

**Razvoj modernističkog  
umjetničkog obrazovanja  
u Ukrajini tijekom  
prve trećine 20. stoljeća**



**Shaping Modernist Art  
Education in Ukraine in the First  
Third of the 20th Century**

•

PREGLEDNI RAD

Predan: 10.9.2018.

Prihvaćen: 3.12.2018.

DOI: 10.31664/zu.2018.103.03

UDK: 7:378](477)"19"

SAŽETAK

Prva viša obrazovna ustanova na području umjetnosti u Ukrajini—*Ukrainska Akademiia Mystetstva* [Ukrajinska umjetnička akademija], utemeljena 1917. godine u Kijevu—imala je biti moderna. Obrazovne reforme i rasprave koje su se ondje vodile odražavaju opće procese u ukrajinskoj kulturi početkom 20. stoljeća. U to vrijeme, pod utjecajem modernističkog obrata, kulturno okruženje Ukrajine prolazilo je kroz žestoku ideološku borbu, tražeći novi smjer koji bi odgovarao modernosti. Na početku sovjetske ere, u Umjetničkom institutu koji je smijenio Akademiju, postojale su različite, ponekad i suprotstavljene umjetničke tendencije. U to su se vrijeme postavljala pitanja povezana s izgradnjom nove socijalističke stvarnosti, nacionalne i međunarodne, estetske i društveno-političke, čiste forme i praktične upotrebe. Tijekom formativnih godina *Kyivskiy Khudozhnii Instytut* [Kijevski umjetnički institut] nije bio samo laboratorij za razvoj modernističkih stilova nego i glavno organizacijsko središte nove ukrajinsko-sovjetske kulture, čime je postao organ nadzora.

KLJUČNE RIJEČI

modernizam, nacionalna umjetnost, ukrajinska umjetnost, umjetnička akademija, umjetničko obrazovanje

•

REVIEW ARTICLE

Received: September 10, 2018

Accepted: December 3, 2018

DOI: 10.31664/zu.2018.103.03

UDC: 7:378](477)"19"

ABSTRACT

The first higher art institution in Ukraine—*Ukrainska Akademiia Mystetstva* [the Ukrainian Academy of Art], founded in 1917 in Kyiv—was meant to be modern. Educational reforms and discussions held there reflected the general processes of Ukrainian culture at the beginning of the 20th century. At that time, marked by the modernist shift, the cultural environment of Ukraine was experiencing a fierce ideological struggle, searching for a new direction that would be relevant to modernity. At the beginning of the Soviet era, different, and sometimes oppositional, art tendencies co-existed in the Art Institute that replaced the Academy. At that time, issues were raised of building a new socialist reality, national and international, aesthetic and socio-political, of a pure form and practical use. During its formative years, the *Kyivskiy Khudozhnii Instytut* [the Kyiv Art Institute] was not only a laboratory for developing modernist styles, but also the main organizing centre of a new Ukrainian-Soviet culture, thus becoming an authority of control.

KEYWORDS

modernism, national art, Ukrainian art, academy of arts, art education

# Lada Nakonečna

## UVOD

Modernistička umjetnost u Ukrajini oblikovala se pod utjecajem zapadnoeuropskih tendencija početkom 20. stoljeća, ali i različitih umjetničkih pokreta koji su se širili Ruskim Carstvom, kao i zahvaljujući geografskoj mobilnosti umjetnika, njihovim osobnim kontaktima i suradnji u polietničkim skupinama. Nakon revolucije modernistička je umjetnost prošla kroz desetljeće jedinstvenog razvoja, između ostalog uslijed osnivanja državno podupirane više umjetničke škole u Ukrajini, koja je od 1917. nosila naziv *Ukrainska Akademiia Mystetstva* [Ukrajinska umjetnička akademija], a od 1924. *Kyivskiy Khudozhnii Instytut* [Kijevski umjetnički institut]. Modernističko obrazovanje prestalo je postojati s nastupanjem nove državne politike sovjetske unije, koja je uključivala nametanje socrealizma za koji je osobno lobbirao Staljin.

Na samom početku 20. stoljeća umjetnici su se povodili za međunarodnom umjetnošću i uglavnom su prilagođavali najnovije trendove koji su dolazili sa Zapada ili se upuštali u formalne eksperimente. Avangardne prakse uglavnom su bile usredotočene na Kijev, Harkov, Odesu i Lavov. Myroslava Mudrak, istraživačica modernističke umjetnosti u Ukrajini, smatra da su prije revolucionarne 1917. godine svi eksperimenti u umjetnosti i književnosti uglavnom smatrani futurističkim, uključujući postimpresionizam i rani kubizam, koji su se nazivali „novom umjetnošću”.<sup>1</sup> Ističući inovativnost kao vrijednost, umjetnici su postali dijelom međunarodnog pokreta. Formirali su novu viziju moderne umjetnosti, razvijajući kubofuturizam, konstruktivizam i neoprimitivizam u novim političkim i ekonomskim formacijama te kroz polemiku sa svojim zapadnim i istočnim kolegama, a ponekad i kasne, hibridne oblike europskih stilova—poput secesije kakvu je prakticirao Vsevolod Maksimovič u drugom desetljeću 20. stoljeća.<sup>2</sup>

Početkom 20. stoljeća europske tendencije nove umjetnosti predstavljane su javnosti kroz strane i domaće časopise (*U svijetu umjetnosti*, *Umjetnost u južnoj Rusiji* i *Almanah Avangarda* u Kijevu, *Umjetnost* u Lavovu, *Nova generacija* u Harkovu i druge), kao i kroz razne izložbe. Najvažniji je bio *Izdebski salon* u organizaciji Vladimira Izdebskog uz potporu Vasilija Kandinskog (1909.–1911.). Održavao se u velikim gradovima Ruskog Carstva: Petrogradu, Kijevu, Rigi, Odesi i Hersonu, a izlagao je djela lokalnih umjetnika (uključujući Oleksandru Ekster, Vladimira Tatljina i braću Burljuk), francusku umjetnost (postimpresioniste, Nabis, kubiste, foviste, futuriste) i njemački ekspresionizam. Ovi saloni izazivali su prosvjede pristalica realističke škole.<sup>3</sup>

Modernističke tendencije prakticiralo je i definiralo nekoliko skupina: zajednica umjetnika i pjesnika nastala 1914. godine, koja je uključivala braću Burljuk, Vladimira Majakovskog i Velimira Hlebnikova, koji su se okupljali na obiteljskom imanju Sinjakovih Krasna poljana u harkovskoj regiji i razvijali neoprimitivističke tendencije, primjenjujući arhaizme kako bi postigli spontanost percepcije i djelovanja;<sup>4</sup> Skupina sedam

## INTRODUCTION

Modernist art in Ukraine was shaped under the influence of Western European tendencies in the early 20th century, also owing to the intersection of different art movements spreading in the Russian Empire, as well as the artists' geographical mobility, personal contacts, and cooperation in polyethnic groups. After the revolution, modernist art went through a decade of unique development, not least due to the foundation of the government-supported Ukrainian higher school of arts, which was called *Ukrainska Akademiia Mystetstva* [Ukrainian Academy of Art] in 1917 and *Kyivskiy Khudozhnii Instytut* [the Kyiv Art Institute] in 1924. The modernist education ceased to exist due to the new Soviet Union state policy, which involved the implementation of Socialist Realism that Stalin himself lobbied for.

At the very beginning of the 20th century, the artists were guided by international art and mainly adapting the latest trends coming from the West or doing some formal experiments. Avant-garde practices were mainly centred in Kyiv, Kharkiv, Odessa, and Lviv. Myroslava Mudrak, a researcher of modernist art in Ukraine, has argued that before the revolutionary year of 1917, all experiments in arts and literature were generally described as futurist, including Post-impressionism and early Cubism, which were called “the new art.”<sup>1</sup> When extolling newness as a value, artists were becoming part of the international movement. They formed a new vision of modern art, developing Cubofuturism, Constructivism, and Neoprimitivism in the new political and economic formations and through polemic with their Western and Eastern colleagues, sometimes also developing late hybrid forms of the European styles—such as Art Nouveau practiced by Vsevolod Maksymovych in the 1910s.<sup>2</sup>

1 Мудрак, „Нова генерація” і мистецький модернізм в Україні, 20.

2 Болт, „Національний за формою, інтернаціональний за змістом”, 7–15.

3 Мудрак, „Нова генерація” і мистецький модернізм в Україні, 157–158.

4 *Isto*, 106–107.

5 Ільницький, Український футуризм; Мудрак, „Нова генерація” і мистецький модернізм в Україні.

autora (1915.), koji su bili aktivni u okviru kubofuturizma, a crpili su nadahnuće i iz folkloru i drevnih kultura, surađujući s konstruktivistom Vasilijem Jermilovim; ruski i ukrajinski futuristi skupine Gileja (koja je uključivala Davida Burljuka) u Odesi i drugi. Još jedna futuristička književna skupina koja je djelovala na razmeđu disciplina pokrenuta je u Kijevu, a kasnije je preselila u Harkov. Prakticirala je specifičan oblik *quero*-futurizma, a njezin glavni predstavnik, Mihajl Semenکو, pokrenuo je nekoliko časopisa koji su postali platforme za izvorne modernističke prakse.<sup>5</sup> Umjetnici i pisci s globalnim ambicijama tražili su univerzalije na temelju lokalnih pojava, promovirali proletersku etiku i estetiku te se poistovjećivali s europskom avangardom.

Modernističke tendencije održale su se zahvaljujući osobito sljedećim aktivnostima: časopisu *Nova generacija*, koji je pokrenuo Semenکو i izlazio je od 1927. do 1930. u Harkovu; razvoju kazališta i osobito djelovanju ravnatelja Lesa Kurбasa i scenografa Vadima Mellera i Anatolija Petrickog te kreativnom traganju Vasilija Jermilova, Aleksandra Bohomazova, Viktora Palmova, Konstantina Jeleve i umjetnika škole Mihajla Bojčuka, koji su bili usko povezani s ukrajinskom višom umjetničkom školom u Kijevu.

Prije pojave modernizma u Ukrajini dominantni i najutjecajniji stil bio je realizam „slikara putnika” (*peredvižniki*). Diplomandi Akademije u Petrogradu, uključujući one ukrajinskog podrijetla, također su studirali u Francuskoj te su bili upoznati s impresionizmom i praksom privatnih atelijera. I *peredvižniki* i impresionisti razvili su niz akademskih narativa i tehnika; ipak, unatoč sličnosti u izvođenju umjetnosti iz života, aktivnost *peredvižnika* ostala je u naturalističkim okvirima mimetičkog prikazivanja stvarnosti te je postala temeljem obnovljenoga akademskog sustava na Akademiji u Petrogradu. Simbolizam i secesija, koji su se proširili zahvaljujući vezama s Francuskom, Austrijom, Češkom, Njemačkom, Poljskom i Rusijom, bili su također utjecajni u Ukrajini. Nakon toga su Heorhij Narbut, koji je stasao u ruskoj umjetničkoj skupini Mir iskustva [Svijet umjetnosti], koja je miješala ove stilove i suprotstavljene *peredvižnike*, Mihajlo Žuk, koji je studirao u Krakovu, i Abram Manevič, koji je studirao u Münchenu, postali voditeljima atelijera na Akademiji u Kijevu.

At the beginning of the 20th century, the European tendencies of new art were introduced to the public by both foreign periodicals and local magazines (*In the World of Art*, *Art in Southern Russia*, and *Almanah-Avanhard* in Kyiv, *Art in Lviv*, *New Generation* in Kharkiv, and others), as well as various exhibitions. The most noted was the *Izdebsky Salon* organized by Vladimir Izdebsky with the support of Wassily Kandinsky in 1909–1911. It took place in large cities of the Russian Empire: St Petersburg, Kyiv, Riga, Odessa, and Kherson, and exhibited works of the local artists (including Olexandra Exter, Vladimir Tatlin, and the Burliuk brothers), French art (Post-impressionists, “Nabis,” Cubists, Fauvists, Futurists), and German expressionism. These salons caused protests by the supporters of the realist school.<sup>3</sup>

Modernist tendencies were practiced and discussed among several groups: a community of artists and poets formed in 1914 and including the Burliuk brothers, Vladimir Mayakovsky, and Velimir Khlebnikov, who were gathering at the Siniakov’s family estate Krasna Poliana in the Kharkiv region and developed Neo-primitivist tendencies, applying archaisms in order to achieve spontaneity of perception and action;<sup>4</sup> the Group of Seven (1915), who were active within the framework of Cubo-futurism, as well as drawing inspiration from folklore and ancient cultures, cooperating with the Constructivist Vasyl Yermilov; Russian and Ukrainian Futurists of the Hylaea group (that included David Burliuk) in Odessa; and others. Another Futurist literature group that acted on the border of disciplines started out in Kyiv and later moved to Kharkiv. It practised a special form of Quero-futurism and its main figure, Mychajl’ Semenکو, launched several magazines that became platforms for original modern practices.<sup>5</sup> Artists and writers with global ambitions were looking for universals based on local developments, promoted proletarian ethics and aesthetics, and identified themselves with the European avant-garde.

Modernist tendencies remained present especially owing to several activities: the magazine *New Generation* founded by Semenکو in 1927–1930 in Kharkiv; the development of theatre and the work of director Les Kurбas and stage designers Vadim Meller and Anatol Petritsky in particular; and the creative search Vasyl Yermilov, Olexandr Bohomazov, Viktor Palmov, Kostiantyn Yeleva and artists of Mykhailo Boichuk’s school of arts in Kyiv.

Before the emergence of modernism in Ukraine, the dominant and most influential style was the realism of the Itinerants (*Peredvizhniki*). Graduates of the St Petersburg Academy, including the ones of Ukrainian origin, had also studied in France and were therefore acquainted with Impressionism and the practices of private studios. Both the Itinerants and the Impressionists developed a range of academic narratives and techniques; nevertheless, apart from the similarity of making art from life, the Itinerants’ activity remained in the naturalistic framework of mimetic representation of the reality and became a basis for the renewed academic system at the Academy of St Petersburg.

1  
Мудрак, “Нова генерація” і мистецький модернізм в Україні, 20.

2  
Болт, “Національний за формою, інтернаціональний за змістом,” 7–15.

3  
Мудрак, “Нова генерація” і мистецький модернізм в Україні, 157–158

4  
*Ibid.*, 106–107.

5  
Ільницький, Український футуризм; Мудрак, “Нова генерація” і мистецький модернізм в Україні.

Obrazovanje je omogućilo širenje i razvoj novih ideja u umjetnosti. Oni koji su putovali Europom ili studirali na zapadnim umjetničkim školama, nadahnuti zapadnjačkom umjetnošću, tražili su modernistički izraz i razradili svoje stilove kroz metodološko eksperimentiranje u novoosnovanim „otvorenim radionicama” i privatnim atelijerima. Odbacujući tradiciju „drevnih primjera”, ovi su umjetnici pribjegli različitim izvorima koji do tada nisu bili prisutni u akademskoj domeni, kao i kulturama oblikovanim izvan europske ideje autonomije umjetnosti. Tako je atelije Oleksandre Ekster, smješten u potkrovlju umjetničina stana u Kijevu (1918./1919.), postao središtem aktivnog razvoja modernističkih tendencija: njezin pedagoški sustav temeljio se na sintezi umjetnosti (filma, kazališta, dizajna, pučke umjetnosti) i nije činio jasnu razliku između likovne i primijenjene umjetnosti.<sup>6</sup> Apstrakcija je bila ono što ih je spajalo. Mnogi umjetnici bili su nadahnuti narodnim motivima, ritmovima i bojama, ali bez imitacije: među njih pripadaju Nina Genke-Meller, Jevhenija Pribilska te umjetnici koji su djelovali na području kazališta ili grafičkih umjetnosti—Vasilij Jermilov, Vadim Meller i Anatolij Petricki. Takve tendencije, pod snažnim utjecajem obrta, bile su zajedničke mnogim modernim praksama u Ukrajini, koje su se borile protiv akademskog poimanja umjetnosti i njegove odvojenosti od prakse. Figurativna sredstva oslobođena su reprezentacijskih svrha zahvaljujući uvjerenju da apstrakcija može bolje izraziti sferu duha.

Mali, privatni avangardni atelijeri služili su kao alternativa tradicionalnom, akademskom obrazovnom sustavu Ukrajine u sklopu Ruskog Carstva. No, ti moderni atelijeri supostojali su s onim tradicionalnijima, poput atelijera Oleksandra Muraška, utemeljenog 1913. godine. Upravo je on postao profesorom na Akademiji, prvoj višoj školi za umjetničko obrazovanje u Ukrajini, a ne Oleksandra Ekster, čiji je pedagoški sustav, formiran u Kijevu, poslužio kao osnova za njezin kolegij BYEMAC (Više umjetničko-tehničke radionice) u Moskvi. Iako se Muraško školovao na Akademiji u Petrogradu (u klasi *peredvizhnika* Ilije Repina), izgradio je svoju pedagogiku prema modelu pariških atelijera. Tijekom rasprava o Akademiji zalagao se za program koji bi bio slobodan i kreativan, za razliku od rutiniranosti stare škole.

#### UKRAJINSKA UMJETNIČKA AKADEMIJA

Zapadna tradicija umjetničkog obrazovanja, oblikovana tijekom više stoljeća, krajem 19. stoljeća bila je još vrlo akadem-ska, održavajući kulturni kontinuitet i skup standarda koje je valjalo slijediti. Napadi modernista na krute tradicije bili su i napadi na postojeće umjetničko obrazovanje. Aktualizacija koju su umjetničke prakse u Ukrajini doživjele početkom 20. stoljeća dogodila se u okviru obrazovnog sustava zahvaljujući revolucionarnoj eri: tako je 1917. postalo moguće ostvariti ideju o višem umjetničkom obrazovanju—i ono je u početku bilo modernističko, u deklariranoj oporbi naspram stare škole, prvenstveno sustava Akademije u Petrogradu. Za razliku od potonjega, bilo je usmjereno na kreativnost kao potencijal te na osobne umjetničke prakse svojih prvih profesora. No, prvi

Symbolism and Art Nouveau, which spread owing to the connections with France, Austria, Bohemia, Germany, Poland, and Russia, were also influential in Ukraine. Afterwards, Heorhiy Narbut, who had evolved in the Russian art group Mir iskusstva [The World of Art], which was mixing these styles and opposing Itinerants, Mykhailo Zhuk, who had studied in Krakow, and Abram Manevych, who had studied in Munich, became heads of the studios at the Academy in Kyiv.

Education facilitated the distribution and development of new ideas in art. Those who had travelled in Europe or studied at Western art schools, being inspired by Western art, searched for a modernist expression and elaborated their views by experimenting with methodology in the newly established “open workshops” and private studios. Rejecting the tradition of “ancient examples,” these artists resorted to different sources, hitherto not present in the academic field, and to cultures shaped outside the European idea of the autonomy of art. For example, Oleksandra Exter’s Studio, located in the attic of the artist’s apartment in Kyiv (1918–1919), was a centre of active development for the modernist tendencies: her pedagogical system was based on the synthesis of arts (cinema, theatre, design, folk art) and did not clearly distinguish between the visual and applied arts.<sup>6</sup> Abstraction brought them together. Many artists were inspired by folk motifs, rhythm, and colour, yet without imitating them: Nina Genke-Meller, Yevhenia Prybylska, and artists who worked in the theatre, or with polygraphy—Vasyl Yermilov, Vadim Meller, and Anatol Petritsky. Such tendencies, strongly influenced by the handicraft tradition, were common for many modern practices in Ukraine that struggled against the academic notion of art and its detachment from practice. Figural means were freed from the representational goals due to the belief that abstraction could express the spiritual to a greater extent.

Small, private avant-garde studios served as an alternative to the traditional, academic education system of Ukraine as part of the Russian Empire. But these modern studios co-existed with the more traditional ones, like that of Oleksandr Murashko, founded in 1913. It was he who became a professor at the Academy, the first higher institution of art education in Ukraine, and not Oleksandra Exter, whose pedagogical system, formed in Kyiv, served as a basis for her course in BYEMAC (Higher Art and Technical Workshops) in Moscow.

<sup>6</sup> Коваленко, „Олександр Екстер та її студія”.

<sup>7</sup> Кашуба-Вольвач, *Українська Академія Мистецтва*, 38.

<sup>8</sup> O povijesti osnutka Akademije, arhivskim izvorima i tijekom događaja vidi: Кашуба-Вольвач, *Українська Академія Мистецтва*.

<sup>9</sup> *Isto*, 148.

program Ukrajinske umjetničke akademije, zasnovan na ideji prakse u individualnim atelijerima kakva je dominirala u velikim europskim gradovima poput Pariza ili Münchena, nije bio toliko radikalna kao što će kasnije postati—bio je usmjeren na oslobađanje nacionalnih nastojanja za volju nezavisnoga kulturnog razvoja. Mnogi od diplomata umjetničkih fakulteta u Kijevu, Odesi i Harkovu otišli su na Akademiju u Petrogradu radi daljnjeg školovanja i nikada se nisu vratili pa se na osnivanje Akademije gledalo kao na izlaz iz podložnosti kulturi Ruskoga Carstva. U raspravama toga doba čak je bilo protivljenja tome da je se nazove „akademijom“, jer je ta riječ asocijala na dogmatiku akademskog obrazovanja i stroga pravila staroga političkog režima.

Ukrajinska umjetnička akademija osnovana je u vrijeme kada su se državni sustav i životni uvjeti nalazili u mijeni. Nakon revolucije u veljači 1917. provedba demokratskih ideja rezultirala je decentralizacijom vlasti. Proces izgradnje Akademije započeo je na javnoj osnovi.<sup>6</sup> Revolucionarni zahtjev „ŽIVJELA SLOBODNA UMJETNOST U SLOBODNOJ ZEMLJI!“ obznanjen je na sastancima svih zajednica umjetnika u Kijevu.<sup>7</sup> Zahvaljujući istraživanju Olene Kašuba-Volvač znamo da je osnivanje Akademije bio sastavni dio kulturnog plana Centralne Rade Ukrajine (tijela koje je proglasilo neovisnost) i stoga povezan s državotvornim težnjama Ukrajinaca. Cilj ove ustanove bio je stvoriti odgovarajuće uvjete za razvoj likovne kulture u skladu s novim društvenim odnosima. Ovi uvjeti trebali su potaknuti potragu za jedinstvenim jezikom, sukladnim modernim tendencijama. Misija povjerena Akademiji bila je stvaranje moderne umjetnosti za modernu zemlju. Nakon proglašavanja neovisnosti Ukrajine problem modernoga nacionalnog identiteta postajao je sve akutnijim, što je dovelo do razvoja nacionalne kulture u sprezi s inovativnim procesima modernizacije—do tada su naime ukrajinski umjetnici gradili svoja istraživanja na narodnoj umjetnosti i sakralnoj umjetnosti, često nesposobni prevladati svoja etnografska ograničenja i provincijalnost.

6  
Коваленко, “Олександра Екстер та її студія.”

7  
Кашуба-Вольвач, *Українська Академія Мистецтва*, 38.

8  
For the story of Academy’s foundation, the archival sources, and the course of events, please refer to Кашуба-Вольвач, *Українська Академія Мистецтва*.

9  
*Ibid.*, 148.

Although Murashko was educated at the St Petersburg Academy (in the class of the Itinerant Ilya Repin), he built his pedagogics following the model of Paris studios. During the discussions about the Academy, he endorsed a programme that would be free and creative, contrasting with the routine of the old school.<sup>7</sup>

#### THE UKRAINIAN ACADEMY OF ART

The Western tradition of art education, shaped over many centuries, was still academic at the end of the 19th century, maintaining a cultural continuity and a set of standards to follow. The modernists’ attacks on rigid traditions were also attacks on the existing art education. The update experienced by art practices in Ukraine at the beginning of the 20th century took place within the educational system because of the revolutionary era: in 1917, it became achievable to bring the idea of higher artistic education to life—and it was initially modernist, in a declarative opposition to the old school, primarily to the system of the St Petersburg Academy. Instead, it focused on creativity as a potential, and on the personal art practices of its first professors. But the first programme of the Ukrainian Academy of Art, based on the idea of individual studio practices, dominant in big European cities such as Paris or Munich, was not so radical as it would later become—it aimed at liberating the national endeavours for an independent cultural development. Many graduates of art colleges in Kyiv, Odessa, and Kharkiv went to the St Petersburg Academy for their further education and never came back, so the foundation of the Academy was seen as a way out of being controlled by the Russian Empire culture. There was even a protest expressed in the discussions of the time against naming it the “academy,” as this word was associated with the dogmatism of academic education and the strict rules of the old political regime.

The Ukrainian Academy of Art was founded while the state system and the living conditions were changing. After the revolution in February 1917, the implementation of democratic ideas resulted in governmental decentralization. The process of building the Academy started on a public basis.<sup>8</sup> The revolutionary demand “Long live free art in a free country!” was proclaimed at the meetings of all artists’ communities in Kyiv.<sup>9</sup> Based on the research of Olena Kashuba-Volvach, we know that the foundation of the Academy was an integral part of the cultural plan of the Central Council of Ukraine (the body that declared independence) and therefore related to the state-building aspirations of the Ukrainians. The goal of this institution was to create proper conditions for the development of a fine arts culture in accordance with the new social relations. These conditions had to facilitate the search for a unique language, consonant with modern tendencies. The mission put on the Academy was to create modern art for a modern country. With the declaration of Ukraine’s independence, the problem of modern national identity

Jedan od utemeljitelja Akademije, kulturni znanstvenik Dmitro Antonovič, smatrao je da „nova akademija ne bi trebala oponašati ničiju rutinu, nego stvoriti vlastite nacionalne umjetničke tradicije, a umjetnici će odrediti koje će tradicije to točno biti”.<sup>10</sup> Znanje i praksa prvih profesora trebali su poslužiti kao osnova za provedbu novoga umjetničkog sustava. Većina voditelja prvih atelijera, kao što su bili već spomenuti Muraško, Žuk ili Manevič, studirali su na vodećim europskim umjetničkim školama i privatnim akademijama u Parizu, Münchenu, Krakovu, Pragu ili Petrogradu, razvijajući različite stilove. Njihove umjetničke metode mogu se smatrati prijedlozima za estetski program i stavove o tome kako bi umjetnost u Ukrajini trebala izgledati. Uslijed toga, unutar iste su ustanove supostojale različite stilske i svjetonazorske koncepcije. Tu nalazimo, na primjer, zahtjev za stvaranje visoke umjetnosti koja bi bila povezana s demokratskim masama zahvaljujući uvažavanju primitivne umjetnosti, lokalnih specifičnosti i svakodnevnog života u djelima Mihajla Žuka.<sup>11</sup> Mihajlo Bojčuk formulirao je potrebu za stvaranjem nove međunarodne umjetnosti zasnovane na vlastitoj naciji, istodobno tvrdeći kako datacija i podrijetlo umjetničkog djela nisu važni kada je riječ o usvajanju zakonitosti kompozicije.<sup>12</sup> Sve u svemu, Akademija je još uvijek bila čvrsto povezana s predrevolucionarnim razvojem impresionizma, secesije i simbolizma i usredotočena na štafelajske umjetničke forme, u prvom redu slikarstvo.

Liberalni intelektualci nadali su se da će viša umjetnička škola odigrati ključnu ulogu u uspostavi nove kulture u Ukrajini i slagali su se oko njezina „domaćeg” karaktera. U pojašnjenju upućenom Generalnom sekretarijatu o utemeljenju Akademije Hrihorij Pavluckyi je obznanio glavna načela nove umjetničke škole: obrazovanje slijedeći nacionalne tradicije; prihvaćanje umjetničke slobode i individualnosti umjesto „škole” te poštivanje individualnih aspekata umjetničkog dara, bez ograničavanja slobode umjetnika.<sup>13</sup>

Demokratski statut Akademije polučio je kritiku Fotija Krasickog, koji je smatrao da umjetnici moraju sudjelovati u stvaranju „slike o naciji”; da smo kultiviran narod, nikakvi nacionalni simboli ne bi nas smetali; postali bismo internacionalistima a da ne izgubimo vlastito zanimanje za čovječanstvo; no mi smo u cijelosti neupućeni i nekulturni.<sup>14</sup> Krasicki je također isticao praktične zahtjeve nove društvene stvarnosti, koje su osnivači zanemarili: potrebu za arhitektima, ilustratorima i dizajnerima industrijskih predmeta.<sup>15</sup> Iako se u ranim danima Akademije raspravljalo o stvaranju osnove za arhitektonsko obrazovanje,<sup>16</sup> odgovor na te zahtjeve razmatran je tek kada je Akademija nastavila rad pod sovjetskom vlašću kao Kijevski umjetnički institut.

Privatne akademije i europski atelijeri uzeti su kao primjeri za uspostavljanje novog oblika visokoga umjetničkog obrazovanja: Ukrajinska umjetnička akademija oblikovana je kao konglomerat atelijera na čelu s osam profesora koji su, izbjegavajući birokratske postupke, provodili vlastite programe i rasporede. Dakle, na Akademiji nije bilo ni općih obrazovnih kolegija ni podjela prema specijalnosti. Svaka osoba,

grew more acute, leading to the development of a national culture related to the innovative processes of modernization—until then, Ukrainian artists were building their search on folk art and sacral art, often unable to overcome their ethnographic limitations and provinciality.



Slikanje vojarnje Lutsk u Kijevu, *Radnici i seljaci, ujedinjeni u proleterskoj revoluciji, uništavaju hidru kapitalizma*, skupina iz Bojčukova ateljea: T. Bojčuk, V. Sedljari, I. Padalka, O. Pavlenko i drugi, 1919. Ljubaznošću Ivana Melničuka, Kijev. / *Painting the Lutsk barracks in Kyiv. Workers and peasants, united in the proletarian revolution, are ruining the hydra of capitalism*, Boichuk's studio group: T. Boichuk, V. Sedliar, I. Padalka, O. Pavlenko, and others, 1919. Courtesy of Ivan Melnychuk, Kyiv.

↑

10 Павловський, „Українська державна академія мистецтв”, 242.

11 Жук, „Українська Академія Мистецтва”, 142–144.

12 Павленко, „Профессор М. Л. Бойчук и ‚бойзукизм’”, 133.

13 Кашуба-Вольвач, *Українська Академія Мистецтва*, 48–49

14 Красицький, „В справі української Академії мистецтва”, 189.

15 *Isto*, 184.

16 Кашуба-Вольвач, *Українська Академія Мистецтва*, 51–52.

17 Павленко, „Профессор М. Л. Бойчук и ‚бойзукизм’”, 25.

18 *Isto*, 68.

19 Кричевський, „Нарбут в Українській академії мистецтв”, 54–57.

bez obzira na spol, nacionalnost, vjeru ili dob, mogla je postati njezinim studentom. Rad na vlastitom napretku i samoobrazovanje navodili su se kao prioriteta i to je bilo nešto sasvim novo i drugačije u odnosu na disciplinarno određene prakse unutar akademskog sustava. Dakle, prvenstvo je imala ideja nemiješanja u kreativni rad, određen individualnošću umjetnika, iako je format atelijera omogućavao da profesori utječu na svoje učenike. Tako pitanje stvaranja općeg sustava umjetničkog obrazovanja nije bilo na dnevnom redu. Olena Pavlenko, koja je u to vrijeme studirala na Akademiji, odlučila je promijeniti atelijer—iz atelijera F. Kričevskog, koji je slijedio ista načela koja je slijedio dok je predavao na Kijevskoj umjetničkoj školi, u onaj koji je držao Bojčuk, budući da ga je pratio glas da ima jedinstven pristup poučavanju.<sup>17</sup> U priopćenju o osnivanju Akademije<sup>18</sup> možemo vidjeti koje su umjetničke forme, žanrove i tehnike prakticirali pojedini profesori, budući da su njihova područja kompetencije navedena nakon njihova prezimena, na primjer: Žuk—portret, dekorativna umjetnost; Muraško—portret; V. Kričevski—narodna umjetnost, ukrajinski ukras, arhitektura; Manevič, Buraček—pejzažno slikarstvo. U svojim je memoarima V. Kričevski naveo vlastite varijacije ili specifikacije: Manevič—dekorativni pejzaž; Buraček—intimni pejzaž, litografija; F. Kričevski—žanrovska umjetnost, gravura, skulptura. Kričevski spominje i neprestane svađe među profesorima, osobito opisujući kritiku usmjerenu protiv Muraškova atelijera i agitaciju protiv Maneviča jer je njegov atelijer premalen, a njegov impresionistički stil odviše ljevičarski.<sup>19</sup>

Pa ipak, ideje i formalne prakse koje su postavili osnivači i prvi profesori nisu se u potpunosti provodile, i to iz političkih razloga, kao što su bili neprestani sukobi u Kijevu, dramatične smjene vlasti i nemogućnost zadržavanja proglašene neovisnosti. Tijekom prvih godina Akademija nije imala vlastitu zgradu i uglavnom je djelovala zahvaljujući inicijativi profesora. Neki od njih, koji su ostali u Ukrajini, kasnije su dobili priliku ostvariti svoje namjere o stvaranju modernoga obrazovnog sustava.

10  
Павловський, “Українська державна академія мистецтв,” 242.

11  
Жук, “Українська Академія Мистецтва,” 142–144.

12  
Павленко, “Професор М. Л. Бойчук и ‘бойзукизм’,” 133.

13  
Кашуба-Вольвач, *Українська Академія Мистецтва*, 48–49.

14  
Красицький, “В справі української Академії мистецтва,” 189.

15  
*Ibid.*, 184.

16  
Кашуба-Вольвач, *Українська Академія Мистецтва*, 51–52.

One of the founders of the Academy, cultural scientist Dmytro Antonovych, argued that “the new Academy is not expected to imitate someone else’s routine, but to create its own national art traditions instead, with the artists defining which traditions exactly.”<sup>10</sup> The knowledge and practice of the first professors was to serve as a basis for the implementation of the new art system. Most heads of the first studios, such as the above-mentioned Murashko, Zhuk, or Manevych, had studied at the leading European art schools and private academies in Paris, Munich, Krakow, Prague, or St Petersburg, developing different styles. Their artistic methods can be seen as suggestions for an aesthetic programme and as views on what art in Ukraine should look like. As a result, there were diverse stylistic and worldview concepts co-existing within one institution. One finds the demand for creating high art that would be related to the democratic masses thanks to its attention to primitive art, the local specificities, and mundane, everyday life in works of Mykhailo Zhuk.<sup>11</sup> Mykhailo Boichuk formulated the need for creating new international art based on the local nation, at the same time stating that the date and origin of an artwork did not matter when learning the laws of composition.<sup>12</sup> Overall, the Academy was still tightly allied with the pre-revolutionary developments of Impressionism, Art Nouveau, and Symbolism, and focused on easel art forms, mainly painting.

Liberal intellectuals hoped that the higher school of arts would play a crucial role in establishing a new culture in Ukraine and agreed on its “local” nature. In his explanatory note to the General Secretariat about the Academy’s foundation, Hryhoryi Pavlutskyi declared the main principles of the new art school: educating by following national traditions; accepting artistic freedom and replacing “school” through individuality; respecting the individual aspects of artistic talent and not intruding upon the artist’s freedom.<sup>13</sup>

The democratic Statute of the Academy drew criticism from Fotii Krasysky, who claimed that the artists had to take part in creating a “national image:” if we were a cultured nation, then all national symbols would not matter to us: we would become internationalists without losing our own interest in humanity; yet we are on the whole ignorant and uncultured.<sup>14</sup> Krasysky also stressed the practical requirements of the new social reality, ignored by the founders, such as the need for architects, illustrators, and designers of industrial objects.<sup>15</sup> Although there were discussions about establishing a basis for architectural education in the early days of the Academy,<sup>16</sup> response to these requirements was considered only when the Academy worked under the Soviet authority as the Kyiv Art Institute.

Private academies and European studios were taken as examples for establishing a new form of higher education in arts: the Ukrainian Academy of Art was shaped as a conglomeration of studios headed by eight professors who, avoiding the bureaucratic procedures, implemented their own programmes and schedules. Thus, there were



KIJEVSKI  
UMJETNIČKI INSTITUT

Od 1919. godine, kada su Kijev okupirale boljševičke snage, Akademijom je upravljala nova država. Reorganizirana je 1922. godine kao Kijevski institut likovnih umjetnosti te 1924. kao Kijevski umjetnički institut. Nakon ujedinjenja s Ukrajinskim institutom za arhitekturu Institut je dobio vlastitu zgradu i znatnu državnu potporu, a njegov program imao je osnovu u ideološkim premisama koje su se pak temeljile na marksističko-lenjinističkom pristupu umjetnosti i njezinoj društvenoj ulozi.

Novi voditelj Instituta bio je teoretičar umjetnosti i član partije Ivan Vrona, koji je u njegov program unio „povijesnu zadaću ukrajinske više umjetničke škole da podigne razinu zaostalosti” kao dio njegove pedagoške i ideološke koncepcije.<sup>20</sup> Vronini tekstovi puni su patosa, koji jasno pokazuje kako je Institut obavljao svoje „povijesne zadaće” i stvarao „pravu nacionalnu umjetničku kulturu”.<sup>21</sup> Osnivanje i reforme Instituta u potpunosti je podržavalo Narodno povjerenstvo za obrazovanje, koje je utjelovljavalo novu kulturnu politiku Ukrajine potičući razvoj socijalističke umjetnosti. Bilo je to vrijeme nove sovjetske politike lokalizacije („korjenizacije”), pokrenute 1923. godine, kada su nacionalni jezici postali službenima, a lokalne kulture uživale su podršku. Ovaj novi naglasak na lokalnome utjecao je na proces aktivnog eksperimentiranja u likovnoj umjetnosti, kazalištu i književnosti, što je dovelo do stvaranja jedinstvene modernističke kulture u Ukrajini. Između 1926. i 1928., uz podršku Mikole Skripnika, komesara za obrazovanje, umjetničke skupine i časopisi doživjeli su nevideni procvat, a *Nova generacija* objavljivala je članke umjetnika koji su predavali na Institutu, poput Kazimira Maljeviča, Viktora Palmova ili Vasilija Sedljara, te pratila rasprave o modernim umjetničkim stilovima. Osim općeg pomaka partije prema proleterskoj umjetnosti, Skripnik je obraćao pozornost i na kvalitetu umjetničke forme te je poticao natjecanje između različitih stilova.<sup>22</sup>

Vrona je izjavio kako „srećom, tradicije akademskog obrazovanja u Ukrajini nisu dovoljno jake da zaustave razvoj jedne nove i revolucionarne škole”.<sup>23</sup> U kontekstu nove institucionalne reorganizacije Instituta, koju je sam pokrenuo, sastav pojedinačnih atelijera ukinut je i zamijenjen skupnom evaluacijom. Institut je postao kompleksnom ustanovom s mnoštvom kabineta, pomoćnih objekata, produkcijskih i nastavnih atelijera (za fotografiju, skulpturu, keramiku, stolariju i drvodjelstvo, izvanjski dizajn), laboratorijima (za kemijski, optički i znanstveno utemeljene prostorne umjetnosti, tehnologiju materijala, proizvodnju boja), knjižnicom, istraživačkom podjelom umjetničkih studija, skupinama za izučavanje arhitekture i grafičkih umjetnosti i tako dalje. U to su vrijeme na Institut pozvani novi predavači (na temelju natječaja širom Unije ili osobnog poziva), među kojima su bili i prvi profesori Akademije poput Mihajla Bojčuka ili Fedira Kričevskog; Fotija Krasickog, čiju smo kritiku Akademije ranije spomenuli; umjetnika Oleksandra Bohomazova, Kazimira

no general education classes or speciality divisions at the Academy. Any person, regardless of gender, nationality, religion, or age, could become a student there. Self-improvement and self-education were claimed as priorities, which was groundbreaking and completely different to the disciplinary practices inside the academic system. So, the idea of non-interference in creative work, determined by the artist’s individuality, was given primacy, although the format of studios provided a ground for professors to influence their students. This way, the issue of creating a general system of artistic education was not on the agenda. Olena Pavlenko, who was studying at the Academy at the time, decided to switch studios—from the one headed by F. Krychevsky, who used the same principles as he had used when teaching at the Kyiv Art College, to the one headed by Boichuk, as there were rumours about him having a unique teaching approach.<sup>17</sup> In the announcement of the Academy’s foundation,<sup>18</sup> one can see which art forms, genres, and techniques were practiced by individual professors, as their areas of competence were mentioned after the surnames, for example: Zhuk—portraiture, decorative arts; Murashko—portraiture; V. Krychevsky—folk art, Ukrainian ornament, architecture; Manevych, Burachek—landscape painting. In his memoirs, V. Krychevsky gave his variations or specifications: Manevych—decorative landscape; Burachek—intimate landscape, lithography; F. Krychevsky—genre art, etching, sculpture. He also wrote about constant tiffs among the professors, particularly describing criticism directed against Murashko’s studio and agitation against Manevych’s studio as being too small and its impressionistic style being too leftist.<sup>19</sup>

And yet, the ideas and formal practices laid down by the founders and first professors were not fully implemented for political reasons: the ongoing fighting in Kyiv, the dramatic shifts of power, the inability to maintain the declared independence. During the first years, the Academy did not have its own building and worked mainly owing to the professors’ initiative. Some of them, who stayed in Ukraine, got the opportunity to realize their intentions in creating a modern educational system later on.

20

Врона, „Київський Художній Інститут”, 9.

21

Isto, 7–18.

22

Ільницький, *Український футуризм*, 135–140.

23

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 12.

24

Detaljnije o obrazovnom sustavu i kulturnim odjelima u publikaciji Instituta pod Vroninim uredništvom. Врона, „Київський Художній Інститут”.

25

Isto, 12.

Maljeviča i Viktora Palmova; Vladimira Tatljina, koji je postao profesorom na Odsjeku za film, kazalište i fotografiju, te arhitekta Pavla Aljošina.<sup>24</sup>

Institut je približio umjetničku školu ciljevima stvarnosti svojim nastojanjima da analizira ulogu umjetnika i značenje umjetničke profesije. U svezi s time odsjek za slikarstvo, koji se do tada sastojao od štafelajskog slikarstva i monumentalne umjetnosti, dobio je dva nova odjela: za tekstilni dizajn i za film, kazalište i fotografiju. Osnovani su i novi grafički i pedagoški odjeli. Kao jedan od najmoćnijih i najnaprednijih, Odsjek za arhitekturu imao je i urbanistički odjel koji je odražavao novu viziju umjetnosti kao složene pojave koja uključuje interakciju disciplina. Postavljen je novi cilj da se povežu strojarstvo i umjetnost, dakle da se obrazuju inženjerski umjetnici umjesto građevinskih dekoratera.<sup>25</sup> Budući da je bio usmjeren na proizvodnju, Institut je utjelovljavao novije rasprave o prijelazu čiste forme na funkcionalnost, kao jednog od pitanja moderne umjetnosti. Uslijed brze industrijalizacije i izgradnje novih gradova javila se potreba da umjetnici stvaraju materijalno okruženje—što je postalo još jednim čimbenikom u prilog reviziji obrazovnih programa kako bi se zadovoljile potrebe industrije: Institut je trebao školovati djelatnike koji će dizajnirati novi sovjetski način života i povezati ih s procesom proizvodnje.



Kijevski institut proletrske umjetnosti, radionica monumentalnog slikarstva, 1932. Ljubaznošću Ivana Melničuka, Kijev. / The Kyiv Institute of Proletarian Art, monumental painting workshop, 1932. Courtesy of Ivan Melnychuk, Kyiv.

↑

17

Павленко, “Профессор М. Л. Бойчук и ‘бойзукизм’,” 25.

18

*Ibid.*, 68.

19

Кричевський, “Нарбут в Українській академії мистецтв,” 54–57.

20

Врона, “Київський Художній Інститут,” 9.

21

*Ibid.*, 7–18.

22

Льницький, *Український футуризм*, 135–140.

23

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 12.

## THE KYIV ART INSTITUTE

Starting from 1919, when Kyiv was occupied by the Bolshevik forces, the Academy was maintained by the new state. It was reorganized as the Kyiv Institute of Fine Arts in 1922, and the Kyiv Art Institute in 1924. After being united with the Ukrainian Institute of Architecture, the Institute got its own building and a significant state support, while its programme had its basis in the ideological premises that were, in their turn, based on the Marxist-Leninist approach to art and its social role.

The new head of the Institute was art theoretician and party member Ivan Vrona, who added to its programme the “historical task for the Ukrainian higher art school of lifting up the backward level” as part of his pedagogical and ideological conception.<sup>20</sup> Vrona’s texts are filled with pathos, representative of how the Institute performed its “historical tasks” and created a “true national artistic culture.”<sup>21</sup> The Institute’s establishment and reforms were fully supported by the People’s Commissariat of Education, which embodied the new cultural policy of Ukraine, encouraging the development of socialist art. It was the time of the new Soviet localization (“korenziation”) policy, started in 1923, when national languages became official and local cultures were supported. This new emphasis on the local affected the process of active experimentation in fine arts, theatre, and literature, which led to the creation of a unique modernistic culture in Ukraine. During 1926–1928, with the support of Mykola Skrypnyk, the Commissar of Education, art groups and magazines experienced an unprecedented blooming, with the *New Generation* publishing articles by the artists teaching at the Institute such as Kazimir Malevich, Victor Palmov, or Vasyl Sedliar, and following discussions about modern artistic styles. Apart from the party’s general shift towards proletarian art, Skrypnyk also paid attention to the quality of art form and encouraged competition between different styles.<sup>22</sup>

Vrona stated that “fortunately, the traditions of academic education in Ukraine were not strong enough to stop the development of a new and revolutionary school.”<sup>23</sup> In the context of the new institutional reorganization of the Institute, initiated by him, the system of individual studios was abolished and replaced through group assessment. The Institute became a complex institution with lots of cabinets, auxiliary facilities, production and training studios (for photography, sculpture, ceramics, carpentry and woodworking, exterior design), laboratories (chemically, optically, and scientifically based spatial arts, the technology of materials, paints production), a library, a research subdivision of art studies, architectural and polygraphic study groups, etc. At that time, new teachers were invited to the Institute (based on the all-Union competition or by personal invitation), among whom were the first professors of the Academy, such as Mykhailo Boichuk or Fedir Krychevsky; Fotii Krasytzky, whose criticism of the Academy has been mentioned above; artists Oleksandr Bohomazov, Kazimir Malevich, and Victor

Prevladavanje jaza između umjetnosti i obrta bio je jedan od ključnih problema modernizma. Zahtjev da se industrijska umjetnost i likovna umjetnost izjednače u pravima i vrijednostima bio je među najvažnijima u programu Udruge za revolucionarnu umjetnost u Ukrajini, utemeljene 1925. godine. Bila je to najveća skupina, s podružnicama u raznim ukrajinskim gradovima i s „bojčukistima” u svojoj jezgri: Akademijinim profesorom Bojčukom i njegovim učenicima i sljedbenicima. Međutim, oni nisu izjednačavali umjetnost i obrt, nego su esencijalizirali formu kao sredstvo za nametanje novoga revolucionarnog značenja.<sup>26</sup> Bojčukova škola, koja je bila najutjecajnija na Institutu, razvila je monumentalne tehnike freske i tempere, oslanjajući se na koncept likovne umjetnosti kao organske sinteze njihovih različitih oblika. Ovo presmjerenje dovelo je do zamjene pojedinačnih umjetničkih djela timskim radom. Stvaranje monumentalne umjetnosti zahtijevalo je zajedničku proizvodnju i zajedničku recepciju. Nakon formalne analize kompozicija drevnih kultura putem fotoreprodukcija i nakon svladavanja tehnologija monumentalne umjetnosti, Bojčukovi su učenici radili u timovima, stvarajući monumentalna djela. U eri revolucionarne agitacije i propagande uz vladinu potporu Bojčukova je škola, osnovana prije revolucije, tražila načine da se monumentalna umjetnost upotrijebi kao način privlačenja šire javnosti. Bojčukova studentica Olena Pavlenko istaknula je kako im je to omogućavalo da povežu svoj rad sa širom publikom i sačuvaju se od utjecaja individualizma koji je u to vrijeme bio dominantna ideja kao i ‘umjetnost radi umjetnosti’.<sup>27</sup>

Praktično iskustvo postalo je osnovom za obrazovanje, a na Institutu su pokrenute radionice na kojima su studenti vježbali arhitektonski dizajn i unutarnje uređenje ili proizvodili grafike koje je naručila država, koristeći prihode za obrazovni proces i nabavu opreme. Na taj su način prvi praktični projekti nakon revolucije—uređenje zgrada, vlakova za kampanje, parobroda, ulica i trgova—s poznatim slikarima, uključujući profesore s Akademije poput Buračeka dosegнули novu razinu.

Vlada je bila jedina ugovorna strana koja je uglavnom naručivala javnu umjetnost, dok su muzeji otkupljivali slike. Umjetnička proizvodnja bila je čvrsto povezana s kulturnom politikom države. Institut se borio protiv štafelajnog slikarstva, koje je, kako se smatralo, bilo proizvod građanske i zemljoposjedničke ere. Počevši od 1925. godine, štafelajno je slikarstvo bilo zastupljeno kao dodatak monumentalnom. Postupno je zamijenjeno arhitekturom, ilustracijom knjiga i kinematografskim/fotografskim/kazališnim/klupskim umjetničkim oblicima te je tako ostalo vezano uz laboratorije i eksperiment.<sup>28</sup>

Pavlenko podsjeća kako Bojčuk nije bio zadovoljan formalističkim istraživanjima modernih umjetnika, čiji se rad činio spekulativnim proizvodom—bio je uvjeren u potrebu za popularnom umjetnošću u revolucionarnom društvu.<sup>29</sup> Njegov analitički pristup u potrazi za oblicima i materijalima bio je utemeljen na viziji umjetnosti koja ima vlastite stabilne zakonitosti, a njegovi su se studenti slagali s idejama Diega

Palmov; Vladimir Tatlin, who became professor at the Department of Film, Theatre, and Photography; and architect Pavlo Alyoshyn.<sup>24</sup>

The Institute was bringing the art school closer to the objectives of reality, aiming to analyse the artist’s role and the meaning of artistic profession. In this connection, two sections—textile and film-theatre-photography—were added to the painting department, which consisted of easel painting and monumental art; also, new polygraphic and pedagogical departments were founded. Being among the most powerful and balanced ones, the Department of Architecture had an urbanism section that reflected the new vision of art as a complex phenomenon that includes an interaction of disciplines. There was a new goal of bringing the construction machinery and art together, of educating an engineering artist instead of a building decorator.<sup>25</sup> Being production-oriented, the Institute embodied the recent discussions on the pure form’s transition to function, which was an issue of modern art. With the industrialization moving fast and the new cities being built, there was a need for artists to create the material environment—which became another factor for the revision of educational programmes in order to meet the industry needs: the Institute had to train workers who would design the new Soviet way of life and to connect them with the production process.

Overcoming the division between arts and crafts was one of the crucial problems of modernism. The requirement of industrial arts and fine arts to be equal in their rights and values was among the most important ones in the programme of the Association of Revolutionary Art in Ukraine, founded in 1925. It was the largest group, with affiliates in various Ukrainian urban centres and with the “Boichukists” at its core: the Academy’s professor Boichuk with his students and followers. However, they did not equate arts and crafts, but rather essentialize the form as a means of implementing a new revolutionary meaning.<sup>26</sup> The School of Boichuk, which was the most influential at the Institute, developed monumental techniques of fresco and tempera painting, relying on the concept of fine arts as an organic synthesis of their different forms. This reorientation of work led to the replacement of individual artworks by teamwork. Creating monumental art required both joint production and joint reception. After making a formal analysis of the compositions of ancient cultures by means of photo reproductions, and after mastering the monumental art technologies, Boichuk’s students worked in teams, creating monumental art works.

<sup>26</sup>

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 17.

<sup>27</sup>

Павленко, „Профессор М. Л. Бойчук и ‚бойчукизм’”, 28

<sup>28</sup>

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 20.

<sup>29</sup>

Павленко, „Профессор М. Л. Бойчук и ‚бойчукизм’”, 27.

<sup>30</sup>

/sto.

Rivera o tome da je umjetnik poput vrhunski obučena radnika koji prima državne narudžbe za uređenje javnog prostora.<sup>30</sup> Kao što možemo vidjeti, moderna je umjetnost bila rastrgana između uključenosti u popularnu umjetnost i aktivne transformacije stvarnosti, što je dovelo do suradnje s političkim strankama i bavljenja temama kao što su sredstva umjetničkog izražavanja i umjetnička autonomija.



Slikanje rustikalnog lječilišta na Hadžibegovu limanu pokraj Odeše; M. Bojčuk stoji ispod skele, A. Ivanova i V. Sedljar sjede, a M. Rokicki, M. Šehtman i O. Bizjukov su na skeli, 1928. Ljubaznošću Ivana Melničuka, Kijev. / Painting of the rustic health resort at the Khadzhibey estuary outside the town of Odesa; M. Boichuk is standing underneath, A. Ivanova and V. Sedliar are sitting, and M. Rokytsky, M. Shehtman, and O. Biziukov are on the scaffolding, 1928. Courtesy of Ivan Melnychuk, Kyiv.

↑

24

For details on the educational system and cultural departments, please refer to the publication of the Institute edited by Vrona. Врона, “Київський Художній Інститут.”

25

*Ibid.*, 12.

26

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 17.

27

Павленко, “Профессор М. Л. Бойчук и ‘бойзукизм’,” 28.

28

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 20.

29

Павленко, “Профессор М. Л. Бойчук и ‘бойзукизм’,” 27.

30

*Ibidem.*

31

Врона, “Київський Художній Інститут,” 13.

In the age of government-supported revolutionary agitation and propaganda, Boichuk’s school, founded before the revolution, was looking for approaches to deal with monumental art as a way of appealing to the general public. Boichuk’s student Olena Pavlenko noted that this allowed them to relate their work to a wider audience and preserved them from the influence of individualism that was dominant at that time with its idea of “art for art’s sake.”<sup>27</sup>

The practical experience became a basis for education and there were workshops launched at the Institute for students to practice architectural and interior design, or produce graphics commissioned by the state, using the income for the educational process and equipment procurements. This way, the first practices after the revolution with famous painters, including the Academy’s professors like Burachek, decorating buildings, campaign trains, steamboats, streets and squares, reached a new level.

The government was the only contracting authority that mostly demanded public art, while easel paintings were procured by the museums. Art production was tightly connected to the cultural policy of the state. The Institute was striving against easel painting, which, as it was supposed, was a product of the bourgeois and landowners’ era. Starting from 1925, easel painting was present at the department as an addition to the monumental one. Easel art was also replaced by architecture, book illustration, and cinematic/photographic/theatrical/club art forms, and thus remained laboratory-based and experimental.<sup>28</sup>

Pavlenko recalls how Boichuk was not satisfied with the formalist search of modern artists whose work appeared to be a speculative product—he was sure of the need for popular art in a revolutionary society.<sup>29</sup> His analytical approach to searching for forms and materials was grounded in the vision of art having its own stable laws, and his students agreed with Diego Rivera’s ideas about the artist being equal to highly trained workers who received state commissions for decorating public space.<sup>30</sup> As we can see, modern art was torn between the aim of engaging popular art and active reality transformation, which led to cooperation with political parties and a focus on the means of artistic expression and the autonomy of art.

Convergence of different forms in monumental art and the focus on production required formulating universal teaching methods that would be based on analysing the main elements of art and searching for form-making laws. Professors and teachers gained support for elaborating innovative practices and methods in contrast with the “individualistic and subjective approaches focused on personal aesthetics and tastes.”<sup>31</sup> For that reason, a special course on “formal and technical disciplines” (*Формекс*) was established, aiming to develop teaching methods with an analytical objective. *Формекс* corresponded with the new art’s aspiration to move from easel forms of illusionist-mimetic art to extensional and functional object design, from the task of imitating reality to creating it.

Sraz različitih formi u monumentalnoj umjetnosti i usredotočenost na proizvodnju zahtijevali su formulaciju univerzalnih metoda poučavanja koje bi se temeljile na analizi glavnih elemenata umjetnosti i istraživanju zakonitosti oblikovanja. Profesori i nastavnici dobivali su potporu za rad na inovativnim praksama i metodama koje će se suprotstaviti „individualističkim i subjektivnim pristupima usmjerenim na osobnu estetiku i ukuse”.<sup>31</sup> Stoga je uspostavljen i poseban kolegij o „formalnim i tehničkim disciplinama” (*Формех*), koji je trebao razraditi metode poučavanja s analitičkim ciljem. *Формех* je odgovarao nastojanju nove umjetnosti da se odmakne od štafelajnih žanrova iluzionističko-mimetičke umjetnosti u smjeru ekstenzivnog i funkcionalnog predmetnog dizajna, od zadaće imitiranja stvarnosti na njezino stvaranje.

Na radionici formalnih i tehničkih elemenata u umjetničkom djelu, koja je uključivala laboratorije crtanja, boje, tehničkog crtanja i izrade maketa, tijekom prvih dviju godina studenti su učili osnovne elemente i sredstva umjetničkog oblikovanja.<sup>32</sup> Program *Формех* uključio je temeljne elemente i sredstva figuracije (boju, liniju, ravninu, prostor), načela kompozicije (proporcije, ritam, dinamiku, kontraste), načela oblikovanja te strukturiranje formalnih i tehničkih aspekata, istražujući evoluciju umjetničke forme (na Bohomazovu kolegiju),<sup>33</sup> ujednačujući terminologiju prema prijedlogu Eugena Sahajdačnog<sup>34</sup> i istražujući relevantna sredstva izražavanja. Nastava umjetnosti temeljila se na formalističkom pristupu i više se nije oslanjala na akademske vještine obuke na osnovi imitacije. U središtu modernističkog obrazovanja kakvo je razvio Institut bila su umjetnička sredstva kao takva, a njegova metodologija bila je usmjerena na analizu glavnih elemenata umjetnosti kao što su oblik i boja te na istraživanje objektivnih zakonitosti oblikovanja. Bohomazov je, na primjer, u podučavanju formalnih i tehničkih aspekata crteža i boje obraćao posebnu pozornost na utjecaj apstraktnih elemenata.<sup>35</sup> Tako su se umjetnici u nastavi bavili i problemom percepcije.

Rasprave koje su se održavale na sastancima sekcija Instituta uglavnom su se bavile formalnim pitanjima. Mikola Trjaskin (umjetnik i voditelj Odjela za film, kazalište i fotografiju) naglašavao je potrebu razvijanja metoda za izradu novih predmeta umjesto proizvodnje maketa i primjera, dok je Eugen Sahajdačni isticao kako je, budući da neki umjetnici ne mogu stvarati oblike buduće umjetnosti, potrebno baviti se isključivo umjetničkim pitanjima kao što su boja ili prostor.<sup>36</sup> Razgovori su se također ticali obrazovnih načela i metoda; Vrona je 1927. pozvao Kazimira Maljeviča da organizira istraživački kabinet za eksperimentalnu umjetnost s naglaskom na analizi modernih stilova.

Maljevič je usmjerio istraživanja prema učenju kako odgovoriti na utjecaj različitih „izama” na umjetnikov rad i definirati disciplinu iza svakog „izma”—uspostavivši tako metode podučavanja za različite stilove.<sup>37</sup> Smatrao je da je kubizam najснаžнија основа за modernog umjetnika i najbolji način za postizanje ciljeva programa *Формех*, budući da nudi širok opseg formalnih rješenja i objektivnih poimanja prostornih

At the workshop of formal and technical elements in artworks, which included laboratories of drawing, colour, technical drawing, and scale modelling, during the first two years students were learning the basic elements and means of artistic form-making.<sup>32</sup> The *Формех* programme included the fundamental elements and figural means (colour, line, plane, space), the principles of composition (proportion, rhythm, dynamics, contrasts), the principles of form-making, the structuring of formal and technical aspects, exploring the evolution of an art form (at Bohomazov’s course),<sup>33</sup> unifying the terminology as suggested by Eugen Sahaidachny,<sup>34</sup> and searching for the means of expression relevant to the purpose. Teaching art was based on a formalistic approach and was no longer relying on the academic skills of imitation training. The very means of art were placed in the centre of modernist education as elaborated at the Institute, and its methodology focused on analysing the main elements of art, such as form and colour, and searching for the objective laws of form-making. In teaching the formal and technical aspects of drawing and colour, Bohomazov, for example, paid attention to the impact of abstract elements.<sup>35</sup> Thus, the teaching artists were also concerned with the problem of perception.

Discussions held at the section meetings of the Institute mainly focused on formal issues. Mykola Tryaskin (artist and head of the Department of Film, Theatre, and Photography) emphasized the need of developing methods for building new objects rather than producing models and examples, while Eugen Sahaidachny noted that, since some artists were not able to create forms of future art, it was necessary to deal solely with artistic issues such as colour or space.<sup>36</sup>

31

Врона, „Київський Художній Інститут”, 13.

32

Кашуба, „Фортех’ у Київському художньому інституті 1920-х років”, 49–61; Кашуба-Вольвач, „Педагогічні програми з „Фортеху””, 191–211.

33

Кашуба-Вольвач, „Педагогічні програми з „Фортеху””, 200–201.

34

Isto, 198.

35

Isto, 200–201.

36

Філевська, *Казимир Малевич*, 178.

37

Isto, 174.

38

Isto, 181.

39

Isto, 174.

40

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 12.

41

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 12.

42

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 17.

43

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 20.

44

Холостенко, Рокицький, „Про платформу українського монументалізму”.

45

МЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 20.

volumena.<sup>38</sup> Prema njegovu mišljenju, „dodavanje nove ornamentacije Odsjeku za tekstil, posuđene iz pravila kubizma, uspostavilo bi trenutačnu vezu s formalnim i tehničkim disciplinama”.<sup>39</sup>

Vronina je ideja bila spriječiti ekskluzivnu dominaciju jednog stila na Institutu i potaknuti „plemenito natjecanje u složenoj umjetničkoj, pedagoškoj i ideološkoj areni”.<sup>40</sup> Različite tendencije moderne umjetnosti, ponekad i suprotstavljene, su postojale su unutar Instituta. Iako je, prema Vroninu mišljenju, to štetilo obrazovnom procesu i izmicalo je kontroli, ipak je bilo izrazito važna pretpostavka za postizanje umjetničke i metodološke sinteze kakva je bila potrebna višoj školi, na sjecištu najboljih i najnovijih dostignuća modernosti u procesu međusobne borbe proturječja.<sup>41</sup>

Dok je zemljom vladao Staljin intenzivirale su se rasprave na svim područjima umjetnosti, osobito u pogledu viših umjetničkih škola. Ukrajinski umjetnici i znanstvenici sukobili su se s Institutom 1926./1927. godine, zahtijevajući administrativne intervencije i reviziju razvojnih opcija Instituta.<sup>42</sup> Došlo je do žestokog sukoba unutar skupine „boičukista”, koji su se proširili na čitavu Udrugu za revolucionarnu umjetnost u Ukrajini i utjecali na djelatnike Instituta<sup>43</sup>—Eugen Holostenko i Mikola Rokicki, predstavnici mlađe generacije „boičukista”, objavili su članak u kojem su kritizirali metode i tradicije Instituta, tvrdeći da se udaljio od masa i sovjetske stvarnosti.<sup>44</sup> Između 1928. i 1930. nastupila je nova faza u sukobu kao rezultat „općeg jačanja klasne borbe i pomaka prema rekonstruktivnim ciljevima i aktivnom socijalističkom napadu”.<sup>45</sup>

32

Кашуба, “Фортех” у Київському художньому інституті 1920-х років,” 49–61; Кашуба-Вольвач, “Педагогічні програми з ‘Фортеху,’” 191–211.

33

Кашуба-Вольвач, “Педагогічні програми з ‘Фортеху,’” 200–201.

34

*Ibid.*, 198.

35

*Ibid.*, 200–201.

36

Філевська, Казимир Малевич, 178.

37

*Ibid.*, 174.

38

*Ibid.*, 181.

39

*Ibid.*, 174.

40

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 12.

41

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 12.

42

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 17.

43

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 20.

44

Холостенко, Рокицький, “Про платформу українського монументалізму.”

45

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 20.

46

Шкурупій, “Диктатура богомазів,” 32.

The discussions also covered educational principles and methods; in 1927, Vrona invited Kazimir Malevich to organize a research cabinet for experimental art focusing on the analysis of modern styles.

Malevich channelled the research towards learning the reactions to the influence of different “isms” on an artist’s work and defining the discipline behind every “ism”—establishing the teaching methods for different styles.<sup>37</sup> He believed that Cubism was the most profound basis for a modern artist and the best way to reach the goals set up for the *Формех* course, because it was able to offer a wide scope of formal solutions and objective notions on spatial volumes.<sup>38</sup> In his opinion, “adding new ornamentation to the Textile Department, borrowed from the rules of Cubism, would establish an instant link with formal and technical disciplines.”<sup>39</sup>

Vrona’s idea was to prevent the exclusive hegemony of a single style at the Institute and to facilitate a “noble competition in the complex artistic, pedagogical, and ideological arena.”<sup>40</sup> Different tendencies of modern art, sometimes even antagonistic ones, co-existed inside the Institute. Even though, according to the principal, this harmed the educational process and was hard to control, it was still a very important premise for achieving an artistic and methodological synthesis needed for a higher school, at the intersection of the best and most recent accomplishments of modernity in the process of contradictions fighting against one another.<sup>41</sup>

With Stalin ruling the country, discussions in all art fields grew more acute, especially those concerning higher schools of arts. In 1926/27, Ukrainian artists and scientists confronted the Institute, demanding administrative interference aimed at revising the development options for the Institute.<sup>42</sup> There was a fierce conflict inside the group of “Boichukists” that spread to all of the Association of Revolutionary Art in Ukraine and influenced the Institute’s workers<sup>43</sup>—Eugen Holostenko and Mykola Rokytzky, representatives of a younger generation of “Boichukists,” published an article in which they argued against the school’s methods and traditions, claiming that it had distanced itself from masses and the Soviet reality.<sup>44</sup> During 1928–1930, a new phase in the conflict resulted from the “general growth of class struggle along with a shift towards reconstructive goals and an active socialist attack.”<sup>45</sup>

In 1929, Geo Shkurupiy, a Futurist writer, published a devastating critique of the “Boichukists” in the *New Generation*—while they claimed to be proletarian artists and represent all revolutionary art of the Soviet Ukraine, Shkurupiy called their art reactionary, nationalist, and harmful to modernity. He appealed to the youth to reject the “religious traditions” and find a new basis.<sup>46</sup> Malevich also saw “Boichukism” as a harmful practice, as it was restoring an old form under the guise of Marxism. In his letter to Lev Kramarenko, he wrote that the fresco was

Godine 1929. futuristički je pisac Geo Škurupij objavio razornu kritiku „bojčukista“ u časopisu *Nova generacija*: iako tvrdi da su proleterski umjetnici i da predstavljaju cjelokupnu revolucionarnu umjetnost sovjetske Ukrajine, Škurupij je nazvao njihovu umjetnost reakcionarnom, nacionalističkom i štetnom za modernost. Pozvao je omladinu da odbaci „vjerske tradicije“ i pronade novu osnovu.<sup>46</sup> Maljevič je također smatrao da je „bojčukizam“ štetna praksa, budući da obnavlja staru formu pod krinkom marksizma. U pismu Levu Kramarenku napisao je da je freska pogrešna forma za jednu proletersku zemlju, kojoj ne treba samostanska šutnja, nego promjene u oblicima, predmetima i idejama.<sup>47</sup>

Premda ova kritika možda nije odigrala ključnu ulogu, činjenica je da je „bojčukizam“ suzbijen 1937. godine—Bojčuk i većina njegovih studenata i kolega optuženi su za proturevolucionarnu aktivnost i strijeljani po nalogu Narodnog komesarijata za unutarnje poslove (HKBC). Jednako je prošao i Geo Škurupij. Gotovo nijedna od Bojčukovih školskih freski nije spašena. Samo nekoliko sačuvanih fotografija svjedoči o radovima studenata Instituta iz ovog razdoblja. Umjetnička djela koja su proizveli „državni neprijatelji“ (umjetnici optuženi za formalizam i nacionalizam) prikupljena su iz različitih ukrajinskih muzeja između 1937. i 1939. te smještene u posebnu tajnu zbirku Državnog ukrajinskog muzeja u Kijevu (današnji *Natsionalnyi Khudozhnii Muzei Ukrainy*) s namjerom da ih se uništi. Sačuvala su se zahvaljujući tome što je izbio rat te su sve do 1987. godine čuvana u zasebnoj prostoriji kojoj nitko nije imao pristup osim voditelja zbirke. Većinu tih umjetničkih djela proizveli su profesori i studenti umjetničkih instituta.<sup>48</sup>

#### ZAKLJUČAK

Početak 20. stoljeća bio je obilježen modernizacijskim procesima—bilo je to vrijeme umjetničkih rasprava i sukoba suprotstavljenih tendencija. U ukrajinskom kulturnom okružju postojala je žestoka konkurencija između različitih ideologija i formi, usmjerenih na traženje stila koji bi bio relevantan za modernost i prikladan za izgradnju nove socijalističke zemlje. Ključna uloga u oblikovanju estetskih načela i stilskih obilježja ove nove umjetnosti, povezane s industrijskim napretkom, pripala je ideološkom i društveno-političkom angažmanu. Također su se vodile rasprave o aktualnom pitanju međunarodnog naspram nacionalnog. Paradoksalno, početkom 20. stoljeća zahtjev za stvaranje nacionalne umjetnosti u Ukrajini, zahvaljujući vezi s dugotrajnom borbom za neovisnost, nije bio u suprotnosti s avangardnim idejama univerzalizma.

Kao što smo vidjeli, osnivanje Ukrajinske umjetničke akademije bio je važan korak prema autonomiji umjetničkog obrazovanja i nametanju sustava visokog obrazovanja u Ukrajini zasnovanog na demokratskim idejama. Umjetnički je institut od 1924. do 1930. bio pionirska ustanova u novom sovjetsko-ukrajinskom sustavu umjetničkih škola i razvio je moderne metode obrazovanja u umjetnosti. Njegov upravitelj Ivan Vrona smatrao je da je „škola“ najveći pokretač

a wrong phenomenon for a proletarian country, which needed not cloistral silence, but changes in forms, subjects, and ideas.<sup>47</sup>

Although this critique may have not played a crucial role, it is a fact that “Boichukism” was suppressed in 1937—Boichuk and most of his students and colleagues were accused of counter-revolutionary activity and executed by the People’s Commissariat for Internal Affairs (HKBC). And so was Geo Shkurupiy. Almost none of the Boichuk school frescoes were saved. It is only from a few preserved photographs that we can learn about the Institute’s students and their works from that period. Artworks produced by “public enemies” (artists accused of formalism and nationalism) were collected from different Ukrainian museums during 1937–1939 and formed a special secret collection of the State Ukrainian Museum in Kyiv (today’s *Natsionalnyi Khudozhnii Muzei Ukrainy*), planned to be destroyed. They were preserved thanks to the outbreak of war and were until 1987 stored in an isolated room that nobody, except for the Head of the collection, had access to. Most of these artworks were produced by the professors and students of art institutes.<sup>48</sup>



Mikola Rokicki, Bojčukov student, *Zbijmo redove oko Lenjinova Centralnog komiteta*, 1931. Ljubaznošću Ivana Melničuka, Kijev. / Mykola Rokytsky, a student of Boichuk's, *Let's close the ranks around Lenin's Central Committee*, 1931. Courtesy of Ivan Melnychuk, Kyiv.

↑

46

Шкурупій, „Диктатура богомазів“, 32.

47

„Листи К. С. Малевича до художників“, 239

48

Литвинець, *Спецфонд*, 8–9.

49

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 12.

50

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 13.

51

Бюргер, *Теория авангарда*, 78.

umjetničkog razvoja te je tvrdio kako je „Umjetnički institut ključan za obrazovanje i umjetnički život Ukrajine općenito, budući da je u njemu koncentrirana i izražena povijest novih ukrajinsko-sovjetskih umjetničkih škola i umjetnosti”.<sup>49</sup> Procesi unutar Kijevskog umjetničkog instituta odražavali su aktualne rasprave o umjetnosti u Ukrajini. Institut je postavljao ciljeve za studente kako bi postigli visoku razinu izvedbe te usvojili tehnike i postignuća drugih kultura, no njegov je glavni cilj bio stvoriti nove oblike moderne ukrajinske kulture. Kao laboratorij moderne umjetnosti, Institut se morao suočiti s kritikama onih koji su podržavali narodnu umjetnost i optuživali ustanovu da zanemaruje „ukrajinsku umjetnost”, da ne prikazuje nacionalne motive i ne izlučuje zajedničke značajke „ukrajinskog stila”.<sup>50</sup> U međuvremenu nova umjetnost nije tražila svoju osnovu u etnografskim modelima ili izvanjskim znakovima, nego u formalnim i materijalnim značajkama. Načela modernističkog obrazovanja—usredotočenog na sredstva izražavanja i temeljnu osnovu umjetnosti, na oslobođenje od svih modela reprezentacije te na primjenu onih ekspresionističkih i konstruktivističkih—bila su kamen temeljac za postizanje obrazovnih ciljeva u to vrijeme.

Modernističko obrazovanje u Ukrajini bilo je određeno željom za aktivnim sudjelovanjem u izgradnji nove zemlje i oblikovanju novoga društva, kao i snažnom vezom između umjetnosti i vladajuće ideologije, koja nije tolerirala kritiku. Prema Peteru Bürgeru, umjetnost koja nije odvojena od životne prakse ukida distancu, a time i mogućnost kritiziranja, što je suprotno avangardnom projektu.<sup>51</sup> Ukratko, Ukrajinska akademija postala je ne samo mjestom koncentracije različitih modernističkih stilova i eksperimentalni laboratorij nove umjetnosti nego i glavnim organizacijskim središtem nove ukrajinsko-sovjetske kulture, a kao takva i organom nadzora.

47

“Листи К. С. Малевича до художників,” 239.

48

Литвинець, *Спецфонд*, 8–9.

49

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 12.

50

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 13.

51

Бюргер, *Теория авангарда*, 78.

## CONCLUSION

The beginning of the 20th century was marked by modernization processes—it was a time of artistic debates and different tendencies confronting each other. There was a fierce competition between ideologies and forms in the Ukrainian cultural environment, focused on searching for a style that would be relevant to modernity and appropriate for building a new socialist country. The key role in shaping the aesthetic principles and stylistic features of this new art, linked to the industrial progress, was assigned to ideological and socio-political involvement. There were also debates on the urgent problem of international vs. national. Paradoxically, at the beginning of the 20th century, the demand for national art in Ukraine, connected with its long struggle for independence, did not contradict the avant-garde ideas of universalism.

As we can see, the foundation of the Ukrainian Academy of Art was a major step towards the autonomy of artistic education and the implementation of the higher education system in Ukraine based on democratic ideas. The Art Institute of 1924–1930 became a pioneer in the new Soviet Ukrainian art-school system and developed modern methods of education in arts. Its director, Ivan Vrona, thought of the “school” as the greatest drive of art’s development, arguing that “the Art Institute was essential for education and for the artistic life of Ukraine in general, as the history of new Ukrainian-Soviet art schools and art was concentrated and expressed in it.”<sup>49</sup> Processes inside the Kyiv Art Institute reflected the current debates on art in Ukraine. The Institute set goals for the students so as to achieve a high level of performance and adopted techniques and accomplishments from other cultures, but its main goal was to create new forms of modern Ukrainian culture. As a laboratory of modern art, the Institute had to face the critique of those who supported folk art and accused the institution of neglecting the “Ukrainian art,” of not displaying national motifs and not externalizing the common features of “Ukrainian style.”<sup>50</sup> Meanwhile, the new art was searching for its basis not in ethnographic models or external signs, but in formal and material qualities. The principles of modernist education—focus on the means of expression and the fundamental basis of art, liberation from all representational models, and the implementation of expressionist and constructivist ones instead—were the cornerstones in achieving educational goals at the time.

Modernist education in Ukraine was defined by the desire to take an active part in building a new country and shaping a new society, as well as by a strong connection between art and the ruling ideology, which did not tolerate criticism. According to Peter Bürger, art that is not separated from life practice destroys the distance and therefore the chance to criticise, which is a contradiction to the avant-garde project.<sup>51</sup> In sum, the Ukrainian Academy became not only a place of concentration of different modernists styles and an experimental laboratory for the new art, but also the main organizational centre for the new, Ukrainian-Soviet culture and therefore an authority of control.





Vjerojatno Mikola Rokicki, *Boičukova škola*, kasne 1920-e. Ljubaznošću Ivana Melničuka, Kijev. / Presumably Mykola Rokyt'sky, *Boichuk's school*, late 1920s. Courtesy of Ivan Melnychuk, Kyiv.

↑

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

Болт, Джон. „Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні” [National in form, international in content: Modernism in Ukraine], 7–15. U/In: *Український модернізм, 1910–1930*. Хмельницький: Галерея, 2006.

Бюргер, Петер. *Теорія авангарда* [Theory of the avant-garde]. Prijevod/Translation: Сергей Ташкенов. Москва: V-A-C press, 2014. [1974.].

Врона, Іван. „Київський Художній Інститут [The Kyiv Art Institute]”. *Мистецько-технічний ВИШ. Збірник Київського художнього інституту* 1 (1928.): 7–18.

Ільницький, Олег. *Український футуризм, 1914–1930* [Ukrainian Futurism, 1914–1930]. Prijevod/Translation: Рая Тхорук. Львів: Літопис, 2003. [1998.].

Жук Михайло. „Українська Академія Мистецтв і Вища Художня Школа при ній” [Ukrainian Art Academy and its Higher Art School], 142–144. U/In: *Українська Академія Мистецтва: Кн: 1: Історія заснування (березень-грудень 1917). Хронологія подій. Документи*, ur./ed. Олена Кашуба-Вольвач. Київ: Фенікс, 2014.

Кашуба, Олена. „‘Фортех’ у Київському художньому інституті 1920-х років” [‘Fortekh’ at the Kyiv Art Institute in the 1920s]. *Студії мистецтвознавчі* 1/9 (2005.): 49–61.

Кашуба-Вольвач, Олена. „Педагогічні програми з ‘Фортеху’. Огляд авторських концепцій та їх аналіз” [Pedagogical programmes in the ‘Fortekh’. A Review of authorial concepts and their analysis]. *Сучасне мистецтво* V (2008.): 191–211. [Науковий збірник, Харків: Акта]

Кашуба-Вольвач, Олена. *Українська Академія Мистецтва: Кн: 1: Історія заснування (березень-грудень 1917). Хронологія подій. Документи* [Ukrainian Art Academy, vol: 1: History of its foundation (March–December 1917). The chronology of events. Documents]. Київ: Фенікс, 2014.

Коваленко, Георгій. „Олександра Екстер та її студія (Київ, 1918)” [Olexandra Exter and her atelier (Kyiv, 1918)], 2005. <http://uartlib.org/oleksandra-ekster-ta-yiyi-studiya-kiyiv-1918/> (pristupljeno 7. rujna 2018/last accessed on September 7, 2018).

Красицький, Фотій. „В справі української Академії мистецтва” [On the Ukrainian Art Academy], 181–190. U/In: *Українська Академія Мистецтва: Кн: 1: Історія заснування (березень-грудень 1917). Хронологія подій. Документи*, ur./ed. Олена Кашуба-Вольвач. Київ: Фенікс, 2014.

Кричевський, Василь. „Нарбут в Українській академії мистецтв. 1928” [Narbut at the Ukrainian Art Academy, 1928]. *Образотворче мистецтво* 1 (1997.): 55–57.

„Листи К. С. Малевича до художників до Л. Ю. Крамаренка та І. О. Жданко” [Letters by K.S. Malevich to artists L.Yu. Kramarenko and I.O. Zhdanko]. *Хроніка* 2000 3–4 (1993.): 232–240.

Литвинець, Юлія, ur./ed. *Спецфонд 1937–1939: з колекції НХМУ* [Special fund, 1937–1939: From the collection of National Art Museum]. Київ: НХМУ—Фенікс, 2016.

Мудрак, Мирослава М. „Нова генерація” і мистецький модернізм в Україні [The “New Generation” and artistic modernism in Ukraine]. Київ: Родовід, 2018. [1986.].

Павленко, Оксана. „Професор М. Л. Бойчук и ‘бойзукизм” [Professor M.L. Boichuk and “Boichukism”]. *Образотворче мистецтво* 2 (2009.): 24–29.

Павленко, Оксана. „Професор М. Л. Бойчук и ‘бойзукизм” [Professor M.L. Boichuk and “Boichukism”]. *Образотворче мистецтво* 3 (2009.): 132–135.

Павловський, Вадим. „Українська державна академія мистецтв. До 50-ліття її створення” [The Ukrainian State Academy of Arts. 50 Years after its creation], 242–247. U/In: *Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори*, ur./ed. Олена Кашуба-Вольвач. Київ: Родовід, 2015.

Філевська, Тетяна, ur./ed. *Казимир малевич. Київський період 1928–1930* [Kazimir Malevich. The Kyiv Period, 1928–1930]. Київ: Родовід, 2016.

Холостенко, Євген, Рокицький, Микола. „Про платформу українського монументалізму” [On the Platform of Ukrainian Monumentalism]. *Літературна газета* 18 (1929.).

Шкурупій, Г'єо. „Диктатура богомазів” [Dictatorship of the Iconographers]. *Нова генерація* 10 (1929.): 26–34.

ARHIVSKI IZVORI / ARCHIVAL SOURCES

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 12. [Фонд Івана Врони].

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 13. [Фонд Івана Врони].

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 17. [Фонд Івана Врони].

ЦДАМЛМ України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 20. [Фонд Івана Врони].