

Заклад вищої освіти «Український католицький університет»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

на тему «Вплив експозиційного простору на сприйняття мистецьких об'єктів на прикладі
артцентру “Дзига”»

Виконала: студентка 4 курсу, групи
ГКУ20/Б

Галузі знань 03 Гуманітарні науки

Спеціальності 034 Культурологія

Освітньої програми “Культурологія”

Освітній ступінь Бакалавр

Цаценко Є. В.

Керівниця Кущенко О. О.

Рецензент _____

Львів – 2024 року

Цаценко Є. Вплив експозиційного простору на сприйняття мистецьких об'єктів (на прикладі артцентру «Дзига»): бакалаврська робота (034 «Культурологія»). Український католицький університет. Кафедра культурології. Львів: УКУ, 2024.

Ця дипломна робота розповідає про еволюцію та ідеологічні функції одного з найважливіших агентів мистецтва на шляху його трансформації в ХХ столітті — простір галереї. Робота аналізує, як експозиційні майданчики впливають на сприйняття артоб'єктів, обґрунтовують їхнє існування та формують їхню цінність, а також порівнює практики конвенційних («білий куб») і неконвенційних виставкових просторів. Крім того, робота містить кейс-стаді львівського артцентру «Дзига» — теоретичні напрацювання дослідників перенесено на три інсталяції, що відбувалися в інституції в 2010-х роках.

***Ключові слова:** експозиційний простір, інсталяція, сайт-специфічне мистецтво, перформативне мистецтво, «білий куб».*

Tsatsenko Y. The Impact of Exhibition Space on the Perception of Art Objects (Using the Example of the «Dzyga» Art Center): Bachelor's Thesis (034 «Cultural Studies»). Ukrainian Catholic University. Department of Cultural Studies. Lviv: UCU, 2024.

This paper examines the evolution and ideological functions of one of the most important agents of art in its transformation in the 20th century — the gallery space. The work analyzes how exhibition venues influence the perception of art objects, justify their existence, and shape their value, as well as compares the practices of conventional («white cube») and unconventional exhibition spaces. Additionally, the paper includes a

case study of the Lviv «Dzyga» Art Center — theoretical developments of researchers applied to three installations that took place at the institution in the 2010s.

Keywords: *exhibition space, installation, site-specific art, performative art, «white cube».*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ I. ЕВОЛЮЦІЯ ЕКСПОЗИЦІЙНОГО ПРОСТОРУ	8
РОЗДІЛ II. ВИСТАВКОВІ ПРОСТОРИ ТА ПІДХОДИ ДО ЕКСПОНУВАННЯ МИСТЕЦТВА В XX-XXI СТОЛІТТЯХ	17
2.1. «Білий куб»	17
2.2. Опозиція «білому кубу»: концептуальні виставкові простори та інсталяції	23
2.3. Сайт-специфічне мистецтво	28
2.4. Класифікація експозиційних просторів.....	32
РОЗДІЛ III. АНАЛІЗ ВИСТАВКОВИХ ПРОЄКТІВ АРТЦЕНТРУ «ДЗИГА» 2010-Х РОКІВ	37
3.1. «Дзига»: фізичний та символічний простір галереї.....	37
3.2. Аналіз інсталяцій мистецьких формацій «КОМА», «Відкрита група» та медіахудожника Андрія Лініка	42
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	54
ДОДАТКИ	58
Додаток 1. Інтерв'ю.....	58

ВСТУП

Простір артінституції є однією з основних умов, що уможлиблює публічну демонстрацію творів, тобто існування галузі мистецтва. Кабінети курйозів епохи Відродження, ранньомодерні салони, постмодерного «білого куба» — експозиційні майданчики супроводжували мистецтво на кожному етапі його розвитку. Виставки, які проводяться в немистецьких локаціях, також нерідко копіюють організацію та естетику музеїв і галерей — навіть найбільш радикальним художникам сучасності не вдається вийти за межі простору експозиційної зали. Та попри свою повсюдність і тривалу історію, експозиційний простір є малодослідженим — згідно з професоркою історії мистецтва Мері Анною Станішевською, зацікавленість у виставкових майданчиках як естетичній та історичній категорії виникла лише в 1980-х роках¹.

Подібна малодослідженість створює сприятливе середовище для творення міфів. Серед найбільш поширених та хибних уявлень про галерейний простір — переконання, що він є нейтральним та аполітичним, тлом, необхідним для сприйняття мистецтва. Втім, в 1980-х роках і пізніше почали з'являтися праці, що спростовують цю ідею та доводять — простір є важливим актором виставки (не менш важливим, ніж самі твори), а не безликою формою, яку наповнюють мистецтвом. Дискусія про ідеологічний вимір експозиційних майданчиків синхронізувались із інтенсифікацією «просторового повороту» та концептуального, сайт-специфічного й перформативного мистецтва — останні два артнапрямки започаткували новий розділ у відносинах мистецтва та простору, фізичного та уявного.

Попри наявність достатньої кількості джерел на тему просторового аспекту експонування мистецтва, у сфері немає фіксованої класифікації підходів до

¹ Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Mit Pr, 1998, 21 ст.

художньої роботи з простором. Спираючись на праці в галузях культурології, теорії мистецтва, соціології та філософії, я роблю спробу сформулювати подібну класифікацію та дати визначення найбільш поширеним підходам до роботи з простором галереї.

У практичному розділі свого дослідження я проаналізую, як львівський артцентр «Дзига» підходить до роботи із простором на прикладі трьох проєктів 2010-х років — інсталяції «Без назви» мистецької формації «КОМА» (2010), «.INRI» Андрія Лініка (2010) та «Земля» Павла Ковача (2011). Я обрала для аналізу саме інституцію, адже вона була та залишається значущою для львівського мистецького середовища. «Дзига» стала однією з перших приватних галерей у Львові — на відміну від більшості локальних артінституцій 1990-х і 2000-х років, вона експонувала сучасне мистецтво, співпрацювала з маловідомими та маргіналізованими художниками, а також заохочувала концептуальні та просторові експерименти. Команда артцентру активно працювала на перетині багатьох жанрів та форматів: вона опікувалася галереєю, літературними клубами, музичними та артфестивалями, журналом, радіостанцією, мережею кав'ярень тощо. Втім, якщо деякі ініціативи «Дзиги», як-от фестиваль «ВиВих», є достатньо вивченими та задокументованими, про виставкові проєкти інституції 2000-х і 2010-х років інформації майже не збереглося, а дослідники практично не працювали із ними у своїх роботах. Саме тому я ставлю собі за мету описати та проаналізувати декілька експозицій «Дзиги» в перше десятиліття її існування, аби привідкрити ще одну сторінку діяльності культової для Львова інституції.

Дослідницьке питання: Чи буває експозиційний простір нейтральним?

Предмет дослідження: ідеологічні й технічні характеристики експозиційного простору.

Об'єкт дослідження: галерейний простір артцентру «Дзига».

Мета дослідження: вивчення функцій та контекстів сучасних і класичних експозиційних майданчиків, їхнього внеску в сприйняття мистецьких об'єктів.

Завдання дослідження: створення класифікації основних методів конструювання експозиційного простору та аналіз виставкової діяльності артцентру «Дзига» відповідно до запропонованих категорій.

Ключові дисципліни та джерела: історія мистецтва (Браян О'Догерті, Мівон Квон), кураторство (Доротія Ріхтер, Марі Анна Станішевські), візуальна культура (Джон Берджер), музейні студії (Тоні Беннетт, Девід Керрієр).

РОЗДІЛ I. ЕВОЛЮЦІЯ ЕКСПОЗИЦІЙНОГО ПРОСТОРУ

Більшість сучасних експозицій влаштовано за принципом «білого куба» — це пусті простори без вікон, оточені однотонними стінами й штучним освітленням. «Білий куб» претендує на позачасовість. Його мета — створити ілюзію, що білі та стерильні приміщення є природним середовищем існування мистецтва — воно завжди було, є і залишатиметься в цих стінах. Втім, ідея «білого куба» відносно нова — такий спосіб експонування мистецьких об'єктів запропонували в 1930-х роках. Виставка кубізму та абстрактного мистецтва в Музеї сучасного мистецтва Нью-Йорку 1936 року — перший в історії випадок, коли художні твори було розміщено в ряд на стіні білого кольору². Вже в 1940-х концепція «білого куба» стала надзвичайно популярною в мистецьких колах. Практика розміщувати мистецтво у стерильному середовищі, що не відволікає відвідувача, швидко поширилася за межі США, тож такий спосіб експонування почали називати «міжнародним стилем».

Отже, історія виставкового простору почалася значно раніше за виникнення «білого куба». Найдавнішими предками сучасних галерей вважають кабінети курйозів (*wunderkammer*), які дослідник Тоні Беннетт також називає «примітивними музеями»³. Кабінети курйозів, що об'єднували скульптури, живопис та інші мистецькі твори з рідкісними, часто привезеними з-за кордону предметами, з'явилися в XVI столітті. Артефакти, які демонстрували в кабінетах курйозів п'ять століть тому, зараз могли би частково опинитися в природознавчих музеях, і частково — в художніх галереях⁴. Ці місця створювалися з метою дивувати, справляти враження. Вони виконували виключно розважальну функцію, за що їх згодом почали критикувати. Відтак, на зміну кабінетам курйозів в другій

² Cubism and Abstract Art, MoMA. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>

³ Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: 1995, 120 ст.

⁴ Carrier, David, *The Display of Art: An Historical Perspective*. Leonardo, vol. 20, no. 1, 1987, 83 ст.

половині XVI століття прийшли музеї. Поява музею (художнього зокрема) тісно пов'язана з виокремленням та автономізацією нових дисциплін (як-от історія, біологія, антропологія), а також розмежуванням культури й природничих наук, яку у своїй праці «Про специфіку культурно-соціологічного пізнання» детально описав Карл Маннгейм. Ранні музеї виконували освітню функцію — вона полягала у репрезентації світу шляхом об'єднання об'єктів за родовою ознакою, наприклад, візуальною схожістю або приналежністю до одного історичного періоду. Нові інституції структурували, ієрархізували та демонстрували природні або штучні артефакти, що були так чи інакше пов'язані з національною чи світовою історією та спадщиною. Візуально ці експозиційні простори відрізнялися від тих, які ми звикли бачити сьогодні. В XVIII-XIX століттях стіни виставкових залів були пофарбовані в яскраві кольори. Згодом експозиційні простори музеїв почали імітувати інтер'єри осель — вищі верстви суспільства віддавали перевагу саме їм, адже вони колекціонували та розвішували твори мистецтва у власних оселях.

Ранні музеї були закритими елітарними інституціями — доступ до них мала виключно аристократія, коли решта населення могла побачити мистецтво хіба що в храмах. Втім, з настанням епохи Просвітництва відбувається демократизація доступу до музеїв — Французька революція 1789-1799 років стає одним з основних драйверів цього процесу. В 1792 році Лувр вперше відкрив свої двері широкій аудиторії, коли «твори мистецтва, відібрані в переможеної аристократії, було виставлено на публічний огляд»⁵. А на початку XVIII століття національний музей з'являється практично в кожній країні західної Європи — тепер він проектується і будується з орієнтацією на потреби громадськості, а не персональних вподобань аристократії і владної верхівки. Спочатку відвідувачів допускали до простору інституцій невеликими групами, адже працівники музеїв боялись, що великий натовп стане неконтрольованим і пошкодить експонати. Але згодом практика показала, що велика кількість людей в експозиційному просторі не становить

⁵ Ріхтер, Доротея, «Художники й куратори — конкуренти, співавтори чи колеги?», Київ: 2018, 26 ст.

загрози. Наприклад, попри те, що Всесвітню виставку 1851 року відвідало понад 6 мільйонів людей різних соціальних статусів, подію не супроводжував жоден серйозний конфлікт серед відвідувачів⁶. Досвід виставки 1851 року (яка також значно підвищила показники відвідуваності інших культурних інституцій Лондона, зокрема Британського музею) став вагомим аргументом на користь запровадження днів відкритих дверей в європейських музеях. Крім того, Всесвітня виставка, що поєднувала комерційні товари, винаходи та артоб'єкти також дала поштовх розвитку культурній індустрії — сучасній галузі, що монетизує мистецькі об'єкти і практики, інтегруючи в них розважальні елементи.

В XVIII-XIX століттях широка аудиторія отримала доступ не лише до музейних залів. У своїй роботі «Народження музею: історія, теорія і політика» вже згадуваний Тоні Беннетт розповідає, що в цей період місто робилось видимим, відкривалося своїм мешканцям — чи не вперше вони отримали змогу відвідувати каналізацію, фабрики, монетний двір, урядові будівлі в межах спеціальних екскурсій. Беннетт пише, що «міста все більше відкривали свої процеси інспекції, не лише з боку влади, але, в принципі, будь-кого; так домінантна позиція всевидячого ока влади ставала доступною для всіх»⁷. Втім, послаблення кордонів між населенням і державними підприємствами та інституціями не варто трактувати як безпідставний жест доброї волі. Це було політично вмотивоване рішення, яке перегукувалося з концепцією паноптизму, запропонованою Мішелем Фуко у праці «Наглядати і карати». Суть ідеї Фуко полягає в тому, що, постійно перебуваючи на видноті, людина починає самотійно контролювати власну поведінку та адаптувати її до вимог. Філософ досліджував паноптизм на прикладі каральних інституцій та їхніх дискурсивних форм (в'язниця — злочин, психіатрична лікарня — безумство), втім, Тоні Беннетт і Дуглас Крімп переносять дану концепцію на музей та його дискурсивну форму — історію мистецтва. Згідно з дослідниками, музеї виконували

⁶ Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: 1995, 119 ст.

⁷ Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: 1995, 120 ст.

(і частково продовжують виконувати) дисциплінарні та виховні функції. Працівники музеїв створювали брошури та настанови, де детально описували дрескод і норми, яких відвідувачам варто дотримуватись в експозиційному просторі, таким чином прищеплюючи суспільству певні поведінкові паттерни. Цитуючи Тоні Беннетта у книзі «Художники й куратори — конкуренти, співавтори чи колеги» лослідниця кураторства та професорка Університету Редінга Доротей Ріхтер описує деякі з таких вимог: «Чорноробів, які отримали доступ до всесвітньої виставки у Глазго, поблажливо наставляли, що не можна плюватися, підвищувати голос і надміру активно рухатися тощо. Сповнений приписів простір виставки породжував своєрідну хореографію із заздалегідь визначеними ролями, завченою поведінкою й належно окресленою дистанцією»⁸. Музейні виставки частково реалізували ідею паноптизму, адже перетворилися на майданчики, де людина може бачити інших і водночас перебувати під наглядом⁹. Натовп перебуває під постійним самоспостереженням і саморегулюванням — відвідувачі стежать самі за собою навіть у ситуаціях, коли наглядачі музею не можуть бачити їхні дії. Втім, на відміну від в'язниці «Паноптикон», де можливість наглядати є привілеєм тих, хто має вищий статус, в просторі експозиції механізм саморегулювання працює більш демократично. На виставці будь-хто може спостерігати за будь-ким, незалежно від класу, віку, статі тощо.

Створення національних музеїв також дало державі можливість комунікувати повідомлення, що відповідають її інтересам. Обираючи, що та як демонструвати в стінах музею, його команда формує певний наратив — випадкові артефакти або експозиційні рішення трапляються вкрай рідко. Усвідомивши потенціал культурних інституцій як політичного інструменту, держава зробила фінансування музеїв одним зі своїх основних пріоритетів в ХІХ столітті, адже, згідно з Тоні Беннеттом, «музеї, галереї, і, меншою мірою, виставки, відігравали вирішальну

⁸ Ріхтер, Доротей, «Художники й куратори — конкуренти, співавтори чи колеги?». Київ: 2018, 30 ст.

⁹ Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: 1995, 113 ст.

роль у формуванні сучасної держави»¹⁰. Наприклад, на британських і французьких виставках XVIII-XIX століть неодмінно позначалася їхня колоніальна політика. Змагаючись за сфери впливу на Близькому Сході, Велика Британія та Франція розширювали хронологічну рамку експозицій в національних музеях, аби захопити ті фрагменти історії, що стосуються єгипетської і месопотамської цивілізацій¹¹. Крім акцентування на необхідних артефактах, наративах чи історіях, музеї також могли ушляхетнювати та естетизувати немистецькі (і, найчастіше, політично заряджені) об'єкти. Історик мистецтва та арткритик Дуглас Крімп наголошує на неправильності рішення Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку включити до експозиції бойовий вертоліт Bell-47D1, адже такі ж літальні апарати вбивали цивільне населення країн Африки¹². Таким чином куратори музею глорифікують та вноормовують насильство, перетворюючи інструмент його скоєння на мистецький артефакт. Про подібну підміну понять в роботі «Відтворення мистецтва: історична перспектива» писав філософ мистецтва та арткритик Девід Керрієр. Філософ зауважив, що, потрапляючи в експозиційний простір, ікони вже не слугують своїй утилітарній цілі, тобто припиняють бути об'єктами для молитви. В музеї їхня естетична, мистецька цінність переважає над релігійною¹³.

Музеї та інші виставкові майданчики, контрольовані владою, можна вважати гегемонними структурами. Втім, це не означає, що ними користуються виключно панівні сили. Доротея Ріхтер зазначає, що з появою буржуазних мереж поширення мистецтва виникли і їхні антиподи — ліві, антирасистські, та квір-колективи, що використовували інституційні майданчики для власних цілей¹⁴. В руках подібних низових ініціатив музеї перетворювалися на простори для дискусій, діалогу та освітніх подій. Вони йшли шляхом привласнення гегемонних структур, адже

¹⁰ Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: 1995, 110 ст.

¹¹ Там само, 125 ст.

¹² Ріхтер, Доротея, «Художники й куратори — конкуренти, співавтори чи колеги?». Київ: 2018, 40 ст.

¹³ Carrier, David, *The Display of Art: An Historical Perspective*. Leonardo, vol. 20, no. 1, 1987, 83 ст.

¹⁴ Ріхтер, Доротея, «Художники й куратори — конкуренти, співавтори чи колеги?». Київ: 2018, 41 ст.

розуміли, що хоча їхнє повне винищення є неможливим, ці структури можна переформатувати.

Одночасно з демократизацією доступу до музеїв, викликані ідеями Просвітництва, у західних країнах почали розвиватися салони. Їхня поява передусім пов'язана з комодифікацією мистецтва, явищем, що призвело до утворення артринку. Новостворений ринок мистецтва вимагав глобальних майданчиків для торгівлі — таким майданчиком і виступив салон, організований Академією вишуканих мистецтв в Парижі. У XVIII столітті салон став одним з найбільш впливових майданчиків для демонстрації та продажу мистецтва, який, подібно національному музею, був відкритий для широкої аудиторії. Організатори Салону запровадили демократичні механізми доступу до мистецьких творів, і таким чином, за словами Девіда Керрієра, «створили майданчик для репетиції Французької революції»¹⁵. Дослідник стверджує, що в даному контексті політичні та мистецькі судження безпосередньо пов'язані, адже часто сама організація Салону ставала політичним рішенням. Наприклад, 1863 року в Парижі провели «Салон відкинутих» — виставку некон'юктурних творів мистецтва, які не було прийнято до експозиції офіційного салону¹⁶. Отримавши численні скарги від митців, чиї роботи відхилило журі Салону, Наполеон III ініціював створення «альтернативної» виставки. Таким чином він передав публіці функції журні, надавши їм можливість самостійно вирішувати, чи варті представлені роботи експонування.

Девід Керрієр вважає Салон демократичним майданчиком для демонстрації мистецтва, втім, деякі розглянуті мною дослідники не поділяють цієї думки. Наприклад, у своїй праці «Всередині білого куба. Ідеологія галерейного простору» арткритик і художник Браян О'Догерті наголошує на елітарності й буржуазності Паризького салону. Він також аналізує способи експонування, притаманні салонам: на відміну від сучасних галерей, в експозиційних просторах XVIII-XIX століть

¹⁵ Carrier, David, *The Display of Art: An Historical Perspective*. Leonardo, vol. 20, no. 1, 1987, 84 ст.

¹⁶ Ricci, Benedetta, *The Shows That Made Contemporary Art History: The Salon Des Refusés*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://magazine.artland.com>

художні твори розвішувалися з мінімальною дистанцією, покриваючи стіну згори донизу. Організатори Салонів не формували жодних взаємозв'язків між роботами та не оформлювали виставку концептуально — за темою, ідеєю, чи навіть жанром або періодом. Кожна картина, експонована в салоні, вважалася автономною сутністю — від решти творів на стіні її відмежовувала масивна рама. Навіть радикальні на свій час твори імпресіоністів, які висловлювались проти кордонів, насаджених художнім інструментарієм, демонстрували в позолочених рамах, наділяючи роботи статусністю, а їхніх авторів — ауурою «старих майстрів». Художники боролися за місце посередині стіни, що відводилося лише кращим творам — роботи, які організатори салону вважали гіршими, відправлялися в нижні або верхні ряди, які відвідувачу було важче розгледіти. Створення мозаїки з творів на барвистих стінах радикально відрізняється від сучасних способів експонування. В «білому кубі» усі твори рівноцінні, вони мають однакову художню вагу та об'єднані концепцією куратора — ця постать співтворця виставок з'явилася в полі мистецтва в 1970-х роках. Простір «білого куба» здається нейтральним, втім, подібне враження є оманливим. Стерильні зали мистецьких галерей наслідують старовинні сакральні простори, зокрема давньоєгипетські гробниці, середньовічні храми та печери з розписами часів палеоліту. Їхня схожість полягає у тому, що, як і сучасна галерея, ці місця є повністю ізольованими від зовнішнього світу. Вони витворюють власну альтернативну реальність, яку огортає атмосфера вічності, позачасовості. За словами О'Доєрти, такі простори «оточують видимістю вічного існування соціальний, а, повертаючись до сучасності, то і художній статус-кво»¹⁷. Ідеально біла зала, очищена від будь-яких сторонніх предметів, зводить сумніви щодо мистецького статусу розміщених в ній об'єктів до мінімуму. Навіть немистецькі артефакти, як-от вже згаданий бойовий вертоліт чи реді-мейди Марселя Дюшана сприймаються в цьому просторі як артоб'єкти.

¹⁷ O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: 2000, 11 ст.

Більшість експозиційних просторів сьогодні відкриті широкій публіці. Серед майданчиків з обмеженим доступом залишилися хіба майстерні, в яких протягом століть художники ексклюзивно продають свої роботи. У праці «Студія та Куб: Про взаємозв'язок між місцем створення мистецтва та місцем його демонстрації» Браян О'Догерті наголошує, що студії митців оповиті аурою невідомості не менше, ніж сам галерейний простір — зокрема, Ежен Делакруа міфологізував художні майстерні у своїх творах¹⁸. В історії мистецтва траплялися випадки, коли художники частково або повністю переносили інтимний простір своєї студії в білий куб. Серед них Лукас Самарас, Клас Ольденбург та інші митці ХХ сторіччя, що практикували подібні жести. Втім, жоден жест не деміфологізує простір студії такою мірою, як це робить фотографія. Спираючись на тексти Вальтера Беньяміна, загрозу камери та художніх репродукцій у своїй книзі «Як ми бачимо» описав Джон Берджер. Мистецтвознавець наголошує, що до винайдення фотокамери твори мистецтва були такими ж неповторними, як і місця, в яких вони знаходились. За словами Берджера: «У ранньо ренесансних церквах і каплицях інколи складається враження, що зображення на стінах — це хроніка внутрішнього життя і пам'ять будівлі, адже ті видаються невід'ємним елементом саме цієї споруди»¹⁹. Раніше певна робота могла існувати лише в одному місці, і, щоби побачити її, людина мала опинитися в цьому місці фізично. Малодоступність, закріпленість за конкретним часопростором надавали мистецтву цінність і владу. Натомість поява фотоапарату дозволила людям робити нескінченні копії робіт і розміщувати їх в нескінченній кількості просторів і контекстів одночасно. Так мистецькі твори стали ефемерними та повсюдними. І, перебуваючи усюди, вони вже не перебувають ніде. Відтепер фіксованого місця зустрічі з мистецтвом не існує — ви можете побачити одну й ту ж картину в газеті, стрічках соцмереж, сувенірних магазинах. Найчастіше саме мистецтво «приходить» до глядача, адже тепер за мистецькими досвідами

¹⁸ O'Doherty, Brian, *Studio and Cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed*, Princeton: 2012, 10 ст.

¹⁹ Берджер, Джон, «Як ми бачимо», Київ: 2020, 41 ст.

необов'язково приходити в галерею. Часто такі зустрічі відбуваються в моменти, коли людина не очікувала побачити мистецький об'єкт — наприклад, під час перегляду рекламного ролику, що експлуатує твір мистецтва для промоції немистецького продукту. Втім, можливо, подібна тиражованість творів лише посилює ауру галереї: по-перше, це одне з небагатьох місць, куди людина приходять споживати мистецтво свідомо і цілеспрямовано, а не ситуативно, як це часто стається в інтернеті, на телебаченні і в книжках; по-друге, в період, коли існує нескінченна множинність репродукцій певного твору, його оригінал сприймається з ще більшим захватом і трепетом (взаємодіючи з відомими творами мистецтва, люди часто кажуть, що бачили їх стільки разів за своє життя, але вперше побачили по-справжньому). Галерея, яка найчастіше презентує оригінали творів, сприймається як острівець справжності, автентичності — вона стає першоджерелом мистецтва.

РОЗДІЛ II. ВИСТАВКОВІ ПРОСТОРИ ТА ПІДХОДИ ДО ЕКСПОНУВАННЯ МИСТЕЦТВА В XX-XXI СТОЛІТТЯХ

2.1. «Білий куб»

Дизайн експозицій потрапив у фокус дослідників і мистецтвознавців у XX столітті — тоді виставковий простір, в його естетичних, ідеологічних та історичних проявах, став такою ж дискурсивною одиницею, як і сам витвір мистецтва²⁰. Людина XX століття цікавилась не лише автономними артоб'єктами, але й зв'язками між ними та контекстами, в яких ті знаходяться. До 1960-х років розбудовою цих зв'язків займалися самі митці. Наприклад, Марсель Дюшан, одна з ключових фігур концептуального мистецтва початку XX століття, створював як артоб'єкти («Фонтан»²¹, «Велосипедне колесо»²²), так і контексти для цих та інших артоб'єктів («Міжнародна виставка сюрреалізму»²³, «16 миль мотузки»²⁴). Пізніше, в 1960-х роках, між створенням мистецтва та створенням контекстів для мистецтва виник поділ — останню роль перейняв куратор.

Куратор, так само як арткритик та історик мистецтва, спрощує і поглиблює взаємодію глядача з роботами художників — він стає його провідником у світ мистецтва та дбає про те, аби йому знайшлося там місце. Подібний супровід став важливим у XX столітті, після завершення міметичного періоду, що панував у мистецтві 600 років — від XIV до XX століття. Відтепер мистецтво необов'язково імітувало реальність, адже цю функцію почала виконувати фотографія. Мистецькі твори стали нефігуративними та суб'єктивними. Відповідність жанру припинила бути обов'язковою умовою для художників — вони все частіше розмивали його

²⁰ O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: 2000, 51 ст.

²¹ Fountain, Marcel Duchamp. TATE. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.tate.org.uk>

²² Marcel Duchamp, Bicycle Wheel. MoMA. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.moma.org>

²³ Ricci, Benedetta, *The Shows That Made Contemporary Art History: The International Surrealist Exhibition of 1938*. Artland Magazine. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://magazine.artland.com>

²⁴ Rosen, Diane, *Figuration of the Possible: Complexity, Interactive Art, and Social Change*. *Nonlinear Dynamics Psychology and Life Sciences*, Vol. 26(No. 4):465-486, 2022. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.researchgate.net>

межі, або створюючи мистецтво на перетині кількох жанрів, або відмовляючись від входження в будь-яку категорію взагалі. Поп-арт продекларував «кінець мистецтва»²⁵. Відтепер мистецьким твором може стати будь-що — від натюрморту до «знайденого об'єкту», побутових речей, яких не торкалася рука художника.

В ситуації відсутності конкретної відповіді на питання про те, що таке мистецтво, кураторський супровід став однією з основних умов його існування. Крім того, важливим агентом мистецтва на шляху його радикальної трансформації у ХХ столітті став простір галереї. «Білий куб», винайдений в добу модернізму, позбавляє виставковий простір будь-яких факторів, що потенційно можуть завадити в ідентифікації мистецтва з мистецтвом: інших об'єктів, дизайн-елементів, орнаментованих шпалер чи вікон з рухомим краєвидом, який вони відкривають. Він створює контекст, що уможливило існування мистецтва, водночас імітуючи відсутність контексту. Тут твори припиняють бути творами заради чогось, — обслуговування ритуальних практик, як у храмі, декорування простору й продажу, як у салоні, — і стають мистецтвом заради мистецтва. Наприклад, для античних греків статуя Венери була предметом культу, а середньовічні клерикали вбачали у ній злого ідола²⁶; простір галереї скасовує будь-яке з цих трактувань — тут статуя Венери і є статуєю Венери, за нею залишається лише її мистецька функція. В «білому кубі» артоб'єкти формують контекст самі для себе, тому відвідувач не сприймає перебування в галерейному просторі та споглядання мистецтва як комплексний досвід — він нехтує першим, майже повністю фокусуючись на другому. Подібні простори без ідентичності французький антрополог Марк Оже описав як не-місця — згідно з ним, в супермодерну епоху глобалізації існування індивідуалізованої культури, локалізованої в конкретному часі та просторі, стає майже неможливою²⁷. Натомість у світі з'являється все більше не-місць — універсальних, найчастіше транзитних просторів, що наслідують однаково естетику

²⁵ Скринник-Миська, Дарина, *Періодизація художнього процесу за А. Данто*, 8 ст.

²⁶ Беньямін, Вальтер, *«Вибране»*. Львів: «Літопис», 2002, 60 ст.

²⁷ Osborne, Peter, *Non-places and the spaces of art*. The Journal of Architecture, 2001, 186 ст.

та організацію. До них Оже зараховує автотраси, аеропорти, вокзали, станції метро, готелі та супермаркети, навіть мережу Інтернет. Навігація не-міцями та досвід перебування в них регулюється текстом та умовними позначеннями: вони містять підказки у вигляді стрілок, що вказують на напрямок руху, підписів, знаків (дорожніх або тих, що диктують поведінку — застерігають, що в цьому просторі не можна їсти, палити тощо). Подібні «інструкції з використання» не-міць можуть нести заборонний, попереджувальний, наказовий та інформаційний характер.

Подорож до галереї найчастіше і є головною метою цієї подорожі — ми не розглядаємо виставки як транзитні місця чи місця очікування. Попри це, «білий куб» можна віднести до категорії не-міць, зважаючи, що, згідно з Оже, в глобалізованому та швидкому світі більшість локацій стають тими місцями, через які люди подорожують. Серед основних характеристик не-міць, які можна знайти в «білому кубі» — комунікація з відвідувачем за допомогою тексту. Саме текст стає тим маркером, який позначає твори мистецтва у галереї (інформаційна табличка, разом з освітленням і розташуванням, відрізнятиме стілець-артоб'єкт від стільця, на якому можна перепочити). Написи на стінах («зала перша», «початок експозиції», «вихід з експозиції») допомагають у навігації простором, а умовні знаки («не торкатись», «не фотографувати», «взаємодія з об'єктом дозволена») регулюють поведінку відвідувача в експозиційних залах. Крім того, «білий куб» свідомо однаковий та універсальний — його можна копіювати та вставити в будь-яку локацію на Землі, нехтуючи локальними особливостями місця (за таких обставин у самому просторі зміниться хіба що мова підписів). Згідно з Пітером Осборном, мистецькі не-міця (або артміця) дозволяють мистецтву існувати автономно, у зв'язку з чим галерейний простір переходить із суто технічної до онтологічної категорії:

(...) простір, який мистецькі речі/відносини «створюють», залишається мистецьким простором, де би він не перебував, оскільки контекстуальний «мистецький характер» або функція речей/відносин залишається пов'язаним із (часто хибним) розумінням «автономії». У цьому сенсі

мистецький простір, колись історично сформований тим, що О'Доєрти називає «існуванням поза часом і простором» «історичної клітини» галереї, є самовстановлюваним: мистецтво перетворює простір на мистецький простір. Не-місце — це просторовий вимір автономія мистецтва, а отже, його триваюча сучасність²⁸.

«Білий куб» з його ідеальною геометрією та обмеженою колірною палітрою також можна розглядати як естетичну категорію. Модерна галерея, яку Браян О'Доєрти називає втіленням свідомості людини, тісно пов'язана з мінімалістичним мистецтвом: як візуально (згадаємо однотонні куби й прямокутники Роберта Морріса²⁹), так і ідейно (що простір модерністської галереї, що мистецтво мінімалізму відмовляються мімікрувати реальність, створюючи самостійні, ні на що не схожі світи). Така нарочито нейтральна естетика галереї надає об'єктам, в якій вона знаходиться, вищого статусу. Крім того, стерильність «білого куба» переконує відвідувача істинності та об'єктивності представлених артефактів, а разом з ними — ідей та наративів.

Галерея схожа на інші простори, де відтворення замкненої системи цінностей сприяє збереженню конвенцій. Святість храму, строгість залу суду, таємничість наукової лабораторії у поєднанні з витонченим дизайном породжують осередок естетики. Силове поле сприйняття тут настільки потужне, що, полишивши його, мистецтво легко втрачає свій сакральний статус. І навпаки, опиняючись у фокусі сильних художніх ідей, мистецтвом стають звичайні предмети³⁰.

Аби налаштувати відмінне, гіперчутливе поле сприйняття мистецтва в просторі галереї, його потрібно перетворити на закритий самопідтримуваний мікрокосм. Або, якщо послуговуватися термінологією Мішеля Фуко, гетеротопію — простір, який є певною мірою відмінним, світом всередині світу. Фуко поділяє гетеротопії на кілька категорій, серед яких «гетерохронія» або «гетеротопія часу» — йдеться про музеї, в яких законсервовані предмети існують у часі і поза часом

²⁸ Osborne, Peter, *Non-places and the spaces of art*. The Journal of Architecture, 2001, 191 ст.

²⁹ ROBERT MORRIS – VOICE, 1974. The Venet Foundation. [Електронний ресурс]. Джерело: <https://www.venetfoundation.org>

³⁰ O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: 2000, 20 ст.

одночасно³¹. Але музеї — не єдині місця, що трансформують відчуття часу. Подібну функцію виконували ритуальні простори, в яких «білий куб» запозичив відчуженість від зовнішнього світу та строгість організації: давньоєгипетські гробниці, печери доби палеоліту, середньовічні храми³². Що в ритуальних приміщеннях, що у «білому кубі» панує ілюзія зупиненої миті — тут день не змінює ніч, літо не змінює осінь, й ніщо не сигналізує про епоху, яка розгортається за стінами простору. Так твори мистецтва, забальзовані та захищені від згубного впливу часу, потрапляють до вічності. Ця псевдоневирушність і псевдосакральність підвищує їхній статус та значущість в очах смертного відвідувача.

Відвідувач є тим «зайвим елементом», що привносить хаос і бруд зовнішнього світу до галереї, тож ранній «білий куб» не був йому радий. Людина повертає експозиційний простір назад до реальності — в абсолютно пустій галереї саме присутність людини говорить щось про її масштаб. Інакше ми можемо лише здогадуватись — дво-, три- чи дев'ятиметрова стеля у цьому приміщенні (і, відповідно, наскільки великими є роботи). Тож на початку ХХ століття «білий куб» створювали для ока і свідомості глядача, а не його тіла. Зір завжди займав найвищу ланку в ієрархії чуттів, адже він — благородний та виключно інтелектуальний. Натомість дотик, нюх і здатність відчувати смаки асоціювалися з гедонізмом, гріхом і тваринними інстинктами. На погляді побудовано більшість релігійних практик. Наприклад, індуїсти вважають, що зображення Бога містить самого Бога, тому вони покривають Шиву маскою — аби приборкати силу образу, непідвладну смертним. Зображення в храмах також створюють фокусні точки та допомагають сконцентруватися на молитві. В буддизмі функції цих острівців концентрації виконують мандали (складні геометричні символи, які моделюють Всесвіт), а в дзен-буддизмі — натюрморти та пейзажі³³.

³¹ Foucault, Michel, and Jay Miskowiec, *Of Other Spaces*. *Diacritics* 16, no. 1, 1986, 24 ст.

³² O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: 2000, 21 ст.

³³ Morgan, David, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. 1st ed. University of California Press, 2005, 48 ст.

Око більш гнучке та універсальне, ніж тіло, адже перше не має статі та не займає собою простір — воно ідеальне для галереї, на яку можна просто дивитися, не відчуваючи себе в ній (модерністська утопія про безтілесне перебування в просторі експозиції згодом втілюється у віртуальних галереях, які можна досліджувати самим лише поглядом). Подібне домінування погляду над рештою відчуттів пов'язане з картинною площинністю, адже твори мистецтва зливалися з архітектурою виставкових приміщень та імітували переносні фрески аж до ХХ століття. О'Догерті описує їх як вікна, обмежені рамою — вони покликані створювати ілюзорне відчуття глибини, занурення³⁴. Їхнє сприйняття передусім диктується перспективою глядача, а основним медіумом, що уможлиблює таке занурення, є зір.

Втім, пізніше «білий куб» все ж інтегрував у свій простір глядача. Згідно з Мері Анною Станішевською, куратор Фредерік Джон Кіслер був одним з перших, хто спроектував виставку як для ока, так і для тіла відвідувача. Йдеться про Exhibition of New Theater Technique, проведеному в рамках Music and Theater Festival у Відні в 1924 році. Тоді Кіслер вперше використав метод експонування, який назвав «Leger and Treger». Його суть в тому, аби розірвати усталений зв'язок між творами мистецтва та архітектурою, тобто стіною. Для цього куратор сконструював пересувні вертикальні та горизонтальні панелі, які можна було розташувати в будь-якій точці простору і створити своєрідний лабіринт. Цей метод знаменував відхід від «салонного стилю» та перенесення творів у часопростір глядача. Кіслер вважав, що сприйняття формує значення мистецтва, тому робив наголос на інтерактивності та відкритих системах:

Відкриті, прозорі формальні властивості системи L та T викликали відчуття нескінченного простору, що постійно розширюється, узгоджене з сучасними концепціями простору та часу De Stijl, Супрематизму та Конструктивізму, які скасовували просторове замикання та фіксовану точку зору класичної перспективи. Таким чином, система Кіслера була радикальним відходом від

³⁴ O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: 2000, 25 ст.

традиційних експозиційних технік і може бути розглянута як відмова від ідеалістичної естетики, так і від статичного, ахронічного підходу до мистецтва, дизайну виставки та глядача³⁵.

Та навіть тривимірні інсталяції, які мали би працювати з тілесністю глядача, часто ігнорують цей аспект. Люди, що мали нагоду побачити живу скульптуру Курта Швіттерса розміром з кімнату, «Мерцбау», описували досвід споглядання інсталяції, а не перебування у ній, і навіть згадували, що простір тиснув на них³⁶. Нерідко інсталяції виштовхують тіло глядача з галереї — натякають, що воно тут небажане. Це особливо гостро відчувається на експозиціях, в які поміщено побутові предмети та меблі: ліжка («Ліжка», Роберт Раушенберг³⁷), намет («Everyone I Have Ever Slept With», Трейсі Емін³⁸) тощо. Пряма функція цих об'єктів — обслуговувати людське тіло, але, потрапляючи до галереї, вони більше не використовуються практично. На ліжка та намети в просторі експозиції можна лише дивитися, тож в глядача, який знає про інші способи використання цих предметів, виникають двоякі відчуття: це створено не для мене, я тут — зайвий.

2.2. Опозиція «білому кубу»: концептуальні виставкові простори та інсталяції

«Білий куб» є однією з ключових конвенцій, що уможлиблюють існування мистецтва, передусім сучасного, але не єдиною. Концептуалізовані виставкові простори завжди співіснували з «білим кубом», створюючи своєрідну альтернативу останньому. Одним з перших і найбільш знакових прикладів концептуального експонування мистецтва стала «Міжнародна виставка сюрреалізму» 1938 року, організована Андре Бретоном, Полем Елюаром, Вольфгангом Пааленом і Марселем Дюшаном. Ця виставка порушувала усі правила, які «білий куб» так суворо

³⁵ Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Pr, 1998, 89 ст.

³⁶ O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: 2000, 56 ст.

³⁷ Robert Rauschenberg, Bed. MoMA. [Електронний ресурс]. Джерело: <https://www.moma.org>

³⁸ Takacs, Balasz, *Inside That Tracey Emin Tent of Everyone She Ever Slept With*. Widewalls, 2020. [Електронний ресурс]. Джерело: <https://www.widewalls.ch>

відстоює та охороняє. Вона поширювалась за межі приміщення галереї, таким чином руйнуючи «третю стіну» та порушуючи поділ між сакральним (виставковим простором) та профанним (зовнішнім світом). На виставці сюрреалістів не було світла, тож відвідувачі користувались ліхтариками, щоб побачити твори та одне одного. Марсель Дюшан створив декорації для експозиції: манекени, машини, мішки з вугіллям та ліжка, які він приніс, не претендували на статус автономних мистецьких об'єктів — вони лише створювали антураж, підкреслюючи експонати та поглиблюючи імерсивність досвіду. Зрештою, на «Міжнародній виставці сюрреалізму» були присутні запахи (кави, хлібу) та звуки (військового маршу, плачу, сміху) — фактори, які відволікають від перцепції об'єктів мистецтва, і яких «білий куб» намагається уникати³⁹.

Концептуальні виставкові простори бувають абсолютно різними, але в них є дещо спільне. На відміну від «білого куба», вони визнають існування простору та/або проблематизують його. На концептуалізованих виставках простір галереї стає продовженням представлених полотен чи скульптур — художник або куратор використовують стіни, стелю та підлогу галереї як художній матеріал. Тут митці можуть перетворювати виставковий простір на щось інше, тобто створювати у глядачів ілюзію, що ті перебувають не в галереї, а, скажімо, в читальній залі («The Ninth Investigation, Proposition One», Джозеф Кошут⁴⁰) чи спальні («Спальний гарнітур», Клас Олденбург, 1963 рік⁴¹). Експериментальні простори можуть виставляти інші простори, тимчасово перетворюючись на них. Міркуючи про виставки, що імітують інші локації, Мері Анна Станішевська згадує виставки дизайну та виокремлює їх як окремий тип експозицій. Йдеться про популярні в 1930-х виставки, схожі на житлові простори. Наприклад, проєкт 1934 року Organic

³⁹ Ricci, Benedetta, *The Shows That Made Contemporary Art History: The International Surrealist Exhibition of 1938*. Artland Magazine. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://magazine.artland.com>

⁴⁰ Joseph Kosuth, *The Ninth Investigation, Proposition One*. Castelli Gallery. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.castelligallery.com>

⁴¹ Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble*. National Gallery of Canada. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.gallery.ca>

«Design and Home Furnishings в МоМА, подібно павільйонам ІКЕА, демонстрував меблі в інтер'єрах помешкань. Схожі виставки дизайну також нерідко імітували магазини — предмети вишуковувались на полицях, поділялися за категоріями (посуд, декор, меблі тощо), з ними можна було провзаємодіяти⁴². Втім, концептуальні виставкові простори не обов'язково мімікрують реальність — вже згадувана «Міжнародна виставка сюрреалізму» не відсилає до жодної знайомої нам локації, а конструює власну, таку, що не зустрінеш в побутовому житті.

Отже, концептуалізувати виставковий простір можна через його помічання, конструювання та задіювання в художньому висловлюванні — це перший рівень роботи із приміщенням галереї. Другий рівень торкається не лише дизайну — йдеться про виставкові проекти, які міркують про простір галереї як про онтологічну категорію та фактор, що впливає на перецепцію мистецтва. Вони проблематизують простір і сприймають галерею двояко — як обмеження, яке скорочує можливості митців, але й уможливорює демонстрацію їхніх творів водночас. Саме такими є інсталяції «Condensation Cube» Ганса Хааке⁴³ та «Within and Beyond the Frame» Данієля Бюрена⁴⁴. Перша натякала, що природні процеси, як-от конденсація, можуть відбуватись навіть у галерейному саркофазі, а друга підкреслювала різницю між сприйняттям твору в мистецькому та не-мистецькому середовищах. Схожий підхід художник Вільям Анастасі використав в межах своєї виставки 1965 року⁴⁵. Художник зробив заміри та фотографії пустих стін нью-йоркської галереї «Диван», придбав дещо менші за розміром полотна, шовкографічним методом переніс на них фотографії та розмістив їх на стінах тієї ж галереї. Анастасі не лише визнає, що простір виставки існує і його можна використовувати — він порушує питання, що стосуються цього простору та

⁴² Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Pr, 1998, 171 ст.

⁴³ 'Condensation Cube', Hans Haacke, 1963–5, Tate Museum. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.tate.org.uk>

⁴⁴ Within and Beyond the Frame exhibition | Daniel Buren, University of Oregon. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://blogs.uoregon.edu>

⁴⁵ O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: 2000, 44 ст.

природи мистецтва загалом. Ще одним інструментом, за допомогою якого митці рефлексували способи перцепції мистецтва, стало обмеження доступу до виставок. Наприклад, в 1960 році художник Арман зповнив галерею Іріс Клер металобрухтом і сміттям, запропонувавши виставці-організму його перетравити⁴⁶. Експозиційний простір перетворився на переповнене звалище, тож відвідувач міг спостерігати за виставкою лише зовні. Подібно до Арамана, в 1969 році Роберт Баррі організував 20-денну експозицію в Лос-Анджелесі — і закрит галерею на всі 20 днів⁴⁷. Мистецтво не може відбутися поза експозиційним майданчиком, тобто артпростором, та чи може воно відбутись без глядача-свідка? Щоб отримати мистецький досвід, чи обов'язково безпосередньо бачити мистецтво? Чи відбулося щось взагалі, якщо це щось ніхто не побачив і не задокументував? І, зрештою, якщо виставка відбулася не для глядача (щонайменше, не для його тіла та очей), то для кого? Браян О'Догерті пояснює, що для інтелекту, адже Баррі завжди намагався переносити сприйняття мистецтва за межі видимого⁴⁸. Хоча, можливо, виставка художника була ритуальним актом і призначалася для духів — як статуї божеств, доступ до яких мають лише священнослужителі та які віряни можуть лише уявляти⁴⁹.

Мистецькі жести, що піддають сумніву ідею галереї, найчастіше відбуваються якраз у конвенційних галерейних просторах. З одного боку, таке середовище посилює контраст і робить посил твору зрозумілим, легко зчитуваним. З іншого боку, в художників просто немає альтернатив, адже поза простором галереї (і тим, що він у себе вміщує: стінами, освітленням, табличками, п'єдесталами), звалище металобрухту сприйматиметься як звалище металобрухту, а не мистецький об'єкт. Саме тому навіть найбільш прогресивні інституції та мистецькі ярмарки продовжують демонструвати мистецтво в «білому кубі». Цей

⁴⁶ O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: 2000, 116 ст.

⁴⁷ Там само, 123 ст.

⁴⁸ Там само, 123 ст.

⁴⁹ Беньямін, Вальтер, «Вибране». Львів: «Літопис», 2002, 62 ст.

конфлікт між змістом і формою у своєму есе «Глобальний білий куб» описала американська кураторка Єлена Філіпович. Вона стверджує, що більшість мистецьких бієнале та ярмарків є або контрмоделлю, або альтернативою консервативним інституціям, які не працюють з надсучасним мистецтвом. Крім того, мистецька галерея завжди була втіленням західного мислення, а бієнале, як от «Manifesta», позиціонують себе як глобальні ініціативи. Втім, попри декларовану відмінність від музеїв і галерей, простори арт'ярмарків все ще наслідують строгість, білизну, однаковість та уявну нейтральність «білого куба». Філіпович пояснює це комерційною вигодою: в «білому кубі» купувати однозначно легше, ніж в концептуальному просторі, де декорації мають таку ж вагу, що й твори. Організатори арт'ярмарків зацікавлені в продажі робіт, тому наслідують музейну естетику — аби створити враження, що представлені твори вже верифікували мистецькі інституції⁵⁰. Покупець має бути однаково зацікавлений в усіх роботах, незалежно від їхнього походження, статусу митця та провенансу (оскільки бієнале намагаються бути інклюзивними, вони працюють з мистецтвом недостатньо репрезентованих груп). Створити ці рівні й вигідні умови експонування допомагає «білий куб» — його естетика підказує, що це елітний, статусний простір, а експонати в ньому подібні дорогоцінностям у ювелірному магазині.

Отже, «білий куб», переконує відвідувача, що мистецтво існувало в цих стінах завжди — галерея є його першоджерелом і природним середовищем. Втім, таке враження — ілюзорне. «Білий куб» є місцем соціалізації та валідації мистецтва, але агентом створення артоб'єктів є студія. Якщо студія художника є його продовженням, камерою уяви, «білий куб» не містить ідентичності митця. Мистецтво працює в галереї як автономний суб'єкт, а постать художника тут є небажаною — його присутність заважатиме містифікації творів. Мистецтво набуває ваги, потрапляючи до вічності, яку втілює «білий куб» — залишаючись у студії, воно обирає життя, а профанні речі цінуються вже не так високо. Художник Даніель

⁵⁰ Filipovic, Elena, *The Global White Cube. Politics of Display*, On Curating Journal, Issue 22, 2014, 51 ст.

Бюрен був одним із перших, хто вказав на небезпеку переходу твору зі студії до галереї, тобто зі свого природного середовища до не-місця, що його ізолює⁵¹. Аби подолати розрив між місцем виробництва та місцем експонування мистецтва, а також залишити в галереї слід власної ідентичності, художники почали переносити до неї особисті простори. Наприклад, в 1964 році Лукас Самарас відтворив приміщення своєї майстерні в нью-йоркській галереї Green Gallery⁵².

2.3. Сайт-специфічне мистецтво

Мистецтво, орієнтоване на місце, з'являється наприкінці 1960-х років. Це пов'язано з ширшими тенденціями, зокрема, переорієнтацією соціальних і гуманітарних наук на простір, що почалася в 1980-х роках і отримала назву «просторовий поворот»⁵³. Розпад блоків часів холодної війни, зникнення СРСР з мапи світу, падіння Берлінської стіни та початок деколонізаційних процесів в країнах Африки стерли фіксовані кордони, а Інтернет розмив поняття місця:

(...) місце тепер може бути будь-чим: рекламним щитом, художнім жанром, відчуженим співтовариством, інституційною рамкою, сторінкою журналу, соціальною справою чи політичним обговоренням. Воно може бути буквальним, як ріг вулиці, чи віртуальним, як теоретичний концепт⁵⁴.

«Просторовий поворот» пропонував не лише аналізувати просторові відносини, але й будувати критичне сприйняття простору як дискурсивної одиниці — більшою мірою цю місію на себе взяли митці. Саме в цей період з'являються ідеї сайт-специфічного та ленд-арту, зростає популярність перформансу, що

⁵¹ O'Doherty, Brian, *Studio and Cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Princeton Architectural Press, 2012, 17 ст.

⁵² Там само, 1 ст.

⁵³ Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin/Boston: 2016, 211 ст.

⁵⁴ Kwon, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*. London: The MIT Press, 2004, 3 ст.

дематеріалізує і, відповідно, детериторіалізує мистецтво. В мистецтві настає те, що арткритикиня Розалінда Краусс називає «постмедіумним станом»⁵⁵, тобто відкидання великих мистецьких наративів і канонів на користь експерименту. На прикладі скульптурних практик вона пояснює, наскільки розмитими є межі жанру та медіа: якщо раніше «справжня» скульптура знаходилась у фіксованому місці та наслідувала логіку пам'ятника, сучасна скульптура — це кочовий твір, який необов'язково несе репрезентативну чи історичну цінність⁵⁶. Відмова наслідувати канону стала реакцією художників на комодифікацію мистецтва. Твори, орієнтовані на місце, намагалися вийти з-під фреймворку інституцій: ідеологічно та буквально, покидаючи стіни музеїв і галерей. Втім, кураторка та історикиня мистецтва Мівон Квон зауважує, що сайт-специфічному мистецтву так ніколи і не вдалось повністю позбутись впливу інституцій. Дослідниця виокремлює три парадигми, в яких існувало сайт-специфічне мистецтво: «мистецтво-в-публічному-просторі», «мистецтво-як-публічний-простір» і «мистецтво-в-громадському-інтересі»⁵⁷. Перша парадигма властива ранньому сайт-специфічному мистецтву 1960-х років. Тоді твори, що потрапляли до публічних просторів, нічим не відрізнялися від музейних — це були ті самі абстрактні скульптури, лише дещо більші. Таке мистецтво було пересувним і не творило зв'язків з конкретним місцем — як і об'єкти в «білому кубі», воно було автономним і самодостатнім, а локація виступала фоном. Міські інсталяції та скульптури 1960-х років не лише не виходили за межі галереї, але й розширювали її поле.

Ситуація змінилась в 1970-х роках, коли стало зрозуміло, що модель мистецтва-в-публічному-просторі не працює: ландшафт не приймав винесені з музеїв скульптури, а широкі маси не володіли інструментарієм для інтерпретації абстрактного модерного мистецтва. Аби виправдати присутність інсталяцій в

⁵⁵ Hawkins, Harriet, *Geography and art. An expanding field: Site, the body and practice*. Progress in Human Geography, 37(1), 2013. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://doi.org/10.1177/0309132512442865>

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Kwon, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*. London: The MIT Press, 2004, 60 ст.

просторі міста, а не галереї, і полегшити доступ громадськості до них, публічне мистецтво почали робити функціональним: скульптури слугували прихистком від сонця та дощу, виконували функцію лавки, альтанки чи ліхтаря. Міські інсталяції 1970-х років зливалися з архітектурою, аби завоювати довіру тих, хто не був регулярним відвідувачем виставок. Очікувано, таке мистецтво викликало більше симпатії, ніж абстрактні скульптури, але воно все ще не було сайт-специфічним. Одним з перших митців, хто справді врахував контекст місця, став Річард Серра. Його «Нахилена арка» працювала проти Федеральної площі — згідно з митцем, сайт-специфічне мистецтво має проблематизувати місце, для якого створене, вступати із ним в конфлікт, але в жодному разі не перетворюватись на окрасу локації. Серра казав, що «будь-яке використання [мистецтва] — це зловживання»⁵⁸, а автономія сайт-специфічного мистецтва неможлива, як і його переміщення в іншу локацію.

Одночасно подібні процеси розгорталися і в «білому кубі». Араман, Роберт Баррі, Лукас Самарас, Трейсі Емін і багато інших митців не заgravали з простором галереї — вони розхитували його межі, піддавали сумніву його основи. Та якщо галерейні куратори не повинні консультиватися з громадськістю перш ніж включити певний твір до експозиції, сайт-специфічне мистецтво має рахуватися з думкою суспільства. Саме тому проєкти Арамана, Баррі, Самараса та Емін не без критики, але відбулися, а от «Нахилену арку» довелося демонтувати. Інституції, особливо приватні, стають сприятливішим середовищем для мистецьких експериментів і провокацій — громадськість більш ймовірно погодиться на те, аби вони відбувалися за зачиненими дверима галереї, а не в публічному просторі. «Нахилену арку» прибрали не тому, що вона не відповідала місцю — інсталяція йшла в розріз з очікуваннями її користувачів (людей, що мешкають, працюють або навчаються в цьому районі). Подібні випадки є менш типовими для галерей, адже

⁵⁸ Kwon, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*. London: The MIT Press, 2004, 72 ст.

жодна категорія людей не відчуває повного права на це місце; крім того, до галереї приходять цілеспрямовано, а от міська інсталяція застає людину зненацька. Після інциденту з «Нахиленою аркою» сайт-специфічне мистецтво почали все частіше створювати спільно з локальними спільнотами та задля локальних спільнот — це підхід, який передбачає третя парадигма «мистецтва-в-громадському-інтересі». Художник враховує побажання місцевих мешканців, їхні проблеми та особливості, а після реалізації твору стає його головним агентом — митець пояснює, верифікує та популяризує сайт-специфічне мистецтво самостійно, адже це поле не передбачає посередника в особі куратора.

Сайт-специфічність справді вивела мистецтво за межі вищеописаного артпростору. Воно може розташовуватись (або відбуватись, якщо йдеться про нематеріальні твори) будь-де: в парках, скверах, в'язницях, готелях, супермаркетах, ресторанах, на фасадах будинків, а також у віртуальних і медіа-просторах: в інтернеті, на телебаченні, на сторінках газет⁵⁹. Втім, є одна умова, яку сайт-специфічне мистецтво тривалий час ігнорувало (і продовжує ігнорувати) — йдеться про незалежність. Сайт-специфічні митці декларували, що діють поза інституціями, втім, вони все ще знаходились в інституційному полі. Досить часто роботи, розташовані в просторі міста, створюються на замовлення місцевих органів державної влади, посольств. Якщо ж артоб'єкт з'являється у просторі не з ініціативи цих інституцій, його встановлюють за сприяння культурних організацій, мистецьких програм, резиденцій, фестивалів тощо. Ймовірно, втіленням ідеалів сайт-специфічного мистецтва можна вважати об'єкти, несанкціоновано розташовані у просторі міста — самим митцем, з його власної ініціативи, з думкою про конкретне місце.

⁵⁹ Kwon, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*. London: The MIT Press, 2004, 26 ст.

2.4. Класифікація експозиційних просторів

Важко сказати, чи існують інституції, які суворо дотримуються єдиного стилю експонування артоб'єктів. Подібно сучасному мистецтву, що існує на перетині одразу кількох жанрів і сфер, галереї адаптують свій простір до кожного проекту індивідуально. Цю тезу вдало ілюструє праця «The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art» вже згадуваної Мері Анни Станішевської. В ній дослідниця описує, як виставки МоМА розвивалися впродовж десятиліть — і доводить, що вони зазнавали постійних змін. Від моменту заснування музею в 1929 році й аж до 1953 року в інституції не існувало постійної експозиції, відповідно, не було і стандартів експонування мистецьких творів та оформлення виставкових просторів. Доти в МоМА відбувались різного типу експозиції, що включали «естетизовані, на перший погляд, нейтральні інтер'єри для модерністського живопису, створені Альфредом Барром; різноманітні дисплеї, схожі на ті, що можна зустріти в музеях природничої історії; галереї, ідентичні з комерційними шоурумами і магазинами, створені для серії "Хороший дизайн" 1950-х років; інтерактивні ігрові зони або "дитячі карнавали", ініційовані Віктором Д'Аміко; і будинки в натуральний розмір, побудовані в саду музею в 1940-х і 1950-х роках»⁶⁰. Тож навіть така класична інституція як МоМА могла бути достатньо різною, регулярно перетворюючи зали «білого куба» на сайт-специфічні інсталяції і навпаки. Саме тому спроба класифікувати виставкові майданчики, спираючись на їхні просторові практики, здається мені недоречною. Натомість я вирішила зосередитись на класифікації типів експозицій. Спираючись на три моделі, запропоновані Станішевською, — пропагандистська та емоційна виставка; облагороджуюча, піднесена художня виставка; освітня виставка, що відтворює дизайн, — я спробувала розширити перелік можливих підходів до роботи з

⁶⁰ Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Pr, 1998, 291 ст.

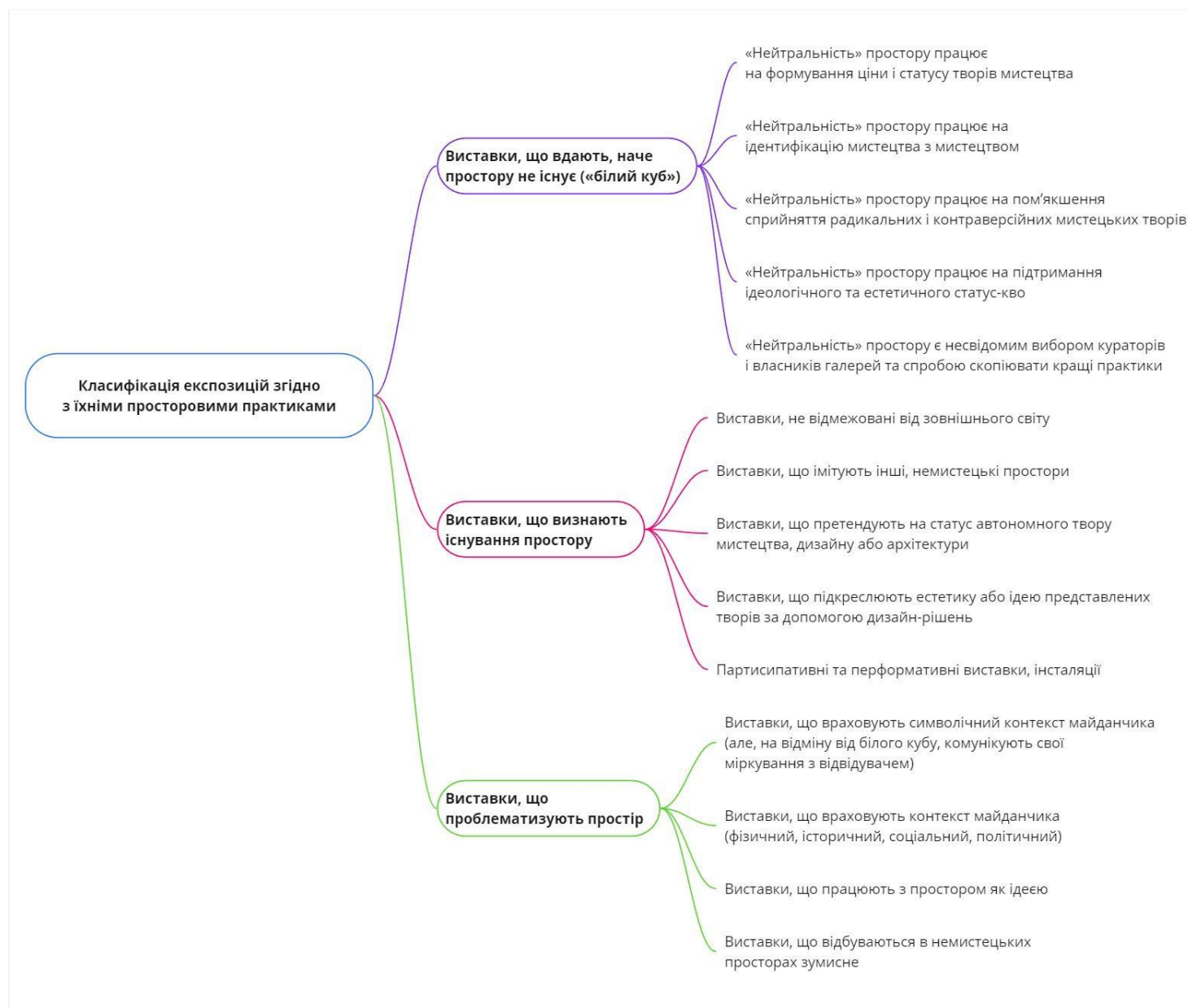
простором експозиції. На мій погляд, усі виставкові майданчики поділяються на три основних категорії: ті, що вдають, що простору не існує; ті, що визнають існування простору; ті, що проблематизують простір.

Виставки, які вдають, що простору не існує і є тим самим «білим кубом», вперше описаним Браяном О'Догерті. Куратори та художники намагаються замаскувати або проігнорувати простір, як у випадку з раннім публічним мистецтвом, з ряду причин, які вже були описані вище. Коли об'єкт потрапляє в силове поле білосніжної та ізольованої галереї, він перетворюється на мистецтво майже автоматично — така подвійна верифікація особливо необхідна концептуальним та експериментальним творам, чий статус мистецтва поза виставкою легко піддати сумніву. «Білий куб» нейтралізує провокативні та радикальні висловлювання, створює сприятливі умови для купівлі мистецтва, а також підтримує статус-кво в мистецькому полі — доки всі музеї і галереї дотримуються «нейтрального» способу експонування, вони підтримують певний стандарт та регулюють ідеологічну адженду. Втім, не всі «білі куби» переслідують подібні цілі. Нерідко куратори та власники галерей конструюють простори, не задумуючись про їхнє ідеологічне навантаження — вони беруть за взірець експозиційні майданчики інших інституцій та копіюють їх. Використати шаблон простіше, ніж створити щось з нуля, крім того, формат «білого куба» перевірений десятиліттями — якщо він спрацював тисячу разів, значить, спрацює і в тисячу перший.

Виставки, що визнають існування простору, можуть працювати з ним на декількох рівнях: вони або не заперечують (але й активно не задіюють) його, або використовують простір для посилення повідомлення кураторів і художників. Сюди можемо зарахувати: експозиції, які з'єднані з іншими просторами (кафе, крамницями, лекторіями тощо); експозиції, що імітують інші простори (вигадані або реальні, як-от природний ландшафт, інтер'єр оселі); експозиції, чий простор є автономними об'єктами мистецтва, архітектури або дизайну (оздоблені інтер'єри

замків і палаців); експозиції, чий простір підкреслює ідеї чи естетику представлених творів (мистецтво періоду бароко — рясно декоровані рами, бордові стіни, оздоблення з позолотою); партисипативні експозиції, які інтегрують тіло відвідувача у простір і пропонують тактильну взаємодію.

Якщо виставки другого типу можуть задіювати простір, але висловлюватись на не дотичну до нього тему (національна ідентичність, приватність в соцмережах, приналежність до спільнот), виставки, що проблематизують простір, працюють з ним як з центральною ідеєю. Роздуми про простір як онтологічну категорію лягають в основу мистецького висловлювання — подібні виставки можуть рефлексувати простір як обмеження чи можливість, говорити про герметичність артпросторів, різницю між мистецькими й немистецькими майданчиками, конфлікт між приватним і публічним простором тощо. Сюди ж пропоную зараховувати сайт-специфічне мистецтво, тобто таке, що працює з фізичним виміром простору (особливості та історія будівлі, вулиці) або ж його символічним бекграундом (відсилання до попередніх виставок, дискусій та конфліктів, що провокувала інституція). Також у цій категорії виставки, що відбуваються в немистецьких просторах і позиціонують це рішення як жест — наприклад, для того, аби задіяти немистецьку аудиторію, яка навряд чи переступить поріг галереї.



Запропонована класифікація експозиційних просторів не є повною й потребує доопрацювання. Одна виставка може належати до кількох категорій одночасно, а кордони цих категорій є флюїдними. Скажімо, межа між виставками, що відбуваються в немистецьких просторах вимушено та зумисне є дуже тонкою — якщо художнику відмовлять в експонуванні його творів і він виставить їх біля будівлі галереї на знак протесту, таку експозицію можна розглядати в рамках обох категорій. Вищеописані категорії є ідеальними типами, адже узагальнюють досвід експозиційних майданчиків різних періодів і країн. Я не лише описала, але й

проінтерпретувала різноманітні кейси роботи з простором, що створює ризик ігнорування інтенцій мистецьких діячів. Можливо, певна інституція обрала «білий куб» не для того, аби сприяти ідентифікації мистецтва з мистецтвом або підвищенню його вартості, а тому, що мінімалістичний простір був найдешевшою опцією. Так само, простір галереї може бути з'єднаний з кафе тому, що змінювати планування приміщення було б дорого, або тому, що кафе може приносити більше прибутку й забезпечувати функціонування галереї — архітектори простору не будували його з думкою про розмиття меж між мистецьким і профанним. Подібні економічні фактори вкрай важливо враховувати, аналізуючи вітчизняні артінституції. На відміну від вищезгаданого MoMA, який міг дозволити собі конструювати простори відповідно до концепції, більшість українських музеїв і галерей виходили з дуже обмежених бюджетів і можливостей — вони могли уявляти виставкові простори інакше й бути відкритими до експерименту, але скрутна фінансова ситуація перешкоджала в реалізації ідей.

РОЗДІЛ ІІІ. АНАЛІЗ ВИСТАВКОВИХ ПРОЄКТІВ АРТЦЕНТРУ «ДЗИГА» 2010-Х РОКІВ

3.1. «Дзига»: фізичний та символічний простір галереї

Команда «Дзиги» називає простір на вулиці Вірменській, 35 «фізичним центром “дзигівських” ініціатив»⁶¹, втім, історія інституції почалася не з цього місця. «Дзига» утворилась у Львові в 1993 році в результаті злиття учасників громадської спілки «Студентське братство», серед яких Маркіян Іващишин, Андрій Рожнятовський, Ярослав Руцишин, Андріан Кліщ та локальних художників і культурних діячів — Сергія Проскурні, Влодка Кауфмана та інших. Протягом чотирьох років ініціатива функціонувала на базі кількох змінних майданчиків, зокрема на площі Галицькій, 1, де в 1994 році команда «Дзиги» заснувала клуб «Лялька». «“Дзига” відкрилася в 1993 році — вона [функціонувала] в різних локаціях. Ми рік були на [вулиці] Гуцульській, потім два роки — в “Пороховій вежі”», — згадує Влодко Кауфман, співзасновник артцентру⁶².

Зрештою постійним майданчиком «Дзиги» стала триповерхова будівля, що закінчує Вірменську вулицю — інституція осіла там в 1997 році. Це ренесансна кам'яниця XVII століття, яка раніше належала черницям й отцям-домініканцям⁶³. Попри те, що на 1997 рік на Вірменській вже існувало культове кафе «Вірменка», яке стало важливим місцем для культурної андеграундної спільноти в 1980-х роках, саме поява «Дзиги» посприяла «мистецькій джентрифікації» вулиці. Згодом на Вірменській відкрилися приватні галереї «Зелена канапа» (2006 рік), «ICONART» (2010 рік) і «Правада, Б» (2012 рік). Також недовгий час, в 2021-2022 роки, на вулиці проіснувала приватна галерея «Гангрена», яка працювала з експериментальними артпроектами. Варто також згадати кафе-бар «Фацет», який відчинив свої двері в

⁶¹ Архівні тексти про МО «Дзига», Історія. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://dzyga.com/istoriya>

⁶² Інтерв'ю з Влодко Кауфманом, березень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁶³ Інтерактивний Львів. Вул. Вірменська, 35 - житловий будинок. Центр міської історії. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://lia.lvivcenter.org/uk/objects/virmenska-35/>

будинку під номером Вірменська, 26 в 2014 році і, подібно «Вірменці» в 1980-х, став неформальним місцем зустрічі митців і культурних діячів Львова.

Попри те, що «ідеологічним, фізичним та матеріальним центром “Дзиги” є її галерея у Львові на вулиці Вірменській, 35»⁶⁴, інституція ніколи не зводилася до простору власної галереї, особливо в ранні та найбільш плідні роки свого існування. «Галерея — це підрозділ “Дзиги”. “Дзига” — це мультижанровий артпроект. Ми заснували купу паралельних проєктів. (...) Про музику було, про літературу, про радіо», — розповідає Влодко Кауфман⁶⁵. Команда ініціативи організовувала безліч культурних подій та фестивалів, — «ВиВих», «Jazz Bez», «Флюгери Львова», «Дні Мистецтва Перформансу у Львові», «Fort.Missia», — й усі вони виходили за межі вулиці Вірменської. Крім того, учасники «Дзиги» опікувалися кількома львівськими кафе: «Вавилоном» в Пороховій вежі, «Кабінетом» на Володимира Винниченка, «Синьою пляшкою» на Руській тощо⁶⁶. Утворюючи подібні просторові зв'язки та мігруючи Львовом, «Дзига» охоплювала собою практично все місто — в 2000-х роках її символічний простір був значно більшим за фізичний триповерховий будинок на Вірменській. Навіть попри те, що згодом фестивалі припиняли свою роботу, а заклади — зачинялися, вони залишалися на ментальній мапі міста, в міських легендах та у спогадах тих, хто був частиною «дзигівської» спільноти.

Артцентр «Дзига» став одним з першим приватним виставковим майданчиком у Львові. На момент відкриття галереї в 1997 році в місті функціонували Палац мистецтв, Національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького, Національний музей, Музей етнографії та художнього промислу та інші державні інституції. Команда «Дзиги» позиціонувала себе як альтернативу — на відміну від консервативних інституцій, галерея приймала маргіналізованих

⁶⁴ Архівні тексти про МО «Дзига», Історія. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://dzyga.com/istoriya>

⁶⁵ Інтерв'ю з Влодко Кауфманом, березень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁶⁶ Козак Віра-Марія, «За лаштунками особистих історій: “Дзига” як досвід спільноти». Український Католицький Університет, Львів 2020, 26 с.

художників з їхніми «несподіваними та неадекватними ідеями»⁶⁷, експонувала виключно сучасне мистецтво та працювала на перетині різних жанрів і дисциплін. «Дзига» демонструвала багато інсталяцій, сайт-спефічного, перформативного та environment мистецтва, яких безтілесні модерні галереї намагаються уникати. Засновники «Дзиги» вирішили реалізовувати проєкт самостійно, аби мати більшу свободу дій. «Якщо ти робиш неадекватну виставку в національному музеї, завжди знайдеться обиватель, якому це не сподобається — і він може виставити претензії, чому це за мої податки ви таке робите. А ми приватна інституція, тому нас тим тяжко було побити — якщо вам не подобається, ви просто не приходите», — пояснює Влодко Кауфман⁶⁸. Куратор також розповів, що кейс «Дзиги» дав поштовх появі інших приватних галерей сучасного мистецтва у Львові, які, втім, проіснували недовго. «Тільки-но відкрилася “Дзига”, то одразу після неї з’явилося багато інших галерей. Але в більшості випадків їхні відкриття були на рівні капризу (“я хочу відкрити галерею!”), не занурюючись в механізм, як же ж ця інституція має працювати. (...) Бо кожен думав — от я відкрию і заживу», — коментує куратор⁶⁹.

Що стосується фізичного простору «Дзиги», тут варто загадати кілька важливих характеристик. Ще з вулиці будівля артцентру сигналізує, що цей простір — мистецький. Навпроти головного входу розташований «Пам'ятник усмішці» авторства Олега Дергачова. Пам'ятник вперше встановили перед «Дзигією» в 2001 році, а в 2008 році його місце зайняв новий твір, також Дергачова. Згідно з концепцією митця, скульптура мала змінюватись іншою щокілька років, і так щоразу дарувати місту «нову посмішку»⁷⁰. Також на фасаді «Дзиги» розташовані два артоб'єкти: «Драбина в небо» американської художниці українського походження Юнії Коваль та скульптура дзиги, прикріплена до арки будівлі тросами.

⁶⁷ Інтерв'ю з Влодком Кауфманом, березень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁶⁸ Інтерв'ю з Влодком Кауфманом.

⁶⁹ Там само.

⁷⁰ Офіційна сторінка «Дзиги» у Facebook, допис за 26 серпня 2019 року. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/DzygaLviv/posts>

На перший погляд інтер'єр галереї нагадує «білий куб»: точкове освітлення, спрямоване на експонати, відсутність вікон, білі стіни. Проте дещо відрізняє «Дзигу» від просторів, що імітують нейтральність та відмежованість від зовнішнього світу. Передусім йдеться про співіснування галереї та кав'ярні «Квартира 35» на рівних засадах (пізніше, в 2018 році, виставковий простір з'єднують із закладом двома отворами у стіні). На другому поверсі кафе знаходиться вікно, що відкриває панораму на галерейну залу — митці, зокрема артколектив «КОМА», про який йтиметься далі, неодноразово використовували особливості такого планування у своїх проєктах. Кафе присутнє в просторі артцентру з фінансових міркувань. Галерея «Дзига» задумувалась як некомерційна, тож для її підтримки (виplat гонорарів та заробітніх плат, оплати оренди, комунальних послуг тощо) необхідно було мати інше джерело прибутку. Влодко Кауфман згадує кафе «Квартира 35» як один з чинників, що дозволяв галереї існувати: «“Дзига” мала забезпечувати себе сама. Зі старту ми розуміли, що мистецтво — це збитковий проєкт, і щось має дозволяти йому існувати, аби через рік [галерея] не загинула. Було створено мережу [закладів], яка дозволяла фінансово утримувати [галерею], хоча би на нулях. Кафешка давала нам стартовий капітал»⁷¹. Попри те, що заклад мав підтримувати галерею, деколи він ставав каменем спотикання для митців та стримував їхні творчі амбіції. Михайло Барабаш, співзасновник мистецької формації «КОМА» коментує, що «обираючи роботу з “Дзигією”, [ви приймаєте] дуже багато умов, які не можна ігнорувати. Там є вхід, через який [офіціанти] виносять їжу. “Дзига” — це, все ж таки, не тільки галерея, там є кухня. Вона живе за рахунок кафе — це важливий компонент існування закладу»⁷².

Подібно до того, як кафе співіснує з галереєю в одній будівлі, вулиця плавно перетікає у простір виставки — цей зв'язок творить тротуарна плитка, якою

⁷¹ Інтерв'ю з Влодком Кауфманом, березень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁷² Інтерв'ю з Михайлом Барабашем, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

встелено підлогу першого поверху «Дзиги». Ще одна риса, яка відрізняє цей майданчик від «білого куба», та й більшості галерей загалом — планування. «Дзига» — це вузька й витягнута зала прямокутної форми із заокругленням (своєрідним «апендиксом») в кінці. Напівциркульну стелю галереї пофарбовано в чорний колір. Втім, команда інституції відкрита до того, аби трансформувати простір під потреби художників та їхніх проєктів. Влодко Кауфман розповідає, що, на відміну від більшості галерей в 1990-х та 2000-х роках, де на можна було «ні цвях забити, ні скотч приліпити»⁷³, в «Дзизі» дозволено було все: «довбати і перефарбовувати стіни, сверлити діри»⁷⁴ тощо. Білі стіни та уявна нейтральність «Дзиги» не означали, що інституція намагається створити відчуття відсутності місця — імітувати свідомість. Швидше, вона була чистим полотном, по якому митці могли «малювати». Отже, якщо розглядати «Дзигу» в межах класифікації, наведеної в другому розділі роботи, її можна назвати галереєю, що усвідомлює існування простору і подекуди проблематизує його, тобто міркує про простір як ідею. Влодко Кауфман підтверджує цю гіпотезу. «Навіть якщо ми виставляємо живопис, я далекий від того, що ми робимо виставку. Все-таки ми інсталюємо її в просторі, і організація простору залежить від того, яку ідею ми транслюємо», — каже куратор⁷⁵. «Дзига» дозволяє і навіть сприяє експериментам зі своїм приміщенням та не боїться мімікрувати (чи конструювати) інші, немистецькі простори. Крім того, партисипативність — одна з важливих характеристик більшості мистецьких проєктів, що відбуваються у просторі. «Дзига» — це експериментальний проєкт, який відмовляється від жанрів та класичних підходів до експонування мистецтва. Можливо, якби інституція не знаходилася «на межі вмирання»⁷⁶ аж до 2018 року, коли львівський холдинг «!FEST» викупив артцентр з кафе, команда мала би ресурси на організацію проєктів, що працюють з простором у значно

⁷³ Інтерв'ю з Влодком Кауфманом, березень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁷⁴ Інтерв'ю з Влодком Кауфманом.

⁷⁵ Інтерв'ю з Влодком Кауфманом.

⁷⁶ Там само.

радикальніший спосіб. Брак фінансування був однією з найбільших проблем, з якими українська мистецька спільнота мала справу в 1990-х і 2000-х роках. Михайло Барабаш згадує, що, задумуючи проєкт «Без назви», який я детально опишу в наступному підрозділі, мистецька формація «КОМА» прагнула створити тотальну інсталяцію. Втім, через фінансову кризу 2008 року художники не змогли закупити достатню кількість матеріалів, тож пішли на компромісне рішення — зрештою інсталяція мала зовсім інший просторовий ефект.

3.2. Аналіз інсталяцій мистецьких формацій «КОМА», «Відкрита група» та медіахудожника Андрія Лініка

Аби підтвердити свою гіпотезу про те, що артцентр «Дзига» працює з простором усвідомлено, я опишу та проаналізую кілька інсталяцій, що відбувалися в інституції в 2010-ті роки. Я обрала саме таку хронологічну рамку, адже, хоча «Дзига» і функціонує з 1997 року, найбільш ранній проєкт в цифрових архівах інституції датується 2001 роком, а найбільше інформації збереглося з 2010-х років. Саме тому, керуючись критерієм наявності матеріалів для опрацювання, я обрала для аналізу кілька інсталяцій, створених після 2010 року. Все ще, про жоден з обраних мною проєктів в архівах «Дзиги» не збереглося достатньо інформації, тож я провела інтерв'ю з їхніми авторами, аби на основі спогадів митців сформулювати описи інсталяцій.

Перший проєкт, на якому я хотіла би зосередитись, було створено мистецькою формацією «КОМА» в 2010 році. «КОМА» — це колектив художників, утворений в 2007 році у Львові. До його складу входили Михайло Барабаш, Сергій Петлюк, Мирослав Вайда та Олексій Хорошко. Група працювала в різних жанрах, переважно — з сайт-специфічним мистецтвом, перформансом та ленд-артом. Михайло Барабаш зауважує, що він та інші учасники групи були художниками простору, адже усі, окрім Мирослава Вайди, закінчили кафедру монументального

мистецтва: «Ми не працювали за принципом “от є приміщення, сюди влазить 10 картин, значить привеземо 10 картин”. Ми аналізували простір, його особливості»⁷⁷. Їхня спільна робота почалася проєктом «Археологія пам’яті» 2007 року, який курував Андрій Лінік — це була тижнева мистецька резиденція, що відбувалася в Підгорецькому замку на Львівщині. А в 2008 році формація почала виставлятися в артцентрі «Дзига». Втім, інсталяція «Без назви» стала останньою для «КОМИ». В 2010 році формація припинила своє існування, але її учасники продовжили розвивати свої мистецькі практики в межах персональних проєктів. Михайло Барабаш згадує, що навіть в часи існування «КОМИ» колеги переважно працювали незалежно один від одного: «“КОМА” рідко працювала як група — частіше персонально»⁷⁸.

Інсталяція «Без назви» експонувалася в лютому 2010 року в галереї «Дзига», втім, учасники «КОМИ» задумали проєкт ще в 2008 році. На той момент Мирослав Вайда працював в супермаркеті «Арсен» і спостерігав, як наприкінці зміни картонні коробки «стискають під пресом і затягують стяжками — виходила така архітектурна форма»⁷⁹. Художники спостерігали за завантаженими картоном фурами, що обслуговували супермаркети — вони стали натхненням для тотальної інсталяції у «Дзизі». Ідея «КОМИ» полягала в тому, аби повністю наповнити експозиційну залу кубами спресованого картону — так, аби відвідувач не міг зайти досередини та спостерігав інсталяцію з вікна на другому поверсі «Дзиги». Барабаш розповідає, що «виставка мала вражати масштабом, тим, скільки потрібно було зусиль, щоб все це заповнити. [Подібно до того], як вражають тотальні інсталяції Ай Вейвєя — якби його зернятка були 1x1 метр насипані, це би не спрацювало

⁷⁷ Інтерв’ю з Михайлом Барабашем, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁷⁸ Інтерв’ю з Михайлом Барабашем.

⁷⁹ Там само.

(йдеться про інсталяцію “Насіння соняшника”⁸⁰, яка об’єднала більше 100 млн. порцелянових насінин в галереї Tate Modern — прим. авт.)»⁸¹.

Але наприкінці 2008 року почалася всесвітня економічна криза, яка позначилася на проєкті. Завод на Львівщині, який виробляв картон, збанкрутував. Тож художники вирішили відтермінувати проєкт і перенесли його реалізацію на 2010 рік. Вони намагалися шукати матеріали самостійно але, зрештою, їм не вдалося зібрати достатньо картону, аби повністю заповнити ним залу. «Ми багато дискутували про те, чи варто нам імітувати тотальну інсталяцію — для цього було би достатньо викласти один ряд коробок і зробити верхівки. Пробували різні комбінації. Але мистецтво не мало би займатися імітацією. Імітація потрібна [лише] тоді, коли [художник] хоче сказати, що річ неправдива. Але в нашому випадку це був би обман», — пояснює Барабаш⁸². Зрештою «КОМА» знайшли компроміс і утворили з картонних блоків своєрідну «змійку», яка починалася на вулиці, біля «Пам’ятника усмішці», простягалася всім простором галереї і впиралася в стелю в кінці зали. Інсталяція мала висоту близько 5 метрів, а картонні блоки важили від 65 до 100 кілограм. Експозицію супроводжувала цитата польського письменника Анджея Стасюка, надрукована на стіні: «Тож дуже можливо, що моя душа складається головним чином з пам’яті, і в деяких місцях втрачає здатність відбивати і усталювати побачене, немов осліпнувши, робиться знечуленою, чимось як засвічена фотоплівка. Залишаються тільки тіні предметів, відрази та здогади, але не факти, факти як такі». Самі учасники групи описують інсталяцію як «спресовані контейнери, з яких витиснене “первинне значення”. Внутрішня порожнеча. підміна. простір для заповнення...»⁸³.

⁸⁰ The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds. Tate Modern. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>

⁸¹ Інтерв’ю з Михайлом Барабашем, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁸² Інтерв’ю з Михайлом Барабашем.

⁸³ Цифровий архів «Дзиги». «БЕЗ НАЗВИ». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://archive.dzyga.com>

Аби зайти в простір експозиції, відвідувачу треба було провзаємодіяти з інсталяцією — знайти спосіб оминати її, адже коробки займали майже весь двірний отвір. «Глядач міг не зайти. У нього був вибір: перестрибнути коробки, стати [на них] — це не був музейний експонат», — згадує Михайло Барабаш⁸⁴. Про те, що виставку можна було також споглядати з вікна другого поверху, знали лише ті відвідувачі, що вже бували у просторі та мали сміливість зазирнути за штору. Втім, те, що задумувалось як партисипативний елемент для відвідувачів, стало проблемою для команди «Дзиги». Інсталяція простягалася на вулицю, тож охоронці не могли закрити артцентр на ніч (їм доводилося щоразу демонтовувати коробки). Змійка з картонних кубів заважала наглядальниці та персоналу кафе пересуватися між залами, виносити замовлення тощо, тож «вони потім трохи посунули коробки»⁸⁵. Залишки їжі, що прилипли до коробок, з часом почали давати неприємний запах, на що також жалілися працівники «Дзиги» — «галерея була на нас дуже зла»⁸⁶.

Це провокує роздуми про ранні модерні галереї, ідеалом яких був повністю безлюдний «білий куб». Та чи не є знелюдненість галереї оманливою? Насправді на кожному фото пустої експозиційної зали присутні люди — вони знаходяться за кадром. Саме людина зробила це фото, людина змонтувала цю експозицію і людина охороняє цю галерею. Тож навіть ті виставки, що встановлюють власні правила для відвідувачів (змушуючи їх робити те, чого ті не роблять у повсякденному житті — оминати перешкоди, пересуватися в темряві, вдихати неприємні запахи), будь-яка експозиція все одно рахується з людиною в обличчі персоналу інституції. Саме наглядальники, охоронці та інші працівники галерей, що проводять там значну частину дня, заземлюють виставки, повертають їх до реальності. І, деколи, роблять їх більш комфортним для тривалого співіснування — наприклад, Михайло Барабаш згадує, що персонал «Дзиги» часто стишував аудіодоріжки інсталяцій. Адже те, що

⁸⁴ Інтерв'ю з Михайлом Барабашем, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁸⁵ Інтерв'ю з Михайлом Барабашем.

⁸⁶ Там само.

є бажаним і контрольованим стресом для відвідувача, — різкі повторювані звуки, аромати, спалахи світла, занадто низька чи висока температура, — може перетворитися на справжній стрес для працівників галереї.

Повертаючись до експозиції «Без назви» 2010 року, роблю висновок, що, поміж усього, її задачею було проблематизувати простір — художники досягли цього за допомогою кількох просторових рішень. По-перше, інсталяція простягалася на вулицю, своїм тілом з'єднуючи простір галереї та простір міста (і, можливо, перетворюючи останній на артпростір). По-друге, вона працювала з відчуттям масштабу, а великий розмір картонного муру впливав на те, як відвідувачі почуваються у своїх тілах, змушувала їх роботися маленькими, явно не центральними об'єктами в посторі експозиції (а в оригінальному задумі інсталяція, подібно вищезгадуваній роботі Армана 1960-го року, мала повністю витіснити відвідувача з галереї). По-третє, інсталяція запрошувала до фізичної взаємодії з нею (стрибати, наступати, обходити, вдихати). І, зрештою, «Без назви» — це сайт-специфічна інсталяція, адже вона створювалася для простору «Дзиги» (з урахуванням його розташування, планування, ширини вхідних дверей, висоти стін, наявності на другому поверсі вікна тощо) і жодного разу не експонувалася на іншому майданчику.

Друга інсталяція, яку я хочу розглянути, належить авторству Андрія Лініка. Андрій Лінік — куратор і медіахудожник, що працює на перетині мистецтва, технологій та науки, співзасновник Інституту актуального мистецтва у Львові, а також головний координатор проєктів Інституту актуального мистецтва і Тижня актуального мистецтва, що відбувався у 2008 році у Львові⁸⁷. Сьогодні він очолює Львівське комунальне підприємство «Львівське радіо» та міждисциплінарний простір «РадіоГараж» (віднедавна — «Дім Звуку»)⁸⁸. Андрій Лінік пригадує, що на

⁸⁷ Андрій Лінік. Book Forum. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://bookforum.ua/uk/participants/13110>

⁸⁸ Лінік Андрій Володимирович. Сайт Львівської міської ради. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://city-adm.lviv.ua/lmr/profiles/utilities/linik-andrii-volodymyrovych>

початку 2000-х років він реалізував кілька проєктів спільно з артцентром «Дзига» — серед них відеоінсталяція «.INRI» 2010 року, проєкт «Про Фейсбук» 2014 року і роботизований артоб'єкт, який експонувався в межах 2-го фестивалю «Лімінаріум» в 2017 році. Я планую зосередитись не першому проєкті, відеоінсталяції «.INRI», яку Андрій Лінік експонував у «Дзизі» навесні 2010 року — з 2 по 7 квітня.

Інсталяція «.INRI» складалася з відеоряду, що зображав розп'ятого Ісуса, який був обернений до відвідувачів спиною і намагався «повернутися до людей обличчям, щоби побачити їх»⁸⁹ — роль Христа виконав скульптор Денис Шиманський. Відео проєктувалося на стіну та супроводжувалося «дуже делікатним і непостійним»⁹⁰ звуком — це був модифікований людський голос, який зачитував молитву «Отче Наш» латиною задом-наперед. Окрім відеороботи, яка відтворювалася в експозиційній залі, художник змонтував мінімалістичну каркасну конструкцію, схожу на храмовий притвор (портал) — вона розташовувалась в кінці коридору, що веде до галереї. За задумом Лініка, відвідувач мав подолати певний шлях, аби побачити відеоінсталяцію. «Треба було зайти в майже [повністю] порожню галерею, пройти цих 10 метрів, і тоді [пройти крізь] портал — звідти вже було видно Ісуса. Це був храмовий момент, щоб відвідувач опинився в більш інтимній атмосфері», — розповідає автор⁹¹. Експозицію не супроводжували жодні умовні знаки чи підписи (як-от «початок експозиції»), тож глядач самостійно вирішував пройти крізь портал — Андрій Лінік згадує, що деколи відвідувачі «не проходили [крізь портал], бо думали, що там ремонт — що теж нормально»⁹². «Хто хотів пройти, той проходив. Така була не те що гра, але ситуація», — додає він⁹³. В архівах артцентру «Дзига» інсталяцію супроводжує наступний текст:

⁸⁹ Інтерв'ю з Андрієм Лініком, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁹⁰ Інтерв'ю з Андрієм Лініком.

⁹¹ Там само.

⁹² Інтерв'ю з Андрієм Лініком.

⁹³ Там само.

Розп'ятий Христос - це доказ ініціації Людського у Божественному, ініціації Бога в Людині, двостороння угода заради спасіння. Розп'яття є актом насилля, це фіксація, відсторонення через споглядання, метафора, символ, знак. Розп'яття відбувається не один раз – це постійний процес із деструкції божественного, сакрального, духовного в людині і поза нею; це Розп'яття Бога назовні і всередині себе. Можливо, сьогодні, Смерть трансцендентного, абсолютного Бога просто втрачає чи зовсім позбавлена значення, сенсу. Відвернення Його від себе - це реакція на внутрішній страх і розкаяння за страту сакрального всередині, за втрачанням духовного у наповненні приховуваної порожнечі⁹⁴.

Андрій Лінік «створив та осмислив»⁹⁵ інсталяцію «.INRI» під простір «Дзиги», хоча раніше художник також розглядав площу перед Театром опери та балету ім. Соломії Крушельницької як потенційний майданчик для експонування. Міркуючи про місце, Лінік пригадує, як особливості розташування та планування галереї вплинули на експозицію. За його словами, коли сонячне світло заповнювало вулицю Вірменську, тіні відвідувачів, що проходили повз портал, лягали поверх відеоряду, тож «витворювалася така собі camera lucida»⁹⁶. «Ісус наче хоче до них розвернутися, а люди собі ходять», — описує інсталяцію Лінік⁹⁷.

Подібно тому, як мистецька формація «КОМА» не закладала в ідею інсталяції «Без назви» запахи, Андрій Лінік не планував накладати тіні перехожих на відеоряд. Обидві ситуації сталися випадково і незаплановано, і обидва автори були раді такому збігу обставин. «Мені подобається робити речі, які ти не передбачаєш до кінця», — каже Михайло Барабаш⁹⁸. «Треба бути чутливим до місця і до того, в який спосіб воно впливає на твір», — додає Андрій Лінік⁹⁹. Автори описаних вище інсталяції не лише не відмежовувались від світу, що оточує галерею, але й дозволяли зовнішнім факторам втручатися в експозицію та змінювати її — на думку Андрія Лініка, аспект із тіннями був «одним з найцікавіших»¹⁰⁰ в його інсталяції 2010

⁹⁴ Цифровий архів «Дзиги». Андрій Лінік: проект .INRI (відео, інсталяція). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://archive.dzyga.com>

⁹⁵ Інтерв'ю з Андрієм Лініком, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁹⁶ Інтерв'ю з Андрієм Лініком.

⁹⁷ Там само.

⁹⁸ Інтерв'ю з Михайлом Барабашем, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

⁹⁹ Інтерв'ю з Андрієм Лініком, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

¹⁰⁰ Інтерв'ю з Андрієм Лініком.

року. Крім того, подібна гра тіней є унікальною для «Дзиги» — такого ефекту, ймовірно, не сталося би в жодному іншому просторі. Приймати випадковості — підхід, що суперечить ідеології «білого куба». Він претендує на формування власної, ніяк не пов'язаної із зовнішнім світом реальності — збіги обставин та похибки тут не бувають бажаними.

Третій та останній проєкт, якому я хочу приділити увагу — інсталяція «Земля», яку Павло Ковач (молодший) експонував у «Дзизі» в 2011 році. Павло Ковач — український художник, співзасновник артформації «Відкрита група», львівських приватних галерей «Єфремова, 26» і «Detenyła»¹⁰¹, а також куратор виставкових проєктів у Львівському муніципальному мистецькому центрі. «Земля» — це кінетична інсталяція, яку Павло Ковач понад десять років переосмислює та експонує в різних просторах, зокрема, на фестивалі «Форт Місія» у Львівській області (2011), в галереї «Program» у Варшаві (2012), в межах фестивалю перформансу «ZAZ» в Тель-Авіві (2012), в центрі сучасного мистецтва «M17» у Києві (2013) тощо¹⁰². Втім, вперше художник продемонстрував «Землю» саме у «Дзизі» в 2011 році. Ковач згадує, що перша інсталяція була «більш мінімалістичною»¹⁰³. Тоді художник створив «картини, які опадають»¹⁰⁴ — це були прямокутні пласти ґрунту, нанесені на стіни галереї. Автор розповідає, що ці пласти мали нагадувати полотна стандартного розміру, а їхнє розташування імітувало «класичну розвіску картин»¹⁰⁵. Перебуваючи під впливом зовнішніх факторів, зокрема температури приміщення, протягів, освітлення, дихання та рухів відвідувачів, земляні «картини» поступово зсихалися та опадали на підлогу, утворюючи «нерукотворні об'єкти»¹⁰⁶. Ковач пояснив, що, перенісши інсталяцію до

¹⁰¹ Ковач Павло (молодший). Щербенко Арт Центр. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.shcherbenkoartcentre.com>

¹⁰² Там само.

¹⁰³ Інтерв'ю з Павлом Ковачем, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

¹⁰⁴ Інтерв'ю з Павлом Ковачем.

¹⁰⁵ Там само.

¹⁰⁶ Там само.

стін експозиції, він не втручався в її розвиток — хіба що «прибиральниця трохи [розчищала] шлях, де найбільше ходили люди, центральну частину»¹⁰⁷.

Після першого експонування «Землі» у «Дзизі», художник доповнював інсталяцію новими об'єктами, як-от перевернутий фонтан, дитяча гойдалка та свічки, а в деяких випадках земля, що опадала, знімала шар штукатурки та оголювала малюнки, які раніше знаходились на стінах — і так ініціювала «діалог з попередніми виставками, розкривала історичні пласти»¹⁰⁸. Павло Ковач пригадує, що, перебуваючи на артрезиденції у Варшаві в 2018 році, він почав переосмислювати свою мистецьку практику — проєкт «Земля» зокрема. Тоді в інсталяції з'явилася постать Марії, бабусі художника, яка «все життя провела на полях»¹⁰⁹. Ковач розгортав історію від третьої особи, уявляючи, що бабуся могла би створювати із землі, якби була сучасною художницею. Зрештою, протягом років інсталяція експонувалася в різних інтерпретаціях і сьогодні налічує близько восьми образів, які можна об'єднувати і так створювати нові висловлювання. «Земля» — це триваючий проєкт, із яким Ковач планує працювати надалі.

Проєкт «Земля» унікальний тим, що його більшою мірою творить не митець, а простір і відвідувач (який «безпосередньо впливає [на експозицію], навіть цього не помічаючи»¹¹⁰) — перший лише задає стартові умови інсталяції, після чого відступає. Галерейна зала тут буквально перетворюється на агента, співавтора виставки — те, як швидко земля впаде на підлогу, залежить від температури повітря та характеристик фарби, якою покрито стіни. І якщо зовнішні фактори втруtilись в інсталяції Андрія Лініка та групи «КОМА» випадково, то проєкт Павла Ковача ґрунтується на подібних випадковостях — вони були закладені митцем від початку. Інсталяція «Земля» усвідомлює не лише простір та людину, але й час, який можемо вважати четвертим співавтором виставки. На відміну від більшості експозицій, що

¹⁰⁷ Там само.

¹⁰⁸ Там само.

¹⁰⁹ Інтерв'ю з Павлом Ковачем, квітень 2024 року. Особистий архів авторки.

¹¹⁰ Там само.

імітують вічність або щонайменше консервують мить, проєкт Ковача пускає руйнівну дію часу в простір галереї. Тут час не циклічний (зміна пори дня, року), а лінійний — чим довше триває експозиція, тим більше землі зі стін потрапляє на підлогу. Це один з небагатьох випадків, коли стан роботи підказує, як давно він знаходиться в цьому просторі — зазвичай артоб'єкти, якщо вони не є партисипативними і не передбачають внеску відвідувача, потрапляють до експозиції та покидають її в тій самій кондиції.

ВИСНОВКИ

Експозиційний простір вивчають різноманітні дисципліни: мистецтвознавство аналізує, як розвиток мистецтва та поява нових тенденцій у галузі впливала на зміну майданчиків, де виставляють артоб'єкти; соціологія досліджує, як простір експозиції дисциплінує відвідувача, нав'язує йому поведінкові патерни та сегментує суспільство; економіка фокусується на феномені комодифікації мистецтва та вивченні артринку; дизайн описує технічні підходи до роботи з простором виставки — зонування, побудову навігації, колористичні рішення; філософія дивиться на виставковий простір як на онтологічну категорію — втілення свідомості, капсулу часу, першоджерело мистецтва тощо. Але попри те, що дослідники з різних галузей звертаються до тих чи інших аспектів простору галереї у своїх роботах, існує небагато праць, присвячених виключно цій темі — експозиційні майданчики аналізують або в комплексі з артоб'єктами, їхніми авторами, аудиторією, соціальними та історичними контекстами, або на прикладі конкретних виставок. Через таку малодослідженість мені довелося розширити рамку дослідження та звернутися до музейних студій, хоча я планувала взяти у фокус лише мистецькі галереї. Крім того, галузі бракує узгодженої термінології та класифікації підходів до роботи з простором експозиції — наприклад, дослідники досі не запропонували терміну на противагу «білому кубу», який широко вживається в останні десятиліття. Саме тому, спираючись на опрацьовані джерела та об'єднуючи пропозиції декількох істориків мистецтва, я запропонувала власну класифікацію способів конструювання експозиційного простору.

Простір експозиції існує так само довго, як і об'єкти експозиції, — мистецькі артефакти, — а експериментальні проєкти, що проблематизують майданчики експонування мистецтва, розхитують його звичні межі, почалися в другій половині ХХ століття. Попри подібну історичну тяглість, простір галереї — більшою мірою поле практики, ніж теорії. Особливо, якщо йдеться про вітчизняний контекст.

Україна здобула незалежність 33 роки тому, що є малим проміжком часу для побудови кураторської школи — державні університети досі не навчають цієї спеціальності. Крім того, довгий час Україна була ізольована від західного світу, тож локальні митці та куратори винаходили експериментальні просторові практики самостійно. Тому я вбачаю ризик у застосуванні запропонованої класифікації, що розроблялася на основі практик найбільших західних артінституцій (МоМА, Музей Соломона Гуггенхайма, галерея Лео Кастеллі) до українських галерей 2000-х і 2010-х років. В ситуації відсутності кураторської школи, узгоджених експозиційних практик, ресурсів і спадщини минулих поколінь («нам не було з чим порівнювати»¹¹¹), українські культурні дієвці йшли шляхом експерименту та приймали несвідомі рішення — наприклад, копіювали «білий куб», не усвідомлюючи його ідеологічного навантаження. Навіть ті куратори та художники, що синхронізувалися із західними тенденціями та прагнули просторових експериментів часто впиралися в питання відсутності коштів чи альтернатив.

Підсумовуючи, жодна класифікація експозицій згідно з їхніми просторовими практиками не може претендувати на всеохопність, а її застосування до конкретних прикладів можливе лише за умови врахування соціального, економічного та політичного контекстів, наявних ресурсів, інтенцій творчої команди тощо.

¹¹¹ Інтерв'ю з Владком Кауфманом, березень 2024 року. Особистий архів авторки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

- 1) Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Pr, 1998.
- 2) Cubism and Abstract Art, MoMA. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>
- 3) Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: 1995. 19-38, 142-168 с.
- 4) Carrier, David, *The Display of Art: An Historical Perspective*. Leonardo, vol. 20, no. 1, 1987.
- 5) Ріхтер, Доротея, «Художники й куратори — конкуренти, співавтори чи колеги?», Київ: 2018. 19-97 с.
- 6) Ricci, Benedetta, *The Shows That Made Contemporary Art History: The Salon Des Refusés*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-the-salon-des-refuses/>
- 7) O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: 2000.
- 8) Берджер, Джон, «Як ми бачимо». Київ: 2020.
- 9) Fountain, Marcel Duchamp. TATE. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>
- 10) Marcel Duchamp, Bicycle Wheel. MoMA. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.moma.org/collection/works/81631>
- 11) Ricci, Benedetta, *The Shows That Made Contemporary Art History: The International Surrealist Exhibition of 1938*. Artland Magazine. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-the-international-surrealist-exhibition-1938/>
- 12) Скринник-Миська, Дарина, *Періодизація художнього процесу за А. Данто*.
- 13) Беньямін, Вальтер, «Вибране». Львів: «Літопис», 2002. 53-82 с.

- 14) Osborne, Peter, *Non-places and the spaces of art*. The Journal of Architecture, 2001.
- 15) ROBERT MORRIS – VOICE, 1974. The Venet Foundation. [Электронный ресурс]. Джерело: https://www.venetfoundation.org/programme/robert_morris/
- 16) Foucault, Michel, and Jay Miskowiec, *Of Other Spaces*. Diacritics 16, no. 1, 1986.
- 17) Morgan, David, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. 1st ed. University of California Press, 2005. 48-74 с.
- 18) Robert Rauschenberg, Bed. MoMA. [Электронный ресурс]. Джерело: <https://www.moma.org/collection/works/78712>
- 19) Takacs, Balasz, *Inside That Tracey Emin Tent of Everyone She Ever Slept With*. Widewalls, 2020. [Электронный ресурс]. Джерело: <https://www.widewalls.ch/magazine/tracey-emin-everyone-i-have-ever-slept-with>
- 20) Joseph Kosuth, The Ninth Investigation, Proposition One. Castelli Gallery. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth16>
- 21) Claes Oldenburg, Bedroom Ensemble. National Gallery of Canada. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/bedroom-ensemble>
- 22) 'Condensation Cube', Hans Haacke, 1963–5, Tate Museum. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/haacke-condensation-cube-t13214>
- 23) Within and Beyond the Frame exhibition | Daniel Buren, University of Oregon. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/within-and-beyond-the-frame-exhibition-john-weber-gallery-1973/>
- 24) Filipovic, Elena, *The Global White Cube. Politics of Display*, On Curating Journal, Issue 22, 2014.
- 25) O’Doherty, Brian, *Studio and Cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Princeton Architectural Press, 2012.

- 26) Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin/Boston: 2016. 211-243 с.
- 27) Kwon, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*. London: The MIT Press, 2004
- 28) Hawkins, Harriet, *Geography and art. An expanding field: Site, the body and practice*. *Progress in Human Geography*, 37(1), 2013. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://doi.org/10.1177/0309132512442865>
- 29) Архівні тексти про МО «Дзига», Історія. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://dzyga.com/istoriya>
- 30) Інтерактивний Львів. Вул. Вірменська, 35 - житловий будинок. Центр міської історії. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://lia.lvivcenter.org/uk/objects/virmenska-35/>
- 31) Козак Віра-Марія, «За лаштунками особистих історій: “Дзига” як досвід спільноти». Український Католицький Університет, Львів 2020.
- 32) Офіційна сторінка «Дзиги» у Facebook, допис за 26 серпня 2019 року. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/DzygaLviv/posts>
- 33) The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds. Tate Modern. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>
- 34) Цифровий архів «Дзиги». «БЕЗ НАЗВИ». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://archive.dzyga.com>
- 35) Андрій Лінік. Book Forum. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://bookforum.ua/uk/participants/13110>
- 36) Лінік Андрій Володимирович. Сайт Львівської міської ради. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://city-adm.lviv.ua/lmr/profiles/utilities/linik-andrii-volodymyrovych>
- 37) Цифровий архів «Дзиги». Андрій Лінік: проект .INRI (відео, інсталяція). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://archive.dzyga.com>

- 38) Ковач Павло (молодший). Щербенко Арт Центр. [Електронний ресурс].
Режим доступу: <https://www.shcherbenkoartcentre.com>
- 39) Carrier, David, *Museum Skepticism, A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: 2006, 91-110 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Інтерв'ю

Для цієї дипломної роботи я провела інтерв'ю з чотирма діячами львівського мистецького поля: Влодком Кауфманом, Михайлом Барабашем, Андрієм Лініком та Павлом Ковачем. В розмові з Влодком Кауфманом, куратором і співзасновником артцентру «Дзига», мені важливо було дізнатися про контекст львівського артсередовища 2000-х років, обставини створення інституції, її цільову аудиторію, бізнес-модель та підходи до роботи з простором. З цією метою я задала Влодкові Кауфману наступні запитання:

1. Коли ви створювали «Дзигу», як багато виставкових майданчиків було у Львові — і чим «Дзига» відрізнялася від них?
2. Як ви обрали простір для «Дзиги» — чому саме локація на вулиці Вірменській, 35?
3. Чому вирішили зробити відвідування «Дзиги» вільним? Як артцентр заробляв?
4. За які проєкти та рішення вас критикували? Чи створювали ви виставки на теми, які табували інші галереї та музеї?
5. Чому ви вирішили об'єднати галерею та кафе і зробили вікно в експозиційний простір на другому поверсі?
6. Як часто ви експериментували з галерейним простором, трансформували його? Якщо не часто, то чому?
7. Як часто ви створювали виставки, в межах яких демонстрували концептуальні об'єкти, що не асоціюються з мистецтвом за межами галереї? Як працювали з ризиком несприйняття таких об'єктів?
8. Чи бували у вас проєкти, створені на замовлення «Дзиги» або ж такі, що певним чином рефлексували саму будівлю та її контекст — наприклад, її історію, історію вулиці чи району?

9. Чи бували у вас проєкти, які залучали (як відвідувачів чи (спів)авторів) конкретні соціальні групи: наприклад, дітей, молодь, людей з інвалідністю, людей похилого віку, ветеранів?
10. Ви працювали швидше зі знайомими чи маловідомими митцями?
11. Ви часто проводили інсталяції — чому? Чи не є такі проєкти дорожчими в реалізації?
12. Виставки в «Дзизі» були більшою мірою для тіла чи для свідомості глядача (чи для обох)?
13. Хто переважно відвідував «Дзигу» в 2000-х роках? Чи аналізували ви аудиторію?
14. Чи був у просторі «Дзиги» хтось, хто спостерігав за порядком в галереї?

Якщо метою інтерв'ю з Влодком Кауфманом було з'ясувати контекст артцентру «Дзига» в 2000-х роках, розмови з Михайлом Барабашем, Андрієм Лініком та Павлом Ковачем мали допомогти у формуванні описів конкретних інсталяцій — в інтерв'ю з художниками я запитувала про обставини створення обраних проєктів, а також їхні концептуальні й технічні характеристики. Хоча питання до кожного художника корегувалися в процесі розмови, основа залишалася спільною для всіх трьох авторів:

1. З яких елементів складалася ваша інсталяція та де саме вона роцташовувалася?
2. Як та чому ви вирішили створити цю інсталяцію?
3. Чи адаптували ви простір галереї під цю інсталяцію? Як саме та чому саме так?
4. Як довго тривала експозиція?
5. Ви закладали маршрут простором галереї чи експозицію можна було оглядати в довільному порядку?
6. Чи використовували ви невізуальні експозиційні техніки? Наприклад, звук, тактильність, запахи.

7. Ваша інсталяція була сайт-специфічною? Створюючи її, ви думали про простір «Дзиги», чи ідея була розроблена до того, як ви прийняли рішення експонувати її там?
8. Чи думали ви про глядача, створюючи цю інсталяцію? Якщо так, хто був вашою цільовою аудиторією?