

2. Матвеева Е. А. Образ женщины в живописи прерафаэлитов: сквозь призму культурологии // Молодой учёный. – 2015. – №5. – С. 624-627. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/85/15827>
3. Познанская А. Прерафаэлиты: цель искусства, художники, задачи, картины. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ikleiner.ru/lib/preraf/>
4. Самые известные натурщицы викторианской эпохи, или Рыжеволосые музы художников-прерафаэлитов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/240516/29671/>
5. Скачкова Е. Прерафаэлиты: викторианский авангард. [Электронный ресурс]: Энциклопедия. – Режим доступа: https://archive.ru/encyclopedia/45~Prerafaelity_viktorianskij_avangard

Листархова О.В.

студентка,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

СУПЕРЕЧЛИВІСТЬ ЛЕНД АРТУ ТА НЕОДНОЗНАЧНІСТЬ НАСЛІДКІВ ЙОГО ВПЛИВУ НА АРТ РИНОК

У США перехід від 1960-х до 1970-років характеризується появою авангардного мистецтва, що намагалося зламати шаблон бачення будь-якого арт-об'єкту, як об'єкту винятково естетичного. Метою художників було зламати кордони між різними видами мистецтва. Митці усвідомлювали вплив власної творчості на соціальні та політичні сфери існування суспільства і позиціонували своє мистецтво як свідчення їхнього виклику «встановленому порядку» та апарату культури, зокрема музейним установам, традиційним поняттям виставок, галерей, звинуваченням у відстороненні їх від суспільства та розширенні розриву між ними та громадськістю. Отож художники розпочали масовий пошук нових форм і місць самовираження, що і стало передумовами і причинами виникнення такого напрямку в мистецтві, як ленд-арт.

Фундатори та засновники ленд-арту Вальтер де Марі, Майкл Хейзер, Роберт Смітсон, Роберт Моріс і Деніс Оппенгейм бажали сприяти появі винятково американського мистецтва, в якому переважну роль відіграватимуть великі простори (пустелі Юти, Невади та Нью-Мексико, Великий каньйон тощо). Їхня мета полягала в тому, щоб перенести усі власні інсталяції у природу і водночас розвивати свій інтерес до природних матеріалів у первісному, необробленому вигляді. Виокремлення і зміст ленд-арту походять з виду його практичної реалізації.

Так, Жиль Тібергьєн пояснює, що ленд-арт тільки «зручний ярлик для опису художніх практик, які мали характер в якості матеріалу і в письмовій поверхні» [1, с. 26].

Євгенія Моляр [2] стверджує, що ленд-арт проекти спрямовані в першу чергу на взаємодію з природним довкіллям, розташовуються на околицях сіл і майже не передбачають взаємодії з місцевим населенням.

Ця стаття спрямована на висвітлення глибоко суперечливого характеру ленд-арту за допомогою вивчення середовища для його створення та об'єктів, що його займають, а також аналіз взаємозв'язку між виникненням цієї художньої течії та трансформаціями в економічному, соціальному та філософському аспектах арт-ринку.

Точною датою появи ленд-арту можна вважати 1968 рік. Відбулося це на виставці під назвою «Роботи землі», або «Назад до пейзажу» у Нью-Йорку [3], що зосереджувалася на землі, як в якості посередника, так і послання. Художники зображали землю, оперували нею як художнім засобом. Вони роз'яснювали значення цього прийому, чистоту середовища, називаючи його самим дорогоцінним предметом мистецтва [4].

Ця виставка була першим прикладом мислення, яке відштовхувалося від природи походження арт-об'єкта. Заперечення живописного жесту виражало зневагу до художнього об'єкта, пов'язаного з думкою про комерцію. Роботи ленд-арту є стійкими, проте піддаються впливу природних явищ в процесі модифікації, розкладання та деградації. Цей процес, зазвичай, розглядається художником як частина твору. Наприклад, саме це було центром рефлексії Роберта Смітсона, який був пристрасним шанувальником поняття «ентропія» [5]. Таким чином справжній мотив створення мистецького майданчика, який, за деякими винятками, був спроектований для того, щоб зникнути, полягає у виявленні людської роботи на природній ерозії. Мета подібних проєктів полягає у тому, щоб показати, що всі людські прагнення залежать від законів природи. Смітсон і Де Марі відмовилися залишати свій слід у природі, окрім як через швидкоплинні роботи. Концепція їхніх творів – у їх модифікаціях під дією природних елементів, їхнє стирання та повільне зникнення. Така практика створила радикальну критику щодо стійкості роботи на благо тимчасовості. Мистецтво стає ефемерним продуктом. Як це не парадоксально, цей вибір також повертається до формальної автентичності художньої взаємодії. Граючи ефемерним проти вічності, ленд-арт художники показують антропологічний аспект твору, безпосередню залученість до нього людини, а матеріалами, що швидко піддаються руйнації, демонструють безвладність мистецтва проти часу. Це заперечення думки про вічний або позачасовий характер, традиційно пов'язаний з існуванням твору мистецтва.

Ігноруючи художній об'єкт як такий, Р.Смітсон, а також Р. Морріс, М. Хайзер і В. де Марі, в основному займалися виробничими процесами. Творчий процес перейшов на готовий продукт. У цьому концептуальному підході до художньої практики штучність робіт, яка ще була присутня, навмисно підкреслювалася розкриттям планів і різних етапів виробничих процесів, тим самим заперечуючи ідею подання, вираження «поза роботою» і засуджуючи «строгість формалізму» [6].

Однак, якщо відсутність художнього об'єкта може бути ознакою нісенітності у художньому творі, то простір і локація уже є наповненими сенсом самі по собі. І після такого поставленого питання про місце художники вирішують практикувати мистецтво, доцільність і змістовність якого виникає лише невіддільно від земної поверхні як єдине ціле.

Роберт Моріс описує досягнення у пустельних місцях як «пара-архітектурні» комплекси, що виникають внаслідок скульптурних і графічних проблем, що ставляться «шляхом додавання або віднімання на вже існуюче місце» [7, с. 30]. Такі структури у величезному і пустому ландшафті сприяють створенню естетичного виміру, який у цьому контексті походить із зв'язку з «духовними силами» локації.

На початку утворення ленд-арт мав некомерційну орієнтацію, однак за рахунок прив'язаності до певного місця і неможливості переміщення твори залишалися невидимими для громадськості. Крім того, створення їх потребувало суттєвої фінансової підтримки, в основному наданої тими ж музеями та галереями, які за рахунок цих грантів значною мірою рекламували роботи завдяки фотографії, котрі вже піддавалися редагуванню. А монополія, яку деякі компанії зберігають у фотозвітності, свідчить про певною мірою приватизацію всієї «рекламованої» мистецької діяльності.

Таким чином, якщо самі твори ленд-арту уникли класичної долі торгового об'єкту, то їх реклама і редакторська робота посіли місце на арт-ринку в якості джерела доходів і фінансування самих витворів мистецтва. І саме уявлення, що подання доказів роботи важить більше, ніж сама робота, зазначає дистанціювання між художнім жестом і його музейним поданням, а також підходами до дидактичного акту присвоєння кодів, специфічних для наукових музеїв.

Саме через редакційну роботу ленд-арт відзначив товарну культуру і зазнав протиріччя як продукт арт-ринку. Художник є тут і культурним агентом, і творцем художньої спадщини, передаючи естетичні та ідеологічні цінності, які були отримані, інтегровані та доступні громадськості. Інституційне визнання, в свою чергу, є другим по відношенню до введення в комерційну схему, оскільки тут продукція відповідає класичним економічним обмеженням, знаходячи життєздатність за допомогою соціалізованого процесу фінансування, державного чи приватного. Таким чином художники прийняли парадоксальну стратегію: з одного боку, виставляючи себе на ринок та створюючи привабливий образ із метою самореклами і визнання. З іншого – їхні роботи були врятовані від класичної долі об'єкта купівлі, особливо ті, що створили радикальну критику щодо довговічності. Романтичний образ «богемної» самостійності художника, безпекою котрого пожертвували на користь «справжності», був частиною цієї стратегії легітимації та самопрезентації.

Таким чином, ленд-арт дійсно залишається однією з найвдаліших спроб зламати шаблони функціонування ринку мистецтва. Водночас ленд-арт апелює до дбайливості до природних ресурсів, демонструє крихкість минушого, його ефемерність і ставить питання про майбутнє, нерозривно пов'язане із природою. Ленд-арт художники реабілітують ділянки, спустошені промисловцями, що руйнують землю, зменшуючи ландшафт; вони будують споруди, які намагаються залишити свій відбиток у природі позачасовими творами, і водночас встановлюють радикальну критику постійності твору мистецтва; вони приймають тактику протидії академічному мистецтву, що відновлює імідж «автентичності» художника і беруть участь у створенні художньої спадщини. Всі ці кроки фактично і задали тенденцію вкладати сенс у пусті простори. Саме

через діалектику формального і неформального, змістовного та беззмістовного, конструктивного і безформного, позачасовного і ефемерного, ленд-арт дозволив самій природі, землі та пустелям стати символами мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Gilles A. Timbergien, Land Art. – Paris, Editions Carré, 1993.
2. Моляр Є. Пішли в народ: сучасне мистецтво і українська глибинка [Електронний ресурс] // Українська Правда. Життя – 2016. Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/08/11/216328/4>.
3. Virginia Dawn Minimal Art - Концептуальне мистецтво - Ленд Арт – Нью - Йорк, Montagne gallery, 1968.
4. Heizer M. Sculpture in reverse. – Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1984.
5. Gilles A. Timbergien, Land Art. – Paris, Editions Carré, 1993.
6. Smithson R. The writings of Robert Smithson: essays with illustration. –New York: New York University Press, 1979.
7. Robert Morris. Observatory [Електронний ресурс] // Avalanche magazine – 1971. – No 3. – Режим доступу: http://wp.lehman.edu/avalanche/art_doc/observatory-by-robert-morris/.

Литвин М.А.

студентка,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ФЛОРИСТИЧНІ МОТИВИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Флористична тематика є дуже популярною, так як справжня краса живої природи завжди приваблювала увагу людини. Любов до квітів зародилася з давніх часів. Індуси вважали, що квіти з'явилися на світ не заради краси й аромату, а для того, щоб ними обдаровувати коханих. Тому квіти мали бути зірваними у власному саду та вирощені власними руками [1]. Кожен з таких рослинних елементів мав свою магічну силу і допомагав у конкретній ситуації. Зображення флористичних мотивів могло бути спрощеним, стилізованим або натуралістичним – відтвореним у реалістичній манері. Як зазначає Н. О. Урсу [2] характер зображень живої природи залежав насамперед від країни, епохи, міфології, від особистості творця тощо.

Флористику як мистецтво в історії та традиціях, починаючи зі Стародавнього Єгипту, досліджували Карташова Н. С. [3], Вишнякова С. В. [1], та ін. У статтях Урсу Н. О. [2] флористичні мотиви розглядаються саме у контексті образотворчого мистецтва. Дослідниками виокремлюються різні рослинні образи, що мають визначене символічне значення.

Мета нашої статті – теоретично обґрунтувати особливості використання флористичних мотивів у образотворчому мистецтві з часів Стародавнього світу і донині.

Найдавнішою державою, яка живить ідеями сучасних флористів, можна беззаперечно визнати Стародавній Єгипет. Навіть те, що з епохи фараонів