

АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Боровець І.Г.

бакалавр,

*Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури*

ОСОБЛИВОСТІ АМЕРИКАНСЬКОГО ЕСТАМПУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

В американській мистецтвознавчій науці усталилася думка, що на початку ХХ ст. американська графіка як загалом і американське мистецтво були явищем дещо локальним, залежним від європейських впливів, а сам медіум лише починав розглядатися американськими художниками як мистецький. Частково з цим не можна не погодитися, проте було б передчасно недооцінювати феномен естампної графіки в американському мистецтві цього періоду.

Американські гравери дійсно перебували під більшим іноземним культурним впливом, ніж художники будь яких інших країн, чому сприяв вільний обіг європейської графіки в США. Окрім того, традиція графіка-митця у європейському розумінні дуже повільно розвивалася в Америці, оскільки дуже мало художників дивилося на естампну графіку як на незалежний мистецький медій, який не лише придатний для репродукцій. Про це у своїх роботах зазначають мистецтвознавиця О. Візо, дослідниця Н. Фінлей та Дж. Мозер, старша кураторка Національного музею американського мистецтва Смітсонівського Інституту [1; 2; 4]. О. Візо, зокрема, називає цей період «золотою добою» з точки зору «безпрецедентної кількості художників, які з новим інтересом звернулися до цього медіуму, щоб висловити свої думки, ідеї та бачення Америки та її людей» [4]. Слід зазначити, що Бібліотека Конгресу налічує понад 1000 американських графіків, роботи яких були створені у період з 1900 до 1950 років.

Також, від самого початку американська графіка переважно базувалася на принципі колаборації художника, гравера та видавника, тенденція до чого зберіглася протягом усього ХХ ст.

Естампна графіка в США переважно використовувалася у рекламних цілях, для розповсюдження інформації чи продажу репродукцій творів відомих митців. Майже до кінця 19 ст. поняття оригінальності графіки поступалася таким поняттям як вправність виконання, акуратність і увага до деталей.

Стилістичні особливості американської графіки 19 ст. влучно описала Н.Фінлей, зазначивши, що «запозичення мотивів було таким звичайним, що дуже складно часом визначити оригінальну роботу [1, с. 105].

Лише з 1880-х рр. естамп отримує визнання американськи художників саме за свої мистецькі можливості і здатність до експериментів. У відповідь на процес витіснення фотографією репродукційних функцій друкованої графіки художники почали переглядати функції і роль гравюри. Оригінальність і персональна залученість автора до роботи з кліше стала вагомим критерієм.

Американське мистецтво наслідувало європейську традицію в захопленні японською гравюрою та кольоровим дереворитом. На початку 20 ст. з'явилася так звана «гравюра Провінстауна» чи метод гравюри на дереві з білими лініями. Метод започаткувала група з шести художників у Провінстауні, штат Массачусетс, а авторство ідеї приписується Б.Дж.О. Нортфелду та Е. Марс.

Літографська техніка не була популярною на початку 20 ст. не лише через її комерціалізованість, але й тому, що не вистачало професійних друкарів для втілення художніх задумів митців [2, с. 22]. Попри наявність на той час цілої індустрії літографських друкарень, художнику було важко знайти літографа, який би зміг на високому рівні надрукувати роботу.

Цю ситуацію змінили декілька відомих граверів. Дж.С. Міллер з Нью-Йорку, один з професійних літографів, який співпрацював з такими відомими художниками як Дж. Белоуз, Т.Г. Бентон, А.Б. Девіс тощо, і друкував лише мистецьку графіку. Художник Б. Браун з Нью-Йорку робив як власні естампи, так і друкував гравюри для інших художників – Дж. Слоуна, А.Б. Девіса, Р. Кента, дуже часто вносячи в роботи свої корективи.

У 1915 р. Дж. Белоуз писав своєму листі: «Літографія – я роблю що можу для того, щоб реабілітувати цей медій через стігму комерціалізації, яка дуже сильно асоціюється з ним» [5, с. 50].

Слід відзначити, що на зламі 19-20 ст. американська графіка все ще була вторинною і поступалася європейським зразкам, за якими переважно і ганялися колекціонери. Проте, саме тоді на сцену вийшли митці із новими ідеями, які докорінно поміняли зазначену ситуацію, сфокусувавши свою увагу на національній темі та їх трактування. Це, передусім, Е. Хоппер, Дж. Слоан, Дж. Мартін, М. Вебер, Дж. Беллоуз, П. Бекно, М. Льюїс, Т.Г. Бентон, Р. Марш тощо.

Поступовий вихід на сцену друкованої графіки як самостійного і оригінального виду мистецтва збігся з появою першого по-справжньому американського стилю. Не в останню чергу цей процес був прискорений націоналізмом початку 20 ст. напередодні I Світової війни. Корені цього стилю під назвою «американський реалізм» слід шукати в ілюстрованій періодиці, а його основоположників – серед видатних американських художників-реалістів групи «Вісім» (The Eight) та «Школи сміттєвих ведр» (Ashcan school), багато з яких починали як газетні ілюстратори. Те, що згодом ці художники зображали в живописі чи акварелі стилістично було пов'язано з їхніми графічними роботами для популярних журналів, зокрема

у зображенні простих і не завжди привабливих сторін нью-йоркського життя, розквіту та занепаду цього міста, передачі сильного контрасту світла і темряви, уваги до деталей тощо.

Одною з вагомих причин для додаткового поштовху до розвитку естампної графіки у 1930-х роках стала Велика депресія та урядова допомога митцям у подоланні наслідків бідності і безробіття. Було створено спеціальне федеральне агентство, яке займалося створенням та розподілом державних замовлень для художників, яке у свою чергу відкрило графічні майстерні в окремих містах США протягом 1935–1943 рр. У цих майстернях заохочували творчість та відроджували інтерес до літографії і деревориту, а також популяризували метод кольорового друку в техніці шовкодруку.

Не лише літографія, а і шовкодрук вийшов за межі лише комерційного використання та перетворився на мистецьку друковану техніку. Як вважає Н. Фінлей, саме шовкографія чи «серіграфія» стала першою власне американською друкованою графічною технікою [5, с. 50].

У цей же період з'являється ще один по-справжньому американський стиль – реджіоналізм, не в останню чергу як відповідь на урбаністичні ідеали модерністів початку століття. В основі стилю лежало прагнення передати дух «справжньої» Америки: побут фермерів Середнього Заходу, труднощі Великої депресії і образи з американського фольклору. Естампом, а саме літографією займалися такі відомі художники-реджіоналісти як Дж.С. Керрі, Т.Х. Бентон, Г. Вуд. Їхня графіка зробила внесок в американське мистецтво передусім тим, що їх популярність як художників привернула увагу ширшого кола глядачів до естампу, втім не вони зробила значний прорив у цьому мистецтві. Якщо говорити про митців відданих естампу у 1940-х рр., то слід відзначити Г. Стернберга, Р. Соєра, Р. Марша, А. Ландека та С. Вендженрота.

II Світова війна надала додатковий поштовх розвитку естампу в Америці, чому сприяв великий потік в країну митців з окупованої нацистами Франції.

Так, у 1940 році філію свого паризького ательє «Ательє 17» відкрив у Нью-Йорку видатний британський графік С.У. Гейтер, і згодом воно стало найбільш впливовою графічною студією в США, що дала поштовх для появи цілої низки видатних незалежних американських графічних майстерень у 1950–60-х рр.

Серед усіх аспектів визначального впливу У. Гейтера на американську графіку, дослідники зазначають саме його внесок у зміну сприйняття цього візуального медіа не лише як тиражного мистецтва, а як мистецтва унікального із багатьма можливостями для самовираження, а графіка – як художника на рівні скульптора чи живописця [3].

Повернення У. Хейтера до Парижу у 1950 році і згодом закриття у 1955 році американської філії «Ательє 17» не призвело до втрати практики незалежних графічних майстерень. Ідея почала жити своїм життям і дала поштовх відкриттю таким культовим майстерням як Universal Limited Art Edition (ULAE), Tamarind Lithography Workshop, Crown Point Press, Gemini

G.E.L., Landfall Press, Graphicstudio, Impressions Workshop, The Printmaking shop тощо. Саме вони сформували обличчя післявоєнної та сучасної американської графіки.

Всі ці фактори поступово створили фундамент того феномену розквіту естампу, який чітко окреслився після II Світової війни, коли США зайняли повідну роль глобального лідера у сфері політики, економіки, культури і мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Finlay N. American Printmaking in the Twentieth Century // The Princeton University Library Chronicle. Vol. 42. No. 2. – 1981. – URL: <https://www.jstor.org/stable/pdf/26402233.pdf>
2. Moser J. Collaboration in American Printmaking Before 1960 / Joann Moser // Printmaking in America: Collaborative Prints and Press 1960–1990 / Joann Moser. – New York: Harry N.Abrams, 1995. – (Catalogue). – P. 10–31.
3. Rippler S. The Postwar Print Renaissance in America. In Heilbrunn Timeline of Art History // The Metropolitan Museum of Art. – 2000. – URL: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/post/hd_post.htm%20\(October](https://www.metmuseum.org/toah/hd/post/hd_post.htm%20(October)
4. Viso O. The Golden Age of American Printmaking 1900–1950. For the exhibition Artists of the American Scene: A Selection from the Dr. Robert B. and Dorothy M. Gronlund Collection of Twentieth Century Prints. / Olga Viso // Norton gallery of Art. – 1994. – URL: <http://www.tfaoi.com/aa/9aa/9aa175.htm>
5. Watrous J. A century of American Printmaking, 1880-1980. The University of Wisconsin Press. / J. Watrous, 1984. – 334 p.

Varenyk Olha

Student,

Scientific supervisor: Denysenko Vitalina

Teacher,

Kyiv National University of Technologies and Design

DECONSTRUCTION IN FASHION DESIGN: BECOMING THAT REALIZATION

Deconstructivism, as an innovative style, which includes experiment and improvisation, is one of the innovative trends in modern design. Deconstructivism can be called an artistic movement, in the modern world is inherent in all types of art, including architecture and design – designing clothes. This style found its name in the literary movement of deconstruction, the theorist and leader of which was Jacques Derrida, a French philosopher, a representative of postmodernism. The main task of his works is the deconstruction of metaphysics, that is, the