

розділ

Візії

I

I

chapter

visions



Музейна складова
Мистецького
арсеналу:
історія створення,
дискусії,
перші кроки

Таїса Сидорчук

Museum
Component of
Mystetskyi Arsenal:
Creation History,
Discussions, and
First Steps

Taisa Sydorchuk

Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал» разом із Національним музеєм Голодомору-геноциду без сумніву належать до найбільш знакових і важливих справ у гуманітарній царині від часу проголошення незалежності України. Кожна інституція, а тим більше така масштабна за задумом і суспільним значенням, як Мистецький арсенал, має мати свою писану й задокументовану історію у формі не лише офіційних документів [1] і звітів, а й різноманітних за жанрами опублікованих матеріалів — досліджень історії її створення в контексті гуманітарної політики держави, критичних статей щодо окремих напрямів діяльності та проєктів, публіцистичних рефлексій на різноманітні творчі ініціативи, проспектів і каталогів виставок і власних колекцій тощо. Й чим далі ми крокуємо від часу постанови Мистецького арсеналу, тим нагальнішою є потреба зафіксувати події, факти, досягнення та прорахунки, контроверсійні погляди, щоб на цьому досвіді вчитися та йти впевненіше вперед. Тому ініціативу створення каталогу колекції Мистецького арсеналу варто вітати.

Ініційований у 2005 році президентом України Віктором Ющенком як багатофункціональний культурно-мистецький центр представлення української історії та культури і протегований ним впродовж усієї президентської каденції, Мистецький арсенал, зрозуміло, перебував у постійному полі зору політиків, громадськості та медіа. Якщо значну частину різного роду політиків, чиновників, бізнесменів він приваблював у площині вирішення їхніх особистих інтересів, то головні питання, які цікавили музейників, митців і загалом небайдужих діячів культури, стосувалися концептуального бачення та змістовного наповнення створюваного на місці колишнього військового об'єкта площею близько 10 га нового музейно-мистецького закладу національного значення [2]. Велике занепокоєння насамперед у київських музейників викликав той факт, що розроблена у 2006 році спеціальною робочою групою на чолі з віцепрем'єром з гуманітарних питань концепція Мистецького арсеналу не була представлена та продискутована в широкому фаховому середовищі. До того ж публічно висловлені думки чиновників з президентського оточення щодо передавання частини колекцій музейними і науковими установами для створення експозиції Мистецького арсеналу фактично сформували до щойно лише задуманого проєкту опозицію серед більшості представників того середовища, яке мало би допомагати і сприяти постанову нового музейного осередку.

Значна частина музейників, насамперед київських, була переконана в тому, що Мистецький арсенал має стати суто виставковим центром, де б організовувалися тимчасові виставки з фондів вітчизняних та зарубіжних музеїв.

[1] Правові підвалини для реалізації проєкту було закладено й розвинуто, зокрема, в таких офіційних документах, як Розпорядження Кабінету міністрів України № 49-р від 03.03.2005 р. «Про створення культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький арсенал"», Указ Президента України № 415/2006 від 22.05.2006 р. «Питання створення культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький арсенал"», Указ Президента України «Про надання культурно-мистецькому та музейному комплексу "Мистецький арсенал"» статусу національного» № 94/2010 від 3 лютого 2010 р.

[2] Див.: Гриценко О. А. Президенти і пам'ять. Політика пам'яті президентів України (1994–2014): підґрунтя, послання, реалізація, результати. — Київ, 2017. — С. 469–488.

Цю колективну позицію висловив у вступному слові до чергового випуску фахового видання «Лаврський альманах» Сергій Кролевець, генеральний директор Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, на території якого перебувала й перебуває до сьогодні низка музейних закладів. Зокрема, автор наголошував, що в основі концепції Мистецького арсеналу має бути «не примусове об'єднання, злиття, поглинання інших музеїв, вилучення їхніх експонатів до новоутвореного мегамузею, а свідомо відмова від претензій на постійне володіння музейними предметами, з пропозицією їхнього добровільного позичання на експонування» [3].

Така стривоженість музейників мала своє історичне підґрунтя. Адже вони знали і пам'ятали безліч рішень радянської влади, яка руйнувала музеї, вилучала та переміщувала не лише поодинокі предмети, і часто найцінніші, а й цілі колекції, водночас нерідко знищуючи історично сформовані тематичні чи персональні збірки. До того ж музейники були свідками, а частина їхніх колег учасниками недавньої боротьби впродовж 2003–2004 років за збереження Музею історії міста Києва в будівлі Кловського палацу, який за Розпорядженням Кабінету міністрів України за № 506 від 11.08.2003 р. був переданий Верховному Суду України. В результаті одну з найцікавіших на той час експозицій було знищено, музейні предмети перевезено до Українського дому, а колектив, який обстоював музей, був деморалізований. Нагадаємо, цей столичний музей до сьогодні не має приміщення, яке б відповідало його статусу та значенню.

Маючи тривалий досвід науково-дослідницької роботи, серед іншого в Австрії, Чехії, Німеччині, Ізраїлі, Японії, та працюючи десять років на різних ділянках у Львівському музеї історії релігії, я наважилася застосувати свої знання та навички в розбудові Мистецького арсеналу восени 2006 року. Це був час, коли музейники та журналісти, які, не отримуючи чітких відповідей на свої запитання, насторожено, якщо не з підозрою, спостерігали за будівельно-реставраційними роботами на території Старого арсеналу. Працю в Державному підприємстві «Культурно-мистецький та музейний комплекс “Мистецький арсенал”», створеному Міністерством культури, розпочала з організації в його структурі науково-дослідного відділу розвитку музейної справи. Через пів року відділ було реорганізовано в Музей при Мистецькому арсеналі як багатопрофільний науково-дослідницький та просвітницький структурний підрозділ [4].

Основна мета Музею полягала у формуванні власних музейних фондів Мистецького арсеналу та створенні майданчика міжмузейної співпраці для розробки та реалізації музеологічної концепції та майбутніх виставково-мистецьких проєктів у Мистецькому арсеналі. У складі Музею було передбачено відділи комплектування та обліку музейних фондів, розвитку музейної справи та бібліотечний відділ. Було започатковано необхідну музейну та фондову документацію: положення про Музей, акти приймання предметів на постійне/тимчасове зберігання, протоколи засідань фондово-закупівельної комісії, Книга надходжень тощо. Тоді ж було закладено початок власної музейної колекції, яку співробітники Музею комплектували, вивчали та опрацьовували відповідно до всіх чинних нормативних документів. Вона формувалася насамперед із демонтованих будівельних конструкцій під час здійснення реставраційно-будівель-

них робіт арсенальського корпусу та прилеглої території. Так, співробітники Музею систематично виявляли, досліджували та музеєфікували будівельні елементи, наприклад, фрагменти дверей із вирізьбленою датою, дерев'яні декоративні елементи вікон, цеглу з клеймами виробників, ковані металеві предмети, що датувалися початком будівництва Старого арсеналу. Крім того, громадяни України почали передавати до Музею дарунки: предмети народного одягу, оригінальні авторські твори. Особливо успішними в поповненні фондової збірки Музею були 2008–2010 роки. Так, Музей прийняв на постійне зберігання 12 робіт українсько-американського художника Юрія Соловія (1924–2007) в дарунок від письменника, літературного критика Богдана Бойчука (1927–2017). Важливою подією у формуванні фондів Музею став дарунок відомого київського краєзнавця, мистецтвознавця, історика архітектури Дмитра Малакова (1937–2019), який передав 39 графічних робіт свого брата, знаного українського графіка Георгія Малакова (1928–1979), твори якого на той час уже зберігалися у багатьох музеях України та за кордоном.

У формуванні фондів Музей співпрацював із Державною службою контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, Державною митною службою України, Службою безпеки України, які неодноразово передавали конфісковані під час незаконного перевезення через державний кордон колекційні предмети та артефакти. Зокрема, Музей отримав колекцію давньоримських монет II–IV ст. в кількості 678 одиниць, а згодом — 200 монет, зокрема 23 монети XII ст. китайського походження, 146 монет російської імперії XVII–XIX ст., 14 німецьких монет 1920–1940-х років та 17 монет СРСР 1920-х років. Цінна під кутом зору періоду та географії походження, з одного боку, та складна для наукового опрацювання, з іншого боку, добірка з 87 археологічних предметів IV–IX ст. з Криму та Північного Причорномор'я надійшла влітку 2010 року від Державної митної служби України (Кримська митниця). Треба зазначити, що Музей не лише приймав на постійне зберігання предмети; співробітники його науково-дослідного відділу розвитку музейної справи й сектору комплектування та обліку музейних фондів проводили всю необхідну роботу з їхньої музеєфікації — вивчення, атрибуцію, облік, фотофіксацію, створення науково-уніфікованих паспортів тощо.

Крім того, Музей розпочав реставраційні роботи щодо тих предметів, які поступили до фондової збірки в незадовільному стані. З огляду на високу кваліфікацію спеціалістів Національного науково-дослідного реставраційного центру України, Музей звернувся саме до цього Центру з проханням прийняти на реставрацію 179 римських монет, а також здійснити рентгенографічне дослідження ікон XIX ст. для їхнього ґрунтовного вивчення та коректної атрибуції.

[³] Кролевець С. П. Вступне слово // Лаврський альманах. Спецвипуск 8. Печерська фортеця та Київський Арсенал: нові дослідження. — Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2008. — С. 7.

[⁴] Музей було створено наказом ДП «Культурно-мистецький та музейний комплекс "Мистецький арсенал"» «Про створення структурного підрозділу "Музей"» за № 20 від 26 лютого 2007 р.

Крім згаданих архітектурних фрагментів арсенальського корпусу, творів живопису та графіки, нумізматичних збірок, фонди Музею поповнилися також предметами народного та декоративного ужиткового мистецтва, зброєю, предметами побуту XIX — першої третини XX ст. Бібліотечна збірка Музею поповнилася мистецькими альбомами та каталогами західноєвропейських музеїв і колекцій, більшість з яких були відсутні в українських бібліотеках. У такий спосіб від самого початку було закладено багатопрофільний характер музейних фондів, для яких Музей ініціював облаштування фондового приміщення з урахуванням вимог до таких приміщень і збереження різних груп предметів. Функціонування Музею та залучення до його діяльності фахівців музейної справи з досвідом створення музейних експозицій і виставок та роботи з музейними фондами заклало основи подальшої міжмузейної співпраці, зокрема в частині міжмузейного обміну експонатами в організації тимчасових виставок.

2006 року Мистецький арсенал запросив до співпраці відомого австрійського музеєзнавця, доктора наук Дітера Богнера (Dieter Bogner), який не лише викладав у Віденському університеті, а й створив на той час музеологічні концепції та планування низки музеїв, музейно-мистецьких комплексів і мистецьких галерей (серед них і в історичних будівлях) в Австрії, Німеччині, Швейцарії, США. Більшість проєктів за його участі було успішно реалізовано, зокрема, відкритий у 2006 році музейно-мистецький комплекс «MuseumsQuartier» у Відні із включенням історичної пам'ятки XVIII ст. Після кількох візитів до України, вивчення будівлі Старого арсеналу та прилеглої території включно з Києво-Печерською лаврою, а також ознайомлення з експозиціями більшості музеїв Києва, Дітер Богнер почав працювати над музеологічною концепцією Мистецького арсеналу. Зрозуміло, що між музеєзнавцем і співробітниками Музею було налагоджено систематичну комунікацію для обговорення та з'ясування широкого кола питань музеєзнавчого, історичного, мистецтвознавчого та культурологічного характеру, а також прикладів ревіталізації історичних будівель в інших країнах та використання сучасних методів і технологій у пристосуванні Старого арсеналу до виконання функцій музейно-мистецького простору. Проте найважливішим було те, що між співробітниками Музею та Дітером Богнером відбувався постійний обмін думками щодо всіх деталей музейного планування в будівлі Старого арсеналу — від вхідної зони для приймання музейних об'єктів до логіки розміщення самостійних музейних експозицій та всієї необхідної інфраструктури сучасного музейного комплексу.

Впродовж 2007–2008 років Музей неодноразово організовував зустрічі Дітера Богнера з очільниками та представниками музеїв Києва та інших міст, науковцями — членами наукової ради при Музеї. На цих зустрічах відбувалася презентація та обговорення розробленої ним музеологічної концепції і додавання до неї пропозицій музейників і науковців. Поступово ці зустрічі привели до конструктивного діалогу та співпраці між Мистецьким арсеналом та Дітером Богнером, з одного боку, та українськими музейниками, з іншого боку. У результаті розроблені Дітером Богнером у співпраці з Музеєм «Музейна концепція Культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький арсенал"» та «Просторово-функціональна програма використання будівлі Старого арсеналу»^[5] з урахуванням пропозицій і рекомендацій української музейної спільноти були схвалені

на спільній зустрічі представників низки музеїв, членів Ради зі створення НКММК «Мистецький арсенал» при Міністерстві культури та співробітників Міністерства культури.

Згідно з цією концепцією, в будівлі Старого арсеналу площею понад 50 тисяч м. кв. пропонувалося: по-перше, київським музеям, які мали проблеми з приміщеннями та виявили бажання, побудувати свої постійні експозиції з подальшим управлінням і обслуговуванням їх, по-друге, створити кілька виставкових просторів для організації тимчасових міжмузейних українських і зарубіжних виставок. Крім того, у співпраці з Національним науково-дослідним реставраційним центром України, який потерпав від браку реставраційно-лабораторних площ, було розроблено функціональну програму розміщення Центру також у будівлі Старого арсеналу. Таке сусідство під одним дахом музейних закладів і головного реставраційного центру країни з продуманою логістичною системою всіма сторонами сприймалося позитивно.

Отже, створена Дітером Богнером у співпраці з Музеєм музеологічна концепція Мистецького арсеналу пропонувала не вилучення окремих предметів чи колекцій з фондів музеїв і наукових інституцій, а розміщення музеїв та споріднених інституцій в будівлі Арсеналу без втрати їхнього юридичного статусу та колекцій, із широким представленням їхніх фондів у ними ж створених експозиціях, а також із можливістю показу музейних фондів збірок й у відкритому форматі, тобто «відкритих фондів». Крім того, було передбачено спеціально облаштовані площі для організації лекцій, дискусій, музейних тренінгів, концертно-театралізованих подій для спільного використання. Міжмузейні виставкові проєкти, зокрема з метою показу в столиці скарбів із регіональних українських музеїв, планувалося здійснювати на кількох майданчиках.

Для подальшого розвитку співпраці з музеями у 2009 році Музей ініціював підписання угод між Мистецьким арсеналом та Національним музеєм українського народного декоративного мистецтва і Музеєм театрального, музичного та кіномистецтва України про створення ними концепцій і тематичної структури їхніх експозицій на спільно визначених площах будівлі Старого арсеналу, з яких перший згаданий музей таку концепцію створив. Аналогічна пропозиція до Дирекції художніх виставок України, яка зберігає у своїх фондах одну з найцінніших колекцій українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. в Україні й водночас не доступна для огляду через відсутність виставкових приміщень, не була прийнята цим закладом.

Оскільки протягом 2005–2008 років Архітектурно-археологічна експедиція Інституту археології Національної академії наук України проводила в корпусі Старого арсеналу, його внутрішньому подвір'ї та на прилеглих ділянках перші в історії цієї території археологічні розкопки, варто згадати про співпрацю між співробітниками Музею та археологами. Від початку археологічних розкопок експедиції було надано приміщення в сусідніх із корпусом Арсеналу господарських будівлях, де зберігалися та опрацю-

[⁵] Тексти «Музейної концепції Культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький арсенал"» та «Просторово-функціональної програми використання будівлі Старого арсеналу» німецькою мовою та у перекладі на українську мову авторкою статті зберігаються в її архіві.

увалися археологічні матеріали.

Знаючи «доарсенальну» історію цієї території, на якій упродовж понад століття функціонував один з найвідоміших дівочих монастирів України, ми очікували, що попри подальшу мілітарну забудову земля зберегла хоч якісь свідчення знищеного духовного центру. Сьогодні, після 16 років мого першого ознайомлення з піднятими з ґрунту археологічними матеріалами, я чітко пригадую приголомшливе враження, яке справили на мене десятки стелажів, столів, ящиків, заповнених різноманітними археологічними знахідками, значна частина яких ще очікувала свого первинного опрацювання. Закарбувався у пам'яті старий сейф, який, мабуть, уперше за свій понад столітній вік оберігав не військові документи, а справжні скарби, серед яких особливо вразили шахові фігури XV–XVI ст.

Про цікаві знахідки співробітники Музею дізнавалися не лише з публікацій учасників Архітектурно-археологічної експедиції [6], в яких оприлюднювалися результати археологічних досліджень, а й під час безпосереднього спілкування з археологами, які захоплювали своїм ентузіазмом і відданістю обраній професії.

Особливо треба згадати заступника директора Інституту археології Гліба Івакіна (1947–2018), який керував і всіляко опікувався розкопками в Мистецькому арсеналі і неодноразово брав участь у робочих зустрічах із музейниками та в обговореннях питань змістової наповненості Мистецького арсеналу і насамперед проблем музеєфікації археологічних матеріалів. Крім того, вчений підтримував факт створення музейного підрозділу при Мистецькому арсеналі та пропозиції його співробітників щодо максимально широкого експонування виявлених археологічних матеріалів у майбутній постійній експозиції в Мистецькому арсеналі, присвяченій історії Вознесенського монастиря, будівництву Київської фортеці та спорудженню і функціонуванню Старого арсеналу саме в його автентичних підвальних приміщеннях. Ба більше, Гліб Івакін вважав, що, оскільки аналогів такої унікальної за кількісними і якісними параметрами та цілісної археологічної колекції немає в жодному музейному чи академічному закладі України, то доцільно створити в Мистецькому арсеналі окремий музей для її дослідження й експонування [7].

Вперше понад 100 археологічних предметів, виявлених у результаті розкопок Старого арсеналу, зокрема різноманітний керамічний і скляний посуд, пічні кахлі, двобічні іконки, натільні хрестики, вже згадувані чотири шахові кістяні фігури, фрагменти золототканого шитва та золотих ниток, індивідуальні прикраси, побутові металеві вироби, інструменти тощо, було представлено для огляду в окремому розділі на великій міжмузейній виставці у Мистецькому арсеналі у серпні–вересні 2009 року під назвою «De Profundis. Віхи української пластики». Того ж 2009 року Музей ініціював звернення Мистецького арсеналу до Інституту археології НАН України з проханням поетапного передавання на постійне зберігання матеріалів археологічних розкопок, здійснених на його території. Згодом цей процес розпочався, і сьогодні ці матеріали не лише зберігаються в Мистецькому арсеналі, а й далі вивчаються, реставруються та вводяться до наукового обігу.

Виставка «De Profundis. Віхи української пластики» була першою виставкою в Мистецькому арсеналі, у якій взяли участь 15 музейних і наукових інституцій із різних міст України та троє приватних колекціонерів. Відкриття

виставки до Дня незалежності України у 2009 році в одному з крил будівлі Старого арсеналу мало радше політичний характер для показу масштабів і значення ініційованого президентом України проєкту. На відкритті були присутні очільники всіх гілок державної влади, політики, музейний та академічний істеблїшмент, митці та діячі культури, журналісти. Виставка викликала великий інтерес у громадськості і її упродовж місяця відвідали близько 200 000 відвідувачів. Та найважливіше, що співробітники Музею виконали без перебільшення безпрецедентну роботу з координації, приймання, побудови, екскурсійного обслуговування, збереження та щоденного контролю за станом 339 наданих експонатів (значна частина яких є унікальною [8]) в будівлі Старого арсеналу, у якій попередю ще довгий шлях реставрації та пристосування до потреб сучасного музейного приміщення.

Сьогодні приємно усвідомлювати, що принаймні дві ідеї, які чітко артикулювала команда Мистецького арсеналу в 2006–2010 роках щодо розвитку музейного підрозділу, який формує фондову колекцію, та створення в Мистецькому арсеналі майданчика міжмузейної співпраці та комунікації, були й залишаються (разом із цікавими та сміливими проєктами) пріоритетними в розбудові інституції.

Відтворюючи в пам'яті всю сув'язь подій, осіб, викликів періоду народження Мистецького арсеналу, вважаю своїм приємним обов'язком подякувати колегам, із якими мала честь і радість працювати в 2008–2010 роках, а саме, знаним київським музейницям Вікторії Величко, Ользі Друг, Ларисі Ільясівій, Ользі Мельник та Вірі Павловій, завдяки знанням, досвіду, відповідальності та небайдужості яких Музей у непростих умовах становлення виявився життєстійким і забезпечив ефективну координацію міжмузейних виставкових проєктів в наступному періоді розбудови Мистецького арсеналу.

[6] Результати археологічних досліджень учасників Архітектурно-археологічної експедиції на території «Мистецького арсеналу» опубліковано у 2007–2010 рр. у низці статей авторства В. Балакіна, В. Баранова, Г. Івакіна, О. Козак, Г. Козубовського, О. Оногди, Е. Починок, А. Чекановського, Л. Чміль, зокрема, в таких фахових виданнях, як Лаврський альманах, випуск 17 та спецвипуск 8, «Археологічні відкриття в Україні 2006–2007 роках», «Археологічні дослідження в Україні 2008 р.» та ін. Див., зокрема: Івакін Г. Ю., Балакін В. І. Розкопки на території Старого київського Арсеналу 2005–2007 років // Лаврський альманах, спецвипуск 8. Печерська фортеця та Київський Арсенал: нові дослідження. — К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2008. — С. 9–23; Г. Ю. Івакін, С. А. Балакін, В. І. Баранов, О. В. Оногда. Архітектурно-археологічні дослідження у підвалі корпусу Старого Арсеналу та навколо нього // Археологічні відкриття в Україні 2006–2007 рр. — К.: Інститут археології НАН України, 2007. — С. 115–118; Г. Ю. Івакін, В. І. Баранов, О. В. Оногда. Архітектурно-археологічні дослідження на території Старого Київського Арсеналу // Археологічні дослідження в Україні 2008 р. — К.: Інститут археології НАН України, 2009. — С. 84–87.

[7] Івакін Г. І., Балакін С. А. Розкопи на території Старого Київського Арсеналу 2005–2007 років // Лаврський альманах. Спецвипуск 8. Печерська фортеця та Київський Арсенал: нові дослідження. — К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2008. — С. 22.

[8] Див.: De Profundis. Віхи української пластики. Каталог. — Київ, 2009.



02



03

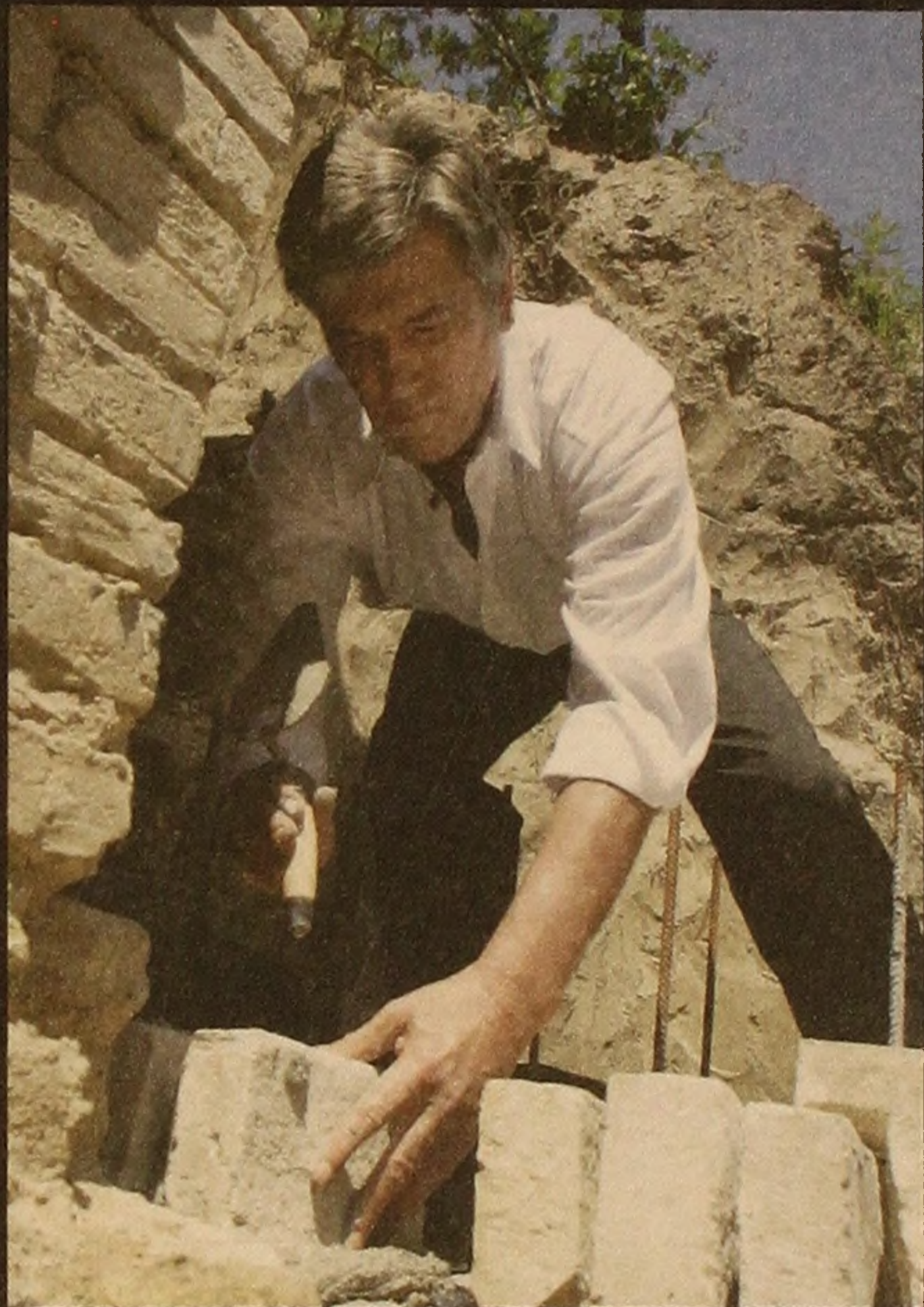




04



05



07

01



06

01,05,06
Реконструкція будівлі
Старого арсеналу. 2008

01,05,06
Building renovation of
the Old Arsenal. 2008

02,03,04
Експозиція «De Profundis»
Мистецький арсенал. 2009

02,03,04
Exhibition "De profundis"
Mystetskyi Arsenal. 2009

07
Президент України Віктор
Ющенко в Мистецькому
арсеналі. 2008

07
President of Ukraine
Viktor Yushchenko in the
Mystetskyi Arsenal. 2008

The Mystetskyi Arsenal National Cultural, Art and Museum Complex is among the most significant and substantial developments in Ukraine's cultural sector since the declaration of the country's independence in 1991, rivalled by only a handful of other initiatives like the National Museum of the Holodomor Genocide. Institutions, especially of such scale and social significance as Mystetskyi Arsenal, should compile their own written and documented history not only in the form of official documents [1] and reports, but also publications in various other genres: accounts of their creation analyzed in the context of the cultural policies of the state, critical reflections on specific areas of their activities and projects, journalistic coverage of their creative initiatives, as well as booklets and catalogues of their exhibitions and holdings. With the passing of time since the creation of Mystetskyi Arsenal, the need to provide a record of past events, keep tally of facts, achievements, to reflect on its challenges, and controversies has become ever more urgent. Doing so may help us draw lessons and move forward with more confidence. It would be a much welcome initiative to create a catalog of the holdings of Mystetskyi Arsenal.

The initiative to establish a multi-functional cultural and artistic center to present where Ukrainian history and culture could be showcased came from then-President Viktor Yushchenko in 2005, and as it enjoyed his support throughout the presidential term. This meant that Mystetskyi Arsenal was carefully scrutinized by professionals, the media and the public alike. If most of the politicians, state officials, and businessmen approached their involvement in cultural sphere through their respective agendas, for museum workers, artists, and engaged cultural figures it was the conceptual vision of the institution that remained decisive. How would we best approach the task of designing a new museum and art institution of national significance on a 10 hectare territory of a former military facility? [2] The concept of Mystetskyi Arsenal was developed in 2006 by a dedicated working group headed by the Deputy Prime Minister for Humanitarian Affairs. It was not presented to and discussed with professional stakeholders publicly, which caused great concern, especially among museum professionals in Kyiv. To make things worse, officials from the presidential administration publicly stated that material from the collections of existing museums and academic institutions could become the foundation of Mystetskyi Arsenal's collection. These proposals prompted hostility towards the recently announced project among the majority in the sector, who could have otherwise facilitated the establishment of the new museum centre.

Many museum workers, primarily from Kyiv, were convinced that Mystetskyi Arsenal should become a venue centre for temporary exhibitions, featuring items loaned by Ukrainian and foreign museums. This collective position was

[1] The legal foundations for the implementation of the project were laid and developed, in particular, in official documents like the Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 49-p dated March 3, 2005 "On Founding the Art and Culture Museum Complex "Mystetskyi Arsenal", the Decree of the President of Ukraine No. 415/2006 dated May 22, 2006 "The Question of the Founding the Art and Culture Museum Complex "Mystetskyi Arsenal", and the Decree of the President of Ukraine No. 94/2010 dated February 3, 2010 "On Granting National Status to the Cultural, Art and Museum Complex Mystetskyi Arsenal".

[2] See: Hrytsenko O. A. Prezydenty i pamiat. Polityka pamiaty prezidentiv Ukraïny (1994–2014): pidgruntia, poslannia, realizatsiia, rezultaty.—Kyiv, 2017.—S. 469–488.

expressed by Serhii Krolevets, general director of the Kyiv-Pechersk National Historical and Cultural Reserve, home to several museums to this day. In his introduction to the latest issue of the specialist publication *Lavrskyi Almanac*, Krolevets emphasised that the conceptual basis of *Mystetskyi Arsenal* should be “not the forced unification, merger, or absorption of other museums and the transfer of their collections, to create a newly formed mega-museum. Rather, they should consciously refuse any claim of permanent ownership of cultural property, instead using items loaned voluntarily in their exhibitions.” [3]

The anxiety expressed by museum professionals was rooted in historical precedents. After all, they remembered or at least were well aware of the numerous decisions of the Soviet government that had destroyed museums or removed and relocated not only certain, often uniquely valuable objects, but also entire collections, compromising the historic integrity of thematic or personal collections in the process. In addition, museum workers had witnessed the recent struggle for the preservation of the Kyiv City History Museum in 2003–2004, some had even participated in it. Klovskyi Palace, the former premises of the Museum, was transferred to the Supreme Court of Ukraine by the Cabinet of Ministers (Decree No. 506, 11.08.2003). As a result, one of the most interesting exhibitions of the time was destroyed, the museum collection was transported to the premises of the Ukrainian House, and the staff that had hoped to defend the museum grew demoralised. It is worth noting that this municipal museum still has no home that would correspond to its status and significance.

With substantial experience of scientific research work, among others in Austria, the Czech Republic, Germany, Israel, and Japan, and having worked for ten years in various areas in the Lviv Museum of the History of Religion, I felt well equipped to apply my knowledge and skills in the development of *Mystetskyi Arsenal* in autumn 2006. This was a time when museum workers and journalists, who, not receiving clear answers to their questions, watched the construction and restoration works on the territory of the Old Arsenal warily, if not with suspicion. When I started this new job, the organisation employing me was a public enterprise under the name *Mystetskyi Arsenal Art and Culture Museum Complex*. It was established by the Ministry of Culture. First I organised a research department for the strategic development of museum work. After six months, this was reorganised into the Museum. This carries a complex mandate with separate sub-units for research and education work within the Arsenal. [4]

The main goal of the museum was to develop *Mystetskyi Arsenal's* museum collection. Besides, we created a platform for inter-museum cooperation, to facilitate the development and implementation of the institutional strategy and work on future exhibitions and art projects in *Mystetskyi Arsenal*. The Museum has separate departments for the collection and management of museum funds, the development of museum affairs, as well as a library. At the start, we set up the appropriate protocols for acquisition and management: general regulations, protocols for the temporary or permanent acquisition of objects, standards for documenting the meetings of the acquisition committee, book-keeping, etc. This was when the foundations of our own collection were laid, and the museum staff assembled, researched, and processed these materials in accordance with the newly established regulatory standards. These first materials were mostly acquired in the process of the building and reconstruc-

tion work underway on the territory of the Arsenal and the surrounding area. Thus, the museum staff systematically discovered, researched, and museified the building elements. For example, door fragments with carved dates, wooden decorative elements of windows, bricks with manufacturers' marks, and wrought metal objects dating from the beginning of the construction of the Old Arsenal were among these objects. In addition, locals began to send gifts to the museum: folk clothing items and other original works of art.

The years 2008–2010 were particularly successful in replenishing the Museum's collection. For instance, the Museum was gifted 12 works of the Ukrainian-American artist Yurii Solovii (1924–2007) by writer and literary critic Bohdan Boichuk (1927–2017). An important milestone in the formation of the Museum's collection was the gift of the well-known Kyiv local historian, art critic, and architectural historian Dmytro Malakov (1937–2019), who gave us 39 graphic works of his brother, the renowned graphic artist Heorhiy Malakov (1928–1979), whose works had been already purchased by many museums in Ukraine and internationally.

In the formation of the funds, the Museum cooperated with the state body regulating the cross-border transfer of cultural property, with the Customs Service, and the Security Service of Ukraine (SBU). These organisations handed over confiscated objects intercepted during attempts of cross-border smuggling. In particular, the museum received a collection of 678 ancient Roman coins of the 2nd to 4th centuries AD, and later an additional 200 coins, including 23 of 12th century Chinese origin, 146 coins from the Russian Empire, dated from the 17th–19th centuries, 14 German coins from the 1920–1940s, and 17 coins of the 1920s USSR. The collection of 87 archaeological objects are valuable in terms of their age and origin, but difficult for scientific analysis. These are from the 4–9th centuries AD from the Crimean Peninsula and the Northern Black Sea region, confiscated by the State Customs Service of Ukraine (Crimean Customs) in the summer of 2010. It should be noted that the Museum did more than accepting these objects for permanent storage: staff in the departments for research and the development of museum affairs, and their colleagues involved in collection management roles carried out comprehensive museification work, including research, attribution, valuation, digital cataloguing, producing unified object entry forms, etc.

In addition, the museum has started restoration work on objects that entered the collection damaged or badly maintained. The museum relied on the expertise of colleagues in the National Centre for Restoration and Research, requesting restoration work on 179 Roman coins, as well as X-ray analysis of 19th century icons to support research and more accurate attribution.

In addition to the aforementioned architectural fragments of the Arsenal complex, paintings, graphics, and numismatic collections, the museum's collection was also replenished with objects of folk and decorative applied art, weapons, and household items of the 19th and early 20th centuries. The library collection

[³] Krolevets S. P. Vstupne slovo // Lavrskyi almanakh. Spetsvypusk 8. Pecherska fortetsia ta Kyivskyi Arsenal: novi doslidzhennia. — Kyiv: Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk, 2008. — S. 7.

[⁴] The museum was founded by the Order of the Public Enterprise "Art and Culture Museum Complex "Mystetskyi Arsenal" No. 20 of February 26, 2007 "On founding the structural unit "The Museum".

was expanded by art albums and catalogues of Western European museums and collections, most of which were not available in other Ukrainian libraries. Hence, the collection was built with a multidisciplinary mindset from the start, and the Museum set out to arrange the premises accordingly, developing a collection space appropriate for the preservation of various types of objects. The Museum works with professionals who have substantial experience in the sector, creating exhibitions and working with collections, supporting inter-museum cooperation. In particular, we have often lent and borrowed exhibits for temporary exhibitions.

In 2006, Mystetskyi Arsenal invited Dieter Bogner, an accomplished Austrian museum professional, besides teaching at the University of Vienna, also wrote institutional strategy and plans for a number of museums, artistic complexes, and art galleries (among them in historical buildings) in Austria, Germany, Switzerland, and the USA. Most of his projects were success stories, in particular, the museum and art complex MuseumsQuartier in Vienna, opened in 2006, where an 18th century historical monument was incorporated in the contemporary premises. After several visits to Ukraine, studying the building of the Old Arsenal and the surrounding area, including the Kyiv-Pechersk Lavra, as well as getting acquainted with the exhibits of most museums in Kyiv, Bogner began working on the concept of Mystetskyi Arsenal. He maintained close communication with the Museum staff at Mystetskyi Arsenal, discussing and clarifying a wide range of questions concerning museology, history, art history, and culture. Another area of exploration was the revitalization of historical buildings, discussed through international case studies, to establish the appropriate use of contemporary methods and technologies in the adaptation of the Old Arsenal into a functional museum and art space. However, the most important aspect of this close collaboration was the constant exchange of ideas between the museum staff and Dieter Bogner regarding every detail relevant for the Museum in the Old Arsenal building. Everything was discussed from the entrance area where objects would be received, to the logic of placing independent museum exhibits and all the necessary infrastructure of a modern museum complex.

During 2007–2008, the Museum repeatedly organised meetings between Bogner and museum staff, including directors in Kyiv and other cities, and members of the museum's Scientific Council. At the meetings, the concept Bogner and the museum workers developed jointly was presented and fine-tuned. The result was a deepening cooperation between Bogner and Mystetskyi Arsenal staff on the one hand, and Ukrainian museum workers on the other. The final results were the jointly authored publication, *The Museum Concept of the Art and Culture Museum Complex "Mystetskyi Arsenal" and the Functional Program for the Use of the Old Arsenal Building.* [5] These took into account the proposals and recommendations formulated by the Ukrainian museum community. Both were approved at a joint meeting of representatives of various museums, members of the Council for the Creation of the NACMC "Mystetskyi Arsenal", and Ministry staff.

Following the drawn up plans, a territory of more than 50 000 m² was designated for diverse purposes. Firstly, Kyiv-based museums that had experienced problems with the lack of premises and had expressed a desire to establish permanent exhibitions, where the management and maintenance would still be retained by them, were offered this space. Secondly, several exhibition spaces

were created for temporary exhibitions, where Ukrainian and international organisations could cooperate. In addition, a functional program was developed in the Old Arsenal building in cooperation with the National Restoration Research Centre, which had suffered from a lack of space for restoration work and laboratories. This proximity of museum institutions and the main restoration centre of the country, being housed under the same roof, working with a well-thought-out logistics system has been welcomed by all parties.

As such, the strategic concept of Mystetskyi Arsenal that Dieter Bogner created in cooperation with the Museum rather than removing individual objects or particular collections from the funds of other museums and research institutions, placed museums and connected institutions in the same location in the Arsenal building. This was done in a way that their legal status and the integrity of their collections was preserved, allowing for the wide presentation of their holdings in dedicated exhibitions, with the possibility of exhibiting materials in an open format. In addition, dedicated areas have been created for talks, discussions, museum training seminars, concerts or theatre events. There are also areas where joint projects could be realised, such as exhibiting treasures from regional Ukrainian museums in the capital.

In order to further develop cooperation with peer organisations, the Museum initiated agreements between Mystetskyi Arsenal and the National Museum of Ukrainian Folk Art and Decorative Art, and with the Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine in 2009. This led to the creation of plans for exhibitions on jointly decided themes in the Old Arsenal complex. The National Museum of Ukrainian Folk Art and Decorative Art has already produced such an exhibition plan. A similar proposal was made to the Directorate of Art Exhibitions of Ukraine, an institution that owns one of the most valuable collections of Ukrainian fine art of the second half of the 20th century, but which is closed from viewers due to the lack of exhibition premises, was sadly rejected.

It is important to mention the cooperation between the Museum and archaeologists. Between 2005 and 2008, the Division for Architectural and Archaeological Expeditions of the Institute of Archeology of the National Academy of Science conducted the first ever excavations in the territory of the Old Arsenal complex, including its inner courtyard and the adjacent areas. Premises were provided for the storage and initial processing of archaeological materials from the start. This mostly meant outbuildings adjacent to the Arsenal.

Before the Old Arsenal, one of the most famous monasteries of Ukraine functioned in this territory for over a century. As such, we expected that, despite subsequent military construction, at least some evidence of the destroyed spiritual centre would be preserved. Today, 16 years after my first encounter with the archaeological finds here, I still remember clearly how overjoyed I felt seeing the dozens of racks, tables, and boxes filled with various archaeological finds, a large part of which was still waiting for their initial processing. An old safe is etched in my memory, which, probably for the first time in its more than a hundred years of age, protected real treasures rather than military documents, among them especially impressive chess pieces of the 15th-16th

[⁵] The texts of the Museum Concept of the Art and Culture Museum Complex "Mystetskyi Arsenal" and the Spatial and Functional Program for the Use of the Building of the Old Arsenal in German and translated into Ukrainian by the author of the article are kept in her archive.

centuries. Museum staff did not just encounter information about these finds in the publications of the the division of Architectural and Archaeological Expeditions [6], whereresults, but also during direct contact with archaeologists, who amazed us with their enthusiasm and devotion.

The work of the deputy director of the Institute of Archeology Hlib Ivakin (1947–2018) is worth acknowledging here. Ivakin led and oversaw the excavations in Mystetskyi Arsenal in every way, participated in meetings with museum staff and contributed to discussions about the meaningful development of the collection of Mystetskyi Arsenal and, above all, the challenges of exhibiting archaeological materials in the Museum. In addition, he supported the creation of a museum within Mystetskyi Arsenal, and the proposal of the staff to display the broadest array of the excavated archaeological materials in the planned permanent exhibition. This was to be dedicated to the history of the Voznesenskyi Monastery, the construction of the Kyiv Fortress and the building and functioning of the Old Arsenal, especially in its authentically preserved basements. Moreover, Hlib Ivakin believed that since there are no analogs of this material in any museum or academic institution of Ukraine, both in terms of quantity and quality, as well as completeness, creating a separate museum at Mystetskyi Arsenal for its research and exhibition would be beneficial. [7]

First a selection of over 100 newly excavated archaeological objects were exhibited within a large collaborative exhibition at Mystetskyi Arsenal, “De Profundis. Milestones of Ukrainian Plastics,” in August–September 2009. These included ceramics and glassware, stove tiles, double-sided icons, body crosses, the chess bone figures mentioned above, fragments of gold-woven sewing and gold threads, jewellery, household metal items, tools, etc. In the same year, 2009, the Museum requested the gradual transfer of materials from these excavations from the Museum and the Institute of Archaeology. This was granted, and today these materials are not only stored in Mystetskyi Arsenal but are studied, maintained, and placed into scientific circulation.

“De Profundis. Milestones of Ukrainian Plastics” was the first exhibition at Mystetskyi Arsenal—15 museums and research institutions, and three private collectors contributed from across Ukraine. The exhibition launched on Independence Day in 2009 in one of the wings of the Old Arsenal building, with politically charged vernissage that highlighted the scale and significance of the President’s initiative in supporting the creation of the complex. The opening was attended by the heads of all branches of state power, politicians, museum and academic institutions, artists and cultural figures, and journalists. The exhibition was met with great interest from the public and was visited by ca. 200,000 visitors within a month. But the most important milestone was the contribution of the Museum’s staff, which, without exaggeration, was an unprecedented undertaking of the coordination, reception, display, excursion service, preservation, and daily management of the condition of the 339 exhibits on show (a large part of which is unique [8]) in the building of the Old Arsenal, which still had a long way to go before it was restored and adapted to the needs of a modern museum space.

Today, it is nice to realise that at least two ideas that were clearly articulated by Mystetskyi Arsenal team in 2006–2010 regarding the development of the museum division that forms the foundation collection and the creation of a platform for inter-museum cooperation and communication at Mystetskyi Arsenal were and have constantly been prioritised in the development of the

institution, with interesting and daring projects

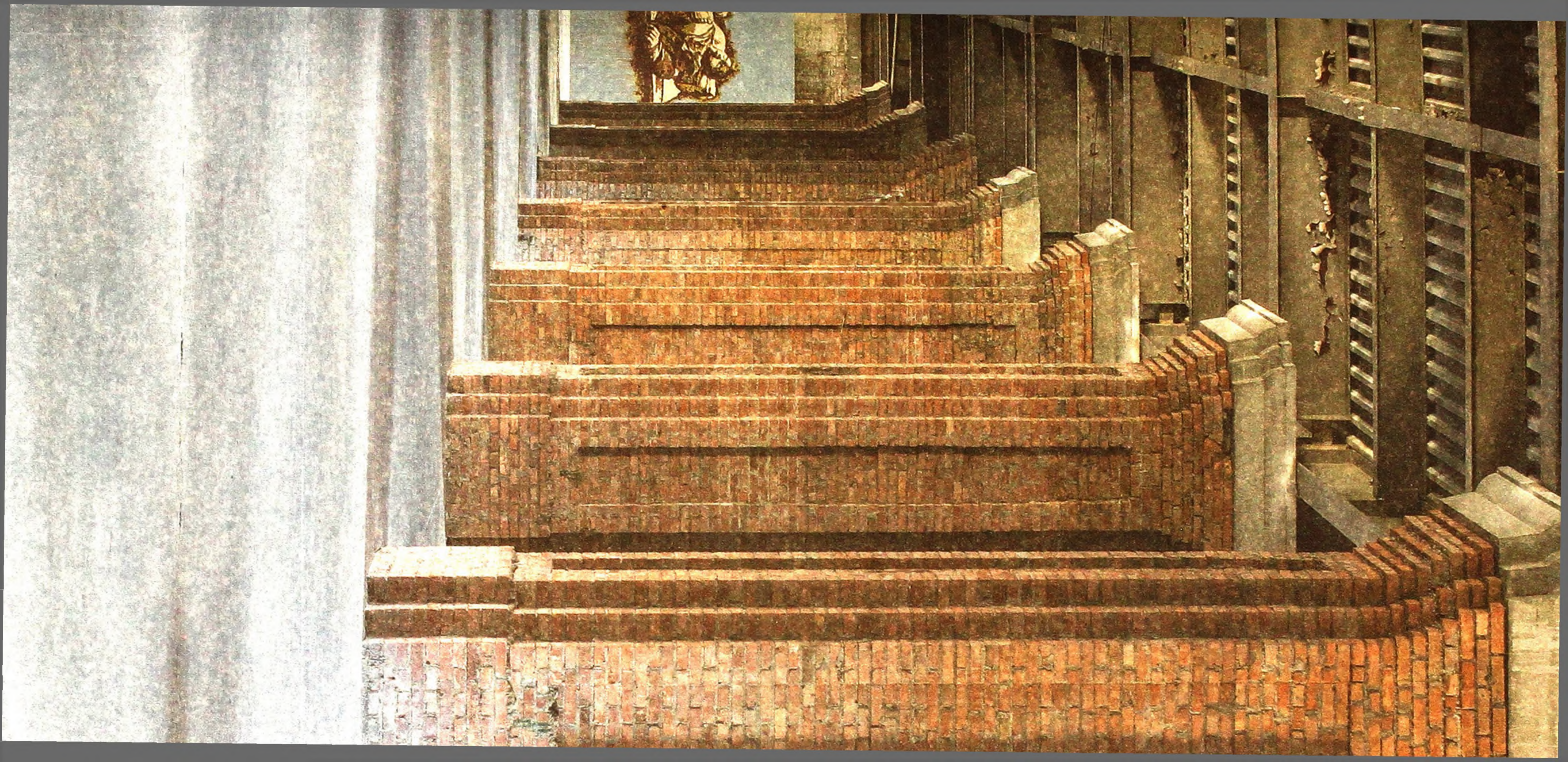
Reproducing the entire course of events, actors, and the challenges of this initial period of the building of Mystetskyi Arsenal, I am honoured to thank my colleagues with whom I had the pleasure and joy of collaborating in 2008–2010, all of whom are well-known to the professional community in Kyiv: Viktoriia Velychko, Olha Druh, Larysa Iliasova, Olha Melnyk and Vira Pavlova. Thanks to their knowledge, experience, responsibility and care the Mystetskyi Arsenal National Cultural, Art and Museum Complex proved to be a success from the challenging beginnings, and whose effective coordination of joint exhibition projects shaped the subsequent development of Mystetskyi Arsenal.


[⁶] The results of archaeological research by the participants of the Architectural and Archaeological Expedition on the territory of Mystetskyi Arsenal were published in 2007–2010 in a number of articles authored by V. Balakin, V. Baranov, H. Ivakin, O. Kozak, H. Kozubovskyi, O. Onohda, E. Pochynok, A. Chekanovskyi, and L. Chmil, in particular, in such specialist publications as *Lavrskyi Almanac. Issue 17 and Special Issue 8, Archaeological Discoveries in Ukraine 2006–2007, Archaeological Research in Ukraine 2008* etc. See, in particular: Ivakin H. Yu., Balakin V. I. *Rozkopky na terytorii Staroho kyivskoho Arsenalu 2005–2007 rokiv // Lavrskyi almanakh, spetsvypusk 8. Pecherska fortetsia ta Kyivskyi Arsenal: novi doslidzhennia.* — K.: Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk, 2008. — S. 9–23; H. Yu. Ivakin, S. A. Balakin, V. I. Baranov, O. V. Onohda. *Arkhitekturno-arkheolohichni doslidzhennia u pidvali korpusu Staroho Arsenalu ta navkolo noho // Arkheolohichni vidkryttia v Ukraini 2006–2007 rr.* — K.: Instytut arkheolohii NAN Ukrainy, 2007. — S. 115–118; H. Yu. Ivakin, V. I. Baranov, O. V. Onohda. *Arkhitekturno-arkheolohichni doslidzhennia na terytorii Staroho Kyivskoho Arsenalu // Arkheolohichni doslidzhennia v Ukraini 2008 r.* — K.: Instytut arkheolohii NAN Ukrainy, 2009. — S. 84–87.

[⁷] Ivakin H. I., Balakin S. A. *Rozkopky na terytorii Staroho Kyivskoho Arsenalu 2005–2007 rokiv // Lavrskyi almanakh. Spetsvypusk 8. Pecherska fortetsia ta Kyivskyi Arsenal: novi doslidzhennia.* — K.: Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk, 2008. — S. 22.

[⁸] See: *De Profundis. Vikhy ukrainskoi plastyky. Kataloh.* — Kyiv, 2009.







Туга за майбутнім.
Від музею
сучасного
мистецтва до
музею сучасності

Ольга Жук

Longing
for the Future.
From a
Contemporary
Art Museum to
the Museum
of Contemporaneity

Olga Zhuk

—
Простір другого поверху Старого арсеналу. 2017
The space of the first floor of the Old Arsenal. 2017

Видатний куратор Александр Дорнер у своєму тексті 1947 року «Шлях за межі мистецтва»^[1] сформулював базовий принцип, що вплинув на всю «нейросистему» функціонування сучасних музеїв: «Новий тип художнього музею має бути не тільки не “мистецьким” музеєм у традиційному статичному сенсі, але, строго кажучи, не “музеєм” взагалі. Новий тип буде більше схожий на електростанцію, виробника нової енергії». Прикметно, що цей футуристичний опис та дискурсивний зсув відбувся саме у перші повоєнні роки, після Другої світової — ще до того, як виразно змінилася сама художня мова, до того, як виникли нові повоєнні мистецькі течії та сучасне мистецтво. Дорнер писав про «енергію» аж ніяк не теоретично, не як про віддалену поетичну візію, а буквально — як про нагальний запит, потребу спустошеного, виснаженого війною суспільства в іднати сили на життя після виживання, перезібратися й відновити відчуття перспективи.

Сучасний музей у посткатастрофічному вимірі — це середовище, що насамперед дає можливість відбуватися новому, пізнавати нове та каталізувати суспільну спроможність мислити майбутнє, й водночас це середовище тягlosti, що в різні нелінійні способи резонує з множиною історичних сучасностей, тобто з певною часткою матеріальної та інтелектуальної історії, що свого часу була спрямована у майбутнє. Тому, із посттравматичним усвідомленням майбутнього як такого, що може й не настати, щемкою «тугою за майбутнім» і вписуванням його в історію з'являється й більш системна потреба навчитися зберігати його прекурсор — новітнє, яке це майбутнє (за відчуттями — втрачене) намагається помислити й зробити потенційним.

Постання в Україні такого публічного музею, що витримував би баланс між процесуальністю актуального мистецького життя та дослідженням, збереженням і колекціонуванням, сьогодні, під час війни, є величезним викликом, надзавданням. А проте, хай би якою недоречною чи нереалістичною здавалася, на перший погляд, ідея початку будь-якої нової розбудови на тлі руйнувань і втрат, крихкості інституцій, людей, спільнот та їхніх домівок, хай би як важко було уявляти майбутнє, більш віддалене, ніж день, тиждень чи місяць, саме ця гострота усвідомлення «дефіциту майбутнього» примушує нас думати про необхідність його перевинайдення, закладення міцнішого ідейного фундаменту для музею — цілісної та послідовної концепції, ціннісної рамки, методології дослідження, принципів колекціонування та виставкових практик. І чи не є це бажання створити простір для майбутнього, тяжіння до майбутнього та чутливе орієнтування в часі тією цінністю, яку ми важко здобули через війну — саме тією, якою можемо поділитися з рештою світу?

ЧИТАЮЧИ СУЧАСНИКІВ: ДУМКИ ПРО ЗВИХНУТИЙ ЧАС

У публікації^[2] в часописі «Dwutygodnik» мисткині, кінорежисерки Ірина Цілик та Марина Степанська міркують про позачасся, поточний стан життя у війні,

[1] Dorner A. The way Beyond 'Art.' New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1947.

[2] Ірина Цілик, Марина Степанська. Ми дивимосся на бджолу. // Dwutygodnik, 2023. Джерело: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10934-artystki-patrzymy-na-pszczole.html>

характерний для багатьох в Україні, згадуючи рядки з вірша Аполлінера: «Ми дивимося на бджолу і не думаємо про майбутнє...». Зокрема, Марина ділиться спостереженням із архітектурної бієнале у Венеції, особливо європейських павільйонів: «Я ніколи не розуміла цей час в англійській мові — *future in the past*. Що значить "майбутнє в минулому"? Цей парадокс мене наздоганяє постійно. <...> Темою цієї архітектурної бієнале була "Лабораторія майбутнього" — архітектори різних країн уявляють собі майбутнє і те, як нам усім до нього йти. <...> І от я читаю: <...> ми вважаємо, що культура нашої епохи — це *partying culture*, тобто культура вечірок. І в цій культурі ми настільки звикли все перетворювати на розвагу, навіть будь-яку кризу, що вважаємо це основною ознакою нашого суспільства зараз. Також ми бачимо, що в цьому суспільстві є два напрями розвитку, які суперечать один одному, — це сподівання (*hope*) та ностальгія. І ось виходить, що майбутнє є настільки вкоріненим у минулому, що все це нескінченна переробка ностальгії. І це мені дуже відгукнулося, бо здається, що максимум майбутнього, яке ми можемо собі уявити, — це ресайклінг ностальгії. І дай боже, щоб ми не потонули в нескінченній переробці свого минулого. Напевне, цим ми і відрізняємося від тих, хто за межами України: ми не уявляємо зараз свого майбутнього. Його поки для нас не існує як концепту. Є тільки тут і тепер».

Попри відчутний песимізм цієї рефлексії, її підсумок у парадоксальний спосіб демонструє — власне через факт говоріння про відсутність майбутнього і неможливість його помислити — певну тугу й потребу. Вона, втім, видається цікавою радше тому, що вказує на різні вихідні точки щодо проєктування майбутнього, тотальну асинхронність та розбіжність досвідів — теперішнього українського і західноєвропейського. З одного боку, європейське суспільство, сформоване тривалим миром і відчуттям провини після великої війни, суспільство, що мислить майбутнє як репродукування та ревізію минулого, базуючись на наративі витіснення: «ніколи знову». З іншого — українське суспільство, що існувало наче у стані тривалої й неподоланої колоніальної травми, завжди тримаючи у перспективі можливу катастрофу та потребу виживання, суспільство, що пов'язувало майбутнє з позитивними змінами, суспільство, загартоване боротьбою за власну ідентичність, революціями та спротивом, а нині поглинуте війною та застрягле у відчутті «тут і зараз», що наразі видається єдиним можливим ґрунтом для поступу.

У іншому знаковому для мене критичному тексті^[3], із тих, що були створені під час повномасштабного вторгнення росії, йдеться саме про цю напругу та провалля нерозуміння між футуристичною спрямованістю України та консервативним європейським ретро-майбутнім. Його автор, Василь Черепанін, зазначає: «ЄС фетишизував ідею миру настільки, що цілковито затушовував реалії війни — лише для того, щоб бути абсолютно неготовим, коли затушоване повернулося. Саме той момент неготовності канцлер Німеччини Олаф Шольц влучно назвав *Zeitenwende* — епохальним зрушенням, буквально поворотом часів. Насправді, насамперед щодо Німеччини, проголошення переломного моменту приховує протилежний намір — що краще було б, якби все залишалось таким, як раніше. Його справжня політична назва — радше *Zeitverschwendung*, марнування часу, оскільки саме Україна зараз виграє час для Заходу, що-

дня сплачуючи за це величезну ціну. Те, що характеризує постійне запізнення Заходу та його неспроможність діяти, — це "звихнутий час" (time out of joint), цитуючи "Гамлета" Вільяма Шекспіра. Це надзвичайно огидна логіка, яка вимагає ще однієї масової могили, щоб спричинити наступний набір санкцій проти агресора або доправити мінімальну порцію зброї країні, яка її гостро потребує. Протягом останніх семи десятиліть в ЄС так багато говорили про те, як Європа ставиться до своєї історії та як вона засвоїла уроки з минулого. Але що таке історія, як не знання про час, і що означає час, знання про те, як діяти в часі? Якщо ви так багато говорите про історію, але водночас завжди запізнюєтеся у своїх діях, можливо, щось не так у вашій історії про себе. Ze i t e n w e n d e насправді є формою політичного самообману, який показує, як важко Заходу бути справді сучасним, йти в ногу з вимогами сучасності. Правильне розуміння часу та місця є головними вимогами для будь-якої відповідальної політичної дії. Жорстокі події, як-от революції чи війни, особливо залежать від часу — якщо не діяти, коли це необхідно, ситуація лише погіршується та стає ще більш насильницькою».

***МИ МАЄМО УСВІДОМИТИ ЦЮ МЕТУ,
БЕЗПОСЕРЕДНЬО ПОВ'ЯЗАНУ ІЗ ГЛОБАЛЬНОЮ
БЕЗПЕКОЮ. У «ПОШУКАХ ВТРАЧЕНОГО ЧАСУ»
ВІДНОВИТИ «ЗВ'ЯЗОК ЧАСІВ»,
НАВЧАТИСЯ БУТИ СУЧАСНИМ
ТА МИСЛИТИ МАЙБУТНЄ***

Саме у цьому контексті започаткування стратегічного публічного проєкту, що забезпечив би не номінальне заснування окремої нової інституції, а реальний ресурс для розвитку ширшої національної програми та колекції сучасного мистецтва у національному музейному фонді, набуває політичного сенсу. Вже сьогодні зрозуміло, що це завдання є набагато ширшим і важливішим за створення одного музею сучасного мистецтва, воно виходить далеко за межі однієї інституції, а натомість потребує залучення багатьох, підтримки та політичної волі, що походить не лише з культурного поля. Відтак, із новими викликами суттєво трансформувалася й візія музею для Мистецького арсеналу, що у 2021 році, за кілька місяців до повномасштабного вторгнення росії в Україну, згідно з програмою розвитку інституції, яку запропонувала генеральна директорка Олеся Островська-Люта, започаткував програму «Музей сучасного мистецтва» для підготовчої, дослідницької та комунікаційної роботи, яка має передувати відкриттю нового музейного простору та забезпечити його майбутнє ефективне функціонування. Я би сформулювала цю зміну так:

[³] Vasyl Cherepanyn, "Why the West Is Afraid of Ukraine's Victory," Foreign Policy, 2023, <https://foreignpolicy.com/2023/02/21/west-united-states-europe-ukraine-war-afraid-revolution/>

*РУХ ВІД КОНЦЕПЦІЇ МУЗЕЮ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ДО
МУЗЕЮ СУЧАСНОСТІ*

Робота та розвиток інституцій, що сьогодні приєднуються до цього руху, та створення інтелектуальної платформи, що проблематизує сучасність, згодом, у повоєнний час, могли би забезпечити для суспільства одну з найефективніших, історично випробуваних у світі культурних політик відбудови миру, реабілітаційних програм, покликаних допомогти спільноті, що постраждала через війну, відновити відчуття свого майбутнього, а отже — безпеки. Ми прагнемо, щоби політичні центри ухвалення рішень сьогодні взяли на себе відповідальність за цей безпековий культурний аспект і знайшли ресурс для його підтримки.

Ризикну також висловити припущення, що це має значення й під кутом зору ширшої реінтеграційної, культурно-дипломатичної потреби: адже історію про цю війну, яка кристалізувала українську політичну суб'єктність та ідентичність, але водночас екзистенційно ще більше віддалила нас від тих суспільств і культур, які давно пережили безпосередній досвід війни або й взагалі його не мали, важливо транслювати для них так, щоб вона була не лише почута, але й розпізнана як референтна ціннісна точка і включена у їхній досвід. Тобто ця історія має апелювати до сучасності, до відчуття часу, набути такої художньої форми, ґрунтованої на індивідуальному погляді, у якій буде подолано дистанцію та ізолюваність та яка міститиме не лише комеморативну, а й візіонерську складову, що матиме універсальну цінність.

Сучасне мистецтво має властивість свідка — фіксувати найновішу історію та знаходити нову художню мову, здатну релевантно описати та трансформувати новий досвід до того, як з'являється можливість дослідження й аналітичного осмислення (особливо за часів важких випробувань, під час війни та після неї). Адже про перебіг історичних подій ми зазвичай дізнаємося з підручників історії, а якщо хочемо зрозуміти їхній антропологічний і аксіологічний контекст, дізнатися, що відчували і як жили їхні сучасники, ми звертаємося до мистецтва (в широкому сенсі) та персоналізованих висловлювань.

Забезпечення функціонування такої інституції чи програми є також способом, у який держава декларує світові вітальність власної культури. Мільйони людей розпочинають знайомство з новою країною не з її глибокої історії, а з сучасності, якої шукають концентровано саме в музеях. Відсутність такого державного проєкту створює враження консервативної держави, байдужої до власного майбутнього, інновацій та експерименту.

Сьогодні, за браком послідовної культурної політики та стратегії щодо формування національної колекції, стабільної державної фінансової підтримки для поповнення музейних фондів,

УКРАЇНА РИЗИКУЄ

НЕЗВОРОТНО ВТРАТИТИ

СВОЮ НОВІТНЮ

КУЛЬТУРНУ СПАДЩИНУ

Об'єктивно, поки державні музеї потерпають від нестачі ресурсів і зосереджені на безпекових питаннях — первинних завданнях евакуації, збереження колекцій і команд, які про них піклуються, вони не мають можливостей для поповнення колекцій і свого розвитку — і ще відчутніше, ніж у мирний час. Це вкотре відтворює системну, за давненим проблему, наслідки якої стають відчутні для суспільства, коли вже занадто пізно її долати: мистецтво, що мало би стати національним надбанням, належати народу України та репрезентувати його культурну ідентичність світові на інституційному рівні, стає власністю виключно приватних осіб чи громадських об'єднань, які де-факто є групою приватних осіб, тобто переважно існує лише як частина приватних колекцій, часто — закордонних. Це призводить, з одного боку, до відсутності в українських музеях цілого історичного пласту, ще одного мистецького покоління. З іншого боку — до залежності державних музеїв у формуванні експозицій від приватних колекціонерів, меценатів та капіталу, ринкового тиску. Музеї, що більшою мірою формують свої колекції з дарунків, водночас втрачають значну частку суб'єктності, потрапляючи у пастку, яку Ольга Мельник, керівниця музейного відділу Мистецького арсеналу, якось у розмові з колегами іронічно й точно охарактеризувала: «музей як випадковість».

Усвідомити, що історія сучасного українського мистецтва доби незалежності для України є історією матеріальних втрат — від 1980-90-х, коли більша частина української «нової хвилі» виявилася розпорошеною у приватних збірках поза межами України (велика частина — в Росії), і до подібної ситуації сьогодні, коли у війні ми втрачаємо не лише музеєфіковану культурну спадщину, а й, у певному сенсі, сучасне, живе мистецтво — мають не лише експерти та митці. Це має зрозуміти насамперед суспільство, що є основним бенефіціаром публічного музейного фонду та того символічного, культурного та репутаційного капіталу, який покликаний генерувати публічні музеї задля впізнаваності та посилення голосу української культури у світі. Відповідно, і приватний бізнес та влада мають інвестувати в розширення цього фонду та заснування програми підтримки національної колекції сучасного мистецтва, заснованої на експертному діалозі та свідомому виборі. Саме таку інтелектуальну платформу, міждисциплінарний «think tank» для спільного обговорення та критичного випробування концепцій та методологій, робочих інструментів, прагне створити програма «Музей сучасного мистецтва» Мистецького арсеналу. Цей міждисциплінарний «лабораторний» процес є необхідним як основа для створення цілісної національної колекції, не залежної від тиску вузьких, приватних бізнес та політичних інтересів, послідовнішої за стихійний «збиральницький» рух.

Музеї та мистецтво завжди мали вирішальне значення для формування та представлення культурної спільності, яка об'єднує людей у країні та розповідає про їхній колективний досвід, історію та цінності, пов'язуючи їх із

рештою світу. Проте наразі саме сучасне мистецтво, яке ми ще не встигли втратити, — те, що створюється саме зараз, потребує пріоритетного збереження, адже, окрім власне мистецької цінності, воно має історичну вагу та є певним порталом для багатьох як українських, так і міжнародних аудиторій до пізнання сучасної України та її культури. Це мистецтво, яке художніми засобами відображає важливий для української ідентичності деколонізаційний досвід, персональну реальність війни та боротьби за незалежність і ширше — глобальні виклики, ціннісні злами та нові політичні траєкторії, за якими рухається сучасність.

КОНТЕКСТ І ПЕРСПЕКТИВИ ПРОГРАМНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Відсутність в Україні публічного музею сучасного мистецтва як окремої профільної інституції проблематизувалася ще з 1990-х років. Ця порожнеча компенсувалася різнорідними концепціями, які ніколи не були цілком апробовані чи втілені, оскільки надмірно залежали від спорадичних, не-системних ресурсних можливостей та амбіцій окремих політиків.

Мистецький арсенал 2021 року започаткував програму музею сучасного мистецтва як тривалий процес перетворення його проєктної та лабораторної діяльності в сфері сучасного мистецтва на постійний, фізичний музейний простір, який, проте, поступово набирає форм міжінституційного дослідницького проєкту, покликаного осмислити історію цих ідей і визначити спектр актуальних питань, що уможливають вихід цієї проблематики за вузькоцехові, експертні рамки та сприятимуть її публічному закріпленню як сфери суспільного інтересу. Повномасштабна війна, розв'язана росією проти України, відклала наміри просторових трансформацій Мистецького арсеналу (які планувалися на 2022–2024 рік), проте поряд із типовими музеологічними питаннями спричинила нові — не лише про статус та збереження музеїв і безпеку їхніх фондів, а й про їхню інституційну структуру, суспільну та безпекову роль, ціннісну еволюцію та відповідність сучасним соціальним і політичним процесам. Таким чином команда Мистецького арсеналу сформулювала основний принцип роботи програми, заснований на залученні до процесу концептуалізації музею не лише експертної мистецької спільноти, а й ширшого кола інтелектуалів та митців.

Першими кроками такої взаємодії був, зокрема, підписаний наприкінці 2021 року меморандум про співпрацю з ГО «Музей сучасного мистецтва», яка, зі свого боку, вже досить давно досліджує та проблематизує різноманітні аспекти, моделі державно-приватного партнерства та перспективи створення такого музею в Україні. ГО «Музей сучасного мистецтва», окрім того, створює власну збірку сучасного мистецтва. Наміри спільної роботи в теоретичній царині (початковий задум полягав в організації серії критичних семінарів про музей та публікації підсумкового видання) у 2022 році були порушені повномасштабним вторгненням росії в Україну та необхідністю розв'язувати нагальні безпекові питання. Так само, через війну, на можливість втілення робочого плану Мистецького арсеналу щодо започаткування програми музею сучасного мистецтва вплинуло й скасування державного фінансування на просторову реновацію для фізичного втілення музею, а також фінансової підтримки Українського культурного фонду для виставкових проєктів, у межах яких мала відбу-

тися низка дослідницьких заходів, дискусій і нетворкінгів. Плани партнерства були вимушено скореговані обома сторонами відповідно до гострої потреби забезпечення життя митців та культурних працівників, відновлення мистецької практики та її документації. У перші місяці року Мистецький арсенал доєднався як партнер до створення Ukrainian Emergency Art Fund, залучивши до фонду допомоги митцям та працівникам культури перші внески міжнародних донорів та фондів (відтоді ГО «Музей сучасного мистецтва» оперує діяльністю та розвитком фонду самостійно). У 2023 році Мистецький арсенал вирішив повернутися до початкового плану розвитку музею сучасного мистецтва, його концептуалізації, зваживши всі світоглядні, дискурсивні зміни в суспільстві та власний досвід роботи із сучасним мистецтвом, виставковою практикою та музейною колекцією під час першого року війни. Надалі протягом пів року команди відділу сучасного мистецтва Мистецького арсеналу та ГО «Музей сучасного мистецтва» регулярно організовували робочі зустрічі та дискусії з метою обміну новими архівними практиками, аналізу нових мистецьких творів і висловлювань, а також перспективи формування виставки, що показала би актуальний зріз мистецтва, створеного у перший рік війни. Ця надзвичайно корисна міжархівна співпраця зрештою виокремила два відмінні підходи у кураторській оптиці та практичній експозиційній роботі інституцій, тож результатом стала підготовка двох незалежних проєктів, втілених 2023 року — виставки «Форми присутності» та публікації архіву Ukraine Ablaze [4] у Мистецькому арсеналі та масштабної виставки «Ти як?» в Українському домі, якою ГО «Музей сучасного мистецтва» фактично презентувала заснування нового мережевого проєкту Ukrainian Museum of Contemporary Art/UMCA, що має на меті об'єднати різноманітні музеї сучасного мистецтва в Києві та регіонах у спільну цифрову платформу з базою творів українського мистецтва другої половини ХХ–ХХІ ст. із державних та приватних колекцій.

Надалі Мистецький арсенал планує продовження співпраці з громадською організацією та залучення до спільної дискусії та дослідження низки інших інституцій. Цей процес, що втілюватиметься у 2024 році, пропонує використати точку біфуркації, через яку нині проходять актори мистецької системи не лише в Україні, а й у Європі, задля осмислення сучасності як спільної спадщини та посилення ролі музеїв сучасного мистецтва у підтримці демократій. Ми сподіваємося реалізувати проєкт у формі критичного видання та міжнародного симпозіуму, що об'єднає актуальні дослідження, теорії та практичні кейси різноманітних мистецьких інституцій — і державних, і приватних, а також незалежних експертів. У цьому контексті прагнемо досягти певного теоретичного консенсусу між інституційними учасниками задля майбутньої міжмузейної та міжархівної співпраці та змоделювати нові горизонтальні формати взаємодії для адвокації національної програми підтримки і збереження сучасного мистецтва.

[4] Джерело: <https://ukraineablaze.art/>

ВІД МУЗЕЮ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ДО «МУЗЕЮ СУЧАСНОСТІ»

Для Мистецького арсеналу як публічної інституції важливо запропонувати спільноті обговорення фундаментальної для майбутнього його музейної колекції проблематики: що музеї сучасного мистецтва (та ширше — інституції, дотичні до колекціонування, архівування та презентації сучасного мистецтва) сьогодні можуть зробити не лише для мистецтва, а й для суспільства, якою є їхня відповідальність, взаємовплив і зв'язок із сучасністю? Звідси випливає й низка концептуальних і практичних завдань, зокрема, на цьому етапі ми передбачаємо такі констеляції запитань:

Що таке сучасність? Чи корелює вона, і в який спосіб, із сучасним мистецтвом? Як історичні мистецькі наративи, течії та явища, що були свого часу марковані як «сучасні», перекладаються на сьогоднішні реалії? Як музеї вписують сьогоднішнє сучасне мистецтво у коло культурної спадщини? Як формування музейних колекцій сучасного мистецтва пов'язане з формуванням канону, як дискурсивно вибудовуються історії та контекстуалізуються мистецькі твори, отримуючи транзит у майбутнє?

Чи можна вкласти в окрему музейну колекцію складність історичних процесів, біографій, мереж і міжнародних зв'язків? Чи долає епістемологічні та репрезентаційні прогалини міжмузейна, міжархівна, міжнародна співпраця, і якою можуть бути її форми?

Як сьогодні змінюються практики колекціонування та як розвиваються неколекційні, альтернативні політики репрезентації у музеях? Як ці процеси пов'язані із цифровою культурою та стратегіями деколонізації? Які наративи виявляються виключеними з пам'яті та майбутнього?

Наскільки музеї зберігають властивий сучасному мистецтву нонконформістський етос, функцію демократичних інститутів/форумів, що репрезентують різні погляди та формують громадянський консенсус?

Ці питання не є вичерпними, але видаються нам важливими для розвитку музею сучасного мистецтва, що був би справді суголосним сучасності та мав спрямованість у майбутнє, а не спирався на застарілий лінійний і хронологічний підхід. У західних і західноцентричних експертних мистецьких колах, передусім музейних та артринкових, що потребують хронологічних рамок для оцінювання творів мистецтва, склався умовний консенсус щодо відліку та періодизації феномену сучасного мистецтва — з кінця 1950-х — початку 1960-х, тобто після Другої світової війни. Він обґрунтовується насамперед під кутом зору відчутної трансформації мови та методів, а також етосу самого мистецтва та мистецького середовища. Проте, чи відбулася синхронно із західним світом схожа трансформація в Україні та чи має сенс для українського музею сучасного мистецтва саме ця хронологічна рамка — це питання залишається дискусійним і ще недостатньо проговореним в експертних колах.

Частиною цієї інтелектуальної роботи є окреслення та ревізія «поля антагонізму» (у сенсі терміна, що запропонував у своїй теорії постмодерну Антоніо Негрі), через яке самостверджується сучасність і сучасне мистецтво зокрема. Це надзвичайно цікаве завдання для культурологів та істориків мистецтва — дослідити, що саме складало ці референтні антагоністичні точки для українського сучасного мистецтва — модерн, авангард, соцреалізм чи щось інше, і чи є ці точки релевантними щодо західного досвіду. Сучасне мистецтво, окрім того, виникло на повоєнному Заході як виклик

способу визначення, продукування та контролю мистецтва істеблiшмен- том. Воно робить це вже понад 70 рокiв, змiнюючи дискурсивнi рамки, проблематику, медiа та винаходячи новi, й постiйно чинить спротив будь-яким спробам дати йому визначення, обмежити, контролювати та, ймовiрно, робитиме це в неосяжному майбутньому. Чутливе до впливiв, контролю та влади, воно, втiм, завжди грає на полiтичному полi та репре- зентує певну iсторiю та рефлексiю соцiокультурних змiн.

Отже, сучасне мистецтво складнiше окреслити, нiж будь-який iнший мистецький напрямок, оскiльки його вiдрiзняє принципова вiдсутнiсть манiфесту, органiзацiйної основи чи iдеологiї. Попри локальнi особливостi, воно є глобальним iз нескiнченним розмiттям матерiалiв, методiв, концепцiй i тем, джерел i впливiв. Саме тому концептуалiзацiя музею сучасного мис- тецтва сутнiсно є оксюмором, точнiше,

***ФОКУС НА СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ
САМО СОБІ, У ПЕВНИХ ХРОНОЛОГІЧНИХ
РАМКАХ, НЕ СКЛАДАЄ
КОНЦЕПЦІЇ ДЛЯ МУЗЕЮ***

Ми, звiсно, можемо погодитися з найпоширенiшим, спрощеним визначенням сучасного мистецтва як мистецтвом сьогодення. Однак сучасне мисте- цтво iснує вже понад сiмдесят рокiв, миттєво застарiває, стає iсторiєю, музеєфікується, а

***МУЗЕЇ У РОЗБУДОВІ СВОЇХ КОНЦЕПЦІЙ ТА
ПРИНЦИПІВ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ МАЮТЬ
ВІДПОВІДАТИ НА ЗАПИТАННЯ,
ПРО ЯКЕ САМЕ «СЬОГОДЕННЯ» ТА АКТУАЛЬНІСТЬ
ДЛЯ СУСПІЛЬСТВА ЙДЕТЬСЯ***

А отже — власне, яке саме мистецтво та сучаснiсть вони репрезентують, що робить iдентичнiсть кожного музею унiкальною та становить основу, «легенду» його колекцiї.

У пiдсумку музеї сучасного мистецтва сьогоднi не можуть будувати власнi ко- лекцiї та виставковi, програмнi пiдходи, базуючись лише на формальних типологiчних, медiйних та хронологiчних ознаках. Щоразу, маючи справу з певним митцем та твором, вони повертаються до питання: про яке сьо- годення йдеться, що таке сучаснiсть, про що ця робота, якi її референтнi антагонiстичнi та комплiментарнi iсторичнi точки? Вiдповiдно, жорстке уявлення про хронологiю та нацiональнi, європо- та американоцентричнi рамки сучасного мистецтва у багатьох музеях дедалi бiльше поступають- ся на користь (кон)темпоральної нелiнiйностi, послаблення iсторичної «хватки» та кроскультурностi у формуванні колекцiй та побудовi експо- зицiй. Саме тому й ми намагаємося переозначити музей сучасного мисте- цтва як бiльш iнклюзивний музей сучасностi, або ж — музей, що враховує весь спектр можливих сучасностей, що дають нам можливiсть вiдчувати власну причетнiсть до майбутнього.

Фрагменти проєктів
Мистецького арсеналу:

01
Швидкорозчинний час. 2018

02
Параска Плитка-Горицвіт.
Подолання гравітації.
2019

03,06
Андрій Сагайдаковський.
Декорації. Ласкаво
просимо! 2020-2021

05
Революційуймо.
2018-2019

04
Прем'єра опери
«Чорнобильдорф» Романа
Григоріва та Іллі
Разумейка. 2020

07
Flashback. 2018

08
Мистецька праця. 2017



02



Завжди?
Сьогодні
вчора
завтра

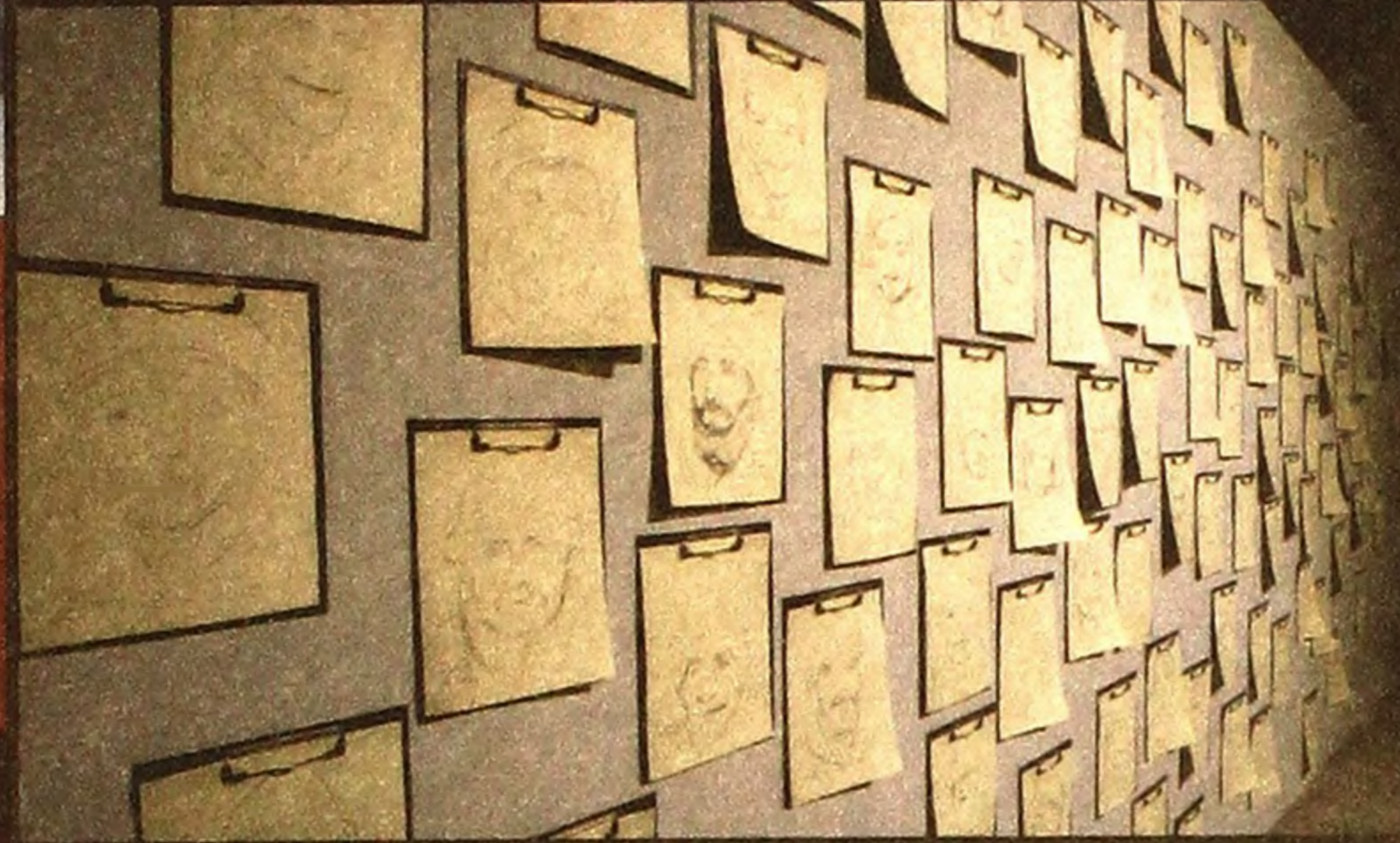


04

Fragments of the projects at the Mystetskyi Arsenal:

01
Instant Time. 2018

02
Paraska Plytka-Horytsvit.
Overcoming Gravity.
2019



05

03,06
Andrii Sahaidakovsky.
Scenery. Welcome!
2020-2021

05
Revolutionize.
2018-2019

04
Premiere of the opera
"Chornobyldorf" by Roman
Hryhoriv and Illia
Razumeiko. 2020

07
Flashback. 2018

08
Art Work. 2017

01



07



08



In his 1947 text "The Way Beyond Art, [1]" outstanding curator Alexander Dorner formulated a basic principle that affected the entire functioning of contemporary museums: "The new type of art museum must not only be not an 'art' museum in the traditional static sense but, strictly speaking, not a 'museum' at all. The new type would be a kind of powerhouse, a producer of new energies." It is noteworthy that this futuristic description and discursive shift took place in the first years after World War II—before the language of art went through a decisive shift and before new post-war artistic currents and contemporary art emerged. Dorner's understanding of 'energy' was far from theoretical, it was not a distant poetic vision, but an urgent, literal request, a devastated, war-weary society's need to summon the strength for life after survival, to regroup and restore a sense of perspective.

Contemporary museum in the post-catastrophic dimension is the milieu that, first of all, allows for something new to happen, to learn new things, and to catalyse the capacity of the public to think about the future. At the same time the contemporary museum is an environment of permanence that resonates in various non-linear ways with a multitude of bygone moments of contemporaneity, that is, with a certain part of material and intellectual history, which once had been directed towards the future. Therefore, the post-traumatic understanding of the future as something that may not come, a 'longing for the future' and the act of inscribing it into history, also entail a more systematic need to learn to preserve its precursor, the recent past, which this future (that we perceive as lost) tries to think through and thus potentiate.

Establishing a public museum in Ukraine that could maintain a balance between the processuality of ongoing artistic life as well as research, preservation, and collecting today, in wartime, is a huge challenge, a super-task. And yet, no matter how untimely or unrealistic it may seem at first glance, to start any (re)construction against the background of ruination and loss, the fragility of institutions, people, communities, and their homes, no matter how hard it is to imagine a future more distant than a day, a week or a month, it is precisely the acute awareness of the 'deficit of the future' that forces us to think about the need to reinvent the future, and to lay a stronger conceptual foundation for the museum. It urges us to find a coherent and consistent vision, values, research methodology, collection principles, and exhibition practices. And isn't this desire to create a space for the future, an aspiration towards the future, and a sensitive orientation in time a value that we have won through the war? Is this not precisely what we could share with the rest of the world?

READING CONTEMPORARIES: THOUGHTS ABOUT "TIME OUT OF JOINT"

In an article published in the magazine "Dwutygodnik, [2]" artist-filmmakers Iryna Tsilyk and Maryna Stepanska reflect on the timelessness of life in wartime, the imprisonment in the present, an experience familiar for many in Ukraine. They recall lines from Apollinaire: "We look at the bee. And don't think of the future..." In particular, Maryna, observing the Architecture Biennale in Venice,

[1] Dorner A. The way Beyond 'Art.' New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1947.

[2] Iryna Tsilyk, Maryna Stepanska. My dyvymosia na bdzholu // Dwutygodnik, 2023.
Reference: dwutygodnik.com/artykul/10934-artystki-patrzemy-na-pszczole.html

especially the European pavilions remarks: “I never understood this phenomenon in English called ‘future in the past’.

What does this ‘future in the past’, this future perfect mean? This paradox constantly catches up with me. <...> The theme of this year’s Architecture Biennale was The Laboratory of the Future, and architects from different countries imagine the future and think about how we can arrive there <...> And here I read: <...> We believe that the culture of our era is a partying culture, that is, the culture of parties. In this culture, we are so used to turning everything into entertainment, even any crisis, that by now we consider it a constituent feature of our society. We also see that two contradictory orientations are present in this society: hope and nostalgia. And so it turns out that the future is so deeply rooted in the past that it becomes an endless recycling of nostalgia. This really resonated with me, because it seems to me that what we can imagine of the future is recycled nostalgia. And, God forbid, we might drown in the endless recycling of our past. Probably, this is what distinguishes us from those outside Ukraine: we do not imagine our future now. It does not yet exist as a concept for us. It is only the here and now we have.”

Despite the perceptible pessimism of this reflection, its conclusion paradoxically demonstrates a certain longing and need—due to the very fact of discussing the absence of the future and the impossibility of thinking it through. However, it is interesting rather because it points to the dissimilar vantage points from where the future is projected, to the total asynchrony and divergence of the current Ukrainian and Western European experiences. On the one hand, European society is shaped by the long peace and the guilt felt after the great war, it is a society that conceives of the future as the reproduction and revision of the past, based on the narrative of displacement: ‘never again’. On the other hand, Ukrainian society, which existed in a state of long and unresolved colonial trauma, perpetually keeping an eye on a possible catastrophe and the need for survival, is a society which associates the future with positive changes, a society hardened by the struggle for its own identity, revolutions and resistance, that is now engulfed in war and stuck in the feeling of ‘here and now’, which currently seems to be the only possible ground for progress.

Another landmark critical text^[3] for me from the many written during Russia’s full-scale invasion of Ukraine, deals with precisely this tension and chasm of misunderstanding between the futuristic orientation of Ukraine and the conservative European retro-futurism. The author, Vasyl Cherepanin, notes: “The EU has fetishised the idea of peace to the extent that it completely repressed the realities of war—only to be totally unprepared when the repressed came back. It was exactly that moment of unreadiness that German Chancellor Olaf Scholz famously called a ‘Zeitenwende’—an epochal shift, literally a turn of times. In truth, especially in the German case, the proclamation of a turning point hides an intention toward its opposite—that things would be better if they remained as they were. Its real political name is rather a ‘Zeitverschwendung,’ a waste of time, as it is Ukraine that is now buying time for the West, paying an immense price every day to do so. What characterises the West’s constant belatedness and inability to act is a time out of joint, to quote William Shakespeare’s Hamlet. It’s a profoundly wicked logic that requires another mass grave to trigger the next set of sanctions against an aggressor or deliver a minimal portion of arms to a country in dire need. There has been so much talk in the EU over the last seven decades of how Europe relates

to its history and learned its lessons from the past. But what is history if not the knowledge of time and what time means, the knowledge of how to act in time? If you talk so much about history but at the same time are always too late in your actions, perhaps there is something wrong with the story you present about yourself. Zeitenwende is actually a form of political self-deception that shows how hard it is for the West to really be contemporary, to keep pace with the demands of the present. A proper understanding of time and place are the basic requirements for any appropriate political action. Violent events like revolutions or wars especially depend on time—if one doesn't act

*WE MUST REALISE THIS GOAL THAT IS DIRECTLY
RELATED TO GLOBAL SECURITY.
IN THE 'SEARCH OF LOST TIME' TO RESTORE THE
CONNECTION OF TIMES' AND TO LEARN TO BE
CONTEMPORARY AND THINK
ABOUT THE FUTURE*

when needed, then the situation only deteriorates and becomes more violent. This is the context where the initiation of a strategic public project that, rather than nominally establishing a separate new institution, could provide a real resource for the development of a broad national program, and support the acquisition of contemporary art for the national museum fund, acquires political meaning. Today it is already clear that this task is broader and more significant than the creation of one museum of contemporary art. It goes far beyond a single institution and instead requires the involvement of many, relies on support and political will that comes not only from the cultural field. Therefore, with new challenges in mind, we significantly transformed the vision of Mystetskyi Arsenal's museum, which in 2021, a few months before Russia's full-scale invasion of Ukraine, in accordance with the institution's development plan proposed by the general director Olesia Ostrovska-Liuta, launched the Contemporary Art Museum program for the preparation, research and communication work, that precedes the opening of a new museum space and ensures its future effective functioning. I would articulate the change as follows:

*WE MOVED FROM THE CONCEPT
OF A MUSEUM OF CONTEMPORARY
ART TO
A MUSEUM OF CONTEMPORANEITY*

[³]Vasyl Cherepanyn, "Why the West Is Afraid of Ukraine's Victory," Foreign Policy, 2023. Reference: <https://foreignpolicy.com/2023/02/21/west-united-states-europe-ukraine-war-afraid-revolution/>

IN SEARCH OF LOST TIME

Today, the ongoing work and the development of institutions joining this movement, together with the creation of an intellectual platform that problematizes contemporaneity, could provide society with one of the most effective, historically tested cultural policies for peace-rebuilding later in the post-war period, including rehabilitation programs designed to help the war-affected community regain a sense of its future, and thereby its security. We want political decision-making centers today to take responsibility for cultural security and find the resources to support this line of work.

I would go as far as to suggest that this is also important for a wider reintegration of the country in terms of cultural diplomacy. After all, this war, although it has crystallised Ukrainian political subjectivity and identity, has at the same time further distanced us from societies and cultures that had lived through direct war experience a long time ago, or have had no such experience. It is important to channel this experience for them in such a way that it is not only heard, but also recognised as a point of reference, and included in their experience. That is, the history of this war should appeal to contemporaneity, to our sense of time, it should be articulated through an artistic form grounded in individual experience, where distance and isolation could be overcome, and where a certain vision of universal significance could complement commemoration.

Contemporary art works like a witness: it records the most recent history and finds a new artistic language capable of describing and transforming a new experience in a relevant way, before research and analytical reflections can emerge (especially during times of serious ordeals, during and right after the war). We are usually acquainted with historical events through textbooks, but if we want to understand their anthropological and axiological context, to find out how contemporaries felt and lived, we often turn to art (in the broadest sense) and personal forms of expression.

Ensuring the functioning of such an institution or program is also a way a country showcases the vibrancy of its culture to the wider world. Millions of people learn about a new country not through their remote history, but from contemporaneity, manifestations of which are concentrated in museums. The absence of such a public national museum project creates the impression of a conservative state, indifferent to its future, to innovation, and experimentation.

Today, due to the lack of a consistent cultural policy and a strategy for building a national collection of contemporary art, without stable public resources for the replenishment of museum funds,

*UKRAINE IS AT RISK
OF IRREVERSIBLY LOSING
ITS NEWEST
CULTURAL HERITAGE*

Until public museums suffer from a lack of resources and are focused on basic security issues—urgent evacuation and the preservation of collections and the staff that cares for them—they lack the opportunity to replenish collections and focus on their development to an even more starking extent than in peacetime.

This again reproduces a systemic, long-standing problem, the consequences of which are felt by society when it is already too late. Art that should have become a national treasure, belonging to the people of Ukraine, and that should have represented Ukraine's cultural identity through local institutions to the world, becomes exclusive property of private individuals or associations, which are de facto formed by groups of private individuals. As such, these works exist only as part of private collections, often abroad. This on the one hand, leads to the absence of a whole period, another artistic generation, from Ukrainian museums. On the other hand, public museums become dependent on exhibits from private collectors, on patrons and capital, as well as market pressure. At the same time, the identity of museums that largely build their collections from gifts is severely compromised. They fall into a trap, becoming what Olha Melnyk, the head of the museum department of Mystetskyi Arsenal, once ironically and accurately described in a conversation with colleagues as "museum as fortuity."

It should be understood beyond the confinement of the professional and artistic community that the history of contemporary art since Ukraine's independence is a history of material losses. This loss ranges from the 1980s and 1990s, when most of the Ukrainian 'new wave' was scattered in private collections outside Ukraine (much of it in Russia), to the contemporary wartime situation, when we are not only losing cultural heritage from museums, but also, in a certain sense, contemporary, living art. First and foremost this should be understood by the society that benefits most from public museums and the symbolic, cultural and reputational capital that they generate, working towards the recognition and strengthening of the voice Ukrainian culture has in the world. Accordingly, both the private and the public sector should invest in the expansion of this fund and the establishment of a program to support the national collection of contemporary art, based on expert dialogue and conscious decisions. The Museum of Contemporary Art program that Mystetskyi Arsenal initiated creates precisely this kind of an intellectual platform, an interdisciplinary and international think tank for joint discussion for testing concepts, methodologies, tools. This interdisciplinary 'laboratory' process is necessary as a basis for consolidating a coherent national contemporary art collection, independent of the pressure of private capital and politics, a more consistent collection than what would arise through spontaneous 'collecting.'

Museums and the arts have always been crucial in the formation and representation of a cultural commonality that unites people across the country and speaks of their collective experiences, history and values, connecting them to the rest of the world. However, at the moment, it is the preservation of contemporary art we have not yet lost, art that is being created right now, that should be prioritised and preserved, because in addition to its artistic value, it has historical weight too, and it is a certain portal for Ukrainian and international audiences to learn about Ukraine and its contemporary art and culture. This is the art that, through its own means, reflects the decolonization experience so important for Ukrainian identity, the personal reality of the war and the struggle for independence, and more broadly, it speaks to global challenges, value fractures, and new political trajectories along which our contemporary life moves.

THE PROSPECTS AND CONTEXT FOR STRUCTURED INTERACTION

Not having a dedicated public museum of contemporary art in Ukraine has been a problem since the 1990s. Various ideas have emerged to fill this void, but none were fully realised or put to the test, because all were overly dependent on the sporadic, occasional resources and ambitions of individual politicians.

Mystetskyi Arsenal launched its Contemporary Art Museum program in 2021, as part of a long process aimed at transforming its project- and laboratory-based activities in the field of contemporary art into a permanent, physical museum space. The initiative has gradually taken the form of a collaborative research project that involves various institutions, designed to understand the history of these ideas and determine the key issues that could allow the challenges discussed to gain traction beyond the narrow, expert community, so that it could become recognised as a domain of significant public interest. The full-scale war unleashed by Russia against Ukraine forced us to postpone the planned work of redeveloping the premises of Mystetskyi Arsenal (the works were planned for 2022–2024). However, it brought about new discussions in addition to the specific museological questions. These not only concern the status and preservation of museums and the safety of their funds, but also their institutional structure, social and security significance, the evolution of our values, and compliance with contemporary social and political processes. Thus, the team of Mystetskyi Arsenal formulated the main principle of the initiative, based on the involvement of not only the professional community, but also a wider circle of intellectuals and artists.

We started working towards this goal by first signing a memorandum of cooperation at the end of 2021 with the NGO Museum of Contemporary Art, which has conducted research and problematised various issues around contemporary art for a long time, evaluating models of public-private partnership and assessing the prospects of creating such a museum in Ukraine. In addition, the NGO Museum of Contemporary Art has been consolidating its own collection of contemporary art. Our initial planned cooperation (a series of critical seminars about museum work, and a resulting publication) was disrupted in 2022 by Russia's full-scale invasion of Ukraine and the arising need to address urgent security issues. Likewise, Mystetskyi Arsenal had to stop its programming around the museum of contemporary art due to the war, as the necessary state funding for the physical renovation work was cancelled, together with the financial support of the Ukrainian Cultural Foundation for exhibition projects, which would have provided the framework for a number of research events, discussions, and networking programs. Partnership plans had to be adjusted by both parties in response to the urgent need to secure the lives of artists and cultural workers, restore artistic production and embark on its documentation. In the first months of 2022, Mystetskyi Arsenal took part in the creation of Ukrainian Emergency Art Fund, soliciting the first international donors and funds to contribute, to help artists and cultural workers (since then, the NGO Museum of Contemporary Art manages the fund's activities and development independently). In 2023, Mystetskyi Arsenal resumed the initial plan to develop the concept and strategy for a contemporary art museum, taking into account all perspectives, the discursive changes taking place in Ukrainian society, building on our own institutional background in working with contemporary art, exhibition practice and collecting activity during the

first year of the full-scale war. Later on, a team of staff members from the contemporary art department of Mystetskyi Arsenal and the NGO Museum of Contemporary Art regularly organised working meetings and discussions for a period of six months. These were occasions to exchange new archival practices, analyse new artistic works and forms of expression, and discuss the prospects of creating an exhibition that would showcase a cross-section of the art created during the first year of the full-scale war. This extremely useful inter-archival cooperation eventually led to following two distinct approaches in terms of curatorial vision and the practical exhibition work done by the two institutions. Two independent projects emerged as a result, both realised in 2023: the exhibition “Forms of Presence” and the publication of the “Ukraine Ablaze” [4] archive in Mystetskyi Arsenal and the large-scale exhibition “How are you?” at the Ukrainian House, with which the NGO Museum of Contemporary Art presented the foundation of a new network project, the Ukrainian Museum of Contemporary Art/UMCA, which aims to unite various museums of contemporary art in Kyiv and the regions into a common digital platform with a database of works of Ukrainian art of the second half of the 20th–21st centuries from state and private collections.

Mystetskyi Arsenal plans to continue the cooperation with the NGO Museum of Contemporary Art in the future, also involving a number of other (public and private) institutions into further discussion and research. This process, planned for 2024–2026, proposes to use the point of bifurcation experienced by stakeholders in the art system not only in Ukraine, but elsewhere in Europe too, for understanding contemporaneity as a shared heritage and for strengthening the role of contemporary art museums in supporting democracy. We hope to implement the project in the form of a critical publication and an international symposium that will bring together current research, theories and practical case studies from various art institutions, both public and private, as well as independent experts. In this context, we aim to achieve a certain theoretical consensus among institutional participants for future inter-museum and inter-archival cooperation, and to pilot new horizontal forms of interaction that could advocate for the launch of a public program of support and preservation of contemporary art.

FROM THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART TO THE ‘MUSEUM OF CONTEMPORANEITY’

Being a public institution, it is important for Mystetskyi Arsenal to offer opportunities for the public to discuss issues that are fundamental for the future of its museum collection. What can contemporary art museums (and more broadly, institutions related to the collection, archiving and presentation of contemporary art) do today not only for art, but also for society? What is their responsibility towards contemporaneity, their mutual influence and connection with one another?

A number of theoretical and practical tasks follow from this, in particular, at this stage we envisage the following constellations of questions:

What is contemporaneity? Does it correlate, and if so, in what way, with contemporary art? How are historical art narratives, currents and phenomena that were

[4] Reference: <https://ukraineablaze.art/en>

once labelled as 'contemporary' translate into today's realities? How do museums fit today's contemporary art into the domain of cultural heritage? How is the formation of museum collections of contemporary art related to the formation of the canon? How are stories discursively constructed and works of art contextualised, as they are being passed on into the future?

Is it possible to include the complexity of historical processes, biographies and networks, international connections in a separate museum collection? Does inter-museum, inter-archive cooperation, as well as international cooperation overcome epistemological and representational gaps, and what forms could this take?

How are collecting practices changing today and how are non-collecting and alternative representation policies developed in museums? How do these processes relate to digital culture and to decolonisation strategies?

Which narratives are excluded from memory and the future?

To what extent do museums preserve the nonconformist ethos characteristic of contemporary art, and the mandate of democratic institutions or forums to represent different views and shape civic consensus?

These questions are not complete, but to us they seem important for the development of a museum of contemporary art that would be truly in accord with contemporaneity, oriented towards the future, rather something that relies on an outdated linear, chronological approach. In professional Western and West-centric art circles, especially in museum and art market circles that require a chronological framework for evaluating works of art, a conditional consensus has emerged regarding referencing and periodisation of contemporary art. These start from the end of the 1950s to the early 1960s, i.e. years after World War II. This is justified primarily through the significant transformation of artistic language and methods, as well as the ethos of art itself and of its environment. Whether a similar transformation took place in Ukraine synchronously with the Western world and whether this chronological framework makes sense for a Ukrainian museum of contemporary art, remains questionable, and it is not yet sufficiently discussed in professional circles.

Part of this intellectual work is about the delineation and revision of the 'field of antagonism' (in the sense of the term proposed by Antonio Negri in his theory of the postmodern), through which contemporaneity and contemporary art in particular assert themselves. It is an extremely interesting task for cultural researchers and art historians to investigate what constituted these antagonistic reference points for Ukrainian contemporary art: whether modernism, avant-garde, socialist realism or something else, and whether these points are relevant to the Western experience.

Moreover, contemporary art emerged in the postwar West as a challenge to the way art had been defined, produced, and controlled by the establishment. This challenge has been continuous for over 70 years, changing discursive frameworks, problematics, media, inventing new ones. It has consistently resisted any attempt of being defined, limited, or controlled, and will likely continue to do so for the foreseeable future. Sensitive to influences, control and power, contemporary art, however, always works within a political field and represents a certain history and reflection of socio-cultural changes.

Thus, contemporary art is more difficult to define than any other artistic movement. It is distinguished by the fundamental absence of a manifesto, organisational

framework or ideology. Despite its local features, it is a global phenomenon with an infinite variety of materials, methods, concepts, themes, sources, and influences. This is why conceptualising a contemporary art museum is essentially an oxymoron, or rather,

*A FOCUS ON CONTEMPORARY ART AS SUCH,
WITHIN A CERTAIN CHRONOLOGICAL FRAMEWORK,
DOES NOT CONSTITUTE
A CONCEPT FOR A MUSEUM*

We can, of course, all agree on the most common, simplistic definition of contemporary art as today's art. However, contemporary art has existed for more than seventy years, and it quickly loses its novelty, becomes history, is museified.

*IN DEVELOPING THEIR CONCEPTS AND
PRINCIPLES OF COLLECTING MUSEUMS MUST
ANSWER WHAT THEY MEAN BY THE 'PRESENT'
AND BY SOCIAL RELEVANCE*

And so, exactly what kind of art and contemporaneity they represent, what makes the identity of each museum unique and forms the basis, the 'legend' of its collection.

As a result, museums of contemporary art today cannot build their own collections and exhibitions, strategy, based on formal typological, media, and chronological features only. Every time, when dealing with a certain artist and their work, they return to the question: which present is this about, what is contemporaneity, what is this work about, what are its antagonistic and complimentary historical points of reference? This being so, the rigid notion of chronology and national Euro-centric or North American-centric frameworks of contemporary art in many museums are increasingly giving way to (con)temporal non-linearity, a loosening of the historical 'grip' and cross-culturalism in the formation of collections and the construction of exhibitions. This is why we are attempting to redefine the contemporary art museum as a more inclusive museum of contemporaneity, or a museum that takes into account the entire range of possible contemporaneities, which gives us the opportunity to sense our own involvement in the future.