

# Об'єкт у просторі мистецтва

ОКСАНА РЕМЕНЯКА

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» ризику під образність. Засвідчивши алогізм й абсурдність живопису, вони витворили низку тотемів, у затишному затінку яких твориться актуальне мистецтво. Перший «тотем» був створений Марселем Дюшаном 1913 року в Нью-Йорку: він продемонстрував свій редімейд «Колесо від ровера». Це дійсно 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 1917-го. Між цими утилітарними артефактами височіє радше теоретичний витвір Казимира Малевича, нині хрестоматійний «Чорний квадрат», вперше показаний у грудневому Петрограді 1915-го на «Останній футуристичній виставці картин "0,10"». Він став сутнісним символом людського буття ХХ століття, своєрідним семантичним терміномом,

з якого розпочався відлік нового мистецтва, зрештою, знаком заглиблення у порожнечу, у Нуль, у Ніщо, у себе.

1914 року, 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 міському театрі, що колись стояв на місці теперішнього стадіону «Динамо», підвісили догори 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 спокійний 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 візуаль-



ним символом можна вважати реді-мейди, що виступають повноцінною складовою в усіх напрямках візуального мистецтва останнього століття — асамбляжів, інсталяцій, об'єктів, енвайронментів, перформансів, гепенінгів, акцій та інших арт-практик.

В 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, ліоти та гіперболи сучасного мистецького середо-



Віктор Сидоренко. Жорна часу. 50-та Венеційська бієнале. 2003

вища, готової форми, яка набуває відповідного змісту залежно від переслідуваної художником чи куратором мети. І якщо на початку минулого століття Марина Цветаєва із властивою їй категоричністю писала, що «ніколи не зустрічала порожньої форми, окрім 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 Котерлі-

на «Куца казочка про білий світ», для створення якої використано яєчну шкаралуцу, майку, капці та пір'я).

Дефініція арт-об'єкта доволі пливка. Його можна визначити як конкретну форму мистецтва доби постмодерну, яка в якості тропа [1] використовує побутові предмети, а також як своєрідну метамову нашого часу, себто мову формальних символів, що, за виразом В. Бичкова, «свідчить про якісні зміни психоментальної структури людини в епоху пост-культури» [2].

Людський дух, не зважаючи на безліч традиційних та модерних духовних практик, усе ж не зміг позбутися залежності від тимчасових, незрілих подій та явищ. Втративши 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), пастіш (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.

Доглибинно 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 саме з такого сум'яття

2000 років тому й починалось християнство [3]. Хто зна, що вирине з теперішнього нуртування?!

Парадокс буття сучасні митці теж розв'язують по-своєму: оскільки минулого вже, а майбутнього ще не існує — є лише теперішнє, як невлонна грань між минулим і майбутнім, тому не зовсім зрозуміло, чи цитата з минулого в контексті сучасного артефакту є підтвердженням його, артефакту, 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 є носієм 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 доміанти. 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 впізнаваній живописній стилістиці, створює свої інсталяційні проекти.

У 60-х роках минулого століття елементи «готових» речей одним із перших в Україні почав використовувати у своїх колажах Сергій Параджанов. Саме він справив значний вплив на творчість Федора Тетянича (1942–2007)



Вишеславський. Брама сонця. 1988

— людини-арт-об'єкта, «живої інсталяції», легенди мистецького середовища Києва кінця 60–90-х років, званого як Фрипуля. Феномен Фрипуль є незмірним навіть у контексті сучасних арт-практик, не кажучи вже про застійні 80-ті, коли він виглядав не просто білим, а разуче білим круком: «...я художник, і хоч би що робив — маюю: навіть якщо витираю ноги об ганчірку» — говорив про себе митець [4]. Його філософсько-естетична та образна система «Фрипуля», що склалася у II пол. 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 розміром 2,4 м — особлива капсула, що мала слугувати збереженню культурно-генетичного коду людства й працювати у режимі «випромінювання та одночасного запису накопиченої інформації» [5].

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



Бабак. Корови De Profundis. Мистецький Арсенал. 2009



Блудов. «Ботаніфікація»

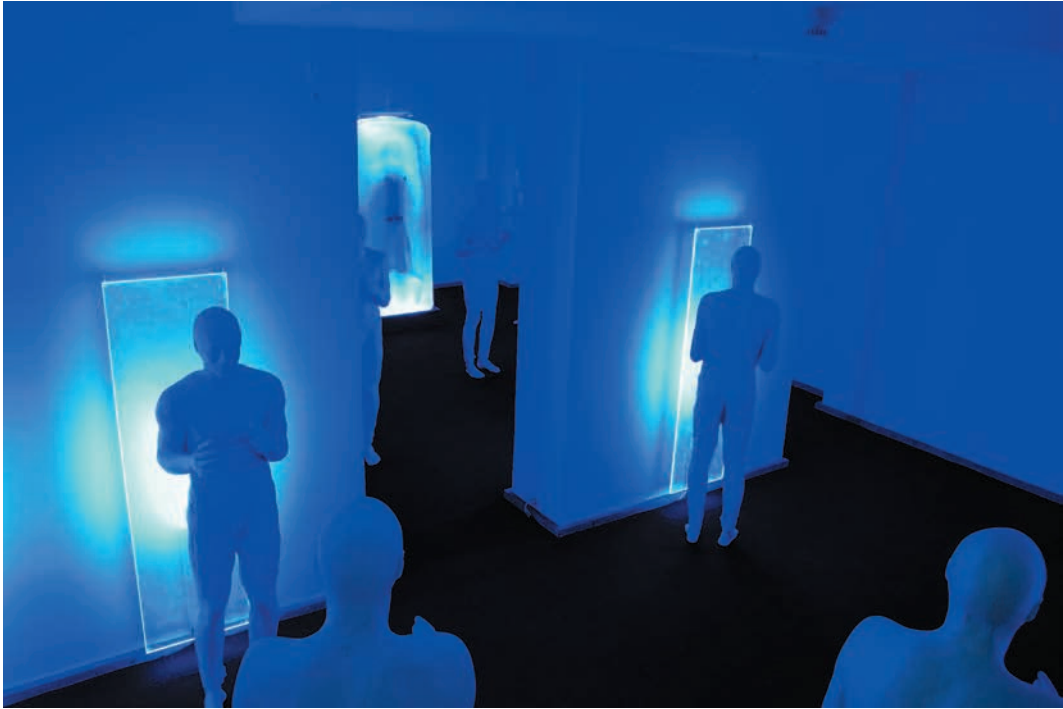


Блудов. «Ботаніфікація»

роботи з картиною, як з об'єктом, виникла полісемантична композиція «Кінець кінця Світу»: «Божественність в цій купі молоту була присутня» — зауважив сам художник [6].

Непересічний талант, володіння знаннями з історії світового мистецтва дали можливість Ф. Тетяничу однаково добре себе почувати як у монументальному та станковому живописі, так й у різноманітних арт-практиках. «Вважаю усе своє життя одним-єдиним перформансом» — твердив він [7].

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

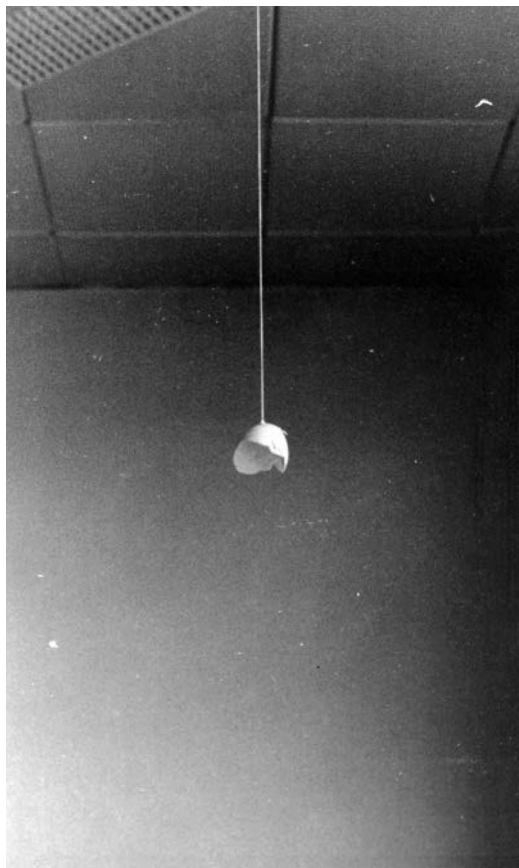


Віктор Сидоренко. Проект Аутентифікація у галереї ТАІСС. Франція. Париж, 2008

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 квазі-скульптури 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 же художників «нової хвилі», та «Степи Європи» у варшавському центрі сучасного мистецтва Замок Уяздовські 1993 року, куратором якого був Єжи Онух, а з художників, окрім вищезгаданих, взяли участь львів'яни Василь Бажай та Андрій Сагайдаковський з кімнатою «хаосу і абсурду», Гліб Вишеславський з інсталяцією «Всі конфесії» та одесит Василь Рябенко 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, Рагт, Босард, Тістол, Чічкан, Соловйов, Керестей, Мамсіков, Маценко). У 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



Оксана Чепелик. ХРЕСТИ. Site-specific інсталяція. 1988

та інших нашарувань, що й утворюють своєрідність вітчизняного культурного контексту» [8]. 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 1991–92 років у Львові один за одним відбуваються два арт-фестивалі «ВиВиХ». Їхніми ідейними натхненниками та організаторами стали Владко 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 пер-

Ростислав Котеран. Куца казочка

формансів, гепененгів 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, ЦБХ), виставляється епатажна інсталяція Сенченка, Савадова та Харченка «Бар-бар-ост». Варто згадати кураторський проект Ваєрія Сахарука «Київська художня зустріч», який відбувся у грудні 1995-го в Українському домі за участі провідних польських та російських художників, проте був скандально закритий через кілька годин





Федір Тетянич. Він. дошка, олія. Інсталяція. С. Гінці. 80-ті



Федір Тетянич. Кефірна жінка  
Інсталяція із відходних матеріалів. 80-ті

після відкриття, що теж стало своєрідним «гепенінгом». Саме для цього задуму Тістолом і Маценком було створено грандіозну інсталяцію «Проект грошей».

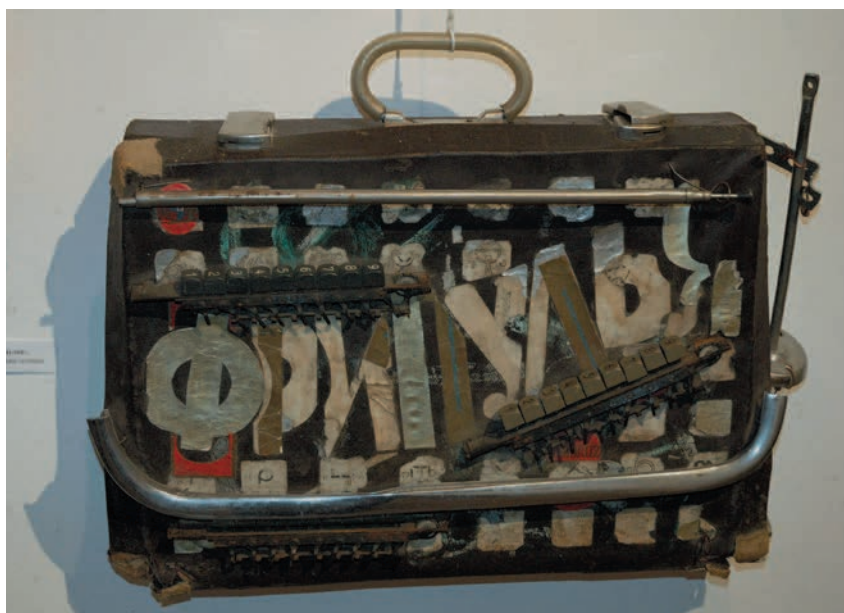
Кінець 90-х позначився виставками «Парниковий афект» (1997, Центр Сороса) — на якій наче відтворювалась ситуація природної катастрофи, пов'язаної з глобальним потеплінням, при цьому виводились прямі асоціації на замкнутий, «оранжерейний» характер українського культурного простору [9]. У середині 90-х з'являється фешн-кімната Іллі Чічкана з його авторським одягом, а в межах виставки «Інтермедія» — фотоверсія інсталяції «Сплячі принци України», елементи якої було показано під час проекту «Алхімічна капітуля-

ція» (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 так звані «нульові» здійснюється 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» [10]. У другій половині 90-х в царину арт-



Степаненко. Проект «Там на землі»



Валіза Фрипулі. 70-ті



Степаненко. Проект «Там на землі». Фрагмент

практик приходять Андрій Блудов, Олександр та Тамара Бабаки, Петро Бевза, Олексій Литвиненко, Микола Журавель та інші. Засадничою рисою творчості цих митців є використання елементів ленд-арту, а часто його домінування, в контексті архетипно-хтонічної української культури, та глибинно чуттєва інтуїтивність.

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 логічним продовженням його проекту «Жорна часу», що 2003 року представляв Україну на 50-ій 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 неможливі 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'язок. 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».

1. Стилістичний термін, що означає використання слова в переносному значенні, алегорично, приповідно.
2. *Бычков В. В.* Эстетика. — М., 2004.
3. Там само. — С. 196.
4. Цит. за: «Фрипуля — мій вічний дім, моє нескінченне тіло». Останній аудіозапис Федора Тетянич, зроблений дружиною Ганною влітку 2006 р. // Артанія. — 2009. — Кн. 17. — № 4. — С. 62–69.
5. Там само.
6. Федір Тетянич: Буклет. — К., 2009. — С. 3.
7. *Семесюк М. В.* Федір Тетянич — Артист Мистецтва. Дипломна робота на здобуття ступеня магістра мистецтвознавства. — НАОМА. — Київ, 2010.
8. *Склярєнко Г.* Мистецтво Анатолія Степаненка. Між метеликом та песиголовцем // <http://community.livejournal.com/stanatul/6122.html>.
9. *Соловьєв А., Ложкина А.* Point Zero: Новейшая история украинского искусства // Спецпроект журналу ТОП10. — <http://top10-kiev.livejournal.com/300904.html>.
10. *Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О.* Термінологія сучасного мистецтва. — К.; Р., 2010. — С. 133–139.

**Анотація.** У статті йдеться про витоки та сучасний стан образотворчого мистецтва в Україні. Його візуальним символом можна вважати реді-мейди, 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-мейди, асамбляж, інсталяція, перформанс, гепенінг, арт-практики.

**Summary.** 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.