

ФАКУЛЬТЕТ ПЕДАГОГІКИ І ПСИХОЛОГІЇ

Зятник Софія

Науковий керівник – доц. Тютюнник І. С.

ХУДОЖНІЙ МЕТОД ТРАНСАВАНГАРДУ У ВІТЧИЗНЯНОМУ МИСТЕЦТВІ

Як відомо, постмодернізм – світоглядно-мистецький напрям, що виник та існує за епохи постмодерну. Особливою лінією постмодернізму є трансавангард. Він сформувався в італійському живописі наприкінці 1970-х як опозиція до неоавангарду, насамперед концептуалізму (автор терміну Аккіле Боніто Оліва). Особливістю трансавангарду як новітньої фази маньєризму полягає у використанні творів минулих епох, у творчій грі з ними. В українській образотворчості національний варіант трансавангарду сповідує група художників, які ототожнюють власну творчість із «сучасним мистецтвом».

Найбільш ґрунтовно та широко до проблеми трансавангарду звертається київський мистецтвознавець Ольга Петрова, розуміючи його як постмодерний інструмент у спілкуванні митців із художньою спадщиною людства [4]. До окремих аспектів означуваного явища звертаються і інші дослідники. Так, Катерина Шелупахіна аналізує феномен «номадної свідомості», що відтворюється в інтертекстуальних стратегіях мистецтва трансавангарду [5]. Як тип «нової» ідентичності розглянута ідентичністьномада, що утворюється в умовах постійного культурного кочів'я людини. За таких умов художній образ створюється шляхом застосування технологій часткового цитування, інтертекстуального запозичення, окремого контекстуального «дотику» стосовно культурних традицій минулого з одночасним «униканням» фіксованої культурної ідентифікації.

В українському мистецтвознавстві є також дослідження проявів номадної свідомості у творчості окремих художників. Так, у статті Ліани Бокотей розглянуто художній аналіз живописної мови закарпатського митця, трансавангардиста Ловранта Бокотей [1]. Метою його творчості є осмислення естетосфери ХХ сторіччя, передача його ексцентризму в адекватних трансавангардистських формах. Як стверджує автор, у творах Л. Бокотей мозаїчна свідомість художника та мистецький плюралізм дозволяють органічно поєднати і взаємодоповнити фігурацію з не фігурацією, символізм, метафоризм з колоризмом, асоціативну візуальність із знаковими константами.

Мета статті – виявити характерні риси творчості в межах художнього методу трансавангарду, властиві українським художникам. Для цього варто виокремити особливості стилістики трансавангарду та виявити, у зв'язку з цим, зміни у подачі твору образотворчого мистецтва.

Трансавангард, подібно до contemporary art, – відображення того, як відчувається людина в ситуації сучасного світу. Ці мистецькі напрями є віддзеркаленням свідомості людей та культурної ситуації в цілому. Трансавангард як окрема лінія постмодернізму виростає на культурному ґрунті попередніх художніх систем.

Рисами трансавангарду мистецтвознавці визначають наступні:

- «мемуаризм», але без ностальгічної інтонації;
- трансгресія образів (перехід від високого, патетичного до знижено-іронічного);
- фрагментована система бачення, багаточастковість сприймається як незавершеність художнього образу, що розвивається в часі і просторі;
 - творча гра, коли використовуються образи з масиву історії мистецтва, які постійно перекомпонуються; тому творам властиве поверхово-грайливе цитування;
 - іронічність образів, жарт, глузування, що є підставою для свободи творчого жесту художника;

- сповідання ідеї кризи прогресу та новаторства а тому відсутність претензій на оригінальність техніки та виконання;
- незалежність мистецтва від глобальних проблем та будь-якої змістовності, від необхідності бути транслятором ідей;
- хаос свідомості художника перебирає на себе роль світоглядної моделі особистості; звідси – культурна мішанка, еkleктика та множинність цитування;
- творам властиві дескриптивність, декоративна химерність, дивнуватість, відсутність яскраво вираженого повідомлення (множинність змісту), що змушує глядача зупинитися, подумати або лише отримати насолоду чи здивування.
- тенденція до «нової сентиментальності» з характерною увагою до тілесності та автобіографічності, яка проявилася наприкінці 1990-х – початку 2000-х.

До митців-провісників нового на той час художнього методу належить Сергій Параджанов. Передчуття постмодерну, зокрема трансавангарду властиве його творчості ще у 70-х роках ХХ ст. Під час підготовки до фільмів режисер часто створював колажі, які допомагали йому візуалізувати майбутні кадри. Сам Параджанов називав їх «спресованими фільмами». Після того як радянська влада заборонила йому знімати, саме колажі стали його основною практикою, а також малюнки, ляльки. Колаж з приватного прийому, техніки перетворювався в універсальний принцип побудови культури, зокрема твору мистецтва, формувалось нове «колажне мислення» [3].

Особливою темою творчості були капелюшки, які надавали жінці образу дивовижної квітки або птаха. Митець надавав старим речам нової якості, розкривав їхню внутрішню красу, до того незрозумілу і приховану для непідготовленого ока, «поєднував непоєднуване», поетизував матеріальний світ, як у фільмах, так і в колажах, які створював із сміття.

Характерні особливості творів Сергія Параджанова:

- власним фотопортретам він додавав самоіронії та почуття власної гідності;
- надавав перевагу усім кольорам, окрім сірого;
- застосовував прийом вільної гри з класичними портретами, який надавав шедевру нового життя, змушуючи глядачів посміхатись і дивуватись;
- поєднував сакральне і профанне, що обурювало тогочасних критиків;
- використовував вільну фантазію і могутню експресію, які були досить сміливими в тоталітарні часи.

Як стверджує Ольга Петрова, якщо Параджанов в ситуації трансавангарду сповідував категорію прекрасного, то художники 2000-х «красу духовну та пластичну вважають чимось непристойно-маргінальним. Із тріади архетипового неправомірно вилучено космічні закони гармонії та колективний досвід. Залишилися лише індивідуальний суб'єктивізм» [4, с. 119].

Пізніше, у 1990-х роках, свідомо прийняли засади «національного постеклектизму» трансавангарду О. Дубовик О. Тістол, К. Реунов, В. Шерешевський, Є. Найдєн, М. Вайсберг, О. Ройтбурд, А. Савадов, М. Кадан та ін.

З філософією трансавангарду пов'язуємо ще таку популярну форму подачі станкового твору як серійність (модульність, цикли картин, триптихи і серії), тяжіння до великоформатності та декоративність (переважання яскравих кольорів, сильних кольорових та фактурних контрастів) [2].

До прикладу, схильність до експериментування властива Володимирі Яковцю (серії «Ідеал», «Голуба культура», «Покоління», «Фанатки»). Свій напрямок художник характеризує як «палімпсестну симуляцію», де яскраво виражена постмодерністська колажність, іронія, втілена у великомасштабних інсталяціях.

Задум, який полягав саме в множинності фрагментів, характерний і для мозаїчного проекту «Неофольк» (2013) сучасного художника Миколи Маценка. Він складався із 140-ка квадратних полотен із зображеними орнаментами вишивки. Таких прикладів у практиці вітчизняного образотворчого мистецтва можемо відшукати багато, що свідчить про поширення «нової номадної» свідомості серед художників.

Висновок. Художній метод трансавангарду спричинив хвилю поверхнево-грайливого, іронічного цитування відомих творів минулих епох, фрагментовану систему бачення, де багаточастковість вітається і сприймається як незавершеність художнього образу.

Спостереження за творчою лабораторією українських митців, аналіз творів візуального мистецтва показали їх схильність до нової форми подачі твору образотворчого мистецтва, що полягає у створенні полотна методом повтору мотивів зображення а також виконанні серійних картин.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бокотей Л. Л. «Закарпатський трансавангардизм» Ловранта Бокотей. Вісник Закарпатського художнього інституту. 2015. Вип. 6. С. 56–59.
2. Мурина Л. О монументальности и формате в современном молодом сибирском искусстве. Культура Алтайського края. 2013. №2(10). С. 20–21.
3. Мусієнко Н. Сергій Параджанов: поезія світу речей. Образотворче мистецтво. 2008. № 1. С. 64–66.
4. Петрова О. Трансавангард по-українськи. Час місцевий / Третє око: Мистецькі студії: монографічна збірка статей. Київ : Фенікс, 2015. С. 109–120.
5. Шелупахіна К. М. Художні практики мистецтва трансавангарду як антропологічна стратегія формування «нової» ідентичності. Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка. 2010. № 7 (194) квітень. С. 150–155.

Петльована Інна

Науковий керівник – доц. Тютюнник І. С.

МИСТЕЦЬКА РЕЗИДЕНЦІЯ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОЇ САМООРГАНІЗАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ РЕЗИДЕНЦІЇ ІМ. НАЗАРІЯ ВОЙТОВИЧА)

Сьогодні є очевидним вихід мистецтва за межі традиційної форми існування в більш широкий простір життєвої реальності сучасної людини. Притаманні попередній добі єдність, стабільність ідеологічно забарвлених художніх принципів, регулярна фінансова підтримка змінилися розмаїттям і новаційністю, державні форми організації мистецького життя – новими недержавними формами, орієнтованими на масового споживача (мистецько-літературними об'єднаннями, фестивалями тощо). Новими в Україні є і арт-резиденції – практики організації життя творчої спільноти.

Серед дослідників форм художньої самоорганізації в Україні ґрунтовними є публікації Наталії Булавіної – мистецтвознавця, завідувача відділом кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України та мистецтвознавця Зої Алфьорової [1; 2]. Вони аналізують процес інституалізації сучасного візуального мистецтва в Україні, виявляють наявність протилежних тенденцій в процесах інституалізації, які підвищують роль самоорганізації мистецької спільноти в Україні.

Цінними для нас є і статті Людмили Ничай, куратора резиденції в арт-резиденції імені Назара Войтовича в Тернопільській області [3; 4]. Її дослідження охоплює історичні витоки мистецьких резиденцій та основні їх аспекти діяльності.

Мета статті – охарактеризувати риси та види художньої самоорганізації в мистецькій сфері України, висвітлити особливості діяльності арт-резиденції як форми самоорганізації в галузі мистецтва.

Як стверджує Н. Булавіна, художня самоорганізація – альтернативний напрямок інституалізації сучасного візуального мистецтва, спрямований на створення незалежних некомерційних просторів і подій, художніх практик [1].

До рис художньої самоорганізації можна віднести наступні:

- дистанціювання від співпраці з державним ресурсом, виключення тим самим можливості свого регулювання механізмами державної культурної політики;
 - гіперактивність комунікації;
 - популяризація мистецьких ідей через мережу Інтернет;
 - створення художнього продукту в рамках власної прийнятної ідеології;
 - залежність від грантових програм з подальшою тотальною узгодженістю (й можливим творчим колапсом за їх припинення);
- демократичність форм представлення.