

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь – магістр

на тему: **“КУРАТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ І ПРАКТИКИ ІНКЛЮЗИВНОГО
МИСТЕЦТВА: АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАХІДНОГО ПОЛЯ ХХ–
ХХІ СТОЛІТЬ”**

Виконала: студентка 2-го року навчання,
спеціальності 034 “Культурологія”

Озарчук Оксана Юріївна

Наукова керівниця: Тимчук Надія Валеріївна,
кандидатка культурології

Рецензент: Герман Єлизавета Сергіївна, кандидатка
мистецтвознавства

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою

« _____ » Секретар ЕК

_____ « ____ » _____ 20__ р.

Київ 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I: ЗАХІДНЕ ПОЛЕ ІНКЛЮЗИВНОГО МИСТЕЦТВА: ДОСВІД МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ТА КУРАТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	7
I.1. Концепція інклюзії.....	
I.2. Мистецтво аутсайдерів ХХ століття.....	13
I.3. Кураторство інклюзивного мистецтва. Роль куратора в інклюзивних практиках.....	20
I.4. Культурологічні передумови інклюзії в суспільному і мистецькому дискурсах.....	32
РОЗДІЛ II: УКРАЇНСЬКЕ ПОЛЕ ІНКЛЮЗИВНОГО МИСТЕЦТВА.....	35
II.1. Постаті та проекти інклюзивного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.	38
II.2. Сучасні майстерні інклюзивного мистецтва в Україні. Діалог іноземних та українських майстерень.....	43
II.3. Проекти сучасних українських митців на тему інклюзії в часи російсько-української війни.....	60
II.4. Актуальні проблеми кураторства інклюзивного мистецтва в Україні.....	68
ВИСНОВКИ.....	74
БІБЛІОГРАФІЯ ТА СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	78
ДОДАТКИ.....	85

ВСТУП

“Інклюзія є сутністю сучасного мистецтва”

— Костянтин Дорошенко

Сучасне мистецтво виступає антиподом класичному, що упродовж тривалого часу вважалось елітарним, естетичним та предметним. У межах даного дослідження пропонується дослідити інклюзію, яка є якщо не уособленням сучасного мистецтва, то його важливим предметом. Пересічні глядачі часто сприймають інклюзивне мистецтво як арттерапію або як мистецтво, над яким панують лише закони етики. Проте ми вважаємо, що саме через інклюзію можна зрозуміти, чому сучасне мистецтво є тим, чим є.

Мистецтво вже не є привілеєм і не формується лише за допомогою цензурованих канонів, освіти чи художнього ринку. Споглядаючи аутсайдерське мистецтво, ми розуміємо: митцем може бути кожен. Водночас провідними темами сучасного мистецтва стають репрезентація маргіналізованих груп та включення їхніх досвідів у соціум. Саме куратор допомагає зрозуміти твір, експозицію та позицію художника. “Curator” перекладається з латини як опікунство, і, можливо, саме у формі інклюзії куратор може бути самим собою — посередником не тільки для аудиторії, а й для інклюзивного митця.

Актуальність дослідження. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну призвело до масової набутої інвалідності, як військових, так і цивільних українців. Тема інвалідності перестала бути настільки стигматизованою, як в радянські часи, коли радянська дефектологія диктувала норми, а мистецтво пропагувало ідеальне тіло. Проте, сьогодні реабілітація можлива через репрезентацію в мистецтві, де тема інвалідності та інклюзії актуальні останні 20 років. Шрифт Брайля та пандуси стали інституційним мінімумом, оповідь травмованості ексклюзивним суспільством не є максимумом. Ми спостерігаємо за розвитком інклюзії в мистецтві, як люди з синдромом Дауна можуть представити країну на бієнале (Український павільйон на 60-й Венеційській бієнале). Організація виставок чи майстерень вже не створена абстрактною

людиною, її створює куратор, який опікується нужденними та презентує їх мистецтво. Тому, в цьому дослідженні ми аналізуємо провідні кураторські практики, які формують інклюзивне поле мистецтва.

Ступінь наукової розробки. Дослідження кураторських практик та стратегій в українському та західному полі можливе за допомогою релевантної літератури. Ми досліджуємо мистецтвознавчий дискурс крізь історію мистецтва, кураторства, виставкової діяльності, а також матеріалів, які опрацьовують їх вплив на культуру інвалідності. Ми розглянули роботи на перетині культурологічних пояснень упереджень до інвалідності та пояснень крізь крип-теорію. Мали нагоду опрацювати крип-естетику та як вона формує мистецький погляд на інвалідність. Тема інвалідності в науковому полі пов'язана з концептами деколоніальності, квір-студій та тілесності, які працюють з подібними проблемами нормотипових стигм. У проведеному дослідженні розглянуто праці таких авторів: Ганс Ульріх Обріст, Єлизавета Герман, Аманда Качія, Мішель Тевоз, Жак Рансьєр, Мішель Фуко, Террі Сміт, Роджер Кардінал, Клер Бішоп, Міранда Фрікер, Елісон Кейфер, Темба Мідделман, Розмарі Гарланд-Томпсон, Джозеф Шапіро, Мішель Тевоз, Семен Глузман, Пол О'Нілл, Сергій Енеберг, Роберт МакРуер, Еліза Чендлер, Джейд Френч, Аліса Ложкіна, Костянтин Дорошенко. Їх роботи сформували теоретичну базу дослідження, проте ми активно працюємо з інтерв'ю з українськими кураторами, виставковими каталогами та маніфєстами, що надали можливість побачити візію кураторів, які формують погляд на інклюзивне мистецтво.

Об'єктом наукового дослідження є інклюзивне мистецтво та його простори, а саме: майстерні для людей з ментальною інвалідністю; виставкові експозиції, колекції та музеї, що репрезентують тему ментальної або фізичної інвалідності, а також наївне мистецтво та ар-брют, що стали основою інклюзивної думки в сучасному мистецтві.

Предмет дослідження – кураторські стратегії і практики роботи з інклюзивним мистецтвом, а саме методи інклюзивного мовлення з глядачем та авторами з інвалідністю, резиденції для колег з інклюзивними потребами, освітні

програми на тему інклюзії, вибудовування простої мови (Plain language) для комунікації з нейровідмінними художники або аудиторією з особливими потребами.

Метою дослідження є зрозуміти, як кураторські стратегії та практики формують інклюзивне мистецтво в українському та західному полі ХХ–ХХІ століть: від ар-брюту, аутсайдерського та наївного мистецтва до сучасних інклюзивних майстерень, виставок і проєктів, у яких люди з ментальною та фізичною інвалідністю отримують можливість бути представленими не лише як об'єкти соціальної турботи, а як повноцінні митці та учасники сучасного мистецького процесу.

Для досягнення мети поставлено такі завдання:

- визначити передумови виникнення інклюзивного мистецтва;
- визначити поняття інклюзивного мистецтва;
- розрізнити інклюзивне кураторство та кураторство інклюзії;
- створити хронотоп розвитку інклюзивного мистецтва: від ар-брюту до сучасних інклюзивних виставок;
- дослідити мистецькі ініціативи в Україні, використовуючи власний кураторський досвід;
- зрозуміти роль куратора в інклюзивному мистецтві;
- окреслити актуальні проблеми кураторства інклюзивного мистецтва.

Хронологічні межі дослідження охоплюють поч. ХХ – поч. ХХІ ст. Такий хронотоп обраний від моменту першої згадки ар-брюту у 1920-х до останньої діючої події на тему інклюзивності, а саме виставки Нікити Кадана “Нова цілісність” у мистецькому просторі “Павільйон 13”, відкриття якої відбулось 11 квітня 2026 року.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети був проведений практичний та теоретичний аналіз. Теоретичний аналіз базувався на опрацюванні наукових напрацювань темою яких є інклюзія, ментальна інвалідність та кураторська справа. Практичний аспект проявлений в аналізі українського мистецького поля інклюзивного мистецтва, у якому працює

авторка як кураторка. Автоетнографія – рефлексія власних кураторських проєктів на тему інклюзії є одним з основоположних методів дослідження. Окрім цього, проведено інтерв'ю з провідними кураторами українських інклюзивних майстерень. Опрацьовані досвіди роботи провідних інклюзивних майстерень в Україні та за кордоном, що є методом case study. У роботі використані такі методи та підходи: порівняльно-аналітичний, кураторський, мистецтвознавчий, історико-генетичний, історико-порівняльний та методи дослідження візуальної образності й інституційності.

Особистий внесок. Дослідження проведено не тільки з теоретичної перспективи, а також розглянуто практичний досвід авторки. Кураторська та асистувальна практика в інклюзивній майстерні “ательєнормально” стало основою спостереження майстерень для митців з ментальною інвалідністю в Україні. Безпосередня робота в майстерні сприяла розумінню кураторських методів у роботі з інклюзивним мистецтвом, специфічної мови та поведінкових патернів у роботі з людьми з ментальною інвалідністю.

Новизна дослідження полягає в тому, що в роботі вперше проаналізовано кураторство інклюзивного мистецтва в українському науковому полі. Дослідження супроводжується аналізом культурологічної та мистецтвознавчої бази. Аналізуючи кураторство інклюзивного мистецтва, розглянуто основи деколоніальних активістських підходів, disability studies та квір-теорії, що сформуvalи теоретичну базу інклюзії в культурному контексті.

Структура роботи. Робота складається з вступу, двох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, бібліографії, що складається з сімдесять одного джерела та додатків, в яких є чотири інтерв'ю.

РОЗДІЛ I: ЗАХІДНЕ ПОЛЕ ІНКЛЮЗИВНОГО МИСТЕЦТВА: ДОСВІД МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ТА КУРАТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Хоч інклюзивне мистецтво часто сприймається як художня практика інвалідності, таке розуміння не є вичерпним. Інклюзія говорить не тільки про людей з інвалідністю, а про включення до соціуму тих досвідів, які довгий час залишались маргіналізованими або невидимими. Тому, щоб зрозуміти інклюзивне мистецтво, потрібно спершу означити саму інклюзію: як суспільну, культурну та мистецьку категорію. Саме з цього понятійного поля варто почати дослідження.

I.1. Концепція інклюзії

Перейдемо до частини об'єкту дослідження – інклюзії. Через вразливість та малообізнаність суспільства, тема інклюзивності має специфічний понятійний апарат. Термін “інклюзія” походить з латини та означає включення. В першу чергу це стосується включення людей з інвалідністю в суспільство, проте сьогодні термін “інклюзія” стосується всіх людей з особливими потребами. Відтак, говорячи про інклюзивне суспільство, мається на увазі про егалітаристський соціум, що відкритий до інтересів кожного індивіда.

Сьогодні тема інклюзивності стає все більш популярною, проте становлення наукового осмислення інклюзії було тривалим. Зараз ми маємо можливість розглядати інклюзію в мистецькому вимірі, проте спершу дослідники розуміли її через тему інвалідності в медицині, згодом в питанні соціального прийняття, і вже зараз ми можемо говорити про інклюзію в культурі та мистецтві. Зокрема, інвалідність має декілька визначень – біомедичне, коли інвалідність прирівнюється до хвороби; філантропічне, коли інвалідність сприймається за людську трагедію і тавро; соціологічне, інвалідність як форма соціальної відмінності; економічне, де людина з інвалідністю сприймається як індивід з особливими витратами (лікування та матеріальна допомога), а також

добір робочої сили в суспільстві, що не можуть покрити люди з інвалідністю; та соціально-політичне – інвалідність як частина фізичного та соціального світу (Байда, Еннс, Азін, Грибальський, Найда, 2012, 36).

Спершу розглянемо інклюзію з медичної точки зору, адже саме це формує терміни, які супроводжують тему інклюзивності. Медичні інституції вбачають проблему інвалідності в людині та зосереджується на виправленні цієї “вади”. Саме у медичній сфері з’явився конституційний абсолют, що є нормою тіла та розуму, а що підлягає корекції. Як наслідок, сформувалась сегрегація людей з інвалідністю, яку презентували як турботу і допомогу. Можемо згадати французького філософа Мішеля Фуко, який писав у роботі “Наглядати і карати”, що державні структури як лікарні, школи та в’язниці карають підлеглих, маскуючи це за порядком. Цьому передують нормальність, яка є інструментом влади. Суспільство дисциплінує та індивіди самі себе підлаштовують під норму, адже розуміють ексклюзивність суспільства, що здатне ізолювати або виключити індивіда, що не є нормальним. Тому, можемо інвалідність постає в суспільстві не природним чинником, а продуктом каральної нормалізації. (Foucault, 1975)

Окрім пригноблення системи, порушення здоров’я впливають на функції тіла та його будови, діяльність, а саме можливість виконувати базові завдання, залучення в соціумі. Тобто розлад впливає, як на особисті фактори, так і на фактори оточення (Байда, Еннс, Азін, Грибальський, Найда, 2012, 46).

Відстоювання прав та видимість людей з інвалідністю розпочалось з активістських рухів. У 1962 році Ед Робертс (1939-1995), який мав інвалідність через паралізованість став першою інклюзивною людиною, здобувши вищу освіту (California Museum, 2011) . Проте, бюрократичні проблеми Робертс мав і в середній школі, працівники якої не погоджувались надати Робертсу атестат, адже учень не пройшов курс фізкультури. Ед Робертс виграв справу. У 1972 році Робертс заснував у Берклі, де здобув вищу освіту, першу організацію самоадвокації для людей з інвалідністю “Центр незалежного життя”. Його

вважають першим інклюзивним активістом, що боровся з патерналістською політикою, відстоюючи права людей з інвалідністю.

Також у 1972 році британські активісти заснували Союз фізично обмежених людей проти сегрегації (Union of the Physically Impaired Against Segregation), саме він актуалізував у суспільстві дискусію, що проблема не в тілі людей з інвалідністю, а в соціальних упередженнях. У 1977 році американські активісти окупували Федеральний будинок Сан-Франциско, що стало найдовшою акцією протесту на той момент. Вимогою протесту було виконання Закону про реабілітацію. Проте, як пише Джозеф Шапіро найважливішою законодавчою подією, що вплинуло на інтегрування людей з інвалідністю в культуру, стало підписання Акту про американців з інвалідністю (Americans with Disabilities Act), саме цей акт став першим у світі комплексним антидискримінаційним законодавством (Shapiro, 1993, 57).

Дослідження інклюзії у соціологічній царині розпочалось у 1970-х роках, коли британський соціолог Майкл Олівер запропонував сприймати інвалідність не як ваду тіла, а через стигматизацію суспільства, які відбуваються через упередженість інституцій та культури (Oliver, 2018, 14). Сам дослідник мав набути інвалідність, причиною якої став нещасний випадок. Після інциденту у 1962 році, який став причиною пересування Олівера на кріслі колісному, соціолог почав впроваджувати ідею інклюзивності в британську соціологічну думку. Яскравим прикладом його наукового активізму є заснування наукового журналу “Disability and Society”. У виданні одними з перших презентувалась візія, як суспільство повинне підлаштуватись під людей з особливими потребами, а не навпаки.

Сьогодні, коли у суспільстві говорять про інклюзивність, у багатьох людей, які не є професіоналами у сфері інклюзії, є сумніви щодо правильного формулювань та означень вокабуляру стосовно інклюзивності. Фамільярні слова на кшталт “каліка” чи “даун” вже стали моветоном. Проте, залишається актуальним суспільний запит, як називати людей з інвалідністю. Не є правильним формулювання “людина з особливими потребами” або “особлива

людина”, що одразу обмежує людину з інвалідністю. Як стверджують експерти з Вищої школи адвокатури НААУ, у “нормальної” людини також є обмеження – ми не здатні підняти надмірну вагу або пробігти без перерви більше, ніж можемо. Коли ми говоримо про інклюзивне суспільство, важливо сказати про два провідні підходи. Це Person-first language та Identity-first language. Перша позиція виступає від імені людини та набула юридичної підтвердженості ще у 1980-х. Спершу говориться про людину і вже в додатку її діагноз. Приклад: людина з синдромом Дауна. Другий варіант відстоює ідентичність людини через її діагноз. Приклад: аутистична людина замість “людина з аутизмом”. Ці два підходи є протилежними та отримали прихильність від інклюзивної спільноти по-різному. Інклюзивні практики пропонують не об’єктивізувати людини та сприймати її лиш через її хворобу. Можемо відслідкувати, як у мові ми надаємо перевагу ідентичності (Grech, Koller, Olley, 2023, 3).

Все частіше у сучасному масовому контексті іменник “інклюзія” більше використовується у формі прикметника “інклюзивний” – інклюзивний простір чи інклюзивна освіта. Термін “інклюзивна освіта” затвердили у 1994 році, у Саламанській декларації Організації Об’єднаних Націй. У документі сказано, що школи зобов’язані надавати освіту всім дітям, адже заклади освіти можуть бути одними з найефективніших засобів боротьби з дискримінацією. Щодо інклюзивних просторів, вони можуть бути доступними як фізичним, де є тактильні маршрути або пандуси, що полегшують пересування, так і культурним, де надається голос маргіналізованим групам.

Як ми вже сказали, в першу чергу інклюзія говорить про людей з інвалідністю. Як відомо, інвалідність буває різною та її класифікація є умовною. Враховуючи, що це дослідження націлене в першу чергу репрезентувати митців з ментальною інвалідністю, то варто спершу її і означити. Ментальна інвалідність є найпоширенішим спектром захворювань, які можуть варіюватись, зазвичай у цю систему входять інтелектуальна інвалідність, психічні розлади, розлади аутистичного спектру. Нейровідмінність може супроводжуватись генетичною відмінністю, до прикладу синдром Дауна. Окрім ментальної

інвалідності, інклюзивність репрезентує людей з сенсорною інвалідністю (вади зору та слуху), фізичною інвалідністю (порушення опорно-рухового апарату, нейроп’язові захворювання), яка є уособленням стереотипу, коли говорять про інвалідність. Фізичною інвалідністю також може бути набута інвалідність (ушкодження, черепно-мозкові травми, ампутація кінцівок, посттравматичний синдром або сенсорні порушення). Не варто забувати про “невидиму” інвалідність, яка нерідко зустрічається в мобільних людей, а саме посттравматичний синдром або діабет.

Інклюзія є важливою суспільною темою про яку говорять не тільки соціологи та митці. Це стало якщо не частиною соціуму, то її альтернативною основою. Інклюзивні методи взаємодії з суспільством використовується у більшості сфер людства. Наприклад, в архітектурі вже давно пандуси не є проявом примхи чи екзотичності. Все більше створюється посібників на тему інклюзивної освіти та нових норм когнітивної доступності. Також інклюзію можна помітити в медіа через субтитри та транскрибування для людей з порушенням слуху.

Говорити про абсолютно інклюзивне суспільство є утопією, адже запит на рівноправне суспільство сформувався лиш нещодавно. Окрім того, можемо прослідкувати тенденцію, як уряди профанують нормами інклюзії, наприклад в урбанізмі. Тоді ж голосом потреби в інклюзивному суспільстві стають поодинокі люди з інвалідністю. Також, коли ми говоримо про суспільство, то не сприймаємо все населення планети, а особливо відчужені країни, або держави з культом людини як робочої сили.

Якщо аналізувати український контекст, важливо розглянути перші правозахисні ініціативи, які вплинули на видимість людей з інвалідністю в соціумі і як наслідок вплинули на розвиток інклюзивних майстерень, про які ми будемо говорити у другому розділі. Історія української інклюзії починається у 1990-х через міжнародні співпраці. До прикладу, заснований філантропом Джорджем Соросом Міжнародний фонд “Відродження” надав можливості для створення перших Недержавних організацій (НГО), що працювали з питаннями

соціального і правового інтегрування українців. Варто також згадати Всеукраїнський фонд “Крок за кроком”, який з 1998 року формує інклюзивної освіти в Україні. Метою фонду було включення в українську освіту зменшення ізольованості учнів, подолання бар’єрів між учнями та вчителями, право на здобування освіти для будь-якої дитини, визнання шкіл не тільки в академічному розумінні, а й також у розвитку периферійних громад. Щодо правової цінності інклюзії на державному рівні, у 1991 році Верховна Рада ухвалила закон “Про основи соціальної захищеності осіб з інвалідністю в Україні”. Закон забороняє дискримінувати людей з інвалідністю, враховуючи їх стан здоров’я. У 2006 Генеральна Асамблея ООН прийняла Конвенцію про права людей з інвалідністю. Проте, провідними фігурами в українській інклюзії є активістські ініціативи як Національна Асамблея людей з інвалідністю України.

Можемо порівняти розвиток інтеграції інклюзії в західне та українське суспільства. Якщо першопочаткові відстоювання прав у західній культурі почалось з активістських рухів або окремих активістів, як Ед Робертс, то в Україні все почалось з правових та громадянських організацій, що вплинули на державне розуміння інклюзії, та згодом перейшло до активістських об’єднань.

Не можемо ігнорувати, наскільки тема інклюзивності вийшла з маргінесу за останні роки. Російське вторгнення в Україну спричинило поранення 41 000 цивільних та 390 000 військових (Wikipedia), які стали носіями набутої інвалідності. Ріст виробництва протезування, реабілітація та репрезентація в медіа є найпопулярнішими методами інклюзії в Україні. З’явилась також фінансова підтримка інклюзивних ініціатив, а саме від British Council та UNESCO, що зацікавлені в інтеграції українських ветеранів у соціум. Проте, все ще є стигми, тому не відомо, чи буде достатній рівень інклюзії в Україні та світі.

Сьогодні інклюзивні ініціативи мають за мету показати суспільству те, що людина є людиною. Мати особливі потреби не є вироком і не завжди тільки про інвалідність. Запит на прийняття через інклюзію може з’явитися у кожної людини.

Можемо спостерігати за розвитком інклюзії за трьома провідних напрямками: за моделлю, за сферою та суб'єктом (Shapiro, 1997, 37). Прикладом сферової інклюзії є вже згадана освітня інклюзія, що надає можливість навчатися дітям з різними потребами. Також сферовою інклюзією є соціальна інклюзія, що надає можливість реабілітуватися та повернутися у соціум, особливо актуальним цей вид інклюзії став через критичний соціальний стан українських ветеранів. Найбільш поширеним видом сферової інклюзії сьогодні є просторова інклюзія, яка надає можливість отримати фізичний доступ до різних середовищ, наприклад, за допомогою пандусів. Ми не згадуватимемо це надалі, проте важливим напрямком сферової інклюзії є трудова, що відстоює рівні права робітників, достойну оплату праці та доступ до зайнятості для кожної людини.

Про інклюзію також говорять за допомогою вищезгаданих моделі та суб'єкту. Щодо модельної конструкції, до неї відносять правозахисну модель, що захищає права всіх громадян, інтегрує схеми адвокації та медичну, яка прогресує, ігноруючи умовну біологічну норму, надаючи можливість формалізувати інвалідність та реабілітуватися (Лавренюк, 2025, 51). Позичування суб'єктної інклюзії подібне до Person-first language, тобто це інклюзія людей з інвалідністю та інклюзія етнічних меншин. На цьому моменті ми розуміємо, що інклюзія стосується не тільки людей з інвалідністю, а є інструментом рівноправ'я.

У цьому дослідженні ми зосередимось на культурній та соціальній інклюзіях. Основним суб'єктом стане інклюзія людей з ментальною та фізичною інвалідностями, які спроможні інтегруватися в соціум за допомогою репрезентації в мистецтві та художньої практики, створену разом з кураторами.

I.2. Мистецтво аутсайдерів ХХ століття

Побутує всім відомий стереотип про те, яким мусить бути художник. У більшості інтерпретацій: бідним та шаленим. Античний філософ Платон писав про манію, що керує поетом, тобто митцем. В діалозі "Іон", написаному

приблизно в 390 році до нашої ери Платоном, Сократ питає у рапсода Іона, звідки походить його майстерність (Plato, 1997, 937). Філософ приходять до висновку, що божественне натхнення приходять через неконтрольовану манію. Тобто, митець стає інструментом для створення шедевру, а не суб'єктом. У діалозі “Федр”, Платон описав чотири види манії: Пророчу манію, що є даром Аполлона, Містеріальну – дар Діоніса, Поетичну манію, що є даром від Муз та найвищу манію – Любовну від Афродіти та Ерота. Платон говорить, що без одержимості та безумства Поетичної манії митець ніколи не зможе створити досконалий твір (Plato, 1997, 49).

Така комплементарна стигма щодо митця, який зобов'язаний бути божевільним, а говорячи науковою мовою, нейровідмінним, жила після Платона не одне століття. Як пише Сандер Гілман, загострився цей культ в епоху романтизму, коли культура пов'язувала геніальність зі стражданнями та обсесями (Gilman, 1985, 357). У масовій культурі цей міф все ще присутній, адже уявлення про мистецтво у масового глядача відбувається через асоціації з європейськими митцями ХХ століття, наприклад, Егоном Шиле та Вінсентом Ван Гогом, які мали розладами психіки.

Демаргіналізація “мистецтва душевнохворих” розпочалася саме у ХХ столітті. (Ененберг, 2024, 14). У 1921 році психіатр Вальтер Могенталер презентував монографію “Душевнохворий як художник” про пацієнта психіатричної лікарні Адольфа Вельфі, у якого розвинулась шизофренія після визволення з в'язниці. Могенталер створив роботу з двох частин: аналіз хвороби Вельфі та його естетична складова творчості. Вельфі описав його діагноз, поведінкові патерни, симптоми, а згодом увійшов в аналіз композиції творів, наративів та орнаментів, з якими працює митець. Могенталер визнав, що творчість Вельфі має особливий естетичний стиль, тим самим, робота психіатра вперше відокремила нейровідмінну людину від її творчості та описала її як повноцінну мистецьку практику (Mogenthaler, 1921). Згодом роботи Вельфі були куровані Дюбюффе у 1948 році для виставки art brut у Парижі та Зеєманом на

бієнале Documenta5 1972 році, що стала першою виставкою сучасного мистецтва з експозицією інклюзивного мистецтва (Калуш, 2026)

Проте, системний інтерес до мистецтва нейровідмінних людей зачався в науковому дослідженні психіатра Еміля Крепеліна у 1891-1903 роках, коли він працював директором Гейдельберзькому університеті. Крепелін збирав мистецтво митців як медичні документи, за допомогою яких можна прослідкувати тенденцію лікування пацієнта.

Продовжив каталогізацію нейровідмінного мистецтва асистент Крепеліна та історик мистецтва Ганс Принцхорн, до середини 1920-х дослідник вже мав тисячі робіт (Шишлова, 2020). Велика кількість робіт характерна для постійної роботи з людьми з ментальною інвалідністю і сьогодні. Принцхорн випустив книгу “Художня творчість душевнохворих” у 1922, яка стала вихідною позицією для дослідження мистецтва людей з ментальною інвалідністю як феномену мистецтва (Шишлова, 2020). З цього почався розвиток інклюзивного мистецтва. Сьогодні, Колекція Принцхорна є однією з найвідоміших колекцій аутсайдерського мистецтва. Частина зберігається в психіатрично-мистецькій інституції “Kunsthau Kannen”.

Книга Принцхорна важлива не тільки маніфестацією мистецтва, а також заявою про те, що через мистецтво можна дослідити ментальний стан, прагнути щось дослідити та прикрасити, а головне – створювати твори через символи. Окрім цього, книга вплинула на сюрреалістів, особливо на Жана Дюбюффе, який став культовою особистістю в темі інклюзивного мистецтва. Саме Дюбюффе представив мистецтво душевнохворих не як медичинський приклад діяльності, а як мистецтво зі своєю цінністю. У 1945, листуючись з митцем Рене Обержонуа, Дюбюффе вперше вжив термін “Art Brut”, що перекладається з французької як грубе мистецтво. Поняття “ар брут” використовується для позначення неконвенційного мистецтва, створеного самоуками, дітьми або людьми з ментальною інвалідністю. Для створення мистецтва “ар брут” не потрібне професійне обладнання, зазвичай використовуються підручні матеріали.

У своєму маніфесті “Ар брют на противагу культурному мистецтву” Дюбюффе пише, що культурні інституції як академії та музеї позбавляють можливість творити. Дюбюффе відмовлявся від ринкових та інституційних орієнтирів, тому митці ар брют – самоуки, ув’язнені, нейровідмінні та інші, хто живе на маргінесі. Дюбюффе стверджував, що кожна людина – художник, адже має творчий потенціал, який дискредитує музей (Dubuffet, 1949). Проте, Дюбюффе класифікував та збирав мистецтво маргіналів, використовуючи власний авторитет, ідентично, як працювали інституції, яких він критикував.

Гол Фостер пише, що Дюбюффе є першим інклюзивним куратором, що створив колекцію та власну інклюзивну інституцію. Фостер також пише про зв’язок Дюбюффе з вже згаданим сюрреалізмом, у своїй кураторській практиці він акцентував увагу на питанні несвідомого та ірраціонального, що також було інструментом творчості сюрреалістів. Дюбюффе, зокрема, використовував стратегію брутальної естетики, ігноруючи витончені матеріали або теми (Foster, 2020, 36, 49).

Вплив на аутсайдерське мистецтво був політично заангажованим: 1937 році націонал-соціалісти Німеччини відкрили виставку “Дегенеративне мистецтво”, де представили 650 творів модерністів та людей з ментальною інвалідністю з Колекції Принцгорна (Ененберг, 2024, 35). Німецький уряд відкрив її наступного дня після відкриття “Великої німецької художньої виставки” у Мюнхені, яка була ідеологічно конвенційно, на такому контрасті німецький уряд продемонстрував виродство та дегенеративність модерністського та нейровідмінного мистецтва. Вищезгаданий Гілман писав, що це, зокрема, є наслідком міфу епохи романтизму, яка гіперболізувала ненормальність митця та дозволила нацистському уряду співставити з небажаним (Gilman, 1985, 582). Як зазначає Баррон Стефані, ця виставка стала яскравим прикладом кураторської ексклюзивності, адже замість інклюзії організатори виставки систематизували знищення та виключення (Barron, 1991, 48). Опісля цієї виставки, нацистський уряд працював з дегенеративним, як приклад, що потрібно знищити, окрім людей з фізичною та

ментальною інвалідністю, у класифікацію “дегенеративного” включали євреїв, расово неприналежних осіб та їх захисників, адже це дискредитує образ ідеального громадянина. Подібна пропагандистська політика здорового духу і тіла була в Радянському Союзі.

“Дегенерати” були вбитими у нацистську добу, цьому є свідчення історії Психіатричної лікарні Марії Гутгінг: сотні пацієнтів були вбитими за допомогою газових камер або передозування медикаментами. Сотні пацієнтів були закатованими. Попри це, у повоєнний час лікарня стала одним з провідних центрів ар брюту. Психіатр Лео Навратель діагностував пацієнтів через малювання. У 1981 Навратель заснував “Центр мистецтва і психіатрії”. Сьогодні це “Ар-брют центр”, який функціонує як галерея, музей та художня студія (Navratil, 1965).

Інклюзія актуалізувалась у ХХ столітті не тільки через дослідження Art Brut та митців з ментальними проблемами. Наслідки двох світових воєн призвели до зображення масового посттравматичного синдрому та втрати кінцівок через бойові дії. Культовими у цьому контексті є антивоєнні картини “Інваліди-картежники” та “Покалічені війною” німецького живописця Отто Дікса. Нацистська пропаганда не дозволяла репрезентувати людей з інвалідністю. Третій Рейх не тільки забороняв видимість такого мистецтва, самі ж митці, що зображують людей з інвалідністю, зазнали ревізації зі сторони уряду. Тому, Дікс мав реноме “дегенерата”, який був звільнений з академії, а його твори були знищеними (картини “Війна” та “Окоп”), на час правління Рейху Дікс був змушений працювати з класичним живописом (McGreevy, 2001, 89). Тому, можемо сказати, що мистецтво про інвалідність та людей з інвалідністю переслідувалось та не приймалось масово через політичну диктатуру в Європі першої половини ХХ століття.

Для позначення інклюзивного, неконвенційного, маргіналізованого мистецтва, часто звертаються до напрямку наївного мистецтва, що поширилось у повоєнний час. Як пише Михайло Селівачов у дослідницькій книзі Аліси Ложкіної “Космос всередині. Наїв і мистецтво аутсайдерів”, словосполучення

“наївне мистецтво” суперечать одне одному, адже слово “наїв” походить від латинського прикметника “nativus”, що означає народжений, у той час, як мистецтво передбачає умілість. Поява цього напрямку – художник-самоук Анрі Жюльєн Феліс Руссо, також відомий, як “Митник”, його майстерність була примітивною та в ній не було виразної індивідуальності. У 1880-х його мистецтво було визнане в Парижі. (Ложкіна, 2020, 25)

Провідною ознакою наїву є неакадемічність та порушення правил художнього канону. Діячами наїву автодиктати (самоуки), дилетанти та аматори, до представників наївного мистецтва також зараховують митців з околиць, яким не була доступна художня академічна освіта. Як пише Аліса Ложкіна, поняття “наїв” поширюється у 1960-х, коли художники-модерністи співставляють його з примітивним мистецтвом, в бажанні відійти від канонів традиційної творчості (Ложкіна, 2020, 20).

Історик мистецтва Ото Бігалі-Мерін розрізняє наївне та аутсайдерське мистецтва: для дослідника аутсайдерське мистецтво Дюбюффе говорить про ізольованих авторів, у той час, як митці наїву живуть у суспільстві, громадах, проте не долучені до академічного канону (Bihalji-Merin, 1971, 48).

Як зазначає Бігалі-Мерін, наївне мистецтво може окремим напрямком наївного народного мистецтва, що стане інструментом у боротьбі наївної пролетарської і селянської творчості з західним академічним мистецтвом соціалістичним реалізмом, які завжди працювали по визначеному канону. Бігалі-Мерін вважав, що наївні митці не гірші за академічних, навпаки, у них є своя власна будова творчості (Bihalji-Merin, 1971, 101).

Поняття “Outsider art” започаткував арт-критик Роджер Кардінал у 1972 році для позначення митців поза системою. Здебільшого це були самоуки або митці з ментальною інвалідністю. Кардінал запропонував термін як англomовний аналог французькому “Art Brut”. Мистецтвознавець хотів виокремити ще один напрямок, подібний до ар брюту, проте, який охоплювати мистецтво не тільки нейровідмінних та тих, хто знаходиться на культурній периферії, а всіх митців, які не дотримуються академічного канону.

Як пише Кардінал, аутсайдерське мистецтво характеризується не тільки відмовою від академічності, а також від мистецького ринку, визнання, офіційного художнього світу. Подібно до Дюбюффе, Кардінал говорить про творчість як стан душі та необхідність, а не професію. На відміну від Дюбюффе, Кардінал проти колекції аутсайдерського мистецтва, яка належить одній людині (Cardinal, 1972, 10, 52).

Джон Мейзелс, аналізуючи аутсайдерське мистецтво Кардінала, спершу звертається до поняття “грубе мистецтво”, до прямого перекладу з французької на англійську. Мейзелс пропонує термін “Raw creation”, що не обмежується локальністю, ментальним статусом або соціальною приналежністю (Maizels, 1996, 7). Дослідник поділяє митців на самоуків, психіатричних, народних та з когнітивною або фізичною дисфункцією, що подібно до теорій Кардінала. Джон Мейзелс пише, що інституції не поділяють тепер офіційне та аутсайдерське мистецтво, що робить останнє комерційним (Maizels, 1996, 212).

Отже, можемо зробити висновки, що розвиток інклюзивного мистецтва розпочався з документацій у психіатричних лікарнях. Згодом, Жан Дюбюффе інструментуалізував периферійне мистецтво та створив свій варіант інституції для нейровідмінних митців. Під час Другої світової війни європейська культура була просякнута тоталітарним каноном, коли нейровідмінне мистецтво та зображення каліцтва у пережитих війнах вважалося дегенерацією. У 1960-х модерністи задали напрямок на наївне мистецтво, яке співставляли з примітивним. У 1972 році, у той же період, коли західне суспільство почало відстоювати права людей з інвалідністю, мистецтвознавець Роджер Кардінал запропонував концепцію аутсайдерського мистецтва, яке означатиме все неакадемічне мистецтво та можливість стати художником кожному. Так сформувалась база для вільного інституційного кураторства інклюзивного мистецтва, яке ми розглянемо в наступному розділі.

І.3. Кураторство інклюзивного мистецтва. Роль куратора в інклюзивних практиках

Сучасне мистецтво неможливе без коментаря. У час, коли мистецтво відійшло від прикладного ремесла та проявилось у концептуальності, глядачеві необхідна допомога у розумінні художніх творів. Цим комунікатором між митцем і глядачем стає куратор. Слово “curator” походить з латини та перекладається як опікун. Метою куратора є опікунство над художником, твором та глядачем. Куратор необхідний у системі сучасного мистецтва для формування концепції, дослідження творів та їх сенсів, осмислення виставки у філософському та культурологічному значенні, освітянство та просторова медіація виставки.

Окрім, практичних навичок, куратор також мусить володіти своєрідними мисленнєвими здібностями. У короткому, проте культовому, списку “Заповіт куратора” Нік Ватерлоу (Див. Додаток 1) пише, що куратору необхідно володіти пристрастю, вмінню розрізнити, бути відкритим без упередженості, здатністю бути невпевненим, мати віру в необхідність мистецтва і художників, володіти медіумом та вміти донести його до глядача, щоб він зміг надихнутися та поставити собі запитання після взаємодії з виставковим продуктом. Головне, на думку Ватерлоу – це змінити сприйняття [мистецтва] глядача. Звернемося до основоположної роботи в теорії кураторства Ганса Ульріха Обріста “Коротка історія кураторства”, де він пише, що куратор може організувати суспільство, мета-художником та утопічним мислителем (Obrist, 2008, 297).

Кураторство як професія виникла зовсім нещодавно, враховуючи тисячоліття існування мистецької справи, а саме у 1960-х-1970-х роках. Першим незалежним куратором мистецьких виставок вважають Гаральда Зеємана. У той же час свою практику представили Сет Зігелау та Люсі Ліппард. На світовій мистецькій сцені “куратор” був визнаний у 1990-х (Герман, 2016, 7). Як зазначає Єлизавета Герман, практику куратора нерідко плутають з професійною діяльністю галериста, артдилера, артменеджера або мецената (Герман, 2016, 7).

В українському мистецькому контексті 1990-х, коли роль куратора ставала такою ж значною як і художника, посаду маркували як організатора виставок. Наприклад, коли куратор Валерій Сахарук зробив свої перші виставкові проекти в Національному центрі “Український дім”, його зазначили як організатора виставок, як свідчить сам куратор. Окрім такої реліктової посади, куратора також могли назвати художнім керівником. Про це говорить кураторка Марта Кузьма в інтерв’ю з Олександрою Андрусик для видання “Artslooker”. Тобто, можемо виявити тенденцію нечіткого означення куратора в суспільстві, що прослідковується в Україні та світі. Проте, така тенденція вже стає архаїчною та куратор є необхідною фігурою у створенні мистецького продукту.

На противагу профанації професії куратора, можемо наголосити і на необхідності мультидисциплінарності професії куратора. Повернемось до “Короткої історії кураторства”. У передмові Крістоф Шері пише, що кураторство не має обмежень у методології: посада “куратор” завжди є органічною серед ролей директора музею, арткритика чи колекціонера мистецтва (Obrist, 2008, 4). Тобто, роль куратора не є монолітною, а завжди супроводжується мультидисциплінарністю.

Попри все куратор є невід’ємною фігурою у мистецьких процесах. Особливо для митця. Окрім допомоги глядачеві зі сприйняттям мистецького твору, роль куратора полягає в підтримці та наставництві художника. Куратор має презентувати художника не тільки глядачеві, а й також самому митцеві. Окрім розкриття таланту художника, інституційний куратор може довіритись погляду митця у формуванні інституційного проекту. Террі Сміт пише про приклади таких співпраць у Національній галереї Лондона та МоМА, що розпочалось у 1970-х з проектів “Око художника” та “Вибір художника” (Smith, 2012, 114). Можемо провести паралель з українською премією “Artists Prize” від галереї “The Naked Room” та бренду “Montblanc”, за підтримки яких митці обирали митця, який на них вплинув.

Пропонуємо розглянути роль куратора на перетині з роллю художника. Для цього потрібно звернутися до однієї з найвідоміших українських видань на

тему кураторства сучасного мистецтва “Де кураторство?” Катерини Носко та Валерії Лук’янець (Носко, Лук’янець, 2026). Цитуючи назву перевидання 2026 року “Де кураторство. Художник-як-куратор та куратор-як-художник”, можемо прослідкувати тенденцію в сучасному мистецтві незалежної України, де межі між куратором і художником є нечіткими. Це проявляється у солідарності та повазі художника до художника. Посилилась така динаміка з появою мистецьких просторів від художників для художників, які сьогодні називають *artist-run space*. Єлизавета Герман пише, що така тенденція в Україні з’явилась у 1980-х (Герман, 2016, 126). В останні десятиліття просторами такого кураторства стали самоорганізовані художниками галереї “Квартира 14” Михайла Алексеєнка та “Detenpyla”, заснована Станіславом Туріною, Павлом Ковачем-молодшим та Юрієм Білеєм. Тому, можемо відзначити, що немало художників стають кураторами своїх виставкових проєктів або присвячують іншим художникам виставки, наприклад, як Нікіта Кадан, працюючи з виставкою “Дивлячись у розриви”. Проте, і велика кількість кураторів вважають свою практику мистецькою, як говорила про себе Марта Кузьма (Андрусик, Artslooker, 2025). Дослідниця кураторської справи Доротей Ріхтер зазначає, що сьогодні художня виставка перетворюється на витвір мистецтва, а не є виставкою мистецтва (Birgit Mersmann, 2026). Можемо зробити висновки, що куратор стає митцем і художнім твором його стає виставка.

Окрім вищезгаданих куратора як художника та художника як куратора, важливо зазначити професійні означення кураторства. Наприклад, інституційні куратори, які працюють з бієнале, галереями та музеями. Нерідко куратор поєднує методи куратора як художника зі своєю інституційною приналежністю. Провідними завданнями інституційного куратора є розмова з масовим глядачем, формування колекції та наукова діяльність. Варто не забувати про незалежних кураторів, які можуть стати посередниками між митцем та інституцією.

У книзі “Культура кураторства і кураторство культури” Пол О’Нілл зазначає, що для будь-якого куратора основною роллю залишається бути відповідальним за прозорість рішень у підготовці проєктів. Проте О’Нілл не

ігнорує такі важливі ролі обов'язки куратора як відповідальність за відомість, арт-ринок, економічну вигоду та просування близьких митців. (O'Neill, 2016, 64)

Можемо осмислити, що куратор – це невід'ємна особистість у сфері сучасного мистецтва, за допомогою якої створюються інституційні та галерейні виставки, публічні програми та мистецтвознавчі дослідження. Окрім практичних завдань, куратор створює концепцію виставки та стає наставником для митця.

Пропонуємо розглянути роль куратора, який працює з інклюзивним мистецтвом. Як ми вже згадували раніше, у 1970-х виникли активістські рухи за права людей з інвалідністю. В той же час Роджер Кардінал репрезентував інклюзії через призму аутсайдерського мистецтва. Тому, у 1970-х роках почалась інституційна історія інклюзивного мистецтва. Ми вже згадували Гаральда Зеємана, який вважається першим куратором, його ім'я важливе і в історії інклюзивного кураторства, адже першою інституційною виставкою з включенням інклюзивних робіт стала бієнале у Касселі “Documenta 5” 1972 року, курована Зеєманом (Szeemann, 1972). Визначною бієнале стала для історії кураторства інклюзії, адже куратор зібрав у одному просторі визнаних та актуальних митців, як Марсель Дюшан та Клауді Браво, з мистецтвом аутсайдерів, пацієнтів психіатричних лікарень.

Ми визначились з хронологічними межами цього та наступного підрозділів, коли поняття “інклюзія” та “кураторство” набули актуальних до сьогодні сенсів: від 1972 року до сьогодні. Перейдемо до аналізу, чим інклюзивний куратор відрізняється від інших вищезгаданих. Як вже зазначено вище, слово “куратор” перекладається з латини як опікун. Можливо, саме в роботі з інклюзивними митцями, куратор пізнає по-справжньому свою професію, піклуючись про своїх митців, які особливо потребують підтримки та модерування.

Жак Рансьєр пише про розподіл чуттєвості, а саме, яке мистецтво під впливом політичної заангажованості, має бути представленим, а яке – ні (Rancière, 2004, 12). Куратор є відповідальним за цей розподіл, що варто побачити. Рансьєр також пише про громади, які формуються від подібного чуттєвого, тому так

важливо інтегрувати інклюзивних людей в контекст майстерень та виставок. Рансьєр також пише про естетизацію політики, у нашому випадку це естетизація девіантності за допомогою рекомендованого Рансьєром мистецтва (Rancier, 2004, 14).

Політичність також аналізує Аллан Сазерленд, в його дослідженні описується один з провідних недоліків мистецтва інвалідності (Sutherland, 2008). Сазерленд пише, що мистецтво інвалідності має йти з політикою інвалідності разом, тобто мистецтво репрезентує людей з інвалідністю та є проявом руху за інклюзивні права. На думку Сазерленда, сучасне мистецтво має бути не арттерапевтичним, а націленим на голос митців, як самобутніх індивідів (Sutherland, 2008, 46). Це важлива теза, яку ми можемо сформулювати, аналізуючи симбіоз мистецького кураторства та інклюзії. Кураторство інклюзивного мистецтва вплинуло на загальні тенденції кураторства. Як наслідок, у мистецькій сфері розвинулось інклюзивне кураторство: доступні простори, егалітарність концепцій та проста кураторська мова, які сьогодні прослідковуються не тільки в аутсайдерських виставках.

Дослідниця та колишня кураторка інклюзивного мистецтва Джейд Френч пропонує п'ять моделей інклюзивного кураторства: посередництво між інституцією та інвалідною спільнотою, упорядкування колекції та дослідження самих митців, рефлексія разом з митцем, освітні інтеграції, інтерпретування виставки (French, 2020, 32).

Френч також переосмислює роль куратора в суспільстві. На її думку кураторство асоціюється з елітарним, натомість, можливість стати куратором має бути в кожного, адже інституційний куратор подібний до наглядача, що суперечить нормам інклюзивності. Куратор не має бути фасилітатором, що делегує роботи, інклюзивний куратор має бути партнером, що поширює знання та допомагає наблизитись до інституцій (French, 2020, 78).

Розглянемо провідні кураторські стратегії у роботі з інклюзивним мистецтвом.

Партисипативність є однією з ознак сучасного інклюзивного кураторства, де глядач та художник знаходяться в одній площині, як просторово, так і концептуально. Аутсайдерське мистецтво наголошує на тому, що митцем може стати кожен, тому кліше як “глядач”, “куратор” та “художник” є абстрактними. Як зазначає мистецтвознавиця Клер Бішоп, партисипативність є ознакою прогресивності та політичної радикальності виставкових проєктів. *Artistic social practice* є не тільки емансипаторним, а також залучає глядацтво як аналог до кураторської медіації (Bishop, 2012, 23).

Інклюзивні простори. Куратор має забезпечити не тільки доступні фізично простори з транскрибуванням текстів та пандусами всередині, це має бути також відкритий доступний простір. Кураторка Аманда Качія критикує формальну доступність, адже це додається до готових виставок та не впливає на саму їх концепцію. Качія пише, що доступність виставки має бути запатентованою як основа до гуманітарної концепції виставки (Cachia, 2022, 58).

Більш формальний підхід, де куратор опікується людьми з інвалідністю, розглянемо варіант, де митці з інвалідністю є самостійними та створюють власний інклюзивний простір мистецтва. Про це пишуть дослідниці студій інвалідності Еліза Чендлер та Меган Джонсон (Chandler, 2025). Вони наголошують, що через ітеративні та колаборативні процеси інституції намагаються створити культурну доступність, проте центрують людей з інвалідністю (Chandler, 2025, 4).

Резиденції – можливість надати тимчасову автономність для нейровідмінних митців, які залежні від опікунів та суспільної стигми, що самостійно вони не спроможні з чимось впоратись. Куратор має створити доступний простір, до якого буде легко дістатися, а також, який матиме особистий простір, де людина зможе відновитися після мистецьких інтеракцій.

Метод “Plain language”, що перекладається як проста мова є основоположною вимогою до комунікацій в роботі з інклюзивним мистецтвом. Це стосується як в роботі з митцями, так і з аудиторією. Почнемо з роботи з аудиторією, куратор зобов’язаний зробити кураторський текст, експлікації,

освітню програму поза ейблістським каноном. Можемо згадати концепцію епістемічної справедливості Міранди Фрікер. Дослідниця пише про чутливість до свідчення. Тобто, коли куратор говорить про митця з інвалідністю, він не має аналізувати його мистецтво згідно методології, в першу чергу він має почути самого митця, інакше його кураторська практика стає подібною до інституцій, які пригноблюють людину з інвалідністю, використовуючи формалізм (Fricke, 2013, 22).

Щодо роботи з нейровідмінними митцями, проста мова не є примхою канону інклюзивного кураторства, а постає необхідністю в комунікації. Посилаючись на досвід авторки роботи з митцями з синдромом Дауна в майстерні “ательєнормально”, можемо запевнити, що проста мова допомагає зрозуміти не тільки митцю куратора, а й навпаки. Говорючи простою мовою, сам куратор досліджує певні слова та намагається сформулювати думку, використовуючи вокабуляр у декілька сотен слів. Наприклад, при знайомстві, людині з синдромом Дауна буде важко зрозуміти семантику слова “культурологія”. Пояснюючи деталізовано слово, куратор краще розуміє не тільки семантику, а й етимологію.

Клер Бішоп пише, що етичність мистецьких інституцій передре їх естетичній наповненості (Bishop, 2012, 14). У нашому випадку, створюючи інклюзивну виставку, важливіше створити пандуси та егалітарний простір, ніж наповнити роботи умовною естетичністю.

Проаналізуємо вказані методи кураторства інклюзивного мистецтва на прикладі Українського павільйону на 60-й Венеційській бієнале “Плетіння сіток” – проект, створений кураторами Вікторією Бавикіною, Максимом Горбацьким, які обрали тему інклюзії, адже під час війни всі стають інакшими. Це є проявом узагальненого егалітаризму, який ми раніше згадували як один з провідних концептів у кураторстві інклюзії. “Плетіння сіток” не було ізольованим, адже темою тодішньої бієнале “Іноземці скрізь” була маргіналізованість аутсайдерів та мігрантів. За словами кураторами, плетіння сіток – ознака самоорганізації. Ми вже зрозуміли, що автономність важлива для аутсайдерів та їх визнання. Стенд

“Щирі вітання” про вітальні звернення нейровідмінних людей знаходяться в одній овальній площині “Робота” Олександра Бурлаки, що створює спільний простір для нейровідмінних та нейронормових митців. Кураторка проєкту “Щирі вітання” Катерина Бучацька наголошує на можливості нейровідмінним митцям відвідати Венецію з кураторами, без опікунів. Це подібно до формату резиденції, де митці з інвалідністю стають незалежними, що заперечує стигму про їх можливості.

Отже, ми спостерігаємо, що куратор, як представник інституції може зберігати елітарні традиції роботи, що є антиподним для культури людей з інвалідністю. Куратор має бути посередником та партнером, а не фасилітатором. Подібна зверхня позиція релевантна до мистецьких просторів, які формально інкорпорують технічну інклюзивність у простори, проте, все ще не є відкритими до інклюзивності. Можемо наголосити, що інклюзія – це інструментальність, яка може бути притаманною не тільки куратору, що працює з митцями з інвалідністю.

Щоб зрозуміти, як інклюзивне мистецтво функціонує не лише в теорії, а й у реальному мистецькому полі, варто розглянути визначні виставкові проєкти, організації, майстерні та ярмарки країн Заходу. Вони демонструють, що інклюзивне мистецтво може існувати не тільки як соціальна або терапевтична практика, а й як частина професійного художнього середовища. Окремі з цих проєктів працюють у формах, близьких до художнього ринку, а отже, імплементують інклюзивне мистецтво у споживацький, інституційний та виставковий досвід.

У західному полі інклюзивне мистецтво найвиразніше інституціоналізується через **бієнале, організації та ярмарки**, які дозволяють побачити його не тільки як соціальну практику, а і як частину професійного мистецького середовища. Відмітимо наступні.

Shape Arts (з 1976)

У 1970-х – десятилітті видимості інклюзії, у 1976 році, у Великій Британії заснували першу мистецьку благодійну організацію, яка орієнтувалась на роботу з мистецтвом інвалідності. З 1977 року Shape Arts працюють на перетині образотворчого мистецтва та перформансу. Це можна пояснити й мистецькими інтересами засновниці фундації Джини Левете, яка є танцівницею. Куратори організації пояснюють свої інтереси впливом радикального активістського руху 1960-х, адже мистецтво є частиною боротьби за гідне життя в суспільстві. В організації люди з інвалідністю мають змогу соціалізуватись та реалізувати свої художні потреби. Завдяки фінансуванню Фондом Гюльбенкяна, Шейп зміг поширити ідеї інклюзії в лондонських школах, в'язницях та коледжах. Спершу організація працювала зі всіма, хто живе на маргінесі в ексклюзивному соціумі, проте, сформувавши концепцію, сконцентрувалась на роботі з людьми з інвалідністю. У 1980-х Shape стали провідною мистецькою ініціативою, філіали якої знаходились на теренах всієї Великої Британії. Сьогодні організація не тільки експонує роботи митців з інвалідністю, а також займається питаннями їх мобільності та робочої зайнятості (Shape Arts, 2026).

Outsider Art Fair (з 1993)

Як писав Мейзелс, якого ми згадували в попередньому підрозділі, аутсайдерське мистецтво стало комерційним. “Outsider Art Fair” стали основоположниками цього напрямку в роботі з маргінальним, інклюзивним мистецтвом. Працюючи у форматі гостьових виставок на найбільших мистецьких платформах як “Метрополітан” та “Ательє Рішельє”, Outsider Art Fair репрезентують класичних митців аутсайдерів як Джудіт Скотт та Білла Трейлора, так і молодих митців з інвалідністю. Аналізуючи продажі інклюзивного мистецтва, варто наголосити на відносній агентності митців з ментальною інвалідністю. (Outsider Art Fair, 2026)

“Енциклопедичний палац”. 55- та Венеційська бієнале (2013)

Італійський куратор Массіміліано Джіоні створив одну з головних виставок інклюзивного мистецтва, використовуючи провідну платформу сучасного мистецтва – Венеційську бієнале. Подібно до кураторського підходу Зеємана на Документі, Джіоні використав малюнки пацієнтів психіатричних лікарень з Колекції Принцгорна. Для дослідження сутності художника, Джіоні використав відео, перформанс, театр, фотографію та інсталяцію. Метою куратору було створити крихкі споруди, своєрідні бестіарії, що розкажуть про несвідоме художника, аутсайдерського митця. Окрім роботи з ментальною інклюзією, “Енциклопедичний палац” актуалізував тему етнічної інклюзії та колоніальності. Для вирішення цього питання у бієнале взяли участь 10 нових неєвропейських країн, а саме Ангола, Багамські острови, Королівство Бахрейн, Республіка Кот-д’Івуар, Республіка Косово, Кувейт, Мальдіви, Парагвай і Тувалу. Подібна політика була на Documenta 11, у Касселі, в 2011 році. Куратор нігерійського походження Окві Енвезор переосмислив походження авангарду, запропонувавши авангардистські твори не з країн Заходу (Gioni, 2013).

Crip Arte Spazio: The Disability Arts Movement in Venice (2024)

Одночасно з конвенційною Венеційською бієнале, відбувається бієнале естетики крип у мистецтві “Crip Arte Spazio”. Проєкт курований Девідом Хеві та підтримано вище згаданим Shape Arts. Експозиція виставки складалась з живописних портретів людей з інвалідністю, їх речей, також були залучені аудіоінсталяції та скульптури. Кураторським завданням була репрезентація життя людей з інвалідністю, враховуючи ейблістські та колоніальні стигми. Багато робіт рефлексують на тему тіла, його анатомічності та функціональності. Після бієнале, у 2025 році виставка також була представлена в артцентрі Аттенборо в Лестері, Англія (Shape Arts, 2026).

Якщо бієнале, організації та ярмарки демонструють інклюзивне мистецтво вже в інституційному та ринковому вимірі, то **західні інклюзивні майстерні** дозволяють побачити, як це мистецтво формується щоденно. Саме в майстернях митці з ментальною або фізичною інвалідністю отримують простір для створення робіт, комунікації з кураторами та поступового входження у професійне мистецьке середовище. Без меншовартості та з бажанням дослідити світове поле інклюзії, пропонуємо зробити аналіз провідних інклюзивних мистецьких ініціатив, що знаходяться у країнах Європи та Північної Америки. Ми розглянемо інклюзивні майстерні для людей з ментальною інвалідністю, які репрезентують провідні тенденції у царині інклюзивного мистецтва сьогодення.

Creative Growth Art Center (з 1973)

З 1973 року в Окленді, штат Каліфорнія, засновано першу інклюзивну майстерню “Creative Growth Art Center”, метою якої був розвиток людей з інвалідністю в сучасному мистецтві. Центр став місцем прийняття для 140 митців, які співпрацюють з професійними митцями, які стають їх кураторами. Майстерня є мультидисциплінарною та митці з інвалідністю можуть створити роботи за допомогою тафтингу, кераміки, графіки, живопису та різьблення з дерева. Митці студії активно розвиваються у напрямках поп-арту та наїву. Основними темами робіт є особисті історії та експресії. Сьогодні майстерня розвиває комерційну та виставкову можливості інклюзивного мистецтва. (Creative Growth Art Center, 2026)

Project Onward

Важливим проектом для інклюзії митців з ментальною інвалідністю в США є Project Onward у Чикаго, штат Іллінойс. Майстерня та галерея працює з близько 60 художниками- резидентами. Майстерня не обмежується одним напрямком та досліджує художній потенціал митців через різні напрямки. Проте, художники не використовують всі напрямки, подібно до терапії, кожен з них працює у власній техніці. Цими напрямками є скульптура, інсталяція, живопис

та мультимедійні практики. Темами робіт та виставок майстерні стають проблеми мігрантів, капіталістичного ринку праці та ідентичності. Такі теми є релевантними до політики створення “Project Onward”, адже це некомерційна інституція, що піклується про митців з невеликим прибутком, тому їх мистецька кар’єра їм забезпечена безкоштовно. Мотивацією та метою майстерні є створення “візуального голосу” для дорослих митців з інвалідністю, для самоуків та людей з профільною освітою (Project Onward, 2026).

Kat18 (з 1993)

Німеччина – одна з провідних країн Європи у розвитку інклюзивного мистецтва. Таку тенденцію можна співставити з політикою німецького уряду, яка надає допомогу людям з ментальною інвалідністю та психічними розкладами. Розглянемо німецьке поле інклюзії через інституцію “Kat18”. Майстерня знаходиться в Кьольні та займається мистецькою та суспільною репрезентацією людей з трисомією. Метою кураторів є створення спільноти. Як пишеться в заяві Kat18, в інклюзивній роботі важливими є ментальні цінності як повага та видимість, це і є головною кураторською стратегією. Куратори не є фасилітаторами, вони є асистентами для того, щоб зробити ще кращу роботу. Майстерня поєднується з кафетерієм, це зроблено для комфортного інклюзивного простору. Інклюзивний простір куратори намагаються зробити у будь-якій активності нейровідмінних митців: у дорозі, на резиденції, під час створення перформативної програми “Театр21”. (Kunsthau KAT18, 2021)

Вивчені інституції формують тенденції в інклюзивних угруповань на локальному та міжнародному рівнях. Деякі з цих майстерень співпрацюють та поширюють свій досвід українським майстерням, наприклад, співпраця німецької інституції “Kat18” з українською інклюзивною артгрупою “ательєнормально”. Про це ми розкажемо більше в підрозділі II.2, який складається з детального аналізу українських майстерень сьогодення.

I.4. Культурологічні передумови інклюзії в суспільному і мистецькому дискурсах

Ми вже визначили місце інклюзивного мистецтва, що працює в медичних, естетичних, арт-ринкових та правозахисних дискурсах. Мистецтво стало інструментом інклюзії, тому пропонуємо визначити, яке місце в гуманітарних дискурсах зайняла інклюзія, що надасть нам змогу зрозуміти соціокультурний запит на інклюзію не тільки через вищезгадані протести та виставки, а й через теорію.

Як ми наголосили вище, інклюзивність поширилась в науковій думці в 1970-х роках, проте актуальність інклюзії сформувалась на перетині історії, мистецтва, студій інвалідностей (disabilities studies), крип-теорії (crip theory), квір-студій (queer studies), досліджень тіла та деколоніальності.

Розпочнемо з історико-культурного підґрунтя, а саме з повоєнного часу, коли конвенційне мистецтво вже не могло функціонувати раніше. Як пише Костянтин Дорошенко, після ХХ світової війни мистецтво вже не могло бути елітарним (Дорошенко, 2025), адже стало утопією у світі, де всі люди потребували соціальної інклюзії. Також у повоєнний час активно розвивалась абстракція. Мистецтво все менше говорило ремеслом та все більше через емоції та сенси. Тоді ж культовий художник Йозеф Бойс сказав: “Кожна людина – художник”. Це створило мистецьку і культурну базу для того, щоб зрозуміти, що в мистецтві можливо все, зокрема, для маргіналізованих митців.

Перейдемо від мистецтва, про яке ми вже сказали у попередніх розділах, до культурних та філософських тенденцій середини ХХ століття. Як відомо, тема тіла стала однією з центральних у філософській та культурологічній думці у ХХ столітті, ця тенденція досі актуальна. Можемо про це свідчити, згадуючи праці різних мислителів минулого століття, наприклад, філософ Моріс Мерло-Понті мав концепт “власного тіла”, що розрізняє нормативне тіло, яке можна виміряти медичними нормами та описати ззовні, та власне суб’єктивне тіло, крізь яке проходить весь людський досвід (Merleau-Ponty, 1962). Ця теорія особливо нам

актуальна, адже тіло є всим для людини з інвалідністю: крізь стигми вона функціонує та проживає неканонічний людський досвід.

Аналіз тіла відомий також через феміністичний аналіз. Однією з провідних дослідниць є Джудіт Батлер, яка писала про перформативність тіла, ідентичність якого вибудовується через соціум, а не біологічні предикати. Батлер наголошує, що норма є умовною та штучно формується соціумом (Butler, 2002).

Питання норми досліджує також теоретик disability studies Леннард Девіс. Дослідник глухоти пояснює, що концепція “нормального тіла” є відносно новим, що сформувалось інституційно у ХІХ столітті під впливом капіталізму, поширенням статистики та розвитком євгеніки. На думку Девіса, “ідеальне тіло” є було в культурі до цього є недосяжним еталоном, якому ніхто не може відповідати, проте концепт нормального тіла є узурпуєчим та примусовим. Це формується через суспільний канон архітектури, медицини та освіти. Девіс також пише про образ людей з інвалідністю в традиційній культурі. Учасники фрік-шоу є уособленням жалю або мотивацією у подоланні інвалідності (Davis, 1995).

Репрезентацією інвалідністю в культурі, яка сформувала масове сприйняття нормальності, також досліджує Розмарі Гарланд-Томсон. Дослідниця розрізняє “ненормальне” та “екстраординарне” у спогляданні за ненормальним тілом. Реакція не є природної, а сформована культурою. Гарланд-Томсон говорить про відомий наратив привілейованої людини: чоловіка, білого, з кінцівками, такий образ вона називає “normate”. Ця теорія підходить не тільки для студій інвалідностей, а також для квір-теорії та фемінізму, суб’єкти, яких є перманентно пригнобленими (Garland-Thomson, 1997). Як висновок, критика колоніального канону тіла сформувалась разом з квір-дискурсом. Queer studies репрезентують не тільки інтереси сексуальні меншин, а також є інструментом критики тілесних канонів.

Коли ми говоримо про тіло та нормальність, неможливо не інтерпретувати цю думку у мистецькому контексті. Селлі О’Рілі пише, що хворобливість і біль стали провідними темами в сучасному мистецтві, особливо це гіперболізувалось

з епідемією СНІДу, прикладом митця, працюючого з цією темою є Фелікс Гонсалес-Торрес. Сучасне мистецтво характеризується публічністю звичного приватного досвіду, тому мистецтво інвалідності є вдалим для цього варіантом (O'Reilly, 2009). Критика тілесних канонів, що не відповідають реаліям живого людського тіла, стали важливою частиною дискурсу сучасного мистецтва.

Елісон Кейфер досліджує, як квір-теорія перетинається з естетикою крип, – естетикою каліцтва. Кейфер критикує вже згадані правозахисні та медичні моделі упередження до інвалідності, які ми вже аналізували. Дослідниця пропонує реляційну модель прийняття інвалідності, де тілесність співіснує з соціальним конструктом (Kafer, 2013). Ця теорія стосується, як крип-тематики, так і квір, адже в цих царинах досліджується упередженість до тіла через соціальну стигматизацію.

Крип-естетика, є важливою роботою в цій темі, адже саме за допомогою неї ми розуміємо повноцінний запит на інклюзію в мистецтві та кураторстві. *Crip theory* – дослідження інвалідності не через медичний конструкт, а за допомогою культурного пояснення. Провідний дослідник крип-теорії Роберт МакРуер пише, як і попередні дослідники про норму, проте концептуалізує в поняття “обов’язкової тілесної норми”. МакРуер нормалізує не тільки тіло, а також поняття “*crip*”, яке подібно “*queer*” мало негативну, маргінальну конотацію. Окрім вже згаданих норми і ейблізму, МакРуер пропонує опір через крипування. Це не тільки прийняття тіла з інвалідністю, а також розуміння проти норми, цей метод може використовуватись і сприйнятті текстів або творів мистецтва (McRuer, 2006).

Важливою роботою в естетиці виродства та інвалідності є “Естетика інвалідності” Тобіна Зібєрса. Теоретик *disability studies* розрізняє естетику інвалідності в мистецтві про інвалідність та в митцях з інвалідністю. Зібєрс не обирає між ними, а пропонує теорію “складної тілесності”, яка проживає біль і породжує натхнення через тіло, яке в суспільстві сприймає “дискваліфікованим”. (Siebers, 2010)

Таким чином, ми розуміємо запит на інклюзивне мистецтво сьогодні. Це сформувалось за десятиліття панування в гуманітарних традиціях квір-теорії, студій інвалідності, крип студій та деколоніальності, за допомогою яких репрезентується маргінальне та потворне в сучасному мистецтві, а саме кураторами, які задають мистецьким проектам характерну концепцію.

РОЗДІЛ II: УКРАЇНСЬКЕ ПОЛЕ ІНКЛЮЗИВНОГО МИСТЕЦТВА

Радянська пропаганда просувала відомий культ ідеального тіла та розуму. Для таких висновків можемо звернутися до художніх робіт у жанрі соціального реалізму, а також пропагандистських плакатів. Радянська людина повинна була абсолютно здоровою ментально та фізично, мала силу, енергію та не мала можливості бути вразливою. Радянські культурні та мистецькі простори були антиінклюзивними. Видимість людей з інвалідністю вважалась псуванням репутації Радянського Союзу. Яскравим прикладом пригноблення людей з інвалідністю є репресії проти ветеранів Другої світової війни. Видимість людей з позбавленими кінцівками у повоєнному СРСР могла зіпсувати репутацію держави як абсолютного переможця без втрат. Тому, ветерани з набутою інвалідністю були репресовані в інтернати та винищені з публічного простору. У масовій культурі нищівна політика проти ветеранів без кінцівок отримала назву “самовари Сталіна”.

Рефлексуючи тему української інклюзивності у мистецькому зображенні воєн ХХ століття, не можемо проігнорувати картину “Інваліди” Анатолія Петрицького, яку майстер створив у 1924 році, живучи у Москві. У сюжеті роботи сім’я, кожен член якої постраждав від війни та набув інвалідність. Робота була представлена в експозиції Радянського павільйону на сімнадцятій Венеційській бієнале у 1930 році. Робота стала резонансною та була представлена в експозиціях у Нью-Йорку, Берліні, Берні, Женеві та Цюриху, як пише Тетяна Жмурко. Петрицький відстоював ідею, що картина повинна бути в Україні, тому не надав права купити її колекціонерам. Робота вважалась в Радянському Союзі ганебною, адже була антиподом тендентному тоді соціальному реалізму. Робота потрапила у створений Спецфонд НАМУ, де роботи були призначені знищенню. Працівники музею зберегли роботу, проте картина “Інваліди” не експонувалась 40 років. Сьогодні ж картина Петрицького є знаковою, до неї звертаються українські куратори та художники, наприклад,

Нікіта Кадан у своїй виставці про набуту інвалідність як наслідок війни “Нова цілісність”.

Варто згадати також культовий триптих “Життя” Федора Кричевського, 1927 року створення, який сьогодні зберігається в колекції Національного художнього музею України. У третій частині “Повернення” Кричевський зображує сім’ю: батьків та син, який повернувся з війни з пораненням. Робота також була представлена Венеційській бієнале у 1928 році, за два роки до експозиції “Інвалідів” Петрицького. Попри характерний у той час метод щільного експонування картин, робота стала концептуальним центром павільйону. Отже, можемо зробити висновок, що тема післявоєнного маргінесу людей з набутою інвалідністю стала визначною в українському мистецтві після Першої світової війни, проте за кордоном, де не панувала сталінська диктатура.

Згодом, у 1960–1980-х роках, радянська влада ввела нові методи боротьби з політичними дисидентами, а саме каральну психіатрію. Репресії були націлені на дисидентів і з творчої інтелігенції, зокрема, художників. Немало художників перебувало на примусовому лікуванні у психіатричних лікарнях.

Психіатр, правозахисник та дисидент Семен Глузман не тільки відстоював права жертв каральної психіатрії (назва репресій “каральна психіатрія” була заснована Семеном Глузманом), а також дослідив проблему роботи з ментальною інвалідністю, що надало можливість гуманно працювати з пацієнтами в Україні, відійшовши від радянських репресивних методів. Для більшості правозахисних активістів та кураторів майстерень інклюзивного мистецтва, підходи Семена Глузмана стали основоположними. Найвідомішими його методами, що були представлені в роботі “Посібник із психіатрії для інакодумців” 1974 року, є розмежування видів психічних розладів (небезпека для самого себе, для оточуючих, підтвердження лиш стаціонарним шляхом, лікування, гострий психоз), юридична, соціальна та політична упередженість до людей з психічними розладами. (Глузман, Буковський, 1974)

В аналізі аутсайдерського мистецтва, практики в жанрі “наїв” зараховують як одну з перших ознак інклюзивного, непрофесійного мистецтва.

Представницями такого мистецтва є Марія Приймаченко, Параска Плитка-Горицвіт, Поліна Райко. Художниці не мали професійної освіти та не були інтегровані в художнє поле, практикували в периферії. (Ложкіна, 2020, 39). Інституційне визнання художниць відбулось спершу за кордоном (у випадку Марії Приймаченко), або вже помертно.

Радянський тоталітарний досвід став перешкодою для інституційного розвитку митців з інвалідністю. Пропонуємо розглянути досвід перших постатей та ініціатив, що сформували видимість інклюзивного, нейровідмінного мистецтва.

II.1. Постаті та проєкти інклюзивного мистецтва кінця XX – початку XXI ст.

Розпочнемо аналіз маргіналізованих художників з ментальною інвалідністю кінця XX – початку XXI століття з особистості Олега Мітасова (1953–1999), адже для ознайомлення з його творчістю достатньо увійти в публічний простір Харкова. Художник-аутсайдер Мітасов став міською легендою Харкова, адже художник оформив своїми написами не один будинок міста, працюючи у художньому напрямку street art (вуличного мистецтва) у 1980-1990-х. Мітасов не обмежувався вулицею та працював на повернях меблів, парканів та у під’їздах вищезгаданих будинків. Проте, передумовою мистецької практики Мітасова стала не жага до мистецтва, а ментальна інвалідність шизофренічного спектру, проте точний діагноз не відомий. Як зазначає Павло Маков, Мітасов мав спадкове порушення психічного здоров’я (Несміян, 2022). Проте, існує важлива теорія, що погіршилось здоров’я Олега Мітасова через непроходження Вищої атестаційної комісії (ВАК), звідки походить культовий напис Мітасова “БЕК ВАК”. Окрім цього, Олег Мітасов запам’ятався також повторюваними роботами “СРАЗУ.ЖЕ.СУЖЕНИЕ.УМА” та “ЛЕНИН.СДЕЛАЛ.ВСЕМ.УКОЛ.В.ГОЛОВУ”.

Як зазначає Уляна Круча, роботи Мітасова охоплюють теми самоідентифікації (“МИТАСОВ.УЛИКЬ”), радянської ідеології (“ЛЕНИН.КОММУНИЗМ”), військової героїки («ПОМОГИТЕ. ВЫЗЫВАЮ ОГОНЬ НА СЕБЯ. МЕНЯ ГОЛЫМИ РУКАМИ НЕ ВЗЯТЬ») та родинних зв’язків (“НУ ВРАЧИ МАМА. НУ ВРАЧИ ПАПА. И СРАЗУ ЖЕ СУЖЕНИЕ УМА»), (Круча, 2022). Назви робіт Мітасова написані у відповідному форматуванні.

Провідною фігурою у збереженні пам’яті та культурної спадщини Олега Мітасова є художник Павло Маков, що перегукується з вище згаданою концепцією художника як куратора, адже в цьому випадку ми прослідковуємо солідарність та прихильність художника до художника. Маков зафіксував для художнього альбому “Utopia” квартиру Олега Мітасова, поверхні якої повністю були покритими повторюваними надписами. Окрім цього, Маков розробив разом з Миколою Штоком шрифт “MiTASOV”.

Як наслідок, Мітасова визнали класиком українського вуличного мистецтва, який деконструював мову в публічному просторі. Відомо, що Мітасов вплинув на таких митців як Гамлет Зінківський та Володимир Краснощок (Круча, 2022). Посмертна культурна спадщина Мітасова впливає і на митців з інших культурних сфер, наприклад, харківська рок-група “ВЕК-ВАК” (пастиш до одноіменної роботи Мітасова), (Несміян, 2021) Інституційне прийняття Мітасова сталось вже після смерті, у 2018 та 2021 роках, коли куратори “Харківської муніципальної галереї” експонували меблі Мітасова. Більшість робіт Мітасова втрачено через постійні ремонтні роботи комунальних служб у місті.

Визнаним лише нині художником з подібним діагнозом є Мирослав Ягода (1957–2018). Окрім графіки та живопису, Ягода працював з мультиплікацією та поезією. Як пише Катерина Лебедева. Вплив на мистецьку спільноту Ягоди характеризує культурний пласт Львову 1990-х та 2000-х. Соратниками Ягоди були письменники Вальтер Мосман, Петро Вайль, художник Влодко Кауфман та культуролог Тарас Возняк (Лебедева, 2019). Возняк є головним адептом

Мирослава Ягоди, дослідник писав численні публікації в культурологічному часописі “І” про Мирослава Ягоду, порівнюючи його з мінотавром або Грегором Замзою Кафки (Возняк, 2018).

Як пише Катерина Лебедева, ранні роботи Ягоди наповнені танатичними образами, наприклад, зображення людських кісток (Лебедева, 2019). Тенденції у творчості Ягоди змінювались, у стані ремісії, творчість ставала “спокійнішою”. Подібна ситуація була з його зовнішнім виглядом та поведінкою художника. Постійним залишалась прихильність Ягоди філософії трансценденталізму та експресіоністському стилю.

Поет і перекладач Віктор Неборак писав про Ягоду:

“Хвороба творила його як художника.”

Маємо згадати митця Станіслава Волязловського (1971–2018) на образі якого робить особливий акцент дослідниця Аліса Ложкіна (Ложкіна, 2020). Станіслав Волязловський є представником Херарту (Херсонського мистецтва). До числа представників локального напрямку є вищезгадана Поліна Райко. Волязловський, на відміну від інших представників наївного мистецтва, розумів, з чим він працює та озвучував свої інтереси до мистецтва душевнохворих та самого наїву (Ложкіна, 2020,197). Окрім практики наївного та іронічного живопису, Волязловський викладав кераміку нейровідмінним підліткам.

Ми багато наголосили на тому, що інституційне визнання художників у повній мірі відбулось після їх смерті або наприкінці життя. Розглянемо першопочаткові спроби експонувати маргінальне мистецтво на теренах незалежної України.

Вище згадані митці наїву, як до прикладу Марія Приймаченко, мали художні виставки, проте проекти були не зроблені як показ інклюзивного мистецтва. Прикладом інклюзивного мистецького проекту є виставка малюнків ув’язнених, що відбулась у галереї “Ірена” в 1990-х (Дорошенко, 2025). Не варто забувати також про аутсайдерське та наївне мистецтво невідомих українських політв’язнів ГУЛАГу: спогади про світле минуле, надії на майбутнє або побут, Сьогодні периферійне мистецтво ув’язнених здебільшого куроване в формі

текстових дослідженнях, як “Інклюзивні мистецькі практики в Україні” Сергія Ененберга.

Згадаємо один з перших фондів інклюзивного мистецтва “Касталія”, що функціонує на території Київської психоневрологічної лікарні №1, в Центрі медично-соціальної реабілітації, з 1996 року. Здебільшого митцями арт-терапевтичного центру створені живописні портрети, пейзажі та натюрморти. “Касталія” популяризувала мистецтво пацієнтів через презентацію каталогів з їхніми роботами: каталоги “Аніма”, “Інші” та “Територія душі” Фонд презентував виставки пацієнтів у Чернівцях, Львові, Донецьку, Запоріжжі та Житомирі.

Основоположником популяризації художньої практики людей з ментальною інвалідністю став Сергій Ененберг. Практика Сергія Ененберга найкраще резонує до кураторських стратегій сьогоденних майстерень.

Ененберг є театральним режисером “Будьмо” (Братерство Українських Деміургів «Ъ» Міжпланетарне Об’єднання), ініціативу засновано у 1988 році (Кригель, 2021). Театр функціонує на території вищезгаданої Київської міської психіатричної лікарні імені Павлова, працює як з пацієнтами, так і з людьми з психічними хворобами, поза стаціонару. Серед акторів театру був художник з ментальною інвалідністю Анатолій Юсічев, який також мав досвід безпритульності. Юсічев працював з абстракцією, символізмом та примітивізмом. Художник працював на території “Павлівки”, маючи там майстерню та працюючи профінструктором, навчаючи живопису інших пацієнтів лікарні.

Театр “Будьмо” не є ізольованим, попри те, що функціонує на території державної установи. Наприклад, у співпраці з кінотеатрами, музеями та бібліотеками, Сергій Ененберг влаштовував виставки мистецтва людей з ментальною інвалідністю (Кригель, 2021). Зокрема, практика Ененберга функціонує у фестивальних форматах, наприклад “Арт-брюг-бренд” у співпраці з галереєю “Локація”, який відбувся у 2018 році та Павлов-фест, що відбувався з 2011 до 2014 рік.

Ененберг говорить, що на початку кар'єри працював у конвенційних театрах, проте їхня діяльність була передбачуваною та не мала особливої енергії. Режисер наголошує і на викликах роботи: неможливість вигорання, мінімальна зарплата, яка змусила перетворити театральну кар'єру в хобі та державне нехтування людьми з ментальною інвалідністю, адже їхню ситуацію вже кардинально не виправити (Кригель, 2021).

Аналізуючи практику Ененберга, неможливо проігнорувати орієнтацію куратора на вірянські орієнтири, наприклад, образ такої релігійної постаті як митрополит Антоній (Кригель, 2021). Релігійні орієнтири в кураторстві та в цінностях допомагати пригнобленим прослідковуються також в практиці куратора артгрупи для художників з синдромом Дауна і без “ательєнормально” – Станіслава Туріни. Куратор розповідає, що християнство допомагає систематично працювати з проблемою ментальної інвалідності (див. Додаток 5) та “Касталії”, необхідно виокремити Київську міську психіатричну лікарню №1, відому як Павлівка, в окремий концепт. Лікарня важлива не тільки для київського та українських контекстів ментальної інвалідності. Територія “Павлівки” – своєрідний музей інклюзивного мистецтва під відкритим небом, що складається зі скульптур, створених пацієнтами психіатричної лікарні. На фасаді основного корпусу знаходяться репродукції всесвітньо відомих творів мистецтва, серед них: “Танець” Анрі Матісса, “Мона Ліза” Леонардо да Вінчі, “Автопортрет у солом'яному капелюсі” Вінсента ван Гога та “Демон, що сидить” Михайла Врубеля. Таким чином, медична інституція романтизує образ “геніального безумця”, який не може нормально функціонувати в соціумі, але здатен створювати шедеври, де норми не працюють.

Отже, ми охарактеризували практику митців з ментальною інвалідністю, розквіт мистецької практики, яких був у зазначених хронологічних межах (кінець ХХ століття-початок ХХІ ст.), а також мистецькі ініціативи для людей з ментальною інвалідністю й спроби української галерейної справи експонувати маргінальне мистецтво.

Вже згаданий вище Сергій Ененберг говорив, що за 33-річну практику (інтерв'ю з Ененбергом було записано у 2021 році), він працював з близько 400-500 людьми (Кригель, 2021). Тому, більшості імен митців з ментальною інвалідністю не відомі навіть дослідникам, це релевантно як і для того часу, так і для сьогодення.

II.2. Сучасні майстерні інклюзивного мистецтва в Україні. Діалог іноземних та українських майстерень

В українському сьогоденні, для осіб, що не є наближеною до мистецтва, тема можливостей з інвалідністю репрезентується у соціальних мережах. Зазвичай, сюжетом цих оповідей стають історії життя людей з особливими потребами. У спробі нормалізувати людину, автори наводять приклад її творчої діяльності. Мистецтво використовують як арт-терапію. Глядачеві здається, що художня практика людей з інвалідністю тільки як хобі.

Проте в Україні є проекти, що працюють з нейровідмінними людьми у контексті художньої практики. У цьому підрозділі розглянемо виставкові проекти, інституції та ініціативи, які представляють можливість людям з ментальною інвалідністю працювати з образотворчим мистецтвом.

Виставки нейровідмінних митців відбуваються регулярно в Україні, хоч і є більш камерними. Наприклад, колективна виставка митців з синдромом Дауна “Тут всі сонячні” від організації “Даун-синдром”. Спершу, охарактеризуємо проблему назви виставки. Евфемізм “сонячний” є інфантилізацією синдрому та редукцією людей з синдромом Дауна. Також подібні виставки представляють міждисциплінарні практики, презентуючи творчість заради творчості людей з синдромом Дауна. За словами організаторки виставки Олени Мельник, метою проекту є презентація суспільству, що існують люди з синдромом Дауна. Подібні виставки також відбуваються в приватних галереях. Прикладом є виставка “Деякі квіти” у “Zenyk Art Gallery”, куратором якої став Ігор Голуб. Викладач стверджує, що його кураторські стратегії базуються на таких засадах: пріоритет

процесу над результатом, відкритість до різних рівнів художньої та соціальної підготовок та діалог замість оцінювання.

Попри маргіналізованість у суспільстві, художні майстерні в інтернатах локалізуються на теренах всієї України, зокрема в провінціях. Арт-бук “Інклюзивні мистецькі практики в Україні” презентує можливість дізнатися, наскільки розвинені самоорганізовані студії театру, живопису, а також громадські організації, що опікуються родинами людей з інвалідністю, як “Рівновага-плюс” (Ененберг, 2024).

Можемо прослідкувати, як сьогодні продовжується традиція Сергія Ененберга – однієї з найпоширеніших мистецьких практик у роботі з нейровідмінними митцями є театральна. Прикладами є театри “Тамі” у Луцьку та “Крила” у Львові. Особливістю “Крил” є театральна взаємодія акторів з ментальною інвалідністю та їх батьків, які також беруть участь в постанові. Такий підхід особливо важливий, адже у нейровідмінних людей завжди непрості взаємини з батьками. Розвинені також інклюзивні гончарні студії – “Ліплення на дотик” для незрячих людей та “Світ надій” для митців з ментальною інвалідністю. Можемо також згадати проєкт, підтриманий державою, “Побачити скарби разом!”, що надав змогу людям з порушенням зору відчувати зображення українських ікон через рельєфи та текстури.

Отже, можемо зробити висновок, що художня практика людей з ментальною інвалідністю поширена, проте націлена не на мистецький процес, а на легітимізацію життів цих людей. Особливо це прослідковується у виставках від громадських організацій. Важливою проблемою є інституціоналізм, більшість ініціатив має частковий інтерес до мистецтва, який співіснує. Тобто, мистецька практика стає методом соціалізації та прикладом того, що нейровідмінні люди мають можливість проявляти, якщо не розумові здібності, то мистецькі. Такий підхід є поверхневим та не підтримує митців саме у їх художній практиці, а не статусі нейровідмінної людини. Можемо також відзначити дослідницькі проєкти, що репрезентують інклюзію не тільки через ментальну інвалідність, а також через ейблізм та гендерну нерівність.

Пропонуємо розглянути мистецьку та кураторську діяльність українських інклюзивних майстерень для людей з ментальною інвалідністю. Вирізняються ці майстерні націленістю на міждисциплінарне сучасне мистецтво. Локалізувалися такі майстерні на теренах всієї України, а саме в Києві, Харкові, Львові та Одесі. Кожна майстерня є особливою, адже працює з людьми різної ментальної інвалідності, різного віку та має кон

“ательєнормально”

У 2018 році, кураторки київської галереї “The Naked Room”, за запитом Goethe-Institut, створили проєкт “Що важливо?” про художників з синдромом Дауна. Концепцією проєкту була серія художніх занять з людьми з синдромом Дауна та презентація робіт у креативному просторі “iZone” з 19 жовтня до 8 листопада 2018 року. Кураторки Марія Ланько та Єлизавета Герман мали за мету репрезентувати художників з синдромом Дауна без тривіального сентименту, що став стереотипом про людей з синдромом. Для цього були обрані вже дорослі (середньостатистичному художнику в проєкті було тридцять років) люди з синдромом Дауна, які не є практикуючими художниками. Набір в проєкт відбувався через Асоціацію матерів дітей з синдромом Дауна. Попри те, що учасники проєкту “Що важливо?” 2018 року не мали мистецької кар’єри, деякі з них мали інтерес до малювання, проте не сприймався серйозно батьками чи опікунами. Наприклад, малюнки Євгена Голубенцева перманентно знищувались його батьками.

Художніми опікунами на час проєкту “Що важливо?” стали Станіслав Туріна та Катерина Лібкінд, які рефлексували разом з людьми з синдромом Дауна про “любов, секс, смерть чи політику”. Туріна і Лібкінд намагалися дізнатися, що хвилює колег з синдромом найбільше.

Проєкт “Що важливо?” вирізнявся публічною програмою: перформанс Станіслава Туріни “Смачно, не смачно”; відкрита дискусія за участі експертів у темі прав людей з синдромом Дауна (представниці асоціацій та дослідницьких

журналів); перформанс німецької інклюзивної платформи “Touchdown 21” про історію людей з синдромом Дауна та упереджень до них; кураторський тур Єлизавети Герман та Марії Ланько про взаємозв’язок генетики та мистецтва; а також показ кінофільму “Дорослі” про дітей з синдромом Дауна, театральна вистава “Каліки” . Така програма є прикладом, як кураторські практики не обмежуються мистецькою практикою обраних художників, а також працюють з дослідженням релевантних тем у сфері інклюзії. Зокрема, можемо зрозуміти, що працюючи з темою інклюзивності в мистецтві, завжди буде залучена соціальна заангажованість: теми інтернатних закладів, соціальних стигм та викликів для людей з ментальною інвалідністю.

Опісля проєкту “Що важливо?” Станіслав Туріна та Катерина Лібкінд продовжили працювати з художниками з синдромом Дауна, аргументуючи це неможливістю залишити талановитих людей без перманентної кураторської підтримки. Це стало основою утворення артгрупи для художників з синдромом Дауна і без “ательєнормально”. Важливо зауважити, що назва артгрупи пишеться разом та з малої букви.

Згодом, галерея “The Naked Room” неодноразово підтримувала “ательєнормально”: через рік після “Що важливо?” відбулась виставка артгрупи в галереї; у 2021 році художник студії Євген Голубенцев виграв премію Artists Prize, засновану галереєю “The Naked Room” за підтримки Montblanc. Окрім фінансової винагороди, Євген Голубенцев отримав можливість експонувати свої роботи у галереї “The Naked Room”. Кураторкою виставки стала співзасновниця “ательєнормально” Катерина Лібкінд. Марія Ланько та Єлизавета Герман також курували першу виставку студії “Що важливо?” в артцентрі “Ізоляція”.

“ательєнормально” засновано художниками Станіславом Туріною, Катериною (Катею) Лібкінд, Оленою Васик, Валерією Тарасенко, а також Анною Литвнвою, Анною Сапон, Олександром Стешенко, Євгеном Голубенцевим та Валентином Радченко. Куратори “ательєнормально” мають свою активну художню практику: Катерина Лібкінд працює з інсталяцією, перформансом, сценографією та відео. Станіслав Туріна — інсталяцією, перформансом та

графікою. Валерія Тарасенко працює зі станковим живописом, а також викладає його підліткам у художній школі. Окрім практики в “ательєнормально”, куратори мають регулярні українські та закордонні резиденції, персональні та групові виставки, а також роботи в приватних колекціях.

Кураторами “ательєнормально” побудована візія артгрупи, яку можна дослідити через літературу, на яку вони посилаються. Наприклад, “Мистецтво як недорозуміння” Мішеля Тевоза, директора колекції засновника напрямку “Art Brut” Жана Дюбюффе (Thévoz, 1978). Тевоз пише, що сьогодні мистецтво дійшло до кінцевої точки експансії та замість гарного має бути огидним, замість мудрого простим (Thévoz, 1978, 1975).

Майстерня відкрита до співпраці з асистентами. З 2018 до 2026 рр. ними були Таїсія Шпіль, Катерина Бучацька, Оксана Озарчук, Марія Леоненко, Анна Потьомкіна, Богдан Бунчак, Ріба Вернер, Анна Виноградова та інші колеги, які до “ательєнормально” мали різний досвід – кураторів, художніх менеджерів та митців.

Співзасновники “ательєнормально” Катерина Лібкінд, Станіслав Туріна та Валерія Тарасенко називають художників колегами та співзасновниками, не визнаючи привілеїв, регалій та елітарності. Станом на 2026 рік, в “ательєнормально” працюють Станіслав Туріна, Катерина Лібкінд, Валерія Тарасенко, Марія Леоненко, Оксана Озарчук, Анна Сапон, Валентин Радченко, Ірина Голобородько та Олександр Стешенко. Список учасників є умовним, адже “ательєнормально” активно підтримує колег з трисомією, що наразі не практикують в майстерні “ательєнормально”. Серед них Євген Голубенцев, який сьогодні проживає у Кьольні та продовжує працювати з темою смерті.

“ательєнормально” є мультидисциплінарною майстернею, де практикується живопис, графіка, вишивка, тафтинг, поезія, проза, перформанс і театр. Кожен колега в “ательєнормально” має свій стиль та свого координатора. До прикладу, Анна Сапон відома своєю майстерністю у техніках тафтингу та вишивки, проте також практикує живопис та композиторство. Сапон не обмежена цими напрямками та за 8-річну роботу майстерні “ательєнормально”

мала досвід роботи з керамікою та перформансом. Анна Сапон працює з Катериною Лібкінд, яка є її кураторкою. Взаємини Сапон та Лібкінд є найбільш репрезентованими у темі дуету кураторки та нейровідмінної художниці. У січні 2026-го року, в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків відбулась перша персональна виставка художниці “ательєнормально”. “З художницями, кураторками та золотими заходами сонця” розповідає про бачення Анною взаємин між кураторкою та художницею. Сапон говорить, що кураторство найкраще вдається жінкам, адже протягом життя жінка піклується про сім’ю (Озарчук, 2026). Мисткиня разом з кураторкою створили своєрідний килимовий іконостас з образів асистенток та колежанок “ательєнормально”. Окрім цього, вишитий графік роботи сапон в супермаркеті “Ашан”. Менеджування часу є своєрідним викликом для кураторів. Виставка оповідає про взаємини Сапон і Лібкінд, де кураторка є подругою, взірцем, колегою та однією з центральних фігур в житті художниці. Практика Лібкінд не фіксована тільки кураторством, адже плануються проекти, де Сапон буде її кураторкою. Можемо сказати, що це є одним з передових стратегій в роботі з інклюзивними художниками, адже для нормотипових людей куратор відповідає не тільки за художнє координування, а також за фандрайзинг та менеджерські обов’язки. Така заява, де кураторкою стає людина з ментальною інвалідністю якнайкраще свободу дій та егалітаризм в умовах студії.

Окрім дуету Сапон і Лібкінд, можемо згадати Марію Леоненко і Валентина Петровича Радченка, Валерію Тарасенко й Ірину Голобородько, які працюють з живописом. Тарасенко та Голобородько мають унікальну практику співпраці. Кураторка створює класичну живописну картину до зустрічі з Голобородько. За словами Тарасенко, вона створює роботу так, щоб до неї можна було додати елементи живопису Ірини. Вже в студії, Голобородько розмальовує роботу, додаючи їй нового контексту. Створюючи роботу, кураторка асистує художниці, рефлексуючи тему та питаючи про бажання. Така методика створення робіт зародилась, коли Тарасенко залишила роботу “Кінь, що вийшов з води” в майстерні й художник Євген Голубенцев додав на ній фігури

фломастером. На прикладі виставки “Женя, Лера, Іра” в галереї Spilne Art, спостерігаємо, що дуети умовні та відкриті.

Асистентка артгрупи Марія Леоненко активно використовує майстерню “ательєнормально” для створення власних живописних творів, що свідчить про відкритість майстерні до спільної роботи нейровідмінних та нейротипових митців. Кожен відвідувач може створити роботу разом з колегою “ательєнормально”. До прикладу, “День нормально” (2024) – захід у майстерні “ательєнормально”, що створений кураторками Катериною Лібкінд і Оксаною Озарчук в підготовці до виставки “З художницями, кураторками і золотими заходами сонця”, з метою зібрати кошти на художні матеріали. Під час відкритого дня в студії, з художницею Анною Сапон можливо було створити килим в техніці тафтинг, який згодом був експонований в музеї. Такий формат воркшопу надає можливість зрозуміти аудиторії, що можна навчитись у людей з синдромом Дауна. Зокрема, це співпадає з провідною кураторською стратегією “ательєнормально” – створення відкритого егалітарного простору для кожного.

Окрім обраних технік, кожен митець з “ательєнормально” має свою мистецьку мову, їх куратори формують з цього дискурси. Наприклад, вище згаданий Євген Голубенцев, окрім теми смерті, використовує у своїй створчості образи святих та власних друзів, а Валентин Радченко оповідає власні ментальні переживання, поєднуючи текст і малюнок.

Будь-який куратор намагається знайти підхід до художника, збагнувши його смаки, характер та пріоритети. У роботі з художниками з ментальною інвалідністю, цей запит на особливий підхід максимально утрується. Кожен митець має власні когнітивні функції та особливості розвитку.

Попри стереотипи і кліше про людей з трисомією, кожна людина унікальна та має не тільки своєрідний характер, а також сенсорні та когнітивні особливості. Кожен здатен по-своєму адаптуватись в нейротиповому світі, тому особливий підхід до людини з ментальною інвалідністю необхідний. Наприклад, людина з трисомією може не розуміти особисті кордони, зокрема, сексуальні. Тому, завданням куратора стає вибудовування меж та правил, чого не можна робити,

перед тим, як створювати мистецтво. Завданням куратора є виявлення здібностей та вподобань людини з ментальною інвалідністю, а не акцентування на її “невдалій” адаптації у світі.

У своєму інтерв’ю куратор артгрупи для художників з синдромом Дауна і без “ательєнормально” Станіслав Туріна розповів про свою кураторську практику та виклики в куруванні “ательєнормально” (див. Додаток 5). За словами куратора, основними проблемами залежність від мистецького ринку, посередництво батьків митців, відсутність профільної освіти на тему кураторства та кадрову відсутність.

Пропонуємо дослідити кураторський аспект “ательєнормально”, на прикладі власного кураторського досвіду авторки дослідження. У жовтні 2025 року “ательєнормально” разом з художницею Дашею Чечушковою (повне ім’я – Дар’я Чечушкова) здійснили інтервенцію у квартирну галерею “Балконна галерея”. Співпраця з Чечушковою – приклад відкритості артгрупи до роботи з колегами, які не є постійними резидентами, кураторами чи учасниками ательєнормально. Особливим викликом є робота у приватному просторі та можливість порушення кордонів. У висновку можемо сказати, що фундаментальним методом роботи з митцями з ментальною інвалідністю є асертивність. Для комунікації важливо використовувати вище згадану практику простої мови, яка зможе без пригноблення розставити кордони.

Робота з художніми резиденціями є однією з провідних стратегій студії. Прикладами такої стратегії є резиденції “Це мені можна” (2012) – резиденція в музеї Ханенків та “Dacha Dairy” в Німеччині. Звертаємо особливу увагу на подібні проєкти, адже відомо про залежність художників від їх батьків та опікунів. Резиденції є прикладом їх самостійності та автономності.

Артгрупа активна в діалозі з іноземними майстернями. Від початку практики куратори влаштовують міжнародні резиденції, сповнені обміном досвіду та робіт між нейровідмінними митцями. Важливим моментом для кураторів є екологічність резиденцій, проживання в екопоселеннях, на прикладі створення дачі в Кьольні. Особливий зв’язок “ательєнормально” має з

інклюзивною інституцією “Kat18” у Кьольні. Окрім регулярних відряджень, мейстерень поєднує Євген Голубенцев, який від початку повномасштабного вторгнення є резидентом кьолнської майстерні. Куратори та асистенти “ательєнормально” зацікавлені у кураторській практиці не тільки як координатори своїх художників, а також як дослідники нейровідмінного мистецтва. Тому, куратори займаються архівуванням мистецтва. Для покращення знань про методи архівування кураторки ГО “Прекарня” та “ательєнормально” Катя Лібкінд та Катя Бучацька відвідали шведські інституції “Baltic Art” та “Milvus Art”, дослідивши не тільки шведські архіви, а й також відвідавши галереї, майстерні та артпростори, у яких співіснує західна інклюзія.

Окрім мистецького розвитку, “ательєнормально” активно репрезентують життя дорослих людей з трисомією в медіа. Найвідомішим прикладом є обкладинка журналу “Forbes” з мисткинею Анною Сапон та розробленим логотипом для журналу. За словами редакторів журналу, вони зробили такий вибір, адже дорослі люди готові до інакшості. Попри все, працівники “Forbes” повідомили, що головним їх страхом під час створення спеціального випуску була можливість здатися експлуататорами екзотичного образу.

“ательєнормально” просуває “нормальність” нейровідмінного мистецтва через участь в групових проєктах з нейротиповими митцями. Це стає прикладом незаангажованості статусу людини з ментальною інвалідністю у виставковому просторі. Прикладами таких колаборацій є вище згадана виставка “Як я провела літо?” у виставковому проєкті “Актова зала” та фільм “Залізни метелики”.

У 2025 році, від учасників артгрупи “ательєнормально” утворилась ГО “Прекарня”. Громадська організація зареєстрована під назвою “ ГО «Центр нейровідмінних та нейротипових мисткинь та митців».” Засновницями та засновниками громадської організації стали митці Катя Лібкінд (повне ім’я – Катерина Лібкінд), Станіслав Туріна, Валерія Тарасенко, Марія Леоненко і Катерина Бучацька, яка є координаторкою мистецьких проєктів для митців з аутичним розладом особистості, а також арт-журналістка Єлизавета Корнейчук.

Назва “Прекарня” подібне до слова “прекарність”, що означає стан соціальної та економічної нестабільності. Проблемою прекаризованості суспільства є нестбільність робочої зайнятості та відсутність соціального захисту. Хоч за слова кураторів Прекарні, назва не є натхненною виключно економічним терміном, кореляція у дискурсі маргінесу все ж присутня.

Концепцією ГО “Прекарня” є робота з нейровідмінними митцями не тільки з синдромом Дауна, а також з розладом аутистичного спектру, біполярним розладом, тощо. Провідною кураторською стратегією Прекарні є створення рівноправного простору для роботи нейротипових та нейровідмінних митців. Інституційність – основоположна причина заснування Прекарні, адже більшість подібних ініціатив є самоорганізованими та не мають юридичної захищеності (див. Додаток 6). Питання інституційності є кризовим у більшості культурних ініціатив. Особливо це стосується самоорганізованих груп на маргінесі, що не мають доступного простору. Майстерні є приватними, в Україні функціонує тільки одна муніципальна. Тому, кураторами Прекарні вирішено залучити майстерню до міського простору, де пануватимуть безбар’єрність та культурне різноманіття. Аналізуючи презентацію Прекарні, можемо осмислити, що куратори працюють з інклюзивними зв’язками на перетині мистецтва, культури, освітянства та соціального захисту. Провідними стратегіями кураторів громадської організації є залучення нових нейровідмінних та нейротипових авторів, заснування відкритої публічної програми для фахівців і містян, робота з архівуванням нейровідмінного мистецтва та розробити плідну виставку програму. Попри мультидисциплінарність “ательєнормально”, куратори Прекарні мають стратегію розширити ресурсну базу артцентру, а саме працювати з кінопоказами, керамікою, шовкодруком, 2D і 3D друком, та столярством. Для вище названих практик необхідний відповідний інклюзивний простір, який буде зручний для роботи нейровідмінним митцям. Критеріями такого простору є не багатоповерхова будівля зі зручною логістикою, що полегшить транспортування митців у місті та підвищить їх відвідування майстерні.

У ході дослідження виявлено, “ательєнормально” є провідною артгрупою для нейровідмінних митців, а саме з трисомією. Практика “ательєнормально” є мультидисциплінарною. Куратори артгрупи не обмежуються малюванням, як у більшості майстерень, особливо в інтернатних закладах. Художня практика “ательєнормально” охоплює резиденські та виставкові проекти, а також публічні заходи. Окрім мистецької діяльності, куратори артгрупи зацікавлені в просуванні інклюзивних наративів у соціальному просторі. Для цього куратори використовують свій мистецький досвід як приклад можливостей інтегрування людей з ментальною інвалідністю в соціум, презентуючи це на тематичних круглих столах та конференціях. Куратори “ательєнормально” регулярно беруть участь в симпозіумах. Верифікуючи досвід ГО “Прекарня”, можемо стверджувати, що інтрест до інституційності та юридичної захищеності є провідною стратегією в практиці кураторів та кураторок інституції.

“Майстерня можливостей”

“Майстерня можливостей” – одна з ініціатив київського арт-центру “PinchukArtCentre”. Засновницею майстерні стала теперішня заступниця артдиректорка центру Ольга Шишлова. До складу ініціативи доєдналися Катерина Бучацька та Ніна Лагута. До майстерні також були залучені Нікіта Кадан, Давид Чичкан та Анна Щербина. Кураторки майстерні працюють з митцями з аутистичним спектром, синдромом Дауна, розумовою відсталістю.

Станом на 2026-й рік, Майстерня можливостей працює у дистанційному та живому форматі в освітній кімнаті артцентру. Кураторкам ініціативи важливо продовжувати працювати з митцями, які емігрували з України з початку повномасштабного вторгнення. Програма Майстерні можливостей складається з арттерапевтичних воркшопів та дитячої програми. Постійність є одним з найкращих методів у роботі з нейровідмінними митцями, за словами художниці та майстрині Майстерні Можливостей Ніни Лагути (див. Додаток 2)

Ніна Лагута працює з нейровідмінними митцями в артцентрі та індивідуально, з художниками різної вікової групи. За словами мисткині, основоположними її методами в роботі з нейровідмінними митцями є довіра та абсолютна любов. Лагута стверджує, що власною емпатією намагається компенсувати ментальний тиск, з яким зіштовхуються нейровідмінні митці все життя. Для кожної людини потрібен свій час, щоб довіритись, але згодом майже у всіх це виходить.

“Крапка, лінія, можливості” – перша виставка “Майстерні можливостей”, яка відбулась у 2020 році. Концепцією виставки стало мистецтво як спосіб надати голосу людям з ментальною інвалідністю, що репрезентує загальну мету кураторів інклюзивного мистецтва.

У 2025 році відкрилась виставка “Хороша добра дружба” про постійного учасника Майстерні можливостей Артема Олійника. Митець відвідав резиденцію студії “Venture Arts” у Манчестері та познайомився з нейровідмінним митцем Ліамом Ешвортом. Куратори оповідають про щирі дружбу нейровідмінних митців та їх комунікацію не через мову, а за допомогою мистецтва.

“Майстерня можливостей” вплинула на політику артцентру. Остання виставка “Радість” має парсипативну кімнату для відвідувачів, де вони можуть поділитися своїм ментальним станом. “Майстерня можливостей” є важливою частиною освітньої програми PinchukArtCentre та однією з найвідоміших інклюзивних майстерень українського сьогодення.

“Aza Nizi Maza”

Харківська мистецька дитяча студія “Aza Nizi Maza” заснована Миколою Коломійцем у 2012 році. Куратори майстерні пропонує спільну практику в техніках живопису, графіки та скульптури.

Підлітки та діти з ментальною інвалідністю працюють на рівні з нейротиповими колегами, тож майстерня є однією з небагатьох, де художники в

рівноправному, інклюзивному просторі. З 2021 року в майстерні також є спеціальна група “Інклюзивний клас”, де працюють нейровідмінні митці віком 9-12 років. Куратором групи є Микола Коломієць. “Aza Nizi Maza” репрезентує творчість нейровідмінних дітей з синдромом Дауна та аутистичним спектром.

Роботи митців класу охоплюють теми образів міста, близьких та емоцій. Майстри створюють портрети, натюрморти, та абстракцію. Для просування практики митців, Коломієць випускає книги та проводить колаборації з іншими майстернями та інституціями. Наприклад, з Харківським метро, де працювали художники без ментальної інвалідності. Експозиційна історія нейровідмінних дітей охоплює такі міста як Київ, Харків, Париж.

Посилаючись на слова куратора, його кураторською стратегією є пріоритет самовираженню та дослідження різних видів мистецтва, а не тренування, що характерно художнім школам.

“Майстерня Ольги Ставникович”

Одним з провідних осередків людей з ментальною інвалідністю є львівська майстерня Ольги Ставникович. Майстерня функціонує від імені громадської організації “Центр творення”. Художниця працює здебільшого з підлітками та дітьми. Віковий діапазон митців – від 2 до 32 років. Художники майстерні мають здебільшого синдром Дауна або розлад аутистичного спектру. Проте, відвідують майстерню як нейровідмінні, так і нейротипові митці. За словами Ставникович, художній процес є проявом корисної соціалізації для нейровідмінних митців та навчанням емоційності для нормотипових.

Ольга Ставникович з учнями практикують живопис, перформанс та гру на музичних інструментах. Ставникович просуває майстерню не тільки через художню, а й також через видавничу діяльність. У 2025 Ставникович випустила книгу “Арт брют” про митців студії, а саме Марія Гуменна, Михайло Ватаманюк, Ніколь Лапустіна, Данило Галійчук, Мар’яна Газда. До складу митців майстерні входить більше людей.

Можемо зазначити, що Ставникович займається інтеграцією підлітків у суспільство: разом з майстернею вони відвідують виставки, проводять авторські екскурсії. Нейровідмінні митці також можуть бути авторами майстеркласів для нейротипових відвідувачів. Як і більшість платформ інклюзивного мистецтва, майстерня Ставникович активно розробляє сувенірну продукцію, налагоджуючи партнерську взаємодію з брендами одягу.

Майстерня Ольги Ставникович має активну інституційну залученість, представляючи роботи своїх митців в інституціях як “Львівський муніципальний мистецький центр” та “Urban Space 500”.

“Ar/Br”

Однією з найпопулярніших інклюзивних ініціатив в Україні є некомерційна пекарня “Good Bread from Good People”, що заснована у 2017 році Владиславом Малащенком. Метою пекарні є надання роботи людям з ментальною інвалідністю, що надасть їм змогу соціалізуватись та отримати фінансову автономність.

З 2024 року пекарня відкрила художню майстерню “Ar/Br” для своїх працівників. Назва “Ar/Br” розшифровується як Art/Bread, а також співзвучно з Art/Brut. Подібно до артгрупи “ательєнормально”, Ar/Br працюють виключно з дорослими нейровідмінними людьми. До складу майстерні “Ar/Br” входять Андрій Нещеретов, Марія Письменна, Петро Славинський, Владим Сокол та інші потенційні нейровідмінні митці. Митці працюють з анімацією, живописом та колажуванням.

Подібно до “ательєнормально” майстерня “Ar/Br” має за мету займатись просвітництвом у ході художньої практики. Для цього куратори створили бібліотеку в майстерні. Література майстерні охоплює царини біології, історії, антропології, тощо.

В аналізі виставкової діяльності “Ar/Br”, розглянемо проєкт “Цікаво, чию ж кістку я знайшов?”. Назва виставки – цитата з оповідання художника “Ar/Br”

Петра Славинського. Можемо провести паралелі з назвою резиденції артгрупи “ательєнормально” — “Мені це можна”, що є цитатою художника майстерні Валентина Радченка. Виставка була колективною та мультидисциплінарною. Концепцією виставки було створення бестіарією з міфів, емоцій та власних історій. Посилаючись на кураторську заяву до виставки, робимо висновки, що кураторською стратегією в майстерні є не виховання, а визнання.

Однією зі стратегій колишньої кураторки майстерні Анастасії Кузьменко є надання дорослої відповідальності митцям, адже більшість з них живуть зі стигмою про власну інвалідність та безпорадність. Художники самі відбирають роботи та можуть самі про них говорити, що надає можливість їм стати автономними та самостійними.

Відома майстерня створенням сувенірної продукції: сумки, самвидавні журнали, календарі, тощо. Спершу, це сприймається як популяризація інклюзивного мистецтва, проте комерція призводить до суперечностей. Станом на 2026 рік, актуальною проблемою майстерні “Ar/Br” є мистецька робота в інтересах бізнесу, що перетворює студію на інклюзивну креативну агенцію. Як наслідок, куратори стають менеджерами, закриваючи звітності з продажів інклюзивного мистецтва, а не досліджуючи митців та їхні можливості. Найбільше страждають художники, адже куратори не зважають на їх бажання творити в зручному темпі. Комунікація відбувається через доручення завдань щодо комерційних проєктів. Як наслідок, мистецька практика не розвивається, художники рідше відвідують майстерню. Можемо зробити висновок, що подібна політика інституції стає експлуаторством нейровідмінних митців.

Як говорить колишня кураторка “Ar/Br”, для створення комерційного продукту необхідно мати менеджера і куратора замість однієї відповідальної особи. Людський ресурс є критичним моментом у роботі з нейровідмінними митцями. Куратор стає музою, менеджером, організатором та наставником.

Результат комерції та створення з митців своєрідні бренди призвело до питання, як говорити про них у публічному просторі. На презентаціях відвідувачі могли ставити питання на кшталт: “Які галюцинації ви бачите?”. Деяких митців

це може глибоко травмувати і відповідальними за це будуть куратори (див. Додаток 3).

Окрім роботи з людьми з ментальною інвалідністю, пекарня “Good Bread from Good People” також мала досвід роботи з безпритульними. “Food Fighters – обіди для нужденних” – проєкт пекарні, що розпочався у листопаді 2025-го року. Окрім роботи з безпритульними та надання кожній людині право на їжу, це надало більше, аніж двадцяти п’ятьом працівникам з ментальною інвалідністю право на роботу.

“САД”

Більшість безпритульних людей мають маргінальне становище через ментальні розлади або інвалідність, що обмежує їх працювати (Scott, 1993). Подібно до “Good Bread from Good People”, одеське угруповання лівих активістів “САД” (назва розшифровується як Street.Aid.Daily) займається годуванням безпритульних, “роздачею”. Учасники та учасниці “САД” не тільки опікуються матеріальним становищем безпритульним, а також надають їм можливість творчо реалізуватись, малюючи та читаючи політичну літературу разом. Це створило не тільки спільноту активістів, а й також безпритульних. Як пише Темба Мідделманн, безпритульність та інвалідність можливо не вдасться подолати, проте створити спільноту, для того, щоб пережити це реально (Middelmann, 2025).

Активісти забезпечують безпритульних художніми матеріалами, створюючи згодом сувенірну продукцію з зображенням їхніх художніх роботами. Продажі одягу та листівок забезпечують купівлю продуктів для безпритульних. Тому, особи в стані житлової депривації знають, що створення художніх робіт є своєрідною роботою, адже від продажів залежить можливість придбання їжі.

Процес створення мистецтва безпритульними САДу є своєрідним. Як говорить активістка “САД” Марина Яковенко (зберігається анонімність), у

САДу немає фіксованого куратора (див. Додаток 4). Активісти називають таку людину “відповідальним/відповідальною”. Зобов’язаний має надати необхідні художні матеріали для безпритульних. Окрім матеріальної відповідальності, куратор має створити концепцію творів на день годування. Зазвичай, вони створюються вже під час акції. Теми можуть бути зовсім різними. Універсальними є концепції спогадів, домашніх тварин та людей. З огляду на те, що “роздача” відбувається біля фонтану, який вже став символом “САД”, багато митців його зображують. Для безпритульних фонтан є місцем доступності в гігієні, особливо в теплу пору року. Куратори уникають тем-подразників, на кшталт концепції дому чи насилля. Тема дому є найбільш вразливою, проте деякі відповідальні намагаються з нею працювати.

Провідним викликом у координуванні створення мистецтва безпритульними є переконання, чому це важливо. Більшість соромиться та вважає, що не є конвенційним митцем, тому твір не є цінним. Проте, через комунікацію та підтримку, митці активно створюють роботи. Зокрема, безпритульні самі можуть запропонувати альтернативи концепціям та висунути власні ідеї для рисунків.

Таким куратором для однієї “роздачі” може бути кожен. Враховуючи фактор, що до числа активістів САДу доєднується все більше активістів лівих поглядів, адже спільнота відкрита. Тому, кожна серія робіт унікальна, адже створена різними кураторами.

Під час написання дослідження, авторкою дослідження було взято участь в такій ініціативі. З практичного дослідження було виявлено, що процес створення робіт з безпритульними не обмежується одним відповідальним, ним може бути будь-який активіст. Деякі діячі більш знайомі безпритульним та їм вони можуть більше довіряти у процесі створення роботи.

На прикладі мистецької практики безпритульних та людей з ментальною інвалідністю, можемо зрозуміти, що для художньої практики не потрібно бути митцем та просувати свою мистецьку кар’єру. Також осягнули значущість ролі куратора в роботі з інклюзивним мистецтвом.

III.3. Проекти сучасних українських митців на тему інклюзії в часи російсько-української війни

Поряд з майстернею “ательєнормально”, художники Станіслав Туріна та Катерина Лібкінд працюють з темою інклюзії у власній мистецькій практиці. Як вже згадано, Катя Лібкінд та Катя Бучацька займаються архівуванням нейровідмінного мистецтва, досліджуючи художню практику пацієнтів інтернатів, що є частиною їх кураторської та мистецької практики.

Інтерес до інтернатів також є в мистецькій та активістській практиці Станіслава Туріни, який не тільки працює як координатор при створенні робіт людьми з психічними розладами, а й також є одним з провідних осіб в суспільній дискусії на тему умов життя в інтернатних закладах. Одним з найвідоміших проєктів Туріни є робота з пацієнтами психоневрологічних інтернатів на початку повномасштабного вторгнення. Станіслав Туріна випадково потрапив під час масованих обстрілів у Пущу-Водицю, куди були евакуйовані пацієнти з різних закладів. Під час перебування в закладі, Туріна створював мистецькі роботи з митцями з різними видами ментальної інвалідності. У 2026 році стало відомо у соціальних мережах, що більшість архіву знищено працівниками інтернату. Туріна продовжує актуалізувати проблему нехтування медичних інституцій доробком пацієнтів, вважаючи, що це мистецтво не є достойним. Зокрема, митець наголошує на проблемі насилля та незадовільних нормах проживання в інтернатних закладах. Це резонує з думками Мішеля Фуко про те, що конструкт медичних, а особливо психоневрологічних закладів, працює не за гуманістичним орієнтирами, а навпаки через приниження та спекулюванні на божевільному статусі пацієнта (Foucault, 1961).

Прикладом мистецького прояву цієї дискусії є персональна виставка Станіслава Туріни “1000 слів про інвалідність” у львівській галереї “Світло”. Виставка побудована за однією з основоположних кураторських стратегій – партисипативне залучення глядача до створення експозиції. Глядачі мали

написати на невеликих картках, що для них інвалідність, тим самим, створивши концептуальну платформу для дефініції центрального поняття виставки.

Звернемось до мистецьких проєктів, що аналізують ментальну інвалідність самих митців. Однією з центральних фігур нового покоління українського мистецтва є Ілля Тодуркін. Провідними темами в роботі художника є стан периферійності, який Тодуркін постійно відчуває в силу свого ментального статусу (ми не можемо вказати точний діагноз митця, враховуючи етичні норми). Тодуркін намагається зрозуміти свою хворобу через осмислення її наслідків, а саме тяжкість буття. За словами Іллі Тодуркіна, його мистецтво завжди про темне, хворобливе тіло та смерть розуму. Можемо згадати поп-ап виставку Тодуркіна “Підготовка до втрати” в галереї “The Naked Room”, кураторами якої стали Оксана Озарчук, Віта Котик та Микита Бабкін. В експозиції були скульптури, графічні полотна, щоденники та відеогра з подорожжю по скульптурам Тодуркіна колосального розміру. Глядачеві була надана можливість пройти самостійно гру та переглянути блокноти з рисунками. Роботи мали декілька копій для перспективи збереження при знищенні. Концепцією виставки стала незахищеність ментального стану та власних робіт. Куратори з митцем актуалізували абсолютно тривожне питання: “Як підготуватися до втрати?”. Особливо важливий досвід митця, який багато речей вже втратив через ментальний стан.

Проте, осмислення власної ментальної інвалідності може бути не тільки через оспівування жахів власного розуму, а також через іронію. Перформанс Іллі Тодуркіна і Даші Чечушкової “Новосілля безхатка” відбувся у липні 2023 року. Художників в черговий раз виселили з квартири, тому вони вирішили влаштувати новосілля на гаю. В експозиції були особисті речі: постільна білизна, подушки, стіл, стільці, а також скульптура художника. Речі митця стали арт-об’єктами та створили інтер’єр кімнати. Концепцією перформансу було облаштування Тодуркіна в бутафорській кімнаті, так як би було у власній квартирі. Перформанс став іронічним жестом над власною маргіналізованістю. Інклюзивне мистецтво часто говорить не тільки про інвалідність, а й також

периферійність стану. У перформансі “Новосілля безхатка” ця периферійність буквальна, як і через місце створення перформансу, так і через актуалізацію множинної дискримінації – безпритульність та ментальні хвороби. Інклюзивний цей перформанс також через питання інституційності, адже є самоорганізованим та митці виконали роль своїх кураторів.

Окрім проблем ментальної інвалідності, пропонуємо проаналізувати репрезентацію фізичної інвалідності. Наслідки повномасштабного вторгнення Росії в Україну актуалізувало тему інклюзивності в українському суспільстві. Тисячі українців втратили кінцівки та отримали набуту інвалідність, що стало предметом рефлексії для сучасних художників. Спершу розглянемо художні твори, що не мали кураторської історії.

У квітні 2026 року львівський художник та військовий культурних сил Збройних Сил України Руслан Тремба створив рисунок на папері “Grass, Tree and Stone”. Рисунок складається з зображення зламаного дерева з підписом “Painful” та ампутованого тіла “Not painful”. Зображення травмованого тіла з набутою фізичною інвалідністю показано через концепт природи. Митець іронізує над ним, як легко перенести ампутацію кінцівок людині, на відміну від природи.

Також львівська мисткиня Kinder Album створила картину “Venus” (“Венера”) у 2022 році. У сюжеті твору військова з ампутованими руками через бойові дії, яка дивиться на Венеру Мілоську з ідентичною структурою тіла. Відомо, що скульптура отримала “ампутації” з часом та першопочатково мала конценційну будову тіла. Проте, чи заває їй це “жити”? Натомість, Венера Мілоська – приклад античної краси. У погляді військової глядач вбачає надію отримати своєрідну підтримку, знаючи, що і з набутою інвалідністю можна бути еталоном. Робота зберігається у приватній колекції та експозиційної історії не має.

Окремо варто згадати **закордонну інституційність українського інклюзивного мистецтва**, адже саме міжнародні виставки, резиденції, бієнале та партнерські проекти дозволяють побачити, як українські інклюзивні практики входять у ширше мистецьке поле. У цьому контексті інклюзивне мистецтво

перестає бути лише локальною соціальною ініціативою та починає функціонувати як частина міжнародного кураторського, виставкового й інституційного досвіду.

Найвідомішим прикладом є фотосерія “Скульптурні” Марти Сирко про ветеранів російсько-української війни, тіло яких стало травмованим. Сирко зображує ветеранів з різними пораненнями: від ампутації кінцівок до опіків різного ступеня. Сирко працює над цим проектом з 2022 року та продовжує збирати десятки історій поранених ветеранів. Фотохудожниця не репрезентує ветеранів через призму жалю. Надихаючись, римською скульптурою, що була уособленням не тільки героїзму, а й також концепції калокагатії – ідеального тіла й душі (Шведа, Садловська, 2023). Марта Сирко пропонує нову красиву скульптуру – пораненого тіла. Сирко передає дух стійкості ветеранів, так само, як стійкою і статичною є антична скульптурі.

“Скульптурні” отримали резонансність не тільки через актуальність теми та висвітлення в медіа, а й через виставкову історію на міжнародній арені: Санта-Фе, Венеція, Париж, Лондон. Проект був представлений на персональній виставці “Скульптурні солдати” у Galeria Centralis у Будапешті та був організований Посольством України в Угорщині. Виставка тривала з 18 квітня до 26 травня 2024 року. Виставка мала публічну програму на чолі з дискусією “Куди прямуєш, Україно? Два роки війни та перспективи на майбутнє”, а також подію “Діалог з людиною, яка бореться з пропагандою і стала її жертвою”. Звернемося до уривку кураторського тексту до цієї виставки. (Blinken OSA Archivum, "Marta SYRKO: Sculpture Soldiers."):

“Мистецтво Марти Сирко — це потужне нагадування про жорстоку реальність війни, що палає в серці Європи, і про її руйнівний вплив на людей і суспільство в цілому.”

Можемо зробити висновок, що військове мистецтво на тему набутої інвалідності репрезентує на міжнародній художній сцені комплексну проблематику війни в Україні: виклики для українського менталітету та проблеми соціальної ексклюзивності.

Звернемось до іншої визначної серії робіт, що отримала інституційну підтримку за кордоном – “Сон в комендантську годину” кураторки “ательєнормально” та художниці Каті Лібкінд. Цикл творів – графічні рисунки Лібкінд, що зображують коїтус людей з ампутованими кінцівками. Цикл творів актуалізує можливість функціонування природніх функцій у військових через поранення. За словами мисткині, ампутовані кінцівки подібні до статевих органів: самі кінцівки подібні до фалічних символів, а рубці подібні до жіночих статевих органів. Такою заявою Лібкінд легітимізує мати статеві стосунки людям з набутою інвалідністю. “Сон в комендантську годину” було показано у 2024 році, в галереї “Арсенал”, що знаходиться в польському місті Бялосток. Кураторкою колективної виставки “Спостерігай цю мить – як вона корчиться” стала Анка Лазар. Як зазначається в кураторському тексті, неперероблена спадщина СРСР має такі проблемні наслідки як війна, кризова енергетика та деімперіалізація. Для осмислення теми були запрошені митці з України, Польщі, Естонії та Чехії. Окрім “Арсеналу”, у 2024 році Лібкінд знову показала роботи в київській галереї “thesteinstudio” на персональній виставці “Краще б цього не було”. Виставка розповідала про художній досвід Каті Лібкінд, збираючи предмети з кожного проєкту.

Українська інституційність інклюзивного мистецтва формується через майстерні, громадські ініціативи, виставкові проєкти та співпраці з культурними інституціями. Це поле ще не має сталої системи репрезентації, проте саме в ньому можна побачити, як інклюзивне мистецтво поступово виходить за межі соціальної підтримки та стає частиною сучасного українського мистецького процесу.

Інституційний інтерес до інклюзії з’явився ще до початку війни, а саме у 2019-2021 роках. Ключове місце в інституційності українського інклюзивного мистецтва є Український Культурний Фонд, який має програму “Інклюзивне мистецтво”. Грантова програма націлена на інтеграцію інклюзивного мистецтва в суспільне та культурне середовище держави. Також, у довоєнний період провідний культурно-мистецький та музейний комплекс “Мистецький арсенал”

мав програму майстерень для людей з інвалідністю “Амічі” та програму “Музейні рефлексії” про інклюзивні освітні програми в музеї. Дослідниці Юлія Івашко та Анета Павловська пишуть, що такий досвід інституційної арт-терапії може стати не тільки реабілітаційним, а й також прикладом соціальної реінтеграції через освоєння мультидисциплінарних навичок (Ivashko, Pawlowska, 2025, 56). Проте, повномасштабне вторгнення змінило видимість інклюзії та надало можливість українським митцям говорити про нову реальність.

З початку повномасштабного вторгнення, мистецькі інституційні почали підтримувати інклюзію через проблему видимості та включення в суспільство ветеранів. Наприклад, PinchukArtCentre репрезентував травмоване тіло за допомогою стенду робіт номінантки Христини Мельник на конкурсній виставці премії “PinchukArtPrize” у 2025 році. Олійні полотна “Неможливість чистого погляду” відображають образ юного тіла, що стало вразливим і травмованим під час війни. Куратори виставки зазначили, що в плоть вторгуються політичні й історичні контексти. Через абстрактність зображення та крихкість матеріалу роботи шрами стають минушими та насилля зникає.

Розглянемо останній художній приклад в хронологічних межах цього дослідження, а саме виставку провідного українського художника Нікити Кадана “Нова цілісність”, яка триває в мистецькій інституції “Павільйон культури” з 12 квітня до 31 травня 2026 року. Проєкт створено спільно з Національним комплексом “Експоцентр України” (ВДНГ), на території якого знаходиться інституція, а також реабілітаційним фондом “Unbroken”. Виставка Кадана, як і попередні проєкти в “Павільйоні культури” створено за підтримки фонду “Ribbon International”, також відомою як “Стрічка”

“Нова цілісність” – мультидисциплінарна виставка, що складається з кінетичної інсталяції, звукового ландшафту та графічних рисунків. Поруч з вітриною, у якій експоновані ескізи Кадана, знаходяться антиподні артефакти воєнної культури – антивоєнні роботи Люсі Іванової, Анатолія Петрицького та

Генріха Герле та пропагандистські австроугорські воєнні плакати часів Першої світової війни.

Центральними фігурами є інсталяції з протезів кінцівок, які імітують рухи. У спільному просторі з кінцівками знаходяться мікрофони та звукова інсталяція з повторюваною сповіддю ветеранів, що втратили кінцівки. Попри травматичність досвіду, монологи здебільшого розповідають не про втрати кінцівок, а враження та переживання чотирьох ветеранів, у яких взяла інтерв'ю соціологиня Софія Лавренюк.

Кадан наголошує, що його дискурс його роботи перегукується з філософською роботою Сьюзен Зонтаг “Спостерігаючи за болем інших”, адже виставка націлена на дослідження болю інших та власного (Sontag, 2003) . Провідним завданням митця у цій виставці є аналіз тем втрати, стійкості та реабілітації. Кадан говорить про соціальну інклюзію людей з набутою фізичною інвалідністю через ампутацію кінців та ментальною через посттравматичний синдром. Заклик до соціальної інклюзії відбувається через особисту безіменну сповідь.

Публічна програма виставки Кадана складається з розмови “Нічого без нас” (омаж до політичного слогану “Нічого про нас без нас”) Софії Лавренюк і Злати Єфименко; лекції Євгенія Станісевича “Тіло в літературі та тіло літератури: історії неповноти” та розмови “Скульптури” за участі психолога та ветерана Єгора Бабенка і вище згаданої художниці, яка працює з репрезентацією образу поранених ветеранів, Мартою Сирко. Окрім мистецького, культурного та психологічного контексту, до публічної програми виставки залучений Владислав Сиховецький – керівник центру протезування та ортопедії “Unbroken” та музикант, що грає у жанрі нойз, Клеменс Пул, який також є автором звукового ландшафту інсталяції Кадана. Кураторський метод зі створенням публічної програми, яка не заангажована тільки мистецьким контекстом, а розкриває також питання ментального здоров'я, стає все більш популярною. Подібний підхід можемо прослідкувати у виставці “Радість” у PinchukArtCentre 2026 року.

Куратори публічної програми також залучили психотерапевтів для обговорення почуттів разом з різноманітною аудиторією артцентру.

Проаналізуємо приклад самоорганізованої інституційності, а саме мистецький благодійний проєкт “Беззвучно до глухоти”. Куратори Анастасія Кузьменко та Олександр Леня працюють з темою інклюзії протягом всієї кар’єри. Кузьменко згадана вище через кураторську практику в майстерні для людей з ментальною інвалідністю Ar/Vr. Художник Олександр Леня працює з темою безпритульності. Як ми вже з’ясували, безпритульність є частиною інклюзивної концепції. Куратори стверджують, що воєнне мистецтво – інклюзивне. Метою кураторів є включення ветеранів у культурну роботу, як говорить Анастасія Кузьменко (див. Додаток 3). Для цього куратори залучають ветеранів під час реабілітації до створення експозиції та проводити селекцію робіт та художників. Завданнями кураторів Леня та Кузьменко є присутність митців в мистецтві та суспільстві, їх інтегрування в соціум, що є базовим принципом соціальної інклюзії.

Дослідимо ще один впливовий приклад соціальної інклюзії в часи війни – постать Давида Чичкана. Якщо сприймати інклюзію через її етимологію (з латини “*includi*” – включати), то чи можна сприймати мистецький неінституційний спадок Давида Чичкана як приклад інклюзивного мистецтва? Протягом всієї мистецької практики, нині загиблій на фронті, Давид Чичкан критикував ексклюзивність суспільства. Враховуючи, що інклюзивність – це про включення, роботи Чичкана, що критикували соціальну ексклюзивність є релевантними до дискурсу. Можемо порівняти його ліве мистецтво з інклюзивною програмою Костянтина Дорошенка “Сонце сходить на заході”, що досліджує питання ейджизму та видимості робітників через практику Анатолія Андржеєвського (Дорошенко, 2025). Практика Чичкана підходить під інклюзивну концепцію Фіони Катілл про соціальне виключення з економічного, правового, символічного виміру суспільства (Cuthill, 2022, 31).

Отже, сьогодні, в часи повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну, сучасні українські художники працюють з темами інклюзії

ментальної інвалідності, фізичної інвалідності ветеранів та цивільних жителів, а також соціальної інклюзії, проблема якої гіперболізується в кризові часи війни.

II.4. Актуальні проблеми кураторства інклюзивного мистецтва в Україні

“І постає важливе питання: до чого спрямовується увага — до твору чи до митця? Чи не женемося ми за черговим «шаленим» образом?”

— Станіслав Туріна

Як було досліджено, інклюзивне мистецтво вийшло з українського маргінесу нещодавно, адже висвітлення теми інвалідності розпочалося тільки з початку незалежності держави. Проте, не минуло так багато часу, щоб зникли стигми. Опікуни, активісти та локальні куратори зіштовхуються з упередженнями та викликами, працюючи з інклюзією в пострядянській країні. Звісно, перша стигма – упередження до людей з ментальною інвалідністю. За словами кураторки Анастасії Кузьменко, багато людей все ще дивується, що ментальна інвалідність може не обмежувати в мобільності та можливості працювати (див. Додаток 3).

Перейдемо до аналізу кураторських проблем, які співіснують з суспільними упередженнями. Ці стигми є універсальними для роботи куратора інклюзивного мистецтва, проте надмірюються в українському ксенофобному суспільстві.

Спершу, спробуємо визначити нейровідмінність, аналізуючи кураторство інклюзії у контексті роботи з нейровідмінними митцями. “Як нам визначити, що таке безумство?” (Ложкіна, 2020, 71). Саме це питання є ключовим: як встановити нейротиповість та нейровідмінність? Сьогодні, коли ментальна інвалідність поширюється через посттравматичний синдром в умовах війни,

визначити, який художник є нейровідмінним ще важче. Звертаючись до власного досвіду, можемо проаналізувати іншу проблему – коли митець в певний період не визнає свою хворобу. Звісно, ми не маємо права тиснути і змушувати його визнати задокументовану ментальну інвалідність.

Проблема емоційного тиску є основоположною в роботі з нейровідмінними митцями. Апелюючи знову власним досвідом, можемо вказати на негативний досвід інституцій, що тиснуть на нейровідмінних митців колосальними вимогами та наближеними термінами. Митцю властиво катастрофізувати проблему та його нервова система може не витримати, що призведе до госпіталізації.

Очікування від нейровідмінного митця результативної роботи є утопічним. Стосується це й інклюзивних майстерень та їх прихильників. Аналізуючи нейровідмінне куроване мистецтво, простежується тенденція вимоги нормалізації нейровідмінних художників саме через їх продуктивні здібності. Нам відомо, що успішною та найбільш репрезентованою нейровідмінною мисткинею є Анна Сапон. Проте, чи не так це, адже мисткиня найбільш наближена до образу нормотипової людини, що має всі ознаки звичайного життя: роботу, декілька хобі та домашню тварину? Стосується це і мистецької кар'єри Сапон: персональна виставка у провідному музеї та масштабні роботи в інституційних колекціях.

Спроба нормалізації є викликом для самих кураторів, що працюють з нейровідмінними митцями. Окрім викликів, як знайти спільну мову з кожним митцем окремо, у кураторів є проблема виділеного їхнього часу і можливого розчарування для неінклюзивного куратора, коли за певний час немає закінченої роботи.

Описуючи приклади інституційних очікувань від нейровідмінних митців, ми спробували дотримуватись анонімності. Чи можемо ми говорити відкрито про митців з ментальною інвалідністю на кшталт біполярного розладу чи шизофренії, якщо вони про це не знають? Можливо, тільки, коли це є його об'єктом мистецького дослідження. Нам відомі митці, які досліджують свій

периферійний ментальний стан, та чи хотіли вони б, щоб про них говорили виключно як про митця з ментальною інвалідністю. До цієї думки релевантна вище згадана політична фраза “Нічого про нас без нас”, якою часто послуговуються активісти ментальної інвалідності,

Звернемось до риторичного питання кураторки “Майстерні можливостей” Ольги Шишлової: “Чи можна інструменталізувати роботи, враховуючи той факт, що автор швидше за все ніколи не дізнається про різні теорії мистецтва?” (Шишлова, 2020)

Ця теза Ольги Шишлової є недооцінено важливою серед кураторів майстерень для людей з ментальною інвалідністю. Ми вже згадували вище кураторів Сергія Ененберга та Станіслава Туріну, духовними орієнтирами для роботи з нейровідмінними митцями є християнські цінності та праведними. Дійсно, якщо імітувати християнський канон, можливо вдати, що робота з нейровідмінними митцями – це жертвність та спасіння юродивого. Проте, чи немає в цьому зверхності та ще більшого підтвердження недієздатності митців з ментальною інвалідністю? Зокрема, куратори інклюзивного мистецтва піддаються критиці щодо експлуатації нейровідмінних митців, які не в змозі самостійно відстоювати свої інтереси. У відповідь дослідниця інклюзивного мистецтва Клер Бішоп пише, що нерідко люди з інвалідністю стають репутаційним або концептуальним захистом для кураторів або інституцій (Bishop, 2012, 63). Проте, ці питання є індивідуальними та можливість відповісти є в кожній людині окремо, орієнтуючись на її моральні та етичні принципи.

Автономність нейровідмінних митців є критичною темою для кураторів сучасного мистецтва. Як вже було згадано вище у розмовах з кураторками Анастасією Кузьменко, Ніною Лагутою та куратором Станіславом Туріною, роль батьків є критичною. Ми не маємо за мету викликати сумніви щодо всіх батьків чи опікунів людей з інвалідністю, проте ми не можемо ігнорувати їх упередження до власних дітей та зневіру в їх соціальних та суспільних спроможностях. Для кураторів стає викликом – надати автономність та самостійність для людини в межах мистецької практики, надавши базову віру в

себе. Допоки у нейровідмінної людини є сумніви до власних можливостей, стільки триватиме регрес у продуктивності художньої практики.

Прийнявши всі труднощі та полюбивши нейровідмінне, інклюзивне мистецтво важливо зрозуміти, чи наш вибір не зумовлений тягою до екзотичності: мистецької та соціальної? Це той самий “шалений образ” про який говорить куратор інклюзивної артгрупи “ательєнормально” Станіслав Туріна. Бартівське питання про розмежування автора і твору стає кризовим (Barthes, 1977), адже для суспільства все ще нейровідмінне мистецтво існує через спробу соціальної адаптації.

Проте, соціальна адаптація все ще залишається доповненням до інституцій або у більшості випадків самоорганізованими ініціативами, які не мають юридичної захищеності. Аналізуючи український контекст, можемо вказати на труднощі не тільки в рамках суспільного упередження. Важливим чинником, що стримує розвиток та поширення інклюзивних інституцій є юридична та державна підтримка.

Можемо вказати на проблему інституційної підтримки через відсутність постійного фінансування. До прикладу, артгрупа “ательєнормально” функціонує за допомогою платформи “Patreon”. Куратори артгрупи презентують підписникам вироби та процес виробництва. За рахунок прихильників артгрупа може дозволити собі оренду майстерні. Як наслідок, можемо свідчити, що робота з інклюзивним мистецтвом є прибутком соціального капіталу, але не матеріального. Таке м становище є стагнаційним не тільки у фінансових проблемах самих ініціатив, а також впливає на відсутність кадрів. Інклюзивні майстерні не мають достатньої кількості працівників, адже робота є малооплачуваною або взагалі волонтерською. Також, держава не пропонує програми інклюзивної освіти, тому куратори опановують розуміння інклюзії на власному досвіді, що є ризикованим.

На прикладі професійного обміну українських майстерень з європейськими партнерами, не можемо меншовартісно стверджувати, що одні майстерні є кращими чи гіршими. Можемо вказувати на правову підтримку

інклюзії в європейських країнах, що полегшує функціонування інклюзивних майстерень. Прикладами такої захищеності на державному рівні є програми фінансування реабілітації та доступу до культури “Bundesteilhabegesetz” в Німеччині та “Inclusive Culture” у нідерландах, що підтримує культурні інклюзивні ініціативи.

Завершимо проблематику інклюзивного мистецтва через актуальну проблему мистецтва військових та воєнного мистецтва. Воєнне мистецтво – частково інклюзивне, адже репрезентує травмованих митців, ми це прослідкували в таких роботах як “Інваліди” Анатолія Петрицького, “Інваліди-картежники” Отто Дікса та “Нова цілісність” Нікити Кадана. Ці роботи критикують обмеження в соціальній інклюзивності у людей з набутою ментальною та фізичними інвалідностями. Сьогодні, проблема військових особливо резонує з інклюзією, адже військові не є соціально захищеними, включеними в суспільство та знаходяться на периферії.

Розглянемо, інший спектр симбіозу мистецтва, війни та інклюзії, а саме мистецтво, створене ветеранами, які до повномасштабного вторгнення не були професійними художниками. Поранені військові проходять реабілітацію через мистецьку практику. Наприклад, мистецький центр “М17” у Києві започаткував у 2023 році програму “Реабілітація. Арт-терапія”. Мистецтво стає можливістю не тільки реабілітуватися фізично, а також повернутися в соціум. Якщо враховувати периферійність статусу військових, які не можуть бути “включ. ()

Окрім окремих випадків інституційної підтримки військових, деякі з них мають індивідуальну художню практику. Прикладом індивідуальної реабілітації через мистецтво є ветеран з набутою інвалідністю Сергій Ворон. На фронті Ворон отримав ампутацію ніг та втратив зір. Військовий поширює свою керамічну практику в медіа, роботи митця, яких він ніколи не побачить, можна придбати через особисту сторінку художника-ветерана в соціальних мережах.

Світлана Бедарева пише, що українське мистецтво завжди працює в практиці деколоніального спротиву, тому можемо вважати, що військовий, який

створює мистецтво, працює також з деколонізацією та стигмами щодо власного тіла (Biedarieva, 2024, 5).

Отже, вимогою до держави та інституцій можемо визначити підтримку військових з набутою інвалідністю. Ми вже згадували суспільний образ людей з ментальною інвалідністю, мистецтво яких сприймається як хобі та арт-терапія. Нам відомий приклад реабілітації поранених військових через мистецтво – вище згаданий Сергій Ворон та арт-терапевтичні сесії в “М17”, проте, поки що це мистецтво функціонує у форматі сесій або індивідуального хобі та не має інституційної підтримки для просування ветеранів як самобутніх митців.

Саме ця проблема визначає перспективу соціального інклюзивного мистецтва в Україні та надає можливість реалізуватися багатьом інклюзивним кураторам у майбутньому. Інклюзія українського сьогодення – не тільки нейровідмінні митці, особливо в час війни, – це інструмент соціального прийняття.

Аналізуючи проблему травмованих військових можемо поставити провідне питання цього дослідження: інклюзивне мистецтво – створене та тему інклюзії чи те, що створене людьми, яких піддала остракізму ексклюзивна система суспільства? Ми не можемо дати однієї істинної відповіді, проте маємо можливість проаналізувати це через праці теоретиків інклюзивності. Якщо розглядати проблему через призму робіт вище згаданих Жака Рансьєра та Сьюзен Зонтаг, можна концептуалізувати тематичну інклюзію, що говорить про страждання як екзотичну естетику, проте не надає суб’єктам критичного голосу (Rancier, 2004, 12; Sontag, 2003, 5) Якщо говорити про суб’єктну інклюзію, можемо згадати позиції Аманди Качії про те, що митці з інвалідністю самі мають визначати свою практику, до цієї думки подібна теорія Ян Волмслі про те, що ідентифікація інклюзії має йти разом з самими людьми, що потребують інклюзії (Cachia, 2022, 23; Walmsley, 2004, 51). Тобто, суб’єктна та тематична інклюзії дуальні. Підсумуємо позицією теоретика естетики крип Роберта МакРуера про те, що інклюзивне мистецтво не існує в позиції жертвності, а є проявом ідентичності (McRuer, 2018, 34) .

ВИСНОВКИ

У цьому дослідженні ми змогли продемонструвати, що інклюзивне мистецтво не може розглядатись лише як арттерапія, соціальна допомога або художня практика людей з інвалідністю, воно є важливим інструментом розуміння сучасного мистецтва, адже ставить під сумнів елітарність художнього процесу, академічні канони, роль освіти та художнього ринку у визнанні митця. Інклюзивне мистецтво показує, що художником може бути людина, яка не належить до професійної мистецької системи, проте має власну візуальну мову, досвід і право на репрезентацію. Саме тому роль куратора в цьому полі є особливо важливою: він не тільки організовує виставку або пояснює твори глядачеві, а стає посередником між митцем, інституцією та суспільством. У ході дослідження було виконано завдання, які визначили проведення дослідження, а саме:

- перш за все, було визначено поняття інклюзії та простежено його становлення в західному правозахисному дискурсі. Інклюзія не з'явилась одразу як мистецьке поняття: спершу вона була пов'язана з медичним, соціальним і правозахисним осмисленням інвалідності. Саме активістські рухи людей з інвалідністю у другій половині ХХ століття сформували вимогу не ізоляції або патерналістської турботи, а включення людини в суспільство, культуру та мистецьке поле;

- було проаналізовано запит на інклюзивність в культурологічному та мистецькому вимірі. Було визначено, що він формується не лише навколо теми інвалідності, а й через ширші дискусії про тіло, нормальність, маргіналізовані ідентичності та право на репрезентацію. У цьому контексті важливими стали *disability studies*, квір-студії, деколоніальні підходи та крип-теорія, які критикують уявлення про "нормальне" тіло, "правильну" поведінку та канонічного суб'єкта культури. Саме ці підходи дозволяють розглядати інклюзивне мистецтво не як етичний додаток до мистецького поля, а як спосіб

переосмислення самого мистецтва, його аудиторії, мови опису та кураторських стратегій;

- ми з'ясували, що розуміння “нормальності” є умовним та застарілим. Особливо це помітно в медичній моделі інвалідності та радянській дефектологічній системі, де людина з інвалідністю сприймалась передусім як носій вади, яку потрібно виправити, ізолювати або підлаштувати під норму. Проте “нормальність” є умовною не лише в медицині, а й у культурі, адже саме культура створює уявлення про правильне тіло, правильну поведінку та допустимий спосіб бути видимим у суспільстві. Тому інклюзія дозволяє критикувати не людину, яка не відповідає нормі, а саму систему, що цю норму створює;

- огляд історичних культурних реалій Європи та Україні ХХ століття дозволив виявити, як диктатурні режими формували ідеологію здорового тіла та розуму. У нацистській Німеччині це проявилось через переслідування “дегенеративного мистецтва”, знищення людей з ментальною та фізичною інвалідністю і створення образу нормативного, расово та тілесно “правильного” громадянина. У радянському контексті подібна логіка працювала через замовчування інвалідності, культ продуктивного тіла та уявлення про людину як робочу силу. Тому мистецтво інвалідності та мистецтво людей з інвалідністю тривалий час залишались витісненими з офіційного культурного поля;

- ми зрозуміли, за яких умов сформувалась інклюзія у виставкових проєктах в Україні та світі. Спершу мистецтво людей з ментальною інвалідністю з'являлось у полі психіатричних документацій, де малюнки пацієнтів розглядалися як свідчення хвороби або матеріал для медичного аналізу. Згодом Жан Дюбюффе переосмислив ці практики через поняття ар-брюту та представив мистецтво маргіналізованих авторів як самостійну художню цінність, а не лише як симптом або терапевтичний процес. Надалі, зокрема після Documenta 5 1972 року, інклюзивне та аутсайдерське мистецтво почало входити в інституційне поле сучасного мистецтва через виставки, колекції, майстерні, бієнале та ярмарки;

- ми дотримались рівномірного хронотопу та визначили, як з'явилося інклюзивне інституційне мистецтво, дослідивши західне поле музеїв, ярмарок, галерей та бієнале. Ми зрозуміли, що після ар брюту, інклюзія була як ніколи на маргінесі через владу Третього Рейху, згодом пацієнти почали реабілітацію, як в Психіатричній лікарні Марії Гуггенг, ми проаналізували розвиток наїву та інституційну історію західного кураторства інклюзії, яке розвинулось у 1970-х, коли у Сполучених Штатах Америки та Великій Британії активісти відстояли базові права людей з інвалідністю;

- було зроблено акцент на українському полі інклюзії, спираючись на кураторський досвід авторки дослідження. Ми розуміємо, що українське поле інклюзії не досліджене в науці, тому визначили для себе таке завдання і його виконали, дослідивши інклюзивні майстерні та виставки. Ми зрозуміли, що рушійною силою сучасної української інклюзії останніх 10 років є майстерні для нейровідмінних людей. Ці ініціативи можуть працювати як частина мистецької інституції, виробництва або бути самоорганізованим простором. Під час повномасштабного вторгнення, інклюзивне мистецтво націлене на репрезентацію ветеранів з набутою інвалідністю, що репрезентується в мистецтві у формі скульптури, рисунку, фотографії, інсталяції;

- було простежено роль куратора в інклюзивному мистецтві. Інклюзивний куратор не може бути лише організатором виставки або людиною, яка пояснює мистецтво глядачеві. Його роль полягає у посередництві між митцем, інституцією та аудиторією, а також у наставництві для митців з інклюзивними потребами. Саме тому кураторські стратегії в інклюзивному мистецтві пов'язані з освітніми програмами, резиденціями, майстернями, доступними просторами та виставками, де люди з інвалідністю представлені як автори, а не як соціальна проблема. Окремо ми визначили, що інклюзивний куратор має володіти особливою мовою комунікації: бути асертивним, толерантним, працювати з простою мовою та не створювати дистанцію між митцем, твором і глядачем. Також було визначено актуальні проблеми, що властиві інклюзивному кураторству, а саме можливість експлуатації,

співзалежність, нестабільне фінансування, відсутність релевантних освітніх та реабілітаційних програм.

При роботі над даним дослідженням, ми зрозуміли, що мистецтво стає інструментом видимості. Інклюзія говорить не тільки про нейровідмінність, хоч ми і зробили на цьому акцент. За допомогою інклюзивного дискурсу, який створює куратор, можливо репрезентувати проблеми соціальних, медичних та культурних стигм, що особливо стає актуальним сьогодні в Україні. Ми бачимо у цьому дослідженні велику перспективу, а саме дослідження окремих інклюзій в українському мистецтві. Нам особливо цікаво продовжити працювати з мистецтвом, створеним художниками з синдромом Дауна на теренах України, а також досліджувати крип-естетику в українських мистецьких практиках, адже ми розуміємо, наскільки це не досліджено саме в науковій царині.

БІБЛІОГРАФІЯ ТА СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

"Ed Roberts." California Museum. Accessed May 23, 2026. <https://californiamuseum.org/inductee/ed-roberts/>.

"Marta Syrko: Sculpture Soldiers — Photo Exhibition — Opening and Roundtable Discussion." CEU Events, April 18, 2024. Accessed [дата звернення]. <https://events.ceu.edu/2024-04-18/marta-syrko-sculpture-soldiers-photo-exhibition-opening-and-roundtable-discussion>

«Людина з інвалідністю.» Рубрика «Толерантний словник». Центр «Соціальна дія» (HSA). Accessed <https://www.hsa.org.ua/blog/rubrika-tolerantnii-slovník-liudina-z-invalidnistiu>

«Мирослав Ягода, художник.» Ї: незалежний культурологічний часопис, № 89 (2018). Accessed . <https://www.ji.lviv.ua/n89texts/N89-Yagoda.htm>

Atelier Goldstein, "Home," Atelier Goldstein, accessed May 27, 2026, <https://www.atelier-goldstein.de/en/>.

Barron, Stephanie, ed. "Degenerate Art": The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, 142–148. New York: Hill and Wang, 1977.

Biedarieva, Svitlana, ed. *Art in Ukraine Between Identity Construction and Anti-Colonial Resistance*. London: Routledge, 2024.

Bihalji-Merin, Oto. *Masters of Naive Art: A History and Worldwide Survey*. Translated by Russell M. Stockman. New York: McGraw-Hill, 1971.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

Blinken OSA Archivum. "Marta SYRKO: Sculpture Soldiers — Photo Exhibition — Opening and Roundtable Discussion." Central European University Events. April 18, 2024. <https://events.ceu.edu/2024-04-18/marta-syrko-sculpture-soldiers-photo-exhibition-opening-and-roundtable-discussion>.

Butler, Judith. *Gender trouble*. Routledge, 2002.

- Cachia, Amanda, ed. *Curating Access: Disability Art Activism and Creative Accommodation*. London: Taylor & Francis, 2022.
- Cardinal, Roger. *Outsider Art*. London: Studio Vista, 1972.
- Chandler, Eliza et al. "'Stories of Access': Tangled Art + Disability and Cultural Accessibility in Action." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2025. https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/jaac_00069_1
- Creative Growth Art Center, "Home," Creative Growth Art Center, accessed May 27, 2026, <https://www.creativegrowth.org/>.
- Cuthill, F. "Homelessness and Social Inclusion." In *Handbook of Social Inclusion*, edited by P. Liamputtong. Cham: Springer, 2022.
- Davis, Lennard J. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. London: Verso, 1995.
- Dubuffet, Jean. "Art Brut Preferred to the Cultural Arts." 1949. In *Outsider Art Sourcebook*, edited by Raw Vision. Radlett: Raw Vision, 2009.
- Foster, Hal. *Brutal Aesthetics: Dubuffet, Bataille, Jorn, Paolozzi, Oldenburg*. Princeton University Press, 2020.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1977.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Translated by Richard Howard. New York: Pantheon Books, 1965.
- French, Jade. *Inclusive Curating in Contemporary Art*. 2020.
- Fricker, Miranda. 2013. "Epistemic Justice as a Condition of Political Freedom?" *Synthese* 190 (7): 1317–1332.
- Gardner, Paula M. "The Lived Aesthetics of Trauma." *Public* 25, no. 49 (2014).
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Gilman, Sander. "The Mad Man as Artist: Medicine, History and Degenerate Art." *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 40, no. 4 (1985): 575–596.

Gioni, Massimiliano, ed. *Il Palazzo Enciclopedico / The Encyclopedic Palace: 55th International Art Exhibition*. Venice: La Biennale di Venezia, 2013.

<https://www.kunsthaukat18.de/>

Kafer, Alison. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

Kunsthau KAT18. "Home."

Maizels, John, ed. *Raw Creation: Outsider Art and Beyond*. London: Phaidon Press, 1996.

McGreevy, Linda F. *Bitter Witness: Otto Dix and the Great War*. New York: Peter Lang, 2001.

McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 2006.

McRuer, Robert. *Crip Times: Disability, Globalization, and Resistance*. New York: New York University Press, 2018.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

Middelmann, Temba. "Selfhood and Inclusive Publics." *Novel Sociological Methods and Practices of Engagement across Disability Communities* (2025): 116.

Mogenthaler, Walter. *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli*. Bern: Bircher, 1921.

Navratil, Leo. *Schizophrenie und Kunst*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965.

Obrist, Hans Ulrich, Lionel Bovier, and Birte Theiler. *A Brief History of Curating*. Zurich: JRP/Ringier, 2008.

Ohls, Hauke. "(Un)Real. Curating the Digital in the Age of AI." In *(Un)Real. Curating the Digital in the Age of AI*, edited by Birgit Mersmann, Hauke Ohls, and Xie Wen. *On Curating*, no. 64 (2026).

Oliver, Michael. *Understanding Disability: From Theory to Practice*. London: Bloomsbury, 2018.

O'Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge: MIT Press, 2016.

O'Reilly, Sally. *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.

Outsider Art Fair, "Home," Outsider Art Fair, accessed May 27, 2026, <https://www.outsiderartfair.com/>.

Pawłowska, Yulia Ivashko–Aneta. "Transformations of exhibitions in war-affected Ukraine: 2024 perspectives on art-driven inclusion and socialization." *MUZEOLÓGIA* 2025.

Plato. *Ion*. Translated by Paul Woodruff. In *Plato: Complete Works*, edited by John M. Cooper. Indianapolis: Hackett, 1997.

Project Onward. "About." Accessed May 27, 2026. <https://www.projectonward.org>.

Project Onward. "Home." Accessed May 27, 2026. <https://www.projectonward.org/>.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.

Savoy, Daniel. "Toward an Inclusive Art History." *World Art* 11, no. 2 (2021): 121–136.

Scott, Jan. "Homelessness and mental illness." *The British Journal of Psychiatry* 162.3 (1993): 314-324.

Shape Arts, "Home," Shape Arts, accessed May 27, 2026, <https://www.shapearts.org.uk/>.

Shape Arts. "Crip Arte Spazio: The DAM in Venice." Accessed May 27, 2026. <https://www.shapearts.org.uk/listing/category/crip-arte-spazio-the-dam-in-venice>.

Shapiro, Joseph P. *No Pity: People with Disabilities Forging a New Civil Rights Movement*. New York: Times Books, 1993.

Siebers, Tobin. *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Sutherland, Allan. *Disability Arts, Disability Politics*. London: Hayday Books, 2008.

Symeonidou, Simoni. "Inclusive Education and the Arts." *European Journal of Special Needs Education* 37, no. 1 (2022).
<https://doi.org/10.1080/08856257.2020.1764809>

Szeemann, Harald, ed. *Documenta 5: Befragung der Realität — Bildwelten heute*. Kassel: Documenta GmbH, 1972.

Thévoz, Michel. *Le Langage de la rupture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

Walmsley, Jan. *Inclusive Research with People with Learning Disabilities: Past, Present and Futures*. London: Jessica Kingsley, 2004.

Андрусик Саша. «Кураторка Марта Кузьма у розмові з Сашею Андрусик про київські 90-ті, алхімічну капітуляцію та появу сучасного мистецтва в Україні. Частина 1.» *Artslooker*, 23 вересня 2025. <https://artslooker.com/kuratoroka-marta-kuzma-u-rozmovi-z-sasheiu-andrusyk-pro-kyivski-90-ti-alkhimichnu-kapituliatiii-ta-poiavu-suchasnoho-mystetstva-v-ukraini-chastyna-1/>

Байда Л. Ю., Красюкова-Еннс О. В., Буров С. Ю., Азін В. О., Грибальський Я. В., Найда Ю. М. *Інвалідність та суспільство: навчально-методичний посібник*. За заг. редакцією Байди Л. Ю., Красюкової-Еннс О. В. Київ, 2012.

Герман Є. С. *Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.05. Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2016.

Глузман, Семен, і Володимир Буковський. *Посібник із психіатрії для інакодумців*. Самвидав, 1974.

Дорошенко Костянтин. "Кілька нотаток про інклюзію в сучасному мистецтві." Artslooker, 2026.

Ененберг Сергій, Володимир Висоцький. Інклюзивні мистецькі практики в Україні. Харків: БФ «ЄУСІ», 2024.

Жмурко, Тетяна. 2019. «Портрет: Анатоль Петрицький. Про ритми майбутнього та привиди минулого.» Your Art, 25 вересня 2019. <https://supportyourart.com/stories/petrytskij/>

Калуш, Уляна. «15 робіт Адольфа Велфлі.» Your Art, 12 лютого 2020. Переглянуто 24 травня 2026. <https://supportyourart.com/stories/15/>.

Кригель, Михайло. «Як захистити себе і світ від смерті того, у що віриш – режисер театру "Будьмо" Сергій Ененберг.» Українська правда, 7 квітня 2021. <https://www.pravda.com.ua/authors/601bc08d55070/>

Круча, Уляна. «Адепти Мітасова: соціалістичизм харківського стрітарту.» Your Art, 3 лютого 2022. <https://supportyourart.com/columns/adepty-mitasova-socz-mistycyzm-harkivskogo-strit-artu/>

Лавренюк, Софія Романівна. Повсякденність дорослого населення з інвалідністю під час російського повномасштабного вторгнення в Україну. Дис. д-ра філос., спеціальність 054 «Соціологія». Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2025.

Лебедева, Катерина. «Хворий геній Мирослав Ягода.» Амнезія, 10 квітня 2019. Accessed [дата звернення]. <https://amnesia.in.ua/myroslav-yagoda>

Ложкіна Аліса. Космос всередині. Наїв і мистецтво аутсайдерів в Україні та світі: дефініції, історичний контекст, дослідницькі кейси. Київ, 2020.

Несміян, Андрій. «Олег Мітасов: вуличний художник і міський божевільний.» Амнезія, 14 грудня 2021. Accessed [дата звернення]. <https://amnesia.in.ua/mitasov>

Носко Катерина, Лук'янець Валерія. Де кураторство. Художник як куратор. Куратор як художник. Київ: Ist Publishing, 2026.

Озарчук, Оксана. «Виставка Анни Сапон у Музеї Ханенків: килими, рай і краса.» Українська правда. Життя, 6 лютого 2026.

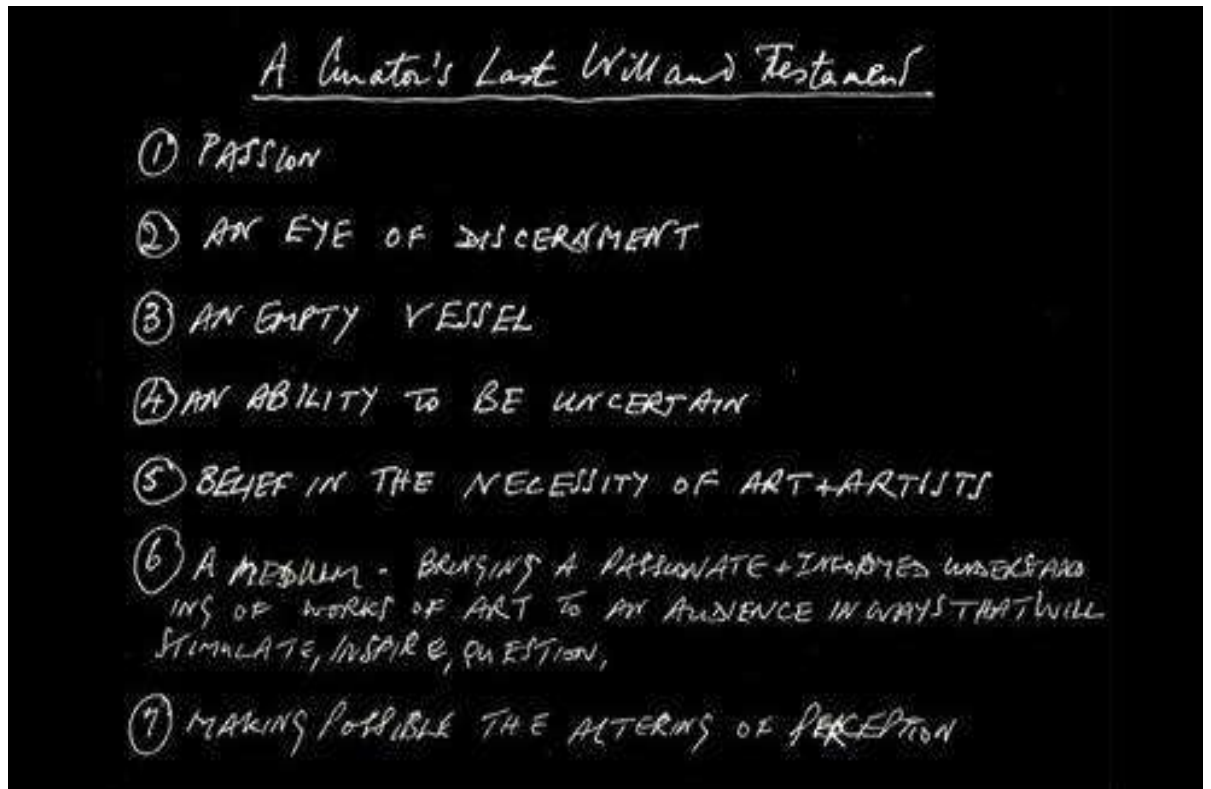
<https://life.pravda.com.ua/culture/vistavka-anni-sapon-u-muzeji-hanenliv-kilimi-ray-i-krasa-313086/>

Шведа, Ольга, і Катерина Садловська. «Не еротика, а показ тіла: львівська фотографка створює світлини українських бійців, які травмувалися на війні.» Суспільне. Львів, 5 лютого 2023. <https://suspilne.media/lviv/373511-ne-erotika-a-pokaz-tila-lvivska-fotografka-stvorue-svitlini-ukrainskih-bijciv-aki-travmuvalisa-na-vijni/>

Шишлова Ольга. "Мистецтво аутсайдерів." Artslooker, 2020.

ДОДАТКИ

Додаток 1. “Заповіт куратора” Ніка Ватерлоу



Додаток 2. Інтерв'ю з художницею та координаторкою освітньої програми PinchukArtCentre “Майстерня можливостей” Ніною Лагутою.

Дата інтерв'ю: 6.05.2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Оксана Озарчук (ОО): Ніно, який у тебе досвід роботи з нейровідмінними художниками?

Ніна Лагута (НЛ): Я працюю у Workshop Possibilities в PinchukArtCentre, а також по гранту, який заплатили гончарній майстерні. Даю окремі заняття нейровідмінним дітям більше, їм десь 16-15.

ОО: Які фактори важливі?

НЛ: Залежить все від віку та наскільки батьки вкладаються в це все. Також все залежить від інституції та її аудиторії: на дітей з PinchukArtCentre не тиснуть батьки, але когось більше, когось менше. Їх діти ведуть активне життя, відвідують концерти, їх приймають такими, якими вони є.

ОО: Наскільки різноманітні нейровідмінні діти, з якими ти працюєш? Який підхід до них ти використовуєш?

НЛ: У Workshop Possibilities є хлопець, він ніколи не буде розмовляти, читати, працювати. Через аутистичний спектр він не функціональний, щоб влаштуватись у суспільство. Він не проявляє активно участі, я його не змушую. Іноді малює в експресіоністському стилі: багато кольорів, або багато хаотичних рухів, якщо з глиною працює. Я це теж зберігаю і рада за те, що його батьки не приходять і не питають, а що він зробив, чи є якийсь прогрес. Прогрес є. Але є й інші зовсім діти на спектрі. Я працюю також з хлопцем, який постійно повторює одні й ті самі фрази. Працюю також з учнем, який не говорить і не пише, я з ним

спілкуюсь жестами або картинками. Є дуже гучна дівчинка. Вона нещодавно доєдналась, тому для неї цей простір загрозовий. Вона не сприймає те, що я говорю. Вона злиться, бо не може донести речі, які хоче, а це злить і нейротипового підлітка. Проте є позитивна динаміка. Коли прийшла її мама, вона швидко щось зробила, хоча перед цим я її вмовляла і так, і так. Є такий момент знайомства. З кимось він швидший, з кимось довший. Є хтось, хто тобі одразу довіряє, є хтось, хто до тебе придивляється довгий час. З цікавими нейровідмінними митцями може бути дуже важко, але важливо в них вірити і вони це помічають.

Всі різні, в них різний спектр. Той, хто більш соціальний, на тому спектрі, що можуть працювати, їх батьки відправляють в різні училища. Наприклад, Влада з Workshop Possibilities вчиться на кухаря зараз і відправляє класні фото їжі, яку вона робить. Ігор теж з цієї ж майстерні, він закінчив навчання. Є така програма: його вчили в групі жити самому, тобто готувати, слідкувати за всіма речами, що треба для безпеки. Важливо підтримувати цей прогрес.

ОО: Якого віку митці, з якими ти працюєш?

НЛ: У мене є група, яким 30, 40, 18, 16, 25, 21. Ті, хто старші, вони зазвичай самі приходять. Є момент, що доходять до таких майстерень люди, які через силу якимось чином дійшли до такого, через якісь перешкоди, як Петро Маркович в Good Bread for Good People. Він казав про те, що це єдине місце, де він себе спокійно почуває, де він нормально себе почуває як людина, де його не пригноблюють. Він сказав, що він натерпівся за своє життя, а йому років 50.

ОО: Що важливо для формування комфортного простору?

НЛ: Щоб вони знали одне одного. Важливо, щоб було місце, бажано, незмінюване, як в PinchukArtCentre, куди вони не перший рік ходять щосуботи,

в одну й ту саму кімнату. Проте є і ті, хто погано сприймає це психологічно. Але все ж таки постійність важлива. Також важливо допомагати долати фізичний дискомфорт. Якщо заважає глина на руках, потрібно подати рушничок.

ОО: Які ти помічаєш актуальні проблеми в роботі з інклюзією зараз?

НЛ: Немає доступу для нейровідмінних людей в соціальні простори. Нейровідмінних людей можуть і з кафе попросити вийти. Але це можна компенсувати розумінням й емпатією, це вже залежить від нас. Я прослідковую у себе батьківські патерни, як у мами. Проте я себе зупиняю, поважаю їх особистий простір. Проте митці це помічають та відповідають на любов любов'ю, обіймаються. Якщо я не буду з часом вести ці заняття, я б хотіла бути з ними в контакті, ми любимо одне одного. У митців бувають різні стани, як у всіх, але важливо мати якусь мілку моторику. Я помітила, що це краще в моїх людей на спектрі, в моїх знайомих митців з синдромом Дауна це набагато гірше. Але вони зі мною працюють і в них починає виходити.

ОО: Чи є стигматизація від батьків?

НЛ: Так, є тиск від мам на них. Вони хочуть вірити в образ, що їхня дитина нейротипова або ж вони зможуть покращити ситуацію цим тиском. Але у нейровідмінних дітей є і покращення, і погіршення, у когось є динаміка позитивна, у когось її немає, бо може не подобатись це взагалі. Батьки також бояться, що буде після їх смерті, що їх діти потраплять в інтернат, де не буде ніякої агентності та індивідуальності, де жахливі умови.

ОО: Які ти помічаєш проблеми, які актуальні як для нейротипових, так і для нейровідмінних людей?

НЛ: В цілому все так, як у нейротипових людей, і проблеми такі самі. Художниця на спектрі, з якою я працюю в PinchukArtCentre плакала через те, що її хлопець не писав, з яким вона спілкується. Ось такі підліткові проблеми. багато хто з них дуже прив'язаний до своїх планшетів, телефонів. Через це іноді вони не дуже хочуть працювати, але не можуть це пояснити. Але коли у них щось виходить, вони радіють дуже, як і нейротипові люди, коли в них щось виходить. Тому хотілося б просто, може, менше розділення, менше стигми страху якогось. Я б хотіла воркшопи з поєднанням роботи і дорослих, і дітей, і людей похилого віку, нейротипових і нецровідмінних. Ми всі можемо допомагати одне одному, давати увагу і турботу.

Додаток 3. Інтерв'ю з колишньою кураторкою арт-майстерні “Ar/Br” та кураторкою “Беззвучно до глухоти” Анастасією Кузьменко.

Дата інтерв'ю: 5.05.2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

ОО: Розкажи про свій досвід кураторства в інклюзивному мистецтві. Який у тебе досвід, як ти з цим працюєш, які виклики виникають, коли ти працюєш з інклюзивним мистецтвом?

АК: Коли я тільки-но прийшла курувати майстерню Ar/Br, у мене не було жодного досвіду спілкування з людьми з інвалідністю. Інклюзивне мистецтво — це мистецтво, яке має бути доступним для всіх, яке відкриває простір творчості без жодних обмежень. Відкрите поле, де будь-яка людина може працювати будь-коли і будь-де. Я ніколи раніше не взаємодіяла з людьми з інвалідністю. Коли я почала з ними знайомитися, мій директор Влад сказав: з одного боку, це погано, бо ти не знаєш, як з ними спілкуватися, а з іншого — у тебе немає жодних упереджень, і ти можеш починати з чистого аркуша. Мені здається, це дуже мені допомогло, бо коли я почала знайомитися з усіма, я просто не могла зрозуміти, у чому різниця. Не було жодної принципової різниці між роботою з митцями без інвалідності і з людьми з інвалідністю. Я починала спілкуватися з ними, не маючи жодного уявлення про те, що на мене чекає, і в мене не було жодних упереджень. По суті, всю свою комунікацію з ними я побудувала на кейс-менеджменті. Оскільки моя тема — це соціологія міста й урбаністика, я вирішила застосувати урбаністичні практики до інклюзивної роботи. Я почала працювати з інтерв'ю, намагаючись зрозуміти, як вони почуваються в просторі, що для них означає майстерня. Я почала вивчати їхні історії, зокрема стосунки з батьками, — бо більшість із них глибоко травмовані, оскільки батьки нав'язують їм стереотипні уявлення про межі їхніх можливостей. Кожен по-своєму травмований батьками. У когось була гіперопіка, і людина настільки прив'язана до матері, що не могла вирішити нічого сама. Нв багатьох поставили тавро: «ти хвора». Вони самі себе так і називають: «я інвалід». Це тавро стоїть в їхніх очах — «я живу в межах свого діагнозу». Моїм завданням було допомогти їм якимось

вийти за межі цього діагнозу. Бо він дуже заважав у роботі: дуже часто вони питали: «А ти впевнена, що я зможу це зробити?»»

ОО: Це коли ти просила їх намалювати якусь роботу? У чому це проявлялося?

АК: Наприклад, я ходила з однією з художниць — я почала працювати на основі кейс-менеджменту, інтерв'ювала їх раз на півроку, щоб зрозуміти, з яким матеріалом я працюю. Потім кожен працював у своїй техніці — це було чудово, бо у кожного свій унікальний погляд, свої правила, своя етика. Є ті, хто навчався у художній школі. Але в них все одно є страх, що вони не впораються. Я нагадую їм про художні предмети, до яких вони звикли. Наприклад, художниця Марія гарно працювала з формами, але дуже довго не могла почати малювати через страх. Вона стояла з порожнім аркушем, боячись, що не впорається. З часом ми побудували роботу так, що я давала їй чіткі теми. Одного разу вона намалювала три роботи про свічку: перша — вогник позаду, друга — свічка палає, третя — все згоріло. З'ясувалося, що це метафора її загострень: передчуття, втеча в ліс, і — госпіталізація. Коли прийшла мама, вона сказала: я не знала, що вона себе так відчуває. А дитині 44 роки. Через півроку Марія вже спокійно брала полотно і сама вирішувала, що малювати.

ОО: Які практичні виклики є в інклюзивному кураторстві?

АК: Головний виклик — людський ресурс. Один куратор не може виконувати всі завдання одночасно: я працювала з художниками як коуч, тімлідерка, кураторка, муза — і ще мала вигадувати продукт, який би продавався. Потрібен партнер-менеджер, який об'єктивно бачить комерційний потенціал роботи. Зараз майстерня перетворилася на інклюзивну креативну агенцію: художникам дають замовлення — намалювати етикетку чи анімацію для корпоративного клієнта. Вони платять, але художники нічого нового не створюють і втрачають мотивацію. Петро Маркович, який геніально малює анімацію, почав завдавати собі шкоди — йому відібрали право малювати те, що він хоче. Коли бізнес стає головним, втрачається сенс. Для людей з ментальною інвалідністю найважливіше — свобода вибору, бо зазвичай її у них немає. Моїм

завданням було зробити з них дорослих, свідомих людей, які самі відбирають роботи і самі про них розповідають. Є й інший виклик — як говорити про цих людей коректно. На презентації нової книжки людям ставили питання на кшталт «Які галюцинації вам ввижаються?» — так само, як ветеранів питають «Скільки людей ви вбили?». Публіка приходять із стереотипами, і коли вони руйнуються — це цінно. Але межа між залученням і експлуатацією дуже тонка.

Для мене інклюзія — це коли щось обмежене, позбавлене форми свободи чи самовираження, включається в суспільство. Це не лише люди з ментальною інвалідністю, а й ветерани — людина, яка чотири роки не жила цивільним життям, теж виключена із соціального простору.

ОО: Розкажи про проєкт «Беззвучно до глухоти».

АК: Усе почалося хаотично: ми хотіли продавати мистецтво, щоб за ці кошти купувати обладнання для фронту. Але після першої виставки я зрозуміла, що дали можливість військовим включитися в культурну роботу. Хлопці з бригади, які були на реабілітації, власними руками будували стіни для експозиційного простору — вони були настільки залучені, що навіть ночували там. З часом проєкт отримав нову функцію. Саша — військовий, який у центрі проєкту, — сам по собі куратор: я нічого не роблю без його погодження. Цей культурний простір дозволяє йому залишатися в полі — переглянути експозицію, порадити знайомих, відібрати художників. Навіть щоб ім'я десь звучало. Для військових слово «присутність» є ключовим. Назва виникла випадково: я відкрила збірку Ярини Черногуз «Голе бароко» на довільній сторінці — і там був вірш «Беззвучний до глухоти». Він дуже відгукується в сучасності і передає багато смислів про тих, чий голос не чути.

Додаток 4. Інтерв'ю з активісткою “САД” Мариною Яковенко.

Дата інтерв'ю: 5.05.2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Оксана Озарчук (ОО): Як відбувається взаємодія куратора з безпритульними під час роздачі?

Марина Я (МЯ): Взаємодія мистецька з безпритульними відбувається так: у нас є від САДу людина, яка відповідальна за процеси малювання. Кожен може бути цією людиною. Ця людина на себе бере організаторські функції. Наприклад, слідкує, щоб були фломастери, олівці, іноді фарби й аркуші, привозить їх на роздачу. По-друге, ми не використовуємо слова “куратор” чи “кураторська функція”, напевно, це просто мистецька взаємодія. Це людина, яка придумує тему, щоб малювати. Щоб безпритульним було легше щось придумати.

ОО: Як ви обираєте теми?

МЯ: Теми можуть варіюватися. У нас немає якогось обмеженої кількості тематик. Зрозуміло, що моральними нормами обмежено. Одна відповідальна людина може попросити намалювати дім, що означає для безпритульної людини дім. Для іншого організатора це може бути занадто. Звісно, що це вразлива тема. Але для безпритульних багато вразливих тем, це залежить від їх стану. Бо це, звісно, може бути комусь вразлива тема. Безпритульні можуть сказати, що вони не хочуть малювати, вони в цьому плані суб'єктні і вони часто говорять. Вони завжди пропонують альтернативи, що хочуть намалювати. Ми часто бачимо, як малюють фонтан, біля якого в нас роздача, тварин, партнерів, спогади.

Додаток 5. Інтерв'ю з художником та куратором артгрупи для художників з синдромом Дауна і без “ательєнормально” Станіславом Туріною.

Дата інтерв'ю: 4.05.2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Оксана Озарчук (ОО): З якими викликами ви постійно стикаєтесь і які завдання бачите перед собою як куратор ательєнормально?

Станіслав Туріна (СТ): ательєнормально — це майстерня, яка постійно переосмислює свою структуру та роль, особливо в умовах воєнного часу. Колись ми були єдиною подібною майстернею в Україні, зараз — далеко не єдиною, і багато напрямків ми свідомо не розвиваємо, бо це не наш шлях. Наприклад, пряма адвокація людей з інвалідністю чи виготовлення мерчу. Ми займаємося мистецтвом на гідному рівні. Я виконую роль амбасадора — не впевнений, що є куратором у повному сенсі. Радше спостерігач. Наразі у нас анархічна структура, і ми перебуваємо в перехідному, кризовому етапі — мабуть, на шляху до Прекарні та розширення команди.

ОО: Які теоретичні та інституційні орієнтири використовує ательєнормально?

СТ: Для мене особисто важливі книги про Гугінг та колекцію Принцхорна, видавництво Театру 21 з Польщі — вони перекладають найкращі здобутки у галузі інклюзивного мистецтва. З ключових книг — «Естетика інвалідності», «Виродство і тіло», «Конструювання нормальності», «Незвичні тіла». З інституцій: в Європі — Teatr 21, Atelier Goldstein, Kunsthaus Kannen, журнал Ohrenkuss. Наша перевага в тому, що більшість наших асистентів мають досвід у сучасному мистецтві, тому ми розуміємо мистецтво ширше, ніж традиційні практики малювання. Також працюємо з текстами, перформансами, виставами. Існування німецьких та польських колег мене підтримує.

ОО: Як ви розрізняєте інклюзивне кураторство і кураторство інклюзії у своїй практиці?

СТ: Я не думав про це системно. Мені близькі партисипативні практики — залучення та спільнотворення. Восьмирічна робота в ательєнормально

специфічно вплинула на моє розуміння мистецтва. Ринок також формує нашу практику: ми займаємося виробництвом картин значною мірою тому, що їх можна продати. Якби мали стабільне фінансування — займалися б більш експериментальними формами. Зараз я перебуваю у стані перегляду бачення того, що ми робимо.

ОО: З якими викликами ви стикаєтеся як куратор інклюзивної майстерні?

СТ: Співпраця з родинами, фінансування, брак підготовлених спеціалістів. Не можна просто розмістити оголошення і знайти потрібну людину — так не буває. В Україні мало хто вміє професійно працювати з людьми з інвалідністю, і майже ніхто не отримував відповідної підготовки в академії. Щодо родин: на певному етапі постає чіткий вибір — з ким ти працюєш, з батьками чи з художниками? Моя позиція однозначна: ми працюємо з художниками, а спілкування з батьками має бути зведене до мінімуму заради продуктивності.

ОО: Як ви бачите актуальність аутсайдерського та інклюзивного мистецтва сьогодні?

СТ: Воно завжди існувало і існуватиме. В Україні є тисячі художників, які працюють у цьому напрямку — просто здебільшого невидимих. В одному інтернаті, де ми побували, є близько 30–40 художників, а таких закладів сотні в Україні. Є художники, як-от Юрій Борисович Боровик, які творять щось неконвенційне. Проблема в тому, що часто нікому з ними працювати. І постає важливе питання: до чого спрямовується увага — до твору чи до митця? Чи не женемося ми за черговим «шаленим» образом?

ОО: Розкажіть про досвід роботи з інтернатами та про заснування Прекарні.

СТ: Під час обстрілів ми випадково потрапили до закладу в Пущі Водиці, де перебували люди, евакуйовані з інтернатів. Певний час ми там працювали — творили разом, і це було дуже цінно, попри важкі умови життя в закладі. Частина створених тоді робіт, на жаль, було знищено всередині самого закладу. Щодо Прекарні — ідея виникла у Каті Бучацької, яка знає багатьох дорослих аутистів. Ми вирішили об'єднатися, щоб ательєнормально могло зрости у щось більше.

Без доступного приміщення повноцінний розвиток неможливий — бракує простору та видимості. Тому заснували Прекарню, щоб спільно шукати нові можливості. Зараз Катя у декретній відпустці, і ми чекаємо на її повернення, щоб реалізувати плани: виставки, видання, воркшопи, розширення команди.

Додаток 6. Презентація «Центру нейровідмінних і нейротипових митців та мисткинь».

Авторка презентації: Марія Леоненко. 17.09.2025.

https://drive.google.com/file/d/1-zGLEJvdq-E8oGI5a__Ed_XqbLcguzS6/view?fbclid=PARIRTSARf369leHRuA2FlbQIxMABzcnRjBmFwcF9pZA8xMjQwMjQ1NzQyODc0MTQAAacLXVSX34a0CpiJb_bzaeGN1rsh6roPhzWTZBAVTijoUuPkIBTeHbcLJNyqag_aem_rQqtIEaXi7rTn-M7I4_nOg