

Петрова О. М.

## ЗВІЛЬНЯЮЧИЙ ЕФЕКТ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО РАДИКАЛІЗМУ

*Статтю присвячено аналізу негативістських тенденцій у радикальному мистецтві України, які контрастують з творчістю 80 % українських художників, котрі дотримуються в мистецтві естетики прекрасного та позитивних художніх цінностей. На прикладі української експозиції виставки «Арсенале-2012» проаналізовано радикальний негативізм з погляду філософських засад неомарксизму.*

**Ключові слова:** перманентна революція, естетика потворного, підсвідомість, псевдоноваторство, художній кітч, мистецький негативізм.

*...Боги поверталися з вікового вигнання. Піднявшись над натовпом, відкинувши голови і розправивши плечі, вони звисока приймали наше покоління.*

Хосе Луїс Боргес

Українська складова у розгалуженій експозиції «Арсенале-2012» довела, що «змінена свідомість» контемпорарі арту посіла чільне місце в творчих проектах як митців з покоління 1990-х років, так і у їхніх послідовників (порубіжжя ХХ–ХХІ ст.). Багатовекторність пошуку, сміливі асоціативні ходи, діалоги авторів із гіперреальністю, гостре відчуття есхатологічних, а почасти й апокаліптичних настроїв нашого часу та трансформація їх у гротескно-зухвалу гру, зарозуміла пасіонарність і ще безліч інноваційних можливостей та фантазії артиста розсунули кордони традиційних образотворчих ходів та способів мистецького вислову.

Художню картину української експозиції (як у приміщенні «Арсеналу», так і в численних залах у містах України) можна відчутти як різому або як розповзанню ниток за протилежними векторами. Цілісності немає і не може бути у час розірваної реальності, коли вже 20 років суспільство живе у стані тотального шоку. Очевидною є посттравматична свідомість у молодого покоління митців, яке сформувалося у ситуації відсутності гармонії буття.

Перш ніж заглибитись у різому українського контемпорарі арту (радикалізму), зауважимо, що **домінуючу роль як у якісному, так і в кількісному вимірах в Україні відіграє мистецтво, яке опікується художньою формою, високим естетичним результатом творів та має евристично-позитивну програму.** Дуже різні індивідуальні світи художників, об'єднані тим, що вони не заперечують категорію «прекрасного», продовжують традиції мистецтва як сфери «бажаного», ідеального. Ця творчість не підвладна ерозії «розірваної свідомості» (живопис А. Кри-

волапа, О. Животкова, П. Лебединця, О. Дубовика, О. Петрової, В. Бажая, О. Демцю, С. Гая, С. Савченка, О. Рижих і ще багатьох. Те саме скажемо про десятки скульпторів, графіків, майстрів декоративного мистецтва та фотомистецтва).

Таким чином, у сучасному мистецтві України **визначилась демаркація** між представниками актуального мистецтва (зокрема, його радикальної гілки) та домінуючим загалом, формальні пошуки якого поліваріантні, але позбавлені негативізму. Це мистецтво не тхне смертю, як «глибокі заморозки» Д. Херста, не мавпує, як персонажі І. Чічкана, до того ж перехоплені у П'єра Манцоні. Проекти актуального мистецтва ґрунтовано на топологічних засадах постмодернізму: деконструкції, розхитуванні змістів, зазіранні у табуовані зони, зневазі до культури художньої форми, профанації та глузуванні з морально-етичних та естетичних традицій, тобто з культурності як позитивного феномена. Це задзеркалля естетичного є концептуальною ідеєю постмодерністської різими. Її треба вважати за вихідну константу, аналізуючи мистецький радикалізм. У проектах контемпорарі арту вагоме місце посідають сучасні технології: фото, відео-арт, TV. В межах «Арсенале-2012» звертали на себе увагу відеоінсталяції високої художньої виразності: С. Петлюка «Сни про Європу», С. Рябченка «New age», групи SOSka «Поминки», О. Чепелик «Колайдер» тощо. Фото- та відеоінсталяції справляють глибокий сугестивний ефект співучасті глядача у дійстві та відповідають радикальній ідеї Б. Гройса поховати «культурні архіви», натомість перейти до комунікації. «Сьогодні все має бути плинним, постійно змінювати форму, губити ідентичність, ставати не-

розрізненим, мультимедійним та інтерактивним... найціннішим є той, хто швидко та радикально вміє децентруватися та розчинятися...» [3, с. 13].

Порівнюючи м'який, а інколи – ліричний контемпорарі арт, надісланий з Європи, а особливо з країн Сходу (Австралія, Китай, Японія), з українськими експозиціями, бачимо у вітчизняних колег очевидну установку на струс свідомості глядача, на шок. Покоління молодих митців як жертви соціо-культурного безладдя є легкою здобиччю для «гуру» від крайнього радикалізму (О. Соловйов, К. Дьоготь, В. Черепанин, О. Івашина та їхні послідовники). Хіба можна заперечити те, що світ зійшов з рейок: гармонія вмерла, як колись вмер Бог за Ніцше. Протиставити цьому можна високу духовність митця, для кого Богом є художня форма, висока фахова майстерність та лицарське ставлення до культурних традицій. Але «зачистка» культурно-змістового та мистецького шару, «промивання мізків», як метод, що ним користувались М. Кузьма (Фонд Дж. Сороса), Центр В. Пінчука (а саме – О. Соловйов), зараз – той же О. Соловйов у «Мистецькому Арсеналі» та його адепти в Одесі, не останньою чергою, потужне фінансування радикальних проєктів – усе це стало передумовою інтенсифікації постмодернізму в його межових варіантах в колах молодого покоління.

Саме галюцинарно-алогічні образи постцивілізаційної доби, що вивертають назовні підсвідомість глядача, є об'єктом цієї розвідки. Не оминаємо увагою проблему художнього плагіату, провінційності, антихудожнього кічу, як агресивного нав'язування несмаку та плебеїзації, очевидної у найрадикальніших проєктах. Не моралізуючи, виходячи з критеріїв, властивих постмодерністській неklasичній естетиці, подивимося на цю «лабораторію» спокійно та неупереджено у низці рішень: «Апокаліпсис та Відродження в Шоколадному будинку» (ідеолог – О. Кулик, куратор – К. Дорошенко); Г. Зінковецький «Наодинці із собою»; «Меморіал» (група SOSka); Т. Каменної «Апарат формування особистості»; С. Петлюк «Дихання»; «Любіть Україну» (групова виставка «Боттега», куратор – М. Щербенко); «Криві дзеркала» (куратор – В. Бурлака); і, безумовно, «Нове українське тіло» (ЦВК при НаУКМА, куратор – В. Черепанин).

Програмний екстремізм як свідомо стратегія піддає сумніву онтологію культурності. У міркуваннях про інноваційну свободу постструктуралізму Б. Гройс виразно оформив цей модус вседозволеності: «Кордони розречевлюються, поступаючи нескінченній, неструктурованій масі означників, які перебувають у нескінченному русі, перетікають у часі. Вони не контролювані, їх не можна обчислити... Саме в цьому полягає

радісна, революційна думка постструктуралізму... Вільний той, хто постійно тече разом з означниками... він, в такий спосіб, уникає будь-якого можливого контролю, нагляду та дисципліни» [3, с. 29].

І хоча йдеться про абсолютну свободу лише у межах інтелектуальної гри, цей текст представники контемпорарі арту проєктують не лише на творчі стратегії, а й на суспільну позицію. Свобода самовиразу абсолютизується, як і власний суб'єктивізм, хоч би яким нищим він був. Натомість якість художньої продукції принципово значення не має. До того ж, послуговуючись Дюшановим «Пісуаром» і тезою – «мистецтвом є все, що художник за нього вважає», про художній образ та форму можна не дбати. Інобуття візуальної контркультури програмно позбулося категорій «здоровий глузд» (Сократ), традиція, гуманізм.

Як не заперечує актуальне мистецтво «картинності», все ж старше покоління українського постмодернізму О. Ройтбурд, В. Цаголов, А. Савадов, І. Чічкан зраджують контемпорарі арту із живописом. Але порушення будь-яких принципів, навіть їм притаманних, зараховується до сваволі вільного артиста.

У революційному озвірінні несеться натовп у полотні В. Цаголова «Привід революції» (2012 р.). Композицію марковано в душі соціо-візуального «активізму». Завдячуючи декоративній деталі – виштитій хрестиком стрічці, що згори до низу перетинає полотно, актуалізація теми революції обернена до реалій сучасної України. Впізнаваними є вітчизняні персонажі. Розмірковував автор над природою всіх революцій чи ні, але генеза «Привиду...» сягає часів революційних збурень у Франції (кінець XVIII–XIX ст.). Тоді масове знищення аристократії плебсом стало моделлю відносин із духовною інтелектуальною та родовою елітою для Леніна, Сталіна, Гітлера. В. Цаголов у «Привиді революції» втілює ауру злоби будь-якого насилля, про що М. Бердяєв ще на початку XX ст. казав як про надлом у царині духовності та культурності. Саме ці категорії заперечує актуальне мистецтво. Випадання з культури – одна з типологічних рис радикалізму. У «Філософії свободи» М. Бердяєв розкрив діалектику відносин революції та культури. «Революційна свідомість ворожа культурі. Вона походить від ворожості до культу, у власному зародку ця свідомість є випаданням з культу, із встановлених культгом зв'язків. Від початку революційна свідомість була іконоборчою ерессю, повстанням проти культгової етики» [2 с. 700].

Аксіологічна анархія контемпорарі арту, заявлена у 1930–1940-х роках в Америці та виплекана ще у 1960-х роках левацькими рухами неомарксизму у інтелектуальному середовищі

Європи (насамперед у Франції), сьогодні для художників має реальне підґрунтя у соціальному безладі України. Ми є свідками безсенсовості у правовому кліматі країни, довільного варіювання законів, тотального насильства, криміналізації, ерозії культурності населення. Зло та сваволя виграють змагання із розумно влаштованим буттям та зародками демократії. Та чи має покоління кінця ХХ – початку ХХІ ст. відвагу критичної (нехай у формах алогізму) реакції на світ? Чи під силу йому звитяга самопізнання, пафос відкриттів нових мистецьких територій, нехай і у задзеркаллі? Яка температура громадянської активності бунтівного контемпорарі арту в Україні? Чи закликає буття актуального мистецтва до активного супротиву одержавленому насильству та здичавінню суспільства? Якщо експозиції мистецького «активізму» занурюють як авторів, так і глядачів у чорну діру негативізму та асоціальності, тоді ідея про кінець світу як про кінець суспільства та розуміння себе поза суспільною особистістю дійсно виводить художника за кордон буття у імагінативний – уявний світ бідненького суб'єктивізму.

Розтин мистецьких проєктів «Арсенале-2012» дає вичерпну відповідь на поставлені запитання; відкриває їхню анатомію, онтологію та масштаб артиста – автора того чи того проєкту. Відповідно до теми есею «Український мистецький радикалізм», нагадуємо, що радикальна хвиля контемпорарі арту заявила про себе в Україні в проєктах середини – кінця 1990-х років. Піонерами виступили О. Голосій, А. Савадов, В. Цаголов, І. Чічкан, О. Гнилицький, Б. Міхайлов, інші їхні адепти. Їхніми кумирами та натхненниками були і лишаються Енді Уорхол, Едвард Кінхольц, Алан Капроу, Брюс Науман, Герман Нітш, Йозеф Бойс, Деміан Херст, а «іконою» – «Пісуар» Марселя Дюшана. Віддамо належне невтомній роботі О. Соловійова – популяризатора, менеджера, медіума від контемпорарі арту. Київське «Арсенале-2012» – великою мірою результат його багатолітніх зусиль зі зміни вектора мистецтва з позитивної естетики на негативну.

У контексті декларованої у Європі та Америці (60-ті рр. ХХ ст.) «смерті картинності» на арену вийшов акціонізм (засновник Г. Нітш) у жорстких чи пом'якшених варіантах. Подальший успіх мистецтва, пов'язаного із комп'ютерними технологіями (відеоарт). Поряд з акціонізмом вони органічно кореспондуються із номадизмом – стратегією нестабільності, трансформацій, реконструкції, перетікання порядку (гармонії) у хаос. Розпочате ще П. Пікассо перекодування знаків однієї системи у іншу (життєподібних зображень у кубістичні) в репліках на полотна Веласкеса виокремилася з часом у прийоми цитування, міксування, а надалі – у глузливе зни-

жування. На догоду «масовому глядачу» (читай – плебсу) контемпорарі арт розкрило обійми кічу. Рожеві зайці – улюблені персонажі А. Савадова, надувна кічева скульптура у дворі «Арсенале-2012» походить від епатажно-плебейського мистецтва американця Джеффри Кунса. Ще до нього Марсель Дюшан цитував буденні речі у сфері мистецтва. Кунсу ж належать порноскульптури (злягання з кінозіркою тощо), які мало чим відрізняються від аксесуарів порнокрамниць. Американська критика, яка спочатку жорстко його відкидала (Розалінда Краус), згодом констатувала успіх Кунса у нерозбірливій біомасі.

Запропоновані контемпорарі артом (актуальним радикалізмом) принципи, теоретичні настанови, а головне – практика, яка фетишизує алогічне, провокували смерть мистецтва, що орієнтоване на позитивні якості буття та свідомість. «Експансія неусвідомленого призвела до смерті мистецтва. Мистецтво вмерло, його більше не існує, але саме ця тема і стала мистецтвом», – зауважив В. Тупіцин, коментуючи «Глибокі заморозки» Д. Херста [5, с. 117]. За Мішелем Фуко, історія взагалі закінчилася, тому будь-яка позиція – справа безглузда. Знання того, що істини не існує, – сумна епістемологія повністю розв'язує руки, добре, якщо талановитим нігілістам, а коли – нездарам та невігласам?

У передчутті «Арсенале-2012» у молодіжній субкультурі стався «тектонічний зсув» свідомості в бік завоювань під небом актуального мистецтва. Лихоманка радикалізму раніше від інших запалила прихильника неомарксизму, керівника Центру візуальної культури (НауКМА) – В. Черепанина. Він організував експозицію «Нове українське тіло». В. Черепанин як втілювач ідей В. Беньяміна та Ж. Батаєа щодо нових форм боротьби з буржуазією (читай – з культурою попередніх епох) цілком захоплений ідеєю революції як політично безрезультатним виверженням руйнівної енергії, підриву порядку заради самого підриву. За Батаєа: «Гарна лише та війна, яка не припускає утилізації війни з метою здобуття миру» [1, с. 60]. На практиці глибинним рушієм Черепанина як куратора виставки була нереалізована пиха. «Ця гордота волає у відчутті виключної власної унікальності та влади над традиціями, установленими цінностями, вірою та іншими ознаками культури та цивілізації минувшини. Граничний вираз такої пихи – бажання опинитися у центрі скандалу, бути відторгнутим, викликати жах та відразу» [7, с. 148]. І хоча амбіції куратора у загалу знайшли лише іронію та здогадки про його комплекси (за Фрейдом), однак експозиція «Нове українське тіло» сигналізувала про найрадикальніший негативізм молодіжної субкультури. Експоновані деталі дітородних органів, збільшених до розміру плакату, а по-

ряд – відверте порнографічне фото подавалося куратором як нове слово. Більш фундаментальна обізнаність Черепанина з історії авангарду дала б йому змогу згадати одного із радикалів 1910-х років – Михайла Ларіонова та його серію (73 листи) «Повії» і шокуючу композицію «Маня-Курва» (1912 р.). Графіка Е. Шиле, О. Бердслея теж цноту не обтяжені. Отже, все це вже було. Так у чому ж інноваційність соромітної експозиції, організованої куратором із вагінально-анальним модусом свідомості?

Черепанин доклав титанічних зусиль для роздмухування скандалу, відповідно до настанов його кумира – Вальтера Беньяміна, автора «концепції шоку» (в суспільному житті та у мистецтві). Ця декларативність відсилає до рецепту В. Беньяміна щодо звільнення від буржуазного (традиційного, навіть – авангардного) мистецтва через шок асоціальності, скандалу, люмпенізовано-богемної антикультури. По суті, він розвивав та поглиблював ідеї Фрідріха Ніцше про безперспективність будь-якої діяльності людини в добу, коли «Бог помер». Жан-Поль Сартр у контексті ідей попередника теж наполягав на нищоті людини. Критерії гармонії, гуманізму, логіки зірвано. Звідси народилася рятівна ідеалізація «доброго дикуна» (Клод Леві-Строс), а далі – програма «нового варварства» для радикально налаштованого митця.

Якщо Черепанин, дипломований кандидат філософських наук, травмований усім континуумом постмодерної естетики, то молодь групи «Мухи» у власній наївній вторинності теж мріють бути в перших лавах радикалізму. Тим більше, що контемпорарі арт інтенсивно артикулює тему маргінального в мистецтві. Проект «Любіть Україну» (галерея «Лавра», 2012. Куратор – М. Щербенко, гал. «Боттега»), де знову мусується тема людського низу та порно-продукція (фото – О. Курмаз), виглядав вторинним, переспівом шокуючого проекту С. Браткова «Вагіна. Наша Батьківщина» (2010 р.) Заголена сільська дівчина в очереті (фотосесія «Synchrodogs “Ukraine”») – плагіат з попередника. Куратор, коментуючи ці пейзажні одкровення, кваліфікує їх як «легку розпусту». Що ж, очікуємо на більш фундаментальну під орудою «Боттеги».

Ніхто насильницьким чином не навіює художникам гармонії у дисгармонійному суспільстві. Але амбітним псевдоноваторам та провінційним плагіаторам, щоб відчутти власне місце, варто хоч інколи озиратися на справжні шедеври того ж постмодернізму: на творчість Федеріко Фелліні, Хосе Луїса Борхеса, Альберта Камю, Умберто Еко, Інгмара Бергмана та інших. Думки щодо випадковості й безсенсовності буття в його лабіринтній заплутаності були властиві кожному майстру. Вони писали та знімали фільми

про глухий кут історії суспільства та окремої людини, вони мали сумніви про доцільність мистецтва. Попри розпач, песимізм саме ці майстри зробили шедеври культури ХХ століття.

Наші завзяті «негативісти» власну неосвіченість подають як радикалізм найновішого гатунку, безпардонно препаруючи та повторюючи сотні взірців, а по суті демонструють власне «ніщо».

Що, окрім короткої миті шокуючої соромітності, можуть дати глядачеві виставки, про які йшлося, чи порнообрази, глузування з християнської святині (ікона, що плаває у плісняві) та порномультфільми з проекту О. Кулика та К. Дорошенка «Апокаліпсис та Відродження у Шоколадному домі»? Експозиція – учасник «Київського бієнале-2012».

Це зовсім не шизоїдний тип мислення, який Жіль Дельоз пропонував постмодернізму як засіб звільнення від культурності. Рекордні здобутки у зображенні соціально-неприпустимих сюжетів – «жестів звільнення» та майже «фізіологічного полегшення» у творах українських радикалів досить далекі від інтелектуально-вишуканих пасажів Мішеля Фуко щодо сексуальності як прихисту свободи. В багатьох фотосесіях Б. Михайлова (жарт побиття вагітної ногами, серія «Футбол» та інші), в полотні В. Цаголова «Службовий роман» (сцена злягання шефа з секретаркою), у «Чорнобильській любові» І. Чичкана замість бунту псевдореволюціонерів бачимо припарканно-клозетне варварство. Художник плекає власну бездуховність та плебейство. Прикро, що на «шарківщину» хворі не лише ті, хто у 1990-х рр. категорично заперечили брехливість соцреалізму, а й молодь початку ХХІ ст. (групи Р.Е.П., «Мухи» тощо) – з них теж не вичавлено низову пострадянську ментальність. Ця лімінальність дається взнаки у антимистецьких проектах, мета яких дрібненька – загнати глядача у кут і з насолодою спостерігати за реакцією нормальної людини. За влучним спостереженням О. Якимовича: «Будівлю мистецтва споруджують із блоків вибухівки та пустот» [6, с. 23].

Плебеїзація всіх сфер буття в Україні може бути маркована як бренд державної верхівки, яка в стилі дадаїстського алогізму чомусь позиціонує себе як еліту. Як на горі, так і в люмпенізованих підвалах соціуму бачимо персонажів зі здичавілою свідомістю. Як перші, так і другі потребують спрощених, не обтяжених духовними потребами принад життя. Елементарні гострі подразники радикалів вповні кореспондують із невабливими запитами плебсу (від високих кабінетів до київської фан-зони). Коли індивідуальна культура митця є мінімальною, а екстаз бунтівника зашкалює, представникові актуального

мистецтва легко зіслизнути у сферу плебейського шокуючи-потворного. Догоджаючи амбіціям радикалів, куратор типу Черепанина підкине ідею Беньяміна про «революцію – благословенний історичний сифіліс». Але бійцям із секти О. Соловйова варто крім тез із творів неомарксистів, в інтерпретації їхніх юних послідовників, читати й Вільяма Фолкнера, який вважав, що коли в текстах письменника місце душевних зрушень та високих почуттів перебирає зображення функцій залоз внутрішньої секреції, погибель людства є незворотною. Наше «вирощене в кістці» актуальне мистецтво за людством та гуманізмом не сумує.

Відчутий абсурдизм та захланність «суспільного ландшафту», особливо в провінційних містах України, провокують молодих художників, які виростили на бридких уламках пострадянського побуту, захистити себе у гротескно-трагедійному жаргі. Якщо образи і можуть змагатися із маячною життя, то лише ірраціонально звільнюючі, аж до зниження за ватерлінію. Тут у нагоді стає кіч, «сире мистецтво». Їхні праобрази митець зустрічає на кожному кроці. Блюзнірськими іграми у несмак, зниженням кічевої естетики позначено досить великі маси українських об'єктів в «Арсенале-2012»: «Ковчег» І. Добрині; «Сила знання» М. Маценка; «Моржі» та «Гіганти» Л. Хоменко; «Напівбог», «Танцюристи», «Не гризти нігті» А. Сагайдаковського; серія «Шансон-арт» С. Волязовського; «Присмак» (серія «Граблі») О. Каднікова; «Автопортрет з троянд» М. Шубіної; «Наодинці із собою» Г. Зінковського; «Арт-бомжі» (групова виставка) та ще багато іншого.

Загальною тезою для дуже різних митців та індивідуальних варіантів кічево-маргінальної свідомості може бути підкреслена недовіра до краси. Ще у 60-х роках цю «недовіру» артикулювали французькі теоретики від «актуального мистецтва». Вони підняли протестний рух проти «старого міфу про чудо мистецтва» (Д. Джонс, Д. Кейдж – в Америці, «ситуаціоністи» – в Європі). В США Енді Уорхол зробив революцію, експонуючи продукти споживання як твори мистецтва. В Європі Ж.-П. Сартр (книга «Буття та Ніщо»), В. Беньямін підтримали ідею про привілей художника з вулиці з його жорсткою, безапеляційною іронією щодо будь-якої культурності, чим було закладено підвалини «пост-арту». В Італії непрофесійний кіч вітався у новаціях «арте-повера» (бідного мистецтва). Недовіру до будь-яких цінностей суспільства втілено в концепціях, творчості та створенні «Музею “арт-брют”» (Лозанна) Жаном Дюбюффе. Він вважав професійне мистецтво брехливою ілюзією людства, поціновував інтуїтивну творчість душевнохворих, дітей, інших маргінальних особистос-

тей. Натхненник «арт-брюту» (аутсайдерського мистецтва) вплинув на творчість митців групи «Кобра» (голландці, данці, бельгійці).

У Радянському Союзі маргінально-кічева, в тому числі тюремна тематика (пісні Висоцького, Галича та інших) мала протестний характер – розмивала кордони фальшиво-оптимістичної радянської естетики. Аналогічними були витoki художнього бунту (через гротеск кічу, вільної, неусталеної форми примітиву) проти штампів образотворчого соцреалізму. В Києві цей опір на межі 1980–1990-х рр. очолили митці з групи «Паризька комуна», хоча у них були попередники. Найталановитіша – Люба Рапопорт.

У тодішньому Ленінграді плідно працювала маргінальна група «Мітьків». Вони створили тип міфологізованого російського пияки з-під паркана, з нечесаною бородою, залитими горілкою очима та свідомістю. Це був виклик помпезно-брехливим образам трудівників серпа та молота з офіційних експозицій. Персонажі «Мітьків» – взірць анти-мейнстриму, іронічний, не злобливий. «Третя культура» (термін В. Прокоф'єва) – синтез напівсільського та міського кічу – стимулював творчість московських художників (Н. Нестерову, Т. Назаренко) у їхньому критично-іронічному ставленні до лакованого мистецтва.

Сучасне покоління художників уже 20 років працює в ситуації стовідсоткової творчої свободи. В експозиції «Арсенале-2012» бачимо парадоксальну ситуацію у перетворенні нібито «аутсайдерського» – «сирого мистецтва» на мейнстрим. Якщо в Європі 1950–1960-х років Дюбюффе виступив проти пристойності буржуазних смаків, а за СРСР – маргінальні напрями образотворчості стали частиною бунту, розхитування системи соцреалізму, то сьогодні прийоми «сирого мистецтва» (українська колекція «Арсенале-2012») перетворилися на цілком безпечну гру елітарних художників.

У найновітнішому українському «арт-брют», як засвідчує «Арсенале-2012», сформувалося кілька тенденцій. На жаль, соціо-критичний «активізм» як тенденція прочитується хіба що в проектах групи «Р.Е.П.» (відеоінсталяція «Mediators»); Г. Зінковського, в його вуличних фотосесіях: «Ідея прийде» та в інших; у відеоінсталяції «Арт-бомжі. Мистецтво без визначеного місця проживання», автори – група художників з м. Херсона. Друга тенденція пов'язана із тотальною недовірою до естетики (в дусі ідей В. Беньяміна, Й. Бойса, Ж. Дюбюффе, інших провідників «мистецтва після мистецтва»). На рідному українському ґрунті це щільно зійшлося з темою плебейзації культури. В стилістиці «сирого мистецтва» працює А. Сагайдаковський, С. Волязовський (його «Шансон-арт»). Бридкі, епа-

тажно-шокуючі малюнки кіч-арту Сагайдаковського, штучно «розкрученого» О. Соловйовим, навряд чи заслуговують на такий масштаб представлення, яке його багато разів експонованим творам (2007–2010 рр.) надано в «Арсенале-2012». Очевидна стратегія куратора у прощтовуванні винятково тих, хто присягнувся на відданість «гуру», не сприяла якості «Спеціального українського проекту».

С. Волязовський у малюнках кульковою ручкою на рушниках, килимках, тканинах, вилучених з реального побутового середовища, створює знижено-знуцальні образи того самого середовища. Показати об'єктивну нісенітницю захланного буття – не те саме, що глузування з агонії здичавілої людини. Художник маніфестує: «Я би хотів повної ясності з будь-якою аудиторією... говорити з людьми власною, дешевою, популярною мовою... шансон-арт». Щодо «дешевої мови» – тут успіхів автор досягнув. А чи подумав він про те, що люди зі смаками «шансону» хотіли б піднятися над цим рівнем і власним, вимушеним плебейством, в якому їх утримує держава? Тою ж мірою це стосується і творчості Л. Хоменко.

Ще одна тенденція плебеїзованого кічу – безпосереднє використання моделей, напрацьованих Дюбюффе, – стіна з малюнків кульковою ручкою Г. Зінковського «Наодинці з собою». Не дуже переймалася самостійними рішеннями

М. Шубіна, коли у «Автопортреті, викладеному з троянд» відверто цитувала Енді Уорхола – його американську «ікону» масового споживання – портрет Мерилін Монро.

Щодо відеоінсталяції С. Петлюка «Дихання», то можна беззаперечно говорити про небезпечне наближення до ідеї канадійської авторки Патриції Піччініні з її відеооповідкою про потопаючу дівчину у проекті «Трансформація» (Токіо – Музей сучасного мистецтва, 2010 р.) [4], «Ковчег» І. Добрині – теж сотий переспів теми звалища-смітника.

Як сучасний художник я гаряче захоплююся новачками у шедеврах класичного авангарду та постмодернізму. Дбаючи про культуру власної художньої мови та самостійність, ображена за все українське мистецтво, коли шок заміщає артистичну потугу, коли творчий пошук колеги по фаху імітує драматизм творчого процесу, коли замість художнього продукту глядачеві нав'язують фізіологізм та провінційно-кічеві твори. Не хотілося б, щоб колеги з Польщі, Японії – всього широкого світу, приміром, Чіхару Шіота, Яйї Кусамі, Анна Марія Пачеко, художники російської групи «АЕС-Ф», – автори високого мистецтва контемпорарі арт бачили в українському контексті вульгарний фізіологізм та поганий смак провінціала, тим більше, що розкішний живопис «Паралельної програми», інші проекти репрезентували Україну як територію духовного пошуку.

### Література

1. Батай Ж. Проклятая доля / Жорж Батай ; пер. с фр. Б. Скуратова, П. Хицкого. – М. : Логос, Гнозис, 2003.
2. Бердяев Н. А. Философия свободы / Н. А. Бердяев. – М., 2002. – 700 с.
3. Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа / Б. Гройс ; пер. с нем. А. Фоменко. – М. : Художественный журнал, 2006.
4. Петрова О. Проект «Трансформація в Музеї сучасного мистецтва Токіо // Fene art. – 2011. – № 1/13. – С. 90–96.
5. Тупицин В. Глазное яблоко роздора: Беседы с Ильей Кабаковым / В. Тупицин. – М., 2006.
6. Якимович А. К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990 / А. К. Якимович. – М. : Искусство – XXI век, 2009.
7. Яхнин А. Л. Антиискусство: записки очевидца / А. Л. Яхнин. – М. : Книжница, 2011.

*О. Petrova*

## EFFECT OF LIBERATION IN THE RADICALISM OF THE UKRAINIAN ART

*The article is dedicated to some negativist tendencies in radical Ukrainian art in opposition to the creativity of 80 % of Ukrainian artists, who represent esthetics of beauty and positive artistic values. As an example, the article analysis the radical negativity of the Ukrainian part of exposition of Arsenale-2012, by the means of philosophical basis of neomarxism.*

**Keywords:** permanent revolution, esthetics of ugly, unconsciousness, pseudo-authorship, kitch, negativity of art.

*Матеріал надійшов 18.10.2012*