебувало в центрі бойових дій). Залучаючи в роботу цей об’єкт війни, яка триває (історія в стадії творення), Кадан завершує стрибок тигра і повністю переорієнтовує історію на сьогоднішній і майбутній. Це дозволяє «Перемозі» («Білій полиці») згадувати минуле, а водночас бути свідченням нинішньої війни (сьогодення) та невизначеним пам’ятником мінливого майбутнього⁷.

Перетворення скульптурної моделі Ермілова на постамент відповідає давньому інтересу Кадана до ідейного значення авангардного постаменту. Протягом періоду, який тривав понад століття, герої й ідеології безперервно мінялися, відповідно мінялися громадські пам’ятники. Попри всі ці зміни сам постамент, який у конструктивізмі так само був виразником ідеології, дуже часто залишався недоторканим і тримав на собі нового тимчасового героя. Перша монументальна робота на цю тему — «Постамент. Практика витіснення» (2009–2010) — майже шестиметровий постамент, натхненний авангардом, виготовлений із того самого пофарбованого білим гіпсокартону і встановлений у шестиметровому просторі. У підсумку постамент сам стає скульптурою: він буцім відкидає свою рабську роль й наголошує на первісному ідейному наративі.

Цією роботою Кадан закликав переглянути політичні рамки, у яких визначається національна пам’ять, а культурна спадщина піддається цензурі й руйнується. Митець критикував війну з пам’ятниками, яка почалася в пострадянській Україні, триває дотепер і через яку Україна досі втрачає важливу частку своєї спадщини. Хоча Кадан цікавив власне постамент, поняття «пам’ятник» значущіше для розуміння його творів. «Перемога» («Біла полиця») і «Постамент. Практика витіснення» — це передусім модерністські й авангардні конструкції, які Кадан перетворює на пам’ятники, бо вони є свідченням радянської утопії. Ці привласнення і трансформація історичних форм не припускають, що історію можна чи слід повторювати, навпаки, у їхній системі координат історія — це спосіб просвітлення сьогоднішнього.

⁵ Там само.

⁶ Railing, Patricia. (1995) *The Idea of Construction as the Creative Principle in Russian Avant-Garde Art*. Leonardo, Vol. 28, No. 3 (1995), p. 201.

⁷ See: Snyder, Timothy (2021) *The American Abyss*. New York Times magazine, 9 January 2021.



Це усвідомлення найшвидше реалізувалося в «Перемозі» і в новій роботі «Архітектон Лисої Гори» (2021). Цю нову монументальну роботу було встановлено в тому самому просторі, де 2011 року вперше було показано роботу «Постамент. Практика витіснення» (замикаючи коло). Вона відсилає до серії архітектон (малюнки, а пізніше й моделі гіпсових блоків) Казимира Малевича, у якій досліджувалися поняття космосу і «космічних міст». Архітектони — це спроба Малевича перенести супрематичні принципи композиції у тривимірні форми й архітектуру⁸. Вони з'явилися там і тоді, коли художники, особливо архітектори, в Радянському Союзі й далеко за його межами вірили, що соціалістична революція відкриває перспективи здійснити їхні найбільш утопічні мрії⁹.

Ця віра в неминучу утопію, закладена, по суті, в архітектонах, протиставляється спаленому будинку, встановленому замість оригінального чорного кола в архітектон Малевича. У такий спосіб Кадан замінює поняття космосу й утопії на поняття насильницької реальності. Спалений будинок нагадує про напад воєнізованої організації С14 (українські крайні праві націоналісти) 2018 року на ромський табір у Києві. Націоналісти влаштували облаву, вивели сім'ї ромів з їхніх осель і підпалили домівки. Цей сучасний погром став ганьбою для України. Це посилення увиразнює сусідній лайтбокс, який показує зображення й нове нагадування цієї жахливої події. Скульптура в цьому плані суворо застерігає від небезпеки політично зумовленого насильства, яке через фашистську ідеологію загрожує захопленню націоналізмом. Спалений будинок — це пляма утопічних мрій, артикульованих у соціалізмі. Але водночас скульптура втілює ідеологічне зіткнення двох світоглядів, які розділяють сучасне суспільство і в Україні, і у світі.

Пам'ятники Кадана поразкам суспільства й політичному насильству представляють (національну) пам'ять як інструмент суспільного визначення. «Політична пам'ять» стає важливим полігоном на політичній арені й за означенням піддається маніпуляціям, які ніколи не мають на меті з'ясувати, «якою була історія насправді». Це перетворює практику Кадана на форму опору, коли пам'ять стає частиною публічних дебатів, якими не «керує» політичний клас. Приклад цього — робота «Погром» (2016–2017). Серія великомасштабних малюнків, заснованих на фотографічних свідченнях погрому у Львові на початку липня 1941, в перші дні німецької окупації. За чотири тижні в місті було вбито понад 4 000 євреїв. Хоча погром ініціювали окупанти, участь у ньому брали і українці з Організації українських націоналістів (ОУН). Довгий час тривала суперечка про участь у погромі оунівців, але завдяки дослідженням і свідченням це було доведено. Професор Джон-Пол Химка¹⁰ співучасниками погрому назвав не лише ОУН, а й міський натовп, що складався з поляків і українців, які долучилися до грабежів, сексуального насильства, побиття і вбивств.

Німецькі окупанти задокументували погром на фотоплівку, і кожен малюнок Кадана повторює композицію оригінального знімка. Кадан дозволяє собі кадрувати, але дотримується напряму погляду фотографа, у цьому випадку німецького офіцера чи воєнного журналіста. Відтак глядач бачить усе очима злочинця, і ця позиція змушує його дивитися на злочин так, ніби він сам свідок події, а тому відчуває дискомфорт. Завдяки цьому непростою повтору погляду злочинців у поєднанні з агресивною й динамічною технікою малювання та великим масштабом кожної роботи зображення Кадана важко забути (протиставлення



⁸ See: Fabrizio, Mariabruna (2015). *Kazimir Malevich's Arkhitektons in Sosok*. 2015. URL : <http://socks-studio.com/2015/07/15/kazimir-malevichs-arkhitektons/>

⁹ Wolfe, Ross Laurence. *The Graveyard of Utopia: Soviet Urbanism and the Fate of the International Avant-Garde*, in CHARNEL-HOUSE magazine. URL: <https://thecharnelhouse.org/2011/11/22/the-graveyard-of-utopia-soviet-urbanism-and-the-fate-of-the-international-avant-garde/>

¹⁰ Himka, John-Paul (2011). *The Lviv Pogrom of 1941: The Germans, Ukrainian Nationalists, and the Carnival Crowd*, in Canadian Slavonic Papers. Vol. 53, 2011 — Issue 2/4: Special section: Twenty Years On: Slavic Studies Since the Collapse of the Soviet Union.





19 видаленню з історії). Водночас через акт інтерпретації й називання документальних доказів жорстокості Кадан знову викриває ризики, закладені в націоналізмі та в його зв'язку з фашистською ідеологією.

Тема політичного насильства, вбудована в бінарні світогляди, водить нас виставкою в прямий і непрямий спосіб. Ключова робота в цьому плані — «Мешканці Колізею» (2018). Вона з'являється спершу як звуковий твір на початку виставки, але ще без назви і без пояснення аж до самого її кінця, де вона виринає в іншій формі. Звуковий твір — це звук кілька сотень пар дерев'яних черевиків, які крокують по кам'яному мосту (робота на початку виставки не має назви чи текстового опису). Звук відсилає до публічної акції Нікити Кадан в Регенсбурзі 2018 року. Художник закликав публічно згадати понад 400 в'язнів, які з 19 березня по 24 квітня 1945 року перебували у філії концентраційного табору Флоссенбюрга в приміщенні колишнього колізею в Регенсбурзі. В'язні працювали на відновленні залізничного сполучення і щодня ходили, взуті в дерев'яні черевики, зі свого табору через кам'яний міст до залізниці в Регенсбурзі. За п'ять тижнів десята частина в'язнів померла.

Рішення залишити звуковий твір на початку виставки без назви і без пояснень дозволяє інсталяції вийти за межі первісних намірів і набрати певної подвійності. Це навмисна маніпуляція, яка пропонує прочитувати роботу в контексті відкриття простору, радше з думками про марксистські ідеали, революцію та опір селянства. Історія про фашизм, притаманна первісному змісту твору, розкривається в самому кінці виставки й ускладнює взаємодії, які відбулися після першої демонстрації «Мешканців Колізею». Ця плутанина змушує переглянути твори й переосмислити наслідки фашистської історії й ідеології стосовно українських історичних нарративів і сучасних викликів в Україні та в глобальному контексті.

«Мешканці Колізею» — це і фальшстарт, і кінець виставки. В останній кімнаті робота набирає форми документації та веде бесіду з роботою «Анонімний, Осмолений» (2021) — черговим пам'ятником і новим масштабним малюнком вугіллям, що натхненний «Інтернаціоналом» Єрмілова. Скульптурну форму «Анонімний, Осмолений» складають «об'єми», розроблені 1920 року в майстернях ВХУТЕМАСу студентами-авангардистами під керівництвом Антона Лавінського. Ці об'єми — спадщина радянської ідеології, на яку Кадан реагує, вкриваючи монументальну форму чорною смолою й одночасно розміщуючи її на традиційному постаменті з білого мармуру. Цей почорнілий об'єм — контрапункт до білої «Перемоги». Білий — одночасно оболонка й вираження утопічних ідеалів. Чорна смола, яка заливає білу форму, це, з іншого боку, — символічний акт осквернення, що відповідає сьогоdnішньому ставленню до політичного сенсу авангардної спадщини в Україні. Цим жестом — вкриваючи скульптуру чорною смолою — митець проголошує радянську Утопію мертвою. Тим часом шанобливе розміщення її на постаменті з білого мармуру засвідчує важливість цієї Утопії як пам'яті перед прихованим дистопічним майбутнім. «Анонімний, Осмолений» — зачорнена радянська спадщина — і «Мешканці Колізею» — фашистська історія — представляють дві ідеології, які визначили ХХ століття. Хоча боротьба між ними нібито зупинилася (або навіть закінчилася), вона підкреслює бінарну логіку й насильство, а не ідеологію, які вижили й далі розділяють людство у ХХІ столітті.

Гостро відчуваючи сучасність, Кадан протягом виставки відроджує моменти, образи і твори минулого століття як нагальне сьогодення. Однак усі ці роботи виходять за рамки історичних фактів і саму пам'ять обертають на проблему, викриваючи та протиставляючи політичну шкоду, заподіяну їй. «Камінь б'є камінь» не про те, якою «історія була насправді», — це лейтмотив, що спалахує у хвилину небезпеки, освітлює наше сьогодення й орієнтує нас у майбутнє.



ГОРЦЕЙ, АБО НАВПРОТИ ВІТРУ: ХУДОЖНІ ОБРАЗИ НІКІТИ КАДАНА В БОРОТЬБІ ЗА ПАМ'ЯТЬ

22

КАТЕРИНА ЯКОВЛЕНКО

Сьогодні з поля свіжий вітер
В задушні вулиці пробравсь.
Не знав він, як — назад чи в гості —
І тихим став.
Я вийшов з хати в денний простір,
Навпроти вітру вийшов я.
І м'яко вітер, легко вітер
Мене обняв¹.

Давид Гофштейн, пер. Павло Тичина

23 Що далі ми поринаємо в епоху цифрового відтворення, то вищий ризик забути своє минуле, тим паче минуле неприйнятне, незручне й задушливе. Та коли це минуле спливає і наче сильним холодним вітром влітає в прочинене вікно, пробирає до кісток. Тоді стає ніяково, лячно від власної історії, сповненої трагедіями й насильством. Такий вітер — частий гість останніх років. Однак природа вітру амбівалентна: він може і роздмухати полум'я, знищивши все навкруги, і загасити. Художники, чия творча практика сформувалася в добу незалежності, здобувають гострий і критичний голос. Часова дистанція дозволяє митцям ставити собі критичні питання про минуле. Вони ніби самі стають стихією і виступають напроти вітру. Мистецтво Нікити Кадана і його колег — саме такий рвучкий колючий вітер, який вдирається в ідеологічний простір, змінює сприйняття історичних трагедій і виступає проти забуття.

У творчості Нікити Кадана є кілька ліній, які він послідовно розвиває. Одна з них — його зв'язок із нереалізованими утопічними моделями з минулого. Друга — тема насилля й масових жертв як наслідків політичної боротьби, та подальшої «битви пам'ятей». Апелюючи до загибелі невинних людей, автор запитує крізь століття: чого нам коштувало це насилля, чи здатні ми взяти на себе відповідальність за провину і скоєні злочини? Він і сам дає відповідь: поєднуючи тему мистецького авангарду, культурної спадщини і минулих жертв із сьогоднішніми трагедіями — війною на Донбасі, ксенофобією та погромами національних меншин, Кадан викриває ці незасвоєні уроки та вказує на необхідність переглянути свою причетність до кривавої історії.

Тут важливе відчуття причетності до трагедій. Професор Джон-Пол Химка в доповіді, яку він виголосив 19 жовтня 2017 року в Центрі міської історії,² говорив про розпізнавання вбивць і жертв часів Другої світової війни. Аналізуючи досвід осмислення і пам'яті про Другу світову війну, канадський дослідник відзначив ризики відокремлення пам'яті, коли насильство не ототожнюється, а відділяється від власної історії, мовляв, до цих трагедій моя родина, мої родичі, а відтак і я сам/сама не причетні. Твори Нікити Кадана якраз ламають цю перспективу.

Досліджуючи масові убивства, історики, антропологи, соціологи у будь-якому документі звертають увагу на кожну деталь, адже деталі допомагають розкрити правду або показати сфабриковану інформацію. Розглядаючи фотографії, дослідники вдивляються в навколишній пейзаж, одяг, взуття, обличчя — будь-що, що може дати розуміння того, ким була ця людина, яких вона була поглядів, який соціальний статус мала. У роботах художника контекст творять саме ці деталі, скажімо, чашки з кухонного сервізу, які деформувалися внаслідок пожежі після артилерійського обстрілу на Донбасі, чи радянські віконні решітки-ґрати у вигляді сонечка. Ці «дрібниці», з яких складається наша повсякденність, ніколи не були помітними, аж поки художник не приніс їх у галерею і не поставив у центр уваги.

Дивлячись на ці речі, автор малює перед глядачем картину тонкого прикордоння між нашою буденністю і жорстокістю. А універсальність і простота образів дозволяють йому розширювати проблематику, виявляючи нашу причетність до історії. Художник розміщує свідчення минулих жахів, трагедій та відображення їх у мистецтві поруч із жахіттями сьогоднішніми — об'єктами, пов'язаними з війною на Донбасі, погромами

² Химка, Джон-Пол. Хто кого? Проблеми в розпізнаванні вбивць та жертв в Україні напередодні і під час Другої світової війни. Виступ під час програми публічних лекцій і дискусій у межах виставки «(не)означені». Львів, Центр міської історії, 19 жовтня 2017 року // <https://www.youtube.com/watch?v=XsgKSxnYhbo&list=PLlw6S66aw0axWGniDEvw94UOgZQxjRU&index=8>



ромів та ін. Він наголошує: наше сьогодні породжено минулим. У єврейських родин із творів Мануїла Шехтмана, Давида Гофштейна і Марка Шагала багато спільного з ромськими сім'ями, які постраждали під час погрому 2018 року (робота «Архітектон Лисої гори», створена у співпраці з Даною Косміною), із переселенцями з Донбасу, вимушеними тікати від війни (робота «Перемога», серія «Зламана деревко»), щоб знайти безпечне місце для життя. Шукаючи притулок, вони йшли непростою дорогою: під їхніми ногами — земля, змішана з піском, битим віконним склом, зі слідами крові, сліз і жалю.

У діалозі з митцями авангарду художник доходить висновку, що і загиблі, і кати завжди ходили однією й тією самою дорогою. Весь наш ландшафт формується з трагедій, горя, відчаю, пошуку справедливості і надії на майбутнє. Немає жодної людини, яка не блукала б цією дорогою. А відтак і саме художнє поле перебуває на цьому роздоріжжі. Біографії Михайла Бойчука, Василя Єрмілова, Бориса Косарева, Софії Налепинської-Бойчук, Івана Падалки, Мануїла Шехтмана та багатьох інших авторів і авторок початку ХХ століття демонструють цей розрив між мистецькими ідеями й ідеологією. Мистецькі прагнення авторів/-ок, які створювали авангардні роботи, було спрямовано на віру в силу мистецтва. Однак ці уявлення так і не було втілено в життя. Митці бачили революцію як свіжий вітер, який несе кардинальні зміни, як-то інтернаціоналізм, рівність, соціальні права і блага, освоєння космосу та ін. Натомість вони зіткнулися зі справжнім буревієм, який знищив їхні прагнення і зруйнував долі. Цю тривогу й боротьбу передано у вірші Давида Гофштейна:

Ватага вітерців
з високих гір
крадеться тихо
у темний діл...³

Зрештою, мистецтво, яке могло набрати політичної сили, опинилося під тиском цієї політики: ідеї, що в них вірили художники, виявилися неприйнятними, а митці — непотрібними. «Але є нешироким простір, не будь-хто місце у гаю знайшов, і почалася гра: один у одного відбити готовий сучок, листок... А я стою, мовчу. Мій розум заповнений лише одним — тією клопітливою тишею»⁴.

Історія ХХ сторіччя — час, коли насильством було пронизано буквально все — від фізичного болю від тортур до слів, які різали, мов ножем. Власне, поезія цього часу, зокрема вірші Павла Филиповича та Олекси Слісаренка, надихнули Нікіту Кадана на назву виставки — «Камінь б'є камінь». Ця, здавалося б, абсурдна фраза говорить про неможливість спокійного діалогу і проголошує боротьбу з силами нібито природними. Пам'ять, як і каміння, формується внаслідок часу — вітрів, дощів та інших умов, у яких вона перебуває. Прикметно, що Кадан звертається саме до поезії. Згідно з Полом Коннертоном, «ритми усних віршів стають привілейованою формою “згадування”, бо за допомогою ритму залучаються і поєднуються цілі серії моторних рефлексів тіла для роботи пам'яті та запам'ятовування»⁵. Подібно до поетів, Кадан вибудовує ритм і створює драматургію, завдяки якій художнє висловлювання перетворюється на цілісну оповідь.

³ Гофштейн, Давид. Вітер // Гофштейн, Давид. «О білий світе мій...»: Вибрані поезії. — К.: Дух і літера, 2011. — 464 с.

⁴ Там само.

⁵ Коннертон, Пол. Як суспільства пам'ятають / Пер. з англ. Світлана Шліпченко. — К.: Ніка-Центр, 2013 — С. 120.

27 Кадан збирає уламки ХХ століття, щоб показати ще один бік авангардної доби: якщо митці авангарду відмовилися від минулого на користь майбутнього, то Кадан говорить про те, що в нас є лише минуле, а суспільство живе в ситуації безмайбуття та безпам'ятства. Але нереалізоване майбутнє все ще має шанс відбутися⁶. Лише вивільнення з ідентитарно-націоналістичних рамок повертає розмову про цінність свободи через відмову від традицій, упереджень і соціальних обмежень на користь істин універсалізму. На думку автора, це створить умови для розвитку суспільства, яке продукує не ксенофобію та виключення, а оновлення і творчий експеримент. Саме так можна уникнути нових тоталітаризмів й тиранії. Митець говорить про поліфонію, складність і неоднозначність усього періоду. Саме минуле перетворюється на привида, який блукає сьогоднішнім, доки його незавершені справи не буде вирішено. Звертаючись до нереалізованих або втрачених робіт доби авангарду, художник ніби виправляє помилки минулого і дає йому новий шанс.

Залюблені в морську романтику поети-авангардисти часто вживали моряцький сленг. Олекса Влизько в «Баладі про контрабанду» ніби кричить «горцей», закликаючи «тримати проти вітру». Майже через сто років потому Кадан визначає підхід сьогоднішнього історіографічно-орієнтованого мистецтва як «вистояти із гідністю навпроти вітру історії»⁷.

⁶ Ідею про відкладене майбутнє Нікіта Кадан уперше використав на виставці «Відкладене майбутнє» в галереї «Град» (Лондон, Великобританія), див.: <https://www.grad-london.com/whatson/postponed-futures/>

⁷ Сорока, Анастасія. Микита Кадан: «Україна зараз — це простір війни» // BBC. — 2017. — 23 червня: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-40369629>

29 До цих творів доторкнулася чорна жовч. Дослівне значення меланхолії, яке візуально прочитується в роботах Нікити Кадана останніх років, досить однозначно виказує її панування. Ідеться про ліву меланхолію, породжену занепадом соціалістичної утопії та прощанням із можливістю історичного майбутнього. Історик Енцо Траверсо, автор книжки «Ліва меланхолія», вбачає в цьому почутті потенціал для віднайдення надії через рефлексію поразок великих визвольних проєктів — від Паризької комуни до повстання у Варшавському гетто.

Щоправда, меланхолія в роботах Кадана так само близька до ідеї Вальтера Беньяміна, котрий описував її як своєрідний жанр, у якому ліва повістка автора вихолощується у формі, не зумівши сягнути суті речей. Сучасне мистецтво загалом часто ризикує втрапити в пастку такого жанру, чого йому не дозволяє зробити самопідваження. У цей бік дивиться Нікіта Кадан: він продовжує діалог із Беньяміном і рухається в напрямі політизації естетики, що є, на думку філософа, рецептом лівого, зокрема й антифашистського, спротиву.

Втілювати цей рецепт у пострадянській країні в умовах війни й соціальної нестабільності, на руїнах великих мистецьких проривів і в негостинній обстановці для критичної позиції непросто. Травми минулого століття і десятиліть нинішнього так само переростають у колективну меланхолію, згущуючи чорний до максимуму. Художник приймає виклик. Він осмислює модерне, сучасне й авангардне і намагається вибудувати естетичний вимір більш проясненого сьогодення.

Принцип нового зору, засадничий для мистецтва авангарду, в роботах Нікити Кадана реполітизується. Крім того, що ми можемо побачити, є ще те, що ми повинні розгледіти. Існує воно, звичайно, за межами виставкового простору — це робота пам'яті в постмайданній Україні, боротьба за час і за себе в умовах фактичного виживання. Це та рухома картина, у якій ми живемо.

У «Книзі сміху і забуття» Мілан Кундера описував майбутнє як нудну порожнечу, минуле натомість дражливе й захопливе: люди б'ються за доступ до лабораторій, щоб там ретушувати фотографії і переписувати біографії. У нашому культурно-політичному календарі Нікіта Кадан робить свою позначку — фіксує момент зловісної лабораторної суєти, у вирі якої просто у нас на очах постає ексклюзивне стерильне минуле, з нульовою складністю і флером страху для тих, хто зважиться піддати його сумніву.

Цей лабораторний конструкт стає носієм згадуваного нового зору: така собі машина, яка сліпить очі й без упину прокручує слайди. Його оптика визначає параметри буття, піднімаючи тіла на нищення відмінного, іншого і, зрештою, одне одного. Своєрідну суміжну роль в цьому процесі відіграє війна: в естетичній рефлексії Нікити Кадана навколо пам'яті й історії оприявнюється складна пов'язаність змагань за минуле і війни. Війна продукує образи, які змушують кам'яніти. І якщо придивитися пильніше, вона активно претендує на роль формотворця сьогодення, гірко іронізуючи з утопізму авангардистів — будівничих кращого світу.

Поряд із редизайном часу художник підхоплює видозміну поняття колективності. Подвійна чорна «маска» на обличчях у роботі «Глядачі» ніби пропускає пільму одночасно назовні і всередину. Відмовляючись блукати у своїй приватній темряві, індивід має шанс на колективне завмирання перед темрявою, яка дивиться на нього.

ПРОКИНУТИСЬ ДО НАСТАННЯ ВЧОРА

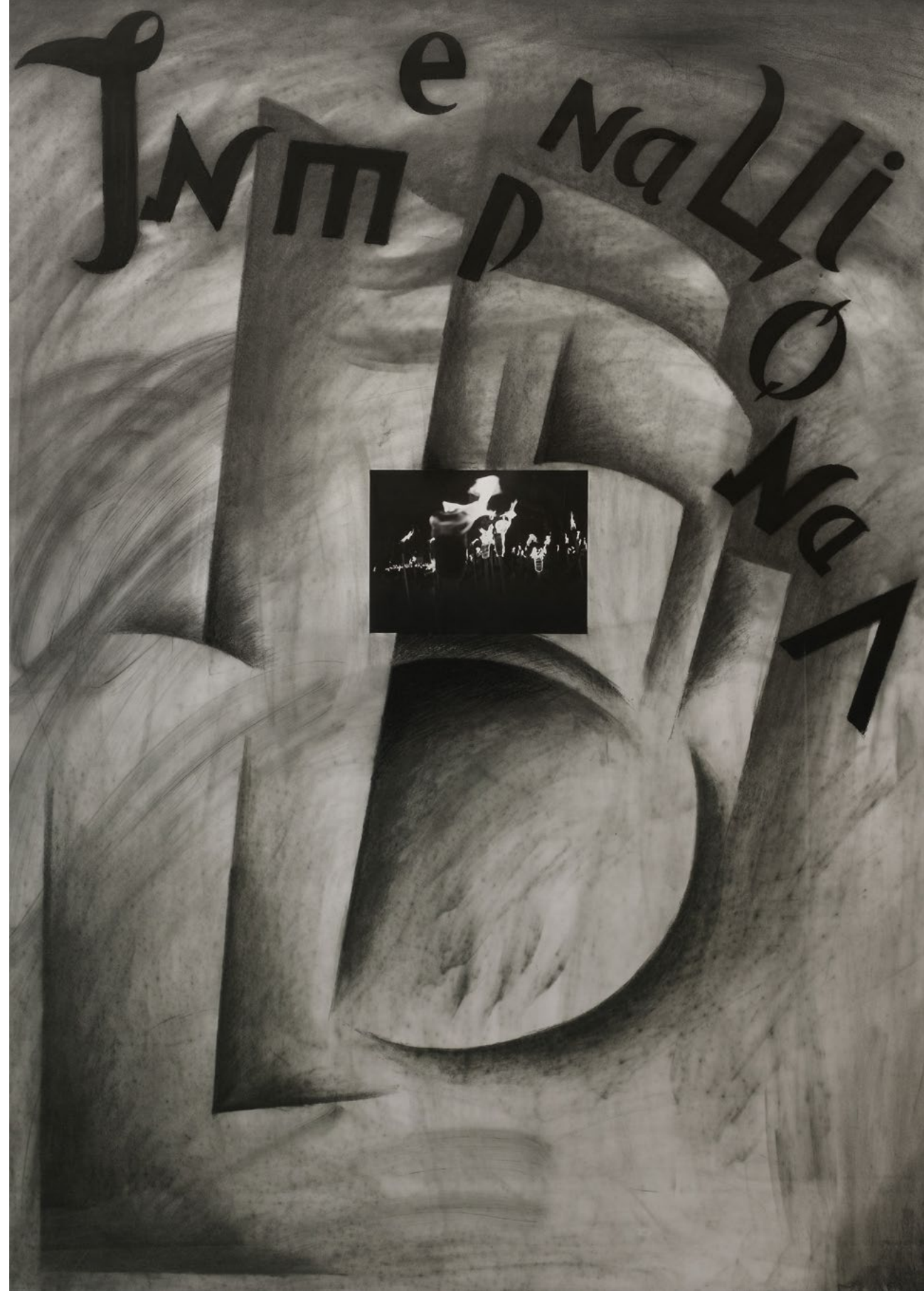
Та ось звідкись проглядає мерехтіння світла — насувається смолоскипна хода. Ультраправий моб набирає статусу приборкувача вогню (невже й вогню часу, що належав колись супрематистам?). Їхній вогонь не очищує — він зачищує мирні території, стирає кордон між війною і не-війною, робить політику невільною від прямого насильства.

Тимчасом переможене сонце лежить на землі.

Індивід балансує своє буття між домом і домовиною. Будучи самотнім, він десь віддалено ще відчуває революційний поклик до спільної побудови колективного дому — кращого, вільнішого суспільства. Та ніяк не вдається виграти час, він крихкий і невтриманий, як і власна суб'єктність. Суб'єкт повинен сформуватися, дім має бути збудовано, десь повинен лежати ескіз, який тільки й чекає на втілення. Однак вугільний пил оживлює старі картини погромів, і тут важко розрізнити, де вугілля спаленої ромської хатинки, а де скарби підірваних донбаських шахт. Витіснені досвіди вбудовуються в спільне теперішнє, біль цього процесу обіцяє стати запорукою ненасильства, але до цього ще треба дожити.

Момент колективного заціпеніння атмосферою нагадує повість Андрія Платонова «Котлован» 1930 року. Його персонажі, мов привиди комунізму, що так і не відбувся, задіяні у великому будівництві дому пролетаріату. Однак порожнеча котловану виявляється набагато більшою за людину і її надзусилля; котлован живе своїм життям і не соромиться свого апетиту, поки будівничі голодні.

Випростатися зі стану нерухомості — це досягнути дійсність, хай би як її інтенсивність і загрозливість не опиралися осмисленню. Шлях досягнення зовні, а Нікіта Кадан, зі свого боку, наполегливо запрошує пройти по гіпнотичному коридору, у якому оселився такий собі дух і говорить з нами словами-загадками з «Котловану» Платонова: «сільський годинник висів на дерев'яній стіні й терпляче йшов силою тяжіння мертвого каменю; образ механізму на вигляд був як рожева квітка, щоб утішати кожного, хто бачить час».



ЧИТАЮЧИ РУЇНИ МАЙБУТНЬОГО

33 Кожне суспільство якоюсь мірою живе серед власних руїн. І руїни ці не лише фізичні, а й політичні та культурні. Фізичні руїни віддзеркалюють дискредитовані, напівзабуті міфи й ідеї. Як пам'ятники й будівлі, зведені в часи розквіту імперій, ідеологій чи економічної величі, занепадають і втрачають здатність спілкуватися з нами, так само з нашого розуміння зникають ідеї й історії, що їх вони представляють. Руйнування порушує значущий зв'язок між нашим оточенням і минулим. Щоб відновити значення з руїн, ми повинні докласти неабияких зусиль: ми повинні допитувати руїни, читати і тлумачити їх. І часто ці зусилля вельми серйозні, тож ми живемо, не відаючи, що означає наше оточення і як воно визначає нас.

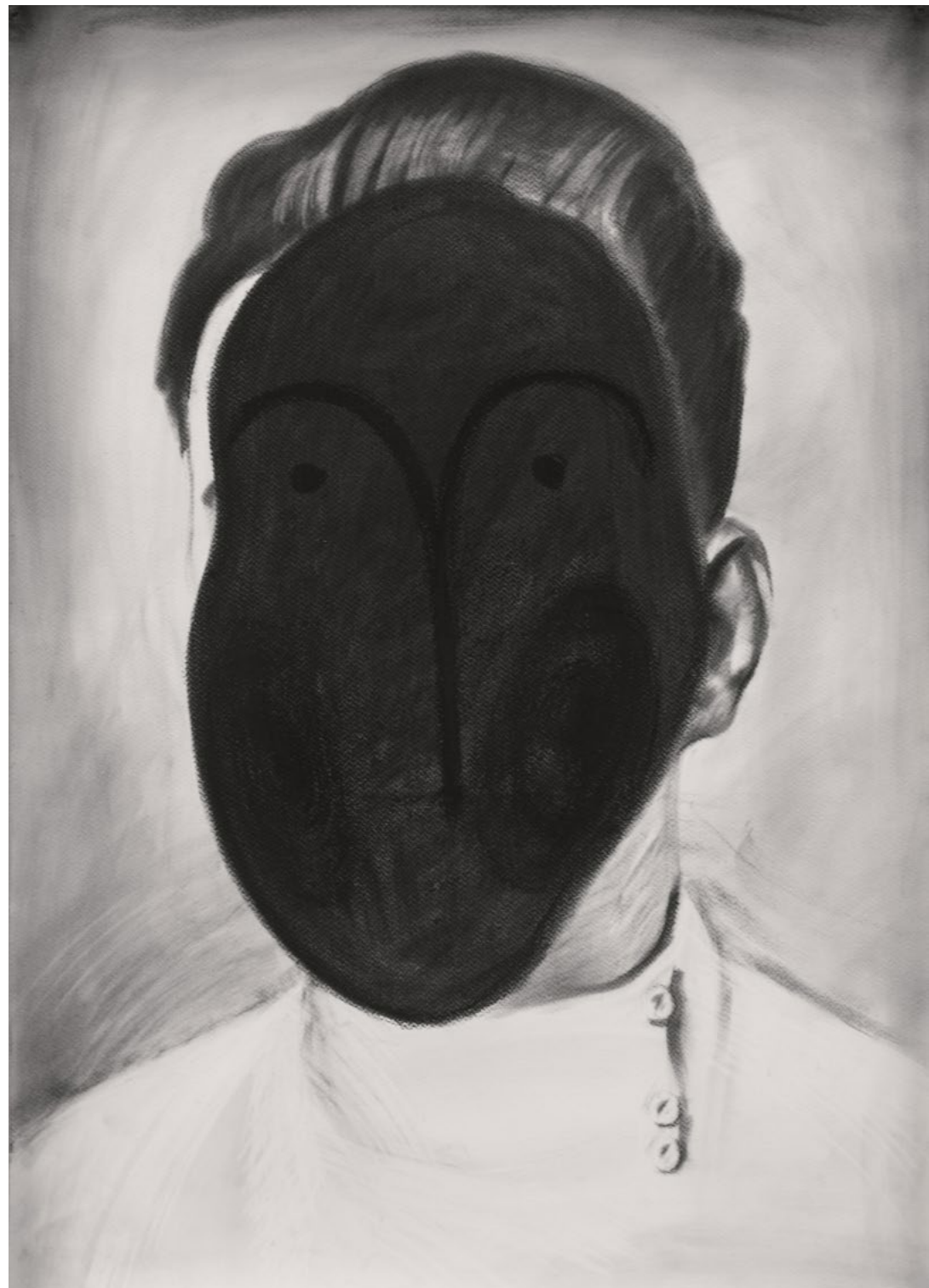
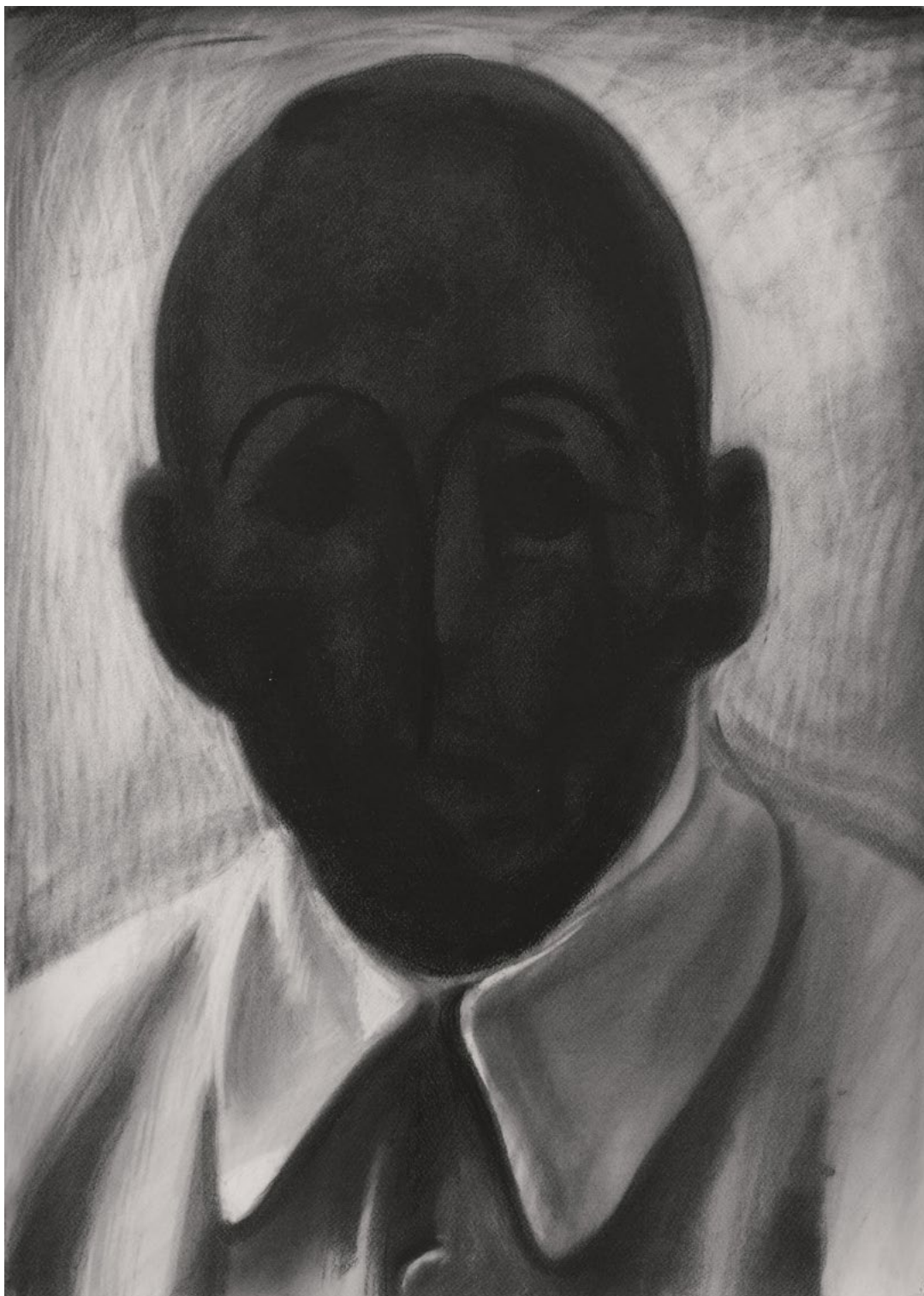
Українське суспільство живе серед багатошарових руїн: шар Російської імперії і радянського періоду, шар Габсбургів і Польщі, а ще — руїни прагнень національного суверенітету плюс ті надихаючі й тривожні форми, які ці шари можуть набути. Це складний пейзаж, для розуміння якого потрібно пильне, здатне до інтерпретації око.

Культуру теж можна зруйнувати. У фізичному сенсі твори мистецтва може бути знищено, зламано, втрачено, так само можуть розвіятися історії художніх рухів. Такий роздроблений культурний ландшафт представляє український авангард, фізично і дискурсивно спустошений сталінізмом. Хоча ширшу авангардистську спадщину радянських часів відновлено й переосмислено після 1991 року, українську історію запорошило новими шарами невідомості: в Росії і на Заході радянський авангард націоналізовано і зведено до його російського компонента, а неросійські художники і художні центри зникають із поля зору. Академії, школи, середовище Києва й Харкова, де працювали і викладали Малевич, Екстер, Бурлюк, Архипенко, Бойчук, Єрмілов, Шехтман та інші, — часто лише примітки, хоча український контекст чітко представляв особливу територію на карті європейського модернізму. Український авангард — явище багате і складне — потребує допиту на багатьох фронтах.

Повторне відкриття авангардистського минулого України не може зводитися до відновлення імен і творів заради національної гордості. Воно повинно передбачати також відновлення складності й неоднозначності. З одного боку, авангард, хочемо ми того чи ні, — частина ширшої радянської історії (яку цей авангард допоміг написати і яка його знищила), а ще частиною ширшої драми (якщо не сказати трагедії) ХХ століття у Європі. Струсити пил з авангарду означає подивитися у вічі геніальності й сліпоті цього руху, чесно сприйняти знахідки, об'єднуючи ідеї, ідентичності й естетику цих давно забутих митців.

Роботи Нікити Кадана, їх взаємодія і зіставлення з українським авангардом втілюють таку чесність. А ще вони демонструють іншу важливу особливість руїн: у своїй фрагментарності й сугестивності, в утворених ними прогалинах і порожнечах вони представляють ідеальні умови для творчого привласнення, інтерпретації й залучення. Серед цих фрагментів є місце для маневру, є місце додати, зробити акцент, розширити й кинути виклик. І роботи Кадана все це роблять.

У руках Нікити Кадана пам'ятник Василя Єрмілова трьом революціям нейтралізується, стерилізується, стає анатомічним театром. Що залишилося по смерті утопізму, універсальності й визвольного етосу радянського проекту? Ампутовані фрагменти життя простих людей на Донбасі, чиї зруйновані будинки стали найновішим шаром руїн сучасності. Цей шар теж вимагає нашого допиту, щоб не перетворитися на безглузді руїни. Аналогічне ставлення Кадана до футуристичної опери «Перемога над сонцем» 1913 року,



яка одночасно відкинула традиційну мову й набрала надмірного ідеологічного значення. Утопічний блиск, який переріс в ідеологічну співучасть, тут зводиться до уламка повсякденного радянського життя, відфільтрованого через іронічні перерепрезентації пізньорадянських художників. Цей уламок беззахисно лежить біля ніг глядача з оголеними шарами своїх значення і пам'яті.

Одне з найвідоміших літературних висловлювань про пам'ять — фраза Мілана Кундери «боротьба людини проти влади — це боротьба пам'яті проти забуття». Іронію цього твердження часто випускають з уваги, хоча ці слова належать людині, яка маніпулює своєю біографією, щоб постати героєм-дисидентом, замість протистояти своїм ідеологічним і особистісним вадам. Відновлення пам'яті, стертої тоталітаризмом, і так само стирання символів тоталітаризму не обов'язково бувають героїчними. Відновлення героїзму стає стиранням боягузтва. Стирання старої брехні залишає простір для нової. Висвітлюючи історичну й ідеологічну ситуативність процесу авангардного культурного створення, «Глядачі» Кадана демонструють не героїчну пам'ять проти влади, а приховане забування як тактику особистого виживання. «Архітектон Лисої гори» Кадана — про відновлення спадщини, затьмареної владою, а ще про те, що такої відбудови замало: тут ми знаходимо руїну в тіні супрематичних гордощів, будинок ромської родини, зруйнований під час ультранаціоналістичного погрому в столиці України 2018 року. Авангард хоч і згадується, але йому кинута виклик, і виявляється його одвічна іронія як мистецької парадигми, що означала загальну надію і прогрес, натомість потонула в терорі й жорстокому регресі. Вийшовши за межі авангардної ери до Другої світової війни, робота «Погром» із роздумами про нескінченні виправлення та спотворення свідчень і візуальних доказів показує, як згадування жорстокості може служити маніпулятивним ідеологічним цілям. Так само як фотографії львівського погрому 1941 року, що правили за матеріал для цієї роботи, «Єврейський погром» Мануїла Шехтмана постає в цьому контексті не лише як твір мистецтва, а і як доказ, образ, значення якого ми повинні захистити від спотворень. Здається, що все мистецтво має потенціал свідчити.

Звісно, процес згадування завжди стосується сьогодення, а не минулого. Тигрові стрибки Беняміна зроблено в минуле, щоб забезпечити енергією і боєприпасами сучасні дії та сучасну боротьбу. Не можна сказати, хто який камінь підніме з руїн пам'яті і куди його кине. Тому історія Нікіти Кадана попереджає. Вона застерігає від помилкового оптимізму, некритичного уславлення минулого й сліпоти до сьогодення. Поки ми рятуємо руїни культури від ідеологічної невідомості, ми повинні засвоїти урок з невдачі утопізму, який і породжував, і руйнував мистецтво. Це історія не лише про відновлення втрачених шедеврів із руїн, не лише про переосмислення і віддання їм належного. Це також попередження про те, що неспроможність розпитати про минуле призводить лише до породження нових руїн.













STONE HITS STONE
KAMHb 55 KAMHb

NIKITA KADAN
NIKA KADAN





Small text caption for the photographs, likely providing context or artist information.











1917











Small text block, likely a caption or description of the artwork.

71 Нікіта (Микита) Кадан народився 1982 року в Києві. З 2004 року — член художньої групи Р.Е.П. (Революційний експериментальний простір). З 2008 року — член і співзасновник кураторського об'єднання Худрада. Випускник Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури в Києві, де вивчав монументальний живопис. Нині працює з інсталяцією, графікою, живописом, настінними малюнками й колажами, іноді в міждисциплінарній співпраці з архітекторами, активістами руху за права людини чи істориками.

У 2019 році відбулася велика персональна виставка Нікити Кадана в Музеї сучасного мистецтва Фонду Людвіга у Відні, а Музей сучасного мистецтва в Антверпені присвятив йому монографічну виставку 2017 року. Нікіта Кадан брав участь у багатьох бієнале, зокрема у Венеції (2015 і 2017), Стамбулі, Києві, Пусані та ін.

Лауреат Головної премії PinchukArtCentre 2011 року та лауреат Спеціальної премії Future Generation Art Prize 2014 року.

Сьогодні роботи Нікити Кадана представлено в музейних колекціях по всьому світу, серед них Пінакотека сучасного мистецтва Мюнхена (Німеччина), Музей сучасного мистецтва Фонду Людвіга у Відні (Австрія), Музей сучасного мистецтва в Антверпені (Бельгія), Музей сучасного мистецтва у Варшаві (Польща), Воєнно-історичний музей Бундесверу в Дрездені (Німеччина), Національний художній музей України (Україна), Контакт: Художня колекція фонду ERSTE (Відень), Art Collection Telekom (Бонн, Німеччина), Міністерство закордонних справ Королівства Бельгія.

Обкладинка, С. 10, 12-13
Нікіта Кадан (нар. 1982). Перемога (Біла полиця), 2017. Фанера, штукатурка та біла фарба. Надано музеєм титок, Відень. Виготовлено Grad Gallery, Лондон

С.15, 16-17
Нікіта Кадан (нар. 1982) у співпраці з Даною Косміною (нар. 1990). Архітектон Лисої гори, 2021. Гіпсокартон, дерево, лайтбокс. Створено за підтримки PinchukArtCentre

С.18
Нікіта Кадан (нар. 1982). Анонімний, Осмолений, 2021. Мармур, дерево, смола. Створено за підтримки PinchukArtCentre та Voloshyn Gallery

С.20-21
Віктор Пальмов (1888–1929). У селі (Об'їжджають коня), 1927. Полотно, олія. Надано національним художнім музеєм України
Нікіта Кадан (нар. 1982). Стрибок тигра, 2018. Залізо. Створено за підтримки PinchukArtCentre
Мануїл Шехтман (1900–1941). Єврейський погром, 1926. Полотно, темпера. Надано національним художнім музеєм України

С.24-25
Нікіта Кадан (нар. 1982). З серії «Зламана древко», 2019–2021. Залізо, друк на шовковій тканині. Створено за підтримки PinchukArtCentre

С.31
Нікіта Кадан (нар. 1982). Майбутній час у минулому, 2021. Вугілля, папір. Надано автором

С.34-35
Нікіта Кадан (нар. 1982). З серії «Глядачі», 2016. Папір, вугілля. Надано музеєм М НКА, Антверпен

С.37
Нікіта Кадан (нар. 1982). Стрибок тигра, 2018. Залізо. Створено за підтримки PinchukArtCentre

С.38-39
Нікіта Кадан (нар. 1982). Сонце та супутник, 2020. Залізо, неон. Надано Voloshyn gallery, Київ

С.41
Василь Єрмілов (1984–1968). Ескіз пам'ятника «Монумент Ленінської Епохи», 1961. Папір, акварель, графічний олівець. Надано Центральним державним архівом-музеєм літератури та мистецтва України

С.42-43
Нікіта Кадан (нар. 1982). Стрибок тигра, 2018. Залізо. Створено за підтримки PinchukArtCentre
Мануїл Шехтман (1900–1941). Єврейський погром, 1926. Полотно, темпера. Надано національним художнім музеєм України
Василь Єрмілов (1984–1968). Ескізи

пам'ятника «Монумент Ленінської Епохи», 1961. Папір, акварель, графічний олівець. Надано Центральним державним архівом-музеєм літератури та мистецтва України

С.46, 48-49
Нікіта Кадан (нар. 1982). Перемога (Біла полиця), 2017. Фанера, штукатурка та біла фарба. Надано музеєм титок, Відень. Виготовлено Grad Gallery, Лондон

С.50-51
Нікіта Кадан (нар. 1982). Перемога (Біла полиця), 2017. Фанера, штукатурка та біла фарба. Надано музеєм титок, Відень. Виготовлено Grad Gallery, Лондон
Нікіта Кадан (нар. 1982). Видовище неорганізованих мас, 2018. Фотографія. Надано Galerie Jerome Roggi, Париж

С.52-53
Нікіта Кадан (нар. 1982). Хроніка, 2016. Туш, папір. Надано музеєм М НКА, Антверпен
Нікіта Кадан (нар. 1982). Погром, 2016. Вугілля, папір. Надано Музеєм сучасного мистецтва у Варшаві

С.54-55
Нікіта Кадан (нар. 1982). Погром, 2016. Вугілля, папір. Надано Музеєм сучасного мистецтва у Варшаві

С.56-57
Нікіта Кадан (нар. 1982). Сонце та супутник, 2020. Залізо, неон. Надано Voloshyn gallery, Київ
Нікіта Кадан (нар. 1982). Хроніка, 2016. Туш, папір. Надано музеєм М НКА, Антверпен

С.58-59
Нікіта Кадан (нар. 1982). З серії «Зламана древко», 2019–2021. Залізо, друк на шовковій тканині. Створено за підтримки PinchukArtCentre
Нікіта Кадан (нар. 1982). Перемога над сонцем, 2020. Залізо. Надано Voloshyn gallery, Київ

С.60-61
Нікіта Кадан (нар. 1982). З серії «Глядачі», 2016. Папір, вугілля. Надано музеєм М НКА, Антверпен
Нікіта Кадан (нар. 1982). Вугілля Донбасу (Єрмілов—Брак), 2021. Вугілля, папір. Надано автором

С.62-63
Нікіта Кадан (нар. 1982) у співпраці з Даною Косміною (нар. 1990). Архітектон Лисої гори, 2021. Гіпсокартон, дерево, лайтбокс. Створено за підтримки PinchukArtCentre

С.64-65
Нікіта Кадан (нар. 1982). Кожен хоче жити біля моря, 2014. Фотографія, гуаш, графіт. Надано галереєю Transit, Мехелен

С.66-67
Нікіта Кадан (нар. 1982). Кожен хоче жити біля моря, 2014. Фотографія, гуаш, графіт. Надано галереєю Transit, Мехелен
Нікіта Кадан (нар. 1982). Анонімний, Осмолений, 2021. Мармур, дерево, смола. Створено за підтримки PinchukArtCentre та Voloshyn Gallery

С.68-69
Нікіта Кадан (нар. 1982). Майбутній час у минулому, 2021. Вугілля, папір. Надано автором
Нікіта Кадан (нар. 1982). Анонімний, Осмолений, 2021. Мармур, дерево, смола. Створено за підтримки PinchukArtCentre та Voloshyn Gallery

Це незалежна приватна міжнародна благодійна організація.

Фонд створив 2006 року бізнесмен і громадський діяч Віктор Пінчук. Мета Фонду — дати можливість новим поколінням змінити країну і світ. Для її реалізації уже більше як десять років розробляються проекти і будується партнерство в самій Україні та поза її межами. З 2006 року в проекти, спрямовані на трансформацію України, інвестовано понад 125 млн доларів США.

Проекти Фонду Віктора Пінчука охоплюють мережу центрів допомоги новонародженим «Колиски надії», найбільшу в Україні приватну загальнонаціональну програму з підтримки талановитої молоді «Завтра.UA», освітній проект «Всесвітні студії» (гранти українцям на здобуття вищої освіти за кордоном), центр сучасного мистецтва PinchukArtCentre — найбільший арт-центр в Україні і східноєвропейському регіоні, що надає вільний доступ до сучасного мистецтва, яке надихає мислити по-новому. Фонд підтримує міжнародну мережу YES (Ялтинська європейська стратегія), засновану 2004 року; це найбільша неурядова платформа в Україні й регіоні, покликана сприяти інтеграції України у Європу та світ.

Також Фонд виступив ініціатором і дав грант на створення загальнонаціональної онлайн-платформи «Українська біржа благодійності», спрямованої на розвиток громадянської філантропії в країні. Фонд є членом Європейського центру фондів та Українського форуму грантодавців, співпрацює з Глобальною ініціативою Клінтона, Атлантичною радою, Фондом віри Тоні Блера та іншими неурядовими організаціями.

PINCHUK ART CENTRE,

що його у вересні 2006 року створив український бізнесмен і філантроп Віктор Пінчук, — це найбільший і найдинамічніший приватний центр сучасного мистецтва в Центральній і Східній Європі. Більше як 2,7 мільйона людей, переважно молодих українців, відвідали PinchukArtCentre з 2006 року. Протягом свого існування PinchukArtCentre представив в Україні роботи понад 150 митців з усього світу, пропонуючи вільний доступ до нових ідей, поглядів та емоцій.

Арт-центр — один із проєктів Фонду Віктора Пінчука — працює на розвиток талантів і громадянського суспільства, підтримує цінності свободи, демократії, індивідуальності та критичного мислення.

Уже більше як 10 років арт-центр — єдине місце в Україні, яке пропонує послідовну програму: великі персональні виставки, тематичні експозиції, побудовані довкола нових робіт чільних світових митців, та тривала праця, покликана підживлювати і підтримувати нову українську арт-сцену.

Завдяки виставкам і динамічній публічній програмі арт-центр став осередком інтелектуальної і мистецької енергії, що сприяє формуванню свідомості нового покоління, спроможного думати, виходячи за межі звичного, та наділяє ці нові покоління здатністю модернізувати і змінювати суспільство.

Програми арт-центру апелюють до національної ідентичності і є відповіддю на міжнародні виклики. Його роботу спрямовано на те, щоб представити широкому загалу чільних митців світу.

PinchukArtCentre інвестує у нове покоління. У 2009 році засновано премію PinchukArtCentre Prize для сучасних молодих українських художників віком до 35 років та Future

Generation Art Prize — першу глобальну арт-премію для молодих митців з усього світу.

Завдяки цим преміям, які присуджуються раз на два роки кожна, PinchukArtCentre став провідним хабом для найкращих молодих художників у всьому світі і в Україні.

PinchukArtCentre представляв Україну на Венеціанській бієнале 2007, 2009, 2015 років та організовував заходи в рамках паралельної програми бієнале 2011, 2013 і 2017 років.

У 2016 році PinchukArtCentre запустив Дослідницьку платформу — відкриту платформу для інтелектуальних пошуків та досліджень, мета яких — створити живий архів українського мистецтва від початку 1980-х років до сьогодні. Доступна для всіх, Дослідницька платформа — це передовий проєкт, покликаний зберегти, каталогізувати і переосмислити історичну інформацію, яка має вирішальне значення для критичної рефлексії про українську ідентичність сьогодні і завтра.

76

77

ДОСЛІДНИЦЬКА ПЛАТФОРМА PINCHUK ART CENTRE

Дослідницька платформа — відкритий майданчик для мислення, досліджень і діалогу, заснований при PinchukArtCentre у лютому 2016 року, який займається сучасним українським мистецтвом та поєднує дослідження з виставковими й освітніми проєктами.

Дослідницька платформа стала одним із найбільших центрів вивчення сучасного українського мистецтва. Завдяки інституційній співпраці і підтримці приватних осіб, які жертвували особисті архіви та ділилися маловідомою інформацією, тут накопичено великий масив матеріалів.

Завдання Дослідницької платформи — зберегти, каталогізувати і переосмислити зібрану інформацію. Це академічний проєкт, покликаний створити живий архів українського сучасного мистецтва від початку 1980-х років і до наших днів. Команда Дослідницької платформи вивчає широкий інституційний і особистий контекст мистецьких практик в Україні та закладає підвалини для дальшого аналізу поколінневих змін. Цей підхід заохочує до нових інтерпретацій і перепрочитання новітньої історії українського мистецтва.

Дослідницька платформа відкрита для партнерства в Україні і поза нею, для обміну знаннями й досвідом у царині українського мистецтва та архівування.

Арт-директор Бйорн Гельдхоф	Виконавчий директор Дмитро Логвин
Керівниця публічних програм Ольга Шишлова	Керівниця Дослідницької платформи Ксенія Малих
Менеджерки проєктів Оксана Підварко Марина Кирилюк	Технічний директор Ігор Стефанович Головний інженер Артем Радіонов Технічні менеджери Костянтин Рудешко Леонід Долгов
Запрошений куратор Дослідницької платформи Костянтин Дорошенко	Кураторка публічних програм, дослідниця Катерина Яковленко
Молодші кураторки Дар'я Шевцова Олександра Погребняк	Менеджерка координаторів взаємодії Анна Пустовіт Координатор взаємодії Іван Бальвас
Дослідниці Галина Глеба Леся Кульчинська	Архівістка Катерина Лазаревич
Директорка з комунікацій Наталія Вовк	Керівниця управління комунікацій благодійних проєктів Надія Ватульова
PR-менеджерка Леся Мельничук	Керівник Digital-комунікацій Михайло Петях
Фахівчині рецепції Дарина Доброхотова Нечай Марина Ольга Станіславська	Фінансова менеджерка Олена Разіна Головна бухгалтерка Людмила Стеля Бухгалтерка Вікторія Дяк

Всі права застережено
Організатор: PinchukArtCentre
1/3-2, Блок "А", вул. Велика
Васильківська / Басейна, Київ,
Україна

pinchukfund.org
pinchukartcentre.org

