

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології



КУРСОВА РОБОТА

На тему:

Концепція «чистого» мистецтва» у просторі сучасного художнього ринку (на прикладі ленд-арту)

Виконала:

Студентка 3-го року навчання,

Спеціальності 034 Культурологія

Бахарєва Дар'я Вадимівна

Науковий керівник: Павліченко Н.В.,

Кандидат культурології, старший викладач

Київ-2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНІЙ РИНОК США ТА ЄВРОПИ ДО ХХІ СТОЛІТТЯ.....	5
1.1. Зародження художнього ринку.....	5
1.2. Ціна та вартість мистецтва.....	11
1.3. Безцінне мистецтво, аукціони та їх роль у світі сучасного арт-ринку.....	14
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТ «ЧИСТОГО» МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО РЕАЛЬНЕ ПРИСТОСУВАННЯ В СУЧАСНОСТІ НА ПРИКЛАДІ ЛЕНД- АРТУ.....	20
2.1. Що таке «чисте» мистецтво.....	20
2.2. Західний ленд-арт.....	25
2.3. Український ленд-арт.....	33
ВИСНОВОК.....	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	40
ДОДАТКИ.....	44

ВСТУП

Мистецтво завжди було тісно пов'язане з усіма сферами життя людини, художні твори відображали реальність та процеси, які відбувались у суспільстві в той чи інший період часу. І якщо такий взаємозв'язок відносно легко простежується у академізмі та реалізмі, то з повою модерністських течій, таких як абстракціонізм, все стало набагато складніше. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть світ розвивався ще швидше, аніж будь-коли. І у цей період більш гостро постало питання, що ж таке мистецтво? Що воно повинно показувати? Чи повинно воно служити на користь суспільства чи самість художньої творчості повинна бути визначальною, а мистецтво – ствердити свою незалежність від політики й суспільного життя? І тим паче, *чи може існувати мистецтво лише заради мистецтва?*

Такі та інші питання поставили собі дослідники та художники. І саме питання *art for art's sake* («мистецтво заради мистецтва», прим. автора) буде головною темою моєї курсової роботи. А саме, чи може ця концепція бути втілена в реальність, тим паче, коли все вирішує ринок, а в даному випадку – художній ринок.

Актуальність дослідження. У ХХІ столітті, як у світі постмодерну та кризи розуміння мистецтва та що воно таке, а тим паче, навіщо воно, постало питання: «А чи можливе взагалі «чисте мистецтво»? Або ж, простими словами, можливість існування мистецтва заради мистецтва. Цю тезу вже розглядали протягом кінця ХХ – початком ХХІ століття, проте не було зроблено широкомасштабних досліджень на тему, чи може мистецтво заради мистецтва існувати у рамках художнього ринку, у чому я і вбачаю актуальністю мого дослідження.

Об'єктом є концепція «чистого» мистецтва у просторі сучасного художнього ринку.

Предметом цієї курсової роботи є особливості існування «чистого мистецтва» у рамках жорстко регульованого художнього ринку.

Метою дослідження є висновок щодо реальності впровадження «чистого мистецтва» в поле художнього ринку.

Завдання курсової роботи стали такі:

1. Розглянути художнього ринку Європи та США;
2. Визначити, як встановлюються ціни на витвір художнього мистецтва;
3. Встановити поняття безцінного мистецтва;
4. Визначити, що таке «чисте мистецтво»;
5. Розглянути приклади мистецтва заради мистецтва;
6. Встановити, чи реальна концепція мистецтва заради мистецтва в рамках художнього ринку.

Методи дослідження: аналітичний, порівняльний та метод теоретичного узагальнення.

Основа частина роботи складається з двох розділів. У першому розділі буде йти мова про художній ринок, а особливо в Європі та США, розглянуто ціноутворення художнього твору та його продаж на аукціонах. У другому розділі присвячена частина про безпосередньо «чисте мистецтво», його приклади та види. Також буде розглянуто концепт ленд-арту, в тому числі українського ленд-арту.

У кінці курсової роботи будуть надані ілюстрації, які були використані у моєму дослідженні, а також коментарі директора «Museum of non-visible art», оскільки в мене була можливість поговорити з ним про концепт невидимого мистецтва.

РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНІЙ РИНОК США ТА ЄВРОПИ ДО XXI СТОЛІТТЯ

1.1. Зародження художнього ринку.

Оскільки поняття «чисте» мистецтво є відносно новим, особливо в полі художнього ринку, було б доречним спочатку розглянути основні тенденції розвитку безпосередньо купівлі-продажу мистецтва протягом століть. Так, можна виділити дві стратегії продажу витвору мистецтва: або коли митець на прямо зв'язується з покупцем та продає йому свою роботу або коли є посередник між художником та покупцем, в нашому сучасному розумінні – арт-дилер. Зрозуміло, що все змінювалось, проте, деякі деталі збереглися та мають чинність ще з часів Римської імперії.

Так, ще історіограф Пліній намагався вияснити, яким чином встановлюється об'єктивна ціна на витвір. Вже тоді було зрозуміло, що дуже вадливим фактором виступав безпосередньо статус художника в соціумі – грубо кажучи, його імідж. Окрім цього Пліній вирізняв і сюжет, наприклад, картини: чим більш він буде актуальним, тим дорожчим буде мистецтво. Так, наприклад, за часи Римської імперії набули популярності саме жанрові сцени, а величне зображення богів, традиційний підхід пішов на спад¹. Останнім чинником, який впливав на ціну мистецтва Пліній зазначав як вага. Так, зараз це вважається за дуже необ'єктивну оцінку, проте в той час покупець та продавець інакше не могли дійти розуміння. Хоча вже в часи Римської імперії розуміли, що виставляти ціну і по вазі – неправильно, адже тоді рівень художника прирівнюється до рівня того, хто торгує бульбою на

¹ Хук Ф. Галерея аферистов. История искусства и тех, кто его продает / Пер. з англ. В. Ахтырская. Санкт-Петербург: Азбука, 2018. С. 6

базарі. Тому все ж таки, основою оцінки витвору мистецтва була саме впливовість та репутація художника.

У часи Середньовіччя торгівля творами мистецтва зійшла майже на «ні», і тільки у XV ст. художній ринок знову набрав обертів. Тоді, правда, все зводилось до релігійної тематики, і мистецтво працювало на духовні обличчя.

Цікавий поворот стався у Ренесансі: з'явився перший (правда, відносний) приклад художнього ринку. Тоді, митці мали свої невеличкі лавочки і продавали свої картини як і інші продавці. У Фландрії з'явилися перші ринки з художніми творами.

Проте справжній переворот трапився у XVII ст., коли продавці витворів мистецтва вийшли на міжнародний рівень та мали змогу встановлювати зовсім різні ціни на товар в залежності від країни. Більше того, деякі з таких арт-дилерів повністю монополізували картини конкретних художників. Така ситуація склалася, наприклад, з полотнами Рембрандта. Їх продавав виключно Гендрік ван Ейленбург. Потім арт-дилер відкрив щось схоже на свої філіали в інших країнах та мав там своїх представників: у Лондоні – Пітер Лелі, у Парижі – Еберхард Ябах, у Шлезвіг-Гольштейні – Юрген Оуенс².

Жан-Мішель Пікар (1600-1682 рр.) продавав картини у Парижі і мав контракт з антверпенським продавцем Маттейсом Мюссоном (1598-1679 рр.). Мішель Пікар надавав детальну інформацію щодо трендів на мистецтво у Парижі, а Мюссон, у свою чергу, надсилав до Парижу картини майстрів згідно з популярними там тенденціями. Навіть зараз схожа схема є актуальною у колі художнього ринку, правда, все набагато легше, адже тепер не треба чекати на листи багато часу, а просто можна влаштувати дзвінок та все обговорити.

Цікавим є те, що усі ці перші арт-дилери в першу чергу були самі художниками, проте не мали достатньо грошей для мінімально задовільного

² Там само. С. 7.

життя, тому і придумали собі вихід, як ще заробити гроші. Саме у XVII столітті художники поставили особистість художника на нову планку: тепер не просто полотно було важливим та його сюжет, проте і автор картини. Так, художники Ренесансу стали центром популярності серед покупців. За часи життя Мікеланджело чи Рафаеля не була важлива репутація художника, адже замовниками були аристократія чи церква, а ось пізніше їх твори набули популярності саме завдяки іменам безпосередньо митців. А популярності вони набули багато в чому завдяки праці Джорджіо Вазарі – його можна вважати першим мистецтвознавцем.

Ернеста Гамбара (1814-1902 рр.) можна назвати революціонером у мистецькій справі. Він не прагнув піти проти британської буржуазії, а навпроти, дізнавався про їх інтереси та на що вони згодні витратити великі гроші. За своє життя Гамбар зумів заробити великий капітал за рахунок продажу картин та особистої моделі продажу. Він продавав живопис сучасних вікторіанських митців, тим самим показуючи молодим геніям, що є попит на їх витвори, і що це може бути прибутковим³. Так, за його час навіть художники середньої популярності отримували достатньо грошей і точно не були бідняками.

Його інновація полягала в тому, що тепер не потрібно було бути багатієм аби доторкнутись до мистецтва – він працював задля широкої публіки. Таким чином, якщо нема грошей на придбання оригіналу в свою колекцію – завжди можна придбати квиток на виставку якоїсь одної популярної сучасної картини, або ж придбати за дешево репродукцію у виді гравюри.

Гамбар швидко зрозумів, що краще за все продавати саме сучасні полотна. На то є дві важливі причини: сучасна картина намальована тільки-тільки, а значить, варіант того, що це буде копією чого іншого – мінімальна; також вікторіанські картини, тобто сучасні на той час, робились згідно з тим,

³ Там само. С. 34.

що цікавило людей, а отже вони йшли в ногу з часом та легше було продати за достойну ціну полотно.

Краще навести приклад одної з його таких кампаній, аби зрозуміти концепцію арт-дилера. Так, можна згадати показ «Ярмарку коней» Розі Бонер (див. дод.1) у 1855 році. Тоді на виставку картини прийшла навіть королева Вікторія, що надало ще більше популярності Гамбару. Проте не тільки полотно стало важливою частиною виставки, а також і сама художниця, котра також приїхала на показ та шокувала присутніх своїм виглядом. Роза Бонер була одягнена як чоловік та мала коротко підстрижене волосся, що було досить екстравагантним на той час⁴.

Показ картини став настільки успішним, що вже в наступному році Гамбар влаштував показ репродукції «Ярмарки коней», яку намалював Томас Лендсир.

Вже тоді почалася конкуренція з Королівською Академією – Гамбар хотів, аби картини популярних художників чи тих, які йому імпонували виставлялися спочатку на його персональній виставці. Можна навести виставку прерафаеліта Голмана Ганта (1827-1910 рр.) 1860 року. На виставці була представлена робота «Знаходження Спасителю у Храмі» (див. дод.2). Для цього Гамбар довго заохочував Ганта в тому, щоб його робота була спочатку представлена Гамбаром, а лише потім Королівською Академією. Для цього йому потрібні були і авторські права на картину. Гамбару це вдалося зробити, але лише тому, що він був у хороших стосунках з прерафаелітом а також мав достатньо достатку, щоб привабити до себе Ганта.

Але Ернест Гамбар не єдиний, кого можна згадати з видатних арт-дилерів. Іншим генієм можна назвати Поля Дюран-Рюеля.

Поль Дюран-Рюеля (1831-1922 рр.) можна вважати першим арт-дилером в сучасному розумінні цього слова. Дуже важливо буде зазначити, що, хоча, він і правда був прекрасним фінансистом та вмів продавати

⁴ Там само. С. 35.

мистецтво, проте саме через те, що його батько займався схожою справою, Дюран з дитинства мав уявлення про те, що таке мистецтво та як можна його продавати.

Він був консерватором, що не завадило йому насаджувати популярність сучасного для того часу, мистецтва, а саме – імпресіонізму. Він зазначав, що саме політика заважає публіці повністю зрозуміти напрям: «Сьогодні, в правлінні демократії, саме публіка вирішує, що добре а що – ні в мистецтві, і виступає законодавцем моди, а оскільки публіка повністю не розуміється у всьому, особливо у мистецтві, то полюбляє вульгарне та звичайне, бо лише вульгарне та звичайне може досягнути. Такий пробіл нашої системи парламентаризму та загального виборчого права»⁵.

Поль Дюран-Рюель був своєрідним Гамбаром у Франції: якщо останній витісняв Королівську Академію у Лондоні, то Дюран обігрував Салон у Франції. Ще задовго до початку виставки Салону арт-дилер резервував усе, що мало потенціал.

Дюран-Рюель всіляко підтримував саме імпресіоністів, хоча було зрозуміло, що ті контракти, які пропонував арт-дилер далеко не завжди були вигідними для митців. Проте неможливо заперечувати, що фінансова допомога була дуже великою для не завжди зрозумілих публікою імпресіоністів.

Протягом довгого часу у Франції саме Салон контролював художнє мистецтво. Майже тільки ті митці, що виставляли свої роботи у Салоні (завчасно відібрані суддями) потім ставали популярними та отримували достатньо грошей. Тобто Салон був монополією у сфері мистецтв. Проблема була у тому, що така система концентрувала увагу не на майбутній репутації художника, а на окремій роботі, яка представлена на виставці: «Саме визначення цієї системи... кожне полотно було саме по собі як вже окрема одиниця зі своєю репутацією та історією... Це була картина, а не автор,

⁵ Там само. С. 60.

навколо якого і центрувалась офіційна ідеологія... Академічна система схвалювала індивідуальні полотна радше ніж кар'єри художників»⁶.

Проте в цій системі був великий недолік: все більше почало з'являтися артистів, котрі залишалися в тіні не через брак таланту, а через те, що Салон просто не міг показати все на своїх виставках. Увага приділялася тим художникам, що вже були на слуху, і тому дорога для молодих митців була набагато складнішою. Більше того, на таких виставках як правило виставлялись роботи академічного характеру, а нові покупці бажали чогось більш неформального та легкого. Так, картини з Салону зазвичай виставлялися в музеях, а інтереси середнього класу майже ігнорувалися.

Ситуація почала змінюватись з приходом імпресіоністів, котрі визначили нову схему – замість Салону в центрі, система вже була арт-дилер та критик: «Імпресіоністи позначили нову еру в мистецтві, в першу чергу тому що вивели нову систему для художнього світу. Назвемо цю нову інституційну систему арт-дилера та критик система»⁷.

На 1861 рік в Парижі вже було 104 арт-дилери. Саме вони розвивали нову систему, і робили акцент не тільки на роботах митців, але і на їх репутації. Це було навіть вигідніше, адже кожен арт-дилер вибудовував міцні стосунки зі своїми художниками. Критикам також нова система сподобалась: вони тепер спирались не лише на виставлені у Салоні картини, але і в принципі постать художника у масах. Більше того, сучасні художники концентрували увагу не стільки на тому, що зображено, а як саме воно зображено. Тому критик тепер мав змогу бути ще і теоретиком та розглядати роботу з технічної сторони.

Тим паче, Салон не продавав картини, тому арт-дилери часто користувалися популярністю того чи іншого витвору у Салоні, після чого успішно продавали цей твір якомога дорожче.

⁶ Galenson D.W., Jensen R. Careers and canvases. The rise of the market for modern art in the nineteenth century. Cambridge: the National Bureau of Economic Research, 2002. С. 4.

⁷ Ibid. P. 5.

Проте зрозуміло, що популярність Салону не була повністю розвалена, все ж таки досить мала кількість художників реально могли отримати великий капітал через нову систему, тому більшість все одно брали участь у виставках Салону. Арт-дилер та критик система була релевантною саме для молодих талантів, на котрих не звертала увагу академічна система.

1.2. Ціна та вартість мистецтва.

Мистецтво – досить відносне поняття. Ще важче говорити про вартість мистецтва – це вже буде повною абстракцією. Тим не менше воно продається. Не можна сказати з повною точністю чи за об'єктивну ціну продали те чи інше полотно. Так, в більшості картини продаються на аукціонах, де вартість «товару» залежить у великій кількості саме від покупця. Проте важливі не тільки аукціони, а також галеристи та арт-дилери, котрі завчасно прогнозують ціну на витвір мистецтва.

Треба розуміти, що саме поняття мистецтва у ринку вже є неоднозначним. Бо, є дві різні категорії людей: ті, хто вважають, що існує арт-ринок та ті, хто говорить саме про ринок мистецтва. Різниця в тому, що йде першим: мистецтво чи економіка. Звичайно, що правда десь по середині. Все ж таки, і мистецтво і економіка переплітаються, тому я вживаю термін саме «арт-ринок», адже це щось зовсім відмінне від будь-яких інших галузей економіки.

То як визначається ціна на мистецтво? Можна поділити її на дві складові: на реальні ціну (тобто ринкову) та на символічну. Символічна вартість буд е встановлюватись за декількома критеріями, особливо якщо ми говоримо про світ постмодерну. Тут важливу роль буде відігравати відсилка на щось, що було раніше. Так, навіть згадка якоїсь важливої постаті від автора картини може підняти у ціні символічну вартість. Наприклад, така

ситуація відбулася з Андреасом Гурскі (народився у 1955 році). Коли він давав інтерв'ю «Der Spiegel», то необачно сказав, що під час виставки присвяченій Караваджо помітив, що світ у його роботах (серія «Піт-стоп») чимось нагадує Караваджо. Після цієї фрази в усіх інших статтях тільки і була мова про Гурскі та Караваджо, а вартість його робіт піднялась.

Таким чином, можна сказати, що коли є якась відсилка до історично-художніх процесів минулого, то і символічна ціна буде вищою. Також грає роль і постать самого автора, на скільки він є ексцентричним, популярним, цікавим для аудиторії. Такі чинники також впливають і безпосередньо на витвори мистецтва та їх вартість.

Зрозуміло, що вирішальною є саме ринкова ціна, проте вона не може бути встановлена без символічної вартості, саме тому ці дві речі є невід'ємними один від одного. Так, П'єр Бурдьє (1930-2002 рр.) вивів термін «символічний капітал»⁸ для опису цінності, яку неможливо встановити за допомогою економічних показників. Ми говоримо про «символ», як про щось, що є частиною історії культури, а про «вартість» - як про частину політ економіки. Саме на перетині цих явищ і знаходиться арт-ринок.

На жаль, справа дуже складна. Адже, в арт-ринку можна спостерігати багато спекуляцій, махінацій та маніпуляцій. Картини, що заслуговують мільйони будуть знаходитися в стороні, а ті, що отримали достатню увагу преси – будуть продані вище, аніж треба.

В даному випадку витвір мистецтва буде виступати товаром. Проте потрібно розрізнявати, що такий товар буде своєрідним. По-перше, такий товар є один у своєму роді (мається на увазі оригінал). Тоді, символічна вартість спокійно підіймається до неможливих показників, адже митець виступає вже монополістом на свій витвір – і має виключні права на обладнання картини.

⁸ Грав И. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. Москва: Garage Pro, 2008. С. 14.

Тут можна згадати Вальтера Беньяміна, котрий писав про технічну відтворюваність.⁹ Навіть, коли світ повністю змінився та ми маємо неабиякі технології саме марка, підпис художника відіграє ключову роль. Вона залишася, як писав Беньямін, ауру унікальності, ось чому особливо у XXI столітті оригінал митця цінується як ніколи раніше.

По-друге, такий своєрідний товар буде вічним. Тобто ціна за картину буде встановлюватись ще з розумінням того, що вартість та цінність може піднятися в рази в майбутньому. Грубо кажучи – це ставка на майбутнє. Ніколи не можна передбачити на скільки підніметься ціна тієї чи іншої картини. Саме тому і не можна встановити занадто великої ціни на якийсь витвір мистецтва. Можна сказати, що придбавши картину, людина володіє капіталом, який нікуди не дінеться. Якщо настане криза, завжди є думка про те, що можна продати цей вічний капітал.

Звичайно, зараз популярна думка про те, що ринок тільки знецінює мистецтво, та неможливо об'єктивно оцінити щось таке абстрактне, як талант митця. Проте, треба помітити, що ринок, в тому числі і арт-ринок, був майже завжди, і ці процеси вже є невід'ємними в повсякденні. Можна легко прослідити, як продавалося мистецтво ще з часів Античності (про що було сказано в попередніх підрозділах).

Є декілька факторів, які впливають на ціноутворення мистецького твору. Так, можна виділити загальну економіку, інфляції, фінансові коливання, інтерес до конкретного художника чи теми. Проте це просто, знову ж таки, відносні характеристики. Також можна віднести і такі чинники:

- Хто автор;
- Рік створення;
- Тираж (якщо таке має місце бути);
- Провенанс;
- Чи потрібна реставрація (зараз та в майбутньому);
- Спеціальне зберігання;

⁹ Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів. Літопис., 2002 рік. С. 53-82.

- Розмір;
- Вага;
- Колір;
- Зміст.

Проте, важливим зауваженням буде те, що ці фактори більш доречно використовувати для старого мистецтва, класичного, бо якщо ми говоримо про сучасність, то багато з вищезазначених речей будуть просто неактуальними. Якщо художник ще жив, наприклад, то буде враховуватись і те, на скільки часто він або вона роблять нові роботи. Бо дефіцит завжди піднімає вартість, не залежно від того, говоримо ми про арт-ринок чи про будь-який інший.

1.3. Безцінне мистецтво, аукціони та їх роль у сучасному арт-ринку.

Мистецтво початково не має своєї ціни, воно – безцінне: саме таку думку з усіх сторін намагається арт-ринок вселити в голови людей. Неможливо ніяк об'єктивно оцінити реальний талант та старання художника. Ба більше: протягом історії можна побачити, що багато з популярних та історично важливих художників були недооцінені в минулому. Це значить, що сама вартість на ринку та символічна ціна (про яку вже говорилося вище) далеко не завжди співпадають. П'єр Бурдьє називав мистецькі твори «символічними продуктами», бо вони одночасно є культурним достатком та просто товаром. І хоча б задавалось, треба поєднати ці дві різні речі (символічна вартість та ринкова), проте це на жаль не є можливим.

Мистецтвознавці та критики говорять про те, що неможливо сформулювати ціну на художній твір. Символічна вартість не може бути виражена в матеріальних показниках, хоча ринкова вартість виключно напряду залежить від символічної. Можна привести приклад з брендовими

речами, як сумочка від Louis Vuitton. Зрозуміло, що ціна буде вищою через час, адже символічна вартість буде зростати. Проте такий приклад не є повністю правильним, бо неможливо стовідсотково порівнювати художнє мистецтво та брендові речі. Самі гроші – це вже відносна величина, люди просто звикли до такого способу плати. Насправді, навіть гроші, золото – це все ще буде абстракцією, що, насправді, деякі дослідники вважають спільної точкою дотику між мистецтвом та ринком.

Хоча, арт-дилери вигадують свої схеми, чому буцімто та чи інша картина вартує н-у кількість грошей. Для цього використовуються ті фактори, про які зазначалося вище. Проте знову ж таки, треба нагадати, що навіть ці «об'єктивні» фактори будуть задовільні лиш для тих картин, котрі пройшли відбір часом. Але саме ці відносні формули дають змогу вивести продаж мистецтва на рівень ринку, коли не буде хаотичних продажів та буде вигляд, що все опікується визначеною системою.

Проте, як би хто не казав про безцінність мистецтва – це лише ще один спосіб підвищити ціну на витвір мистецтва. Чим більше вірить споживач в оригінальність та незамінність чого, тим більше готовий віддати грошей за це.

Головним арбітром продажів мистецтва є аукціонні будинки, якщо не враховувати приватні транзакції.

Так, можна виділити три великих аукціонних дома: Christie`s, Sotheby`s та Phillips de Pury (останній продає сучасне мистецтво). І хоча є багато моделей того, як визначається ціна на художній твір, проте, реальність виглядає інакше. Не рідкістю буває, що за твір віддають набагато більше, аніж він може того вартувати. Тут вже грає роль сама атмосфера аукціону: у залі знаходяться дуже багато людей, кожен бажає отримати свій лот, ціни піднімаються та піднімаються, а дома насправді та тільки і хочуть, тільки отримати більшу ціну за твір, навіть якщо він того не коштує. Тому вони тільки заохочують таку суперницьку атмосферу, особливо коли знаходяться дві людини, котрі сильно жадають один лот.

Як сказав Марк Блондо, колишній директор Sotheby`s в Європі: «У Sotheby`s та Christie`s вже не проводять повноцінної художньої експертизи, а сліпо підпорядковуються новій адміністрації, яка орієнтована на бухгалтерію та «розвиток бізнесу». І ринок одразу стає на путь фінансових спекуляцій. Мета – повисити ціни незалежно від реальної вартості..., продають «імідж», а не реальний зміст».¹⁰ Проте проблема у встановленні цін навіть не у цьому, а у тому, що тепер люди стали мати більше грошей, і бажають купити якомога більше. Але продається не все. Саме тому вартість картини може бути надзвичайно високою. Дієго Кортес (колишній художник та консультант по мистецтву) висловлювався так про це: «Практика спекуляцій значно розширилася. Вона підживлюється аукціонними домами, галереями та художниками. Вони всі прагнуть заробляти гроші, проте багато з них про це не зізнаються. Вони жаліються, що спекуляції душать світ мистецтва, і це правда. Проте багато колекціонерів реально займаються спекуляцією. Саме з цієї причини ціни так різко піднялися. Проте це не означає, що продається все. Просто деякі речі коштують дорожче».¹¹

Таким прикладом може стати ситуація, що склалася у травні 2007 році у Нью-Йорці. Тоді усі лоти мали рекордні ціни, як для кожного з художників. 7 травня була представлена робота аквареллю Сезанна «Натюрморт із зеленою динею» (див. дод.3) на аукціоні Sotheby`s. У 1989 році ця картина була продана за 4.3 млн доларів, а вже у 2007 році – за 25.5 млн доларів (при тому, що початковий естимейт був 10 млн доларів).

Інша цікава продаж пов'язана з Марком Ротко. Його картина «Посвята Матіссу» 1954 року (див. дод.4) була продана у 2005 році за 22.4 млн доларів на аукціоні Christie`s, що вважався новим рекордом. Проте, у 2007 році, вже на Sotheby`s була продана інша картина вищезгаданого Ротко за рекордних 40 млн доларів. З розрахунком провенансу аукціонний дім підняв ціну на

¹⁰ Бенаму-Юэ Ж. Цена искусства. Москва: ARTMEDIA Group, 2008. С. 103.

¹¹ Там само. С. 104.

17.6 млн доларів вище, ніж півтори роки тому. На цю роботу навіть була гарантія – 46 млн доларів. Тобто загальний результат – 72.8 млн доларів.¹²

Проте треба наголосити, що ми не маємо об'єктивних даних продажів аукціонних домів. Більшість угод все одно залишаються скритими від нас. Ми можемо казати лиш про звіти аукціонних домів, і те, вони не відображають повної картини вартості – комісія може досягати 10-20 відсотків фінальної вартості лоту. Ми також не можемо нічого сказати про галереї, але за деякими даними вони мають до половини світового обороту мистецтва¹³.

Протягом дослідження курсової роботи я знайшла цікаву статистику, щодо того, звідки беруться гроші, та хто вкладається в мистецтво, в тому числі, на аукціонах. Надана нижче статистика була знайдена на сторінці TEFAF.

У звіті Art Basel Art Market за 2018 рік загальна кількість арт-дилерів, за оцінками, перевищує 296 000 у всьому світі, що становить приблизно 33,7 мільярда доларів щорічних продажів (53% продажів на світовому ринку мистецтва). Звіт показує, що існує суттєва нестабільність щодо розміру цих дилерських центрів, коли 6500 дилерів представляють понад 75% вартості продажів у цьому секторі. Що стосується розподілу галерей, то американські дилери становили, за оцінками, 23,3% дилерського населення, за ними йдуть європейські галереї - 16,2%, а азійські - 13,9%, решта 46,6% розподіляються по всьому світу¹⁴.

Як було зазначено в звіті за 2018 рік TEFAF, то загальний обсяг позик, виплачених арт-дилерам є від 1.4 до 2.1 млрд доларів. Сюди можна включити як і приватних банківських власників галерей, так і комерційні позики, так і взагалі позики активів від кредиторів аукціонних домів. Дані на сайті

¹² Там само. С. 106.

¹³ Артюнова А. Арт-рынок в XXI веке. Москва: Издательский дом высшей экономики. 2015. С. 105.

¹⁴ Art dealer market: size, structure and financing. TEFAF. Website. URL: <https://2018.amr.tefaf.com/chapter/art-dealer-market>

говорять про те, що вартість позик на мистецтво може становити від 5% до 8% валових продажів арт-дилера.

Якщо розглядати статистику того ж TEFAF, проте брати інформацію зі звіту 2020 року, то можна прослідити такі речі:

Музеї та некомерційні мистецькі організації є найпоширенішими одержувачами підтримки від меценатів, хоча пряма підтримка художників також посідає високе місце. 88% меценатів заявили, що регулярно підтримують державні художні музеї, а також 82%, які заявляють, що пропонують регулярну підтримку неприбутковим організаціям мистецтв. 78% меценатів заявили, що регулярно пропонують підтримку окремим художникам. За цим слідували 69%, які заявили, що регулярно пропонують пожертви на благодійні акції або придбали художні роботи на благодійних акціях (аукціонах чи виставках). Менше половини, 41% заявили, що регулярно підтримують мистецькі школи¹⁵.

Також є цікавими цифрами щодо того, як саме підтримують молодих художників меценати, та чи роблять це взагалі:

79% покупців заявили, що купували твори мистецтва безпосередньо у художників. Однак більше половини (55%) меценатів також заявили, що пропонували підтримку в натуральній формі (наприклад, безкоштовне або субсидоване приміщення студії, подорожі, проживання, консультації). 53% меценатів заявили, що підтримали некомерційну виставку художника, а 50% заявили, що вони були наставниками художника. Це показує, що негрошова підтримка також відіграє важливу роль у меценатстві сьогодні¹⁶.

Отже, можна зробити висновок, що процес ціноутворення занадто складний, і дуже багато факторів можуть вплинути на кінцеву вартість. Більше того, із статистики ясно можна побачити, що неможливо об'єктивно оцінити ситуацію на арт-ринку, оскільки більше половини меценатів придбали свої твори безпосередньо у художників, а не через аукціонні

¹⁵ Art Patron Survey 2020. TEFAF. Website. URL: <https://amr.tefaf.com/chapter/art-patron-survey>

¹⁶ Там само.

будинки чи через арт-дилерів. Ще складнішою стає ситуація через те, що і самі аукціонні дома не опубліковують своїх точних даних та не виставляють для всіх усі свої звіти щодо продажів.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТ «ЧИСТОГО» МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО РЕАЛЬНЕ ПРИСТОСУВАННЯ В СУЧАСНОСТІ НА ПРИКЛАДІ ЛЕНД-АРТУ

2.1. Що таке «чисте» мистецтво.

В першому розділі було розглянуто роботу художнього ринку, як він зародився та роль арт-дилерів та аукціонів в ньому. З вищезазначеного зрозуміло, що у мистецькому полі ціна на художній витвір залежить від багатьох факторів, і в тому числі від репутації художника, актуальності його роботи, вибору сюжету та соціальних та політичних контекстів. Якщо усі фактори дотримані, то і ціна буде вищою.

В сучасному світі мистецтво пронизує кожну ланку нашого життя. Його можна побачити як в галереях, так і своєрідний прояв в політиці, так і просто серед вулиці. Проте, з розвитком технологій та людства постає питання: «А чи можливе мистецтво лише заради мистецтва, «чисте мистецтво»? Це питання дуже складне та неоднозначне.

Спочатку треба розібратися безпосередньо із самим терміном – мистецтво заради мистецтва, «чисте мистецтво», *art for art's sake*, назв є багато – це був французький слоган ще на початку 19 століття, в якому виражалась філософська думка про те, що мистецтво повинно бути відчужено від інших чинників, таких як політичних, дидактичний, моральних. Тобто мистецтво повинно бути саме по собі, це вже є, як не дивно, мистецтво, навіть без моральних підтекстів. Воно, навпаки, має на меті бути нейтральним щодо схожих функцій. Цей напрям набув популярності не тільки у Франції, але також і в Німеччині, де Штефан Джордж адаптував слоган під свою програму. В Англії було створено свій різновид цієї течії – естетичний рух.

Проте зрозуміло, що мистецтво заради мистецтва має своїх численних опозиціонерів. Так, Фрідріх Ніцше висловився щодо цього руху. Він зазначив, що артист все одно робить витвір через призму свого буття, тому воно вже а пріорі не може бути відчужено від, як мінімум, моральних чинників.

«Коли мета моральної проповіді та вдосконалення людини виключена з мистецтва, це все ще не означає, що мистецтво є цілком безцільним, безглуздим. "Скоріше не мета, аніж моральна мета" - це розмова лише про пристрасть. Натомість психолог запитає: А чим займається все мистецтво? Хіба воно не вихваляє? Прославляє? Вибирає? Віддають перевагу? При всьому цьому це посилює або послаблює певні оцінки. Це просто "крім того"? Випадковість? Щось, у чому інстинкт художника не мав частки? Або це не саме припущення здібностей художника? Чи спрямований його основний інстинкт на мистецтво, точніше на почуття мистецтва, на життя? При бажаності життя? Мистецтво є великим стимулом до життя: як можна зрозуміти його як безцільний, безцільний, як *l'art pour l'art*?»¹⁷

У цій курсовій роботі буде взята та сама позиція, що і у Ніцше. Якою б не була привабливою думка про мистецтво заради мистецтва, проте важко навіть уявити за яких умов воно може бути реально безцільним, або не моральним. Це правда, що навіть якщо митець або миткиня будуть намагатися максимально відсторонити себе від будь-яких зовнішніх збудників, все одно залишиться рефлексія та саморефлексія. Навіть сама думка зробити «чисте мистецтво» вже є метою, вже має не є «просто мистецтвом» - воно починає набувати нових кольорів.

Можна спробувати навести приклад американського музею «*Museum of non-visible art*», де немає картин, а просто їх опис біля білої стіни. Проте в такому випадку художник вже провокує нас думати, як воно намальовано, тобто він вже спонукає нас до чогось. Сам опис вже може багато чого сказати про те, чого, як не дивно, нема. Більше того, інституція як така, котра

¹⁷ Art for art's sake. Wikipedia. Website. URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Art_for_art%27s_sake

виставляє мистецтво має свою позицію, чому вибрала такий напрямок, а не інший, і має свою ціль, яку хоче донести. У купі це все і робить мистецтво не «чистим».

Директор Museum of Non-visible art Брейнард Кері дав коментарі на цю тему, де трішки і розглянув своє бачення музею та його зв'язок з art for art's sake: «I would say it is art in the same way that is all art is art. Because you buy a painting and you hang it. But this is a new type of art that people can make, that non artists can make. It allows them to be free and move it to any round... So it's not so much art for art's sake, but an expanded view of what art can be. And how we can make it» («Я би сказав, що це таке мистецтво як усе мистецтво є мистецтвом. Тому що ти купляєш картину та ти її вішаєш. Проте це новий тип мистецтва, котре людина може зробити, котре може зробити і не митець. Це дозволяє їм бути вільними та просуватися як завгодно... Тому це не стільки «мистецтво заради мистецтва», проте розширена версія того, яким може бути мистецтво») (див. дод. 5).

Як вже зазначалося, є прихильники та опозиціонери «чистого» мистецтва. Хоча вже було згадано Фрідріха Ніцше, проте не він єдиний піддавав цю концепцію критиці. Так, проти виступали марксиста та соціаліста. Вони говорили про те, що мистецтво повинно бути політизовано та передавати соціалістичні повідомлення.

Анти-колоніальний африканський письменник Чинуа Ачебе (1930-2013) виступав за те, що слоган «мистецтво заради мистецтва» є дуже європейським, і загально вживати його просто неможливо. Він говорить про те, що «чорне африканське мистецтво» має свої особливі функції, і тому для цих народів «чисте» мистецтво буде просто неактуальним.

Також можна згадати і думки мексиканського митця, а також члена Мексиканської комуністичної партії Дієго Рівера (1886-1957): «Важливий факт, котрий потрібно помітити – людина, котра справді думає, чи художник, що справді є артистом, у відданий історичний момент, займають позицію у відповідності до революційної прогресії їх часу... Тому, той, хто народився

бути художником точно не може бути нечутливим до таких порушень... Художник – це прямий продукт життя. Це апарат, народжений бути рецептором, конденсатором, переносником та рефлектором бажань, надій свого часу»¹⁸.

Думки Рівера мають досить об'єктивне підґрунтя, проте треба трішки змінити його вектор, адже зрозуміло, що він був марксистом, тому його тези спрямовані на пролетарів і те, що мистецтво повинно бути не для буржуа, а саме для пролетарів. Він багато пише про революційне мистецтво. Тим не менше, не можливо сперечатися з його думкою про те, що а-політичне мистецтво вже має у собі політичні настрої. Теорія про «чисте» мистецтво ніби дискредитує інше мистецтво (у його випадку – революційне), та спекулює тим, що інше – означає погане.

У теорії мистецтва заради мистецтва були і свої послідовники. Так, можна виділити естетичний рух, який був досить популярним в Англії. Напрямо можна датувати 1860-1900 роками. Він мав схожі принципи, що і «чисте» мистецтво, тільки більше концентрувався саме на виявленні краси у художньому творі. Так, вони вивчали форму, колір та композицію. Важливою фігурою у цьому русі взяли пре-рафаеліти. Також можна виділити натхнення японськими мотивами та геометричними формами середньовічного мистецтва. Якщо казати про літературу, то можна зазначити Оскара Уайльда (1854-1900) та Вальтера Патера (1839-1894), а також ілюстрації до «Жовтої книги» Обрі Бердслі (1872-1898).

Естетичний рух з'явився на протигагу вікторіанській культурі та підривав її культуру. Вікторіанська епоха просувала ідеї моральності – неважливо де, в мистецтві чи в інших сферах життя. Естети, навпроти, говорили про те, що мистецтво першочергово не про просування моральних цінностей, а про саму красу, тобто art for art's sake. В творчості естетичного

¹⁸ Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. The Museum of Fine Art, Houston, 2012.

<https://photosouporg.files.wordpress.com/2015/02/rivera-diego-the-revolutionary-spirit-in-modern-art.pdf> C. 52

руху можна споглядати легкість форм, повітряність, натхнення японськими мотивами та симетричність.

Для наглядного розуміння напрямку запропоновано до розгляду декілька мистецьких творів естетичного руху.

Джеймс Уістлер (1834-1903) – «Ноктюрн у синьому та золотому. Старий міст у Баттерсі» (1872-75) (див. дод. 6). Художника не особливо турбувала правдивість зображення пейзажу, він більше концентрував увагу на тому, як саме малював картину. Уістлер хотів добитися гармонії кольорів та м'якої роботи пензликів, аби твір був приємним для очей спостерігачів. До речі тут можна прогледіти популярну тенденцію тогочасної Англії, а саме захоплення японськими мотивами. Конкретно Джеймс Уістлер надихався картинами Кацусіки Хокуся (1760-1849).

Саме слово «ноктюрн» у назві відсилає нас до музичних термінів. В даному випадку митець хотів показати, що у музики є схожі моменти з мистецтвом, а саме те: музичні ноти – це кольори в мистецтві. Хоча це припущення визвало чимало дискусій.

Данте Габріель Россетті (1828-1882) – «Ла Гірландата» (Гірлянда жінка) (1873 рік) (див. дод.7). Ця картина не є звичайною картиною для Россетті, якщо порівнювати з його ранньою творчістю. Тут він сконцентрував увагу вже на чуттєвих переживаннях у творі, що є особливістю естетичного руху. Також можна спостерігати на полотні симетричність такої композиції. В центрі знаходиться жінка (це Алекса Уайльдінг, одна з найулюбленіших муз художника), а кольори знову є легкими та повітряними. Усе знаходиться в гармонії між собою, і є приємним для ока. Дуже важливим є те, що жінка – руда, і потім ця тенденція перейде на багато картин естетичного руху в Англії, більше того, рудий колір волосся стане трендом у країні і багато дівчат почнуть фарбуватися саме в цей колір.

Проте треба звернути увагу на те, що навіть надивлячись на те, що естети говорили про «а-моральність» мистецтва, вони тим самим просували інші політичні погляди. Тобто навіть якщо сам витвір має у своєму задумі

тільки споглядання прекрасного самі художники притримувались досить чітких політичних поглядів і, хоч і неясно, проте виражали це і у своєму мистецтві. Тому я не можу бути згодною, що навіть естетичний рух є реально втіленою концепцією «мистецтва лише заради мистецтва».

Більше того, «чисте» мистецтво виступає антиподом комерціалізації мистецтва в тому сенсі, що воно вже є саме у своїй суті – прекрасним. Йому не треба бути проданим чи мати покупця. Достатньо того, що воно є. Проте, система арт-ринку цього не дозволить. Ті самі музеї – це вже інституція, хоч ми там і не купляємо картини. Все одно будь-який твір мистецтва буде частиною системи. Більше того, Музей невидимого мистецтва – це також не «чисте» мистецтво, воно є складовою системи. А недавно сталася феноменальна річ – була продана скульптура, якої не існує взагалі за 18000 доларів¹⁹. Художній ринок буде продавати все, що можна продати, і включити до системи те, що можна включити.

2.2. Західний ленд-арт.

В першій частині вже були розглянуті питання художнього ринку, ціноутворення та безцінного мистецтва. У друга частина почнеться з таких понять, як мистецтво заради мистецтва та його втілення у естетичному русі. Проте, питання досі невичерпане. Що робити, якщо ми введемо такий напрям, як ленд-арт? Проблема з ленд-артом ще складніша, аніж з іншими напрямками мистецтва та їх творами. Бо, як можна взагалі оцінити те мистецтво, яке зроблено з природи? А в більшості випадків, взагалі не

¹⁹ Italian artist sells invisible sculpture, Riteish Deshmukh's claim about being 'original con artists' creates Dhamaal. Indianexpress. Webdite. URL: <https://indianexpress.com/article/trending/trending-in-india/italian-artist-sells-invisible-sculpture-desi-fan-says-dhamaal-team-did-it-way-before-7351098/>

перероблено, а безпосередньо зафіксовано в моменті? Як тоді можна в принципі виставити таке мистецтво, наприклад, на аукціон?

Таке мистецтво і правда буде безцінним, бо ми вже не завжди зможемо застосувати такі змінні, як популярність художника чи історичні фактори. Бо, хто є митцем в цьому випадку? Природа? Її «популярність» неможливо оцінити, в будь-якому полі знань. Значить, таке мистецтво і правда виходить безцінним. І більше того, воно і правда можна вважати в якомусь сенсі – мистецтвом заради мистецтва. Чим взагалі можна назвати «ленд-арт»?

Ленд-арт (або «earth art») – мистецтво, яке зроблено безпосередньо у ландшафті, перероблюючи природу у роботу мистецтва або роблячи твори у ландшафті використовуючи натуральні матеріали, такі як каміння або пруття²⁰. Початком ленд-арту можна вважати 1960-ті роки у США, і протягом десяти років його популярність тільки зростала. Грубо кажучи, «мистецтво середовища» (environmental art) є переосмисленням реді-мейду, який був популярним до цього. Проте, ленд-арт розширив кордони розуміння того, чим може бути мистецтво та які матеріали можуть бути задіяні у його створенні.

Ленд-арт з'явився в той час, коли комерціалізація життя досягла свого апогею. Напряма мав на меті заперечити цю саму комерціалізацію, особливо в полі художнього ринку. Ленд-арт виступав проти музеїв та галерей, а тим паче аукціонних домів, адже саме там зосереджена концентрація продажів витворів мистецтва. Діячі цього руху напроти, звертали увагу на зв'язок мистецтва та природи, вони намагалися наблизитись до мінімалізму у використанні матеріалів при виготовленні своїх робіт.

Проте важливим є звернути увагу, що хоча ленд-арт у своїй суті йшов проти галерей та продажів творів, все ж таки багато хто з художників використовували новий тренд для свого збагачення. Якщо чимало робіт можна знайти тільки безпосередньо, скажемо, у полі, де вони і зроблені, то художники могли робити знімки, а потім виставляти це у галереях, за що

²⁰Land art. Tate. Website. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art>

отримували чималі гроші. Більше того, звичайно, художники не могли постійно творити за свої кошти, тому основними спонсорами були приватні патрони, а також великі фундації.

Але не можна казати, що у ленд-арту була тільки одна мета – заперечувати комерціалізацію мистецтва, також багато хто з митців підкреслювали проблеми навколишнього середовища. Саме у 1960-ті роки вже почала поставати гостра проблема забруднення Землі та цей вплив на подальше життя людей. Зрозуміло, що такі речі турбували не тільки науковців, а також і простих громадян. В США ці проблеми набули неймовірних форм, бо саме тут можна спостерігати і по сьогодні надлишок виробництва в усіх сферах життя. Коли іноземець, наприклад, з Європи, заходить до будь-якого магазину в Америці, то його просто розірве від кількості речей, з яких можна вибрати. І це тільки вершина айсбергу. Такі серйозні проблеми легше за все можна донести до звичайного громадянина саме через мистецтво, і ленд-арт став у цьому майстром.

Популярність ленд-арту різко впала саме у 1970-х роках, бо в Сполучених Штатах сталося падіння економіки, і тому усі приватні фундації та патрони просто не могли більше виділяти кошти на спонсорство діячів ленд-арту. Зараз, коли ми говоримо про ленд-арт, то розуміємо вже не мистецтво 60-70-х років в Америці, а просто ландшафтний дизайн та все, що з ним пов'язано.

Так, можна виділити декілька яскравих фігур ленд-арту: Роберт Смітсон (1938-1973), Ненсі Голт (1938-2014), Волтер Де Марія (1935-2013), Майкл Гайзер (1944), Ана Мендьета (1948-1985), Агнес Денес (1931), Мільтон Бесерра (1951), Христо (1935-2020) та Жанна-Клод (1935-2009), Річард Лонг (1945) та Енді Голдсворті (1956). Надалі будуть розглянуті найвпливовіші автори західного ленд-арту.

Роберт Смітсон.

Неможливо уявити собі ленд-арт без Роберта Смітсона. До 1964 року він був художником, який захоплювався Нью-Йоркськими експресіоністами,

а вже потім перейшов до ленд-арту. В його роботах почали використовуватися три-вимірні скульптурні композиції, які він робив з комбінацій різних матеріалів²¹. Він перший вийшов за рамки галерей та переніс свої роботи не просто на вулицю, а на максимально віддалені місця – у пустелі, маленькі села та віддалені пункти.

Його найвидатнішими роботами можна вважати *Spiral Jetty* (1970), *Broken Circle/Spiral Hill* (1971), *Amarillo Ramp* (1973) (див. дод. 8). Саме ці інсталяції змінили розуміння скульптурних форм та їх місце у галереях, тому що тепер все знаходиться не у чотирьох стінах інституції, а на відкритому небі.

Для детальнішого розгляду було взято тільки одну його роботу, а саме *Spiral Jetty* 1970 року. В перекладі інсталяцію називають Спіральною дамбою або спіральним причалом. Була зроблена ця дамба у квітні на березі Великого Солоного озера у штаті Юта, що в США.

Спочатку конструкція була зроблена з чорного базальту, а в природному процесі туди ще додалися бруд та сіль. Довжина інсталяції 450 метрів, ширина – 4.5 метра, а відстань від берега – 170 метрів²². Ця спіраль закручена всередину самого озера. Спочатку Спіральна дамба була чорна на червоному фоні, а через додавання солі вона чорно-біла на рожевому фоні.

Сама дамба вже почала змінюватись, та з плином часу та великою кількістю туристів почала руйнуватися. Проте, на думку самого Смітсона – це тільки на краще, і він не вбачає в цьому природньому процесі нічого поганого, адже сам митець є великим фанатом ентропії.

Цікавим є те, що інсталяція була побудована в той час, коли рівень води в озері був аномально низьким, тому спіраль була на 1.28 метрів над водою, тому і сама робота була видна. Проте, такі процеси непостійні: в 1972 році, через активне будівництво рівень води повернувся до норми і часто був вищим за саму спіраль. Так було протягом ще довгого часу, і туристи просто

²¹ 10 Land art and earthwork pioneers. Artland. Website. URL: <https://magazine.artland.com/top-10-land-art-and-earthwork-pioneers/>

²² Спіральная дамба. Википедия. Веб-сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Спиральная_дамба

не мали змогли спостерігати цього геніального витвору ленд-арту. Звичайно, були моменти, коли Spiral Jetty на невеликий проміжок часу була видна для спостерігачів, проте це не було довго. Тільки з 2002 року спіраль була видна майже постійно, а вже за даними 2014 року дамба була досить високо над рівнем озера, адже рівень води тоді був мінімальним за весь час.

Сам автор в своїй роботі вбачав повернення до початків: «Слідуючи спіральним крокам, ми повертаємося до нашого витoku, до якоїсь кашкоподібної протоплазми, плаваючого ока, що стоїть у допотопному океані. На схилах Розель-Пойнт я заквив очі, і сонце багряно пекло крізь кришки. Я відкрив їх, і на Великому Солоному озері кровоточили червоні смуги. Мій зір був насичений кольором червоних водоростей, які циркулювали в самому серці озера, насосаючи рубінові течії. ... Мої очі стали камерами згоряння, що збивали кулі крові. ... У розжарюванні сонячної енергії кружляли бризки крові. ... Сприйняття піднялося, шлунок повернувся, я потрапив у геологічну помилку, яка стогнала в мені. ... У мене були червоні небеса, тоді як сонце вирвало своє тілесне випромінювання. ... Звичайно, грозові хмари, що нагромаджуються, перетворюються на дощ крові»²³.

Помер Роберт Смітсон у 1973 році, під час польоту, коли оглядав місцевість, де планувалася ще одна його інсталяція – Amarillo Ramp. Її вже доробила його партнерка – Ненсі Голт, котра також зробила великий внесок у розвиток ленд-арту.

Ненсі Голт.

Не тільки Роберт Смітсон знайшов свою популярність, разом з ним досягла великих висот і його жінка – Ненсі Голт. Якщо Роберт більше експериментував з локаціями, де і що ставити, його роздуми про ентропію, то Ненсі цікавили питання часу та простору. Її головною, та найвидатнішою, роботою вважається Sun Tunnels (Сонячні тунелі) 1973-1976 років (див. дод.9). Цю інсталяцію також можна знайти в Юті. Вона зроблена з чотирьох

²³ The Immobile Cyclone. Webarchive. Website. URL:
<https://web.archive.org/web/20080725201046/http://www.nps.gov/gosp/tour/pagel.html>

масивних циліндричних тунелів, зроблених з бетону, в яких людина спокійно може проходити навіть не нагинаючись.

Ці труби виставлені так, що під час літнього та зимового сонцестояння вони так відбивають проміння, що воно ніби поглинає тіло. А маленькі отвори у кожній трубі спеціально спроектовані так, що коли спостерігач всередині труби, то на нього падає по-особливому проміння. Для цієї роботи Ненсі консультувалася з інженерами, астрономами, та використовувала допомогу кранів, для того, щоб поставити труби в потрібному місці.

На відміну від більшості інших художників ленд-арту, Ненсі Голт протягом усієї роботи робила документацію проєкту, не ховала його від очей пересічних громадян. Більше того, вона навіть зробила документальний фільм про Sun Tunnels, який так і назвала.

З березня 2018 року інсталяція належить Dia Art Foundation.

Більшість робіт Ненсі Голт рефлексують на тему часу та простору. Вона намагається змусити людей не просто спостерігати за візуально гарними інсталяціями, а дає їм змогу доторкнутися до роботи, а за допомогою гри зі світлом, туристи починають замислюватись і проплинність часу. Також, авторка багато відсилається і використовує зірки, сонце та світло, адже вбачає у цьому відображення свого «Я». Її роботи – це відображення своїх переживань та внутрішнього світу, і саме через свої інсталяції Ненсі ділиться усім цим з іншими.

Уолтер Де Марія.

Ще один цікавий представник ленд-арту, котрий також досліджував сприйняття простору та часу. Його найвидатніша робота була зроблена у 1977 році The Lightning Field і знаходиться у Нью Мексико (див. дод.10). До того, як митець почав працювати з ленд-артом, Уолтер сильно захоплювався супрематизмом, мінімалізмом та концептуальним мистецтвом. Також, спочатку він був скульптором, на якого сильно вплинули дадаїсти.

«Поле блискавки» - інсталяція 1977 року, яка зроблена з 400 нержавіючих стовпів, які знаходяться на відстані 1 км один від одного.

Кожен стовп має діаметр у 2 дюйми, а висота стовпа змінюється від 15 до 26 футів. Самі стовпи зроблені на початку з бетону, аби з ним нічого не сталося під час сильних вітрів.

Уолтер Де Марія довго не міг визначитися з місцем, і разом зі своїм помічниками об'їздив місцевість Невади, Арізони, Юти та Каліфорнії. Зрештою, вибір пав на східну частину США. Місце визначалося спеціально так, аби воно було досить безлюдним, для більшого ефекту. Коли приходять відвідувачі (яких, до речі, пускають всього по шість), то просять пробувати медитацію, а також спонукають до роздумів про час та простір. Звичайно, більшість хочуть побачити, як блискавка попадає по цим стовпам, і така вірогідність є, проте не це найголовніше в експерієнсі. Уолтер Де Марія хотів звернути увагу саме на плинність життя, часу, та спеціально вибрав таке місце, де людина може зануритися у себе та подумати взагалі про своє життя. Відвідувач може як спостерігати за інсталяцією віддалено, так і пройтись між цими стовпами всередині.

Наразі The Lightning Field знаходиться під порядкуванням Dia Art Foundation.

Майкл Гайзер.

Останнім, про кого хотілось би згадати – це Майкл Гайзер. Він також входить до тих митців, які були новаторами у ленд-арт русі. В своїх інсталяціях Майкл досліджував взаємозв'язки між позитивними та негативними просторами. «Своїми монументальними розкопками та спорудами Гайзер аналізує масштаби та форми для створення робіт, що викликають страх і трепет, здатні пережити людство»²⁴. Також, в багатьох випадках Майкл використовує геометрію та математику, як, наприклад, у своїй роботі City (див. дод.11). У 1969 році Майкл створив свою найвідомішу роботу – Double Negative (див. дод.12).

²⁴ 10 land art and earthwork pioneers. Artland. Website. URL: <https://magazine.artland.com/top-10-land-art-and-earthwork-pioneers/>

Інсталяція знаходиться біля Невади та наразі є частиною Museum of Contemporary Art. Double Negative – це два довгих, прямих рови, які були викопані за проханням Газера у 1969 році. Тоді, 60 акрів землі йому купила його арт-дилер і сказала, що автор може робити з ним, що завгодно. Зрештою, Майкл викопав рови та назвав це Double Negative. Назва відсилає до прірви, яка розділяє два краї землі, тобто та частина є негативним простором. «There is nothing there, yet it is still a sculpture» («Тут нема нічого, проте це все ще скульптура»), - так говорив про свій витвір сам автор²⁵.

Хоча інсталяція і є частиною музею, проте сам автор не хотів, аби проводилися реставраційні роботи. Майкл говорив про те, що його робота, як і робота Смітсона, повинна сама по собі зникнути, природним шляхом, і тому немає необхідності в підтримки її зовнішнього стану.

У 2021 році стався конфлікт з територією, на котрій знаходиться Double Negative. Біля Овертону, що також в Неваді, хочуть поставити сонячні панелі для електроенергії, проте це вплине на огляд витвору ленд-арту. Тому, була зібрана петиція про відміну будівництва. На даний момент нема нових даних, щодо рішення з боку влади.

Отже, можна зробити висновок, що західний ленд-арт відзначився своїм запереченням художнього ринку та всіляко йому опирався. Хоча в такій перспективі можна прогледіти лицемірство, оскільки кожна з робіт знаходиться або в музеях або фондах, і в будь-якому випадку підтримується країною. Більшість робіт сконцентровані саме в Сполучених Штатах та знаходяться у її віддалених точках, щоб звичайний пересічний громадянин не зміг просто дістатись до місця інсталяції. Роботи зроблені з ґрунту, води, часто бетону та металу.

²⁵ Nevada solar powerplant could threaten views of Michael Heizer land art. The art Newspaper. Website. URL: <https://www.theartnewspaper.com/news/nevada-solar-power-plant-could-threaten-views-of-michael-heizer-land-art>

2.3. Український ленд-арт.

У попередньому підпункті йшла мова про американських представників ленд-арту, проте важливим є зазначити, що цей напрям набрав популярності не лише у США. Так, можна згадати і український ленд-арт, котрий, хоч, і не був настільки масштабним, як американський, проте також мав свій вплив на мистецтво.

На відміну від західного ленд-арту, український наступив набагато пізніше – пік приходить на 1990-і роки, коли відбувалися великі фестивали денл-арту. Проте, перші прояви ленд-арту можна спостерігати вже у 1960-х роках, але тоді це ще не був окремий напрямок у мистецтві. Так, наприклад, у 1972 році художник Борис Лобановський (1926-2002) показував друзям на території розкопок в Києві ленд-арт інсталяцію «Вагон». «На величезній площі автор прокопав рови, які зображували стародавні споруди. Із залізничної цистерни через систему шлангів рови заповнювалися водою і червоною фарбою - старовинним символом оживотворення речей «кров'ю». Композицію слід дивитися з вечора, з розрахунком відображення заходу сонця і першої зорі в життєдайної «води-крові»²⁶. Зрозуміло, що автор захоплювався ритуалами та етнічними питаннями і робив на це алюзії. Насправді, у цьому прикладі можна прогледіти головну різницю між українським та західним ленд-артом: якщо останні концентрували увагу на соціальних, моральних, політичних сферах, то українська гілка більше відсилалась до ритуалів та архаїки, більше схилялася до традиційності та історичності, в деякому сенсі.

Тільки в 1970-80 роках з'явилися дві різні тенденції: соціально-політична та архаїчна-ритуальна. Проте навіть при цьому головним об'єктом була природа та стихія, тому ритуальність не зникла навіть у соціально-

²⁶ Вышеславский Г. Украинский ленд-арт период «новой волны»: истоки и тенденции развития. Киев: Universum, 2014. С. 2-3.

політичному русі українського ленд-арту. Саме в цей час стало зрозуміло, що далеко не всі тенденції заходу набудуть такої самої популярності і у нас, а тим паче, що реалії України співпадуть з реаліями, скажемо, США. Тому навіть ті напрямки, котрі популярні «там», якщо і проберуться до нас, то можуть повністю змінити свій вектор в українському полі. Саме це і склалося з ленд-артом. Гарними прикладами можуть стати фестивалі «Весінній вітер» та «Могриця».

Сама концепція ленд-арту не спрацювала вже з фестивалем «Весінній вітер», який в процесі став самобутнім феноменом. Так, у 1996 році Андрій Блудов та Віталій Сердюков зробили великий об'єкт з багатьма стрічками, котрі були прив'язані до дерев. Відвідувачі самі собі придумали, що колір стрічок – білий, відповідає за потаємні бажання, і цих стрічок зрештою стало ще більше. І саме це стало точкою відліку для «Вітра». Вже у 1997 році були зроблені у просторі Поскотіни модулі, які від вітру розвивались та мали характерний звук. Потім були зроблені експерименти з вогнем, а після цього ще і з водою.

Ось так «Весінній вітер» знайшов свою нішу. Тут нема гострих процесів та гучних лозунгів, тут більше про емоції, спонтанність дій, свободу. В цьому прикладі ярко просліджується різниця з західним ленд-артом, котрий чітко вибудовує свою парадигму, в якій йде боротьба проти арт-ринку, музеїв, комерції. В той же час «Вітер» спрямований на особистість та її переживання та свободу, тобто сам по собі фестиваль є вже цілісним та завершеним.

Як вже зазначалося, не всі тренди заходу зможуть знайти той оклик в українському суспільстві, тому такі речі, як занадто соціальний характер, чи фемінізм та націоналізм – такого не знайти на «Весінній вітер». Тут, на прикладі зі стрічками, є явний прояв стародавніх ритуалів, чи відсилка до них. Причому це вийшло спонтанно, а ось вже в 1997 році ритуал був спеціально розроблений: були включені в простір кінетичні об'єкти, котрі взаємодіяли зі

стихіями²⁷. В 1999 році можна було спостерігати пік цієї ритуальності: тоді була створена своя міфологія та теорія з десятьма заповідями – хоча це все було досить абсурдним, проте фестиваль тільки виграв від цього. Так, аж до 2002 року тенденції ритуалу тільки розвивалися. Після, «Вітер» повернувся до своїх початків, де головною метою була індивідуалізація (але не потрібно все одно вважати, що елемент міфології повністю пропав).

Іншим прикладом може стати цікава ініціатива Володимира Бахтова (1954) та Тетяни Бахтової (1952) «Реконструкція простору» 2002 року, що була частиною проєкту «Ойкумена». Вони робили «реконструкцію» давньогрецьких міст – Херсонеса Таврійського, Ольвії Понтійської та поселення острова Березань.

Художня реконструкція – те, що робив Бахтов, краще описати як геліографіті. Це авторське надбання, що означає helio – сонце або світло (грецьке), та graffiti – малювання або вицарапування на поверхні (італійське). Якщо спробувати пояснити цей термін, то геліографіті – робота з реальними просторами стародавнього міста. Робиться фотографія реального об'єкту, а потім додається вогнем його зруйновані частини, збережені фундаменти. Цей процес фіксується на камері, більше того, для цього потрібен всього один кадр. Таким чином ми отримуємо ніби реконструкцію будівлі, хоча це досить відносно, бо реконструкція реальна лише на одній єдиній фотографії.

Складність художньої системи Бахтова у тому, що він одночасно працює з двома культурними кодами – сучасним (постмодерністським та постпостмодерністським) та античним²⁸. В даній акції можна спостерігати одночасно як і тенденцію постмодернізму у «кінець часу», так і відсутність лінійності часу і стародавніх греків. Тобто можна зробити висновок, що у Бахтова також присутня ритуальність, яка є в усьому українському ленд-арті. В галіографіті Бахтова час як і простір стає віртуальним, він є тільки на фотографії, як на «Геліографії» 2005 року (див. дод. 13).

²⁷ Мироненко В. Синестезія ветра. Київ: Журнал «Галерея», 2008. С. 18.

²⁸ Там само. С. 19.

Також треба згадати про ленд-арт симпозиум Могриця, котрий існує ще з 1997 року. В тому році Гідора висунув ініціативу, аби переформатовати керамічний симпозиум «Раку-кераміка» на ленд-арт концепцію. З самого початку Могриця була орієнтована на переосмислення старих традицій та ритуалів. Наприклад, сам симпозиум починається в день особливої сонячної активності, а талісманом є керамічна баба-берегиня. Також у програмі обов'язково присутні етнографічні акції.

Могриця також орієнтована на своє внутрішнє «я» та взаємозв'язок з природою, часом та простором. Можна зазначити цитату Г. Гідора та Н. Кохан: «... за пройдений період було створено багато. Хочеться відзначити деякі з творів. У 2000 році – «Небокрай» Кароліни Мозгової розкривав візуальні перетворення простору. Об'єкт «Лінія-Перехід» Андрія Блудова і Валерія Шкарупи, можна сказати, був створений самою природою. Художники вирішили вдихнути у нього мінливість та окреслили одну зі сторін зі Вогнем...»²⁹

Як і у випадку із західним ленд-артом, взаємодія середовища-твору визначає основну мову ленд-арту (українського також).

Отже, можна зробити висновок, що український ленд-арт хоч і мав багато дотичних місць з західним ленд-артом, проте був самобутнім у своєму прояві. Український ленд-арт мало турбувала проблема комерціалізації мистецтва, що є зрозумілим, оскільки капіталізм в Україні не так сильно виявляється, як, наприклад, у Сполучених Штатах. Тому художники більше концентрували свою увагу на традиціях свого народу та ритуалах. Саме тут можна знайти акцент на екологію, яка буде ближчою до природних проявів, а не просто лозунгів про «Ми вбиваємо природу».

Можна сказати, що мистецтво заради мистецтва в українських реаліях знайшло свою нішу, хоча і не зовсім так, як це можна собі уявити. Проте, саме через те, що митців не хвилювала думка про те, що треба зробити «чисте» мистецтво, вони робили більш «чисте» мистецтво, аніж інші країни.

²⁹ Вишеславський Г. Міжнародний ленд-арт симпозиум у Могриці. Київ: Журнал «Галерея», 2008. С. 23.

Тим не менше, не можна сказати, що навіть таке мистецтво заради мистецтва може існувати у полі художнього ринку.

ВИСНОВОК

Отже, в ході дослідження був проаналізований художній ринок США та Європи. Ми розглянули, через які етапи довелося пройти арт-ринку, щоб бути тим, чим він є наразі. Перші етапи розвитку можна прогледіти ще в античності, проте саме французькі салони та постать арт-дилера зробили найбільший поштовх для розвитку. В ХХІ столітті все вирішується за допомогою аукціонних домів, як великих, так і маленьких, приватних угод та галерей.

Уло встановлено, як визначаються ціни на витвір художнього мистецтва. Це дуже комплексне питання, і точної відповіді дати дуже складно. На ціноутворення впливає декілька головних чинників: популярність автора, актуальність його/її роботи, напрям, в якому зроблений твір, а також витрачені ресурси та безпосередньо розмір твору. Проте навіть ці фактори є відносними, і ніколи не можна з точністю сказати, що той чи інший твір буде коштувати конкретну суму. Ще важча ситуація виходить, коли ми стараємося проаналізувати аукціонні дома, бо вони не виставляють в публічний доступ усієї своєї інформації. Єдине, що можна сказати, що відсоток, який собі будуть вони залишати може досягати 70%. Також, важливим фактором є час створення твору: чи старший він буде, тим легше встановити більш-менш об'єктивну ціну.

Також було розглянуто поняття безцінного мистецтва. Стало зрозуміло, що будь-яке мистецтво є у своїй суті – безцінним, адже не можливо встановити об'єктивним чинників, які будуть впливати на його ціноутворення. Більше того, є фактор оригінальності та ексклюзивності – придбавши твір, зрозуміло, що він є таким тільки одним у своєму роді.

Після було розглянута питання «чистого» мистецтва. Такий напрям з'явився ще у ХІХ столітті, а потім мав своє продовження у естетичному русі. Хоча і концепція є цікавою у своїй суті – мистецтво без будь-якої

відсилки до політичних, соціальних чи моральних речей, проте, на жаль, така концепція піддавалася та піддається багатьом сумнівам. Я, в своєму дослідженні, також скептично ставлюсь до цього питання, адже в ході пошуків цього мистецтва лише заради мистецтва не знайшла нічого, що могло б реально відображати цю концепцію. Будь-яке мистецтво, адже воно створено людиною, має свої особисті сенси та відсилки до чогось (особливо якщо ми говоримо про світ постмодерну, ключовим фактором якого є відсилка на щось та іронізація минулого та всього, що оточує).

Після був досліджений та розглянутий напрям ленд-арту, та його прояв в українській спільноті. Суть ленд-арту – це відчуження від світу художнього ринку. Багато у чому ленд-арт можна віднести до продовження чистого мистецтва, проте, розглядаючи західний ленд-арт стає зрозумілим, що він мав досить суворі догмати, яких дотримувались більшість митців. На жаль, і концепція комерціалізації, як щось, від чого треба відмовитись художньому світу також не стала реальною. Все одно більшість робіт, хоч і не можна перенести у чотири стіни галереї, продавались у форматі фотографії та фотодокументації або відеодокументації.

Український ленд-арт є самобутнім феноменом, де акценти ставилися на природньому та індивідуальному. Тут, як було помічено, більше за все можна знайти прояви реального застосування концепції мистецтва заради мистецтва. Проте, знову ж таки, треба розуміти, що навіть український ленд-арт не був позбавлений від моральних підтекстів, хоча і справді: політика та соціальні перетворення тут не грали ніякої ролі.

Отже, можна дійти висновку, що на жаль, концепція мистецтва заради мистецтва не можлива у реаліях нашого світу. А навіть якщо вона б і була реальна, то постало питання того, чи продавалось воно за багато грошей? Скоріш за все: ні. Бо, оскільки ціна залежить також і від факторів зовнішніх, тобто політичних, соціальних, моральних, то і відчуження від них у роботі може значно зменшити вартість роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Артюнова А. Арт-рынок в XXI веке. Москва: Издательский дом высшей экономики. 2015. С. 105.
2. Бенаму-Юэ Ж. Цена искусства. Москва: ARTMEDIA Group, 2008. С. 103.
3. Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів. Літопис,. 2002 рік. С. 53-82.
4. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Пер. с фр. Е. А. Самарский. Москва: Культурная революция, Республика, 2006. 269 с.
5. Вышеславский Г. Украинский ленд-арт период «новой волны»: истоки и тенденции развития. Киев: Universum, 2014. С. 2-3.
6. Вишеславський Г. Міжнародний ленд-арт симпозіум у Могриці. Журнал «Галерея», Київ, 2008. С. 23.
7. Грав И. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. Москва: Garage Pro, 2008. С. 14.
8. Досси П. Продано! Искусство и деньги. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2011. 288 с.
9. Креспель Ж-П. Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху 1905-1830. Пер. с фр. О. В. Карпенко. Москва: Молодая Гвардия, 2000. 230 с.
10. Мироненко В. Синестезия ветра. Журнал «Галерея», Киев, 2008. С. 18.
- 11.11.Роза Бонер. Википедия. Веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Роза_Бонер (дата обращения: 5.06.2021)
- 12.Спиральная дамба. Википедия. Веб-сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Спиральная_дамба(дата обращения: 21.05.2021)
- 13.Хук Ф. Галерея аферистов. История искусства и тех, кто его продает / Пер. з англ. Ахтырская В. Санкт-Петербург: Азбука, 2018. С. 6.

14. Эрнест Гамбар. Википедия. Веб-сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гамбар,_Эрнест (дата обращения: 2.06.2021)
15. Aestheticism and decadence. British library. Website. URL: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence#> (last accessed: 1.06.2021)
16. Aestheticism. Britannica. Website. URL: <https://www.britannica.com/art/Aestheticism> (last accessed: 25.05.2021)
17. Aestheticism. Wikipedia. Website. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aestheticism> (last accessed: 2.06.2021)
18. Aesthetic movement. Tate. Website. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/aesthetic-movement>. (last accessed: 1.06.2021)
19. Art dealer market: size, structure and financing. TEFAF. Website. URL: <https://2018.amr.tefaf.com/chapter/art-dealer-market> (last accessed: 01.06.2021)
20. Art for Art's Sake: Its Fallacy and Viciousness. Art World. Vol. 2, No. 2 (May, 1917). P. 98-102.
21. Art for art's sake. Wikipedia. Website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Art_for_art%27s_sake (last accessed: 15.05.2021)
22. Art Patron Survey 2020. TEFAF. Website. URL: <https://amr.tefaf.com/chapter/art-patron-survey> (last accessed: 01.06.2021)
23. Burke D., Frelinghuysen A. In Pursuit of Beauty: Americans and the Aesthetic Movement. New York: Metropolitan Museum of Art, 1986. 511p.
24. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. The Museum of Fine Art, Houston, 2012. <https://photosouporg.files.wordpress.com/2015/02/rivera-diego-the-revolutionary-spirit-in-modern-art.pdf> C. 52 (16.05.2021)
25. Double Negative. Wikipedia. Website. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Negative_\(artwork\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Negative_(artwork)) (last accessed: 5.06.2021)

26. Galeson W.D., Jensen R. careers and canvases. The rise of the market for modern art in the nineteenth century. Cambridge: the National Bureau of Economic Research, 2002. C. 4.
27. Italian artist sells invisible sculpture, Riteish Deshmukh's claim about being 'original con artists' creates Dhamaal. Indianexpress. Website. URL: <https://indianexpress.com/article/trending/trending-in-india/italian-artist-sells-invisible-sculpture-desi-fan-says-dhamaal-team-did-it-way-before-7351098/> (last accessed: 12.06.2021)
28. Land art. Tate. Website. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art> (last accessed: 19.05.2021)
29. Marxism, Art and Utopia: Critical Theory and Political Aesthetics. Redwedgemagazine. Website. URL: <http://www.redwedgemagazine.com/online-issue/marxism-art-and-utopia-critical-theory-and-political-aesthetics-1> (last accessed: 30.05.2021)
30. Mendelssohn M. Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture. Edinburgh, 1988. 298 p.
31. Nancy Holt. Wikipedia. Website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Nancy_Holt (last accessed: 4.06.2021)
32. Nevada solar powerplant could threaten views of Michael Heizer land art. The art Newspaper. Website. URL: <https://www.theartnewspaper.com/news/nevada-solar-power-plant-could-threaten-views-of-michael-heizer-land-art> (last accessed: 22.05.2021)
33. Robert Smithson. Wikipedia. Website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Smithson#Death_and_legacy (last accessed: 3.06.2021)
34. Sleeman A. Landscape and land art. West Yorksire: The university of Leeds Department of fine art, 1995. 315 p.
35. The aesthetic movement. The Art Story. Website. URL: <https://www.theartstory.org/movement/aesthetic-art/> (last accessed: 30.05.2021)

36. The aesthetic movement. The Guardian. Website. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/26/aestheticism-exhibition-victoria-albert-museum> (last accessed: 1.06.2021)
37. The Immobile Cyclone. Webarchive. Website. URL: <https://web.archive.org/web/20080725201046/http://www.nps.gov/gosp/tour/page1.html> (last accessed: 22.05.2021)
38. The Story behind “Sun Tunnels,” Nancy Holt’s Land Art Masterpiece. Artsy. Website. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-story-sun-tunnels-nancy-holts-land-art-masterpiece> (last accessed: 4.06.2021)
39. The story behind Walter de Maria’s impressive Lightning field. Public delivery. Website. URL: <https://publicdelivery.org/walter-de-maria-lightning-field/> (last accessed: 4.06.2021)
40. Tunnel visionary: why was land artist Nancy Holt never given her due? The Guardian. Website. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/apr/13/tunnel-visionary-why-was-land-artist-nancy-holt-never-given-her-due> (last accessed: 4.06.2021)
- 41.10 Land art and earthwork pioneers. Artland. Website. URL: <https://magazine.artland.com/top-10-land-art-and-earthwork-pioneers/> (last accessed: 21.05.2021)
- 42.15 Essential Works of Land Art, from Great Salt Lakes to Dusty Fields of Lightning. ARTnews. Website. URL: <https://www.artnews.com/feature/essential-works-land-art-1202682741/> (last accessed: 26.05.2021)

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Роза Бонер. «Ярмарка коней» 1855 рік. Полотно, олія. Метрополітен музей, Нью-Йорк.



Додаток 2.

Голман Гант. «Знаходження Спасителю у Храмі» 1860 рік. Полотно, олія. Міський музей та художня галерея, Бірмінгем.



Додаток 3.

Поль Сезанн. «Натюрморт із зеленою динею». 1906 рік. Полотно, акварель.
Приватна колекція, Німеччина.



Додаток 4.

Марк Ротко. «Посвята Матіссу». 1954 рік. Олія, полотно. Приватна колекція.



Додаток 5.

Інтерв'ю з Брейнардом Кері – директором Museum of non-visible art.

<https://docs.google.com/document/d/1kfX9dEynqRDBveU9M2Nm-7qTW9pzb6nRBx11bGntT6k/edit>

Додаток 6.

Джеймс Уістлер. «Ноктюрн у синьому та золотому. Старий міст у Баттері». 1872-75 рр. Олія, полотно. Тейт, Британія



Додаток 7.

Данте Габріель Россетті. «Ла Гірландата». 1873 рік. Олія, полотно. Художня галерея Гілдхол, Лондон.



Додаток 8.

Роберт Смітсон. Spiral Jetty. 1970 рік. Земля, каміння, вода, соляні кристали.
Фонд Dia Art, Штат Юта.



Роберт Смітсон. Broken Circle/Spiral Hill. 1971 рік. Вода, земля, пісок.
Holt/Smithson Foundation, Голландія.



Роберт Смітсон. Amarillo Ramp. 1973 рік. Земля, каміння. Holt/Smithson
Foundation. Штат Техас.



Додаток 9.

Ненсі Голт. Sun Tunnels. 1973-76 рр. Метал, бетон, земля. Dia Foundation, штат Юта.



Додаток 10.

Уолтер Де Марія. The Lightning Field. 1977 рік. Сталь. Dia Foundation. Штат Нью Мексико.



Додаток 11.

Майкл Гайзер. City. 1972 рік. Пісок, каміння, бетон. Dia Foundation, штат Невада.



Додаток 12.

Майкл Гайзер. Double Negative. 1969 рік. Скали. Museum of Contemporary Art, штат Невада.



Додаток 13.

Володимир Бахтов. Геліолграфія. 2005 рік. Геліографіті. Севастополь.

