

ОБ'ЄКТ У ПРОСТОРИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У статті йдеться про витоки та сучасний стан образотворчого мистецтва в Україні. Його візуальним символом можна вважати реді-мейд, що виступають повноцінною складовою асамбляжів, інсталяцій, об'єктів, енвайронментів, перформансів, гепенінгів, акцій та інших актуальних арт-практик.

Предмет у багатозначній дефініції «арт-об'єкта» виконує функцію метафори сучасного мистецького середовища, готової форми, яка набуває змісту відповідно до мети, поставленої художником чи куратором. Процеси, що відбуваються сьогодні в сучасному мистецтві, це процеси в царині «виробництва засобів виробництва нової образності», експерименти щодо перспектив розвитку прийомів візуального вираження.

Ключові слова: візуальний символ, реді-мейд, асамбляж, інсталяція, перформанс, гепенінг, арт-практики.

Витоки мистецтва епохи, означеної терміном «постмодерн» сягають авангарду початку минулого століття – саме супрематисти, конструктивісти, дадаїсти, футуристи та інші революціоністи (якщо прихильники теорії еволюції зуться еволюціоністами, то ревнителі доктрини революційних змін заслуговують на власне найменування, а ім'я революціонер нехай залишиться за прибічниками насильницьких суспільних зламів), підвели «яскраво-чорну» ризик під образністю. Засвідчивши алогізм й абсурдність живопису, вони витворили низку тотемів, у затишному затінку яких твориться актуальне мистецтво. Перший «тотем» створив Марсель Дюшан у 1913 році, в Нью-Йорку, де він продемонстрував свій реді-мейд «Колесо від ровера». Це таки було звичайнісіньке колесо, припасоване на білому стільчику – зухвало спрощена алегорія статичності та динаміки, чи просто епатаж, розрахований на скандал. Його уславлений «Пісуар» з'явився лише у 1917 р. Між цими утилітарними артефактами височіє радше теоретичний витвір Казимира Малевича, нині хрестоматійний «Чорний квадрат», вперше показаний у грудневному Петрограді 1915 р. на «Останній футуристичній виставці картин '0,10'». Він став сутнісним символом людського буття ХХ ст., своєрідним семантичним терміном, з якого розпочався відлік нового мистецтва, зрештою, знаком заглиблення у порожнечу, у Нуль, у Ніщо, у себе.

У 1914 р., тобто в проміжку між першим дюшанівським реді-мейдом і «соковитою квадратною крапкою» Малевича, в нашому рідному Києві відбулась подія, яку, зважаючи на топоніміку, можна було б назвати першим українським об'єкто-перформансом: Василь Каменський, Володимир Маяковський і Давид Бурлюк у місько-

му театрі, що колись стояв на місці теперішнього стадіону «Динамо», підвісили до гори дригом рояль. «Рояль висить тому, що я на ньому грати не буду», – пояснив Маяковський, чим викликав бурхливу реакцію добропорядної київської публіки... Тектонічні процеси в мистецькому середовищі, зумовлені епатажем Дюшана, викликали коливання київського культурного ґрунту, спричинивши перевертання не тільки рояля, а й усього предметного світу – шалені, некеровані речі заповнили колись такий тихо-мирний світ живопису.

Авангардне мистецтво прагнуло активного й агресивного впливу на публіку через реальне перетворення дійсності, через творчу трансформацію середовища, проте саме за постмодерної доби презентація художньої практики в публічному просторі стає інтегральною частиною мистецького організму. Його візуальним символом можна вважати реді-мейдс, що виступають повноцінною складовою в усіх напрямках візуального мистецтва останнього століття – асамбляжів, інсталяцій, об'єктів, енвайронментів, перформансів, гепенінгів, акцій та інших арт-практик.

У постмодерну епоху форма стає самоціллю, кінцевим продуктом, а процес її створення – видовищем, мистецькою акцією. Предмет у звабливо-багатозначній дефініції «арт-об'єкта» виконує функцію метафори, літоти та гіперболи сучасного мистецького середовища, готової форми, яка набуває відповідного змісту залежно від мети, яку ставить собі художник чи куратор. І якщо на початку минулого століття Марина Цветаєва із властивою їй категоричністю писала, що «ніколи не зустрічала порожньої форми, окрім як розбитої шкаралупи чи небіжчика, що

пролежав три дні», то сучасні художники у своїх арт-практиках неодноразово доводили протилежне – сьогодні це повноцінні елементи інсталяцій, а процес насичення їх змістом має означення «перформанс» (як, наприклад, інсталяція Ростислава Котерліна «Куца казочка про білий світ», для створення якої використано ячну шкаралущу, майку, капці та пір'я).

Дефініція арт-об'єкта доволі хистка. Його можна визначити як конкретну форму мистецтва доби постмодерну, що як троп використовує побутові предмети, а також як своєрідну метамову нашого часу, себто мову формальних символів, котра, за виразом В. Бичкова, «свідчить про якісні зміни «психоментальної структури людини в епоху посткультури» [1, 18].

Людський дух, попри безліч традиційних та модерних духовних практик, усе ж не зміг позбутися залежності від тимчасових, незрілих подій та явищ. Утративши центр тяжіння, а відповідно, і внутрішню рівновагу, людина намагається вкинути швидкоплинні факти власної реальності у простір мистецтва, робить побут, сміття, бруд, бруталність, банальність АРТЕ-фактом, елементом різноманітних арт-практик, легітимізуючи їх активним введенням мистецьких цитат попередніх епох, інтенсивним використанням історичного матеріалу. У такий спосіб твориться тотальна постмодерністська цитата – колаж, бріколаж (фр. *bricolage* – зібраний із різних шматків, підроблений), пастиш (від італ. *pasticcio* – опера, складена з уривків, пародія на пародію) – проте хоч би яких обрисів набувало «циткування», його головною ознакою є внутрішній дисбаланс, пуста там, де колись був Центр чи принаймні спроби його віднайти. Настає час ритуальних повторень і всеосяжних тавтологічних практик.

Доглибно усвідомивши прірву, яка відділяє форму від сутності, митець облишив зрештою надію досягнути рівноваги між ними й відпустив форму в самостійне плавання. Чим завершиться ця дивна мандрівка, передбачити складно. Тут царина хаосу, поле нескінченних можливостей – випадкових або закономірних, велике Ніщо, Час Зеро, перехід у якийсь «інший» простір, де працюють ірраціональні, незбагненні засади. Проте, на думку деяких дослідників, приблизно з такого сум'яття 2000 років тому саме й починалось християнство [1, 196]. Хтозна, що вирине з теперішнього нуртування?!

Парадокс буття сучасні митці теж вирішують по-своєму: оскільки минулого вже, а майбутнього ще не існує – є лише теперішнє, як невловна грань між минулим і майбутнім, то не зовсім зрозуміло, чи цитата з минулого в контексті сучасного артефакту є підтвердженням його, арте-

факту, мистецької ваги, чи навпаки – минуле має вагу лише тоді, коли воно своєчасно актуалізоване в постмодерній практиці. Минуле та майбутнє, чітко розділені в традиціях предків межею теперішнього, в постмодерні присутні одночасно. «Одночасність» як своєрідна форма буття є вагомою прикметою мистецтва нашої доби. Проте це «вічне тривання» вимірюється фотоспалахом і є лише ілюзією перемоги над часом.

Кожна форма – носій притаманної їй риси існування, кожен спосіб життя породжує відповідні предметні метафори та асоціативні норми. Мистецькі арт-практики в Україні не є винятком. Вони мають свої прикметні особливості, свою специфіку використання, свої трансформації цитат, а також власний історичний контекст. Щодо останнього, то українська школа живопису (в різних регіональних проявах), послідовниками якої є більшість сучасних художників, відіграє тут роль домінанти. Інсталяції, перформанси, асамбляжі, енвайронменти, створені першокласними митцями, несуть у собі відбиток традиційної естетики – іноді поза бажанням їхніх творців, на рівні генетичного коду, але зазвичай абсолютно усвідомлено. У цьому контексті слід згадати творчість Віктора Сидоренка, Євгена Матвеева, Анатолія Степаненка, Андрія Блудова – кожен у властивій лише йому, а тому легко пізнаваній живописній стилістиці створює інсталяційні проекти.

У 60-х рр. минулого століття елементи «готових» речей серед перших в Україні почав використовувати у своїх колажах Сергій Параджанов. Саме він справив значний вплив на творчість Федора Тетянича (1942–2007) – людини-арт-об'єкта, «живої інсталяції», легенди мистецького середовища Києва кінця 60–90-х рр., званого як Фрипуля. Феномен Фрипулі є незмірним навіть у контексті сучасних арт-практик, не кажучи вже про застійні 80-ті, коли він виглядав не просто білою, а різуче білою вороною: «...я художник, і хоч би що робив – малюю: навіть якщо витираю ноги об ганчірку» – говорив про себе митець [7, 62–69]. Його філософсько-естетична та образна система «Фрипуля», що склалася у другій половині 1970-х років, стала основою своєрідного виду мистецтва – «форматизму з формату», суть якого полягає у триванні до нескінченності людського й всепланетарного життя. Найголовніший модуль цієї системи – біотехносфера діаметром 2,4 м – особлива капсула, що мала слугувати збереженню культурно-генетичного коду людства й працювати у режимі «випромінювання та одночасного запису накопиченої інформації» [7, 62–69].

Його перша інсталяція виникла спонтанно – це був картон із зображенням Кінця Світу, який

Тетянич, перелякавшись намальованого ним, розірвав на шматки і висипав на інший аркуш, що виявився мапою із зображенням усіх державних прапорів світу. Тож внаслідок роботи з картиною як з об'єктом виникла полісемантична композиція «Кінець кінця Світу»: «Божественність в цій купі мотлоху була присутня», – зауважив сам художник [6, 3].

Непересічний талант, ґрунтовні знання з історії світового мистецтва дали можливість Ф. Тетяничу однаково добре почуватися як у монументальному та станковому живопису, так й у різноманітних арт-практиках. «Вважаю усе своє життя одним-єдиним перформансом», – твердив він [3, 121].

На початку 80-х Фрипулья був практично самотньою постаттю українського арт-простору, втім, постаттю, яка дивилась у саму сутність загальносвітової тенденції відмови від мальованої двовимірності та підвищеного інтересу до три- і чотиривимірності в мистецтві. Загальне захоплення об'єктом, освоєння художником простору, часу та філософії як пластичних матеріалів, прийшли пізніше – у 90-ті.

У кінці 80-х починає творити свої об'єкти та інсталяції Гліб Вишеславський («Яблуко», 1983; «Брама сонця», 1988), виконує ситуативні інсталяції Оксана Чепелик («Хрести», «Труби», Гідропарк, Київ 1988), створюють квазіскульптури з пап'є-маше на виставці «PostAnaesthesia» (Мюнхен – Лейпциг, грудень 1992 – січень 1993) Арсен Савадов і Георгій Сенченко, komponує інсталяції Павло Керестей. Реалізуються міжнародні проекти, зокрема такі, як «Ангели над Україною» в Единбурзі за участю тих самих художників «нової хвилі», та «Степи Європи» у варшавському центрі сучасного мистецтва Замок Уяздовські 1993 р., куратором якого був Єжи Онух, а з художників, окрім згаданих, взяли участь львів'яни Василь Бажай та Андрій Сагайдаковський з кімнатою «хаосу й абсурду», Гліб Вишеславський з інсталяцією «Всі конфесії» та одесит Василь Рябченко з інсталяцією «Гойдалки для пеньків», в якій були використані елементи живопису.

У ті ж «буремні» 90-ті в напівзруйнованому Староакадемічному корпусі Києво-Могилянської академії, де пізніше розмістився Київський центр Сороса, відбулася виставка «Києво-Могилянська академія. Дослідження художнього простору» (1993) за участю Олега Тістола, Олександра Харченка, Миколи Маценка і Анатолія Степаненка. Останній органічно пов'язав культурні середовища Львова та Києва, був ініціатором та куратором проекту «Косий капонір» (Київ, 1992; художники Голосій, Гнилицький, Степаненко, Ратт, Босард, Тістол, Чічкан, Соловійов, Керес-

тей, Мамсиков, Маценка). В обох проектах «розроблялась надзвичайно перспективна, але й досі належним чином не осмислена творча концепція суб'єктивного дослідження простору, її мета – художній аналіз того перехрещення історичних, міфологічних, ідеологічних, побутових, естетичних та інших нашарувань, що й утворюють своєрідність вітчизняного культурного контексту» [4]. Львів'яни Ігор Подольчак та Ігор Дюрич, які у середині 90-х створюють групу «Фонд Мазоха», виступають із іронічно-політичними інсталяціями («Мавзолей для президента», 1994) й чи не першими в Україні починають працювати з відео.

У цей же період 1991–1992 рр. у Львові відбуваються один за одним два арт-фестивалі «Ви-ВиХ». Їхніми ідейними натхненниками та організаторами стали Влодко Кауфман та Юрко Кох, яких тоді сприймали як єдине ціле, артикулюючи через дефіс: «Кох-Кауфман», а також поетичне угруповання «Бу-Ба-Бу». У рамках фестивалів відбулася ціла низка перформансів, гепенінгів та виставок-інсталяцій, де багатозначність арт-об'єкта обмежувала лише фантазійна спроможність тандему художник-глядач.

У середині 90-х в царину «арт-практик» приходять Олександр Ройтбурд, Анатолій Федірко, Ганна Сидоренко, Сергій Якунін, стають знаковими такі проекти, як «Barbaros. Нове варварське бачення» (1995, ЦДХ), виставляється епатажна інсталяція Сенченка, Савадова та Харченка «Бар-бар-ост». Варто згадати кураторський проект Валерія Сахарука «Київська художня зустріч», який відбувся у грудні 1995 р. в Українському домі за участі провідних польських та російських художників, проте був скандально закритий через кілька годин після відкриття, що теж стало своєрідним «гепенінгом». Саме для цього задуму Тістолом і Маценком було створено грандіозну інсталяцію «Проект грошей».

Кінець 90-х позначився виставкою «Парниковий афект» (1997, Центр Сороса) – на якій наче відтворювалась ситуація природної катастрофи, пов'язаної з глобальним потеплінням, при цьому виводились прямі асоціації на замкнутий, «оранжерейний» характер українського культурного простору [5]. Тоді ж з'являється фешн-кімната Іллі Чічкана, з його авторським одягом, а в межах виставки «Інтермедія» – фотOVERсія інсталяції «Сплячі принци України», елементи якої було показано під час проекту «Алхімічна капітуляція» (1995, корабель «Гетьман Сагайдачний», Севастополь). Людські ембріони з певними фізичними вадами, прикрашені біжутерією (усвідомлений кіч), за задумом автора, мали би символізувати мутагенні процеси, які відбуваються в суспільстві.

У другій половині 90-х в царину арт-практик приходять Андрій Блудов, Олександр та Тамара Бабак, Петро Бевза, Олексій Литвиненко, Микола Журавель та інші. Зasadничою рисою творчості цих митців є використання елементів ленд-арту, а часто його домінування, в контексті архетипно-хтонічної української культури та глибинно чуттєва інтуїтивність. У так звані «нульові» відбувається новий виток у творчості – низка талановитих, визнаних майстрів, носіїв традицій регіональних живописних шкіл України (Київ, Львів, Харків) починають активні арт-практики, які вже отримують свою наукову диференціацію (за Глібом Вишеславським): «монтаж речей за семантичними ознаками – концептуальні, та монтаж речей за асоціаціями – чуттєво інтуїтивні твори» [2, 133–139].

В останнє десятиліття з'явилося чимало складних у технічному виконанні, проте концептуально та структурно вивершених мистецьких творів, які гідно представляють Україну в міжнародному арт-просторі. «Аутентифікація» Віктора Сидоренка (2008 р., галерея «Taiss», Париж) є логіч-

ним продовженням його проекту «Жорна часу», що 2003 р. представляв Україну на 50-му Венеційській бієнале і був названий серед п'ятірки найкращих. Якщо суть першого – час у всіх його проявах і філософських концепціях, то другий присвячено пошуку та обстоюванню власної ідентичності, що неможливо без відчуття твердого ґрунту традиційної культури – ідея, яка пронизує структуру творів художника на всіх рівнях.

Арт-об'єкти руйнують кордони між мистецтвом та навколишньою дійсністю, інтенсивно залучаючи до дії соціум. Перемішування різних пластів образотворчого мистецтва, розпачливо граційне жонглювання усіма цінностями культури, що іноді нагадує одіозну приказку про слона і порцеляну, призвело до порушення звичних семантичних ходів, образних і ритмічних зв'язків. І, вочевидь, процеси, що відбуваються сьогодні в сучасному мистецтві, перефразовуючи Мераба Мамардашвілі, – «це процеси в царині виробництва засобів виробництва нової образності, експерименти щодо можливостей способів візуального вираження» [8].

1. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 310 с.
2. Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва / Г. Вишеславський, О. Сидор-Гібелінда. – Paris–Kyiv, 2010. – С. 133–139.
3. Семесюк М. Федір Тетянич – Артист Мистецтва / М. Семесюк. Дипломна робота на здобуття ступеня магістра мистецтвознавства. (НАОМА). – Київ, 2010. (На правах рукопису). – 135 с., 48 ілюстрацій.
4. Складенко Г. Я. Мистецтво Анатолія Степаненка. Між метеликом та песиголовцем / Г. Складенко. – Режим доступу: <http://community.livejournal.com/stanato1/6122.html>. – Назва з екрана.
5. Соловьев А. Point Zero. Новейшая история украинского искусства / А. Соловьев, А. Ложкина // Спецпроект журнала ТОП10. – Режим доступу: <http://top10-kiev.livejournal.com/300904.html>. – Назва з екрана.
6. Тетянич Ф. К. Буклет / Ф. Тетянич. – К., 2009. – 30 с.
7. Тетянич Ф. К. «Фрипуля – мій вічний дім, мого нескінченне тіло». (Останній аудіозапис Федора Тетянича, зроблений дружиною Ганною влітку 2006 р.) / Ф. Тетянич // Артанія. – 2009. – Книга 17. – № 4. – С. 62–69.
8. Мамардашвілі М. Цикл лекцій. Аудіозапис.

O. Remeniaka

OBJECT IN THE SPACE OF CONTEMPORARY ART OF UKRAINE

The article deals with the sources and current state of contemporary art in Ukraine. Ready-mades, that are full value components in assemblages, installations, objects, environments, performances, happenings, actions and another actual art-practices, can be considered as a visual symbol of contemporary art.

Thing in polysemantic definition of “art-object” works like a metaphor of the present-day art environment, it's a finished form, which takes the matter depending on artist's or curator's aim. The processes, which take place in contemporary art today – there are the processes in the sphere of “production of means of production of new imagery”, experiments as to possibilities of means of visual expression.

Keywords: visual symbol, ready-mades, assemblage, installation, performance, happening, art-practice.