

30

РОКІВ ПРИСУТНОСТІ
СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ

1991–2021

30

РОКІВ ПРИСУТНОСТІ

СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ

Автор ідеї Ігор Абрамович

1991–2021

Київ, 2022

МАТВІЙ ВАЙСБЕРГ



Народився 1958 року в Києві. Український художник, ілюстратор. Навчався в РХСШ ім. Т. Г. Шевченка. Закінчив Київський поліграфічний інститут, відділення книжкової графіки. Член ВТСХ «БЖ-АРТ». Автор ілюстрацій до творів Ф. Достоевського, Шолом-Алейхема, К. Юнга, Х. Ортеги-і-Гассета. Один з основоположників напрямку «київський ар'єргард». Роботи художника знаходяться в Національному музеї «Київська картинна галерея», Запорізькому обласному художньому музеї, «Gaon Jewish Museum» (Вільнюс, Литва), приватних колекціях США, Ізраїлю, Греції, Великобританії, Швеції, ПАР, Австрії, Чехії, Грузії, Канади, Японії, Туреччини, Італії, Польщі, Нідерландів, Франції, Німеччини. Живе та працює в Києві.

Вибрані виставки:

«Матвій Вайсберг у музеї Ханенків» (2020, Музей Ханенків спільно з галереєю «Дукат», Київ); «А млини все стоять, Санчо!» (2019, галерея «Маяк», Київ); «Птах над Біркенау» (2018, галерея «Білий світ», Київ); «Стіна» (2017, Музей українського живопису, Дніпро); «Стіна» (2016, Музей образотворчих мистецтв Національного музею Грузії, Тбілісі); «Ergo Sum» (2016, галерея «Дукат», Київ); «Музейне зібрання. Українське сучасне мистецтво 1985–2015. З приватних колекцій» (2015, Мистецький Арсенал, Київ); «Стіна» (2015, Сейм Республіки Польща, Варшава); «Contemporary Ukrainian Artists» (2013, Saatchi Gallery, Лондон); «Горобці, бегемоти та інші» (2011, галерея «Триптих», Київ); «Від хаосу до ладу» (2008, галерея «Bottega», Київ); «День шостий» (2005, галерея «Триптих», Київ); «Ретроспектива» (2002, Галерея мистецтв НаУКМА, Київ); «Хто ти?» (2001, Виставковий палац Женеви, Швейцарія); «Сім днів» (2000, галерея «Ра», Київ); «Мистецтво з України» (2000, Galerie Doktorhaus, Обердінсбах, Швейцарія); «Живопис. Графіка» (1999, галерея «36», Київ); «Міфи і символи» (1998, галерея «Ательє Карась», Київ); «Вино комети» (1997, НХМУ, Київ); «Час світу» (1995, Київський національний музей російського мистецтва, Київ); «Neu Kreis» (1994, Klaus Weidlich Kunstvermittlung, Мюнхен, Німеччина); «Нісайон» (1993, ЦБХ, Київ); Із зібрання Ю. Лівшица (1992, Музей історії міста, Київ); Виставка пам'яті жертв Бабиного Яру (1991, ЦБХ, Київ).

Борець за справедливість і візуальний співець своєї епохи, Матвій Вайсберг грає значну роль в історії новітнього українського мистецтва. Та попри те, що доробок Вайсберга налічує декілька сотень картин, у широкого загалу Вайсберг асоціюється з «майданівською» серією «Стіна», що складається з 28 живописних робіт. Всього за рік вона неодноразово виставлялася не тільки в містах України, а й у Лондоні, Берліні, Нью-Йорку, Лос-Анджелесі, проте без можливості придбати. Створити серію, що отримала назву «Стіна» (28.01.14–08.03.14), митця надихнув київський Майдан, де Вайсберг брав активну участь. Картини писалися в періоди перемир'я, і весь цикл був завершений незабаром після перемоги Революції Гідності. «Стіна» стала чи не першою спробою осмислити буремні події 2013–2014-го в царині вітчизняної культури.

Мистецтво відоме своєю парадоксальною здатністю передчувати грандіозні суспільні зміни: культурна революція завжди випереджає соціальну. За 2 роки до створення «Стіни» Вайсберг зробив однойменний проект за біблійними мотивами. За основу автор взяв ілюстрації Ганса Гольбейна (молодшого) до «Танаху» і на 32 картинах закарбував враження від поїздок в Єрусалим, де, за вихованням атеїст, відвідував семінари в біблійному університеті. Дивним чином, порівнюючи дві «Стіни», між ними відчувається зв'язок. Сповнений алюзій, передреволюційний проект можна розглядати як знак і провісник майбутніх змін.

Мережковський був переконаний, що політичній революції повинна передувати «революція духу», і першу «Стіну» можна вважати такою. У проекті 2014-го року Вайсберг відтворює «соціально-політичну революцію», розглядаючи Майдан під збільшувальним склом як його учасник і дослідник. Відтак, перший акцент, який робить митець, пов'язаний з аналізом смислів, котрі закарбовані автором в відображених артефактах як зміст системи цінностей суб'єкта-революціонера. Другий акцент представлений спробою дослідити смислове наповнення об'єктів через аналіз їх матеріальної форми. Вайсберг прагне висловити динаміку руху і музичність ритмів за допомогою «закономірностей» взаємопроникнення основних кольорів спектра та криволінійних поверхонь.

Маніфестація грандіозних естетичних і революційних зрушень, люта й непримиренна боротьба у «Стіні» зображується у формі фрагменту, немов вирваного зі щоденникового запису. Кольорові співзвуччя теплих і холодних кольорів зображують події революції. Радісні новини змінювалися прощанням із втраченими на полі бою, все це Вайсберг закарбовував на майже абстрактних роботах лише тільки формами, барвами та фактурою. Художник не намагався відтворювати побачені на «рингу» бої, а лише натякав на них, показуючи глядачу фрагменти, а далі уява сама домальовує те, що залишилося «за кадром». Художник «фіксує» ніч першого грудневого штурму, тиждень січневих боїв і три дні прикінцевого лютневого протистояння, найважливіші та найпіковіші моменти.

Найголовніше, що відбувається у другій «Стіні» (2014-го) — це справдження методу аксіологічної реконструкції, що за його допомогою Вайсберг вибудовує систему цінностей Революції Гідності. У своєму пластичному дослідженні художник використовує метод герменевтики для тлумачення своєї естетико-філософської та мистецтвознавчої рефлексії.

Роксана Рублевська



«Стіна 28.01-08.03.2014». Полотно, олія, кожна робота 45 × 60 см. 2014

ІГОР ГУСЕВ



Ігор Гусев (нар. 1970) — український живописець, фото- і відеохудожник, автор перформансів, об'єктів, інсталяцій, поет, рок-музикант, куратор. Закінчив Одеське художнє училище ім. М. Грекова (1991). Лідер руху «Арт-рейдери», засновник андер-граундної галереї «Норма». Учасник багатьох виставок та проєктів («Рестарт», «Космічна Одіссея», «Незалежні», «20 років присутності», спецпроект Першої Київської міжнародної бієнале сучасного мистецтва ARSENALE 2012 «Подвійна гра») в Україні та за кордоном.

Вибрані виставки:

«Дистанційні пісні» (2021, Музей Західного і Східного мистецтва, Одеса); «Новітня історія України» (2020, Музей сучасного мистецтва, Одеса); «Art Fiction» (2018, PACKGallery, Мілан, Італія); «ZeitAgenten» (2017, Karenina Gallery, Відень); «Трансмузеум» (2018, Художній музей, Одеса); «Dreams» (2018, The Untitled Art Gallery, Лос-Анжелес, США); «Теорія струн», (2016, Музей Західного і Східного мистецтва, Одеса); «Дух часу» (2016, Zenko Foundation, Татарів, Івано-Франківська обл.); «Сповідь резидента» (2016, Pizana Gallery, Подгоріца, Чорногорія); «Музейне зібрання. Українське сучасне мистецтво 1985–2015. З приватних колекцій» (2015, Мистецький Арсенал, Київ); «Сучасні українські художники і Panton Chair» (2014, PinchukArtCentre, Київ); «I Am a Drop in the Ocean» (2014, Kunstlerhaus, Відень); «Contemporary Ukrainian Artists» (2013, Saatchi Gallery, Лондон); «Орієнтація на місцевості» (2013, НХМУ, Київ); «Arsenale 2012. Міжнародна бієнале сучасного мистецтва» (2012, Мистецький Арсенал, Київ); «Космічна Одіссея» (2011, Мистецький Арсенал, Київ); «Українська Нова хвиля» (2009, НХМУ, Київ); «Restart» (2009, Морський Арт-термінал, Одеса); «Прощавай, зброє!» (2004, Мистецький Арсенал, Київ); «За порогом» (2002, ЦБХ, Москва); «Виставка картин» (2000, Художній музей, Одеса); «Лабіринт» (1998, Друга бієнале графіки, Прага); «Синдром Кандинського» (1995, Краєзнавчий музей, Одеса); «Простір культурної революції» (1994, Національний центр «Український дім», Київ); «Штиль» (1992, НСХУ, Київ).

В історії новітнього українського мистецтва творчий доробок Ігора Гусева — явище самотутнє, хоча і досить суперечливе. Воно існує на перетині концептуального художнього жесту й методологічного сумніву. Роботи Гусева представлені у відомих галереях Європи, і в той же час винесені самим митцем у вуличний простір у спробі подолати буржуазність і елітарність як незмінний стереотип щодо самого розуміння мистецтва. Одним зі знакових проєктів, у якому через образ часу переосмислюється багатошаровість масової культури, є живописна серія 2016 року «Агенти часу». Персонажі Гусева виступають пластичним відображенням нескінченного багатства нюансів світовідчуття художника, а екзистенційний гумор є способом його соціальної адаптації.

При перегляді «Агентів часу» спочатку здається, що перед нами — класичний живопис, віртуозний за технікою виконання. Проте ось погляд ковзає вбік від ідилічного сюжету і чіпляється за кольорові співставлення-перешкоди, глітч-ефекти (англ. glitch — збій) та смуги, що тягнуться так, немов цифрові помилки, залишаючи глядача у постмодерністському просторі гри сенсами. На першому плані зафіксовані немов закарбовані кадри з історичного кінематографа, а тлом є інформаційний шум, з яким ми змушені зазнавати зіткнення повсякчас.

Гусев не просто запозичує образи зі світової культурної спадщини, а й дає їм нову інтерпретацію, вводить глядача у свій іронічний контекст. «Агенти часу» існують поза правилами. Їх радикалізована, їдка й сюжетно-провокативна естетика дає можливість мікшувати стилі, стираючи межу між реальністю та фантазією. Схоже на те, як ніби в основі «Агентів часу» лежить фізична теорія струн, котра вивчає динаміку взаємодії об'єктів.

Кольорові смуги, що тягнуться від зображення, є унаочненням злиття двох різних мов: міметичної та абстрактної. Глядач впізнає предметний світ за наведеними аналогіями і симуляціями цифрового зображення. Гусев запитує: «Чи можна порівняти глядача, що переступає поріг музею, з тим самим глядачем, коли він уже поринув у процес огляду експонатів?» Відповідь — ні. Того, хто переступив поріг музею, більше не існує. Його замінює час, що впливає з простору, — і навпаки, а ми спостерігаємо за різнокольоровими смугами, котрі виникли в результаті цих процесів. Отже, глітч-ефекти, що зазвичай з'являються від засвіченого кадру чи деформації телезображення, трактуються як данина технологічній неофутуристичній сучасності, котру ми перестаємо сприймати критично через брак часу й кліпове мислення. Роботи надають унікальну можливість мандрувати епохами, а глітч — дуже вдала спроба візуалізувати проникнення в таємниці непроявленого світу.

Роксана Рублевська



«Гуманісти». Полотно, олія, 145 × 195 см. 2015



«Шаблековтачка». Полотно, олія, 195 × 145 см. 2016

ПАВЛО КЕРЕСТЕЙ



Керестей Павло (нар. 1962) — український живописець, відео- та фото-художник, автор інсталяцій, перформансів, теоретичних текстів, куратор. Народився в м. Ужгород. Закінчив Львівський державний інститут прикладного мистецтва (1984). Учасник київського арт-своту «Паризька Комуна» та численних персональних і групових виставок в Україні та за її межами. Твори художника експонуються у галереях та зберігаються у приватних зібраннях України, Європи, США. Живе й працює в місті Редінгу (Англія) та Мюнхені (Німеччина).

Вибрані виставки:

«Time to Collect» (2021, Художній музей, Одеса); «Strange Time» (2020, Radio Vaduz, Radio-Activity, Lenbachhaus Museum, Мюнхен, Німеччина); «Ukrainian National Pavilion» (2019, Венеція, Італія); «Перманентна революція» (2018, Ludwig Museum, Будапешт); «Art Work» (2018, State Art Gallery, Варшава); «A Story About Certain Histories» (2017, галерея «Labirynt», Люблін, Польща); «FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х» (2017, Мистецький Арсенал, Київ); «Liquid Trust» (2016, GRAD Gallery, Лондон); «Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище» (2016, PinchukArtCentre, Київ); «Liquid Trust» (2015, ICA, Лондон / Western Front, Ванкувер, Канада); «Бонобо» (2015, GRAD Gallery, Лондон); «Музейне зібрання. Українське сучасне мистецтво 1985–2015. З приватних колекцій» (2015, Мистецький Арсенал, Київ); «Premonition: Ukrainian Art Now» (2014, Saatchi Gallery, Лондон); «Сучасні українські художники і Panton Chair» (2014, PinchukArtCentre, Київ); «Орієнтація на місцевості» (2013, НХМУ, Київ); «Ballet» (2011–2013, Kunst Museum, Тун, Швейцарія / Mackenzie Art Gallery, Регіна, Канада / ПЕРММ, Перм, Росія); «НЕЗАЛЕЖНIndependent» (2011, Мистецький Арсенал, Київ); «Українська Нова хвиля» (2009, НХМУ, Київ); «Work. Arbeit. Труд» (2007, Artists Studio, Knightsbridge, Лондон); «Nightshifts» (2006, The Western Front, Ванкувер, Канада); Бієнале перформансу (2006, Ванкувер, Канада); Бієнале відео-арту (2000–2010, Торонто / Барселона / Женева / Грац / Больцано); «Прощавай, зброє», (2004, Мистецький Арсенал, Київ); «Перша колекція» (2003, ЦБХ, Київ); «Абстракція в російському мистецтві 1920–2000» (2002, Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Росія); «Невагомі радикали» (1996, галерея «Бланк», Київ); «Radical Chic» (1994–1996, Szuper Gallery, Мюнхен, Німеччина / 1993, Grassi Museum, Лейпциг, Німеччина); «Діалог з Києвом» (1992, Villa Stuck, Мюнхен, Німеччина); «Postanesthesia» (1992, Kunstlerwerkstatt Lothringerstrasse, Мюнхен, Німеччина).

Широко відомий у Європі та США, художник Павло Керестей здобув визнання ще за часів «Паризької Комуни» — підпільного пострадянського арт-своту у Києві. Наприкінці 90-х Керестей представляв українську «нову хвилю» і вже тоді взявся створювати свій унікальний образний світ, що ідейно й пластично існує на перетині постмодерніського неоекспресіонізму, трансавангарду та художньої практики сюрреалістів.

Живописна серія «Kino, Cinema» виникла досить випадково. Спекотного літа 2019-го Павло, що вже багато років мешкає та працює у Великобританії, приїхав до рідного Ужгороду, аби відремонтувати батьківську квартиру. Залишившись наодинці з власними думками, блукаючи вулицями, художник помітив занедбаний міський кінотеатр, неподалік якого знайшлася розетка з комунальної електромережі. За декілька днів Керестей повернувся туди після заходу сонця з відеопроектором і влаштував стихійний кінопоказ просто неба. Зображення проектувалося на фасад кінотеатру. За декілька хвилин почали збиратися глядачі: запрошені й випадкові. Відтак, протягом наступних 45 днів глядачі збиралися о 10 вечора, аби разом переглядати фільми й дискутувати майже на «руїнах» забутого кінотеатру. Мізансцени з цих посиденьок Керестей закарбував олією на полотнах. На першому плані зображено групу людей, які, немов метелики, злетілися на світло проектора. Герої робіт умисно написані без деталізації, наче на змазаній світліні, їх одяг і тіло вкриті кольорами, що відбиваються від екрану проектора. На другому плані — абстрактні фрагменти кінокадрів, що сплетені у мерехтіння фарб, створюючи ілюзію кіноруху.

Розглядаючи серію Керестея «Kino, Cinema», ми наближаємось до розуміння безпосереднього зв'язку часу та візуальності. Керестей досліджує час у широкому сенсі: як конкретну мить, епоху і Хронос, що породив Всесвіт. Його мистецькою метою є зображення мислимо-видимого часу. Художника цікавить, як зафіксувати не лише процес, а й щирі реакції на нього.

Німецький теоретик мистецтва Готхольд Лессінг стверджував, що у живопису, в якому закарбовується виключно один момент, важливо обрати найвиразніший, з якого було б зрозуміло всі попередні й подальші моменти. Та Керестей, здається, доходить іншої думки. Його концепція часу близька до гуссерлівської і вписана у просторовий вимір. Час, за Едмундом Гуссерлем, має свідомість, що знаходить конкретний вираз на просторовій мові, це реальний рухливий шар співвідношень знань та моментів, що демонструються у внутрішньому просторі досвіду. Керестей зображає людей, де кожен існує у власній системі суб'єктивних очевидностей. В оновленій феноменологічній оптиці автор розкриває модифікації простору: тактильного, візуального й інших. У «Kino, Cinema» Керестей немов апелює і до власного досвіду перебування в арт-своті «Паризької Комуни». В сюжетній складовій відчувається мотив «дитячого дискурсу», згадані образи зі світлин безтурботної юності. На відміну від інших серій Керестея, колористично-тривожних, «Kino, Cinema» позначена розслабленістю курортного марева надвечір'я. Тут більше немає улюбленого мотиву супротиву, автор чи не вперше перестає апелювати до кризи екшн-культури. Видовище залишається у абстрактних світлових плямах від променя з кінопроектору, і ми не маємо змоги його «торкнутися».

Тематично проект значно глибше, аніж просто фіксація стихійного кіносеансу. Драматургія серії побудована на механізмі проникнення засобів кінематографа в художню тканину сучасного живопису, шляхом їх адаптації до візуальної форми.

Керестей досліджує загальносвітову тенденцію синтезу мистецтв, їх взаємопоглинання й заміщення. Не можна виключати й психологічну складову серії. Живопис для Павла Керестея є вивченням адаптації людини у соціальній групі. Відтак, майже перформативно спровокований кінопоказ є насамперед дослідженням спонтанної комунікації, розподілу ролей та варіативної індивідуальної взаємодії її учасників.

Роксана Рублевська



«Kino Cinema». Полотно, олія, 160 × 200 см. 2020



«Kino Cinema». Полотно, олія, 40 × 60 см. 2020



«Kino Cinema». Полотно, олія, 160 × 200 см. 2021



«Kino Cinema». Полотно, олія, 40 × 60 см. 2020

ГАННА КРИВОЛАП



Фото: Олександр Сербінов

Ганна Криволап народилася в 1977 р в Києві. У 1995 році закінчила Державну художню школу ім. Т. Г. Шевченка, у 2001 році — Київську національну академію образотворчого мистецтва і архітектури. Виставкову діяльність розпочала в 1990 році. З 2001 року Криволап — член Національної спілки художників України. Мисткиня входить до офіційного міжнародного рейтингу топ-100 кращих українських майстрів. Її роботи зберігаються в музеї MOYA у Відні, Запорізькому художньому музеї, Черкаському музеї образотворчого мистецтва, в «Колекції мистецтв» при посольстві США, а також у приватних колекціях в Україні, Швейцарії, Німеччині, Австрії, Канаді, Іспанії, Норвегії, США, Польщі, Швеції, Туреччині, Франції. Наразі мисткиня живе та працює курсуючи між Чорногорією, Німеччиною та Україною.

Вибрані виставки:

«Ремінісценції» (2020, зали Національної спілки художників України, Київ); «Причетність» (2019, Музей історії міста, Київ); «Причетність», під кураторством Марата Гельмана (2019, Dukley Art Center, Котор, Чорногорія); «Цвітіння» (2019, Рада Європи, Страсбург, Франція); «Горизонти» (2018, Національний музей «Київська галерея», Київ); «Нові горизонти» (2018, Barbara von Stechow, Франкфурт, Німеччина); «Батьківщина», (2014, Мистецький Арсенал, Київ); «Україна. Архетип свободи» (2014, Novomatic Forum, Відень); «Трієнале живопису» (премія) (2013, Національна спілка художників України, Київ); «Трансформація часу. Вулиця», «Гурзуфські сезони» (2009, Музей сучасного мистецтва, Київ); «Saraewska zima» (2014, Сараєво, Боснія та Герцоговина); HFAF-Houston Fine Art Fare (2013, Х'юстон, США), ARTSD13 — Art San Diego (2013, Сан-Дієго, США), CONTEXT Art Miami (2013, Маямі, США); Art Palm Beach Miami International (2010, Маямі, США), Armory Art Week (2010, Нью-Йорк, США); Istanbul Contemporary (2009, Стамбул, Туреччина); Art International Zurich (2007, Цюрих, Швейцарія).

Серед художників, котрі формують обличчя сучасного українського мистецтва за кордоном, чільне місце належить Ганні Криволап, яка протягом кількох десятиліть презентує свої роботи в Європі та США. Експериментувати в площині абстрактного живопису Ганна продовжує у своєму пейзажному проекті «Горизонти міст», який досліджує «вглиб» понад 12 років поспіль. В ньому Криволап оживляє краєвиди Стамбула, Рима, Нью-Йорка, Берліна, Гурзуфа, Києва та інших міст, що візуально знайомі глядачу з усіх куточків світу, навіть якщо він ними ніколи не подорожував. Колись побачені Ганною місця немов самі конструюються в іконографію урбаністичного простору, конкретного лише на перший погляд. Відтак, на полотнах вгадуються нью-йоркські хмарочоси, руїни античних полісів і середньовічні триумфальні арки, християнські храми й урядові споруди, візантійські мечеті й пишні барокові палаці, відтворені методом лірико-експресивного узагальнення.

Архітектура в живописній серії «Горизонти міст» — це не просто статичне просторове мистецтво, переведене в живопис. Не мертва матерія, не техногенно-економічне тло. Мисткиня персоніфікує архітектуру, визначаючи спосіб, у який існує людина багато віків. Міські пейзажі Криволап мають риси суб'єктності й об'ємно портретують сучасний світ, перетворюючи кожне його зображення на документ часу. Ганна аналізує місто як явище, інтерпретуючи його у власний спосіб, базуючись на теорії інтуїтивізму Бергсона.

Відтак, глядач мандрує головними вулицями й площами міст, споглядаючи їх з висоти пташиного польоту й вихоплюючи окремі архітектурні елементи, які витісняють і поглинають один одного. Саме у них Криволап ховає оповідь про час через естетику символу й демонструє злиття культурних шарів, що власне й становлять особисту історію міста. На інтернаціональність культурного спадку звертав увагу ще німецький письменник Гете, котрий вважав, що «патріотичного мистецтва» не існує, як і «патріотичної науки». В серії «Горизонти міст» Ганна у художній спосіб ілюструє феномен космополітизму, що особливу актуальність набуває в епоху глобалізації. Головним завданням «Горизонтів» є зіставлення художніх образів різних міст в одному виставковому просторі, що демонструє глобальний культурний вимір. Ганну цікавить місто як унікальне просторове утворення, як конкретний прояв цілого, і для сучасної культури, що прагне усвідомити свою абсолютну єдність, така установка видається найбільш прийнятною. Позиції залежності від художника як провідника тут протистоїть та, за якою міста самостійно ініціюють пов'язані з ними асоціації, і авторка лише відтворює їх, уникаючи фіксації на проблемах національної та територіальної приналежності.

Інтенсивність кольору Ганни Криволап відповідає інтенсивності пережитих почуттів, а співвідношення чистих контрастних фарб, їхня взаємодія і боротьба на полотні допомагає авторці віднайти унікальну гармонію в умисних дисонансах. Ганна зберігає епікурейську святковість буття, посилюючи її сезаннізмами, уникаючи стандартних тональних змішувань і м'яких переходів.

Між тим краєвиди міст Ганни Криволап трансформуються, і новий цикл «Горизонтів» («Горизонти. Фактаризація») являє собою пейзажі, роздібнені на фрагменти — за допомогою реального колажу а чи його живописної імітації. Авторка розрізає роботу на шматки й збирає на полотні заново, що дозволяє їй досліджувати композиційні ритми не порушуючи тла, а просто пересуваючи їх на площині. Деконструкція витісняє людину з центру культури, вказуючи на міфологічність традиційного мислення глядача і навіть автора. Так Ганна розміщує майже невпізнанні елементи чи їх частини тепер вже на геометричному тлі, що навмисно порушує усталені закони живопису у спробі передати особисте бачення матеріальної структури.

Підсумковий ефект — емоційний вплив таких робіт — досягається співвідпорядкованістю всіх елементів картини, лінійними ритмами, що створюють ефект руху, подібний до внутрішньокадрового монтажу.

Роксана Рублевська



«Горизонти міст. Львів». Полотно, олія, 2020



«Горизонти міст. Сараєво». Полотно, олія, 2015

ОЛЕКСА МАНН



Живописець, графік, автор об'єктів та інсталяцій, Олекса Манн народився у 1978 році. Закінчив Дніпропетровський художній коледж та Львівську національну академію мистецтв. З 1997 року — учасник більше сотні виставок, проєктів в Україні та Європі. Працює в напрямку урбан-арту, створюючи власну візуальну мову, суголосну сучасному агресивному середовищу. Авторські роботи є у приватних колекціях в Україні, Австрії, Росії, Франції, Німеччині, Японії, США та Канаді. Живе та працює в Києві.

Вибрані виставки:

«Exodus» (2019, Музей історії міста, Київ); «Grafika» (2019, галерея «Маяк», Київ); «Чорний період» (2018, ІПСМ, Київ); «Революціонуймо» (2018, Мистецький Арсенал, Київ); «Неошаманізм: сила ритуалу» (2018, Biruchiy Contemporary Art, Запоріжжя); «Show Promise» (2017, Палац мистецтв, Львів); «Народження трагедії з духу музики» (2017, Kyiv Art Week, Київ); «Деформація», спільно з Зіо Зіглером (2016, Sky Art Foundation, Київ / Сан-Франциско, США); «Ergo Sum» (2016, галерея «Дукат», Київ); «Деформація» (2016, Sky Art Foundation, Київ); «Межа довіри» (2015, ЦСМ «ЄрміловЦентр», Харків); «A4» (2015, Бієнале сучасного мистецтва, Вільнюс); «Практика видозмін» (2015, ІПСМ, Київ); «Ukraine Extra Ordinaire» (2015, Slow Galerie, Париж); «Досвід єднання» (2014, Fulbright Fund, Чикаго, США); «I Am a Drop in the Ocean» (2014, Kunstlerhaus, Відень); «Теорія вірогідності» (2014, ІПСМ, Київ); «Stand With Ukraine» (2014, Gateway Art Center, Нью-Йорк, США); «Бактерія» (2013, NT-Art Gallery, Одеса); «Індустріальний Едем» (2013, ІПСМ, Київ); «Kyiv Contemporary Art» (2013, Мистецький Арсенал, Київ); «Одна з N» (2013, галерея «Detenpyla», Львів); «12–12» (2012, Київ–Москва–Новосибірськ); «Kyiv Contemporary Art» (2011, Мистецький Арсенал, Київ); «Жлоб-Арт» (2011, Музей сучасного мистецтва, Київ); «Українське молоде актуальне мистецтво» (2010, Музей сучасного мистецтва, Київ); «Ми не маргінали» (2008, Краків, Польща); «Versus» (2004, Будинок архітектора, Київ); «Арт-фестиваль “Молодість”» (2002, Львів–Київ); «Срібний квадрат» (2001, Національний музей, Перемишль–Дебрецен–Кошице–Львів); «Персональна виставка» (1998, арт-клуб «Лялька», Львів); «Персональна виставка» (1997, галерея «Яровіт», Львів).

Сатиричний і екзистенційний водночас, мультидисциплінарний проєкт Олекси Манна «Чорний період» був представлений у просторі Інституту проблем сучасного мистецтва у 2018 році за ініціативи арт-продюсера Костянтина Кожемяки. Експозиція нараховувала 80 живописних робіт, а також інсталяцію та аудіоінсталяцію, створену українським композитором Антоном Дегтярьовим, котрий працює під псевдонімом Ptakh. Куратором проєкту став Олександр Михед, що назвав його епосом урбанізму про засвоєння, захоплення, загарбання території міста.

Ідея нової серії виникла у Олекси Манна спонтанно і реалізувалася в форматі нотаток мандрівника. Тимчасово переїхавши до Ужгороду, Манн захопився його ляльковою архітектурою настільки, що вирішив умисно розшукати дисгармонію у цьому старовинному європейському місті. Відтак, художника потягнуло на околиці, де він досліджував залишки радянського минулого, фіксуючи власні враження чорно-білими фарбами й крейдою на звичайному картоні. Саме мінімалізм у колориті надав проєкту особливої виразності, максимально зануривши глядача у драматургічну складову твору, а музичний супровід виявив у візуальному аспекті «Чорного періоду» універсальні музично-міфологічні коди, схожі на ковзання різними рівнями семантики. Спеціально для виставки, експозиційна зала ІПСМ була спроектована таким чином, що глядач потрапляв у своєрідний лабіринт пострадянського гетто, немов побачивши все на власні очі.

Іржаві гаражі й занедбані кіоски, трансформатори, турбіни заводів, розмальовані паркани, що нагадують декорації з артхаусного фільму. Немов документаліст, Олекса демонструє трансформацію урбаністичного пейзажу, спричинену історико-політичними змінами. Зображуючи промислові й міські об'єкти, художник фіксує неприкрашену повсякденність, від якої ми намагаємося втекти. За допомогою деталей, акцентних кольорів, Манн передає відчуття екзистенційної тривоги, змішане з очікуванням переходу у інший вимір, який от-от поглине всі артефакти минулої епохи. На всіх живописних роботах, навіть виключно пейзажних, можна помітити драматургічний прийом «відкладеної дії», який створює психологічну напругу. За підкресленою лаконічністю форм раптом постає екзистенційний жак: відчуття страху й смутку. Живописні декорації Манна — немов прозора в'язниця. Та її мешканці не прагнуть вийти звідти, бо давно існують лише як сірі вицвілі оболонки.

Художник, немов Сталкер у кінофільмі Тарковського, мандрує моторошними постапокаліптичними місцями, виконуючи роль провідника у «зону» пострадянської руїни, час у якій зупинився. Велику увагу він приділяє своїм персонажам, що населяють «зону», яких, до речі, не критикує й не висміює. Це узагальнені образи «маленьких людей» з околиць міста, що вийшли з бідноти. Вони об'єднуються за ознаками контркультури заради самоствердження, романтизуючи свій спосіб мислення і життя як такий, що може йменуватися вільним від гніту будь-якої системи. Герої робіт Манна — люди, на яких крах соціалістичної системи позначився найтрагічнішим чином: вони стали гангреною на соціальному тілі нового суспільства. Люди, чиї інтереси вже ніхто не представляє.

Відкадровані мозаїки буденної реальності завдяки ясності композиції створюють ілюзію художньої достовірності, яка народжується з іманентного шару символів. Так на брутальному й експресивному живопису Манна проступає синтетичний образ пострадянської реальності, у якій ми живемо, суб'єктивної, проте невимовно шокуючої. Манна приваблюють мотиви, які дозволяють показати взаємодію індустріальних і урбаністичних форм, динамічні зрушення в сприйнятті багатогаровості світу, що пов'язані з життям в агоністичній парадигмі «чорне-біле», де будь-який вибір є радикальним.

Весь творчий доробок Олекси Манно можна вважати автоміфологічним, і глядач є одним з учасників художньої процесу. Та в «Чорному періоді» автор переосмислює не тільки власну методологію, а й духовну кризу пострадянської людини, що залишилася на зламі епох покинутою напризволяще. Олекса пропонує оперувати не самим міфом, а його свідомою апроксимацією. Відтак він передає образний світ чуттєвих, інтелектуальних, предметних, культурно-жанрових реалій, активізуючи асоціативне поле «внутрішнього кінотеатру». Зір глядача, звернений всередину себе, дає можливість сприймати «Чорний період» як унікальну конфігурацію й синтез фрагментів, помічених самостійно.

Роксана Рублевська



«Цех?». Коробка, акрил, крейда, 20 × 38 см. 2016



«Гаражі в єбенях». Коробка, акрил, крейда, 20 × 39 см. 2016



«Олег». Коробка, акрил, крейда, 37 × 35 см. 2016



«Яма на дорозі». Коробка, акрил, крейда, 20 × 35 см. 2016

ОЛЕКСАНДР РОЙТБУРД



Народився 1961-го року в Одесі. Український художник, автор об'єктів, відео та інсталяцій, куратор. Один з лідерів хвилі «українського трансавангарду». Закінчив художньо-графічний факультет Одеського педагогічного інституту ім. Ушинського (1983). Член Національної спілки художників України (з 1989). Представник Південно-української художньої школи. Один з представників українського постмодернізму. Засновник асоціації «Нове мистецтво», Одеса (1994). Голова правління ЦСМ Дж. Сороса, Одеса (1997–1999). Жив і працював у Нью-Йорку (2000–2002). Був директором Галереї Марата Гельмана у Києві. Учасник 49-ї Венеційської бієнале. Роботи художника зберігаються у МоМА (Нью-Йорк), ДТГ (Москва), ДРМ (С.-Петербург), PinchukArtCentre (Київ), OXM (Одеса) та приватних колекціях світу. Директор Одеського художнього музею з 2018 року. Помер 8 серпня 2021 року.

Вибрані виставки:

«30 x 30. Сучасне українське мистецтво» (2021, Національний центр «Український дім», Київ); «Вправи на розкутість» (2021, Shcherbenko Art Centre, Київ); «Хроніки чумного року» (2020, Львівська галерея мистецтв, Львів); «Passe-partout» (2019, галерея «Дзиг'а», Львів); «Копії для підміни» (2018, Національний музей українського народного декоративного мистецтва, Київ); «Трансформація. Докази» (2016, Kunst- und Filmbiennale, Ворпсведе, Німеччина); «Ройтбурд в музеї» (2016, Київський національний музей російського мистецтва, Київ); «Музейне зібрання. Українське сучасне мистецтво 1985–2015. З приватних колекцій» (2015, Мистецький Арсенал, Київ); «Premonition: Ukrainian Art Now» (2014, Saatchi Gallery, Лондон); «I Am a Drop in the Ocean» (2014, Kunstlerhaus, Відень); «Contemporary Ukrainian Artists» (2013, Saatchi Gallery, Лондон); «Якщо в крані немає води» (2011, PinchukArtCentre, Київ); «Пристрасті за C(Z)урбараном» (2011, галерея «Колекція», Київ); «Ройтбурд vs Караваджо» (2010, галерея «Колекція», Київ); «Українська Нова хвиля» (2009, НХМУ, Київ); «Плато людства» (2001, 49 бієнале сучасного мистецтва, Венеція, Італія); «Простір культурної революції» (1994, Національний центр «Український дім», Київ); Grassi Museum (1993, Лейпциг, Німеччина); «Ангели над Україною» (1993, Апостольська церква, Единбург); «Postanesthesia» (1992, Kunstlerwerkstatt Lothringerstrasse, Мюнхен, Німеччина); «Штиль» (1992, НСХУ, Київ).

Олександра Ройтбурда справедливо вважають патріархом українського постмодернізму. У більшій частині своїх художніх експериментів митець ставив за мету десакралізувати культуру і дослідити трансгресію як домінанту не лише акту творчості, а й буття. Проект «Scrabble», що англійською означає «писати закарлючками», є яскравим прикладом ройтбурдівської гри з шедеврами задля пошуку їх нового сенсу. Віртуоз живопису, художник досліджує порушення естетичних канонів, мікшуючи традиційну техніку письма з елементами абсолютно незвичними для ока, ба більше — підкреслено чужорідними.

У «Scrabble» Ройтбурд звертається до відомих творів одного з засновників європейського академічного живопису XVIII століття Караваджо, подаючи класичні сюжети з умисно зміщеними візуально-семантичними акцентами. Ідея «живописного поединку» виникла в Ройтбурда, коли з Одеського музею західного і східного мистецтва викрали роботу Караваджо «Поцілунок Іуди». Так у 2010 році виникла серія робіт музейного формату, які складаються з декількох стилістичних шарів. За тло править класичний біблійний сюжет Караваджо; поверх цього тла Ройтбурд накладає неоекспресіоністичні композиції, виконані у форматі «автоматичного письма» сюрреалістів. Таким чином автор скасовує елітарний статус художнього твору, застосовуючи обґрунтовану З. Фрейдом теорію і відповідну техніку вільних асоціацій. Ці ройтбурдівські, на перший погляд — дитячі «закарлючки-кривулі» являють собою закодовані символи, елементи поп-культури, побутові написи, наївні малюнки у схожій до фроттажу техніці і трактуються митцем як голос нашої підсвідомості. Художник ніби проголошує — світ стиснувся в один компактний інформаційний блок, що призвело до суттєвих зрушень у сприйнятті людини понять життя і смерті, залежності і свободи, часу і простору.

В «Scrabble» митець апелює до спонтанності, відмови від пріоритетів і ієрархій в етиці і запевняє, що глядачу підвладна будь-яка епоха. Відтак стає безглуздим будь-який докір щодо, мовляв, наруги над класичним живописом: адже завдяки багатшаровості композиції художник досліджує принципіальну відкритість новітнього мистецтва до діалогу за сучасної інформаційно-цифрової доби. Перемальовування ренесансних шедеврів є свідомим використанням спадку світової культури зі зміною статусу її об'єктів ще у процесі творення.

Ані цитатністю, ані інтертекстуальністю, ані незвичними для ока хроматичними поєднаннями Ройтбурд не ризикує переважати композицію, хоча вона й вимагає через безліч деталей підвищеної уваги глядача. Його полотнам притаманний маньєризм, метафоричність й гротесковість, помпезність, злегка деформовані пропорції заради збільшення їхньої виразності. Подібно до Ж. М. Баскії, Ройтбурд не стримує себе самоцензурою. Попри хаотичну композицію, імпровізаційну манеру, позірну випадковість у виборі елементів чи зображуваних об'єктів, верхній «спонтанний» шар його живопису є сюжетно й композиційно продуманим до найменших дрібниць.

У серії «Scrabble» митець переглядає теорію про смерть автора, сформульовану ще в 1967 році Роланом Бартом. Отже, залишаючись одним з найкращих сучасних живописців, Ройтбурд погоджується, що виконує радше механічні функції, адже сам акт творення абсолютно нового піддається сумніву вже на етапі виникнення ідеї.

Роксана Рублевська



«Нічна варта». Полотно, олія, 169 × 249 см. 2010
Робота з приватної колекції Наталі та Сергія Вакуленків



«Опус № 7. Ройтбурд vs. Караваджо». Полотно, олія, 120 × 200 см. 2009
Робота з приватної колекції Володимира Мітіна



«Опус № 2. Ройтбурд vs. Караваджо». Полотно, олія, 120 × 200 см. 2009
Робота з приватної колекції Владислава та Євгена Вакуленків



«Опус № 5. Ройтбурд vs. Караваджо». Полотно, олія, 120 × 200 см. 2009
Робота з приватної колекції Олега Красносельського

АРСЕН САВАДОВ



Народився у 1962 році в м. Київ у сім'ї художника-графіка В. Савадова, вірменина родом з м. Баку. Закінчив Київський державний художній інститут (1986). Учасник київської художньої групи «Паризька Комуна». Є одним з найбільш яскравих провідників українського трансавангарду. Представляв Україну на 49-й Венеційській бієнале. Учасник численних персональних та групових виставок в Україні, Росії, США та Франції (з 1991). Живе і працює в Києві.

Вибрані виставки:

«Живопис через край: Пожвавлення мистецького життя в Києві, 1985–1993» (2021, Нью-Брансвік, Нью-Джерсі, США); «30 x 30. Сучасне українське мистецтво» (2021, Національний центр «Український дім», Київ); «Голоса любові» (2020, ЦСМ «М17», Київ); «Сон Гулівера» (2017, Art Ukraine Gallery, Київ, Україна), «Art Riot: Post-Soviet Actionism» (2017, Saatchi Gallery, Лондон, Британія); «Трансформація. Докази» (2016, Kunst- und Filmbiennale, Ворпсведе, Німеччина); «Музейне зібрання. Українське сучасне мистецтво 1985–2015. З приватних колекцій» (2015, Мистецький Арсенал, Київ); «Premonition: Ukrainian Art Now» (2014, Saatchi Gallery, Лондон); «Contemporary Ukrainian Artists» (2013, Saatchi Gallery, Лондон); «Arsenale 2012. Міжнародна бієнале сучасного мистецтва» (2012, Мистецький Арсенал, Київ); «Blow-up» (2011, PinchukArtCentre, Київ); «Українська Нова хвиля» (2009, НХМУ, Київ); «Живопис» (2007, Daneyal Mahmood Gallery, Нью-Йорк, США); «Love Story» (2005, галерея «Orel Art», Париж); «Донбас-Шоколад» (2003, галерея «Orel Art», Париж); «Kokto» (2002, Галерея Марата Гельмана, Київ); «Перший український проект» (2001, 49 бієнале сучасного мистецтва, Венеція); «After the Wall» (1999, Сучасний музей, Стокгольм); «У пошуках місця» (1999, SITE, Третя міжнароднає бієнале, Санта-Фе, США); «Білий одяг» (1998, Бард Коледж, Нью-Йорк, США); «Deerinsider», спільно з А. Харченком (1998, ЦСМ при НаУКМА, Київ); «Арт-Москва» (1997, ЦБХ, Москва); «Manifesta-1» (1996, Європейська бієнале, Роттердам, Нідерланди); «Савадов і Сенченко» (1995, галерея «Чейзі Пост», Атланта, США); «Нова Медіатопія» (1994, ЦБХ, Москва); «Різдвяна акція», спільно з Ю. Сенченком (1994, Галерея Марата Гельмана, Москва); «Роботи Савадова і Сенченка» (1992, Robert Berman Gallery, Нью-Йорк, США); «Роботи Савадова і Сенченка» (1991, Галерея Марата Гельмана, Москва).

Понад 30 років поспіль однією з найбільш впливових фігур в сучасному українському мистецтві залишається художник Арсен Савадов. У свідомості широкого загалу його творчий доробок асоціюється передусім з фотосерією 1997 року «Донбас-Шоколад», що є частиною великого проекту «Deerinsider». Вона складається з понад 500 плівкових знімків справжніх шахтарів у балетних пачках, сфотографованих у горлівській копанці. Розмір усіх робіт 110 × 165 см.

На початку 90-х Савадов свідомо відкладає мольберт і бере до рук фотоапарат, обґрунтовуючи таке своє рішення і відповідну позицію не забаганкою, а запитом суспільства, яке на той момент сприймало й розуміло виключно мову документу. Проект «Донбас-Шоколад» з'явився як спроба розгерметизації двох радянських міфів: шахта й балет. Балет займав чільне місце в менталітеті радянської людини. Його транслювали по телебаченню СРСР в дні смерті й похорон генеральних секретарів (Брежнєва, Андропова, Черненко), а в 1991 році він супроводжував події серпневого путчу по всіх телеканалах, слугуючи своєрідною ширмою для політичних пертурбацій. Побачивши трансляцію «Лебединого озера», радянська людина звично насторожувалася, адже меланхолійна атмосфера балету та його академічна хореографія зазвичай приховували суспільну трагедію, а отже — й несподівані великі зміни. Образ радянських шахтарів також є двозначним. Той на позір шанований суспільством соціальний прошарок, від якого здебільшого й залежала економіка держави, частіше за всіх ставав жертвою важких травм чи взагалі гинув на виробництві, за що виплачували таку мізерну компенсацію, котра не вартувала здоров'я й самого життя.

Горлівським шахтарям Савадов заплатив за їхнє фотографування по 20 доларів, що на той момент вважалося космічними грошми. Однак на участь у епатажному проєкті робітники погодилися не лише через гонорар. Шахтарі, що не мали гідних умов праці й своєчасних зарплат, втомлені від страйків, вони хотіли бути почутими як у столиці, так і у світі. Біль та розпач спонукали їх наважитися на найсміливіший перформанс у своєму житті: надягнути балетні пачки на спітніле брудне оголене чоловіче тіло, втомлене від постійного супротиву. За словами Савадова, він якось зміг зацікавити їх і переконати, що приїхав не за збоченнями, що не пропагує гей-культуру і не має наміру іронізувати над образом трудівника. Для цього художнику і знімальній групі довелося не тільки випити з героями проєкту, а й спуститися у самісіньке пекло — в темну задушливу копанку. У цій історії є щось від «Божественної комедії»: Савадов, подібно до Данте, приймає пропозицію провідника, шахтаря-Вергілія, здійснити подорож у Тартар, не маючи жодних гарантій. За спогадами самого художника, шахтова кліть просто-таки неслася донизу і через технічні недоліки могла обірватися у будь-яку мить. Та попри таку-от наочну загрозу й інші ризики, це стало своєрідним обрядом ініціації, що посприяло появі довіри шахтарів до знімальної групи.

На відміну від показових радянських світлин, що мали заохочувати на трудові подвиги, як-от рекорди забійника донбаської шахти Олексія Стаханова, шахтарі Савадова розгублені, зневірені й збожілі. Їхні втомлені обличчя вимазані вугільним пилом, аби не виділятися, адже Савадов прагне до уніфікації. Своїм брутальним художнім узагальненням художник ніби промовляє до глядача: «Країна не знає і не впізнає своїх героїв в обличчя. Скільки б їх не загинуло». Ця ідея особливо простежується на світлині, де біля ніг і в руках шахтарів — численні ляльки-пупси, що символізують нових хлопчиків, що народяться, аби загинути у шахтах. Шахтарі, що тримають ляльок, нагадують образ зі старовинних гравюр, на яких зображали язичницьке божество Молоха, що міцно стискав принесеного йому в жертву малюка. Тут митець проводить подвійну паралель, вважаючи Молоха, котрого символізує кожний шахтар з лялькою, чудовиськом тоталітарного режиму.

Для досягнення режисерського задуму, немов у артхаусному кіно, Савадов насичує світлини реквізитом. Художник апелює до теми віри у надприродне, єдине, що залишається шахтарю, який кожен день мусить спускатися у пекло. Ось на оксамитовій подушці трудівник тримає череп як символ смерті від раптового вибуху метану. Тут художник ілюструє невитравне серед шахтарів повір'я, що гора «своїх» все одно забере, бо на мільйон тонн вугілля є язичницька плата людськими жертвами. Ось трудівники, немов за текстом Nautilus Pompilius, «Скуті одним ланцюгом», тобто пов'язані однією метою. Та найвиразнішими із серії «Донбас-Шоколад» є фото, на яких оголені шахтарі імітують Хресний хід, урочисту ходу з великим хрестом, іконами і корогвами. У німому благанні вони застигли перед вічністю, тому мабуть художник і показово залишає ці світлини чорно-білими. Цей пластичний молебень за життя і ласкаву фортуна продовжується і на інших світлинах, де шахтарі у масках індуїстських божеств. Наприклад, на одному з таких кадрів шахтар у масці Баронга, містичної балійської істоти з головою лева, що веде боротьбу зі злом, а інший поряд з ним тримає у руках державу, кулю з хрестом, що символізує монаршу владу. Владу над земними надрами.

Радянський Союз, на відміну від мислителів епохи Просвітництва, не вважав міф негожею брехнею, навпаки — відверто пропагував і експлуатував соціальну міфологію про досконале суспільство і новий побудований ним світ, легітимізуючи таким чином режим. Савадов стає одним із перших художників після розпаду СРСР, хто починає конструювати власну «новітню міфологію», що базується на переосмисленні історико-соціального й духовно-культурного досвіду. Савадов вважає, що міфотворчість формує масову свідомість і у такий спосіб призводить до стереотипізації мислення. Савадівський міф, заснований на законах естетичної виразності і сугестії, звертається до глибинних структур емоційної сфери психіки людини. Як і будь-який інший, він також є компенсаторним, своєрідною пояснювальною картиною всесвіту — тільки тепер не тією, що нав'язує ціннісну ієрархію, а тією, що закликає мислити критично і піддавати сумніву будь-які стереотипи.

Роксана Рублевська



Із серії «Донбас-Шоколад». Фото. 1997

СЕРГІЙ СВЯТЧЕНКО



Фото: Лессе Олсон/Lasse Olsson

Дансько-український архітектор, художник, закінчив Харківський національний університет будівництва та архітектури у 1975 році, потім захистив дисертацію на тему «Засоби візуальної інформації в архітектурі» в Київському національному університеті будівництва та архітектури у 1986 році. Сергій Святченко є фотографом, художником, режисером, членом Союзу данських художників і графіків (BKF), лауреат Міжнародної премії «Yellow Pencil Award» 2007 року (Лондон). Крім того, сьогодні він є одним із найвпливовіших у світі митців в сфері колажу завдяки своїй новаторській художній серії «Less» (2004). З 1990 року живе і працює в Данії. Своєрідні провокації у світі сучасного мистецтва, колажі та картини Святченка виставлялися у Данії, Німеччині, Італії, Франції, Великобританії, Канаді та США. В Україні його ім'я пов'язане з першими виставками сучасного українського мистецтва 1980-х та Центром сучасного мистецтва «Совіарт», одним із засновників якого він був. Сергій Святченко — представник «Нової української хвилі». Сьогодні він є засновником та креативним директором фестивалю сучасного колажу «Less» та освітньої програми «Less education» у місті Віборг, Данія.

Вибрані виставки:

«Живопис через край: Пожвавлення мистецького життя в Києві, 1985–1993» (2021, Нью-Брансвік, Нью-Джерсі, США); «Better Than the Moon» (2021, Fredericia Art Association, Фредерісія, Данія); «Dream Machine» (2019, Hansa Center and the Danish Embassy, Берлін); «WE, collage, painting» (2019, Devillez & Stephan Marquardt Gallery, Брюссель); «Природознавство» (2018, Silkeborg Art Centre, Сількеборг, Данія); «The End Of Spring», спільно з Олегом Тістолом (2018, Kiev Art Week, Київ); «Ти. Ретроспектива» (2017, Kunsthal, Віборг, Данія); «Secretly» (2016, інсталяція в Музейному кварталі, Відень); «Collages» (2015, ЦСМ «Augustiana», Данія); «For Light and Memory» (2013, «Gestalten», Берлін); «Mirror by Mirror» (2012, Омаж Андрію Тарковському, Рига); «Mirror by Mirror» (2009, West Cork Arts Centre, Корк, Ірландія); «Broken Images» (2009, Liaison Controverse, Дюссельдорф, Німеччина); «Less» (2009, Peter Lav Photo Gallery, Копенгаген); «The Trip» (2008, арт-простір «ROJO», Барселона, Іспанія); «Prints Tokyo» (2007, International Print Exhibition, музей «Sakima», Окінава, Японія); «You are Not the Only One» (2006, ЦСМ «Filosofgangen», Оденсе, Данія); «Time» (2006, Kunsthallen Braenderigaard, Віборг, Данія); «Katarsis» (2000, Архітектурна школа, Аархус, Данія); «Mixed Landscape» (2000, Nielsen & Holm-Moeller Museet, Хольстebro, Данія); «The Light» (1996, Viborg Stiftsmuseum, Віборг, Данія); «Works» (1995, Galerie Egelund, Копенгаген); «The Wind» (1994, Gallery Nord, Копенгаген); «FIAC (International Art Fair)» (1994, Gallery Nord, Париж); «Works» (1992, Galerie Egelund, Копенгаген).

Дансько-український художник Сергій Святченко почав експериментувати з колажем як окремим медіа ще на початку 80-х. Незабаром він переїде до Віборга і його роботи з успіхом експонуватимуться на виставках у Данії, Німеччині, Італії, Австрії, Франції, Англії, Канаді та США. До початку нульових увесь мистецький світ знатиме Святченка як засновника сучасного колажу, що надихне на сміливі експерименти сотні митців покоління діджитал. Архітектор за освітою, у своїй візуальній та літературній поезії Святченко свідомо проводить принцип «проектування», що являє собою втілення ідей пластичної інтерпретації фактури, кольору, форми і простору в розрізі стильових практик конструктивізму. Одна з цілей, яку ставить собі Святченко, — інтегрувати художні образи в архітектуру, інкрустуючи свої візуальні оповіді відсилками до поп-культури, історії, власного досвіду та фрейдистського психоаналізу.

Народившись у сім'ї професора архітектури, члена-кореспондента Академії архітектури України Євгена Адріановича, Святченко виріс на батьківському живопису, акварелях і родинних колажах. У період студентства на майбутнього художника справив відчутний вплив його педагог, професор, академік архітектури Віктор Леонідович Антонов, який був близьким другом режисера Андрія Тарковського. Саме Антонов познайомив Святченка з творчістю Тарковського, чим сприяв не тільки створенню Сергієм дисертації «Засоби візуальної інформації в архітектурі», а й появі напрямку у сучасному колажі «Less-изму». Антонов обстоював постулат Мікеланджело про синтез архітектури й мистецтва як найвищої місії митця, що повинен прагнути до модерування простору. Відтак, Святченко впроваджує цю концепцію ще у ранніх своїх роботах, де вже відчувається вплив одного з найбільш значущих архітекторів XX століття Ле Корбюзьє, сюрреалістів Рене Магрітта й Сальвадора Далі, а також британського рок-гурту The Beatles.

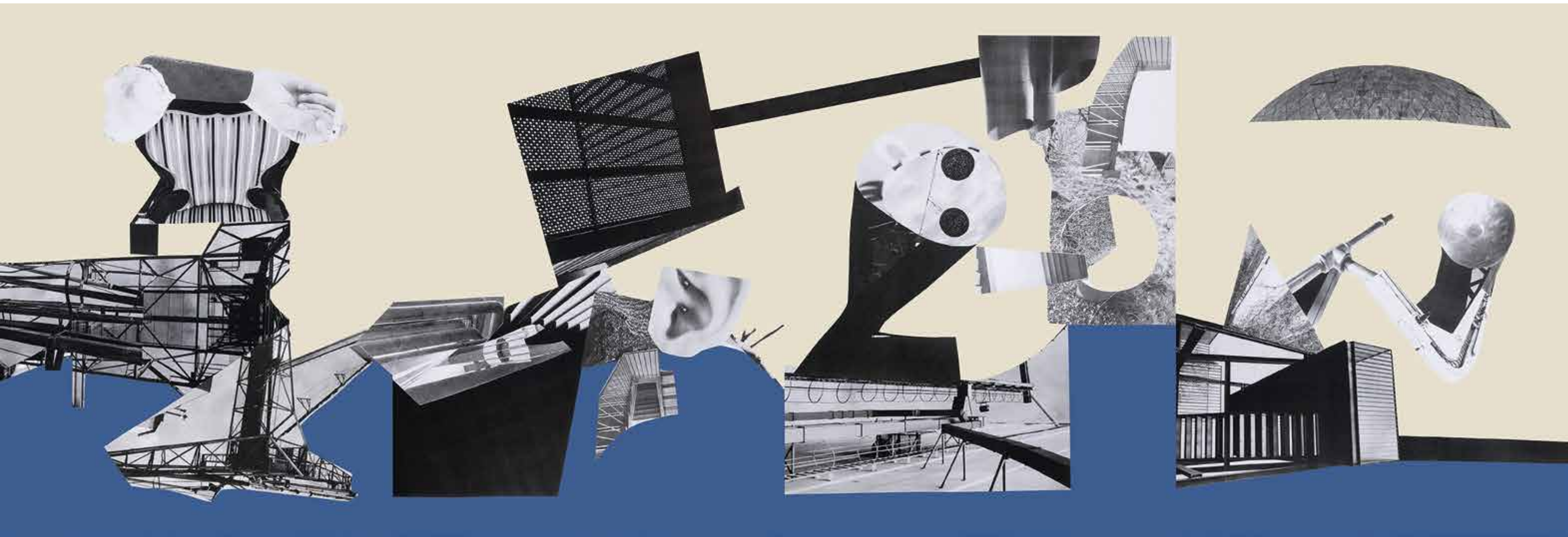
Кар'єра Святченка розпочалася в Радянському Союзі, отримала свій розвиток в новій Україні і досягла розквіту в Данії. Вирвавшись з простору з тавром соціалістичного реалізму на європейську арт-сцену, Святченко відобразив географічні, історичні, метафізичні трансформації у своїх колажах. Користуючись віковичними символами (межа свідомого й підсвідомого, шлях, природа, час, спогади дитинства), подібно до А. Тарковського у фільмі «Дзеркало», Святченко намагається відрефлексувати життя, розбивши його на численні закодовані фрагменти. Як і для Тарковського, для Святченка дуже важливі матеріальність пам'яті та афекту, що за Анрі Бергсоном складає основу нашого сприйняття сьогодення. Митець абсолютизує інтуїцію, вважаючи її стимулом до акту творення, усвідомленням себе в моменті естетичного захоплення й повним злиттям з динамічною духовністю світу.

Серія «Less», що принесла Святченку всесвітню славу революціонера у царині сучасного колажу, з'явилася в 2004-му як реакція на перевантажені композиції творів нової інформаційно-маркетингової ери. Відтак, автор доводить інтертекстуальність своїх Less-колажів, залишивши в кожному лише два-три елементи. Створюючи візуальний ефект контрастності від зіставлення різнорідних за формою та кольором об'єктів, що взаємодіють та підсилюють один одного, Святченко вибудовує власну міфологію, що сягає коренями в сюрреалізм. Прикладом домінанти несвідомого в візуальних поемах художника можуть слугувати особливо ті композиції, де незрима присутність героя ніби поступається елементам природи.

Модерніст за переконанням, художник поєднує, на перший погляд, непоєднуване, передаючи змісти снів та колективних фантазій. Таким чином, Святченко вибудовує конструкцію власного сюрреалізму, що існує на перетині з символізмом й музичною абстракцією. Про це свідчить і авторський прийом, що передбачає відсутність прикріпленості: кожен з елементів розлучений із землею — він вирваний з реальності немов окремий спогад з виру інших думок. Так Святченко досягає ефекту естетичного подиву та навіть поетичного шоку від об'єднання різнорідних об'єктів в координатах єдиного композиційного цілого.

Англійський фізик Т. Юнг і німецький вчений Г. Гельмгольц розробили трикомпонентну теорію сприйняття людиною кольору. Згідно з нею, сітківка ока людини містить три типи фоторецепторів, більш чутливих до відтінків рожевого, зеленого і синього. Розуміючи це, Святченко демонструє гармонізацію і виразність палітри, умисно обмежену кількістю фонових кольорів, які не затьмарюють зображення, а навпаки, роблять його об'ємним. Незвично-збільшені плани об'єктів, фрагменти портретів і архітектурних елементів, частин тіла й предметів матеріальної культури. З використанням фотоколажу знайомі речі перетворюються на рельєфні образи, що стають каталізатором для роздумів про еклектику й багаточисельність культури сучасності.

Роксана Рублевська



3 серії «Strange Gentle Elements on the Way to Joy». Фотомонтаж, 130 x 56 см. 2018

ІЛЛЯ ЧИЧКАН



Народився в 1967 році у м. Києві. Український художник, автор перформансів, відео, об'єктів та інсталяцій. Представник «Нової хвилі» в українському мистецтві, автор концепції «Психодарвінізм». Наприкінці 1980-х брав участь в арт-групі «Паризька Комуна». Був запрошений на міжнародний форум Manifesta (2004). Жив та працював у Берліні. У 2008 році робота Іллі Чічкана «It» була продана на аукціоні Phillips de Pury за рекордну для українського арт-ринку суму \$ 70 тис. Проект І. Чічкана представляв Україну на 53-й Венеційській бієнале (2009). Учасник численних персональних та групових виставок в Україні та за кордоном. Роботи Чічкана брали участь у бієнале в Сан-Паулу, європейській «Маніфесті», були представлені в MoMA. Живе та працює в Києві та на Гоа (Індія).

Вибрані виставки:

«Psychodarwinism» (2021, «Kooperativ», Київ); «Психодарвинизм. Невечные ценности» (2019, галерея «Ателье Карась», Київ), «Psychodarwinism/Back to the Roots» (2017, Аукціонний дім «Золотий перетин», Київ); «Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище» (2016, PinchukArtCentre, Київ); «Дух часу» (2016, Zenko Foundation, Татарів, Івано-Франківська обл.); «Музейне зібрання. Українське сучасне мистецтво 1985–2015. З приватних колекцій» (2015, Мистецький Арсенал, Київ); «Нова українська мрія» (2014, Мистецький Арсенал, Київ); «The Show Within The Show» (2014, Мистецький Арсенал, Київ); «Задній прохід до музею», спільно з Psyfox (2011, PinchukArtCentre, Київ); «Monkeywood» (2011, галерея «Колекція», Київ); «Якщо/Если/If» (2010, Музей сучасного мистецтва, Перм, Росія); «Der'mo & Zoloto» (2010, Мистецький центр «Шоколадний будинок», Київ); «Українська Нова хвиля» (2009, НХМУ, Київ); «Степи мрійників» (2009, Український павільйон, Palazzo Papadopoli, 53 Венеційська бієнале, Італія); «Mind-Player» (2007, Галерея Марата Гельмана, Москва); «Українці» (2006, галерея «Цех», Київ); «Психодарвінізм» (2005, Галерея Марата Гельмана, Москва); «Таймаут» (2005, DAAD Galerie, Берлін); «L.S.D. Кролики» (2004, галерея «Ремонт», Белград); «Ілля Чичкан» (2001, Querini Stampalia, Венеція, Італія); «Акробати і кролики» (2001, галерея «Риджина», Москва); «Сплячі принцеси України» (2000, Мюлуз, Франція).

Найепатажніший український художник Ілля Чичкан понад 30 років балансує між живописом, інсталяцією, відео-артом, фотографією та перформативною практикою. Його творчий доробок наочно демонструє, що кордони між ними давно розмиті, основною дієвою особою видовища є глядач, а саме зображальне мистецтво стало синтезом арту, філософії та науки. Чичкан здобув популярність в 1990-х роках разом з групою художників «Паризької комуни». Митці працювали в напрямках переосмислення досвіду зразків світової культурної спадщини і шукали місце для нового, пострадянського мистецтва. Живучи тривалий час у Берліні, Чичкан доходить думки, що матеріальне втілення художнього твору тепер менш важливе, аніж конструювання системи комунікації, в яку залучається глядач, немов у гру. Саме тоді Чичкан робить відкриття у царині арту, вигадавши візуально-філософську концепцію «Психодарвінізму». Митець переосмислює теорію Дарвіна-Енгельса, стверджуючи, що мавпа стала людиною не завдяки праці, а завдяки пристрасті кохати, домінувати та завойовувати, що тяжіє до фрейдиського психоаналізу.

Живописна серія «Психодарвінізм», що існує понад 15 років і продовжується автором вглиб, являє собою класичні портрети олюднених мавп в жанрі постановочної фотографії. Мавпи набирають гламурно-іконного лику відомих політичних та військових діячів, порнозірок, демонструючи архетипові гріхи — хтивість, лінощі, марнославство й жадібність. Теорія Дарвіна, пропущена через вчення Фрейда, є новим постмодерністським одкровенням Іллі Чічкана.

Людина одночасно сміється над мавпою і демонізує її, протиставляючи свої досягнення мавпячій дикості й примітивності. Та Чичкан демонструє глядачу його спорідненість з мавпою, спираючись у «Психодарвінізмі» на наукові дослідження, що робить проект освітнім. Вчені з Єльського університету довели, що ідею грошей можуть засвоювати хоч і примати, які існують поза культурою та цивілізацією. Це доведено експериментами в зграї капуцинів, де були запроваджені «трудові відносини»: мавпи у вольєрі мусили виконувати «роботу» за відповідну оплату праці. Незабаром мавпяче суспільство розділилося на трудоголівів і ледарів, бандитів і накопичувачів. У мавп проявилися чисто людські жадібність, жорстокість, підозрілість один до одного, жага до влади через ієрархічний поділ наживи.

«Психодарвінізм» існує у площині рудиментарної культури — кітчу, але саме це допомагає Чичкану чітко артикулювати потреби суспільства споживання. Навіть серійність проекту, що вказує на комерціалізацію, підкреслює пристрасність мати/збирати як одну з форм людської жадоби, що демонструє зворотнє перетворення людини в мавпу. Чичкан досліджує кітч як феномен, котрий наслідує сам вплив мистецтва, який воно могло б чинити. Його мавпи монетизуються і приносять прибутки, самі стаючи своєрідним «продавцем», що тисне іронією: той хто мене зрозуміє — волітиме придбати.

Художня практика Чічкана не закінчується у виставковій залі. Вона пов'язана з перформативною активністю художника, який грає роль експресивного дивака-провокатора, що йде проти будь-якого авторитету, епатуючи публіку своїми майже «мавпячими» витівками. Чичкан не просто грає, він є учасником комічного дискурсу. Автор щиро перевтілюється у блазня, для якого характерна підвищена товариськість з умисним ігноруванням специфіки соціальної ієрархії. Основним мотивом блазнювання є спроба не тільки розважити аудиторію, а й повідомити їй правду про світ. Митець пропонує відмовитися від надмірного пієтету у сприйнятті мистецтва і себе у ньому, адже у постмодерновому світі не існує більше нічого, до чого варто ставитися всерйоз.

Роксана Рублевська



З серії «Психодарвінізм». Полотно, олія. 2009



З серії «Психодарвінізм». «Фріда». Полотно, олія, 170 × 115 см. 2017. Робота у приватній колекції

МАША ШУБІНА



Народилася 1979 року у Києві. Живописець, графік, автор об'єктів та медіа-творів, архітектор. Закінчила Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури, факультет архітектури (2003). Лауреат Спеціальної премії PincukArtPrize (2009). Учасник численних виставок у Києві, Москві, Берліні, Лондоні, Генуї, Парижі. Живе і працює в м. Київ та на Гоа (Індія).

Вибрані виставки:

«Out of Scope» (2020, IZONE за ініціативи галереї сучасного мистецтва Forsa Gallery, в рамках проекту «Центр гендерної культури як платформа для розширення прав і можливостей жінок і молоді», Київ); «Personal Reflection» (2018, «11 Mirrors», Київ); «Горизонт подій» (2016, Мистецький Арсенал, Київ); «Музейне зібрання. Українське сучасне мистецтво 1985–2015. З приватних колекцій» (2015, Мистецький Арсенал, Київ); «Lost And Found» (2014, Мистецький Арсенал, Київ); «Lost And Found» (2013, Pechersky Gallery, Москва); «Arsenale 2012. Міжнародна бієнале сучасного мистецтва» (2012, Мистецький Арсенал, Київ); «НЕЗАЛЕЖНIndependent» (2011, Мистецький Арсенал, Київ); «Show Off» (2008, Espace Pierre Cardin, Париж); «Generations U&A» (2007, PinchukArtCentre, Київ); «Автопортрет» (2006, La Bertesca-Masnata Gallery, Генуя, Італія); «Спекотне літо» (2006, Fine Art Gallery, Москва); «Портрет обличчя» (2005, Галерея Марата Гельмана / галерея «МАРС», Москва); «На Дом» (2005, галерея «L-art», Київ); «Південне крило» (2005, Bethanien Kunsthaus, Берлін).

Погляд на художню практику Маші Шубіної відкриває найбільшу любов з усіх існуючих — любов до самого себе. У кожній новій серії мисткиня розкриває нові грані об'єкту свого дослідження, автопортрету як феномену культури сучасності. Поле її експерименту — завжди величезне: від іміджевих трансформацій як пошуку себе до традиційних видів мистецтва в мережі та протистояння глобалізму і національної самоідентифікації.

Мистецький твір, за Гегелем, є самоцінним, бо концентрує в собі особливі риси епохи, її суперечності так само, як світовідчуття художника. Це твердження досить точно характеризує доробок Шубіної, яка передбачила епоху тотальних selfie, почавши писати автопортрети задовго до появи Instagram. В них авторка вбачає форму саморефлексії, репрезентуючи еру інтернету, її тенденції та культурну домінанту фаз суспільного розвитку.

Проект «Flower of Power» Шубіна створила за рік після початку війни на Сході України. Він являє собою низку живописних автопортретів мисткині, волосся якої уквітчане барвистими вінками. Ці роботи відрізняються яскравою палітрою, посиленою світлотінню, а образи нагадують знімки з обкладинок глянцевих видань.

Художниця звертається до проблеми боротьби за мир і висловлює протест проти будь-якого насилля. Через показ жіночої вроди Шубіна пропонує повернутися до природної чистоти через любов і пацифізм (концепт, що відсилає глядача до філософії хіпі). Така боротьба тяжіє до плоду сакрального і реалізується через матріархальні, майже язичницькі мотиваційні важелі. Подібно до аристофанівської Лісістрати, Шубіна демонструє силу жінок у їхній владі над чоловіками і закликає її усвідомити. Негласним епіграфом проекту можна вважати рядок із вірша Марини Цветаєвої: «Жінці — уся земля». Роботи «Flower of Power» створювалися мисткинею протягом шістьох місяців у Києві і Індії. Перед тим, як зробити селфі, зізнається Шубіна, вона плела вінки загадуючи бажання про мир в усьому світі.

Як і в інших серіях, у «Flower of Power» Шубіна продовжує тему любові до себе, виступаючи і моделлю, і об'єктом для художніх провокацій. Відтак вона препарує проблему пошуку людиною схвалення й визнання, тому в автопортретах помітний і психотерапевтичний мотив. Авторка розглядає явище добровільної соціальної депривації, у яку, немов у пастку, потрапляє людина інтернет-епохи. Порушення реальних контактів особистості з суспільством слугує патогенним фактором розвитку низки психотичних розладів. Прикладом таких є синдром дисморфофобії, що проявляється надмірною стурбованістю своєю зовнішністю, бажанням поліпшити її, що згодом переходить у хворобливий стан. Сучасна людина відчуває невдоволеність своїм виглядом попри будь-які його зміни. Instagram замість того, аби надихати, імітує естетику глянцю, до якого не дотягнутися у буденному житті. Шубіна спростовує твердження, ніби зовнішність є головною цінністю, від якої залежить успіх серед представників протилежної статі і особисте щастя, зображуючи себе у найрізноманітніших ракурсах, у режимі спонтанного, не завжди «ідеального» (у розумінні глянцю) кадру.

Образ митця і його дару бачити та бути побаченим, художнє переживання себе у мистецтві є головним завданням, яке ставить собі Шубіна. Її живопис є способом дослідження сутнісної інтенції культури, персоніфікованої в акті саморефлексії і пластичної фіксації індивідуальності. Сформований соціальним середовищем і епохою, закарбований на полотнах образ Маші наочно демонструє теорію, що кожен із нас — один у своєму роді, що не буває двох однакових людей, які б за всіма параметрами повторювали один одного.

Роксана Рублевська



«Flower of Power». Полотно, олія. 2015



«Flower of Power». Полотно, олія. 2015

УДК 75(477).036(083.824)
ББК 85.143(4Укр)я65
Д22

Національна академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

Каталог

30 РОКІВ ПРИСУТНОСТІ СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ

Українською мовою

Автор ідеї, куратор проекту

Ігор Абрамович

Мистецтвознавці

Тетяна Волошина, Тетяна Кочубінська, Вікторія Кулікова, Наталія Маценко, Катерина Рай, Роксана Рублевська, Галина Складенко, Олександр Соловійов, Катерина Цигикало

Оригінал-макет, дизайн, обкладинка

Андрій Шалигін

Редактор

Максим Добровольський

Фото

Ю. Аппен, А. Бекерська, Н. Білик, М. Білоусов, Д. Біляк, Т. Богуславська, В. Бучук, Г. Войтенко, Я. Ганцельман, Д. Гунько, Є. Давидов, Ю. Денисенков, О. Друганов, Н. Дяченко, А. Єфанова, О. Железна, А. Звягінцева, О. Золотарьов, С. Іллін, О. Ільєнко, Т. Клименко, А. Клочко, А. Козаченко, А. Кроліковська, В. Кузан, І. Мельник, С. Назаров, Є. Нікіфоров, О. Носко, Л. Олсон, К. Піхлер, О. Попенко, М. Роботов, А. Саєнко, О. Сапонова, О. Серафимович, О. Сербінов, С. Сердюков, Р. Сингаєвський, А. Сорокова, В. Черевко, М. Czyż, Voloshyn Gallery, B. Górka, G. Mastinu, R. J. Matheson, D. Pergamenschikow, PinchukArtCentre, R. Roelse

Логістика

Роман Блищавенко, Валерій Заряшко, Олександр Прецкайло

Подяка

Владу Вакуленко, Павлу Гудімову, Євгену Карасю, Михайлу Кулівнику, Марині Щербенко

Перелік скорочень

НаУКМА — Національний університет «Києво-Могилянська академія»; НСХУ — Національна спілка художників України; НХМУ — Національний художній музей України; ІПСМ — Інститут проблем сучасного мистецтва; ЦБХ — Центральний будинок художника; ЦСМ — Центр Сучасного Мистецтва

Видання створено за участі Видавництва ArtHuss

Здано у виробництво 25.12.2021. Підписано до друку 31.12.2021.
Формат 60х90/4. Папір офс. Спосіб друку офс.
Ум. др. арк. 34. Наклад 1000 прим. Зам. № 221

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3165 від 14.04.2008

Надруковано — Фамільна друкарня «Huss»
Україна, 04074, Київ, вулиця Шахтарська, 5
Тел.: (044) 430–1549
e-mail: info@huss.com.ua
www.huss.com.ua

ISBN 978–966–187123–5