

**куди це
все йде**

документація виставки

Куди це все йде? Документація виставки: Асортиментна кімната; Івано-Франківськ, 2025. — 48 с.

Ця публікація була створена за результатами виставки «Куди все це йде?», що тривала з 20 вересня по 18 жовтня 2025 року.

про виставку

Що, як майбутнє — вже не обіцянка, а лише відлуння минулого?

На виставці «З чого ми зроблені» у Хемніці в травні 2025 року ми розглядали матеріальність, як свідка опресивного минулого, що проявляється в хиткому сьогодні. На виставці «Куди це все йде» в Івано-Франківську у вересні 2025 року ми трохи змінюємо оптику, але не надто. Боротьба за майбутнє, яке просочується крізь сьогодні, — це те, чого ми не можемо розбачити. Запрошуємо спільно подивитись в ці темні води.

Мистецькі роботи, що створюють потік цієї виставки, часто виходять за рамки лінійних наративів, часто в'язнуть в лімінальних просторах, часто коливаються (а іноді й хитаються) між особистим та ідеологічним, між тим, що було, і тим, що могло б бути. У той момент, коли все це перетинається — свобода і втрата, творення і розпад — може відбутись миттєвий жест про час після. Цей жест — плинний, невловимий і транзитний — не хапається за химерне знання, а радше відкриває проміжні простори — місця, де починається невідоме.

кураторський текст

Що ми хочемо сказати цією виставкою?

Що час тече — він точить камінь, але майже не рухає його. Що звук потоку присипляє — здається, що так буде завжди, і що часу багато. Що ми робимо ті самі помилки, ніби не знаємо майбутнього. Що черговий потік — чи потоп — знесе всіх та все, що ми знали. Але щось осяде в мулі, щось все-таки врятується там.

Цією виставкою ми хочемо сказати, що ми не знаємо майбутнього, хоча насправді знаємо.

авид Чичкан
Марія. Із серії «Під час війни» (2016)

Папір, акварель
Надано галереєю Артсвіт, Дніпро, Україна

Робота «Марія» належить до великого проєкту Давида «Під час війни», в якому художник звертається до подій, що відбувалися на території сучасної України напередодні, під час і після Першої світової війни крізь погляди анархістів і радикальних лівих соціалістів, що стали маргіналами офіційної вітчизняної історії і, як наслідок, витіснені з колективної пам'яті сучасних українців. У цій роботі художник апелює до війни як умови соціального, політичного, культурного та економічного буття суспільства.

Серед цих героїв — Марія Нікіфорова, уродженка Олександрівську (сьогодні Запоріжжя), яка в 17-річному віці покинула свою домівку, приєдналася до анархо-комуністичного руху, брала активну участь у воєнних діях. За словами художника, «ця робота просто про Марію, про її насичене боротьбою життя і драматичний кінець, який вона зустріла гідно. Читаючи біографію Марії, українець чи українка, які пережили Революцію гідності, початок війни 2014 року і повномасштабну війну нині, можуть дивитися на Марію і думати про сьогоднішній день і міркувати, чи прийде третя світова».
(Текст Тетяни Кочубинської)

Давид Чичкан (1986–2025, Київ, Україна) — художник, анархіст, притримувався антиавторитарних поглядів. Працював у галузі графіки, живопису, стріт-арту та перформансу. Його творчість поєднувала політичну теорію з художньою діяльністю і була спрямована проти авторитарних, націоналістичних та неоліберальних наративів. З 2024 року мобілізувався до ЗСУ. Загинув з Запорізької області у бою під час російсько-української війни.

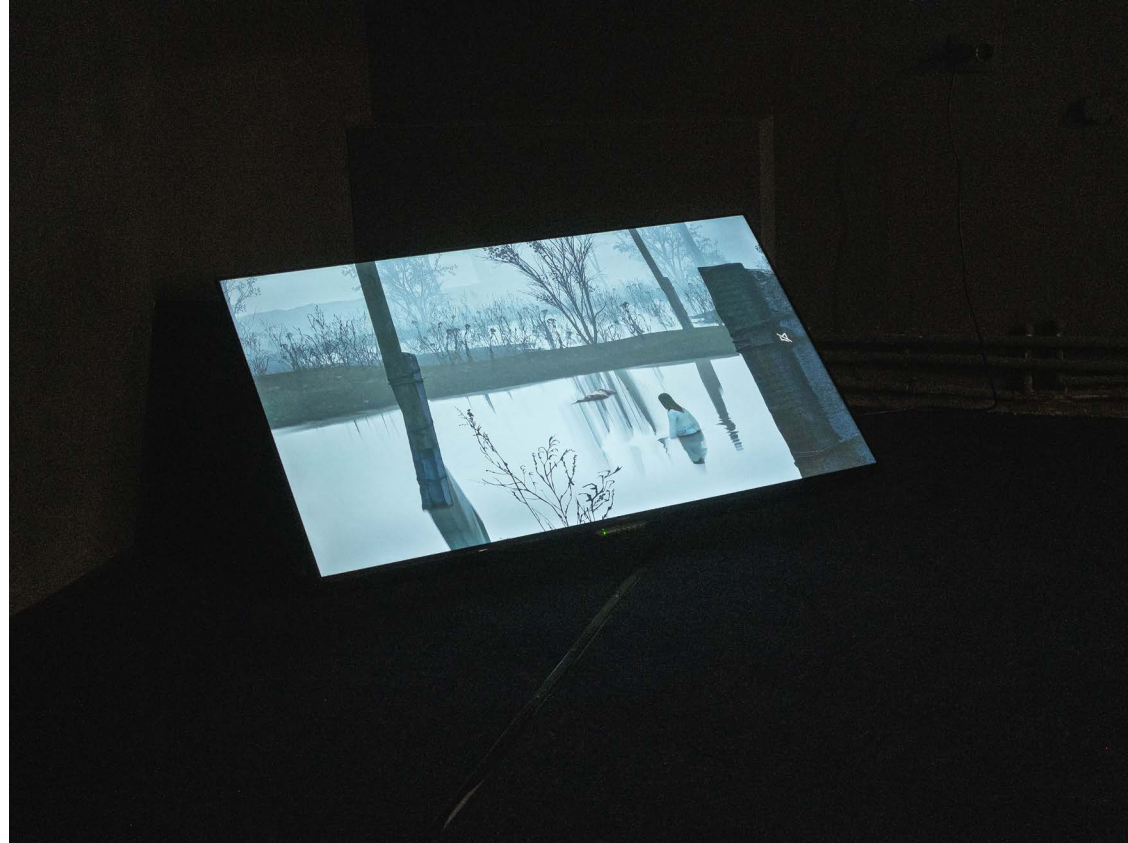


Катя Бучацька
Водне випробування (2025)

Відео
Робота створена спеціально для виставки “Куди це все йде”

«Водне випробування» (2025) — трейлер до (наразі) неіснуючої комп'ютерної гри. В цій грі ви можете грати за вагітну жінку, яка шукає свого собаку у затопленому місті. Шанси на знайти бажане та вижити — помірні. Суша замінована, а дика природа повертається. Базовий стан персонажки — переживання втрати, а її потреби — базові фізіологічні, як-то підтримувати сталий баланс води в організмі. Тобто: пити, пісяти, плакати.

Катя Бучацька (1987, Київ, Україна) вивчала книжкову графіку та монументальне малярство в Києві та сучасне мистецтво в Діжоні (Франція). Її медіуми — кіно, об'єкти та інсталяції. Працює з екологічними та соціальними темами, часто використовуючи образи жіночого тіла. У 2024 році представила проект «Щирі вітання» в українському павільйоні на 60-й Венеційській бієнале.



Тереза Роте
Людиносвинособака (2023)

Скульптура з елементом, що рухається
Надано художницею

В цій роботі Тереза працює зі своїм звичним медіумом — зі скульптурою, стилізованою від велику м'яку іграшку. Людиносвинособака — це гротескний, але водночас інтимний гібрид людини та тварини. Німецькою мовою «innere Schweinehund» («внутрішня свиня») означає лень або брак сили волі. Означення «свинособака» було запозичене в українську мову, але отримало додаткову коннотацію — так часто зневажливо називають російських солдатів. В роботі Терези надлюдському надається тривожно відчутної форми. Що ти відчуваєш, коли дивишся в очі справжній «свинособаці»?

Тереза Роте (*1990, Лейпциг, Німеччина) вивчала скульптуру в HfBK Дрезден. Її роботи поєднують скульптуру, інсталяцію, малюнок та перформанс. Вони коливаються між гротеском, грайливістю та сюрреалістичними образами, на які впливають спостереження за тваринами, фрагменти повсякденного життя та фантазії.

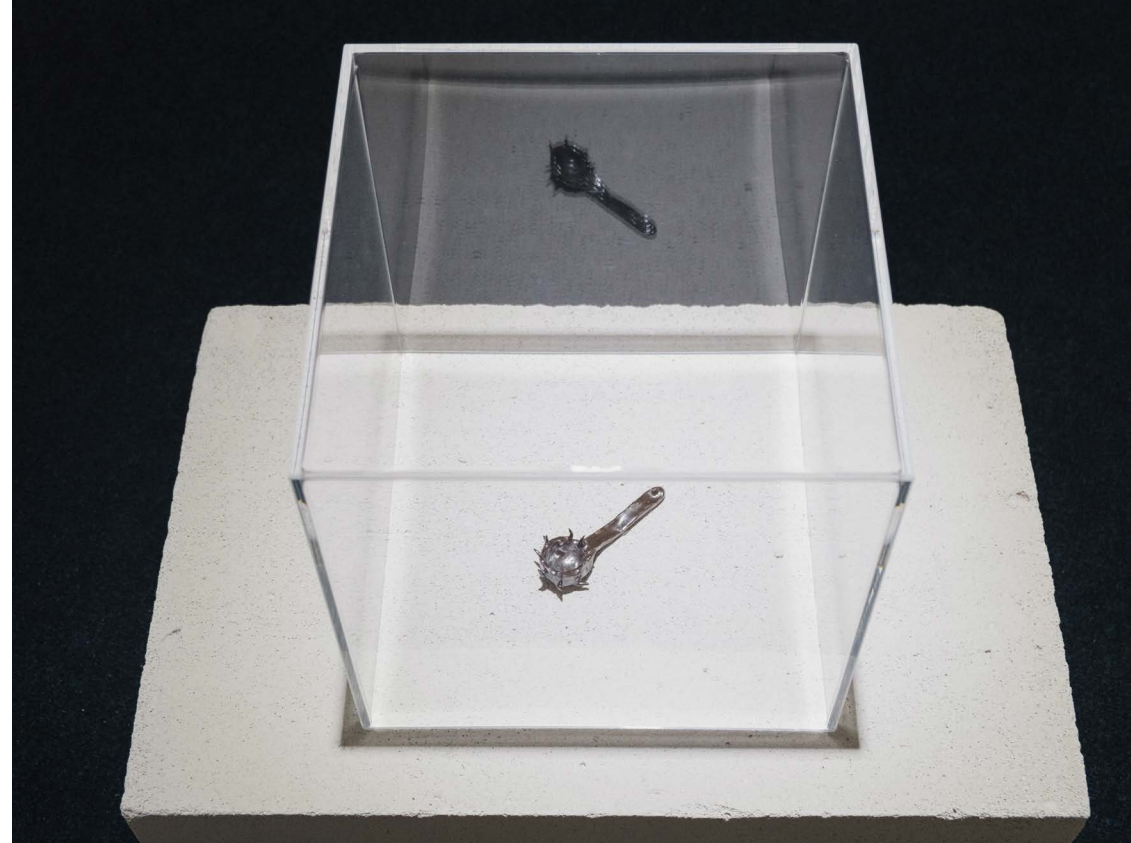


Ельке Бізендорфер
Бідденька я (2025)

Об'єкт, кераміка
Надано художницею

Керамічна ложка, ополоник який щедро обсіпаний гострими шипами. Ложечка для годування дітей як символ живлення та турботи стає для художниці символом споживання привілеїв у західноєвропейському світі. Робота ставить питання про те, хто справді заслуговує на співчуття, а хто — скоріше має час та можливість дозволити собі почуватися «біденьким». Одна з кураторок виставки Альона Каравай знайшла цю студентську роботу Ельке на дні відкритих студій берлінського Університету мистецтв влітку 2025 року.

Ельке Бізендорфер (*2002, Берлін, Німеччина) акторка та візуальна художниця, наразі навчається в Університеті мистецтв в Берліні. Після закінчення навчання в НМДК в Штутгарті знялася в численних театральних, кіно- та телевізійних постановках. Паралельно створює скульптурні та інсталяційні роботи, використовуючи повсякденні предмети та знайдені матеріали.

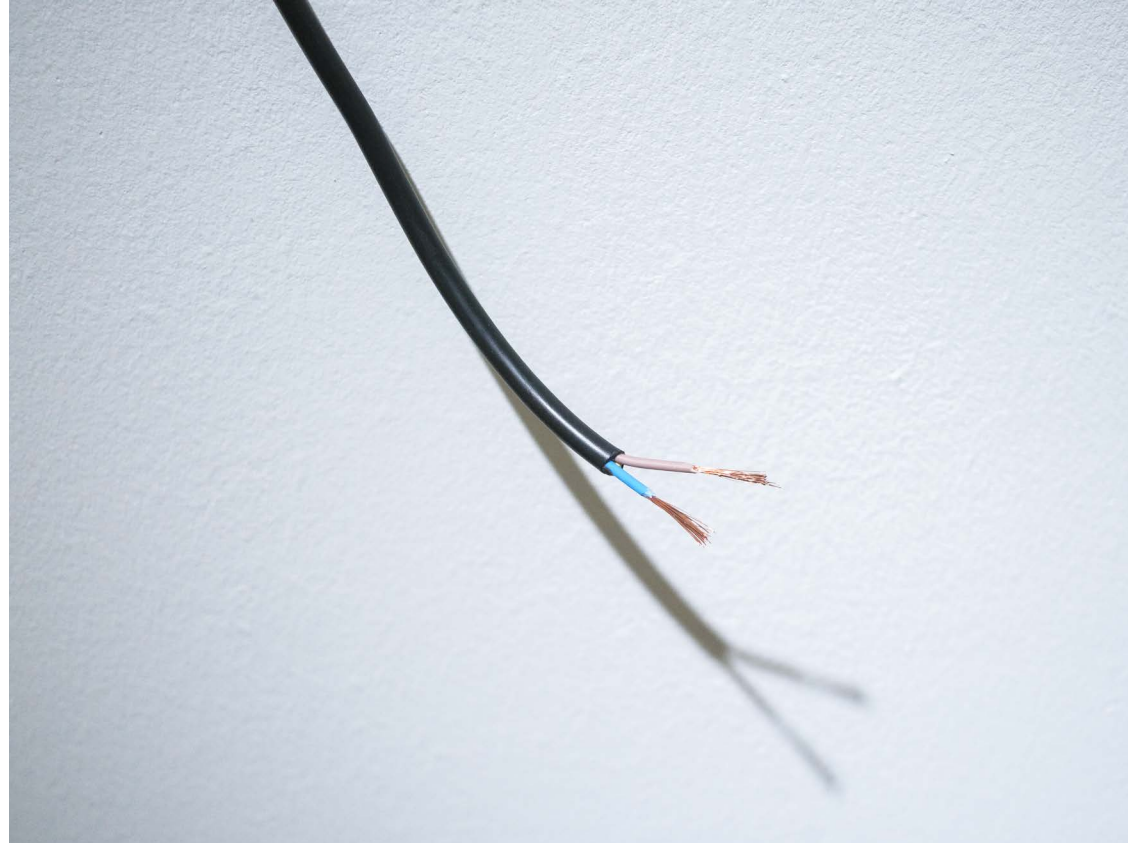


Фабіан Кнехт
«Коричневий кабель» (2024)

Інсталяція
Надано художником

В цій роботі Фабіан політизує повсякденний предмет – кабель живлення, підключений до розетки та розрізаний посередині. Оголені дроти коричневого та синього кольорів – коричневий символізує націонал-соціалізм, а синій – політичний колір право-радикальної партії «Альтернатива для Німеччини», яка, зокрема, є рупором для антимігрантських, антидемократичних та проросійських наративів. Образ електричної напруги стає метафорою невидимої небезпеки, яку становлять праві ідеології в Європі.

Фабіан Кнехт (*1980, Берлін, Німеччина) працює з перформансом, інсталяцією та фотографією. Його роботи є незручним та часто монументальним втручанням у звичний порядок речей і ставлять під сумнів соціальні норми, владні відносини та сприйняття. З 2022 року приватно долучений до військової та гуманітарної допомоги України — збирає пожертви, з початку повномасштабного біля 20 разів приїжджав з невеликими вантажами, співпрацює в волонтерською групою «Лівий берег».



Менді Кноспе
27/08/18 (2018)

Принт на архівному картоні
Надано художницею

В серії «27/08/18» Менді обробляє кадри з право-радикальної демонстрації 27 серпня 2018 року в Хемніці. Ескалацію спричинила насильницька смерть Даніеля Х., мешканця Хемніца з кубинським корінням, ймовірно, від рук сирійського біженця. Після цього право-радикальні групи пройшли через місто маршем, який завершився полюванням на людей інших поглядів та вуличного насильства. Ця демонстрація стала символом тісного союзу між прихильниками правих поглядів та неонацистами та викликала загальнонаціональні дебати. Кноспе перетворює документальні медійні зображення на щільні, орнаментальні структури, які здалеку виглядають майже декоративними – ритмічними, графічно цілісними, напозір гармонійними. Лише при більш уважному розгляді стають очевидними тривожні розриви реальності.

Менді Кноспе (*1979, Хемніц, Німеччина) працює дизайнеркою та художницею з 2005 року. Її практика охоплює графічний дизайн, фотографію та художні інтервенції. У роботах порушує соціальні та особистісні теми. За корпоративний дизайн для мистецького фестивалю *Vegehungen* була нагороджена Саксонською державною премією в галузі дизайну.



Бела Бендер
+- (2025)

Відео
Робота створена спеціально для виставки «Куди це все йде»

Робота створена під час роздумів та сумнівів художника про можливу подорож до України – подорожі, яка цього разу не відбулася. Позитивні та негативні стани зливаються та впливають один на одного, робота конденсує цю напругу в мову руху, світла та темряви, плюса та мінуса.

«+» – це також поширена фраза в українській мові, запозичена з військового жаргону, яка означає щось на кшталт «так», але нерідко означає втрату або знищення. До прикладу, в значенні «ціль ліквідована» або «людина загинула».

Бела Бендер (*1995, Хемніц, Німеччина) автодидакт у сфері музики, фотографії та візуального дизайну. Грає на барабанах і фортепіано та створює власні аудіовізуальні проєкти. Разом з іншими митцями заснував артпростір «momentum» у Хемніці.



Марта Дяченко
б.н. (2025)

Скульптура
Робота створена спеціально для виставки «Куди це все йде»

Робота спирається на традиції повоєнного модернізму, в межах якого митці колишньої Німецької демократичної республіки та колишнього Радянського Союзу використовували абстрактні форми для утвердження художньої автономії. В роботі використовується фрагмент стелі покинутого готелю на Тарасовій Горі (Канів), який інтегровано в скульптуру. Таким чином, твір поступово хаотично розпадається, перетворюючись на новий, неоднозначний стан. Робота натякає на крихку, але все ще існуючу можливість створення вільного мистецтва без політичних обмежень у сучасній Європі.

Марта Дяченко (*1990, Берліні, Німеччина) вивчала архітектуру та образотворче мистецтво в Берлінському університеті мистецтв, номінантка M17 Sculpture Price в 2020 році. 2021 року отримала Bernhard Heiliger Stipendium в з соло виставкою Kunsthaus Dahlem, Berlin. У своїх скульптурах поєднує фрагменти міської інфраструктури зі спогадами про пейзажі. Використовує матеріал, як носій соціальних та особистісних наративів.



Анна Івченко, Женя Мілюкос та Оксана Погребенник
«Кургани, могили і ми» (2025)

Відео, інсталяція

Створено в межах програми “розсіяне засіяне”. На виставці “Куди це все йде” показується вперше.

«Кургани, могили і ми» – це колективна відеопоезія Анни Івченко, Жені Мілюкос та Оксани Погребенник, створена на основі про одну реальну та багато уявних подорожей до курганів – стародавніх поховань, що втілюють як ландшафт, так і історію. Багато з цих місць зараз зруйновані, окуповані або використовуються для військових цілей. Робота коливається між міфом, пам'яттю та сьогоденням, розгортаючи поетичний архів втрати та (досі неможливого) повернення. На виставці «Куди це все йде» робота доповнюється сайт-специфічним об'єктом, всередині якого демонструється відео, — цей об'єкт був створений художниками спеціально для виставки під час їх спільного перебування в Івано-Франківську.

Анна Івченко (*1998, Берлін, Німеччина) — міждисциплінарна художниця та музикантка. Її медіуми — відео, звук та програмування. Тематично працює з колективною та особистою пам'яттю, соціальними та екологічними питаннями. Учасниця колективу медіамистецтва Photinus Studio та експериментального музичного гурту _mediaklub. Аня з Києва, згодом жила та навчалася у Варшаві Берліні.

Женя Мілюкос (*1997, Лісабон, Португалія) - художниця з Криму, що працює з різними медіумами, такими як відео, живопис, письмо, архіви, інсталяції. Її творчість зосереджена на темах спотворення пам'яті, переосмислення історії, домашнього та імперіалістичного насильства, зокрема депортацій, а також виникнення вигаданих просторів унаслідок проживання цих досвідів.

Оксана Погребенник (*1994, Івано-Франківськ, Україна) працює з фотографією, відео та текстом. Цікавиться людським і нелюдським фізичним у його чуттєвих та афективних станах. Вивчала сучасне, технологічне та перформативне мистецтво в Іспанії. Співзасновниця колективу Memory Lab. Оксана народилась в Херсоні, в підлітковому віці переїхала в Іспанії, де прожила 20 років. Після початку повномасштабного вторгнення повернулася в Україну та осіла в Івано-Франківську.



Саша Татич
«Потік», із серії «Настінні розписи» (2025)

Поезія, настінний розпис
Робота створена спеціально для виставки «Куди це все йде»

Я тут / ти там / тому / скільки б разів я не йшла / стільки ж разів я повертаюсь.

Ця робота є поетичним жестом(не)можливого та нескінченного повернення. Між відсутністю, присутністю та зв'язком виникає лімінальний простір, у якому все це існує одночасно: ніколи не повернутись – і навіть не йти. Татич використовує мову не як пояснення, як слід – тихий, ясний, проникний.

До реалізації роботи в Івано-Франківську долучилася художниця Машика Вишедська, яка переїхала з Бахмута до Івано-Франківська у 2022 році – стінопис намальований її руками.

Саша Татич (*1991, Берлін, Німеччина) — візуальна художниця родом з Боснії. Досліджує питання приналежності, пам'яті та культурних відмінностей у контексті міграції. Текст відіграє центральну роль в її практиці — як поетичний і візуальний елемент, що дає змогу ідентифікувати себе.



Павло Ковач та Данило Ковач
Поріг (2025)

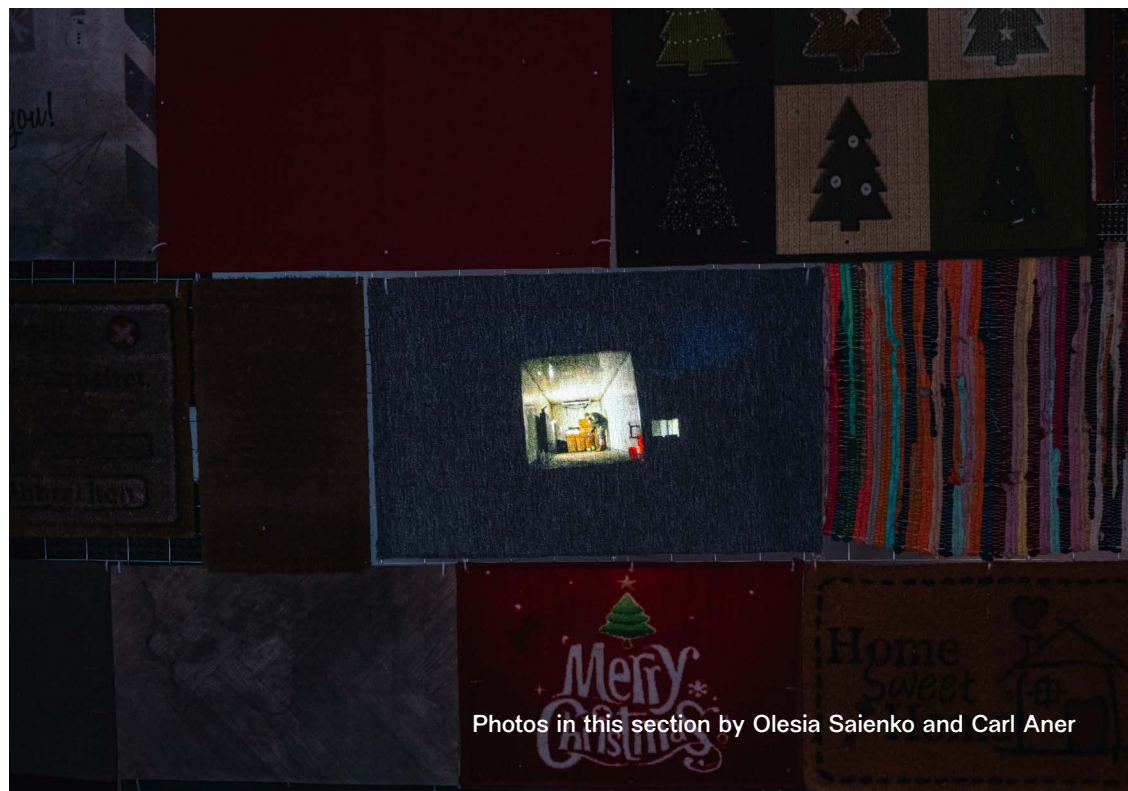
Відео, інсталяція

Створено в межах програми “розсіяне засіяне”. На виставці “Куди це все йде” показується вперше.

В своїй спільній роботі «Поріг» Павло та Данило Ковач створюють структуру з документальних відеоматеріалів та предметів повсякденного вжитку — вхідних килимків. Поріг вписаний у тіло виставкового простору, як місце між цивільним та військовим життям, між тилом та війною, між внутрішнім та зовнішнім. На відео зафіксована частина робочої рутини Павла під час його служби в ЗСУ, коли він очищає військовий автомобіль від слідів крові та біологічних рідин з мертвих тіл. Перед відео стоїть огорожа з інстальованими на ній вхідними килимками — на порозі ми маємо очиститись, аби увійти. Килимки, використані в інсталяції, використовувалась українськими біженцями в їх австрійських домівках, куди вони переїхали після 2022 року. Данило обміняв ці килимки на нові та отримав у колишніх власників дозвіл, аби ці об'єкти стали частиною мистецької роботи.

Павло Ковач (*1987, Львів, Україна) працює з інсталяціями, перформансами та відео. Його творчість зосереджена на конструюванні ідентичності, пам'яті та міфу. Служить в ЗСУ, де займається комунікацією з родинами загиблих та зниклих безвісти. Нещодавно став батьком.

Данило Ковач (*1992, Відень, Австрія) поєднує концептуальні підходи з живописом, графікою та інсталяціями — часто в полі напруги між матеріальним і смисловим. З січня 2022 року живе в Відні. Також нещодавно став батьком.



Photos in this section by Olesia Saienko and Carl Aner

Куди чи з ким? Про питання мистецькі та політичні

Вікторія Видиборець

Звідки це все вийшло і куди прямує? У вересні мій потяг Укрзалізниці прямував у Франківськ, а думки — до власної не-об'єктивності та упередженості в реакції на сучасне мистецтво в Україні та поза нею.

Все частіше ловлю себе на думці, що призма смерті автора — це привілей. По-перше, бо, як українці, мені завжди доводиться перевіряти художни_ць, письменни_ць та різного роду твор_чинь на причетність до російського: чи не вилізе десь видання у країні-терористці чи захопливе інтерв'ю про московських кураторів. Для мене твір ніколи не існує поза авторством чи контекстом.

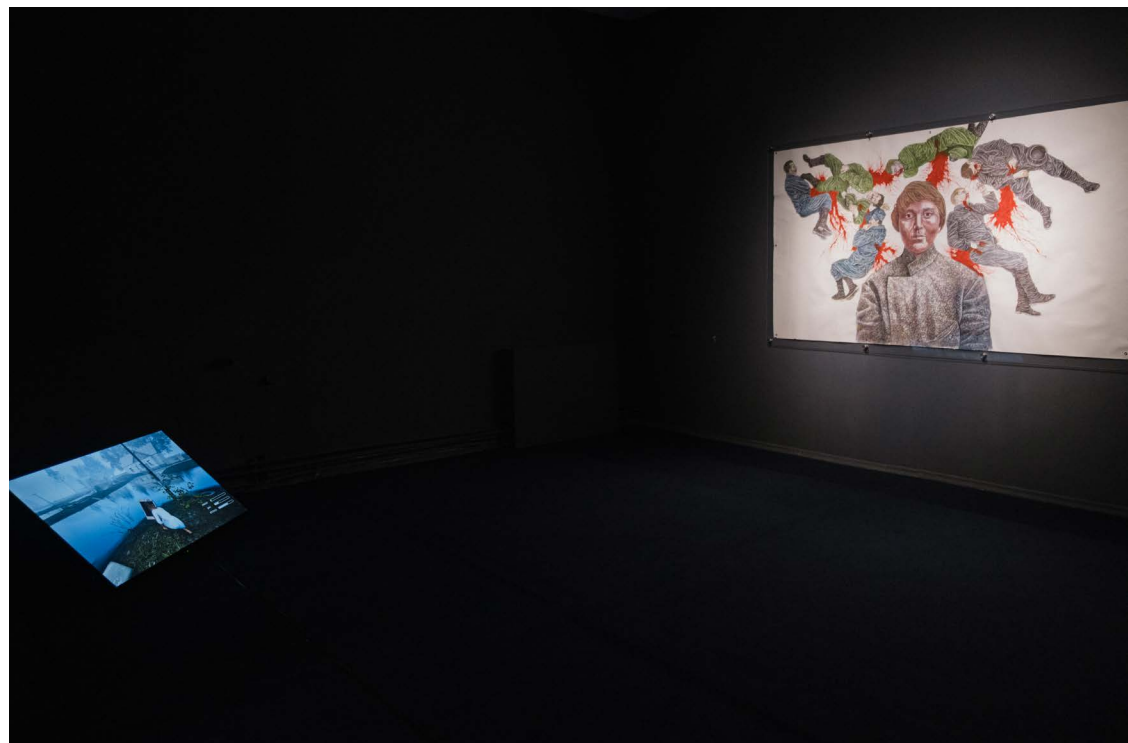
По-друге, смерть автора в Україні перестала бути метафоричною. Це гостро відчувається з першого кроку на виставку «Куди це все йде» в Асортиментній кімнаті. Її відкриває робота Давида Чичкана «Марія» — велике полотно, з якого на мене дивиться анархістка Марія Нікіфорова, уродженка Запоріжжя, страчена за свою революційну діяльність.

Як би я не обходила роботу, здається, очі Марії стежать за мною. Жінка, анархістка — вдале комбо, аби стати забутою історією. Анархіст Давид Чичкан малює її, оточену вбитими, ніби кривавим німбом, у своїй серії «Під час війни». У 2016 художник звертався до Першої світової, у 2025 я дивлюсь на «Марію», можливо, на порозі третьої.

Давид Чичкан загинув цього серпня у бою на Запоріжжі. Не можу не думати про близького друга, понад рік безвісти зниклого на Запоріжжі. Куди це все йде?

Повертаюсь від «Марії», реагуючи на жіночий крик. Він лунає з відео Каті Бучацької, зробленого у форматі відеогри. Вагітна жінка, чий голос я і почула, намагається одночасно вибратися із затопленого міста, знайти свого пса та підтримувати водний баланс. Намагаюсь не затримуватись на цій роботі, адже тема води й затоплення тригерить: після того, як росіяни підірвали Каховську ГЕС, одним із популярованих сюжетів у снах став підрив Київської ГЕС, який затоплює мій дім. Проте згадую, що у стресові періоди й справді звертаюся до формули балансу Каті Бучацької і найперше запасуюся водою. Можливо, воно все кудись не йде, а пливе?

У білу галерейну кімнату заходжу дещо скептично: тут розташовані роботи німецьких мисткинь та митців. Жодних упереджень, це лише післяповномасштабне сприйняття: втома найперше впливає на мою емпатію, тож важко зануритись у роботи, які не про мене, не про нас і не про нашу війну. З кутка кімнати на мене дивиться (здається, цей погляд буквально можна відчути) робота Терези Роте «Лю-



диноснособака». В моїй уяві частка «свинособака» не в'яжеться з доволі миловидно-сумним створінням, схожим на щось середнє між дитячою іграшкою та декорацією з інді-горору. Опис скульптури підказує, що німці виразом «внутрішня свинособака» позначають лінь та брак сили волі. Цікаво, що міг би позначати цей вираз у нас? Брак волі, ігнорування людського? Чомусь, стараюсь відгородитися від української конотації і довго дивлюся в сумні очі скульптури. Її занадто людське обличчя викликає ефект зловісної долини.

Відходжу і думаю про межі емпатії: де вона починається і, головне, де закінчується?

Чи обирати кому співчувати — це вже привілей? Запитую і себе, і Ельке Бізендорфер з її роботою «Бідненька ти». Срібна ложка з шипами-привілеями викликала в мене одночасно дві емоції: злість і сором. Спершу злюся на західноєвропейських митців та мисткинь з цими срібними ложками, до яких вони часом самі домальовують шипи для драматичного ефекту. А тоді стає соромно, бо забувати про власні привілеї — це щось дуже людське. Особливо, коли знаходишся у загроженому стані і здається, що цих привілеїв насправді не так і багато. Але маючи таку ложку у роті, збоку видно лише оздоблене руків'я. Гострі шпичаки залишаються відчутними лише зсередини. Кому ми готові їх показувати і чи готові вдивлятися у ложки інших?

До цього моменту виставка для мене була радше про минуле та абстрактне, та наступні дві роботи повертають у напружене тут і зараз.

З білої галерейної стіни звисає кабель. Спершу може здатися, що його забули прибрати під час монтажу. Це інсталяція Фабіана Кнехта — німецького художника, який працює з волонтерською групою «Лівий берег» та з 2022 возить гуманітарну та військову допомогу.

На виставку у Франківськ Фабіан приїхав із Краматорська, аби розказати про свою роботу і політичну ситуацію в Німеччині. Про посилення ультраправих рухів та їхню співпрацю з проросійською та антидемократичною партією «Альтернатива для Німеччини» я чую не вперше.

Швидко вчишся слідкувати за політичним контекстом європейських країн, коли від цього залежить існування твого дому. Фабіан зали-

шає в кінці кабелю оголені дроти: коричневий, як колір нацизму, та синій, як колір «Альтернативи для Німеччини». Вбачаю певну іронію: аби вимкнути кабель треба докласти зусиль — розетка розташована зависоко для людського зросту, треба драбина чи стілець. Зібратися чи спробувати схватися у малесенькому проміжку між двома дротами?

Аби побачити до чого призводить така соціальна напруга, спершу доводиться добряче придивитися. Як на роботі Менді Кноспе «27/08/18», де кадри з праворадикальної демонстрації у німецькому Хемніці скидаються радше на химерний орнамент. Раніше такі можна було знайти за задній частині обкладинки у зошиті: розфокусуйся на кілька секунд — і побачиш котика. Розфокусуйся на кілька років — і побачиш неонацистів. Розфокусуватися від політичного життя власної країни — привілей?

Відповідь на це шукаю і в Книгозбірні, де виставка продовжується роботою Марти Дяченко — українсько-німецької мисткині. Її скульптура, створена спеціально для виставки, відсилає нас до питань «створення мистецтва без політичних обмежень у сучасній Європі».





Чіпляюся за фразу «політичних обмежень» — і знову злюсь. Згодом намагаюся сама собі пояснити, що у німецькому та українському контексті політичне мистецтво може означати зовсім різне. Я не уявляю мистецтво не політичним (замініть «не уявляю» на «не приймаю» і теж матимете рацію) і покладаю на художниць та художників доволі велику відповідальність. Яку вони, звісно ж, мають право не приймати. Бо це лише мої очікування і моє бачення, а мистецтво, на щастя, набагато ширше за нього. Що таке вільне мистецтво: свобода чи інфантильність?

Квінтесенцією різниці бачень стає відео «+», яка обертається довкола сумнівів Бели Бендера — їхати йому в Україну чи ні. З одного боку, я цілком можу зрозуміти вагання художника (подорож якого, зрештою, не відбулась): Україна доволі далеко, без зручної логістики та з можливістю відчутти новий аудіальний досвід від російських безпілотників. З іншого, мене ранять такі роздуми, бо це мій дім і моя зона безпеки (нехай і такої хиткої). Коли твій дім у вогні, зда-

ється, що весь світ навколо — пожежа. Хочеться бігати з увімкненою сиреною і попереджати усіх: давайте, дивіться, не відвертайте очей, а готуйтеся, вогонь швидкий і перекинеться на вас теж. Та чи завжди я сама ходила з вогнегасником?

З думками про дім лізу у курган, створений Анною Івченко, Женею Мілюкос та Оксаною Погребенник. На підлозі пахне сіно, а на стінах три екрани показують кадри з поїздки мисткинь до курганів, частина з яких вже зараз знаходяться на окупованій території. Відганяю від себе цю думку, але, можливо, я продовжую злитися, бо хочу кричати усім мисткиням та митцям: «Приїжджайте і дивіться, поки не пізно, поки це все ще є, поки є кому це все захищати». «Кургани, могили і ми» — відеопоезія про втрату, міфічну і цілком реальну. Куди йти, аби перестати втрачати?

Можливо, знає Саша Татич — німецька художниця боснійського походження. Її робота великими геометричними фігурами виділяється в експозиції. Текст про бажання чи необхідність повернення — та його неможливість — на стіні книгозбірні втілила Машика Вишедська. Машика переїхала у Франківськ у 2022 з Бахмута. «Скільки б разів я не йшла / стільки ж разів я повертаюся», — пише Саша рукою Машики. Чи не складаюся я більше із втрат, ніж з повернень?

Знову повертаюся до думок про власну упередженість та необ'єктивність. Ніколи не хотіла бути людиною, яка знецінює чийсь досвід, проте не можу уникнути думок, що мати куди повертатися, але обирати цього не робити — це привілей. Водночас не повертатися, бо нікуди й не йшла — це також привілей. Який я маю завдяки тому, що хтось відмовляється від звичного життя і йде захищати: територію, державу, привілеї — і мої, і усіх тих європейських мисткинь та митців, які досі роздумують про неполітизоване мистецтво.

Завершення виставки трохи вибиває мене з колії, адже першими я бачу килимки, які зазвичай кладуть біля входу. Це — «Поріг» братів Павла та Данила Ковачів.

Розглядаю килимки, на яких очищують взуття перед будинком, поки на відео Павло Ковач очищує авто від слідів крові — рутинне заняття художника, який долучився до Збройних сил. Усі килимки виявляються виміняними в українських біженців в Австрії — Данило Ковач зібрав те, з чого починається дім — хоча б тимчасовий.

Можливо, якби я не знала про сімейний зв'язок художників, сприйняла б цю роботу по-іншому. Але, дивлячись на килим з написом «home, sweet home», думаю про тих, чиї родини розділені: хтось військовою рутинною, а хтось — необхідністю будувати нову рутину у новій країні.

Між всіма питаннями, приходжу до головного висновку: аби хтось міг щодня в чистому взутті заходити у свій дім, комусь треба проливати та відмивати кров із автівки, яка возить на крайні кордони дому спільного.

І поза контекстами європейськими, соціальними, демократичними чи політичними, це — найголовніше.

Я не знаю куди це все йде, але я знаю завдяки кому і з ким я не боюся опинитися у цьому невідомому.

І все ж, ми завжди говоримо про майбутнє

Клеменс Пул

У мене сінна лихоманка [алергія на пилок рослин — прим. ред.], тому всередину об'єкту «Кургани, могили і ми» Оксани Погребенник, Жені Мілюкос та Анни Івченко я не заходжу. Стаю на коліна перед входом до юрти з мішковини. Різкий теплий запах йде від двох тюків сіна всередині, що розташовані, наче лавочки, перед трьома екранами, на яких почергово відображаються зимові пейзажі — вірогідно, з подорожі до кургану — та фрагменти тексту, написаного білим рубаним шрифтом на чорному фоні. В одному розгорнутому відеофрагменті татуйовані руки розстеляють білу марлю на змерзлому ґрунті сільськогосподарського поля. Цей жест — ніби допам'ятний натяк на поховання. Оскільки я не можу повністю зануритися в цю роботу, я продовжую стояти на колінах між нею та іншими роботами, всередині просторової кураторської констеляції розрізнених ідей, що утворюють одне ціле. Ліворуч краєм ока помічаю брутально балануючу невелику бетонну стелу Марти Дяченко. Краєм правого ока — яскраві та нудотні рожеві й блакитні трикутники «Потоку» Саші Татіч. За спиною глухо відлунює відео Павла Ковача, який змиває кров зсередини військової вантажівки.

Я оточений. Я не можу зайти в юрту, я не можу торкнутися землі, я не можу дихати повітрям і я не можу сховатися від шкребу щітки, потемнілої та липкої від рідин людського тіла.

Таке розташування є зумисним, і вважаю правильним бути на колінах в цьому просторі, хоча цю позицію тіла й спричинила моя специфічна алергія до того, що знаходиться всередині юрти.

Виставка «Куди це все йде» густа. Не клаустрофобна, не перевантажена — але щільна, важка, в'язка, обтяжена рівномірним тиском, немов похоронний саван, яким покривають те, що треба пам'ятати. Це — друга ітерація кураторського проєкту Альони Каравай та Беньяміна Грунера, в якій представлені українські та німецькі художниці й художники. Перша виставка «З чого ми зроблені» (її я не бачив) відбулася в Хемніці у травні 2025 року. У тексті виставки пояснюється, що деякі з робіт, представлених нині в «Асортиментній кімнаті», є новими та вперше демонструються на цій виставці, деякі були створені для німецької ітерації, а інші існували до початку серії виставок. Ця передісторія допомагає. Виставка виглядає так, ніби вона знаходиться одночасно в кількох місцях, і це пояснює назву. У путівнику по виставці назва написана то зі знаком питання, то без. Обидва варіанти мають сенс, але для мене сама виставка сприймається як певна відповідь, а не як надія. Ніби хтось невизначено махає рукою в якомусь напрямку, не дивлячись та змирившись з майбутнім, яким ніхто не задоволений. І це не про жах, а про неминучі процеси та спільне усвідомлення того, що нам доведеться пережити.

Я почав з «Курганів, могил і нас», бо ця робота змусила мене фізично відчувати всю виставку. Однак, якщо припустити, що текст на стіні є початком оповіді, ця робота знаходиться у другій половині виставки, і нам слід почати з самого початку. Перша кімната, з темно-сірими стінами та точковим освітленням, містить лише дві роботи. Навпроти тексту розміщена «Марія» — велика акварель покійного художника-анархіста Давида Чичкана з його серії «Під час війни». Війна, про яку йде мова, не є сучасною російсько-українською війною, хоч остання й тривала вже два роки в своїй прото-формі, коли у 2016 році була створена ця робота. На малюнку зображено велике обличчя жінки Марії, яка дивиться на нас з-поміж композиції з кривою бійні — художник зібрав тут по-різному страчених анархістів Першої світової війни. Як і багато чого на цій виставці, фоновий контекст зображення лякає. Чичкана вбили лише два місяці тому на передовій. Раніше він також часто брав участь у виставках, але зараз його присутність здається ще більш суттєвою. Це продовжує трагічний сценарій — поспішне експонування робіт Маргарити Поло-

вінко після її смерті минулої весни, повсюдна присутність обличчя Артура Сніткуса в київських мистецьких просторах — кожне по-смертне вшанування митця та його впливу на спільноту є помітним і потужним. Вшановувати загиблих є правильним, вихваляти героїв, чиї втрачені життя дозволяють цій галереї все ще працювати, є правильним. Яке місце є кращим для розміщення їхніх робіт?

Почуття, що їх викликають роботи загиблих художників, складні — тут і позиція глядача (мене), позиція кураторів, наше право на їхні роботи, наше право додавати власні шари інтерпретацій до них. Чи я зараз дивлюся на роботи, чи на парадигму боротьби, яка перетворює людей з плоті та крові на мучеників? Від кураторів я знаю, що розмови про включення цієї роботи Чичкана до виставки передували його смерті, але чи змінює це наслідки? Кров та історія Марії змушують мене думати, що митці з визначеною ідеологією, як-от Чичкан, легше переходять у цей посмертно кристалізований символічний стан, тому, можливо, їх мучеництво є певним чином природним. Митцям, чиї життя являють собою більшу ідеологічну неоднозначність, як-от Половінко, приписують нові посмертні прочитання. Я не знаю, що з цього добре чи погано, я просто спостерігаю за цим і бачу, що присутність цієї картини на стіні цієї галереї є частиною процесу.

Я не знаю закривавлених облич на малюнку Чичкана — тіла звалені в купу та зображені характерною для художника ретельною лінією, що просочується кров'ю до країв аж до глядача. Я намагаюсь не думати про це, але бачу серед них Давида — єдине обличчя, яке я міг би знати в цій купі. Цікаво, чи впізнав би я його, якби натрапив на його тіло в такому стані. Якби ми помінялись ролями, я б не очікував, що він впізнав би мене. Одразу картаю себе за нарцисизм цієї думки.

Давид загинув за свою країну та ідеологію, до яких я, як іноземець, досі не можу повністю доторкнутися, якби близько я не підходив, живучи тут. Те, що мимоволі уявляю себе в цій купі мертвих тіл, свідчить про мою дистанцію від втрати та від жертви, яка тепер робить його обличчя відомим, символічним, культовим.

Я ніколи не знав Давида як героя, але тепер розумію, що причина була не в ньому, а в моєму браку уяви. Я знав лише худорлявого хлопця, який любив малювати та якому я тиснув руку то тут, то

там на квартирних виставках чи в дворах спільних друзів. У місцях, настільки далеких від поля бою, наскільки я можу собі уявити, — допоки не розміркую про справжнє поле бою. Воно завжди було в чийсь квартирі чи в дворі чийогось друга, лише не в моєму. Поки я заглиблююсь в думки, робота Чичкана виглядає наче сфокусований прожектор. І я бачу себе не серед купи мертвих, а разом з усіма охололими союзниками України, з нашими слабосилими обіцянками та етикою «моя хата скраю».

Навпроти «Марії» Чичкана — відеоробота Каті Бучацької «Випробування водою». Ця робота — задушлива емоційна пастка, замаскована під трейлер відеогри. Головна героїня фіктивної гри, вагітна жінка, проводить більшу частину часу, відвернувшись від нас (і від Марії). Здається, що вона ховає своє обличчя, але якщо це так, то ця емоція поза соромом. Це може бути не стільки художнім вибором, скільки примхою форми — динамікою відеогри з відкритим світом від першої особи — але утаємничена орієнтація тіла перебиває будь-яку прірву, що може бути між соромом і негламурною справою виживання. «Випробування водою» нагадує нам, що ці два явища не такі вже й далекі — так само, як вирази обличчя агонії та екстазу.

Головна героїня шукає у затопленому та спустошеному світі свого загубленого собаку Сірка. Ландшафт замінований, що натякає на те, що ми спостерігаємо за наслідками війни. Хоча небезпека від мін, здається, є частиною сюжету, задушливий характер роботи радше внутрішній та виражається трьома постійно оновлюваними статусними рядками, що сигналізують про спрагу, потребу попісати і необхідність полегшити стрес (досягається через плач). Цей тиск і розмокла земля світу просочуються з країв кадру та заповнюють галерею, ніби кров картини Чичкана.

Сусідня кімната ще більше розгортає закадрові межі світу Бучацької, перетворюючи його на науково-фантастичну антиутопію в стилі Джона Карпентера. Лагідна на вигляд людиносвинособака у виконанні Терези Роте цілком може бути мутантом із малобюджетного сіквелу до гри. Звір вдало поєднує жажливість і милоту, а його чарівна потворність змушує мене задуматися, чи не є він тим самим загубленим собакою «Сіркооо!», якого протагоністка Бучацької постійно кличе з іншої кімнати. Багато речей тут водночас апетитні та токсичні. Цікаво, як би пахла ця тварина, якби не була опудалом, —



це був би важкий, мускусний і вологий запах. Кураторський опис говорить нам, що в Україні «свинособака» часто використовується як зневажливий термін для росіян. Як на мене, цей словесний збіг не має великого значення для того, як скульптура сприймається в просторі. Звір виглядає радше нещасним, ніж зловмисним, радше жертвою, ніж злочинцем. Дивлячись йому в очі (як рекомендує путівник по виставці), я не думаю, що ця істота з'явилася тут як частина мстивої кампанії отруєної історії та смертельного цинізму. Її неспокійна форма вражає мене як продукт певних обставин, а не як їх носій. Звичайно, це не означає, що тварина не кусається. Це просто означає, що для неї є місце в цій кімнаті, а якби це був російський людський свинособака, я навряд чи можу уявити, щоб глядачі співчутливо сприйняли його присутність.

Поруч знаходиться «Бідненька ти» авторства Ельке Бізендорфер — глазурована керамічна дитяча ложка, вкрита шипами. Так само, як я не можу не уявляти Сірка в образі людиносвинособаки, я не можу

не хвилюватися, що це буде єдиним інструментом для годування, доступним протагоністці Бучацької, коли вона нарешті народить. У поєднанні з роботою Бучацької ложка стає ще одним коментарем до народження, дитинства, майбутніх поколінь або майбутнього в ширшому сенсі. Хоча це може мати й інше значення — до прикладу, у виставці про ностальгію за нашим власним дитинством у минулому, тут дитячість може запитати: «В який світ народяться ці діти, і яким є майбутнє, в якому вони дорослішатимуть?». В цій виставці майбутнє здається виразно темним. Але, можливо, це також образ адаптації, достатку — ця викривлена ложка може підійти для мутантних ротів дітей тієї антиутопії.

«Коричневий кабель» Фабіана Кнехта оприявнює невидиму загрозу. Обрізаний білий силовий кабель, що звисає з розетки, зачищений таким чином, аби відкрити мідні дроти (ймовірно, під напругою) та їхню коричнево-синю оболонку. Я не хотів перевіряти напругу в 220 вольт, торкаючись дроту, але мені й не потрібно цього робити, щоб оцінити натяк на загрозу. У тексті пояснюється, що це кольори ультраправої політичної партії «Альтернатива для Німеччини» (AfD). Метафорична думка полягає в тому, що ці кольори та небезпека їхньої напруги знаходяться під поверхнею повсякденного життя (принаймні в Європі). Суть влучна, особливо враховуючи постійні дебати про енергетичну залежність Європи від Росії, яка фактично фінансує російську військову машину, щоб підтримувати тепло на континенті. Звичайно, існує багато ймовірних зв'язків між AfD та Кремлем, як і у випадку з більшістю дестабілізуючих фашистських рухів у Європі.

Робота працює як своєрідний диптих із «27/08/18» Менді Кноспе — серією з трьох принтів формату А4 на бічній стіні — або ж принаймні ці роботи пропонують одна одній взаємну тематичну підтримку. В роботі Кноспе правий зсув європейського політичного ландшафту візуалізується у візерунчастих цифрових колажах з використанням вихідних зображень антимигрантських демонстрацій у Хемніці у 2018 році. Як і в роботі Чичкана, період, про який йде мова, вже є історичним, але також незручно сучасним. Подія 2018 року, безсумнівно, була частиною ширшого занепокоєння, спричиненого піднесенням «Альтернативи для Німеччини» (AfD вперше отримала місця в Бундестазі у 2017 році), а також моментом, коли Європа почала усвідомлювати (або відмовлятися усвідомлювати) узгоджені зусилля Росії щодо дестабілізації своїх західних сусідів за допомогою гібридної тактики та інформаційної війни. Книга Тімоті Снайдера «Дорога до

несвободи», опублікована того ж року, детально описує зловмисні зусилля Росії в кількох країнах, як успішні, так і невдалі. Сім років потому подія, яку досліджує Кноспе, стала багаторазовою, як і її колаж. Політичні події вийшли за рамки армій тролів та кремлівських подачок правим кандидатам і перетворилися на авторитаризм, що базується на цинічно-популістських перемогах по всьому світу.

У своїх дивно милих мутаціях роботи Роте та Бізендорфер відчуються як продовження «Водного захисту». В цій половині виставки для мене починає формуватися ціла хронологія. «27/08/18» (з 2018 року) дає нам контекст для «Коричневого дроту» (теперішнього часу), який створює основу для «Водного захисту» (найближчого майбутнього) та її мешканців (трохи віддаленіше майбутнє). І, звичайно ж, «Марія» (Перша світова війна) спостерігає за ними, як приквел до всіх них. В іншому просторі галереї — через фойє та вниз короткими сходами у помітно більш жорстке середовище з бетоном і відкритими трубопроводами — знаходяться ще п'ять робіт. Для мене вони менш схожі на хронологію — радше відчувається, ніби вони існують разом у сьогоднішні.

Перше, що ми бачимо з входу — «Потік» Саші Татіч у формі текстового панно з рожевими, білими та синіми трикутниками. Текст в перекладі з англійської говорить: «Я тут / ти там / тому / скільки б разів я не йшов / стільки ж разів я повертаюсь». Так само, як яскраві кольори твору контрастують із приглушеним і темним характером інших робіт, амбівалентне послання контрастує з більш похмурим настроєм виставки. Це нагадує фільм Кіри Муратової 2012 року «Вічне повернення», що структурований як серія повторюваних кінопроб з одними й тими ж репліками знову і знову (російською мовою, до якої зараз важко повернутися), що створює тривожний ефект. З нагадуванням про те, що повторення може перетворитися на ненадійність, напругу та міжособистісне протистояння, перспективна приємність «Потоку» читається для мене краще. Це суб'єктивне прочитання допомагає мені справитись з неясністю твору. Я вдячний Татіч за те, що вона привнесла кольори у виставку, навіть якщо їхня жвавість здається мені дещо оманливою.

Робота «Без назви» Марти Дяченко стоїть ліворуч від входу і своїми чіткими бетонними формами й вітражами римується з кольоровими трикутниками Татіч. Дяченко використовує фрагменти стелі закинутого готелю в Каневі — місті за кілька годин їзди на південь від

Києва. Архітектурні фрагменти — ймовірно, радянської епохи — балансують у вертикальній площині. Текст говорить нам, що це «натякає на крихку, але все ще існуючу можливість створення вільного мистецтва без політичних обмежень у сучасній Європі», — твердження, яке, можливо, відповідає намірам художниці, також сприймається як мантра самовдосконалення «ти можеш це зробити» для хворого суспільства. Це, як і формальні аспекти, пов'язує роботу з «Потоком», створюючи діагональ афірмації та підсилюючи відчуття підваження, яке пронизує виставку. Обидві роботи ефектні, але я чомусь не переконаний, що вони роблять те, що стверджує кураторський текст. Чи, можливо, вони пересилені своїм оточенням? Чи, може, вони потай обговорюють щось зовсім інше, що нам ще належить розкрити?

Невидима діагональ «Потоку» та «Без назви» перетинається з двома іншими роботами в цьому просторі — «+/-» Бели Бендера та вищезгаданими «Курганями, могилами та нами». Мушу визнати, окрім моєї радше фізичної реакції на роботи Погребенник, Мілюкос та Івченко, моя українська недостатньо добра, щоб ретельно пропрацювати твір, оскільки він певною мірою спирається на текст, який з'являється на екрані занадто швидко для мого повільного ока. Але вісь, яку вона розділяє з роботою Бендера, що перетинає невидиму діагональ Татіч та Дяченко, на щастя, обмежена текстом лише з одного боку. «+/-» також є відеороботою та нескінченим циклом, що показує поверхню темної води, яка відбиває біле світло, що переходить з «+» на «-», коли вібрації розбризкують поверхню. У тексті зазначається, що художник хотів прокоментувати використання «+» (та слова «плюс») українськими військовими як «схвалення», так і загального ентузіазму, а також його проникнення в ширшу культуру цифрових повідомлень, зокрема для вираження задоволення контентом, що зображує смерть загарбників. Це має певний сенс, особливо враховуючи активне поєднання естетики техно-клубів з військовою символікою в Україні. Нагадує про те, що витонченість роботи така ж непоєднана, як і спокусливий техно-блиск, коли він накладається на безлад війни. Той факт, що робота торкається теми дискомфорту, свідомо чи ні, є гарним моментом.

«Поріг» братів Павла та Данила Ковачів разом із «Марією» Чичкана, обрамляють виставку. Обидві роботи присвячені служінню художників, обидві криваві, містять незручні підтексти, що темно вирують під їхніми поверхнями. Робота знаходиться в окремії бетонній

кімнаті. Її звук важко зависає в просторі та, як згадувалося вище, проникає в інші роботи в другій частині галереї. Вона складається з відеоролика, спроектованого на одну секцію сталевого паркану, обвішану вхідними килимками. У відео Павло очищає салон військової вантажівки. Павло, відомий у мистецькій спільноті як член «Відкритої групи» та колишній куратор Львівського муніципального художнього центру, був мобілізований трохи більше року тому. Зараз він служить у Збройних силах України — як нам повідомляє путівник по виставці, «він відповідає за спілкування з родинами загиблих у бою та зниклих безвісти». У тексті далі пояснюється, що у відео Павло вичищає фургон вантажівки від крові. У те, як він це робить, Павло привносить ту ж саму буденну майстерність, яку раніше привносив до своїх перформансів, роблячи беззаперечну автентичність своєї дії дивно перформативною. Данило, також визнаний художник в Україні, зараз живе у Відні. Його внеском у роботу є колекція використаних вхідних килимків, які він зібрав з домівок українських біженців у Відні та обміняв на нові. Килимки слугують одночасно екраном і рамкою для проєктованого відео.

В комбінації цих елементів виникає оповідь про двох братів, які проживають дві найбільші крайності, наразі доступні чоловікам призовного віку в Україні. Це створює твір, який радше незручно стосується їх самих, аніж символики чи виконання його композиції. В українській мистецькій сцені розмови про чоловіків-художників, які покинули країну, та тих, хто був мобілізований, настільки щільні, що їх неможливо зафіксувати, і це робить досвід більшості глядачів роботи таким, що його неможливо передати. Шари обставин, вибору, провини та наслідків існують в обох варіантах обраного шляху й сягають багато глибше, ніж оновлення статусів, доступні очам ширшої міжнародної аудиторії. На поверхні цієї мистецької роботи ми можемо спостерігати щільний і заплутаний твір, який на одному диханні говорить про біженців та призовників. Повторюваний рух щітки Павла не лише відображається на слідах ніг, витертих об килимки Данила, — він то синхронізується, то випадає з синхрону з пульсуючим плюсом Бендера, історією Погребенник, Мілюкос та Івченко, що програється на повторі. Це разом все більше ускладнює «повернення» Татич. Коли вона говорить про повернення в цій кімнаті чи на цій виставці, що вона насправді має на увазі? Її біографія дещо допомагає нам — вона боснійка, народилася в 1991 році, — але все ще важко повністю усвідомити сенс її слів.

Чи будете ви витирати ноги, коли повернетесь, чи хтось інший буде стирати вас зсередини вантажівки? Чи будете ви плюсом у чьомусь Telegram-каналі, чи знову — дихати повітрям і торкатися ґрунту рідної землі ще раз?

Загалом і роботи, й сама композиція виставки незручно стосуються питань мобільності. Обмеженість рухів українських художників тінню лежить на їхніх роботах. Очевидно, що команда цієї виставки зсередини знає українську сцену, але все ж варто відзначити асиметрію в більшому міжнародному кураторському комплексі. Каравай і Грунер, можливо, відвідують майстерні як в Україні, так і в мистецьких університетах Німеччини, але мало хто з кураторів з-за кордону достатньо відвідує студії українських митців. Бо якби вони їх відвідали, то стало б зрозуміліше, наскільки українська сцена відрізняється від свого німецького аналога, де майстерні часто надаються потужним державним художньо-педагогічним комплексом, де навіть зрілі художники мають стимули номінально продовжувати навчання завдяки стипендіям, зручностям та безкоштовному громадському транспорту.

В Україні ж художники все ще збирають скло та донати для заміни вікон після нещодавнього попадання в Інститут автоматики — відомий осередок художніх майстерень у Києві. Несправедливо стверджувати, що ніхто не приїжджає відвідати цих митців, або що немає кураторського інтересу з-за кордону, але справедливо було б помічати, що умови, в яких працюють митці, різке відрізняються як з точки зору ресурсів, так і видимості й пріоритетів.

Підтекст, пов'язаний з мобільністю, підсилюється путівником виставки. Згадка про «роздуми та сумніви Бели Бендера про можливість подорож до України — подорожі, яка цього разу не відбулася» знаходиться за сторінку від згадки про те, що Фабіан Кнехт «біля 20 разів приїжджав з невеликими вантажами з початку повномасштабного». Я достеменно не впевнений, чому це тут, але якщо це надруковано в путівнику, то, певно, куратори вважали це релевантним для нашого розгляду. З українського боку є подібні непрямі натяки на доступ, мобільність та позиційність. Найскладніший приклад можна знайти в найпростіших біографічних даних Павла та Данила Ковачів: «Він служить у Збройних силах України» та «Він проживає у Відні з січня 2022 року» відповідно. Хочу прояснити мою думку: згадка цих моментів жодним чином не є суджен-

ням і навіть припущенням, що життєвий вибір — такий складний, як той, що робиться під час війни — якимось чином конкурує за легітимність. Я регулярно відмовляюсь від тих розмов з друзями, що скочуються до моралізаторства, коли йдеться про вибір, який роблять інші, аби справитись та пережити цей момент. Але напруга, закладена в цих розмовах, здається дуже оприявленою у виставці, і я не думаю, що хтось в Україні може переглянути її, не читаючи між рядків.

Поруч з дискомфортом, пов'язаним з мобільністю, варто також уважніше розглянути складну присутність дітонородження в кількох місцях виставки. «Дитина як майбутнє» — це кліше, але воно завжди буде ефективним. Експліцитно ми знаходимо його в грі Бучацької та ложці Бізендорфер, а також в кількох випадках у біографічному контексті: на момент написання цього тексту Бучацька готується стати матір'ю, а в путівнику по виставці згадується, що обидва брати Ковачі нещодавно стали батьками. Однак на виставці тембр цього кліше радше невизначений. Яке майбутнє ми маємо для цих дітей? Наше сьогодення — середовище вагітної матері чи новоспеченого батька — обмежує шлях наших дітей.

А зараз про найскладніший аспект виставки. Для тих із нас, хто не є візіонерами, сьогодення обмежує нашу уяву. Ми потрапляємо в пастку медіа-циклу, що постійно скорочується, сподіваючись, що щось змінить хід війни, або очікуючи міжнародного залучення, нас знову і знову вводять в оману непостійні політики та корпоративні інтереси. Я опираюся цьому емоційно виснажливому марафону та намагаюся звертатися до людей, які можуть побачити щось, чого не бачу я посеред цих нічим не спровокованих страждань, — якусь можливість життя, зростання, змін. Для мене таким візіонерами є митці, і я звертаюся до них та їхньої роботи за уроками віри. Віра — це практика віри в майбутнє, навіть якщо сьогодення не підтримує цю віру. Віра в те, що українська перемога настане, лежить в основі — і повинна лежати в основі — всієї креативної діяльності в країні на цей момент. То що ж нам робити, коли ми звертаємося до візіонерів — митців — і їхнє бачення, принаймні зібране разом на виставці, де ставиться питання: «Куди все це йде?», — виявляється ще темнішим за наші нинішні обставини?

Ця виставка більше, ніж зазвичай, говорить з-за робіт. Передісторія, кураторська методологія, особисті практики — все говорить

про окремі роботи та шлях до їхнього зближення тут і зараз, в «Асортиментній кімнаті».

Однак це минуле, виставка, як асамбляж, проєктує майбутнє — куди все це йде. І саме проєктоване майбутнє, а не минуле чи теперішнє, тяжіє над нами.

Очевидно, що теперішнє в Україні складне, постійно звужується, воно навіть катастрофічне. Але яку відповідальність несе кожен з нас, проєктуючи цю катастрофу на майбутнє? Яку відповідальність ми маємо нести, аби кинути їй виклик? Я запитую з повним визнанням свого місця тут — це не моя країна, яка стикається з екзистенційним вторгненням, тож, як це може бути моєю відповідальністю вимагати віри у світле майбутнє від тих, хто з ним стикається? Але коли ми запитуємо, що може зробити мистецька виставка, чи можемо ми вимагати відповідальності, якщо майбутнє, яке вона пропонує, є тим, чого ми не хочемо бачити? Можливо, це майбутнє навіть є тим, чому самі куратори кидають виклик, просто перебуваючи тут і створюючи цю виставку. Тож, чи сюди все йде?

Текст для post impreza жовтень 2025
фото: Карл Анер

Куди це все йде? Документація виставки: Асортиментна кімната; Івано-Франківськ, 2025. — 48 с.

Художники та художниці:

Бела БендерЕльке Бізендорфер

Катя Буцацька

Марта Дяченко

Анна Івченко, Женья Мілюкос та Оксана Погребенник

Фабіан Кнехт

Менді Кноспе

Павло Ковач та Данило Ковач

Тереза Роте

Саша Татич

Давид Чичкан

Програма у межах виставки: Карл Анер, Анна Потьомкіна

Куратори: Альона Каравай, Беньямін Грунер

Кураторська асистенція: Дар'я Христинюк, Сенді Бекер

Продакшн: Вікторія Кулігіна, Яна Гутів, Антон Хоменко

Комунікації: Вікторія Видиборець, Марк Фрост, Марія Агісян, Якоб Стой

Дизайн: Марлен Кауфман, Ярослава Ковальчук

Фінансовий менеджмент: Крістіан Файстер, Юлія Непик, Христина Коваль

Окрема подяка: Кім Дудек, Машика Вишедська, галерея АртСвіт (Дніпро), Ігор Шуплат

Упорядниця та координаторка публікації: Дар'я Христинюк

Оформлення: Ярослава Ковальчук

Виставка організована Асортиментною кімнатою та німецькою організацією Pochen з Хемніцу та реалізується за підтримки Kulturstiftung des Bundes, Sächsisches Staatsministerium für Soziales Gesundheit und Gesellschaftlichen Zusammenhalt, Beisheim Stiftung, а також міста Хемніц.