

УДК 7.067.

Єфімова Анна

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРАХ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ МІСТ

У статті проаналізовано особливості формування та утвердження культурної ідентичності міста засобами сучасних художніх практик. Зокрема, звертаючись до окремих проєктів, досліджено їх специфіку та з'ясовано роль і значення цих практик для урбаністичних просторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. у зарубіжному та вітчизняному контексті.

Ключові слова: ідентичність міста, художні практики, урбаністичний простір.

Yefimova A. The Public art practices of the late XX – early XXI century as the factor of formation of the urban identities

The article analyzes the features of the formation and strengthening of urban identity by modern art practices. In particular, turning to some projects, investigated the specificity and traced the role and significance of these practices for the urban spaces of the second half of XX – beginning of XXI in foreign and Ukrainian context.

Key words: urban identities, art practices, urban space.

Ефимова А. Художественные практики в урбанистическом пространстве конца ХХ – начала ХХІ вв. как фактор формирования идентичности города

В статье проанализированы особенности формирования и утверждения культурной идентичности города средствами современных художественных практик. В частности, обращаясь к отдельным проектам, исследована их специфика, а также прослежены роль и значение этих практик для урбанистических пространств во второй половине ХХ – начале ХХІ веков в зарубежном и отечественном контексте.

Ключевые слова: идентичность города, художественные практики, урбанистическое пространство.

Культура другої половини ХХ – початку ХХІ ст. насамперед пов'язана зі стрімкими урбанізаційними процесами. Значно зростає роль міста, як складного соціокультурного феномена, та самого міського простору, як середовища функціонування сучасного мистецтва. Відбувається посилений розвиток художніх форм та їх активне втручання у міський простір, в тому числі з метою впливу на нього. У цьому контексті особливої уваги заслуговують саме художні практики у відкритих урбаністичних середовищах, що у західній теорії визначають єдиним поняттям «публічне мистецтво» («public art») та які є важливим чинником формування та утвердження культурної ідентичності сучасного міста.

З огляду на це, актуальним на сучасному етапі є аналітичне опрацювання цієї проблеми з позицій сучасної культурології та мистецтвознавства. Необхідно також зауважити, що сьогодні в Україні практично відсутні ґрунтовні дослідження, що розкривають проблематику сучасного мистецтва, експонованого в урбаністичному просторі. Тому важливо більш детально розглянути співвідношення між сучасними художніми практиками та ідентичністю міст, звернувшись до окремих проєктів, дослідити специфічну роль цих практик та виявити характерні особливості, що і визначає мету нашої статті.

Основне завдання статті полягає у з'ясуванні особливостей формування та утвердження ідентичності міст засобами сучасних художніх практик, звертаючись до зарубіжного та українського досвіду.

Окреслюючи ступінь дослідження проблеми, зазначимо, що він є практично не розробленим в українській культурологічній науці, однак опубліковані окремі дослідження, що розкривають деякі аспекти формування міської ідентичності з позицій архітектури і містобудування, соціології та філософії. Так, дослідники Б.Черкес, Я. Юрик [7] звертаються безпосередньо до специфіки формування ідентичності архітектурного середовища Львова другої половини ХХ – ХХІ ст., О. Музієдов, [4] Д. Заєць [1] розглядають міську ідентичність через призму соціологічних концепцій, зокрема останній досліджує проблему пошуку ідентичності у художніх практиках. Натомість, М. Карповець розкриває питання міської ідентичності з філософських та культурологічних позицій [2].

У процесі опрацювання цієї теми також було використано публікації зарубіжних дослідників. Зокрема, найповніше проблему

співвідношення між художніми практиками та ідентичністю міст розкриває М. Квон [9], що стало важливою теоретичною основою при дослідженні вказаної теми. Окремі аспекти фрагментарно розкрито у працях Б. Тейлора [6], Д. Харлінга [8] та російських дослідників А. Котломанова [3] та А. Согомонова [5].

Таким чином, варто зазначити, що проблематика співвідношення сучасних художніх практик і формування ідентичності міст у вітчизняному науковому контексті є відносно новою, тому вимагає комплексного теоретичного обґрунтування з позицій культурології та мистецтвознавства.

Першочергово доцільно розкрити сутність досить важливого в сучасному культурологічному дискурсі поняття «ідентичності» та виявити специфіку його співвідношення до феномену міста. В широкому сенсі, поняттям ідентичності виражають визначеність якогось об'єкта. Ця визначеність може бути інтерпретована, як мінімум, у двох сенсах. У першому, визначеність як унікальність, специфічність, як сутнісна несхожість його на інші об'єкти, а у другому, навпаки, як подібність із іншими об'єктами, яке дозволяє зарахувати його до відомого класу (ідентифікувати). Своєю чергою, міська ідентичність визначається як образ міста, що існує в суспільних уявленнях і є основою для ідентифікації його жителів [4, с. 488]. У процесі встановлення міської ідентичності важливу основу становить досвід людської культури загалом. Вона значною мірою залежить також від невіддільних та некерованих чинників – традиції, культурних кодів та зразків. Тому варто підкреслити важливість попередніх культур, епох і поколінь для її формування. Таким чином, міська ідентичність, вкорінена в історичний досвід міста, є безпосереднім та неперервним процесом його оновлення і творення, залучаючи у свій проект множину тактик і практик [2, с. 23].

Самі журбаністичні простори є, по суті, «наочно історичними», тобто як мінімум в архітектурі, у видимих знаках і пам'ятниках, можна простежити історію міста, порівняти її з іншими містами та ін., тобто «ідентифікувати» [4, с. 489]. У цьому контексті простежуємо актуальність саме художніх практик, як важливого засобу ідентифікації, фіксації і трансляції історичного досвіду міста. Щобільше, як зазначає Д. Харлінг, розвиток міського простору не може бути сферою діяльності лише архітекторів, інженерів і планувальників. Художники повинні вносити свою специфічну

лепту у розвиток і збагачення складного міського простору, розраховану на довготривалу перспективу [8].

Меморіали, скульптури, статуї і монументи протягом історії існують в усіх містах і в більшості випадків сприймаються як невід’ємна органічна частина міського простору. Ці художні практики стають важливим візуально-естетичним та культурно-ідеологічним чинником, який сприяє формуванню неповторного образу міста. В сучасному, глобалізованому постмодерному суспільстві їх роль в урбаністичних середовищах значно зростає. Це, в першу чергу, зумовлено стрімкими урбанізаційними процесами, що супроводжуються утворенням нових міст та динамічним розвитком вже наявних. Зокрема, в цьому контексті доцільно провести межу між історично-сформованою, усталеною ідентичністю міста та новими, сучасними міськими ідентичностями. Якщо для нових міст мистецтво може слугувати ефективним засобом творення їх ідентичності, то для вже наявних – це суттєвий чинник утвердження, підсилення, відновлення або ж певної трансформації вже сформованої ідентичності міста.

Ще однією причиною посиленого зростання ролі художніх практик для сучасних урбаністичних просторів, зумовленою інтенсифікацією процесів урбанізації на зламі ХХ–ХХІ ст., є потужна конкуренція між сучасними містами: незалежно від розмірів, актуального становища чи передісторії, усі міста спрямовані на пошуки власного, неповторного обліку. Вони вступають у безпрецедентну в світовій історії конкуренцію одне з одним за людські, інформаційні та грошові потоки, які необхідно приваблювати не просто вигідними конкурентними умовами, але, передусім, неповторним символічним капіталом, автентичним «Я» [5]. Тут, знову ж таки саме мистецькі практики часто слугують важливим засобом творення, утвердження та підсилення цього «автентичного Я» міста, тобто його ідентичності.

Таким чином, активне втручання художніх форм у міські простори відбувається на Заході, а зокрема, в США ще у 1950-х – початку 1960-х рр. і пов’язане демократизацією мистецтва, знищенням наявних стереотипів і завоюваннями художниками нових просторів. У цей період, окрім динамічної урбанізації, значно активізувалися і культурно-мистецькі процеси. Зокрема, зростає соціокультурний потенціал мистецтва, яке виходить за межі музеїв і галерей у відкритий публічний простір

міста для безпосередньої взаємодії із суспільством. Проте доцільно зауважити, що ці тенденції актуалізувались саме у США як у найбільш урбанізованому регіоні, де з середини ХХ ст. стрімкі процеси створення та розширення міст значно посилюються. Оскільки більшість урбаністичних просторів США, на відміну від традиційних міст Західної Європи, позбавлені вікової, історично-усталеної культурної ідентичності, їй довелось формувати сучасними засобами і, зокрема, шляхом виведення мистецтва у відкриті міські простори. Тобто американські міста починають шукати свою ідентичність саме в художніх практиках.

Митці, що працювали, переважно, у сфері абстрактної скульптури, почали виводити свої роботи у відкритий простір міста, проте особливо не враховуючи ні контексту цього простору, ні місця інсталяції арт-об'єкта [9]. Зокрема, відбувається організація цілих скульптурних виставок під відкритим небом. З'являється всеохоплююче поняття «public art», так зване «публічне мистецтво», що об'єднує найширший спектр художніх практик, починаючи від традиційного монументального мистецтва до новітніх актуальних форм, які, функціонуючи в просторі міста, беруть безпосередню участь у формуванні його ідентичності.

Дослідник М. Квон виділяє три основні парадигми-етапи феномену публічного мистецтва, а саме «мистецтво в громадському просторі» («art in public places»), «мистецтво як суспільний простір» («art as public spaces») та «мистецтво у сфері суспільних інтересів» або «новий жанр public art» («art in the public interest») [9], з поступовою відмовою від класичної репрезентативності та домінування в організації міського середовища. Так, перший підхід, що домінував до кінця 1970-х, визначав, насамперед, візуально-естетичну функцію мистецтва в урбаністичних просторах. Також важливим завданням стала актуалізація сучасного мистецтва у широких масах незацікавленої аудиторії. Оскільки представники цього етапу зазнавали значної критики, через те, що їх твори, часто інстальовались без урахування контексту простору, з'являється поняття «site-specific art» (мистецтво, орієнтоване на специфіку місця), а сам концепт змінюється на «мистецтво як суспільний простір» (art as public spaces). Це так зване «контекстне мистецтво», яке значно меншою мірою орієнтоване на об'єкт, а більше спрямоване на врахування специфіки місця. Кожен твір тісно взаємодіє з місцем інсталяції і не може вважатися закін-

ченим та бути зрозумілим без урахування контексту простору. Своєю чергою, міський простір завдяки твору трансформується: арт-об'єкт підкреслює або «перевантажує» його культурний, соціальний або історичний сенс. Так, «public art» бере безпосередню участь у створенні відмінних особливостей місця, а часто й унікальності самого міста, стає його своєрідним символом.

У цьому контексті доцільно звернутись до деяких прикладів, які можуть найкраще проілюструвати співвідношення між художніми практиками та ідентичністю міст. Зокрема, концепцію «public art» як «мистецтво в публічному просторі» вдало ілюструє скульптура А. Кальдера «Велика швидкість» 1969 р. («La grande vitesse») у місті Гранд Репідс, штат Мічіган. Новостворене місто, як і багато інших американських міст, наприкінці 1960-х – 70-х років, прагнуло побудувати новий, динамічний бізнес- і культурний центр. Громадськість міста хотіла, щоб воно було «нанесене на карту» як у національному, так і в міжнародному масштабах, що, по суті, означало, що йому необхідне своє унікальне місце. Місто замовило масштабну абстрактну скульптуру в художника із міжнародною репутацією А. Кальдера, якій вдалося стати символом міста та забезпечити його ідентичність у цілому, що, своєю чергою, дозволяє розглядати її як один із найбільш успішних проєктів у сфері «public art» [9].

Наступний приклад ілюструє концепцію мистецтва, орієнтованого на особливості простору, – «site-specific art», яке починається від загального визнання конкретних місць як локусів автентичного досвіду, вмістилищ історичної і персональної ідентичності [9]. Цікавою в цьому контексті стала серія міських художніх програм «Місця з минулим» («Place with the past»), своєрідні виставки під відкритим небом, метою яких було поглибити діалог між мистецтвом і соціально-історичним компонентом простору. В кінцевому підсумку ці виставки також фактично використали мистецтво для просування міста Чарльстона як унікального «місця».

М. Квон також зазначає, що саме художні практики, орієнтовані на особливості простору (site-specific) можуть призвести до «розкопувань» потаємних, скритих історій, вивільнення конкретних історичних смислів із конкретних місць та ініціювати процес «відкриття» (повернення) малих міст, які до цього часу були проігноровані пануючою культурою [9].

Так, у межах «site-specific» у 1980-х виникає актуальна концепція «контрмонументу» (або ж «антимонументу»), що втілює в собі своєрідну форму альтернативи традиційному пам'ятнику, зовнішній вигляд і спосіб вираження ідеї якого, завдяки негативному історичному досвіду, з 1940-х років асоціювався на Заході з мистецтвом тоталітарних режимів нацистської Німеччини та Радянського Союзу [3, с. 45]. Зокрема існувала теза, що традиційні пам'ятники здатні передати тільки яскравий, хоча й обмежений, художній образ, але не можуть втілити в собі справді глибоке міркування про складні історичні події. Так, на початку 1980-х років, в Західній Німеччині постали приклади цієї концепції, безпосередньо пов'язані із творчістю художників, що працювали над проблемою увічнення пам'яті Голокосту [6, с. 218]. Найбільш знакові в цьому контексті проекти Йогана Герца і Естер Шалев Герц «Монумент проти фашизму» (1986 р.) та «Монумент проти расизму» (1993 р.), які значною мірою сформували ідентичності окремих урбаністичних просторів. Перший проект, інстальований у одному із простих житлових районів м. Гамбурга, являє собою чотиригранну алюмінієву колону, покриту свинцем, заввишки в дванадцять метрів, на нижній секції якої перехожі могли зробити надпис спеціальним сталевим вістряем. Коли вільного місця не залишалось, ця частина колони опускалася в землю, а надписи покривали наступну секцію, поки до кінця 1993 року вся споруда не увійшла в землю, за винятком верхньої частини, яку можна побачити сьогодні [6, с. 145]. Зміст полягав у тому, що люди, із яких формується суспільство, немов би підписуються під колективним листом на знак протидії фашизму [3, с. 49]. Ідея «Монументу проти расизму» полягала в переліку зруйнованих нацистами єврейських кладовищ, назви яких гравіювалися на внутрішній, оберненій до землі, стороні бруківки, якою викладено звичайну дорогу, що веде до замку Саарбюкен, де колись розмішувалось Гестапо [6, с. 145]. Цей проект ще називають «Невидимим монументом», а після його офіційного визнання площа перед замком також отримала нову назву «Площа невидимого монументу». Так, своїми «невидимими пам'ятниками» Естер і Йоган Герц продемонстрували, як мистецтво ідей – концептуалізм – може конструювати своєрідну ідентичність окремих урбаністичних просторів і, в деяких випадках, бути навіть кращим виразником взаємовідносин між художніми практиками та містом, ніж мистецтво об'єктів [8].

Якщо ж звернутись до вітчизняного досвіду, то відбуваються позитивні зрушення та динамізується процес проникнення актуальних західних тенденцій у художні практики в урбаністичних просторах. Цікавим проектом у цьому контексті став дещо незвичний для Львова пам'ятник розстріляним німцями у 1941 львівським професорам на Вулецьких пагорбах (сьогодні парк НУ «Львівська політехніка», де у 2011 р. і споруджено пам'ятник). Цей проект, що, враховуючи контекст простору та місця інсталяції (site-specific), звертається до важливої історичної події та апелює до колективної пам'яті, забезпечив ідентичність місця, яке до цього не мало власної символічної специфіки. А також зробив свій внесок у формування нової ідентичності Львова, як міста, в просторі якого актуалізуються сучасні мистецькі тенденції.

Таким чином, практики публічного мистецтва найбільш безпосереднім чином можуть збагачувати місто, посилювати його культуру, формувати ідентичність, давати початок міфу, гумору, демонструвати різноманіття, виконувати меморіальні функції, тощо [8]. Окрім свого естетичного призначення, художні практики в урбаністичних середовищах є загальновідомим ефективним засобом пропаганди, виховання та навіювання [1, с. 277]. Це яскраво демонструє нам радянське монументальне мистецтво, зразки якого і сьогодні є суттєвою складовою культурної ідентичності багатьох українських міст. Зокрема, цікавим у цьому контексті є Львів: традиційне європейське місто, із віковим історичним досвідом та усталеною культурною ідентичністю, яку не зовсім органічно доповнили монументи тоталітарного режиму, прагнувши тим самим надати їй нового ідеологічного звучання.

Мистецтво є також потужним механізмом культурного відтворення і формування необхідної національній державі ідентичності, що особливо відображено в художніх практиках кінця ХХ – початку ХХІ ст. [1, с. 227]. Так, у період незалежності, за допомогою тих самих засобів монументального мистецтва відбувається відродження та утвердження української національної, регіональної та міської ідентичності у Львові. Зокрема яскравими прикладами є пам'ятники Т. Шевченку (1992 р.) та на пр. Свободи, що стало своєрідним «святим місцем» для українців, перший в Україні пам'ятник М. Грушевському (1994 р.), пам'ятник королю Д. Галицькому (2001) та ін. [7]. Очевидно, що саме тра-

диційне монументальне мистецтво, що залишилось домінуючою художньою практикою в просторі пострадянських міст, є також незмінним засобом трансформації, утвердження та відновлення їх ідентичності.

Однак актуальні світові тенденції також знаходять тут своє відображення. Зокрема, важливо зазначити, що на Заході виникнення *site-specific public art* для надання цінності та ідентичності міст є результатом фундаментального культурного зрушення, внаслідок якого архітектура і міське планування, які раніше були основними каналами для вираження образу міста, уступили місце іншим, що знаходяться у більш тісному зв'язку із такими сферами, як маркетинг і реклама. З огляду на це, відзначимо, що засобом художніх практик багато комерційних структур популяризують свою діяльність та формують ідентичність окремих місць, що часто в комплексі підсилюють та утверджують загальну культурну ідентичність конкретного міста. Ця тенденція актуалізується і в Україні, зокрема у Львові. Проілюструвати цей аспект можуть деякі із сучасних міських скульптур у просторі Львова, серед яких відзначимо пам'ятники Леопольду фон-Захер Мазоху, творцям гасової лампи, пам'ятник львівським пивоварам та ін. Ці об'єкти встановлені з урахуванням специфіки місця та апелюють до певних історичних сенсів, пов'язаних із міською ідентичністю Львова. Хоч усі ці проекти першочергово створювались як комерційні замовлення конкретних організацій, що мали на мені їх популяризацію, проте їм вдалось значною мірою підсилити культурну ідентичність традиційного міста, стати популярними туристичними об'єктами, за якими сьогодні часто ідентифікують Львів. Тобто у сучасній ситуації цим іронічним арт-об'єктам, які часто не мають високої мистецької цінності, вдалось завоювати популярність та поруч із іншими, архітектурними та мистецькими об'єктами, стати своєрідною «візитною карткою» міста. Подібні тенденції простежуються також в інших містах України, однак саме Львів, з його цікавим історичним досвідом та культурною ідентичністю став найбільш вдалим прикладом для розкриття проблематики дослідження.

Загалом, на сучасному етапі ідентичність Львова значною мірою утверджують практики сучасного мистецтва, зокрема згадані вище іронічні міські скульптури, що апелюють до певних постатей та подій, які безпосередньо пов'язані з історією міста,

сучасні концептуальні монументи (як, наприклад, пам'ятник на Вулицьких пагорбах), стріт-арт та своєрідні проекти актуального мистецтва (зокрема і тимчасові інсталяції в рамках щорічних «Тижнів актуального мистецтва»), експоновані в просторі міста, що мають на меті донести до соціуму важливі проблеми сьогодення. Все це в комплексі, безсумнівно, утверджує культурну ідентичність Львова та підтверджує його статус культурної столиці України.

Таким чином, саме художні практики виражають культурно-символічні образи міста, відіграють важливу роль у створенні ефекту автентичності та ідентичності урбаністичного простору, підсилюють його культурний та історичний сенс. Однак, незважаючи на те, що внаслідок тривалої ізоляції від світового мистецького процесу, домінуючою формою вираження в українських містах залишається традиційний монумент, останніми роками почали актуалізовуватись і світові мистецькі тенденції, що ми простежуємо на прикладі Львова. Для того, щоб динамізувати ці процеси в Україні, важливим є мотивація художників до створення нових проектів, які взаємодіють із реальним міським середовищем, архітектурою, плануванням і соціальною структурою.

Література:

1. Засць Д. Поиск идентичности в художественных практиках (на примере публичного искусства). – Вестник ОНУ им. И. И. Мечникова, 2009. – С. 277–283.
2. Карповець М. В. Миська ідентичність як відкритий проект людського. Гуманітарний часопис: Зб. наук. праць. – Харків : ХАІ, 2012. – № 2. – С. 20–28.
3. Котломанов А. Антифашистские мемориалы Западной Германии 1980-х годов: к проблематике антимонумента в современной скульптуре. – СПбГУ. Сер. 15. – Вып. 3. – СПб., 2011. – С. 44–49.
4. Мусиездов А. Идентичность города: динамика образа Харькова в исторической ретроспективе [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mtpsa/2009_15/Musiezd.pdf (27.01.2012).
5. Согомонов А. Современный город: стратегия идентичности [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/so21.html> (27.01.2012).
6. Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005. – М. : СЛОВО/Slovo, 2006. – 256 с.

7. Юрик Я.М. Порівняння засобів утвердження ідентичності в тоталітарний та демократичний період (на прикладі архітектури Львова та 40-х рр. ХХ – на зламі ХХ–ХХІ ст.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.intkonf.org> (03.01.2013).

8. Harding D. Public art – contentious term and contested practice/ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.davidharding.net/article07/article0701.php> (29.11.2011).

9. Kwon M. For Hamburh: Public Art and Urban Identities/M. Kwon// [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.art-omma.org/issue/6/text/kwon.htm.(10.12.2011).