

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

Кваліфікаційна робота

освітньо-кваліфікаційний рівень – магістр

на тему: «ЕВОЛЮЦІЯ МЕДІА В ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА
СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД»

Виконала студентка 2-го року навчання,
спеціальності 034 «Культурологія»
Михальчук Ольга Вікторівна

Керівник Павліченко Н. В.,
Кандидат культурології, старший викладач

Рецензент Судакова В. М.,
доктор філософських наук, завідувач відділу
соціології культури Інституту Культурології НА

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою

«_____»

Секретар ЕК _____

«____» _____ 20__ р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ ЗМІНИ ТА ВДОСКОНАЛЕННЯ «МЕДІУМІВ» У МИСТЕЦТВІ.....	8
I.1. Принципи комунікації мистецтва в історичному контексті.....	8
I.2. Зміна комунікації твору мистецтва.....	22
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА	32
II.1. Визначення змісту поняття «мистецтво» та зміна його розуміння.....	32
II.2. Конструювання сучасного мистецтва, глядача та художника.....	37
II.3. Значення впливу «нових» медіа на формування сучасного мистецтва.....	41
РОЗДІЛ III. ВИКОРИСТАННЯ «НОВИХ» МЕДІА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....	50
III.1. «Нова міфологія» Арсена Савадова	52
III.2. Ленд-арт Олександра Бабака.....	58
III.3. Звукова скульптура Івана Світличного.....	63
III.4. Стріт-арт Гамлета Зінківського	67
ВИСНОВКИ.....	71
БІБЛІОГРАФІЯ	73
ДОДАТКИ.....	82

ВСТУП

У сучасному світі, де темп життя лише прискорюється, об'єми інформації, що нас оточує, збільшуються і довколишній простір зазнає постійних змін, людина повинна встигати обробляти і фільтрувати великі об'єми матеріалу, уподібнюючись до комп'ютерних машин за функціями. Винайдення різних технічних засобів та їх вдосконалення кардинально змінили комунікацію та вплинули на сприйняття реальності, у тому числі в мистецтві. Початково медіа у відношенні до завдань мистецтва використовували для фіксації реальних подій, що надавало їм статус достовірності. Але дослідження технічних засобів та експерименти з ними відкрили нові можливості, що згодом підважило правдивість відображення. Скажімо, нині вже навіть важко відрізнити фото реального пейзажу від намальованого в графічному редакторі.

Поняття «медіа» має декілька значень, тому необхідно буде прояснити та обґрунтувати значення використовуваного терміну. Термін «medium» («media») перекладається з латинської як засіб або посередник. Використовують його як аналог до засобів масової інформації. Використовують поняття і в технічному вжитку, де мається на увазі речовина, що є зв'язуючим елементом. Якщо дивитися ширше, то будь які матеріали та допоміжні засоби, які використовує художник для втілення ідеї, є посередниками між його задумом та аудиторією, для якої він призначений. Сьогодні таких засобів безліч, починаючи від появи фотоапарату у 19 ст. і пізніше кінематографу поступово все більше технічних засобів входили в повсякденне життя людей і в сферу мистецтва. Митці мають безліч засобів для вираження та втілення власних ідей, можливості як ніколи розширилися, а межі мистецтва розмилися.

Крім того, ще більше загострилося питання: «Що є мистецтво?». Потреба розрізнення понять «мистецтво» та «не мистецтво», визначення поняття «сучасного мистецтва» є так само нагальною. Існують різні визначення згаданих понять, які показують несхожі аспекти і можуть між собою не

узгоджуватись. З послабленням контролю великих інстанцій легітимації (Академій, Салонів тощо) над мистецьким середовищем однозначної відповіді щодо того, якими характеристиками повинен володіти твір, щоб його віднесли до категорії «мистецтво» не можна дати, а сфера побутування мистецтва максимально розширилась. Еволюціонували не тільки можливості людини, а й змінилося розуміння простору та часу, яким чином зберігається, передається, створюється інформація. Питання функцій мистецтва та його впливу на суспільство теж варте уваги через зміну і збільшення сили дії образів.

Розвиток технологій впливав не тільки згаданий плюралізм в мистецтві, а і на переосмислення критики та пояснення твору. Критик має займати відразу декілька взаємовиключних позицій (бути на боці публіки, на стороні художника, займати відсторонену позицію, говорити від імені твору), давати пояснення мистецтву, яке не накладе певні рамки, а дасть простір для інтерпретацій, вміти показати сенс та відразу приховати. Це показує конфлікт, який перебуває водночас ззовні та всередині твору мистецтва, що є видимий і невидимий, породжує розриви. Певна загадка в творі все одно залишається, і це нас зачаровує, адже те, що повністю можна пояснити, не бентежить нашу уяву провокуючи її створювати нові версії розуміння.

Зараз змінилися відносини між автором, глядачем (глядачами), критиком та твором мистецтва, вони перейшли в активну взаємодію. Важливим аспектом є також розгляд формування сучасного глядача, на який мали вплив багато подій. Стосунки «глядач – твір мистецтва – художник» складались протягом тривалого часу та продовжують змінюватися.

Актуальність дослідження. Осмислення принципів комунікації мистецтва, що мали свою еволюцію та особливості в західноєвропейському контексті, завжди викликало інтерес дослідників. У цій темі залишається багато «білих плям», таких як оцінювання сучасного мистецтва, його відбір, аналіз, збереження, поширення, опис історії та творів, розробка нової термінології, розуміння шляхів його розвитку. Обговорення даних питань, дослідження

витоків та особливості комунікації сучасного мистецтва є актуальним завданням культурології.

Ступінь наукової розробки. Визначається певною неоднорідністю, здійснена спроба систематизувати дослідження різних тем, які мають відношення до формування сучасного мистецтва та зміни виражальних засобів. Теми пов'язані з впровадженням нових медіа в сферу мистецтва та їх впливу на розвиток мистецтва досліджували Майкл Раш, Джонатан Крері, Тейлор Брендон, Лев Манович, Ніколас Мірзоев, Берил Грем, Марк Хансен. Оптичні дослідження медіумів та їх вплив на формування сучасного глядача розглянуто за допомогою праць Поля Вірілію, Фрідріха Кітлера, Джонатана Крері, Розалінда Краусс, Сюзен Зонтаг. Місце мистецтва, розгляд механізмів функціонування та зміну статусу в процесі технічного розвитку суспільства досліджував Жан Бодріяр, Вальтер Беньямін, Гі де Бор, Маршал Маклюен, Теодор Адорно. Проблематику мистецтва та образу розробляли Артур Данто, Олег Аронсон, Моріс Мерло-Понті, Марквард Одо, Георгій Кнабе, Олена Балкінд, Ірина Карпова, проблематику образу: Елена Петровська, Вільям Дж. Т. Мітчел, Ролан Барт. Історію мистецтв досліджували Михайло Алпатов, Ніна Дмитрієва, Борис Виппер, Янсон Хорст Вольдемар, Янсон Ентони, Юрій Грендберг. Сучасне українське мистецтво досліджують Гліб Вишеславський, Олександр Соловйов, Ольга Петрова, Віктор Сидоренко, Галина Складенко, Вікторія Буралака, Галина Петровська, Василій Черепанін, Валерій Сахарук.

Об'єкт дослідження: медіа в мистецтві, їхня еволюція та роль у розвитку світового та сучасного мистецтва України на прикладі творчості Арсена Савадова, Івана Світличного, Олександра Бабака та Гамлета Зінківського.

Предмет дослідження: еволюція та значення медіа в комунікації глядача і твору мистецтва в історії та сучасності, їхня роль і функціонування в сучасному українському мистецтві.

Мета. Простежити зміни, які відбулися в сучасному українському мистецтві у зв'язку з використанням новітніх технічних засобів на прикладі

творчості українських митців, а саме А. Савадова, О. Бабака, Г. Зіньківського та І. Світличного.

Відповідно до мети було сформульовано такі **завдання**:

- дослідити історію «класичних» медіа в мистецтві, принципів їхньої комунікації та можливість її зміни;
- простежити, що привело до зміни в комунікації та як вони відбувалися, якими є наслідки;
- порівняти здатності нових виражальних засобів в мистецтві з традиційними;
- з'ясувати, як змінилися ролі глядача, художника та самого твору мистецтва, а також засобів, якими він створювався в історичному розрізі;
- дослідження нових медіа та їхнього впливу на формування сучасного мистецтва;
- проаналізувати особливості комунікації сучасного українського мистецтва на прикладі творчості А. Савадова, І. Світличного, О. Бабака, Г. Зіньківського;
- визначити, які засоби виразу характерні для творчості названих митців і є актуальні зараз, а також чи залежні вони від новітніх медіа.

Метод. У роботі використано аналітичний метод (розбір теорій та підходів до поняття медіа та сучасне мистецтво); елементи порівняльного методу (співставлення «нових» та «традиційних» засобів вираження) та методу теоретичного узагальнення (типізація та підсумовування ключових для роботи теоретичних ідей) системного (дослідження подій, які вплинули на формування сучасного мистецтва), біографічного методів (розгляд життя митця та його трактування власних творів).

Наукова новизна. Вперше простежено еволюцію медіа як значущу для комунікативної здатності мистецтва, проведено комплексний аналіз еволюції зображувальних засобів в світовому та сучасному українському мистецтві, всебічно показано можливості нових технічних засобів на прикладі творчості

сучасних українських художників Арсена Савадова, Івана Світличного, Олександра Бабака та Гамлета Зінківського.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів та висновків. Перший розділ присвячений дослідженню історичному аналізу розвитку мистецтва, як сприймалось мистецтво та його форми. У першому підрозділі розповідається про історичний період, якому характерна «класична» комунікація твору мистецтва. В другому підрозділі розповідається про зміну комунікації твору мистецтва та наведено порівняння з тими, що не змінювали комунікацію. В третьому підрозділі розповідається про поняття нових медіа (нових технічних засобів) та окреслено використання їх в сучасному мистецтві. У другому розділі досліджено сучасне українське мистецтво та його особливості. У першому підрозділі досліджується творчість Арсена Савадова та його винахід «нової міфології». В другому підрозділі описано вклад Івана Світличного та його «звукова скульптура». Третій підрозділ присвячено ленд-арту Олександра Бабака та ролі фіксуючих засобів в такій творчості. Четвертий підрозділ відводиться на аналізу творчості митця Гамлета Зінківського та його стріт-арт роботам. До кожного розділу написані висновки. Наприкінці роботи, у додатках, розміщено ілюстрації, згадані й проаналізовані в основному тексті роботи.

РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ ЗМІНИ ТА ВДОСКОНАЛЕННЯ «МЕДІУМІВ» У МИСТЕЦТВІ

У розділі простежено еволюцію і зміни виражальних засобів у мистецтві, розглянуто історію мистецтва від первісних часів до сьогодні. Умовно можна розділити історію на два періоди: «класичний» період та «новий» період, коли відбулася ця зміна. Початок другого періоду у західноєвропейському контексті можна розпочати з 17–18 ст., коли низка розтягнутих у часі подій привела до зміни способу комунікації художника, твору мистецтва та глядача.

I.1. Принципи комунікації мистецтва в історичному контексті

Винайдення різних технічних засобів та їхнє вдосконалення кардинально змінили комунікацію мистецтва та вплинули на сприйняття реальності. Початково відмітимо, що медіа в мистецтві використовували для ритуальних і символічних функцій, а також для фіксації реальних подій, що надавало їм статус достовірності. Але дослідження технічних засобів та експерименти з медіа в художній творчості відкрили нові можливості, що призвело до значних змін і у сприйнятті її результатів.

Мистецтво є засобом комунікації та засобом пізнання для людини, воно не тільки задовольняє естетичні потреби, прикрашає оточуючий світ. Інформація в творі мистецтва передається різними способами: через колір, форми, характер письма, різними матеріалами та ефектами, через використання конкретних технік, символів та іншого. Протягом усієї своєї історії засоби, які використовував митець для передачі ідей, змінювались. Деякі з них втратили актуальність, якісь відмирають, деякі вдосконалювались. Названі процеси відбувалися, бо обставини змінювались і питання чи проблеми, які вирішували

митці, отримали втілення в інших формах, які відповідали вимогам ззовні. Щоб глядач, який дивиться на зображення, отримав «заплановане» повідомлення, митцю потрібно було це доносити доступними засобами та зрозумілими формами.

Зрозуміти специфіку сучасного мистецтва, причини використання певних новітніх технічних засобів в роботі над твором мистецтва та в експозиціях можна, повернувшись назад в часі, щоб побачити, які кроки до цього привели. Потрібно розглянути те, як сприймали мистецтво раніше та як його сприймають в наш час. Мається на увазі не тільки те, якими матеріалами чи формами передавали зміст, який в ньому міститься, а й те, який вплив воно має на людей і що виступає посередником в процесі спілкування. Усвідомити, яке місце в житті людини воно посідає, чи змінилося воно з плином часу та з якими сферами перетинається.

Мистецтво настільки тісно вплелось в наше повсякденне життя, що ми можемо навіть не задумуватись, яку роль воно відіграє в повсякденному житті. Кожен день ми бачимо архітектуру поки йдемо по справах, гортаючи журнал бачимо фотографії або картини, бачимо банери з рекламою, переглядаючи телебачення, кіно, рекламу, тоді ми вже розуміємо, що мистецтво оточує нас всюди. Тобто можна припустити, що всі певною мірою розбираються в мистецтві і немає зараз таких людей, які б нічого в ньому не розуміли. Інше питання в тому, наскільки воно їм подобається, бо думки можуть співпадати, а смаки у всіх різні.

При першому погляді на картину в глядача вже формується власне розуміння та ставлення до картини, яке ґрунтується на зчитаному з поверхні матеріалу та власному досвіді. «Шлях до розуміння мистецтва починається з сприйняття його зовнішньої форми. Наші почуття реагують перш за все на чисто візуальні елементи, такі як лінія, колір, світло, композиція, структура та об'єм» [70, с. 15]. Названі елементи пов'язані також і з матеріалами, і з технікою, і з стилем, які вибирає митець для втілення задуму, вони дають йому конкретні можливості вияву та обмежуючи його. Сприйняття людиною

мистецтва, його вплив на нас, його сенс та питання що таке мистецтво досліджуються постійно, бо відповідь на них змінюється та доповнюється з плином часу. Стильові та технічні зміни в мистецтві пов'язані з сприйняттям дійсності, які події відбуваються, на які питання шукають відповіді і якими інструментами та вираженням можна дати на них відповідь. Мистецтво має «йти в ногу» з розвитком технологій та суспільства, щоб бути актуальним та відповідати запитам епохи, а часто навіть випереджати їх.

За Адорно, поняття мистецтва важко визначити через те, що немає єдиних критеріїв на яких воно б ґрунтувалося (основи руйнувалися і на їхніх уламках будували нове) [1, с. 7]. Протягом всього існування людства мистецтво займає особливу «нішу» в житті людей, воно було пов'язане з ритуальними діями (зараз може бути пов'язане з традиціями), є засобом комунікації, пізнання світу, прикрашання навколишнього середовища. Характеристики мистецтва змінювались та доповнювались з плином часу, як змінювались і виражальні засоби, техніки, які втілювали «задумки» митців.

Художник постійно знаходиться в пошуках, він шукає та знаходить те, що інші можуть не бачити. Здатність зазирати в майбутнє та аналізувати минуле, втілювати відоме в новаторській формі, так проявляється таланти, який є далеко не в кожного. Саме «новаторство, оригінальність відрізняє мистецтво від ремесла» [70, с. 13]. З іншого боку, Марсель Дюшан відмовлявся від навантаження «минулого», яке може блокувати сприйняття через накопичення досвіду, уподобань чи загальноприйнятих ідей, щоб побачити «нове» [46].

Розглянувши історію розвитку мистецтва, можна простежити, які зміни відбулися в розвитку виражальних засобів мистецтва та як це вплинуло на його сприйняття нині. Для того, щоб зрозуміти мистецтво давніх часів, потрібно розглянути, які функції воно виконувало для суспільства. Залишається спірним питання, які пам'ятки можна відносити до мистецтва через те, що мистецтво «йде пліч-о-пліч» з щоденними людськими практиками, і чітку межу провести неможливо.

Розпочнемо з первісного мистецтва, яке мало синкретичний характер, було тісно пов'язане з міфом та ритуалом. Мистецтво в «сучасному розумінні» в той час не існувало, воно існувало в комплексі з всім іншим і тому часто говорять про витоки мистецтва. Доречною в цьому випадку здається фраза Ганса Белтінга про «мистецтво до епохи мистецтва» [72]. Наскальні малюнки, скульптура, глиняний посуд, візерунки на кістках тварин виконували і утилітарну, і магічну функцію, все працювало в синтезі. Зображення намальовані на стінах печер, такі як відбитки рук, звірі та пізніше зображення людей мали магічно-тотемічне значення, були частиною ритуалу та налаштовували на вдале полювання. Чому ми відносимо первісне мистецтво до «мистецтва»? В той час воно виконує три функції, які реалізує більш менш розвинуте мистецтво: створення чогось, пізнання та комунікація.

Первісна людина формувала свій духовний (внутрішній) світ через споглядання природи, того що її оточувало. Природа давала все для існування, тому зображене було те, що пов'язане з добуванням їжі. Зображення тварин були досить реалістичні, гарно пророблені, добре зіплена форма, але в неолітичний час воно спрощується, стає більш умовним, схематичним та орнаментальним. Ці зміни можуть бути пояснені тим, що за допомогою зображення почали передавати інформацію і зробити її більш доступною. Простежується також прагнення прикрасити утилітарні речі за допомогою різьблень та узорів, майстерність яких вдосконалюється з відкриттям нових матеріалів та їх можливостями. Водночас це пов'язано з зміною способу життя, перехід від кочового до осілого. Людина гармонійно існує з природою, вписаною в той простір та в певній мірі розуміє її краще за себе. Н. Дмитрієва говорить про те, що в зображеннях тварин можна побачити «проблиски» розумності та прочитати якісь емоції, а зображення людей виглядають більш звіриними. Це пов'язано з первісними віруваннями: тотемізмом, анімізмом, магією, шаманізмом та фетишизмом на яких будувалося їх світовідчуття, через призму яких і створювалося мистецтво.

У первісних суспільствах річ і її зображення – це абсолютно дві різні речі, але вони є «проявами одного духа» і мають однакову «силу». «Від Платона до Фейєрбаха зображення вже прирівнювали до видимості». А фотографія відроджує первісну «магічну» основу зображень, дає можливість володіти предметом, бо сама є свідченням його існування, його частиною і продовженням. В той час коли картина є «лише представляє модель, відсилає нас до неї»[58, с. 201–203]. Дія образу в первісному уявленні побудована на тому, що образи наділялися характеристики реального, а зараз реальним предметами приписують здатності зображень. З іншого боку, «оживляння» образів та наділяння фотографій чи зображень магічними здатностями не лише залишилось, а й посилюється [87, с. 71].

Перейдемо до розгляду мистецтва Стародавнього Єгипту, де художник був відомою особою та часто за сумісництвом – жерцем. Художник зображував життя людини в формі живописної оповіді з ключовими подіями, які мали б допомогти пройти суд Осіріса та поліпшити життя в потойбічному світі. Митець не був частиною того, що він малював і не було єдиної точки зору. Він ніби був поза часом і простором, оглядаючи та розповідаючи історію якоїсь людини від початку і до кінця. Будівництво пірамід та оформлення гробниць також було пов'язане з заупокійним культом, тісно перепліталось з релігією. У живописі основними виражальними засобами були фарби (обмежена палітра, але яскрава), лінія, силует, рельєф. Саме зображення було плоским та лінійним, а рельєф був не глибоким, він лише підкреслював легкою тінню образи, але кидав тіні на сусідні об'єкти. Зображення тісно пов'язані з письмом так як їх можна було прочитувати, тому текст не настільки є важливим для розписів (вони можуть бути взаємозамінними). Мистецтво було обмежене канонами та була певна ієрархія в зображенні людей, коли найбільшим зображували фараона і відповідно меншими жерців, залежно від того яке місце займала людина, так змінювався розмір. Як згадано були жорсткі канони, але це не заважало йому розвиватися, в портретах з'являлися індивідуальні риси і можна було впізнати зображеного. У період Нового Царства в Стародавньому Єгипті

відбуваються сміливі зрушення в сфері мистецтва, з'являються новаторські вирішення, які пов'язують з царюванням Ехнатона. Зображення вже не здаються позбавленими емоцій, показано душевний стан людини, вони наповнені переживаннями та тривогами.

Наступний історичний період, який ми будемо розглядати є Античність – Стародавня Греція та Рим (1000 р. до н.е. – 450 р. н.е.). Основними досягненнями мистецтва Античності є скульптура та архітектура. «Митець був ремісником, але не рабом, повноправний громадянин, який оточений повагою і може пишатися своїм ім'ям» [26, с. 145]. Важливим є поняття «техне» (tekhnē – з грецької перекладається як ремесло), яке включало в себе досить широке коло різних матеріалів та технік. Техне описувало «майстерність в будь-якому виробництві, буквально вміння створювати та вдосконалювати, застосовувати знання на практиці» [15, с. 97]. Техне є комунікацією, буквально знання та вміння переданні в матеріальному виразі. Основними поняттями, які пов'язані з мистецтвом і були розроблені в той час є міра, гармонія, краса, ритм, метр, рівновага. Важливо при розгляді давньогрецького мистецтва пам'ятати про те, що воно мислилось в ансамблі. Те, що складається з частин мислилось як ціле, наприклад колона, яка складається з модулів виглядає монолітно і є частиною храму, який вписаний в простір полісу.

В архаїчний період живопис та вазопис співпадали, а в класичний період живопис слідував власним орієнтирам. Вазопис залишився силуетною декорацією, а живопис йде в пластичний та колористичний вираз (фарба на статуях до наших днів не збереглась). Якщо застосовувати те, що було впроваджено в живописі для вазопису, форма посудини буде спотворена, а цього греки допустити не могли і тому такі техніки не використовували.

У скульптурі через напругу м'язів передавались емоції та почуття, до пізньої класики вона була досить одноманітна, але з'являється тяга до виразу конкретних емоцій та передачі характерності облич. Прагнення показати суб'єктивні почуття та бажання, виразити особисто «моя» було один з причин розпаду класичного стилю. В епоху еллінізму композиція втрачає свою ясність,

вона стає заплутаною та нагромадженою тілами – це відбувається через те, що не було єдиної, завершеної концепції, хоч нововведень було багато.

Зміни в мистецтві пов'язанні зі змінами в суспільстві, зміна демократії на монархію привела до того, що пластичне грецьке мислення змушене було пристосовуватись до нового змісту. Внаслідок чого скульптура стає «сухою», придворною, офіційною, втрачається живість, розвивається концепт «часткової» людини. Такі тенденції вказують на нерівномірність розвитку мистецтва. У пізньоантичному мистецтві простежується цікавість до життєвих деталей, розвиток декоративно-прикладних жанрів та «вкраплення» з Єгипту, Сирії Ірану [26, с. 96–97]. В класичну епоху фокус був на людині та її діях, пізніше йде розпорошення на пейзаж, навколишнє середовище та атмосферу, яка оточує людину. З одного боку за рахунок внесення суб'єктивних переживань мистецтво з 4 ст. стає героїчним, а з іншого – інтимним.

В історії грецького живопису є вагомими два переломи, які ми зараз розглянемо. Перший відбувся в 6 ст. до н.е. та пов'язаний з іменем Кімона з Клеона, суть цієї зміни в винайденні ракурсу. Митцю це дало свободу в зображенні положень та в виразі фігур. Другий – винайдення світлотіні, пов'язаний з афінянином Аполлодором і відбувся в 5 ст. до н.е. До цього живопис виконував лише декоративну функцію та був написаний лише в вигляді настінної фрески. Аполлодор починає писати картини на дерев'яних дошках використовуючи темперу. Темпера – це фарба, в якій зв'язуючим елементом є яєчний жовток, що змішаний з сухим пігментом. Він започаткував самостійний станковий живопис, він був першим хто започаткував послідовне використання світла і тіні для моделювання фігур. Художник починає зображати предмети такими як він їх бачить, а не такими як він їх знає. Зорова здатністю переважає над пізнавальною [26, с. 144–146]. «Обмацування» поглядом предмета зблизька та з всіх сторін, але не вписування його в оточуючий світ. Форма виліплена і текстура передана, але не має єдиної точки зору, падаючих тіней та єдиного джерела світла. Вище сказане говорить про те, що греки використовували такий художній прийом як аспективу.

Головною технічною перевагою енкаустики є можливість втирання однієї фарби в іншу, що давало більш «м'які переходи між тонами, світлом та тінню». Значно збагатилась кольорова палітра, «поверхня стала блискучою, а мазок став більш динамічний і ривкий» [15, с. 228–229]. Нововведення вплинули не тільки розширили можливості живопису, а й вплинули на інші мистецтва. Виник інтерес до оптичних ілюзій, проробки світла і тіні, колористичної розробки поверхностей.

Давньоримське мистецтво включає в себе архітектуру, мозаїку, скульптуру та живопис, бере свій початок з 2 ст. до н. е. та завершує своє існування в 5 ст. н.е. Митці наслідували грецькі зразки, але в такому копіюванні відчувалась фальшивість, бо була невідповідність форми та змісту. Однак архітектура технологічно йде вперед, вона більш грандіозна та ефектна, розповідає про непорушність ідеологічних засад. Найбільшого розвитку та розмаху зазнають культові споруди, будуються амфітеатри, тріумфальні арки, театри, вілли, палаци, пам'ятники, мости. Для римської архітектури характерні раціональність, геометрична правильність та строгість симетрії, просторовий розмах та конструктивна логіка.

Особливої уваги заслуговує римський портрет, який не є надто офіційним та ідеалізованим зображенням. Обличчя натуралізоване, показана асиметрія та зморшки, в цьому виражається правда епохи, вона не прихована під гладкістю шкіри. Скульптурний портрет був пов'язаний з культом предків та звичаєм знімати воскову маску з обличчя померлого, мав прославляти конкретну людину, тому важливим була схожість. Саме реалістичність є важливим надбанням давньоримської скульптури.

У живописі важливим нововведенням є розвиток ландшафту, більша увага до оточення, зображення пейзажів, хоч використовувалось в основному як фон для міфологічних та військових сцен. Настінний живопис в Давній Греції та Римі не вважався високим мистецтвом, що було очевидно пов'язано з грецькою філософією. Поняття «мімезис» з грецької перекладається як наслідування, імітація, тобто наслідування людиною природи через процес

відтворення в предметності за допомогою знаків в різних видах мистецтва. Це «основний теоретичний принцип створення мистецтва». «За Платоном будь яка творчість є наслідуванням», так як «світ речей» є лише відображенням «світу ідей», тому живопис копіюючи навколишній світ створює копію копії («тінь тінні речей») [85]. Більше цінувалась енкаустика на дерев'яних дощечках, але до наших днів дійшло мало зразків, адже цей матеріал швидко псується (особливості техніки описані вище).

«Міметичність прагне відтворити реальне не таким як воно є, а таким як його бачить глядач враховуючи його точку зору». Через це мистецтво звинувачували в обмані або неточності, бо митці передавали те, що виглядало гарніше [27, с. 400].

У 4 ст. н.е. з прийняттям християнства на офіційному державному рівні мистецтво розривається між «християнським спіритуалізмом та огрубілими античними формами» [26, с. 108]. Античні символи змішуються з християнськими, образи втрачають свою життєвість через символізацію.

Якщо розглядати візантійську художню традицію, то вона в собі поєднала «пишну видовищність та спіритуалізм (чуттєвість)» [26, с. 113–114]. Акцент йде на чуттєве сприйняття мистецтва, що раніше не мало такого значення. Математична виваженість композиції була проявом божественного. Основними формами візантійського мистецтва є мозаїка, фреска, ікона, книжкові мініатюри. В оформленні мозаїкою розраховувалися кути падіння світла та її робили шороховатою, щоб вона читалась з більшої відстані. Враховувалась оптика, а саме змішування кольорів при спогляданні здалеку.

Мозаїка вибудована так, як то вимагає око і таким чином візантійський живопис співмірний людській природі [2, с. 75].

Мистецтво та релігія тісно переплітаються, часто не можна їх між собою розділити. Проведення служби вважалося мистецтвом, розділити священне дійство та творчий процес важко. Змінюється значення будівлі храму, коли внутрішнє наповнення стає важливішим за зовнішню оболонку. В епоху античності архітектура була навпаки «багата» ззовні та «пуста» в середині,

тільки в Пантеоні акцент змінився та храми починають отримувати внутрішнє наповнення. Храм має мати достатньо простору, бути зручним та поділеним та зони, а символічне наповнення храму має допомагати в службі. Живопис відзначається м'якою манерою письма, зображення святих мали строгі канони та будь-які нововведення приймалися лише після ухвали церквою. Суперечливий характер раннього-візантійського мистецтва підготував ґрунт для виникнення іконоборства. Багато мистецтва було знищено в період воєн між іконошанувальниками та іконоборцями.

В Середньовічній Європі художника називали словом «artifex», що описувало умілість та хитрість в виконанні роботи і під це визначення підходили майстри всіх видів діяльності. В епоху Середньовіччя, ремісники були об'єднанні в гільдії та цехи, там вони навчалися, виготовляли необхідні інструменти та виробляли вже самі картини, скульптури, ювелірні прикраси та інше. Всі твори були анонімними, так роботу виконували колективно і тому відомо мало імен художників цього періоду. Основним замовником була церква, а будівельниками могли бути монахи. Два основні стилі були поширені в цей час – це романський та готичний стилі, які мали різні відмінності. Основна увага в архітектурі прикута до храмів, монастирів та замків, які мали виконувати оборону функцію через «неспокійні» часи тієї епохи. Романський храм був приземлений, масивний, чітко відокремлювався, огорожувався від навколишнього середовища, мав товсті стіни, був мало освітлений (через малі віконні отвори попадало мало світла), прикрашений в основному фресками. Скульптура романського стилю відзначається реалістичністю, форми грубіші та втратилась пластичність, гармонійність форм (порушилися пропорції тіла). Говорячи про скульптуру цього періоду маю на увазі храмову скульптуру та це в основному були рельєфи. Відомий вислів, що «рукою художника вводить Бог» під час написання ікон та образів і зображення Бога як «великого архітектора Всесвіту». Тому митці були посередниками, які відкривали двері в інший світ – божественний. Страшний суд був однією з улюблених тем, яку зображали художники і зображення мало виконувати виховну функцію

(змусити задуматись людей про власні вчинки), а не тільки показувати сцени з Святого Письма. Для зображень, рельєфів, скульптур характерне зіткнення протилежностей. Рельєфи наповнені різними монстрами, фантастичними істотами, зображенні буденні сцени з життя людей, міфологічні та релігійні сюжети. Фігури передають схематично, умовно, характерна різномасштабність, груба виразність, зображення немає глибини та відчуття простору між фігурами, а характер розміщення фігур впливає на пропорції та трактування. Суворі експресія та проста монументальність форм описує основні тенденції в романській скульптурі, архітектурі та фресковому живописі.

Готичний стиль в архітектурі характеризується висотністю, протяжністю будівель, багатством та різноманіттям аспектів, асиметричністю і неоднорідністю, кожен з фасадів індивідуальний. Складається враження, що стін немає, ажурністю форм та маса скульптур створюють власний світ. В середньовічних соборах збиралося багато людей, там проводилося багато подій: лекції, театральні вистави, укладалися торгові договори та парламентські збори. Храми мали бути просторі та мали вміщати тисячі людей. Змінився тип храму з романського закритого на готичний відкритий, змінилась конструкція та естетика. Стремління будівлі вгору захоплює людину. Весь готичний собор був «дзвінким багатоголосним хором», його порівнювали з музикою застиглою в камені [2, с. 114]. Образи живописні, експресивні, динамічні драматичні, але не гнітючі. Символи, фігури, образи, які прикрашали храм були «енциклопедією знань, кожен собор мав свою тему» [2, с. 153]. Цікавість до реальності, гротескність, люди розповідали про власне життя, показували власні страждання, акцент на психологічний підтекст сюжету. Готика надає перевагу зображенню виразу натхненного екстазу в некрасивому змученому тілі. Вітражі в храмах через скло яких проходять сонячні промені створювали особливу атмосферу, людина відчувала стан піднесеності (симфонія кольору та світла). Навіть найяскравіші фарби не дають такого ефекту, фарби оживають та змінюються протягом дня. За Фомаю Аквінським розуміння Бога як Великого Архітектора світу, перейшло і на розуміння художника або архітектора, як тих

хто виконує його волю і стає посередником в спілкуванні. Ікона стає проявником, коли невидиме людському оку стає видимим. Мистецтво просякнуто символами та значеннями, його можуть читати не освічені люди. Наочне нагадування про тимчасовість перебування на землі та про вічне потойбічне життя.

В епоху Ренесансу відроджується антична культура з новим розмахом. Людина мислиться творцем своєї долі та самого себе. Йде ідеалізація та героїзація образу людини, що показувало внутрішній зміст епохи і саме в цьому була його правдивість [26, с. 218]. В мистецтво проникає більше світського та стає більш життєрадісним (життєстверджуючим). Фарби світлі, композиції прості, холодні кольори та гладка фактура такими складовими характеризувалось мистецтво проторенесансу (мистецтво проторенесансу не зробило радикального розриву з готичними традиціями, на початку воно було менш світським). Природа та навколишній світ більше досліджувалась, художники почали зображати світ як вони його бачать. Мазаччо відкрив тривимірний живопис та довів його до досконалості, а Донателло створив самостійну стоячу круглу скульптуру (не пов'язану з архітектурою). П'єро делла Франческа застосовує перспективу в роботах та використовує світлі тони, деталі зачаровують вишуканістю. Прагнення показати рельєфність, якими є зображені предмети, яка поверхня, перспектива дає глибину і простір в картинах, об'єм та пластичність зображення.

Детальне дослідження анатомії для точного зображення, математичні обрахунки та точність, надмірна увага до золотого січення, конструктивна побудова – цей раціоналізм проникнутий романтизмом – прагненням досягти ідеалу. В мистецтві панує тріада: гармонія, інтелект та міць.

Н. Дмитрієва описуючи картину «Мадонна в гроті» Леонардо да Вінчі вказує на те, що станковий живопис починається не просто з покривання поверхні, а коли вона «пробиває» в ній вікно [26, с. 261]. Картина відкриває інший світ в якому є щось таємниче.

Цукарі вводить поняття «внутрішнього рисунка», що дає можливість розібратись в чуттєвих сприйняттях картини та як створюється художній твір. «Чуттєвість» певним чином обробляється та оформляється за допомогою «внутрішнього рисунка» в людській свідомості [38]. Оформлення ідей в вибрані форми показує творчу складову роботи, яка втілюється в «суб'єктивному» баченні митця (вибір кольорової палітри, композиції, матеріалів).

У середньовічній образній репрезентації «фон створює поверхність», всі персонажі, деталі, рослини лежать на одній площині, перебільшення розміру фігури може привернути до неї увагу [16, с. 33]. Те, що людина бачить на картинах, вітражах, фресках співпадає з тим, що їй відомо і не виникає плутанини значень.

І в Середньовіччі, і в Ренесансній епоху камера-обскура була стаціонарною, темна кімната з отвором на одній з стін, світло з якої проектує на сусідню стіну те, що відбувається зовні. Художник знаходиться всередині, її використання було дуже зручним для великих картин. Початково проєктоване зображення було перевернуте і не всі могли пристосуватися до роботи з ним. Таке перенесення давало можливість максимально точно передавати зображення, перспективу, світло та тіні. Поступове вдосконалення камери-обскури та її вплив на зміну відношень між трьома фігурами художником (фотографом), твором мистецтва та аудиторією ми розглянемо пізніше.

Відбулася зміна статусу художника в Ренесансі, художники могли завоювати прихильність та стати відомим за допомогою таланту, силі характеру та щасливому випадку. Церква перестала бути основним замовником, мистецтво поступово секуляризувалось та ставало світським. Митець піднявся на п'єдестал та міг вести себе як завгодно. Відомі безліч історій про поведінку та про конфліктні ситуації між замовником та художником.

Різниця між ремісником та художником в тому, що перший ставить перед собою ціль, яку він точно зможе досягти, а другий – кожен раз пробує вирішити не розв'язану задачу або хоча б приблизитись до того. «Художник створює, а ремісник виготовляє» [70, с. 11]. Митець не може ідеально визначити власний

результат роботи, залишається момент «неочікуваності» в процесі творчості, не можна прорахувати всі «ходи» наперед.

В епоху Відродження можна помітити суперечливу тенденцію, яка пронизує всі сфери життя людини. Віра в безмежні можливості та творчий потенціал людини підважується (стикається) з обмеженістю проявів, коли природа чи суспільство в цілому має більшу силу. Для всього Ренесансу характерна яскрава чуттєвість, художники цього періоду настільки проникали в глибини внутрішніх переживань та створюють емоційні образи. В образах перепліталися «витончено-граціозне, інфантильне і разом з тим хвилююче, невинне і грішне» [26, с. 252].

На виражальні можливості та поширення мистецтва вплинуло також поява технології книгодрукування за Гутенбергом в середині 15 ст. зробила їх доступними широким масам. Кіттлер наголошує на тому, що «починаючи з епохи Ренесансу Європа продукувала один технічний медіум за іншим». Книгодрукування було поворотним моментом в історії і воно «допомагало розвитку нових медіа» [32, с. 69]. У мистецтві можливість створення тиражованих зображень за допомогою відтисків з рельєфних поверхонь або за допомогою трафаретів називається гравюрою. З появою паперу гравюра отримала дешевий та зручний для масового поширення матеріал, паперові млини в кінці 14 ст. дали можливості для виразу.

Поява станкового живопису олійними фарбами вийшла з практики письма темперними фарбами, яку витіснили в 15–16 ст. Перевага була очевидна і тому все більше митців переходило на них, експериментуючи та поступово удосконалюючи технології (покращення рафінування лляної олії, поява летючих розчинників та нових пігментів). Саме олійні фарби стали тим новим медіумом, який зумів задовольнити запити епохи. Поява олійного живопису дало нові можливості для виразу: чіткі контури, лінії, прописування елементів, непрозорі, напівпрозорі та прозорі мазки. Так як найпростіший рецепт олійних фарб – це пігмент, розчинник та зв'язуюча рідина, фарби довго сохнули і

можна було писати шарами, щоб добитися потрібного ефекту, глибини чи об'єму.

Для написання картин використовували дерев'яні дошки з твердих порід дерева, пізніше використовували тканину основу, але її важко було перевозити та зберігати. Полотно з'явилося як альтернатива дерев'яним дошкам в 15 ст. і через століття вже замінило їх, оскільки це був легший та дешевший матеріал. Полотно – це тканина основа для живопису, яка натягнута на підрамник або наклеєна на картон. Тканина була спеціально підготовлена до використання, її попередньо проклеювали та ґрунтували. Роботи можна було виконувати в будь-якому розмірі від невеликих до масштабних робіт.

Високе та Пізнє Відродження показують синтез, висновок та зрілість, стиль вже сформувався в цілісну концепцію. Варто відзначити ще таку особливість цієї епохи як «індивідуалізм», опора на категорію особистості. Людина може досягти всього, якщо в неї є талант та вміння.

I.2. Зміна комунікації твору мистецтва

Конкретний момент зміни способу комунікації окреслити неможливо, однак можна запропонувати приблизну точку – період 17–18 ст. Для цього етапу є характерним бурхливий розвиток науки (оптичні дослідження і винаходи мали особливий вплив), масове тиражування та удосконалення відомих художніх технік.

На початок 17 ст. живопис став на шлях незалежності від архітектури, завоював власний простір. Картина стала самостійним предметом інтер'єру, прикрасою для оселі. Відбувся активний розвиток декоративно-зображальних елементів, живописними речами створювався інтер'єр та простір. Ця зміна відбулась через те, що в Середньовіччі основним замовником була церква, а в

Відродження – це були меценати, багаті землевласники, словом ті, хто могли це собі дозволити, і вже вони диктували умови.

Світ функціональних речей почав пристосовуватись до світу зображень. Йде втрата доцільності та функціональності мистецтва, акцент зміщується з конструктивної на декоративну функцію. «Світ функціональних речей починає підкорятись, підлаштовуватись під світ зображень» та навіть служити йому [26, с. 287–288]. Відповідно до цього змінюються і принципи передачі матеріальності зображення, тобто не тільки за допомогою світла і тіні, а й градацій кольору. Перевага кольору та використання його для передачі пластичності форми, текстур та фактури речей.

Техніка олійного живопису розширила виражальні можливості мистецтва, накладання фарб шарами створювало ефекти «світіння» та «глибини». Винайдення та вдосконалення техніки супроводжувалось постійними експериментами, але їх старання були виправдані. Ян Ван Ейк не був тим, хто винайшов олійні фарби, як часто вважають, але він був тим, хто довів техніку до досконалості. Потрібне співвідношення інгредієнтів в процесі змішування фарби давало яскравість кольору та зменшило час висихання роботи, а також пропала жовтизна.

Принцип «чистого мистецтва» Мане сповідував до кінця свого життя, коли мазки та кольорові плями є основною реальністю для художника, а не те що вони виражають. Глядач має насолоджуватись живописом і ніщо немає його відволікати. Нехтуючи прийомами, які створюють простір на пласкій поверхні Мане змінив «роль полотна, який перестав бути «вікном», а став декоративним екраном, який створений з плоских кольорових плям. Ми повинні дивитися не через полотно, а на нього» [70, с. 380–382].

Подальший розвиток в виражальних засобах живопису пов'язаний з удосконаленням виробництва олійних фарб, йшло досить багато часу на замішування фарби, щоб досягти потрібної консистенції, фарби могли засихати на палітрі або навпаки не сохнути. Олійні фарби єдині з фарб, які давали

можливість оптичного вираження за допомогою накладання корпусних та лесировочних мазків.

Спочатку фарби зберігати в свинячих сечових міхурах, але фарби легко було переплутати, вони рвалися і фарба все одно сохнула. У 1822 році Джеймс Хамс винайшов скляні шприци з поршнем для видавлювання фарби. В 1841 році Джон Гофф-Ренд запатентував олов'яну тубу, яка згорталась з одного боку, а з іншого – закручувалась кришкою для зберігання фарби. Такий винахід давав змогу переносити фарби, вони перестали засихати та можна було спокійно працювати на відкритому повітрі. Консистенція фарби змінилася на пастоподібну, через хімічні особливості вона починає жовтіти після висихання, кольори не такі яскраві, хоча кольорова палітра значно розширилась. Очевидні переваги такого нововведення, які зробили фарби портативними: не потрібно було витрачати час кожного разу змішуючи фарби. Це відкрило нові виражальні можливості для живопису.

Пленерний живопис та олійні фарби в тубах пов'язані між собою, адже вони спростили процес підготовки матеріалів для митців, хоча практика пленерів існувала і раніше. Спочатку кількість кольорів фарб була обмежена (з собою художник міг взяти 8–10 фарб), крім того поверхня «переносної» палітри була значно менша за студійну. Змінилась технологія виготовлення пензлів та їх форма, бо для швидких етюдів зручніше було наносити мазки фарби квадратним пензлями. Особливостями техніки пленерного живопису є прагнення передати враження від побаченого, зловити найкрасивіші переливи світла і тіні і перенести їх на полотно. Так як пейзаж змінюється буквально на очах, потрібно було швидко працювати, і це вплинуло на стилістичну манеру письма, тобто те як накладали фарбу на полотно.

Вихід художників з затхлих та темних майстерень на свіже повітря «вдихнуло» нове життя в живопис, змінило кольорову палітру, яка стала більш чистою та яскравою. З іншого боку фарби в тубиках давали не тільки «зручність використання, а й чистоту кольору» [73, с. 70–72]. Писання картин на свіжому повітрі, де світло та тіні швидко змінюються, стимулювало митців

встигати нотувати найгарніші місця, тобто для цього потрібно було навчитися швидко працювати.

Назва стилю «Імпресіонізм» походить від французького слова *impression*, яке перекладається як «враження». Хоча термін з'явився в результаті насмішки Луї Леруа над картиною К. Моне «Враження. Схід сонця», він дуже вдало окреслив ті смислові задачі, які імпресіоністи перед собою ставили. Для них важливим була передача першого враження, мінливих почуттів, емоцій та передача гри світла і тіні, буквально вхопити та зафіксувати на полотні найяскравіші моменти. Суперечливий характер імпресіонізму проявлявся в протилежних тенденціях «прагнення піти в себе» та «екстравертність» (відкритість) [34, с. 80]. Тим не менш, акцент змістився з зовнішнього на внутрішнє, тобто не так важливо було показати ідеально написаний пейзаж, як передати власне переживання досвіду спілкування з оточуючим світом.

Імпресіонізм показував стан тогочасного суспільства, реальність з умовністю та цілісністю, яка вимагала нового визнання, відмови від ідентичностей в «виникаючому міському промисловому капіталістичному соціальному» просторі [82, с. 160–161]. З іншого боку, поява фрагментованості: накладання мазків з великою кількістю фарби, залишаючи полотно зафарбованим не повністю, що дало можливість розглядати живописний твір по складових і звело «стіну» між художником та тим, що він бачить. Митець, який вийшов на пленер і буквально став ближче до природи навпаки відмежувалися від неї за допомогою згаданих засобів вираження, митці «прийшли до естетизації бачення» [34, с. 81–82]. Заради кольорової передачі жертвування деталізацією і цілісністю, перехід до узагальнення предметів, застосування незвичних ракурсів та спрощення перспективи. Сконцентрованість митців на дослідженні світла.

Поль Сезанн шукав «глибину» досліджуючи простір та його вміст разом, проблема глибини для нього є «проблемою кольору», за цими пошуками стоїть прагнення художника знайти «внутрішню одухотвореність». Не таким

важливим є вибір матеріалу, яким виконано твір, а те чи показує воно «живу суть» речі [45, с. 42–45].

Композиція розпадається через те, що для художників стає важливіше освітлення, а не розміщення предметів чи людей на площині. У Дега «композиція нагадує кадрування», він навмисно обрізає фігури, дає яскраве штучне освітлення, плани зверху. Така жертва композицією заради хорошого освітлення пов'язана з винаходом фотографії, для якої освітлення є гарантом отримання кадру (в дагеротипії, коли на спеціально підготовленій світлочутливій пластині під дією світла створювалось зображення, яке пізніше проявляли за допомогою ртуті). «Слідом за розпадом композиції йде розпад погляду» [16, с. 35]. Такі зміни очевидно були пов'язані з досягненнями науки – у 1704 році вийшла книга «Оптика» Ісаака Ньютона про походження світла, переломлення сонячних променів через призми і лінзи, теорії змішування кольорів. Подальші оптичні дослідження поглибили розуміння обмежених властивостей людського зору.

Художники Жорж Сера і Поль Синьяк застосовуючи оптичні теорії з фізики до мистецтва започаткували новий напрямок – пуантилізм. Чистий колір наносився на полотно мазками та змішувався вже в оці в глядача під час споглядання картини. Відтворити картину можна було дивлячись на неї з певної відстані і тоді вже проглядались форми та фігури.

Джонатан Крері в книзі «Техніки спостереження» розглядає, що вплинуло на формування нового типу спостерігача, як відбувається переоцінка погляду, зміна відносин спостерігача з предметами споглядання та його роль. Для нього важливим є розглянути широкий контекст формування візуальності, не обмежуючись лише історією фотографії та кіно (фотографія як пізній «симптом»), а починаючи від камери-обскури [75, с. 3-4].

Дивовижною властивістю камери-обскури була здатність передавати кольори і рух предметів, що давало можливість максимально точно відтворювати матеріальність предметів або надавало можливість малювати тим, хто не вміє. Розмежування на «внутрішнього спостерігача» та «зовнішній світ»

в камері обскурі говорить про просторові відношення, а тіло спостерігача об'єднане з механізмом камери. Глядач розглядається ізольовано від зовнішнього світу, його бачення розчинюється, предмети розглядаються крізь призму «дематеріалізованого» погляду (погляд спостерігача «зливається» з поглядом камери) [75, с. 38–39]. Після виходу «Теорії кольору» Гете переосмислюється система відносин через аналіз суб'єктизації погляду глядача. Подальше дослідження цієї теми зробило можливим конкретизацію позиції суб'єкта в системі відношень. Зміна принципу комунікації полягала в тому, що «предмети показували не такими як вони є насправді, а такими як ми їх уявляємо» [75, с. 69–70]. Зміни, які відбулися в теоріях про природу світла, дослідження будови ока і можливостей його сприйняття дають зрозуміти, що можливості пізнання залежать від фізіологічних особливостей і побачене є результатом роботи мозку. Названі дії призвели до підваження статусу «правдивості» репрезентації світу за допомогою камери обскури, вони перестали бути точними з точки зору науки. Досліджуючи можливості людського зору відкривається творча здатність тіла суб'єкта. На основі таких досліджень в XIX ст. формується поняття суб'єктивного бачення, спостерігач вийшов на перший план. Важливим є те, що наука та мистецтво розглядаються не з позиції розділення, а те як вони в XIX ст. були «частиною єдиної галузі знань та практики» [75, с. 7]. Камера обскура, телескоп, стереоскоп, мікроскоп та інші оптичні засоби були посередниками в пізнанні навколишнього світу та змінювали характер взаємодії глядача з твором мистецтва, з навколишнім світом. Для проекції зображень в 17–19 ст. використовували спеціальний апарат – «чарівний ліхтар», за конструкцією був схожий на камеру обскуру, тільки всередині було розташоване джерело світла і використовуються пластини з зображеннями. Проекція змінного статичного зображення симулювала рух. Після розробки системи лінз в камері обскурі і чарівному ліхтарі значно покращилась різкість зображення, як результат обидва технічних засоби ввійшли в широкий вжиток. Можна простежити зв'язок між живописом троплей (створювало оптичну ілюзію об'ємності на двовимірній площині),

який використовували для розпису барокової архітектури та «чарівним ліхтарем». Художник використовував схожий до ліхтаря принцип – «проектування світла на фон темноти», за допомогою сітки можна було точно побудувати малюнок в ніші і не спотворювати зображення на вигнутих формах [32, с. 88–89].

Значні зміни в 17 ст. пов'язані з «з'єднанням ока з окулярами, лупами» в згаданих вище технічних засобах людина отримала можливість досліджувати світ від досить дрібних елементів (структура клітин) до дуже віддалених (сузір'я, планети) [32, с. 75].

Важливу роль відіграла праця «Вільна перспектива або настанови як створювати будь-які вертикальні проекції вільних відрізків не користуючись горизонтальною проекцією» Іоганна Генріха Ламберта, яка вийшла в 1759 році розвивала теорію перспективи. В оптиці закон Ламберта пов'язаний з дослідженням інтенсивності випромінювання світла відносно глядача та джерелом випромінювання, а якщо використовувати відображальну поверхню під певним кутом, то можна отримати однакову яскравість з будь-якого куту огляду.

До 18 ст., поки не було створене «естетичне», предметом мистецтва була вигадка. Мистецтво не відтворює реальність, а навіть вступає з нею в конфронтацію. Мистецтво і реальність стають взаємозамінними, бо чим далі, тим менше відрізнялися вимоги, які ставлять до них. Зараз ці поняття навіть можуть плутатись, через те, що сучасність сама по собі є фікцією. Одо Марквард пише, що щоб мистецтво не вичерпало себе і далі існувало, воно має «перестати називати себе вимислом» і «віддаючи цю фіктивність реальності, воно йде на пошуки нового себе». Пояснення словосполучення «мистецтва як антифікції» – це означає йти в зворотньому напрямку від фіктивного, брати за основу реальний досвід [43, с. 237–241].

Художників в 19 ст. буквально засипало новинками: фарби, мольберти і інше, це спростило їхню працю і менше часу йшло на підготовку. Доступність фарб та різноманіття кольорів, дало можливість перейти до широких та

плотних мазків, накладати фарбу мастихіном. Тому логічним продовженням було винайдення пензлів, які були придатні для цього. Винайшли в той час нові пензлі з металевим ободком і свинячою щетиною, які дозволяли залишати смілий рельєф мазків. Соболеві пензлі, які використовували до цього, були м'якими та залишали поверхню гладкою та блискучою. Жорсткіші пензлі дали можливість нового вираження, передати мінливість стану та миттєве враження.

Спробами подолати дистанцію між глядачем та твором мистецтва є творчість Гойї та Курбе. Франсиско де Гойя перевідкрив «простір, який розкривається назовні», який був характерний для середньовічного живопису. Майкл Фрід вважає, що в творах Гюстава Курбе глядач «зливається з картиною» [78, с. 132]. Згадані приклади ілюструють тенденцію характерну для 19–20 ст., яка пов'язана з кризою традиційної репрезентації, коли раніше суб'єкт займав конкретне місце в системі відношень, існувала дистанція, яку почали руйнувати.

Мерло-Понті в есеї «Око і дух» звертає увагу на те, що все побачене очима людини є для неї досяжне і формує правдиву картину світу [45]. Але дослідження оптики, винахід телескопу, мікроскопу та інших пристроїв відкрив раніше не бачене людському зору. А також розуміння того що те, що людина бачить і насправді є відрізняється, можлива похибка в сприйнятті чи вплив візуальних ефектів, які викривляють реальне. Людський зір перестає бути гарантом правдивості та не надає потрібних об'ємів інформації, виходить те, що було раніше реальністю перетворюється в фікцію.

Тенденція ототожнювати мистецтво з образотворчим мистецтвом йде від античного розуміння мистецтва, яке пов'язане з поняттям «мімезису». У 20 ст. простежується важливість зв'язку між реалістичним відтворенням та художньою цінністю. Цю ситуацію можна пояснити тим, що історичний розвиток мистецтва асоціюється з удосконаленням виражальних засобів, тобто збільшується змога кращої передачі дійсності за допомогою них.

Редукціоністська тенденція 1920–1930-х років спричинила відмову від станковості та виражальності в мистецтві борючись з «брехливістю» виникли

нові жанри мистецтва колажі, інсталяції, конструкції. Для цієї тенденції був характерний також «культ матеріалів», прагнення правдивості зумовило використання мінімуму матеріалів для виразу. «Трансмедіальність» (мінімізація засобів вираження) характерна для деяких видів сучасного мистецтва.

Активне впровадження «нових» медіа в сферу мистецтва починається в другій половині 20 ст., митці побачивши потенціал різноманіття можливостей виразу експериментують та досліджують їх. Появою та вдосконалення комп'ютерів привела до створення «комп'ютерного мистецтва», можливості якого по обробці, передачі та редагуванню даних дали можливість зробити мистецтво інтерактивним. У 1960-х з розвитком цифрових та аналогових технологій виникло електронне мистецтво, пізніше – віртуальна реальність. Це дало більше можливостей митцям взаємодіяти з публікою, робити їх частиною твору або художниками, які створюють його в реальному часі, взаємодія та реакція твору мистецтва на глядачів. Нові технічні засоби не тільки дали нові можливості виразу, а й стали засобом їх існування, збереження і передачі. Взаємопроникнення мистецтва та науки, творча уява художника співпрацює з технічними навичками для досягнення потрібного результату.

«Наближення до реальності» відбулося за рахунок розриву символічних ланцюжків, порушувало модель форма/зміст, чим далі тим глибшим ставав розрив між змістом та формою. Невизначеність сучасного мистецтва може бути пояснена тим, що поступово всі нитки, що поєднували реальність та людей були розрізанні. Сучасний художник прагне прорватися через «брехливість» оточуваного світу та дістатися до «правди».

Вальтер Беньямін в статті «Твір мистецтва в епоху механічного відтворення» згадує, що всі твори мистецтва можуть бути «відтвореними». Проте твір мистецтва втрачає свою «ауру» в процесі механічного відтворення, коли масове тиражування заміщає оригінальне [7]. Також за допомогою відтворення твір мистецтва звільняється від ритуалу, за рахунок цього збільшились експозиційні можливості мистецтва, воно більше «не прив'язане» до якогось місця. Межі оригіналу та копії втрачають свою значимість, так як

наприклад в цифрова фотографія, яка піддається обробці і чи можна називати її копією, якщо застосована була лише корекція кольору.

Оригінальність твору втрачає значимість. Бачити репродукції картин замість оригіналів є «нормальним» явищем, так як не для всіх є доступним відвідати Лувр, Музей Орсе в Парижі і фотографія стає більш «бажаною», ніж справжня картина. Доступність матеріалу виступає на перше місце, а якість та оригінальність картини відступає на другий план.

З одного боку мистецтво, як вже згадано є реакцією на те, що відбувається в реальності і відображає її. З іншого боку, сучасне мистецтво є можливістю створення світу та водночас є засобом який «відкриває нам світи», не має більше часових чи просторових обмежень [74, с. 21–22]. Творення того чого не існує в реальності, щоб замаскувати нестачу в чомусь або приховати власну недосконалість відсилає нас поняття «симулякру» Бодріяра, виявляється навіть «реальнішим», ніж справжнє та є водночас пасткою. Симуляція розуміється як «створення моделей реального без оригіналів та без реальності» [9, с. 4]. Таку ж проблему озвучує Ф. Кіттлер, коли каже, що «традиційні мистецтва створювали вимисел, а не симуляцію як в випадку з технічними медіа» [32]. Віртуальна реальність, яка створена за допомогою комп'ютерних технологій має сильний вплив на органи чуття, який поглинає людину повністю і переносить її в інший вимір.

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

У даному розділі розглянуто проблематику сучасного мистецтва, окреслено основні характеристики сучасного глядача, митця та критика. Тісно пов'язане з даною темою питання «кінця мистецтва», які його причини і наслідки. На формування сучасного мистецтва вплинули «нові» медіа, але поняття «медіа» може мати різні трактування і тому необхідним є пояснення їхньої значень, а також формування збірного поняття. Роздуми про можливості нових виражальних засобів приводять до окреслення основних характеристик сучасного мистецтва (що є водночас «симптомами» сучасного суспільства).

II.1. Визначення змісту поняття «мистецтво» та зміна його розуміння

Сучасне мистецтво залишається різновидом комунікації, так як воно відповідає на виклики суспільства. Змінюються лише виражальні засоби і можуть виникати певні труднощі в перекладі з однієї мови на іншу (переклад з людської на машину мови) або ускладнюється сприйняття образів. Окреслено також проблеми мовного виразу зображення та залишається потреба в напрацюванні відповідного виразу сучасного мистецтва в адекватних йому термінах, які будуть відповідати його специфіці. Зміни відбуваються не тільки в комунікаційній складовій перерахованих відносин, а і в зміні візуальної складової, яка взаємодіє з іншими органами чуттів та має різний вплив на кожного суб'єкта. Не менш важливим є те, що взаємодії відбуваються за допомогою посередників. Технічні виражальні можливості змінюють і сприйняття «реального», реальність переходить в інший вимір – віртуальний. Інформаційне перенасичення простору ускладнює процес прочитання, якісь образи зчитуються, а інші ігноруються. Величезна кількість можливостей

спричиняє тиск на людину, яка постійно повинна вибирати куди йти і через це присутнє постійне відчуття втоми. Постійний розвиток та динаміка вже стали характеристиками сучасного суспільства, а мистецтво завжди заставляє нас зупинитися і задуматися над важливими питаннями, воно може стати «островом» відпочинку для сучасної людини.

«Оскільки глибина, колір, форма, лінія, рух, контур, фізіономія утворюють як би крону Буття і всі вони вплетені в його тканину, в живопису не існує ні відокремлених «проблем», ні по-справжньому протилежних підходів, ні приватних «рішень», ні прогресу за допомогою накопичення і немає безповоротних виборів» [45, с. 55]. Тобто є можливим поворот художника до раніше відкинутих матеріалів, технік, символів та іншого. Описане явище ми будемо спостерігати при розгляді творчості сучасних українських митців.

Лотман говорить про те, що мистецтво є одним з засобів комунікації [39]. Розглядаючи мистецтво, як вторинну мову, яка має свій «словник» за допомогою якого відбувається переклад, а твір мистецтва розглядати як текст написаний на тій мові.

За допомогою виражальних засобів в творі мистецтва втілюється певна ідея, яка через переклад з людської мови на художню переформатувалась, отримала обмежене втілення. Глядач зчитує художній твір за допомогою використаних засобів вираження, повідомлення трансформується в мову. Так як будь-який акт комунікації включає отримувача повідомлення та його відправника, зрозуміло що не всі повідомлення може бути прийнято. Комунікативна функція дає «безсмертність» творам мистецтва, тобто актуальність не втрачається з плином часу через те, що діалог продовжується і твір мистецтва пропонує нові інтерпретації. Засобом комунікації виступає художній образ, який будується на основі символів та знаків, викликає певні емоції, відчуття і асоціації. Художній образ виникає там де є почуття, думки, ідеї митця і проявляється в індивідуальній манері, яку глядач має розшифрувати. Для того щоб комунікативний процес відбувся має бути також універсальна мова якою виступають символи і знаки. Вони проходять свій

життєвий цикл, значення змінюється, доповнюється або деякі з них помирають назавжди. Завдяки тому, що є загальні ключі прочитання є можливим зчитування сенсів з поверхні. У зображальному мистецтві немає «букв» чи «слів», які матимуть однозначну семантику, художньо-виражальні засоби є індивідуальними і «художник організує власну семантику, що дозволяє йому одну і ту ж тему висвітлювати по-новому» [51].

Хотілося б продовжити тему діалогу в мистецтві словами Б. Гройса, що «в наш час мистецтво є різновидом суспільної комунікації». Безумовним вважається те, що кожен з нас хоче постійно комунікувати та прагнути до такого виду визнання. У процесі неперервного потоку на яку людина повинна реагувати, постійне зчитування знаків та відсилка до інших, процес, який повторюється і виникає відчуття постійної втоми [22, с. 51–60]. Це ілюстрація перенасичення простору інформацією та знаками, які мають бути прочитанні та очікування нашої реакції на них. Водночас не можна забувати про те, що знаки і символи існують до того часу поки ми надаємо їм сенсу і поки ми в них віримо. Гройс говорить, що процес зупинити неможливо, але можлива лише «зупинка в процесі між переходами від одного знаку до іншого» [22, с. 51–60]. Цей процес прискорення та динамічності відноситься не до окремої людини, а є однією з характеристик сучасності.

Мистецтво є також естетичним освоєнням дійсності через мислення через образ. Ціль ж комунікації образів в тому щоб передавати та викликати певні переживання, емоції. Художник зображуючи предмети показує те, що є ньому самому. «Внутрішнє стає зовнішнім, а зовнішнє внутрішнім» в процесі створення роботи. Мерло Понті згадує, що деякі художники навіть помічали, що нами наглядають ті речі, які вони зображують, вони живі та вступають з ними в діалог [45].

Інший тип комунікації відбувається між митцем, твором мистецтва та оточуючим світом. Художник може займати зовнішню та внутрішню позицію по відношенню до зображуваної дійсності в творі мистецтва. Внутрішня позиція художника показує як він бачить навколишнє середовище, а внутрішня

– показує світ з відчуженої позиції. Згадані позиції можуть бути проілюстровані за допомогою використання перспективи. Аспектива, яка характерна для давнього мистецтва показує позицію внутрішнього глядача, а перспектива характерна для ренесансного і пізнішого живопису показує фіксовану точку зору з якої сприймається [63, с. 173–174].

Різниця в тому, що вкладено в художній твір митцем і того, що зчитав глядач, дає свободу трактування і робить глядача «співучасником» творчого процесу [3]. Глядач також займає і зовнішню, і внутрішню позиції по відношенню до твору мистецтва поступово переходить з однієї позиції в іншу. Спочатку знайомлячись з та прочитуючи поверхню роботи глядач отримує загальне враження, потім дізнаючись більше інформації він рухається «в глибину» картини, бачить «нові горизонти» та вже розглядає отриману сукупність фактів, емоції та інших елементів всередині картини.

Актуальним питанням є також проблема «рамки» в художньому творі, які створюються або за допомогою буквально обрамлення картини, або за композиційним вирішенням. Якби не були окресленні межі зображення явно чи неявно, але вони є необхідними для створення самого зображення та «дають йому семіологічний характер» [63, с. 177]. В художньому творі «рамки» можна розуміти, як те що окреслює конкретні межі розуміння та відкидає інші трактування. Що наводить на думку про потрібність текстового опису картин, критики, аналізу творів мистецтва. Гройс показує «дві сторони однієї медалі» мається на увазі «потрібність» (захищає твір мистецтва від пронизливого погляду глядача) і «непотрібність» (може розкрити окремі аспекти, інші проігнорувати або дати пояснення твору і тим, самим не дати людині самій розкривати смисли) тексту [22, с. 7–9]. Маючи пояснення твору немає гарантії того, що сприйматимуть його як задумав автор і чи приймуть його взагалі, чи «вирвуть» з контексту і добавлять до того своє трактування. Питання того чи актуальним є письмовий опис твору мистецтва не настільки важливим, як питання сприйняття людиною, що впливає на нього та на основі чого воно формується. Врешті-решт якщо брати до уваги статистику сприйняття

людиною інформації: 15% – слух, 25% зір, а якщо використовувати зображення і пояснення – до 65%. На основі вище сказаного можна зробити висновок, що пояснення таки потрібне і важливе.

Одна і та ж тема може бути висвітлена по-різному в одного художника чи в різних різниці тут в вираженні та трактуванні. Багата різноманітність комбінацій, яка може бути використана для втілення задуму, вибірка одних та відкидання інших і чому саме такий варіант здався митцю найбільш вдалим.

З іншого боку схожий вибір відбувається при зчитуванні скульптури, картини чи іншого твору мистецтва глядач вхоплює окремі аспекти і аналізує їх співвідносячи з своїм досвідом, тобто в кожного складається своя «мозаїка» вражень і сприйняття. Про багатоманіття художніх кодів писав Лотман в «Структурі художнього тексту», що існує різниця в трактуванні художнього твору, яка проявляється через можливість мистецтва видавати ту інформацію, яку потребує читач [39].

Фон в творі мистецтва використовується, щоб фігури були видимі, одні виділялися на тлі інших предметів чи фігур, застосовується протиставлення фону фігурам, протиставлення різних планів для досягнення різних ефектів. У живописі, графіці, рисунку, щоб побачити або прочитати предмет потрібно, щоб він виділявся на фоні, був іншого тону, кольору, інакше ми його просто не побачимо. Схожа ситуація виникає при спогляданні творів мистецтва можна зрозуміти його і буквально побачити, якщо там є предмети, які нам знайомі або схожі на щось. Хоча спочатку картина впливає на нас викликаючи якісь емоції та почуття, а після такого першого враження розглядаючи деталі можна зрозуміти чим це викликано. Такий процес спілкування з твором мистецтва в кожного індивідуальний через те, що різний досвід, навички, багаж знань, також системи відношень між художником та твором, глядачем та твором різняться. Глядач в процесі сприймання твору мистецтва проходить свій власний шлях, формуючи свій «досвід» через аналіз частин цілого, як їх впорядковано і чому саме таке вираження вибрано. Глядач йде по заданому

художником маршруту, але проживання досвіду в нього зовсім інше, бо ним керує власна зацікавленість [77].

Твори мистецтва є «органічними єдностями», частини з якого вони складаються розташовані на тих місцях, де вони будуть відігравати задану митцем роль, а одиничні елементи втрачають смисли поза цією єдністю [80, с. 60–61]. Фотографія чи живописний твір показують нам бачення митця, яке задає тон прочитання твору і цікавість веде до того, щоб дізнатися чому саме так втілена ідея. В такому випадку можна говорити про «направлення думки» [80, с. 65], в живописі можна мандрувати картиною почавши з виділених кольоровими акцентами та деталізацією предметів рухаючись до менш прописаних.

Важливий аспект в розумінні мистецтва згадує Гордон Грем – це «рух від мистецтва до досвіду», а не навпаки від «досвіду до мистецтва» [80, с. 70]. Можна це зрівняти з рухом думки від «загального до конкретного», якщо перед нашими очима пейзаж, за допомогою використання палітри можна зрозуміти, що художник передавав літній ранок після дощу, побачити манеру виконання твору, дізнатися історію виконання з опису, може пригадатися схожий пейзаж і пов'язані з ним спогади, емоції або асоціації.

II.2. Конструювання сучасного мистецтва, глядача та художника

Що таке мистецтво? З плином часу відповідь на це питання давати стає все важче і важче, вже в 1960-х не було так легко визначати, що належить до творів мистецтва, а що ні. Оглядаючи будь-який твір мистецтва ми прагнемо його зрозуміти, побачити про що він, що цим хотів сказати художник. Смисли, символи, знаки, образи мають силу якщо в них вірять і їх хочуть проінтерпретувати, тобто твір мистецтва «втілює значення» тоді, коли його бачать як те, що можна пояснити [76, с. 130].

Поняття сучасного мистецтва та окреслення хронологічних рамок є досить проблемним. Сучасність – це проміжок часу між минулим, яка вже відбулось та майбутнім, яке ще не відбулось – це те, що відбувається буквально зараз. Сучасне мистецтво має довшу історію, ніж може здатися спочатку, так як більшість мистецтвознавців визначають кінець 1960-х або початок 1970-х, що є кінцем модерного мистецтва та початком сучасного. Питання чітких хронологічних рамок є дуже спірним для будь-якого стилю в мистецтві, є перехідні стилі для яких характерні особливості обох епох, можна вибирати різні характеристики для поділу. Потрібно розуміти, що такі поділи завжди містять якісь неточності та можуть різнитися. Саме тому для даного дослідження важливим є дослідження еволюції медіа протягом всієї історії мистецтва і як розширився спектр виражальних засобів, якими митці користуються зараз для втілення ідей, які можливості вони дають. Тематика творів різноманітна і може відображати події, які відбуваються в суспільстві пов'язані з найрізноманітнішими сферами життя людини. Мистецтво всюди, воно тісно вплетене в повсякденне життя кожної людини і воно постійно розвивається, добавляються нові підходи.

Прагнення художника втілити якусь ідею можуть не співпадати з очікуванням публіки через це можуть виникати розриви сприйняття, які виникають через «волю художника» [70, с. 26–27]. В сучасному живописі картини частково сприймаються інтуїтивно, але не позбавляють нас прагнення прикріпити власні здогадки, якимись раціональними поясненнями.

Пояснення твору мистецтва, розкриття смислів, символіки форм та кольорів, місце твору мистецтва в житті художника, розгляд твору в історичному контексті. Сприйняття підкоряються певним правилам, які нав'язуються зовні суспільством, хоч смаки у кожного різні, але є спільні точки перетину. А якщо твір мистецтва необмежений в інтерпретаціях і дає глядачу повну свободу, то кожен може побачити щось для себе і крім того можуть виникати схожі асоціації в абсолютно різних людей.

Мистецтво поєднує в собі завершеність та незавершеність, єдність та частковість, закритість та відкритість, внутрішню та зовнішню енергії, що в комплексі дає можливість отримати досвід переживання твору мистецтва та «пропустити» його через себе.

Твори мистецтва є незавершеним в тому сенсі, що вони не вичерпують художніх здатностей живопису, «кожен твір мистецтва змінює, перетворює, підтверджує, пояснює, поглиблює, перевершує, відтворює та попередньо створює» інші твори мистецтва [45, с. 57].

Глядач перебуваючи перед твором мистецтва, розглядаючи його початково перебуває «ззовні» і через прочитування елементів твору, вбачаючи (вгадуючи, визнаючи) в них певні ідеї та розвиваючи їх, він поступово просувається «всередину», розкриваючи нові шари значень. Характерною для мистецтва здатністю є можливість для кожного відкриватись по-різному та пропускати на різні рівні. Твори мистецтва мають через універсальні зображення апелювати до чогось більш конкретного і навпаки здатність в конкретних виразах побачити всезагальне. Чи саме такі характеристики приваблюють глядача найбільше? Сучасна людина зачарована образами, вони притягують нашу увагу чи кольорами, чи сюжетом, чи оригінальністю, вони мають здатність «паралізувати» глядача, повністю заволодіти його увагою. Майкл Фрід описує такий процес під назвою «ефект медузи» смертельно небезпечна краса від якої неможливо відірвати погляд [87, с. 76]. Можливо не кожен твір містить в собі «щось таке», що може нас зачепити, але здатність «бачити, що ти хочеш побачити» може програватися і з творами мистецтва, так і деталь, яка зачепила буде відрізнятися.

Наше «зачарування» картиною може бути пояснене через привабливість «бракуючого виміру», коли нестача «створює простір зваби і стає джерелом запаморочення» [10, с. 127]. Реальність ставиться під сумнів через існування надмірної кількості «видимостей реальності» (образ, який співпадає з реальністю породжує симулякр) [10, с. 121].

У цьому контексті згадується «дискурс бажання» Лакана, бажання починається з усвідомлення «нехватки» чогось. Підтвердження власного існування відбувається через визнання Іншого [41]. Твори мистецтва потребують взаємодії з глядачами, мистецтво створене людьми і без них воно не існує.

Творчий процес можна порівняти з магічним дійством в якому беруть участь матеріали та художник, а його сприйняття. досвід, вподобання, замисли, уява. Можна сказати, що саме уява виступає «секретним» інгредієнтом в цій «страві», в процесі «приготування» якої долучені різноманітні елементи, не тільки рука, яка водить пензлем чи око, яке слідує за процесом написання [77].

Розглядаючи твори мистецтва людина порівнює їх з раніше баченим, з схожими художниками. Цінність картини визначається відносно інших картин, художників, її оригінальністю та здатністю «зачепити» глядача.

Мерло-Понті в тексті «Око і дух» визначає «живопис наділений правом дивитися на речі не оцінюючи їх». Художників рідко засуджуються за їх дії, нібито в їх роботі є «невідкладність», яка переважає будь-яку іншу невідкладність. Художник «приносить своє тіло в жертву» створюючи новий живописний світ [45, с. 11–12]. Прикладом такої жертвовності може бути Мікеланджело, який розписуючи плафони Сікстинської капели пожертвував власним здоров'ям. Причиною викривлення спини стала тримала лежача робота та постійно піднята вгору голова (всю роботу виконував сам), але його робота не перестає вражати нас своєю майстерністю.

Перейдемо до розгляду поняття «образ», «слово *image* образ походить від дієслова *imitari* – наслідувати» [6, с. 297]. Як було згадано зображення містять різні знаки, рівні прочитання за Бартом зображення містить три «повідомлення»: мовне, символічне та буквальне (іконічне) [6, 298–301]. Варто також згадати «три типи відносин» в знакові: символічні, парадигматичні та синтагматичні [6, с. 246–247].

Медіа вплинули на зміну моделі бачення та зробили можливим поєднання та різні комбінації виражальних можливостей в мистецтві. Застосування метафоричних описів (перенесення властивостей характерних одному предмету на інший) та відсутність нового термінологічного апарату для опису сучасних творів мистецтва спричинило «розмитість» в сфері мистецтва. Схожу проблему розглядає Олена Петровська в «Теорії образу» говорячи про втрату «специфіки виражальних засобів», вона згадує про особливі відчуття при спогляданні картини в теперішній час «не можна позбутися відчуття невизначеності» [50, с. 18]. Такий симптом «невизначеності» можна перенести як характеристику не тільки сучасного мистецтва, а як характеристику сучасного суспільства, яка проявляється в розгубленості сучасної людини в інформаційних потоках і втраті орієнтирів, потрапляння в віртуальний простір, який затягує в себе все. Відсутність єдиної, сталої точки зору з якої можна розглядати твір мистецтва, а можливість множинних інтерпретацій.

«Постмедійні» роботи Вікторія Бурлака визначає ті, що «живописними засобами імітують погляд крізь об'єктив, картини, писані в кіно- або фотостилістиці» [12, с. 91]. Згадану особливість частіше за все відносять до живопису 1990–2010-х.

II.3. Значення впливу «нових» медіа на формування сучасного мистецтва

Розпочнемо з визначення поняття медіа, яке є загальноприйнятим в сучасному термінологічному апараті. Термін медіа походить від латинських *medim* (засіб, посередник) та *media* (засоби, посередники) в сучасному світі використовується як аналог до терміну ЗМІ (засобів масової інформації) [64].

Якщо розглядати поняття *medium* в однині, то це означає «засіб вираження» в мистецтві, а якщо в множині – то воно перетворюється в засоби

масової комунікації [50, с. 12–13]. Така подвійність значення показує важливу для мистецтва здатність – комунікативну, за допомогою «посередників», якими виступають фарби, колір, лінія, пензель, полотно, цифровий екран, фотографія відбувається спілкування.

Медіум в технічному значенні – це зв'язуючі рідини, що додають в фарби, щоб зробити їх консистенцію придатною для застосування. Але це поняття можна розглядати в ширшому значенні, як різні фарби, інструменти, поверхні, допоміжні матеріали та техніки, якими користуються художники. Основою всіх фарб був пігмент перетертий в пудру, який змішували з різними медіумами.

Медіа виступає зв'язуючою ланкою між художником та ідеєю, він окреслює певні рамки в яких повинен бути виражений задум і водночас дає повну свободу в тому полі в якому вирішив працювати митець. З плином історії вони змінювались почались від вугілля і зараз ними виступають комп'ютери, графічні редактори та інші технічні засоби. Поняття медіа або медіума розширилось, його можна розглядати з різних боків і тому далі будуть роз'яснені необхідні для подальшого дослідження терміни. Перейдемо до пояснення таких питань, як ця зміна вплинула на комунікацію твору мистецтва на основі вже наведеного стислого історичного огляду історії мистецтва.

Поняття «медіа» як засобів комунікації включає в себе і новітні засоби репрезентації та спілкування для передачі повідомлень (фільми, фотографія, телебачення) і «традиційні» мистецтва (живопис, література, музика).

Прийнятим є поділ на «традиційні» (класичні) та «нові» медіа. До «традиційних» медіа належить радіо, телебачення, газети, характерним є монологічність та одноканальність, тобто основною є передача інформації. «Нові» медіа характеризуються багатовекторністю та можливістю постійно перебувати в діалозі з кимось, на перший план тут виходить спілкування, а не повідомлення як в «традиційних» медіа.

За Маршалом Маклюеном важливим є «ефект», який дають технології, а не меседж, який вони транслюють [42, с. 74]. «Нові медіа» – це термін, який

з'явився в 1990-х для позначення «області творчих та комунікативних практик, пов'язаних з такими технологіями, як комп'ютерне забезпечення, інтернет-сайти, інтерактивні мультимедіа, відеоігри, технологічна віртуальна реальність» [84]. Виходить, що пасивного споживача змінює фігура «активного користувача», дії якого можуть мати вплив на кінцевий результат.

«Нові медіа» за Левом Мановичем не мають власної специфіки, вони «метамедійні» – це означає, що вони мають здатність складати «колажі» чи «мозаїки» з різноманітної інформації, форм та образів, які були накопиченні людством [2481]. За допомогою різних модифікацій та маніпуляцій з ними створюються нові форми, які мають своє наповнення смислами. «Нові» медіа в порівнянні з «традиційними» мають декілька відмінностей, які пов'язані з процесом комп'ютеризації. Основні п'ять характеристик такі: чисельні репрезентації («numerical representation»), модульність («modularity»), автоматизація («automation»), мінливість («variability»), транскодування («transcoding») [84, с. 27–48].

За Маклюеном, нові медіа дають можливості «розшити» власні можливості, а саме можливості тіла. Телефон є продовженням руки, камера є розширенням меж нашого ока, йде «розширення ззовні» і водночас «стискання всередину», так як в телефоні чи ноутбукі може вміститися величезний об'єм інформації [4276]. Інформація переходить в інший простір з зовнішнього світу в віртуальний, де стискається в мегабайти інформації, архіви чи торренти.

Питання простору і часу підважилось, ці поняття та межі розмились. Нові медіа також вплинули на соціальну взаємодію та комунікацію, яка відбувається за допомогою обміну зображеннями. Чому ж нові медіа мають такий вплив та так ефективно діють на аудиторію? Вони створюють ефект присутності та співпричасності до споглядуваних на екрані подій, натискає на «болючі» точки та викликає сильні емоції.

Поділ на часовоорієнтовані та просторовоорієнтовані медіа Гарольда Іннеса розглядались на прикладі матеріалів каменю, глини та паперу. Камінь і глина зберігаються довгий час, їх важко транспортувати і можна передати не

великі об'єми інформації, тому інформація доходить обмеженій кількості людей. Папір легкий в перевезенні, можна виготовляти достатню кількість екземплярів та поширити більший об'єм інформації, донести інформацію широкій аудиторії, але він недовговічний і тому менше заслуговує довіри. Для Іннеса важливим був саме процес комунікації, як він проходить та як вони змінювались [83нижче]. Таку ж аналогію можна провезти з «традиційними» та «сучасними» матеріалами, які використовує мистецтво, перехід до яких зумовлений технічними перевагами.

Марк Б.Н. Хансен в своїй роботі «New Philosophy for New Media» «нові медіа» розглядає як новий етап в еволюції людських комунікацій, зміщення від візуальності до того, що доповнює людську тілесність. Поворот до тілесності і робить «нові медіа» «новими», розширення можливостей людського тіла за допомогою нових технічних засобів [81, с. 50].

Термін «медіа» пропоную розглянути розширено, тобто це будь-які засоби передачі інформації та будь-які «посередники», які використовуються для цього, які впливають на характер комунікації, змінюють бачення світу чи спосіб життя.

Використання медіа в мистецтві: фотографії та відеозйомка для фіксації результату (ленд-арт), для зберігання (перфоманси), сканування або фотографування репродукцій картин для передачі в електронному форматі, створення зображень та інтерактивних робіт за допомогою графічних редакторів та спеціальних програм (графічне мистецтво, нет-арт, VR) та ін.

Наша планета покрита мережею електронних комунікацій, які передаються з блискавичною швидкістю. Інтернет – це сховище великих об'ємів інформації в вільному доступі для всіх, що призвело до перенасичення інформацією будь-якого виду та ускладнило її фільтрування. Вже в кінці 20 ст. була нова проблема як знайти вже існуючий предмет в цих просторах. З появою та вдосконаленням технічних засобів, якими відразу почали цікавитися митці і експериментувати, як їх можна використати для втілення власних ідей, мистецтво покинуло традиційні засоби вираження і опанувало нові. «За такою

всєднїстю приховується головна цїль сучасного творця: *найти найкраще самовираження в мистецтві»* [52]. Можна використовувати будь-які матеріали, засоби і не обмежувати себе лише пензлями, фарбами та полотном, мистецтво перестало бути обмежене якимось рамками і це призвело до складності визначення, що належить до «мистецтва», а що ні.

Стрімкий та багатовекторний розвиток мистецтва, який апелював до всієї палїтри почуттів, прагнув здивувати, вразити і залучити всі можливі ресурси для цього. Такий «сплеск» множинності творчих ідей призвів до кризи, обговорення того, що нічого нового не можна створити. Адже питання новизни є важливим для мистецтва, а коли наприклад всі можливі варіанти виразності вже відомі, як винайти щось нове. Раш наводить цитату Артура Данто про «кінець мистецтва», що причиною цього стала відсутність конкретної форми [52]. Мистецтво може бути всім і всюди. Старі виражальні засоби та традиційні концепції мистецтва вже не можуть виразити повідомлення сучасного митця, потребують нового підходу та розуміння. Що можна вважати новим в сфері мистецтва? Чи можна назвати «новою» стару форму тільки з новим наповненням або навпаки щось відоме показати в новій формі.

В есеї про кінець мистецтва Данто говорить про те, що мистецтво потрібно «звільнити від філософського осмислення» і дати йому пояснювати себе, філософія мистецтва вичерпує себе і тому потрібно звільнити мистецтво від таких обмежень. «Кінець мистецтва» – це кінець якогось конкретного внутрішнього напрямку мистецтва, прогресивного розвитку[76].

Ідеї Данто можна зрозуміти, як можливість мистецтва виражати себе по-новому та різними способами через необмеженість у векторах розвитку. З іншого боку така невизначеність, що відносити до мистецтва, а що ні, спричинила появу потреби легалізувати мистецтво. Це потреба утвердитися в статусі твору мистецтва, яка пов'язана з взаємодією всередині інституцій. Сучасний твір мистецтва має пройти різні «процедури творення, демонстрування та обігу» (показування в різних галереях), в цих виникненні таких процесів важливу роль зіграла саме «глобалізація» [74, с. 7]. Тому на

основі вище написаного можна зробити висновок, що мистецтво поза інституціями не існує.

Розвиток технологій впливав не тільки згаданий плюралізм в мистецтві, а і на переосмислення критики та пояснення твору. Кожен глядач має власну думку та може по-своєму інтерпретувати твір. А критик надає одностороннє трактування твору або максимально «розпливчасте», яке залишає простір для фантазії. Твір, який не має обрамлення текстом є «голим та незахищеним», але водночас дає свободу для обмірковування [22, с. 7–22]. Текст в наш час є і потрібним, як доповнення та пояснення твору, і водночас зайвим, бо може віддаляти від розуміння.

Раніше глядачі засуджували мистецькі твори, а зараз навпаки твори можуть засуджувати суспільство. Тому і критик змінював свої позиції, міг критикувати людей від імені художнього твору та одночасно мав критикувати твір мистецтва перебуваючи на боці публіки [22, с. 7–22]. В обох ситуаціях присутні суперечливі характеристики, що дає можливість дивитися на твір з різних сторін та співвідносити це з нашим сприйняттям.

Артур Данто писав про те, що мистецтво не померло і воно вийшло за ті межі в яких воно раніше перебувало, мистецтво зараз не може бути пригнічене чи обмежене рамками, воно запрошує нас до «інтелектуальної співпраці» [76, с. 135].

Мистецтво розвивається розсіяно і багатовекторно, картини мають різні рівні прочитання, які відсилають до інших сенсів. Борис Гройс говорить про авангард, який слідує «безкінечній грі значень», подорож віддаляє від цілі, яка є недосяжною і постійне перебування в русі, відсилення від одних знаків до інших, віддалення від образів та знаків і повернення до них [22, с. 52–53].

Сучасний митець, який працює з новими технічними засобами, має вміння не тільки використовувати їх в творчості, але і знати як працюють їх механізми, дослідити їх творчий потенціал, твори мистецтва створюються на межі і плідній співпраці мистецтва та технологій. Провести чітку грань між цими двома сферами важко, але різниця таки є. Мистецтво, яке використовує технології –

це не просто знання алгоритмів та процесів роботи, це вміння використовувати їх для створення «нового», воно має творчу іскру, внутрішній зміст (який говорить про щось більше, ніж просто майстерність) та зовнішній прояв. Фотографія, яка вловлює та зберігає мить, ту яка є унікальною і не повториться більше, буквально застиглий час, який живий та мертвий водночас. Ролан Барт пояснює природу фотографії, як «реальність до якої ми не можемо доторкнутися»[**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 130]. Фотографія може бути піддана обробці, можна її видалити і відновити, тоді вона перестає бути прив'язаною до якогось конкретного моменту в часі чи просторі, переходить в інший вимір.

Частина митців продовжують використовувати «традиційні» засоби вираження, частина перейшла від них до нових, а інші – лише новітні засоби вираження. Втрата актуальності деяких засобів вираження не можна назвати їх «вимиранням», швидше відходом на другий план. Марсель Дюшан говорив, що «смерть живопису тимчасова», вона повернеться через якийсь період часу або вже відроджується [46]. Вибух інтересу до нових технічних засобів, які буквально «ввірвалися» в життя кожного є природнім. Фотографи повертаються до аналогової фотографії після знайомства з цифровою, художники повертаються до живопису.

У наш час художником може стати кожен долучившись до процесу створення твору мистецтва. Мистецтво створене людиною, ми ж наповнюємо його сенсами, визначаємо його специфіку та функціональну складову. Без людей воно немає сенсу, бо не виконуватиме комунікаційної функції, не буде того хто буде це повідомлення отримувати, як результат кінцева стадія процесу при якому створюється твір мистецтва не буде завершеною.

Поняття «візуальність» походить від латинського слова *visualis*, що перекладається як «зоровий». Сучасність звернена не так на «колекціонування» образів, а на «візуалізацію досвіду». Ця риса відрізняє нас від попередніх епох, наше прагнення візуалізувати те, що не є візуальним по своїй природі [86, с. 4–5]. У 20 ст. відбувся «візуальний поворот» в гуманітарних науках проявився в

тому, що зросла роль образів. Візуальність є тією основою на якій сконструйований сучасний світ через неї конструюються відношення та комунікація індивідів.

Доступність інформації та її об'ємність, глобалізація інтернет простору. Оточенні образами, картинками, текстами з усіх боків постійно вступаючи в взаємодію з ними, аналізуючи та інтерпретуючи говорить про те, що «візуальне» є всюди. Гі Де Бор в «Суспільстві спектаклю» сучасний стан суспільства описує як «систему відношень опосередкованими образами» [23, с. 8], «чуттєвий світ замінений на існуючу над ним надбудову з образів» [23, с. 17]. Настав «час споживання образів» [23, с. 68]. Тотальне засилля образами та постійне вторгнення їх в життя призвело до того, що ролі змінилися на протилежні. Людей набагато менше, ніж образів і тому люди опинилися в ситуації, коли «не ми дивимось на образи, а вони дивляться на нас» [53]. Заповнення просторів образами, великі об'єми інформації та новинки, які розширюють здатність ока спричинило поступову «втрату зору». Поверхневе сприйняття інформації, побіжний огляд тексту та зображень такі «симптоми» вказують на те, що людина насправді не бачить того, що відбувається перед нею. Згадані вище характеристики ілюструють явище «не оберненого розділу зору», воно не належить якомусь конкретному періоду, а розтягнуте в часі і перші прояви якого були помітні ще в Середньовіччі. Діді-Юберман згадує, що в повній мірі гострота зору може бути досягнута через спільний досвід погляду та дотику, що в наш час не завжди є можливим. Нам стає цікава якась річ, бо вона вже містить в собі якусь «втрату», незвідані «глибини» («пустоти», які неможливо заповнити) і нездатність «доторкнутися» до речей, які перебувають далеко [25, с. 7–15]. Крері у книзі «Техніки спостереження» теж наголошує на тому, що «розрив з класичними моделями бачення і нагляду», який відбувся в 19 ст. був пов'язаний з «вписуванням глядача в масштабне поле знань та соціальних практик» [75, с. 7]. У 17 та 18 століттях дотик був частиною класичних моделей, а в 19 столітті дотик відокремлюється і погляд набуває автономності [75, с. 19]. З сфери мистецтва

практики «суб'єктивного бачення та продуктивності» поширилися на сферу науки, філософії та техніки.

Візуальні технології Мірзоев розуміє «як будь-яку форма апарату, яка може бути використана для або для розглядання, або для покращення природного зору, від олійного живопису до телебачення та інтернету» [86].

Сучасна ера – це ера в якій переважає зорове сприйняття, перевага погляду над іншими чуттями. Візуальність не є гомогенним середовищем, а швидше є «спірною» територією зі своєю «ієрархією субкультур в сучасному скопічному режимі». «Починаючи з епохи Відродження та науково-технічної революції реальність (сучасність) вважається окуцентричною» [86, с. 66].

Стрімкий розвиток технологій, які кожен вдосконалюються, створюються нові моделі, постійне оновлення контенту інформації та прагнення людини встигати за новинками, бути в курсі подій, що є по суті неможливим з такими потоками інформації. Вдало ілюструють описану ситуацію слова Маршала Маклюєна «якщо щось ще працює, то воно вже застаріле» [42, с. 15]. Можна припустити, що інформаційна «всеїдність» сучасної людини спровокована «травмою» попередніх поколінь, коли інформація доступна була лише верхівці суспільства, духовенству, заможним людям [62]. Постійні акценти на вседоступності інформації в потоках якої можна «потонути», щоб таке не відбулося потрібно мати навички медіаграмотності (вміти фільтрувати інформацію, відкидати непотрібне).

РОЗДІЛ III. ВИКОРИСТАННЯ «НОВИХ» МЕДІА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Розділ присвячений аналізу формування та визначення поняття «сучасного українського мистецтва». Окреслення хронологічних рамок є проблематичним, оскільки провести чітку лінію відліку неможливо. До виникнення явища «сучасного українського мистецтва» спонукав цілий ряд подій та впливів, які зробили можливим зміну, яка відбулася в мистецтві. У розділі запропоноване звернення до основних подій, які можна пов'язати з виникненням цього явища.

Розглянуто творчість чотирьох сучасних українських митців: Арсена Савадова, Олександра Бабака, Івана Світличного та Гамлета Зінківського. Проаналізовано використання «традиційних» та «новітніх» засобів вираження на прикладах їх робіт. Даний розділ посвячено спробі дослідити, чим пояснюється вибір конкретного медіума для втілення задуму автора, та пояснити взаємовпливи та взаємопроникнення медіа.

Формування сучасного українського мистецтва відбувалося в середині 1980-х – 1990-ті роки, художники розірвали з радянським соцреалізмом, закритістю та однонаправленістю (ідеологічністю) мистецького простору змінилася на відкритий та вільний для творчості. Названі роки можна назвати перехідним періодом в розвитку українського мистецтва. За цей період часу художники випробували такі художні практики, як перформанс, мистецькі акції, медіа-арт, енвайронмент та інші.

Досліджуючи можливості новітніх практик та розбираючись з специфікою їхнього виразу, художники поступово перейшли до «свідомого використання подвійного кодування, цитування та інших елементів постмодерністської естетики» [18, с. 9]. Галина Склярєнко описувала перші твори нової хвилі такими словами: «Великі за розміром та підкреслено активні за своїм формальним рішенням, з перебільшеною метафоричністю,

оксюморонними змістовими ходами, відвертим цитуванням відомих творів» [56]. Важливо зазначити, що для виразу ідей постмодернізму використовується «складної мови» через змішування різних стилів, традицій різних культур [55, с. 116]. Картину «Сум Клеопатри» (1987) художників Арсена Савадова і Юрія Севченка вважають точкою відліку сучасного українського мистецтва.

Вишеславський розглядає 1993–1994 роки, як початок сучасного українського мистецтва і пояснює це тим, що більшість художніх ініціатив, які розпочалися за перебудови вже завершили своє існування, іноземні фонди почали свою діяльність, виникла інформаційна децентралізація художніх центрів. Період з 1994–1998 років можна окреслити сталими характеристиками («у вимірі естетичних вподобань та соціальної організації мистецьких спільнот») [18, с. 7].

Сучасне українське мистецтво почало формуватись паралельно з розпадом радянської системи, тому кінець 1980-х і початок 1990-х можна вважати умовним початком. Мистецтво має мультимедійну направленість, що виражається через комбінування та взаємопроникнення різних виражальних засобів. Мультимедійність привела до розширення меж свідомості (відсутність чітких рамок для її існування), можливість «всепроникності» через отримання «нових ступенів свободи, гнучкості і змінності» [57, с. 185–186]. Експериментування з новими технічними засобами дало цікаві результати, хоч перед тим як застосовувати «новинки» потрібно було вивчити і протестувати їх можливості і після того вже застосовувати їх в творчому процесі.

Розглянемо також представників сучасного українського мистецтва, які працюють з різними видами мистецтва та різними виражальними засобами: живопис, фотографія і відео Арсена Савадова; ленд-арт, фотографія, інсталяція Бабака; світлова і звукова скульптура Івана Світличного; живопис, графіка, стріт-арт, перформанс Гамлета Зінківського.

III.1. «Нова міфологія» Арсена Савадова

Арсен Савадов – це український художник-концептуаліст та фотограф вірменського походження. Відомими є його проекти «Мода на кладовищі», «Донбас-Шоколад», «книга Мертвих», «Коллективне червоне», «Ангели». Митець займався спочатку живописом, але зрозумівши, що не може в повній мірі не може реалізувати власний потенціал почав займатися фотографією. Через певний період часу він повернувся до живопису, бо відчув, що може знову виражати себе в такій формі. В фотографії існує залежність від фотографів та знімальної групи, не завжди люди могли реалізувати задумане, як те уявляв Савадов і тому повернення до живопису було очікуваним [48]. Різниця між створенням живописного твору, коли художник за допомогою фарб переносить на полотно свої ідеї та повністю контролює процес та при створенні фотографії він вибудовує мізансцени. Цікаво те, що мотивацію вибору якоїсь теми, він пояснює тим, що він хотів «закрити» цю тему, бо інший міг висвітлити її абсолютно бездарно. Як говорить сам Савадов «епатаж який не який є, але він в межах мистецтва, естетика не втрачена» [67]. Художники перестали дистанціюватись, їм набридла безучасність і вони вирішили кинути з головою в реальність, тільки у своїй манері. У цьому випадку почали оживляти міфи, виходить, що певні знайомі нам елементи залишилися, але добавилась сучасна обробка та нове бачення (новий кут зору під яким можна розглядати твори мистецтва).

Перейдемо до розгляду творчості Арсена Савадова на прикладі наступних проектів: «Сум Клеопатри», «Мода на кладовищі», «Донбас-Шоколад», «Голоси любові».

Прагнення «свободи» вираження в радянському мистецтві привело художників до ідеї створення картини «Сум Клеопатри» (див. рис. 1). 1987 році картина «Сум Клеопатри» спільна робота Савадова та Сенченка зробила прорив в тогочасному суспільстві, показала новий рух в бік експериментів та іронії.

Робота нагадує «Портрет Бальтазара Карлоса» Дієго Веласкеса, композицію картини вибрали як основу для створення гібриду, яку підлаштували до власного бачення тогочасної ситуації. «Захоплення та переформатування об'єктів» характерне для постмодернізму є ключем до розуміння робіт Арсена Савадова. Одне з трактувань роботи – це те, що вона є передбаченням революційних подій, що відбуватимуться через декілька років в Україні, показані через символічні образи. У роботі зіштовхуються два міфи – «ідеологічний міф та нова міфологія», які підсилюються масштабністю роботи та принципом «захоплення об'єкту» [8]. Під час створення роботи митці ніби передчували зміну, що мала відбутися в мистецтві і ця робота стала першим «поштовхом» в процесі змін. Про здатності художника передчувати події згадував Маклюєн, але він наголошує на тому, що художнику більше не потрібно «йти попереду» і будувати «ноїв ковчег», бо технологій вже йдуть попереду і не має гарантій того, що мистецтво зможе перемогти технології і пророкувати наслідки їх використання [42, с. 77–79]. З іншого боку, робота багата на деталі і відсилає глядача до асоціацій, задаючи траєкторію руху думки, який продуманий художниками наперед. Колаж з різних деталей поєднання, яких може здатися абсурдним дає можливість утворенню «безлічі ходів та сенсів» [57, с. 69].

«Мода на кладовищі» (1997) – соціально направлений проект, який привертає увагу до проблеми нерівності між багатими та бідними (див. рис. 4–5). Моделі, які одягнені в дорогі брендові речі сфотографовані на фоні кладовища під час похоронів. Мода показує ілюзії зустрічається з мистецтвом від якого очікують висвітлення правди. Поєднання несумісних речей імітації фешн-фотосесії для модного глянцю та справжнього людського горя. Абсурд та конфлікт привертають увагу глядача і заставляють задуматись.

«У серії «Мода на кладовищі» Арсен Савадов використовує бартівське правило кілької деталі (punctum), що ранить і притягає погляд. Пунктумом, природно, стало не модне знімкування, але обличчя реальних небіжчиків, застиглих навколо них близьких або оголені спини могильників. Погляд завжди

виводиться вглиб, щоб раптово «обпектися» цим нещадним фіналом, який зрештою трапиться з усіма. Момент істини прихований саме там. А постановне модне знімкування є лише каталізатором, що робить всепроникне зло дійсно прозорим...» [13].

В роботі моделі, манекениці увага звернена до продукту, що вона презентує або до її тіла, але до особистості. Моделі так само, як і Мерилін Монро в проекті, який ми розглянемо пізніше, виконують роль того, хто привертає увагу, але не є об'єктом уваги, лише «приманкою». Можна розглядати інший варіант, присутність моделей, які привертаючи до себе погляд відволікають від тих подій, що розгортаються на задньому плані.

Вікторія Бурлака розглядає систему «дворівневої композиції», яка складається з чітко розділених частин «видимого та сутнісного». Мода, яка створює «ілюзію» прекрасного і прикрашає дійсність та смерть, яка «оголює» реальність і робить непотрібними будь-які вигадки [11, с. 233].

Паралельно з проектом «Мода на кладовищі» знімався проект «Донбас-Шоколад», які в свій час шокували публіку. Кураторкою проектів була Марта Кузьма. Як зазначає Вишеславський проекти були присвячені темі «шокуючої тілесності», яка проявилась в «брутальності шахтарів в балетних пачках» та в «еротичності манекенниць», які позують на цвинтарі [18, с. 30]. Фотографії цих проектів робили на плівку і до моменту проявки плівки не було зрозуміло чи є вдалі кадри. Проект «Донбас-Шоколад» знімали в шахті імені Леніна в Горлівці (див. рис. 6–7). Шаhtarів одягнути в балетні пачки та переконати позувати для фото було доволі важко, потрібно було їх зацікавити, познайомитися з ними та дізнатися їх історії, пояснити їм концепцію твору.

У проекті поєднали ті речі, які асоціювалися з режимом радянської системи – це балет та шахтарі, щоб привернути увагу до важкої роботи, яку виконують шахтарі і того, що вони постійно ризикують своїм життям працюючи в таких умовах. Перевтілення людей, які виконують важку фізичну роботу в артистів, які мають насичене подіями та гастрольми життя. Деякі фотографії доповненні цікавим реквізитом – це і маски, і квіти, і трон, і глобус

тигель, і знамена, і образи, тобто багато з них пов'язані з символом влади. Чи може це означати, що хоч і влада в їх руках, але чи вона їм не належить? Хоч їх робота дуже важка і непередбачувана (в будь-який момент може статися обвал шахти, вибух газу), але тим не менш вони вміють розважатися як показують фото, але погляд їх залишається сумним і тяжким. Шахтарі стараються позувати, «загравати» з камерою і тим не менш вони залишаються собою.

Викриття реальності щоденної роботи шахтарів та небезпечності середовища в якому вони змушені працювати викликає у глядача спротив. Використовуючи різні химерні декорації для прикраси і водночас розстановки акцентів в тьмяному покритому вугільним пилом середовища створюється таким чином ефект «несправжності» і схоже на якийсь паралельний всесвіт, а не на «реальне» життя шахтарів. Для Соловйова шахта виступає в цьому проекті прикладом «закритого клубу (вхід тільки для чоловіків)» в середовище якого ввірвалися фотографії [57, с. 50].

Спільний проект Сенченко та Савадова «Голоси любові» (1994) відбувався в Севастополі на кораблі «Славутич» для виставки «Алхімічна капітуляція» (куратор Марта Кузьма). Проект відображав конфлікт пов'язаний з розділенням чорноморського флоту. Проекти з однаковою назвою об'єднує «мілітаристська тема» (в першому – моряки, а в другому – солдати) та «конверсія» (моряки в балетних пачках та Ел Кравчук Мерилін Монро) [60]. Для обох проектів також характерна ілюзія військової могутності та «романтизація» фігури солдата, моряка, яка не співпадає з тим, що є в реальності. Перформанс 1994 року містить «алюзії» на фільм «Броненосця Потьомкіна» режисера Сергія Єйзенштейна не тільки за рахунок військової та морської тематики, але залученням реквізиту, який використовували на зйомках [68].

Через 25 років Савадов створив однойменний проект до Венеціанського Бієнале, який привертає увагу до війни і солдат, що там воюють. Кураторами проекту є Пітер Дорошенко, Олександр Соловйов, Олеся Островська-Люта, а режисером є Олександр Стеколенко. В спільному проекті митці винаходять

«нові методи роботи» з учасниками проекту: взаємодіють з ними, спілкуються, переконують брати участь, дають їм розкритися. «Голоси любові» (2020) – «відео-перформанс, в простір, якого ти не входиш, але переживаєш його з високим ступенем рефлексії» [35]. Ймовірно такий сильний ефект дає розуміння того, що майже всі люди, які задіяні – це прості люди, а не актори (їх можна лише переконати брати участь, їх не змусиш працювати). Фільм є ремейком концерту Мерилін Монро 1954 року в Північній Кореї. Перформанс має соціально-політичне «забарвлення», художник хотів привернути увагу до подій на Донбасі та в Криму. Мерлін Монро є лише символом і ніяк не головною героїнею, бо основна увага тут прикована до воїнів та дій на передовій. Роль Мерилін виконують оперна співачка Марія Максакова та співак EL Кравчук (див. рис. 8–9). Очевидно, що не легко було переконати солдатів, які кожен день воюють та втрачають товаришів брати участь в зйомках, посміхатися або плескати в долоні, а по фотографіям видно, що ці емоції не фальшиві. Концерт, який піднімає дух військовим або швидше на деякий час відволік їх увагу від тих жахів, які вони бачать кожен день, дав можливість повеселитися та розслабитися. Не відчувається напруга, що в цій зоні не можна знімати чи страх того, що можуть бути обстріли чи бомбардування. Зйомки проводили три дні (у Попасній та під Дебальцевом), дублів не було, тобто знімали таким як воно є. Так як це не реконструкція, а художній проект мала місце імпровізація, яка добавила «живості» твору мистецтва. Основний меседжом цієї роботи є «любов і свобода», насиллям конфлікт вирішити неможливо [29].

Для Савадова «мистецтво і реальне, і паралельне реальності» в інтерв'ю він пояснює свою позиційність, що він «не зливається з соціальними контекстами» [48]. Мається на увазі певне дистанціювання, яке пояснюється тим, що агресивними діями не можна вплинути на зміну соціальної ситуації, але є можливість підняти замовчанні теми.

Експозиція проекту «Голоси любові» проходить в Центрі сучасного мистецтва М-17, представленні фотографій із серії «Щоденник потопельника»,

«Донбас-Шоколад», «Колективне червоне», «Книга мертвих», «Мода на кладовищі», «Commedia dell'arte в Криму», «Кокто», «Андеграунд 2000», «Янголи» та фільм і фотографії з зйомок «Голосів любові», крім цього експонується використаний в фільмі реквізит (плаття Монро, диско-шолом та ін.). Дається можливість відправитися в «подорож» по творчості митця переходячи від одного залу до іншого.

Творчість Савадова описують терміном «нова міфологія», пропонуємо розглянути розуміння «міфу» Ролана Барта. Міф – семіотична трьохелементна система, яка містить означник, означуване та знак. Міф є вторинною семіотичною системою, яка надбудована над первинною та говорить про неї. «Міф створюється за рахунок деформації відносин між концептом і смислом», смислом є означуване в першій системі, формою – в другій, означник названо концептом, а співвідношення означника і означуваного – знаком. Міф має подвійну «природу», він одночасно «позначає і сповіщає, навіює і приписує» [5, с. 81]. Для Барта «міфом є слово», хоча важливішим за повідомлення є те, як його виражають [5, с. 72]. Арсен Савадов ставить під сумнів реальність використовуючи як основу щось відоме перетворюючи та оформляючи його в «нові» форми (форми чи знаки нам відомі, а от поєднання їх незвичне, конфліктне). Створюючи свої проекти він має на мету зруйнувати пануючі міфи, тобто «розвінчання міфу йде через створення фіктивного міфу або міфологізації самого міфу» [5, с. 103]. Посилена увага до міфу є характерною рисою постмодерністської свідомості.

Оптику в проектах Савадова називають «трансмедійною» («іномедійною») мається на увазі «невизначеність в виборі основного медіа, як каналу сприйняття візуальної інформації». Перш за все, Савадов позиціонує себе як художника, але в живописі основою для робіт є «фотографічні матриці – композиція картин складена з різних фото кодів» [14]. В традиційні засоби вираження включаються новітні технічні, водночас простежується залежність традиційних від новітніх. Обмін ролями живопису та фотографії описує Сюзен Зонтаг, коли фотографія мала «звільнити» живопис від потреби відтворювати

дійсність і дати їй можливість розвиватися в абстракції, але живопис «підлаштувався під погляд камери» і фотографія рухалась далі від реального до абстрактного [58, с. 192–193]. Змішавши або об'єднавши інструментарій ці види мистецтва отримали нові характеристики (живопис став «телескопічним», а фотографія – живописною або абстрактною).

Роботи Савадова «завжди відсилають погляд до чогось іншого» постійне перебування на межі допомагає глядачу «рефлексувати тут-і-зараз», ставити під сумнів і підважувати побачене заново проходити «шлях» [11, с. 236–237].

III.2. Ленд-арт Олександра Бабака

Ленд-арт з англійської перекладається буквально «мистецтво землі», матеріалами з якими працюють митці виступають природні об'єкти. Цей напрям у мистецтві з'явився в кінці 1960-х на початку 1970-х як відповідь на швидке будівництво міст та приміської території, розвиток промисловості, погіршення стану екології. Виступ природи проти техніки та товарно-грошових відносин. Для виконання підійдуть природні матеріали, глина, каміння, рослини, різні непотрібні предмети, закинуті хатинки, хліви, дороги зарослі бур'янами, можливе також використання фарб (використання без шкоди для довкілля). Твори ленд-арту бувають різними за обсягами та масштабами, це можуть бути окремі об'єкти експоновані на місцевості, а можуть бути створенні інсталяції, які займають обширні простори. Масштабні твори ленд-арту зір може повністю охопити лише з висоти, наприклад з літаку. Важливим в роботі стала фото- та відеофіксація творів, яка підтверджує їх «існування» та робить доступним для загального перегляду. Художники відмовляються від галерей, від комерціалізації творів мистецтва. Петро Бевза пояснює позицію художників, які займаються ленд-артом наступними словами: «вплітаємо в існуючий контекст бажання досягнути своє місце в ньому» [19, с. 9]. Дивлячись

на картину ми пробуємо побачити думки автора, так і твори ленд-арту можуть дати нам зрозуміти внутрішню логіку митця, як він бачить себе в цьому світі і які шляхи для виразу він обрав. Вражаюча краса природи, величезні простори поєднана з прагненням долучитися до процесу творення простору, стати його непомітною частиною і розчинитися в ньому. Далі ми перейдемо до розгляду творчості одного з представників цього стилю – Олександра Бабака.

Олександр Бабак – це український художник, який також працює в станковому та монументальному живописі (в різних жанрах), графіці та інсталяції. Творчість Бабака цікава не тільки згаданим вище ленд-артом, а використанням різних медіа в створенні проектів. Тому для аналізу відібрані різнопланові проекти, наприклад проект «Рікою» (2019) створений в співпраці і вихідними результатами якого є живописні твори, фотографії та відео, в проектах «Парсуна» та «Листи зі Сходу. Кургани» – це фотографії, перфоманс. В 1989 році спільно з Олександром Бородаєм створював інсталяції з різноманітного селянського приладдя. В 1995 році Володимир та Тетяна Бахтові співпрацюючи з Олександром Бабаком працюючи з археологами на розкопках в Ольвії з уламків давньогрецької кераміки створили об'єкти (проект має назву «Реконструкції» – див. рис. 10).

Виставка «Ретроспектива» – це презентація різнонаправленого дослідження покинутого людьми села Лейкового (Полтавська область, Шишацький р-н), яке проводив Олександр Бабак з своїми колегами. До виставки увійшли живописні роботи, фотографії та просторові об'єкти створені в період з 1991–2001 роках. Автор досліджує село вже більше 30 років та створив більше 10 проектів, паралельно спостерігаючи за змінами простору села протягом цього часу. Важлива не матеріальна передача чи відновлення об'єктів, а передача ідеї чи духу, які в них містяться. Проект «Некрополь» (1989 р.) виставлення та дослідження дерев'яних елементів будинку та предметів вжитку, проект «Житло – скульптура, скульптура – житло» (1997 р.) відтворення сільської хати-мазанки, проект «Килим – автопортрет» (1998 р.) два картони з зображенням схем вишивки даного

регіону, який в майбутньому мали втілити майстрині, проект «Парсуна» (1998) створений на основі знайдених фотографій колишніх мешканців села (див. рис. 11). Поняття «парсуна» є викривленим перекладом латинського слова *persona* – особа, також його використовують для позначення раннього портрету, який мав спрощенні риси обличчя і атрибутику для розпізнавання зображеної людини. З описів виставки можна зробити висновок, що автор вдало підібрав виражальні засоби – фотографії оформленні так («з рваними краями, вирваними цілими шматками»), щоб здавалося ніби на виставці присутні жителі колись покинутого села [66].

Дослідження «залишків цивілізації» від обломків посуду, предметів побуту до вивчення земельного ландшафту території села, спроби заархівувати знахідки за допомогою фотографій (руйнування села продовжувалось через закинутість). Фотографія зафіксувала момент існування того, що «зникає на очах». Показує процес запам'ятовування як процес запам'ятовування конкретної версії минулого. «Робота пам'яті» направлена на те, щоб «обдумування минулого висвітлювалось в світлі теперішнього, а теперішнє – в світлі минулого» [62, с. 255]. Фантомна присутність селян на виставці, яка присвячена збереженню втраченого та відновленню забутого і спроба автора перенести глядачів в минуле, щоб познайомити з жителями. Ольга Петрова пояснює, що ефект «примарності» створений за допомогою підсвічування негативів, тіні яких відбиваються на стіні і це створює «подвоєння образів» [49, с. 353–354].

«Земляне мистецтво» у буквальному сенсі може бути представлене роботами Бабака, які були виставлені у 2002 році на виставці «Ландшафт “Живописного заповідника”» та проектом «Сім вправ» 1999 року. Роботи унікальні тим, що «написані не фарбами, а глинами» [49, с. 167]. Використовуючи новий (старий) матеріал для створення робіт можна сказати, що автор вдається до повтору і цитування – землею розповідає про землю. Якщо вірити в те, що так можна передати енергетику минулого, якою наповнений ґрунт, то ефект від споглядання робіт може підсилюватися.

Проект-трилогія «Полтавщина. Коди землі» був презентований 22 червня 2003 року за декілька десятиліть після війни, присвячений річниці початку війни. Приблизно в той час автор вкрив землю своїми живописними роботами та килимами, що було «лікуванням» землі від тих ран, що завдали їй ті події, ті люди. Увага до особливостей ландшафту, дослідження історії, прагнення донести повідомлення (нагадати про цінність рідної «землі») та висловлення його через різні об'єкти.

Перформанс, який відбувався в ніч на 22 червня 2003 року з відповідністю до часу перших військових атак, фотофіксація цього дійства є проектом з назвою «Листи зі сходу. Курган». Досить точними словами описано пануючу атмосферу: «Тему війни продовжують насипи курганів. А своєрідним буфером між окопами і курганами є символи життя – стоги. Полтавська траса об'єднала їх в проект однієї подорожі – історію війн і миру» [30]. Йде мова про «роботу скорботи», як спосіб справитися з травмою за допомогою нав'язливих повторів та згадувань пережитої втрати [62, с. 392].

Проект «Рікою» (2019) – це подорож, трансформація, «очищення», відтворення, пам'ятання, плинність. На створення проекту надихнув рисунок Тараса Григоровича Шевченка, проект є способом вшанувати пам'ять відомого українського діяча (див. рис. 12). 1861 року його труну перевезли на пароплаві з Києва та перепоховали в Каневі. Проект є символічним відтворенням подорожі річкою. З іншого боку, як зазначає автор можна побачити «міфологічну» складову, що відсилає до грецької міфології – до Харона, який перевозить душі померлих через річку Стікс (капітан судна). Автор присвячує ці роботи «кожному з нас», мандрівка в якій кожен перебуває – це проходження шляху власного життя.

20 липня 2019 року 4 осіб на борту яхти відпливли в дводенну подорож від причалу в Києві і відправились до Каневських шлюзів. На борту разом з Олександром Бабаком був капітан, операторка – Олександра Зінов'єва, фотограф – Ігор Окуневський. Процес роботи не був запланований, а був спонтанний та був заснований на інтуїтивній взаємодії. Творчий процес вдало

ілюструють слова митця: «Усі вони знали тему проєкту, однак вказівок ніяких не було. Жодних побажань із мого боку» [37]. Відсутність конкретного розподілу задач можна пояснити прагненням художника «звільнитися від першого враження» [37], тобто не обмежувати себе якимись «рамками» та роблячи ескізи цікавих планів.

Переглядаючи ескізи та вже готові живописні твори, виконанні акрилом на полотні можна помітити різні стани переданні композицією, кольорами, характером виконання (прослідкувати рухи пензлем), акцентами в роботі. Подорож була не довгою, але насиченою та контрастною, погода «першого дня – повний штиль і спека. На другий день – бурхливі хвилі, сильний вітер, неспокійне небо» [37].

Як вже було згадано митець працює з різними матеріалами, в різних видах мистецтва, в різних живописних жанрах. Можна пояснити таку не прив'язаність до якогось конкретного вияву жагою до «свободи» творчості, виражати себе по-різному і не обмежувати себе в проявах, шукати себе і змінюватись. Як життя людини ми порівнювали з «подорожжю», так і творчість можна порівняти з «дорогою», якщо місцевість незнайома її потрібно розвідати і дізнатись, що є поблизу, поступово відкриваючи нові горизонти людина змінюється. Вивчаючи «нові» матеріали митець отриманий досвід може застосовувати до вже відомих раніше матеріалів та технік, змішувати їх, експериментувати і створювати гібриди. Ернст Гомбріх вважає, що художники, які можуть відмовлятися від загальноприйнятих суджень і дивитися на світ «свіжим поглядом» можуть створювати «найбільш вражаючі твори мистецтва» [21]. Використання такого різноманіття «багажу» для створення проєктів вказує на високий рівень обізнаності митця. Олександр Бабак пояснює згадану вище позицію, як спробу уникнути створення однотипних робіт для продажу.

Пам'ять, пам'ятання є ниткою, яка пронизує всю творчість художника. Митець не тільки пробує зберегти те, що на межі зникнення, відновити втрачене, оживити померле, а й зробити цікавими, актуальним та дати нове

втілення предметам. Для підтримки творчості українських художників та через надання їм простору для творчої реалізації була створена садиба Бабаків. В 1980-х творче подружжя купило хату в с. Великий перевіз Шишацького р-ну Полтавської області, спочатку вони запрошували своїх друзів, які там мали змогу попрацювати над своїми проектами. Починаючи з 1994 року Олександр Бабак разом з дружиною Тамарою Бабак в селі Великий Перевіз «проводять міні-симпозіуми ленд-арту» [17, с. 22]. Починаючи з 2010 року перейшла в новий формат – «арт-резиденції», куди запрошують групи митців і забезпечують їх всім необхідним для роботи та життя. Перебуваючи там від 10 до 14 днів художники створюють серію робіт, одну з яких залишають в колекцію резиденції (див. додатки).

III.3. Звукова скульптура Івана Світличного

Чуючи слово «скульптор» в уяві постає образ людини, яка висікає з мармуру образи або ліпить їх глини. Однак наступний митець творчість, якого ми будемо досліджувати створює скульптури не з звичайних матеріалів зі звуків – Іван Світличний. Іван Світличний почав досліджувати звук, технології об'ємної передачі звуків в 2009 році. Засновник та куратор мистецької організації «01011101», куратор виставок творчого центру ТЕЦ у Харкові. Працює та створює проекти разом з арт-групою «Sviter», яка складається з двох учасників: Лєри Полянскової та Макса Роботова (приклад спільної роботи – див. рис. 16).

Новий пластичний матеріал для ліплення творів мистецтва, як відчутти форму, побачити колір за допомогою слуху, а зору і дотику. Щоб досягти таких ефектів потрібно було використовувати чутливе записувальне обладнання і доповнити її багатьма годинами практики (так як робота з технологіями – це спочатку теоретичне ознайомлення, тоді практичне, а після комплексного

освоєння вже можлива творча робота). В своїх роботах Світличний використовує бінаунаральний мікрофон, який враховує анатомічну побудову вух, щоб доносити чистий та правильно розподілений на два вуха звук. Унікальна техніка, яка дала можливість «переступити через візуальність не порушуючи законів тривимірного простору». Прослуховування записів через навушники дає змогу відчувати себе всередині твору і відчуття його об'єм. Виходить, що кожен проживає свій досвід спілкування з твором, в відповідь на почутий звук мозок відповідає асоціаціями, образами, емоціями. Чи підходить така комунікація всім і чи сприймає людина почуте, адже люди по-різному обробляють інформацію і відповідно до того існує поділ на візуалів, аудіалів, кінестетиків.

Багатоманіття матеріалів дає можливість створення або вибору того, що найкраще може підійти для втілення проекту. В новітніх технологіях Іван Світличний побачив того «медіума», який може передавати його ідеї. Він знайшов нове застосування технічним та науковим досягненням використовуючи їх для створення своїх творів мистецтва. Знання, досвід та освіта людини впливають на те, що вона створює і від такого «бекграунду» неможливо втекти чи дистанціюватися, але можна використати. Кожен з проектів потребує відповідної підготовки, хоча більша частина роботи недоступна для глядача і йому дають вже «екстракт» з цієї маси на основі якої формується враження від роботи. Тому глядач не є пасивним «споживачем» твору мистецтва, а виступає співавтором і активно взаємодіє з ним.

Перехід від традиційної скульптури до звукової може здатися не таким різким, якщо згадати про персональну виставку, яка відкрилася в Харківській муніципальній галереї 2009 року. Скульптурі презентовані на виставці не можна було задокументувати і не було де зберігати, тому інформації про неї майже немає. «Світлові скульптури», які працювали лише в присутності глядача. Одна з присутніх скульптур – «Приміщення заводу» – скляний куб з дерев'яною основою, крізь щілини якого пробивалося світло, а всередині циркулювала пилюка Датчики спрацьовували на рух, тоді вмикається звук

заводу і світло Датчики спрацьовували на рух, тоді вмикався звук заводу і світло [20].

Іван Світличний був номінантом молодіжної премії в PinchukArtCentre в 2011, він презентував аудіоскульптуру з назвою текст «Текст». Посеред кімнати стояв звичайний стілець, а над ним були підвішені навушники, які кожен відвідувач одягав і прослуховував запис. За допомогою записаного звуку можна було побачити записану скульптуру, яку митець описав звуками голосу (описуючи елементи конструкції), рухаючись в просторі (кроки та звуки приближались і віддалялися). Суміш звуків будує скульптуру та простір навколо неї. Відчутна підкресленість індивідуального сприйняття: прослухати запис наодинці (не чуючи коментарі інших людей та зосередитись на власних думках і асоціаціях) та вибудувати образи в власній уяві (якщо взяти до уваги, що людина сприймає на слух 15% почутої інформації, то намальована в голові «картина» в кожного може бути різна). З іншого боку, таке сприйняття твору є технічно зумовленим, бо через колонки неможливо так передати звук. П'ять митців представили різнопланові проекти, серед наймолодший 22-річний Іван Світличний представив проект, який найбільше з них вирізнявся. Митець не пробував протранслювати за допомогою неї якусь соціальну проблему, що зробили інші чотири учасники. За допомогою мистецтва він вирішує питання, які хвилюють його та цікавлять. «Текст» є частиною комплексного проекту з назвою «Різанина про мінімал», крім «умовної» скульптури існують матеріальні скульптури створені з різних матеріалів, досить масштабні абстрактні форми, які мають різну фактуру (див. рис. 13, 15) [44].

Скульптури митця створені з різноманітних матеріалів: дерева, металу, бетону, мають абстрактну форму і їх можна відчутти на дотик (див. рис. 14). Звук може бути не пов'язаний з скульптурою, яку бачить перед собою глядач. Звуковий ряд може формувати свою «картину», як наслідок дії водночас на два органи чуття (зір і слух) відбувається накладання образів один на одного. Коли те, що ми бачимо і чуємо не співпадає між собою, вступає в «гру» уява, яка

починає шукати спільні точки дотику. Можна назвати такий процес, що відбувається в нас в голові ефектом «монтажу».

«Субобраз» (2014) проект створений в контексті «РАС-UA Переосмислення» для PinchukArtCentre (див. рис. 18). Експозиційний простір нагадує деформовану «капсулу», в центрі розміщена скульптура. «І скульптура, і змінений простір інсталяції містять звукові потоки, які постійно модифікуються у реальному часі та просторі» [59]. Інсталяція – це дослідження і буквально ілюстрація впливів, що формують, змінюються та впливають на об'єкт (суб'єкт). Свою роботу над виставкою автор описує наступними словами: «перебуваю всередині багатовимірному масиву автобіографічної пам'яті» [71, с. 276]. Відкинути його неможливо, бо він є частиною «фундаментом» на якому будувалися власні бачення та стиль. Проект має зовнішню оболонку (оформленні стіни виставкової кімнати) через яку транслюється звук, та внутрішню (абстрактна скульптура), яка має свій звуковий супровід. Зовнішній вплив – це викладачі, навчання, а внутрішній – ДНК художника та його батька. Тема цього проекту «перекликається» з роботою, яку ми розглянемо наступною.

Проект «Період адаптації» (2015) – поліоб'єктне середовище, відбувся у PinchukArtCentre (див. додатки). Адаптація – це період підлаштування, звикання суб'єкта до нових зовнішніх умов, вписування його в середовище, можливе набуття нових звичок, яке спровоковане впливом ззовні. Кожна людина проходить безліч таких «шляхів» протягом власного життя, що безсумнівно впливає та змінює людину.

Одна з проблем з яким зустрічаються сучасні українські митці – це знаходження та потрапляння в виставковий простір. Обмеження і вимоги, які диктують галереї, виставкові центри, можливе припинення фінансування фондів і це лише частина проблем, які можуть виникнути. Для вирішення цієї проблеми запропонували створити перший в Україні віртуальний арт-простір під назвою «Шухляда» (2016) – (див. рис.17). Здається, що ідея створити простір в якому митець не буде нічим обмеженим раніше здавалася утопічною.

З швидким розвитком технологій така ідея вже не здається якоюсь нереальною, застосування віртуальної реальності надає змогу зовсім по-іншому відчувати твір мистецтва. Однак втілення цих ідей має певні складнощі не тільки технічні, це ще доволі дорогі технології. Спільно працюючи з звуковою скульптурою художники «зустрілися» ще з проблемою сприйняття (несприйняття) їхнього мистецтва. Глядач, який кожен день взаємодіє з медіа комунікаціями через інтернет, чомусь зустрічаючи їх галерейному чи виставковому просторі дистанціюються від свого досвіду і роботи [31].

Кожен з згаданих творів мистецтва залучає простір та глядачів навколо себе. Автор розглядає простір «як алгоритмічне середовище, яке складається з data та інших елементів» [20]. Простір навколо скульптури не є чимось окремим від неї, він є її частиною і разом з глядачами формує «завершеність» твору.

«Новітні технології в сучасному мистецтві зазвичай використовують не для висловлювання, а як ілюстрацію факту їх існування» [71, с. 276]. Так як технології вже несуть в собі знання, то мистецтво використовуючи їх може довести власну значимість.

III.4. Стріт-арт Гамлета Зінківського

Стріт-арт (з англійської перекладається як вуличне мистецтво) набуло популярності в минулому столітті і активно розвивається зараз. Розташовувати зображення в незвичних місцях, де можна поспілкуватися з перехожими на якісь значимі соціальні теми.

Гамлет Зінківський – український художник, який відомий переважно своїми стріт-артними роботами. Митець має власний легко впізнаваний стиль, який характеризується графічним виконанням роботи (чорно-біла гама), яке супроводжується авторським підписом, який пояснює або конфліктує з

зображеним. Підписує всі свої роботи «Гам лет» або «Гамлет», що з російської перекладається як «шум часу». Художник працює з різними матеріалами: папір і ручка («Шмат землі»), простий олівець і папір («3652019»), туш і перо («Полароїди 2015»), картон і фотографія («В очікуванні війни», 2014 – див. рис. 19), двп і емаль (роботи «Пам'ять» (2016), «Суть» (2017), «Не хочу» (2019) та інші); акрил і двп («Хлопчик з табуретом і кіт», 2007). Приклади робіт стріт-арту можна побачити в Харкові, Одесі, Маріуполі, Тернополі, Ужгороді, Ізюмі (див. рис. 20–21). У 2009 році представив перформанс «24 годин на табуреті» на ночі в музеї влаштованою Харківською муніципальною галереєю. Художник пояснює, що використовуючи різноманітні матеріалів може вільно себе виражати [36].

Харків – це не тільки рідне місто художника, це його творча галерея. В місті є близько стріт-арт робіт, створена навіть карта з їх розташуванням (див. додатки).

Завдання художника – зупинити людину, привернути увагу і заставити задуматись. Пусті стіни будівель Харкова стали полотнами на яких Зіньківський почав втілювати ці ідеї. Коли людина біжить на роботу, навчання, живе в постійному русі і раптом бачить зображення, яке показує ту частину реальності на яку не звертали увагу, може виникати внутрішній супротив. Через такий спосіб заставити людину задуматись, показати, що може бути інакше і можливо змінити щось?

В доробку митця є вже 4 щоденникові проекти випущені в 2013, 2015, 2017, 2019, які розповідають про рік з життя художника. Кожен день створюючи роботу, яка пов'язана з якимись роздумати або подіями, які відбулися того дня. «Полароїди 2015» – назву проекту можна пояснити тим, що роботи схожі за форматом на моментальні фотографії (див. рис. 22). Художник планував щодня фотографувати на полароїд, але згодою вирішив відмовитися від цієї ідеї і зробити імітації фотографій. Тому він нарізав паперу за форматом кадрів, підфарбував їх кавою і тушшю і пером переносив спіймані кадри з

телефону. Підписи і малюнки з різноманітною тематикою, серйозні і жартівливі підписи.

«Шмат землі» – це серія з дев'яти робіт над якими художник працював досить тривалий час приблизно 10–12 років. Досліджуючи землю і подорожуючи автостопом по країні, митець шукав відповідь на власні питання: «Яку цінність має земельна ділянка для людини?» (чому можуть прожити все життя в одному місці; що є такого в тій землі, що тримає людину). Роздуми про людей, які живуть на тій землі і які зміни відбуваються протягом ста років на певній території. Це був перший україномовний проект художника, а після 2018 року стріт-арт поступово переходить на українську. За словами автора використання української мови в цьому проекті підкреслило, що це «історія української землі» [69]. Проекти Гамлета Зіньківського «Автопортрети» та «Шмат землі», пов'язані спільною темою кожна картина через зображені предмети розповідає свою історію. «Автопортрети» складається з 21-ої чорно-білої роботи на полотні. Життя складається з якихось дрібниць, а автор зображуючи їх показує не просто предмети, все набагато складніше – він показує через такі образи чим є життя і які його складові. Портрети думок, переживань втілених в асоціативні образи, спосіб, який художник використовує, щоб відкритися перед глядачем і розповісти про себе. Автор описує проект як спосіб розповісти «про свою любов до світу і про себе в ньому» [47].

В січні 2020 року був презентований проект під назвою «3652019», який створений за допомогою найпростіших матеріалів: паперу, пера і туші. Щоденники створюються паралельно з іншими роботами, виставками. Можна побачити і долучитися до щоденних переживань, побачити чим наповнені дні, які думки «крутяться» в голові. Постійна робота над собою і постійна практика, почуття міри і вміння відчувати куди вести роботу, дисциплінованість, впевненість в своїх силах, постійні пошуки – це «реальні» складові таких категорій як «натхнення» та «талант». Кожна робота створена в «пам'ять»

минулого дня, можливість не забути те, що відбулося і повернутися в той день. Одна робота займає приблизно чотири години в день.

Наприклад, зображено три залізничні колії, а супровідний текст такий: «Залізниця для сина вже є. Тільки його поки немає». Зупинить погляд глядача і зображення фотоплівки з текстом: «Негативного у старих негативах не знайшов» (див. рис. 23–24).

Протягом всього існування мистецтва митці шукали та знаходили нові засоби вираження, які підходили для тогочасного суспільства. Пошуки нового не зупинялися і приводили до виникнення нових технік, нових матеріалів, змішування засобів, співпраці різних сфер життя людини. Медіум – це метод втілення задуманого автором та водночас засіб прочитання для глядача. Посередники в спілкуванні могли спілкуватися з людьми за допомогою кольорової палітри, форм, площин, мазків чи інших засобів. Процес спілкування твору мистецтва може відбуватися, якщо повідомлення є зрозумілим для приймаючої сторони. Двостороння комунікація, яка спочатку йде від автора в твір мистецтва, а потім з твору мистецтва доходить до глядача. Зміна в комунікації твору мистецтва пов'язана зі зміною медіума, осмислення його можливостей, ролі і місця в житті людини, що вплинуло і зміну місця глядача у відносинах.

За Адорно техніка важлива для пізнання мистецтва, бо через використання конкретних матеріалів митці вирішують певні задачі. Глядач спочатку бачить перед собою полотно, тоді помічає техніку, яка виявляється через: кольорову гаму, характер накладання мазків, деталізацію, прочитує предмети, деталі які збираються в збірний образ і складається загальне враження про картину, роздуми про що вона і що хотів сказати нею художник. Художник використовує якусь техніку, щоб виразити ідею, а глядач через техніку прочитує «вкладений» в роботу зміст. Використання різних інструментів в роботі дає можливість художнику пластично виражати власну думку, не обмежуючи її якимись конкретними проявами. Розуміння техніки дає змогу проникнути глибше в зміст твору [1, 308–309].

ВИСНОВКИ

В межах даного дослідження ми простежили, як відбулася еволюція медіа в візуальному мистецтві починаючи від первісних часів і до теперішнього часу. Дослідження спрямоване на виявлення формотворчих факторів сучасного мистецтва та спрямоване на аналіз проєктів сучасних українських митців.

Перший розділ присвячений екскурсу в історію мистецтва та аналізу нових виражальних засобів, які можливості вони надавали авторам. Історію ми умовно поділили на дві частини, розгорнуто описано першу частину історії. Виділення другої частини в розвитку мистецтва пов'язано зі зміною комунікації твору мистецтва, формуванням нового типу глядача та з перетворенням «природи» мистецтва. З 17–18 ст. розпочався «ланцюг» подій, які розгортаються в часі і поступово привели до створення явища сучасного мистецтва. Порівняння «традиційних» та «новітніх мистецтв», їх взаємодія та взаємовпливи в теперішньому часі. Питання («Що таке мистецтво?»), відповідь на яке є важливим протягом останніх десятиліть і навіть століть досі залишається відкритим. Адже не існує сталих критеріїв відбору до категорій «мистецтва» та «немистецтва», що відкриває «невизначеність», як ще одну з характеристик сучасного мистецтва.

Досліджено різні підходи до пояснення терміну «медіа» та об'єднано в збірне поняття, яке охоплює всі потрібні для подальшого аналізу характеристики. Розглянуто також поняття «нових» та «традиційних» медіа, їх вплив на конструювання сучасності. У процесі дослідження необхідним виявилось звернутись до роз'яснення змісту терміну «сучасного мистецтва», що відзначається неоднозначністю в окресленні хронологічних рамок періоду. Описано основні характеристики згаданого періоду: візуальність, інтерактивність, фрагментованість, різнонаправленість, автоматизм (машинальне відтворення), повторення і цитування. Візуальність є однією з характеристик сучасності, а образи в ній виступають одиницями вимірювання

та структурними складовими системи. З розвитком техніки з'явилися можливість масового копіювання, що спричинило появу великої кількості дублікатів, які були лише зовнішньо схожими до оригіналу. Оригінальність стала не такою важливою або були сумніви в тому, що можна створити щось таке чого ще не існувало. Ставлення під сумнів, пошуки нових ніш в сфері мистецтва та експерименти з «новими» медіа сформували сучасне мистецтво, яке продовжує змінюватись.

Третій розділ присвячено розгляду сучасного українського мистецтва та досвіду українських митців з роботою з «новими» медіа. Розглянуто творчість чотирьох сучасних українських митців, які паралельно займаються різними видами мистецтва і працюють з різними матеріалами. Творчість кожного з митців заслуговує особливої уваги та подальшого поглибленого вивчення. Вибрані митці дають змогу розглянути відмінні підходи до використання «нових» медіа, висвітлення різних тем. Здійснена спроба дослідити вплив новітніх технічних засобів на формування сучасного мистецтва та окреслити основні характерні риси, проблемні поля. Труднощі дослідження сфери українського мистецтва полягають в недостатній дослідженості цього явища. Доступними для перегляду є не значна за обсягом інформація, описи виставок та проєктів, інтерв'ю з митцями, фото- та відеоматеріали. Можливим є також відсутність або замовчування інформації чи документування матеріалів мистецьких подій, що може бути пояснене сміливістю художника говорити на «спірні» теми і не готовність суспільства до їх обговорення чи сприйняття.

Аналіз вибраних проєктів, картин або фотографій дав змогу зрозуміти специфіку сучасного українського мистецтва та методи роботи митців з новітніми технічними засобами. На основі чого ми простежили вплив «нових» на «традиційні» мистецтва і навпаки, вибір медіа напряму залежить від того, що хоче донести художник. Простежується також відсутність «фаворитів» серед медіа, в митця є набір інструментів, який може поповнюватись і серед них вибираються найбільш вдалі для втілення задуму.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адорно В. Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. (Философия искусства). 527 с.
2. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Искусство древнего мира и средних веков. Том I. Искусство древнего мира и средних веков. М., 1948. 554 с.
3. Балкинд Е.Л., Карпова И.Д. Изобразительное искусство: семиотические основы коммуникативных процессов // Научные ведомости БелГУ. Серия: Философия. Социология. Право. 2017. №3 (252). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazitelnoe-iskusstvo-semioticheskie-osnovy-kommunikativnyh-protssesov>.
4. Барт Р. Camera lucida : комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997.
5. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. 616 с. Режим доступа: <http://socium.ge/downloads/komunikaciisteoria/bart.pdf>.
6. Барт, Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 297 – 318. Режим доступа до ресурсу: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94a.htm>.
7. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1966.
8. Боборыкин А. Арсен Савадов. Голос любви и печали [Электронный ресурс] / Андрей Боборыкин // Амнезія. 2020. Режим доступа до ресурсу: <https://amnesia.in.ua/arsen-savadov>.
9. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О. А. Печенкина. Тула, 2013. 204 с.
10. Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2000. 318 с.

11. Бурлака В. П. Двойная экспозиция в фотопроектах Арсена Савадова 1990-х: Антропологическая иллюзия VS иллюзия эстетическая / В. Бурлака // Художня культура. Актуальні проблеми. 2014. Вип. 10. С. 232 – 246. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2014_10_25.
12. Бурлака В. П. Медіа є повідомлення / В. П. Бурлака // Сучасне мистецтво. 2018. Вип. 14. С. 91 – 106. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2018_14_11.
13. Бурлака В. Мода на кладовищі, 1997 серія з проекту Deepinsider, вперше показаного у 1998 році у ЦСМ ім. Сороса. Artvirtualguide. Режим доступу: http://artvirtualguide.tilda.ws/fashion_voicesoflove.
14. Бурлака В. П. «Стаффаж» символического в фотопроектах Арсена Савадова – имплантация искусства в тело реальности [Електронний ресурс] / Виктория Бурлака // ArtUkraine. 2015. Режим доступу до ресурсу: <http://artukraine.fitel.io/a/staffazh-simvolicheskogo-v-fotoproekтах-arsena-savadova--implantaciya-iskusstva-v-telo-realnosti/#.Xs7TlagzbIV>.
15. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции: учебное пособие. М.: "Наука", 1972. 417 с.
16. Вирильо П. Машина зрения / пер. с фр. А. В. Шестакова; Под ред. В. Ю. Быстрова. СПб. : Наука , 2004. 140 с.
17. Вишеславський Г. А. Ленд-арт у творчості українських митців / Г. А. Вишеславський // Сучасне мистецтво. 2017. Вип. 13. С. 59 – 72. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2017_13_7.
18. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. / Г. Вишеславський // Сучасне мистецтво. 2008. Вип. 5. С. 7 – 62. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2008_5_4.
19. Гідора Г. Проект ленд-арт-симпозіуму (2002) «Крейдяний період» (роздуми куратора зсередини ситуації). / Ганна Гідора. //Галерея. 1999. №3-4 (02). С.8 – 9.
20. Глеба Г. Иван Светличный: “Я требовательный не только к коллегам, но и к зрителю” [Електронний ресурс] / Галина Глеба // Журнал про

сучасну культуру “Коридор”. 2018. Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/ivan-svetlichnyj-projects.html>.

21. Гомбрих Э. История искусства / Эрнст Гомбрих. Санкт-Петербург: «Трилистник», 1995. (Шестнадцатое издание, пересмотренное и дополненное).- Режим доступу: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/gombr/index.php.

22. Гройс Б. Комментарии к искусству Издательство «Художественный журнал», 2003. 344 с.

23. Дебор Г. Общество спектакля / Библиотека Анархизма Антикопирайт, 1967. 91с. Режим доступу до ресурсу: <https://ru.theanarchistlibrary.org/library/gi-debor-obschestvo-spektaklya>.

24. Деникин А. А. О некоторых особенностях Новых медиа // Художественная культура. 2014. № 4 (13).

25. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. 264 с.

26. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. М., 1985. 319 с.

27. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Том перший. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. 576 с.

28. История зарубежного искусства. Кузьмина М.Т., Мальцева Н.Л. М.: 1971. 472 с.

29. Інтерв'ю з Арсеном Савадовим до виставки «Голоси любові» у М17. Частина 3. Режим доступу: https://m17.kiev.ua/news/voices-of-love-interview-with-arsen-savadov-part-3/?fbclid=IwAR0Ok_Y5d0yGGUZrRhjQlnT8SnsIyZq9pO8IW3HxXt03XkBRd3m1Bjlv33s.

30. Кабаченко О. Зображення і преображення. Голос України (газета Верховної Ради України). 2004. URL: <http://www.golos.com.ua/article/236889>

31. Калита А. Sviter: “Зарабатывать дивиденды на болезненных темах – вдвойне больно” [Электронный ресурс] / Анастасия Калита // YourArt. 2019. Режим доступу до ресурсу: <https://supportyourart.com/conversations/sviter>.

32. Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г/Пер. с нем. Б. Скуратов и О. Никифоров. М.: Изд. «Логос», 2009. 272 с.
33. Кнабе Г.С. Семиотика культуры: конспект учебного курса. М.: Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), 2005. 63 с.
34. Краусс Р. Фотографическое. Опыт теории расхождений. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
35. «Культура діалогу» Арсен Савадов. «Голоси любові» [Електронний ресурс]: відео-інтерв'ю // UA: КУЛЬТУРА. 2020. Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=e5jz71wwTe>.
36. Лігостаєва С. Гамлет Зінковський, художник, майстер стріт-арту Працюю тільки вдень і з помічником, він же охоронець [Електронний ресурс] / Світлана Лігостаєва // УкрІнформ. 2018. Режим доступу до ресурсу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2566533-gamlet-zinkovskij-hudoznik-majster-stritartu.html>.
37. Ліміна П. «Рікою»: міфологічна подорож Дніпром у новому проекті Бабака. Антиквар. 2019. Режим доступу: <https://antikvar.ua/proekt-oleksandra-babaka-rikoyu/>.
38. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. Режим доступу до ресурсу: <http://psylib.org.ua/books/lose010/txt28.htm>.
39. Лотман Структура художественного текста. Об искусстве – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. 285 с. Режим доступу до ресурсу: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_01.php.
40. Лощевский К.В. ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА В СОЦИОЛОГИИ Н. ЛУМАНА // Наука вчера, сегодня, завтра: сб. ст. по матер. XLVII междунар. науч.-практ. конф. № 6 (40). Новосибирск: СибАК, 2017. С. 37 – 40.
41. Мазин В. Парадоксы желания Лакана // Введение в Лакана. Прагматика культуры. Режим доступу до ресурсу: <https://psychoanalysis.by/2018/08/25/book-mazin-lakan/>.
42. Маклюен Г. М. Понимание Медиа. Внешние расширения человека. /Маклюэн Г. М. М.: «Гиперборея», 2007. 464 с.

43. Марквард, О. Искусство как антификция – опыт о превращении реального в фиктивное // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. СПб., 2001. С. 217 – 242.

44. Маценко Н. Візуальне мистецтво: мінімалістичний максималізм Івана Світличного [Електронний ресурс] / Наталія Маценко // Журнал "Українська культура". 2012. Режим доступу до ресурсу: http://uaculture.blogspot.com/2012/03/blog-post_8630.htm.

45. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. 223 с.

46. Мискарян К. Марсель Дюшан: «Я веду образ жизни официанта...» [Електронний ресурс] / Пер. К. Мискарян, С. Кузнецова // Художественный журнал Moscow Art Magazine. Режим доступу до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1585>.

47. Норіцина Н. “Тут лише один мій профіль”, – Гамлет Зінківський про виставку «Автопортрети» [Електронний ресурс] / Наталія Норіцина // Зміст. 2017. Режим доступу до ресурсу: <https://zmist.pl.ua/news/tut-lishe-odin-mii-profil-gamlet-zinkivskii-pro-vistavku-avtoportreti> .

48. Перші Другі [Електронний ресурс]: відео-інтерв'ю «митець Арсен Савадов у програмі Перші другі з Наташею Влащенко». ZIK. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=NDo6jaWatWo>.

49. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція / Ольга Петрова; Stedley Art Foundation. Київ: Publish Pro, 2019. 480 с.

50. Петровская Е. В. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. 281 с.

51. Петровская Г. В. Художественный знак – художественный образ – художественная коммуникация // Вестник ВятГУ. 2012. №2. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-znak-hudozhestvennyy-obraz-hudozhestvennaya-kommunikatsiya>.

52. Раш М. Новые медиа в искусстве/ Пер. с англ. Панайотти Д. М.: Музей Гараж и Ад Маргинем Пресс, 2018.

53. Савчук В.В. Антологія медіафілософії. СПб.: Издательство РХГА, 2013. 312 с.

54. Сахарук В. Проектне бачення Олександра Бабака / В. С. Сахарук // Мистецтвознавство України. 2018. Вип. 18. С. 143 – 148. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2018_18_19.

55. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. К.: ВХ [студіо], 2008. 187 с.

56. Складенко Г. "Нова хвиля" і українське мистецтво кінця ХХ століття / Г. Складенко // Сучасне мистецтво. 2009. Вип. 6. С. 188 – 196. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_18.

57. Соловйов О. Турбулентні шлюзи [Електронна копія] : [зб. ст.] / Олександр Соловйов ; Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтв. Електрон. текст. дані (1 файл : 69,3 Мб). Київ : Інтертехнологія, 2006 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017). Бібліогр. у підрядк. прим. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=1829>.

58. Сонтаг С. О фотографії. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 272 с.

59. «Субобраз», виставка Івана Світличного в рамках «РАС-UA Переосмислення» [Електронний ресурс] // PinchukArtCentre. 2004. Режим доступу до ресурсу: <https://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/26284>.

60. Старостенко С. Художник Арсен Савадов про попарт, «Голоси любові» й ерогенні зони мистецтва [Електронний ресурс] / Світлана Старостенко // Vogue UA. 2020. Режим доступу до ресурсу: https://vogue.ua/ua/article/culture/art/intervyu-s-hudozhnikom-arsenom-savadovym.html?fbclid=IwAR2smZNo453TK27kDXmB_2VZ_48MHa_1Yl9sTlNqIFXJpP81BdZ1Q2MtxLg.

61. Технология станковой живописи. История и исследование: Монография. Гренберг Ю. И. М.: Изобраз. искусство, 1982. Режим доступа до ресурсу: <http://art-con.ru/node/4375>.
62. Травма:Пункты: Сборник статей /Сост. С. Ушакина и Е. Трубиной. М.: Новое литературное Обозрение, 2009. 936 с.
63. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
64. Фёдоров А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. Таганрог: Изд-во Таганрог, гос. пед. ин-та, 2010. Режим доступа до ресурсу: https://www.researchgate.net/publication/278521185_Slovar_terminov_po_mediaobrazovaniiu_mediapedagogike_medigramotnosti_mediaкомпетентности.
65. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер.А. Белобратова. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.
66. Черепанин В. Травми пам'яті: від ран землі до ленд-арту. [Електронний ресурс] / Василь Черепанин // ZN.UA. Вип. №4. 2003. Режим доступа: https://dt.ua/CULTURE/travmi_pamyati_vid_ran_zemli_do_lend-artu.html.
67. Шебетко А. Арсен Савадов: “Чтобы говорить с бычьим на одном языке, ему нужно показать труп” [Електронний ресурс] / Антон Шебетко // Bird in Flight. 2016. Режим доступа до ресурсу: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/opyt/arsen-cavadov-htoby-govorit-s-bychyom-na-odnom-yazyke-emu-nado-pokazat-trup.html>.
68. Шиллер В. Эхо любви [Електронний ресурс] / Валерия Шиллер // Журнал про сучасну культуру «Коридор». 2018. Режим доступа до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/eho-ljubvi-savadov-senchenko.html>.
69. Шмат землі / Piece of land [Електронний ресурс] // M17 art center. 2019. Режим доступа до ресурсу: https://www.youtube.com/watch?v=bEN_apq3MCY.

70. Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Ф. Я. Энтони. Санкт-Петербург: Икар, 1996. 512 с. Режим доступа до ресурсу: http://artcenter.ru/wp-content/uploads/2013/10/Osnovy_istorii_iskusstv.pdf.
71. 25 років присутності. Сучасні українські художники / Скляренко Г., Маценко Н., Рай К. та ін.]. Київ: ArtHuss, 2016. 356 с. Режим доступа: <https://issuu.com/a.shalygin/docs/25-years-of-presence-cua-2016-web>.
72. Belting H. Likeness and Presence: The Image before the Era of Art, Chicago, 1994
73. Callen A. The Work of Art. Plein Air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France, Reaktion Books. 2015.
74. Contemporary Art: 1989 to the Present Edited by Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson. Wiley-Blackwell, Chichester, West Sussex, UK, 2013. Режим доступа до ресурсу: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/dumbadze-alexander-contemporary-art-1989-present.pdf>.
75. Crary J. Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. MIT Press, 1990.
76. Danto A. The end of art: a philosophical defense // History and theory. Vol.37. #4. December 1998. p. 127 – 143.
77. Dewey J. Art as Experience. Ch 3 Having an experience. The Berkley Publishing Group. Perigee, 2005.
78. Fried M. Courbet's Realism. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1990.
79. Graham B. "New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art". London: Ashgate, 2014.
80. Graham G. Philosophy of the arts: An Introduction to Aesthetics. Routledge, 1997.
81. Hansen M.B.N. New Philosophy for New Media. London, 2004.
82. Harris J. Art History: The Key Concepts. Routledge, London, UK 2006.

83. Innis H.A. The Bias Of Communications & Monopolies Of Power
Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20171021033700/http://www.media-studies.ca/articles/innis.htm>.
84. Manovich L. The language of New Media. MIT Press, 2001.
85. Mimesis [Электронный ресурс] // Encyclopædia Britannica. 2011.
Режим доступа до ресурсу: <https://www.britannica.com/art/mimesis>.
86. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. Routledge. London; New York, 2000.
87. Mitchell, W. J. T. What Do Pictures Really Want? // October. 1996. Vol. 77. P. 71 – 82.
88. The Visual Culture Reader / Ed.by N.Mirzoeff. London: Routledge, 2002.

ДОДАТКИ



Рис. 1. «Сум Клеопатри» (1987) Арсен Савадов і Георгій Сенченко



Рис. 2. Проект «Голоси любові» (1994). Зображення взяті з каталогу до виставки «Алхімічна капітуляція» [68].

VOICES OF LOVE

FATE AS A REVERBERATING MOTIF ADRIFT AND BOUND TO THE VIRTUES SUCH AS HOPE SYMBOLIZED BY THE ANCHOR. THE SEMANTICS OF THE SEA DO NOT LIMIT THEIR DIALOGUE TO POSITIVE AWARENESS... THE ANCIENT CHINESE IDEA OF ALCHEMY AS A GUARDIAN OF THE SOUL... THE GROWTH WITHIN THE SELF OF AN IMMORTAL CELL... APPEARS A LACONIC REPRESENTATION WITHIN THE FRAME OF A WEIGHTED NAVAL DISCOURSE

SAVE OUR SOULS

ALLUSIONS TO THE TRANSFORMATORY NATURE OF THE SHIP'S SEMANTICS... THE MORSE CODE AND ITS SUCCESSIVE LONG AND SHORT DASHES SIMILAR TO THAT OF THE CHANGING STROKES OF ORIENTAL SYMBOLS... EINSTEIN EMPLOYED THREE SHIPS, NOT PLANES OR A TANK DIVISION, IN HIS EXPERIMENTS WITH THE VARIANCE OF SPACE... IN THE END, THE SHIP IS ONLY A UNIT IN THE NATIVE PRACTICE OF HALLUCINOGENS...

THE SHIP WITHIN THE PARADIGM OF CHANGE... WE APPROACH A HERMETIC RITUAL WHICH ASSUMES NOT ONLY A HIERARCHICAL INNER AND OUTER SPACE BUT THE TRANSMUTATION OF ONE INTO THE OTHER... THE POSSIBILITY OF DOCKING AND LEAVING THE PORT...

DOCKED IN AN EXHIBITION SPACE WITHIN A CULTURAL CONTEXT, THE SHIP AS MEDIATOR TRIGGERS THE REALITY OF THE OBJECTS PRESENTED WITHIN... THE EMPLOYED INTERACTION OUTSIDE ANY TYPE OF CONVENTIONAL REFLECTION OF EMPTINESS... IN THE MANNER OF TRANSREAL MESSAGES... AS FRAGMENT OF THE STATUE OF SAINT GEORGE, A BALLET TUTU, A BOAT FILLED WITH WATER, A SEARCH LIGHT EMITTING SIGNALS OF DISTRESS INTO THE DARKNESS... IN HOPE THE UNIVERSE WILL HEAR OUR VOICES FULL OF FAITH, HOPE, AND LOVE...

SAVADOU & SENCHENKO

Рис. 3. Текст художників Арсена Савадова і Георгія Сенченка до проекту «Голоси любові» (1994). Зображення взяті з каталогу до виставки «Алхімічна капітуляція» [68].



Рис.4. Проект «Мода на кладовищі» (1997).



Рис.5. Проект «Мода на кладовищі» (1997).



Рис.6. Проект «Донбас-Шоколад» (1997).



Рис.7. Проект «Донбас-Шоколад» (1997).



Рис.8. Проект «Голоси любові» (2020). На фото позує: ЕІ Кравчук в образі Мерилін Монро.



Рис.9. Проект «Голоси любові» (2020). На фото: Марія Масакова в образі Мерилін Монро.

Голоси любові. Тизер 2. Режим доступу: https://youtu.be/qmiXg0qq_Xc.

Голоси любові. Фото. Режим доступу:
<https://m17.kiev.ua/en/painters/golosy-lyubovi/>.

Arsen Savadov. Official web-site. Режим доступу: <http://savadov.com/>.



Рис.10. Археологічний проект «Реконструкція» (1995, Ольвія).



Рис.11. Проект «Парсуна» (1998) Олександра Бабака. Відшуканні фотографії мешканців с.Лейкове та роздруковані на прозорих плівках.

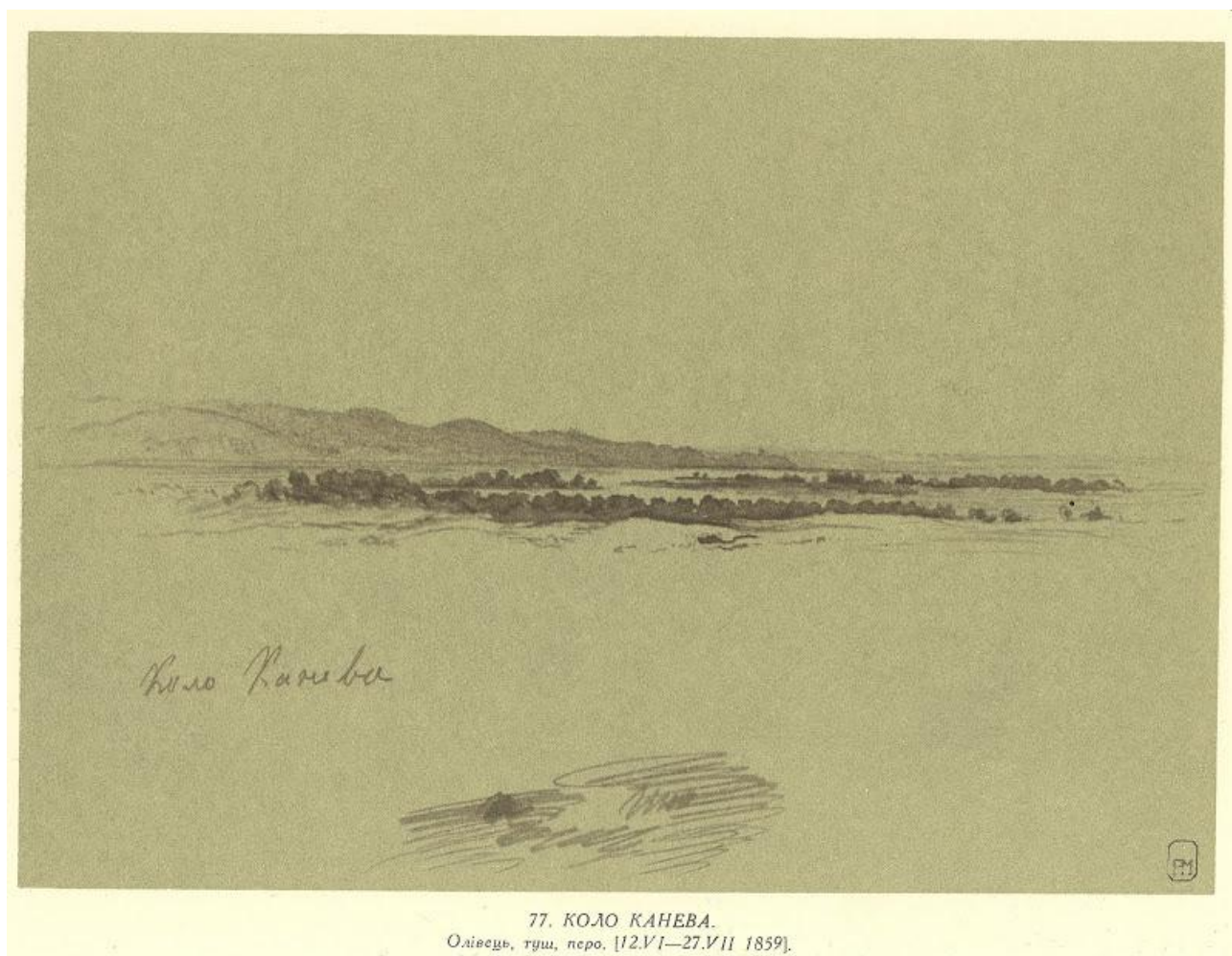


Рис.12. Замальовка «Коло Канева» Шевченка Т.Г. (1859) Основа для створення проекту «Рікою» (2019) Олександра Бабака. Символічна подорож вшанування пам'яті.

Олександр Бабак. Проект «Ріка». Режим доступу:
<https://chervonechorne.com/oleksandr-babak-2019>.

Арт-резиденція «Великий перевіз». Режим доступу:
<https://mitec.ua/category/institutes/rezidentsiya-velikij-pereviz>



Рис.13. Аудіоскульптура «Текст» (2011) Івана Світличного. Конкурсна робота на здобуття молодіжної премії представлена в PinchukArtCentre. Ввійшла до серії «Різанина про мінімал».

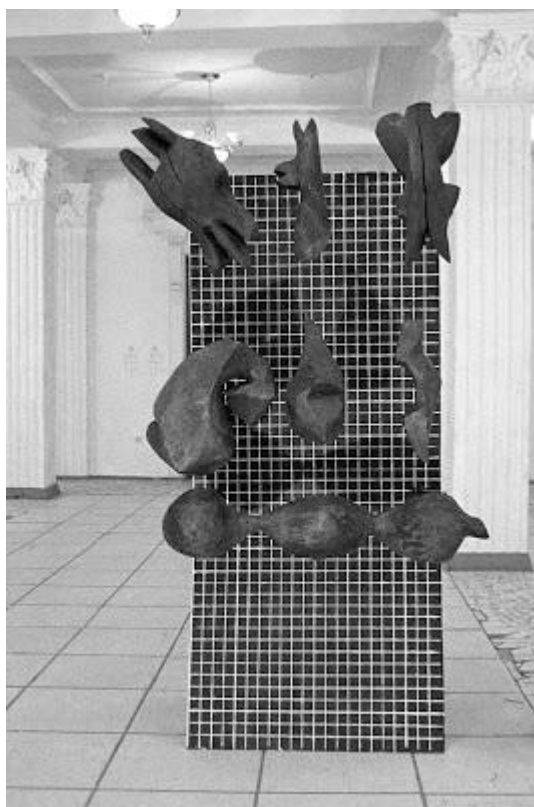


Рис.14. Скульптура Івана Світличного «Без назви». Дерево, метал (2011).



Рис. 15. «Триптих 2», з серії «Різанина про мінімал» (2013). Світлина: Макса Роботова.



Рис. 16. «Футуристична реконструкція» Арт-групи Sviter та Івана Світличного.

Ivan Svitlychnyi, Adaptation Period, 2015. Режим доступу: <https://youtu.be/-oOyLnf0LRM>.

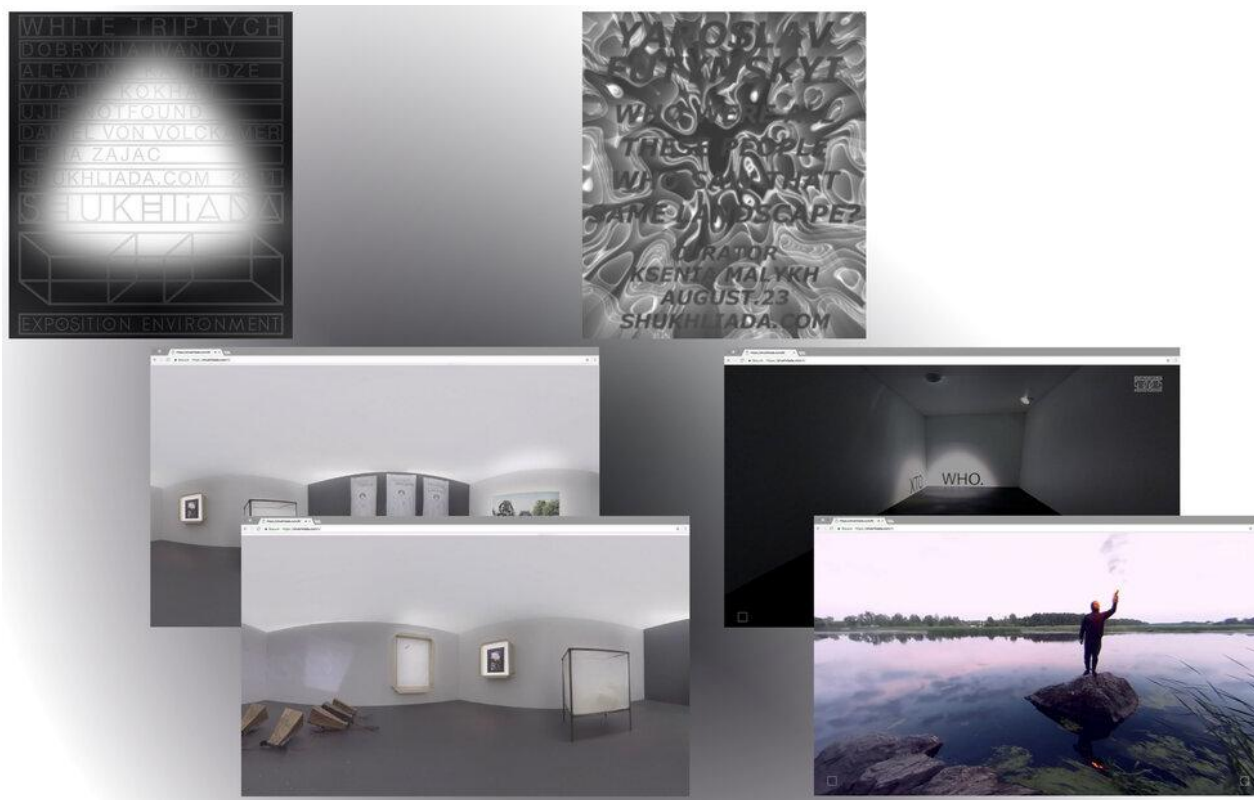


Рис.17. Віртуальне експозиційне середовище «Shukhliada» (2016) засноване спільно Арт-групою Sviter та Іваном Світличним.

Shukhliada exposition environment. Режим доступу: <http://shukhliada.com/>.



Рис. 18. Інсталяція “Субобраз” Івана Світличного. Фотографії надані PinchukArtCentre © 2014. Фотограф: Сергій Іллін.

Работы художника Гамлета Зиньковского в Харькове. Составил Иван Пономаренко.

Режим

доступу:

<https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1f4yPZcwPAu7TotG3RfJy1yPDOKI&ll=49.99999847080859%2C36.23234556533202&z=14>.



Рис. 19. Проект «В очікуванні війни» (2014). Фотографії, картон. Анонімні фотографії були зібрані на барахолках та доповненні авторськими підписами.



Рис.20. Стріт-арт Гамлета Зінківського.

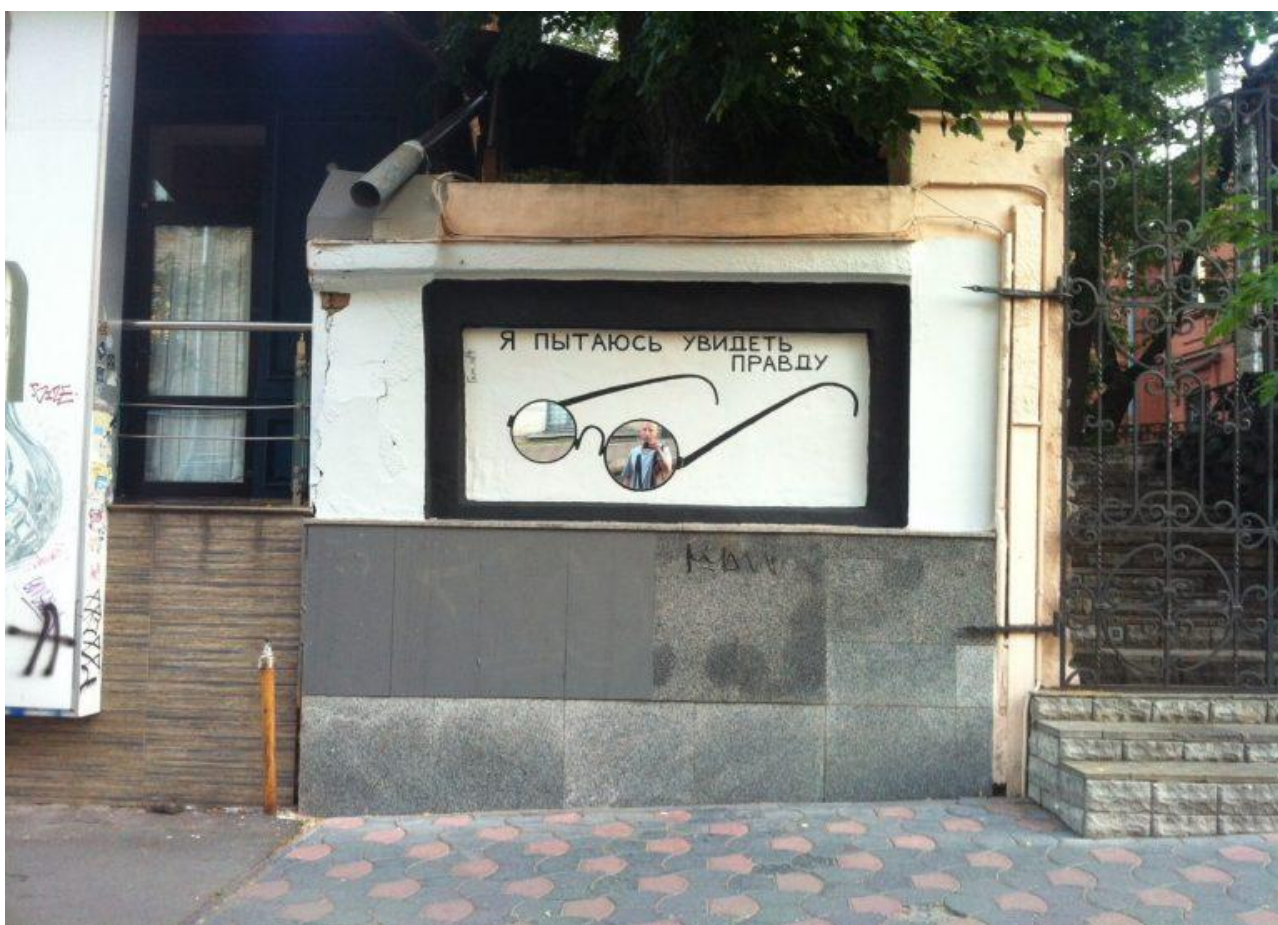


Рис.21. Стріт-арт Гамлета Зінківського.

Стріт-арт від Гамлета Зінківського, частина 1. Автор маршруту: Іван Ропомаренко – 17 травня 2017 року (можливість прогулятися вулицями Харкова). Режим доступу до ресурсу: <https://cutt.ly/QyMMZch>.



Рис.22. Проект на 365 днів «Полароїди» (2015) Гамлета Зінківського.



Рис.23. Робота з проекту «3652019» (2020) Гамлета Зінківського.



Рис.24. Робота з проекту «3652019» (2020) Гамлета Зінківського.