

УДК 394:7-044.922(477.8)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.143-156>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ВУЛИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ КОМУНІКАЦІЙНОЇ СТРАТЕГІЇ ВИРОБНИЦТВА

Бабій**Надія Петрівна**

кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри дизайну
і теорії мистецтва,
Прикарпатський національний
університет
імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ
nbabij26@gmail.com

Nadiia Babii

Ph.D. (Art Studies), assistant
professor at the Department
of design and art theory, Vasyl
Stefanyk Precarpathian National
University, Ivano-Frankivsk
nbabij26@gmail.com

Анотація. Метою дослідження є контекстні зміни в категорії множини мистецьких практик, що розуміються як «вуличне мистецтво» в містах Західної України від 1990-х років до сьогодення. Естетичні форми та просторові локації вивчаються через їхню приналежність до поняття актуального мистецтва. Методологічний підхід сформований на основі праць Рафаеля Шактера (2017) та Томаша Тімко (2021), що відкидають пізнання графіті через естетичні характеристики, декларуючи ефективність репрезентації, що здатна видозмінювати смаки аудиторії. Важливим для розвідки став метод соціокультурної динаміки, за допомогою якого визначено специфіку мистецьких інтервенцій протягом досліджуваного періоду. Аналіз системотвірних зв'язків дозволив авторці сформуванати гіпотезу про вуличне мистецтво як цілісну систему, вирізнити в ній певні рівні та визначити їхні характеристики.

Уперше запропонована хронологічна періодизація вуличного мистецтва як естетичної практики, у якій враховані мотивація художника/групи художників, характеристика об'єднання, ідеологія простору та ставлення до публічності, мультимедіальні форми колаборації.

Проведений аналіз мистецьких практик доводить, що стратегії західноукраїнських міст гнучкі до впровадження новітньої культури, а тактики митців у терперішності набувають рис колективності та інтермедіальності. Місто, як робочий простір, бачиться як відкрите для взаємодії відповідно до творчого потенціалу митців та громади.

Ключові слова: вуличне мистецтво, періодизація практики, Західна Україна, комунікативна стратегія виробництва.

Якщо перші роки ХХІ століття осмислювались у очікуванні розвитку ринку мистецтва чи появи нового стилю, то наприкінці першої декади очевидним підходом стала суб'єктивність мистецтва, орієнтована на зв'язок практики з дослідженням, рефлексивність, вбудовування мистецтва в міський простір, що розглядається як цілісний із процесами, які відображають життя його мешканців. Поступ пов'язаний як з діяльністю інституцій нульових, що створили умови для зустрічі актуального мистецтва та глядачів, так і зацікавлен-



Лл. 1.

ністю нового покоління митців переосмисленням формальних та пластичних, комунікативних складових твору, визнанням за містом символічного та репрезентативного простору. Однак, як і в будь-якій сфері, як тільки конкретні мистецькі форми закріплюються дискурсом, з'являється тенденція до виникнення домінантної парадигми. Це певною мірою впливає на визначення «актуального» не лише в пошуку об'єктів дослідження, а й у підборі методів і теоретичних підходів.

Останні дослідження та публікації. Поняття Public-Art як мистецька категорія у світовій практиці побутує від 1960-х, Street-Art від 1990-х, однак лише тепер вони засвоюються суспільством та системою мистецтва й глибоко досліджуються вітчизняними академічними осередками. Беремо до уваги публікацію О. Чепелик «Сучасне мистецтво у громадському просторі» (2009), дисертаційне дослідження Ю. Шеменьової «Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості» (2021), оскільки вони демонструють широкий

спектр опрацювання джерел нормативної та методологічної бази. Низка праць, важливих для нашого дослідження, зосереджені на соціальній відповідальності мистецтва перед спільнотою. Так, іспанський дослідник J. Abarca в статті «Teaching Urban Intervention, Learning to See the City Anew» (2011) досліджує мистецьку активність у місті як процес, через який художник, вивчаючи фізичні та соціальні аспекти конкретного місця, породжує дію, що додає нові елементи до ландшафту або модифікує наявні. Отже, вуличне мистецтво зосереджене на діалозі між художником і контекстом. У своєму есеї «Street art is a period, PERIOD» Ричард Шактер пропонує оцінювати світове мистецтво графіті не за естетичними чи технологічними характеристиками, а за способами комунікації з міським простором та соціумом (Schacter, 2016). Вплив інституціалізації вуличного мистецтва на трансформацію смаків широкої публіки в чеській та словацькій культурі проводить Томаш Тімко: «The Institutionalization of Independent Public Art and its Influence on Social Taste» (Timko, 2021). Од-

ночасно наше дослідження потребує залучення праць з міської антропології: Шанталь Муфф «Artistic Activism and Agonistic Spaces» (Mouffe, 2007) та Ірек Чанкая «Art, City and Social Bonding: Street Gallery» (Сankaya, 2021), що розглядають мистецькі практики поза капіталістичним виробництвом як важливий чинник суспільної комунікації.

Мета публікації дослідити контекстні зміни в категорії множини мистецьких практик, що розуміються як «вуличне мистецтво» в містах Західної України від 1990-х років до сьогодення.

Виклад основного матеріалу. У сьогоденні терміни Public-Art/Street-Art (публічне/вуличне) часто вживаються як синонімічні через синтетичність практик, поєднання технік та технологій, форм репрезентації, мультимедіального підходу. Казуси їхнього сучасного трактування зосереджені переважно навколо правового статусу мистецьких практик — санкціонованих чи інтервенцій, а не їхньої актуальності чи видових характеристик. Термін Independent Public-Art (незалежне публічне мис-

тецтво) розуміється як соціально значиме, вільне, актуальне публічне мистецтво, що репрезентується на вулиці чи в будь-якому іншому місці за межами культурно-мистецьких інституцій, найчастіше неофіційно, без дозволу суб'єктів, які контролюють публічний простір (Abarca, 2011). У нашому дослідженні ми вживаємо цей термін як синонім до авторського розуміння «вуличне мистецтво».

Беззаперечно, до виразних зразків практики належать численні скульптури та арт-об'єкти в просторах Чернівців художника-акціоніста Анатолія Федірко: «Пам'ятник невідомому корупціонеру», метафоричні пам'ятники В. Януковичу, А. Яценюку, Ю. Тимошенко, Д. Фірташу в 2008–2009-х, проект «Парк супрематичного мистецтва» в Тернополі 2015. Інсталяційний об'єкт «Монумент чорному квадрату» (2015, Чернівці) представлений як кована конструкція з підвішеним супрематичним квадратом, що виконує функцію грифельної дошки для мейл-арту містян та гостей міста.

Інституційний інтерес до публічних практик призводить до того, що «сучасне мистецтво як



Ил. 2.



Лл. 3.

частина культури перестало бути інструментом самоусвідомлення суспільства, перетворившись на спосіб легітимізації капіталу та влади, ринковий товар». Визначаючи вплив актуальних практик на суспільство Ш. Муфф зазначає, що «справжня проблема стосується можливих форм критичного мистецтва, різних способів, якими мистецькі практики можуть сприяти поставленню під сумнів панівної гегемонії» (Mouffe, 2007). Антропологічний погляд І. Чанкай визначає під актуальним мистецтвом, «що робиться тим, хто страждає від його відсутності, а не тими, хто задоволений його існуванням» (Санкай, 2021). На думку О. Чепелик, «актуальний художній проєкт — це створення середовища, де мистецтво втілюється в життя самим процесом експонування, і це пошук зворотного зв'язку середовища з людьми, які в ньому знаходяться» (Чепелик, 2009, с. 46).

Популярність та затребуваність нових форм мистецтва в урбаністичних просторах зростає, що впливає на їхню інституціалізацію. «Голос народу», реалізований через ЗМІ, інтернет-ресурси змушує заклади культури орієнтуватись на ці тенденції. Як наслідок, формується естетичний смак аудиторії або всього суспільства (Тімко, 2021, р. 66), що природно породжує маніпуляції

з розумінням «актуального». На думку художника С. Радкевича, вдавання до «актуальних» тем та форматів серед митців часто зумисні, «щоб стати популярним, чи бути шокуючим, чи епатажним» (Вишня, 2014).

Комплекс конкретних естетичних практик, долучених до поняття «вуличне мистецтво» як цілісної мистецької категорії може бути увиразнений через періодизацію, характеристику залучених учасників, відмінність стилів, локацій, технік та ідеологій за п'ятьма ключовими позиціями, визначеними Р. Шактером для вуличного мистецтва: просторова асиміляція; ставлення до фігуративності/іконічності; інструментальність практик, у розумінні невідчужуваності мистецтва, виробництва заради виробництва; інституційна автономність чи колаборація, що розуміється не як порушення законів, а як їхнє запровадження та введення в дію; комунікативна консенсуальність як міжсуб'єктна комунікація за межами закритої групи учасників (Schacter, 2016).

Перший період урбаністичних практик — разом з графіті — характеризується агресивністю та конкурентністю стосовно до міста/архітектури, униканням фігуративності на догоду трансляційній типографічності, невідчужуваністю практики,



Іл. 4.



Іл. 5.

автономністю, створенням закритого ком'юніті учасників.

На відміну від американських субкультур 1970-х, що активізувались у мегаполісах, перші цілеспрямовані практики вітчизняного райтерства розпочались із наслідування репродукцій польських, чеських, американських журналів, «зінів», водночас і «Graphotism» та вітчизняного «ХЗМ», серед підліткової аудиторії спальних мікрорайонів найперше Луцька — у кінці 1990-х, Львова (Шемельова, 2021, с. 123), Тернополя та Івано-Франківська — від початку 2000-их (Дейчаківська, & Тихий, 2020), пов'язані із доступністю спреї-фарби, поширенням хіп-хоп-культури — як то чернівецьке ком'юніті Underfloor.

Теги, в основі яких шрифтова композиція, літери, що утворюють псевдомитців, стали способом вираження максималістського протесту, самоствердження, власного стилутворення. Локалізація тінейджерської практики першої хвилі вітчизняного street-art на дахах багатоповерхівок, обмежувальних конструкціях залізничних мостів, шляхопроводів, залізничних та трамвайних вагонах, промислових об'єктах, типовій гаражній за-

будові позначала межі поширення субкультури, була естетським вправлінням у каліграфії, символічною експансією власної присутності, позначенням цінностей стилю життя, пов'язаного з незаконністю діяльності, а самі артефакти набули самоцінності в сьогоденні більше через репрезентацію на архітектурних чи технічних об'єктах. Конкуренція між авторами перетворювала архітектурні об'єкти на палімпсести, стіни вздовж магістралей — на вуличні галереї, а вагони залізниць, метро, трамваїв — на пересувні експозиції, вільні від цензури (іл. 1).

Легалізація практики через фестивалі молодіжної культури та відгуки в пресі стала моментом переходу графіті на інші мистецькі рівні. Отримавши освіту в художніх школах, мистецьких вузах, обмінних чи стипендіальних курсах або самоосвіту через участь у міжнародних графіті-пленерах, вітчизняні митці по закінченню першої декади 2000-их сформували критичну масу артефактів, груп художників, перейшовши від маркувальних практик до комунікативних site-specifically стратегій виробництва, позначаючи якісно новий період урбаністичних практик, для якого характерні пова-



Іл. 6.

га до місця/архітектури, уведення фігуративу, невідчужуваність мистецтва, запровадження законів інституційності, дія з непристосованим простором як гра, запропонована для розгадування широкому колу учасників.

Луцька команда Westa Kings (WSK crew), об'єднавшись із львівськими райтерами почала демонструвати нові візуально-інструментальні та прикладні техніки: трафарет, наклейки, постери та низку інших засобів, що позиціонували діалог з соціумом як характерну концепцію. Ключовою точкою розпізнання вважається акція одеського райтера «Apl 315» за участі українських та польських митців, волонтерів і Дмитра Микитенка з Луцька та Void (Olie) зі Львова в межах проекту «10 найкращих артистів Одеси (Галерея Hud Promo. Одеса, 2010). Митці створили графіті в залі одного з одеських музеїв та публічно знищили роботу по закінченні акції (Шеменьова, 2021, с. 124). Величезна популярність цієї події в ЗМІ та інституційне підтвердження спричинили спрямування практики до синтетичних напрямів, у яких митці, натхненні свободою графіті, створювали власну

мову жестів, застосовуючи мультимедіальну комбінацію.

Важливістю набуває комунікація з місцем — основна ідея полягає в локалізації мистецтва там, де очікування найменші. Багатоповерхівка у Львові (вул. Сахарова, 82) стала відомим інтерактивним об'єктом через створення на фасаді розпису «Кросворд» (авт. Сергій Петлюк, 2008). Запитання до культурологічної гри містились у буклетах, що розповсюджувались серед львів'ян, чи у соціальних мережах. Відповіді на кросворд були доступні у вечірній та нічний час через використання в розписі світловідбивної фарби.

Окрім розписів, публічний простір насичується змістовними об'єктами, інсталяціями в комбінації з перформансом, відеоартом, що запрошують глядачів до інтелектуальних розмірковувань. Самознищена льодова інсталяція С. Петлюка «Розпродаж» (2008), апелюючи до «Лабораторних робіт» С. Якуніна, порушує питання сучасної споживацької культури. Споживацтву та міграційним процесам як актуальним феноменам доби присвячена інтерактивна інсталяція в історичному проїз-



Лл. 7.

ді Львова «Exchange» С. Петлюка та О. Хорошка (2007–2012). Використання текстури та символіки клітчастої сумки демонструє метафору культурної експансії гіпермодерну.

Монумент класичному інструменту — роялю став артефактом, виставленим на бетонному постаменті обабіч траси Київ–Львів біля села Гамалівка (2002). У акції В. Кауфман порушує питання сакралізації речей, нездатних до функціонального використання (Влодко Кауфман).

Монумент покинутій недобудові у виконанні закарпатського митця Мирослава Вайди «Дім/Без назви» був представлений у межах київського проєкту «SPACES: архітектура спільного». Через просторову геометричну форму впізнаваної семантики митець актуалізував питання відсутності аури місця, спричинене фінансовими махінаціями забудовників чи міграційними процесами.

Діяльність Сергія Радкевича (Луцьк, Львів) позначена близькістю стилістики графіті до візантійської іконографії. Релігійні теми свідомо опрацьовуються поза межами сакральних об'єктів чи інституцій. Одна з найвідоміших робіт, удостоєна II Спеціальної премії PinchukArtCentre Prize, 2011, є роботою «Євхаристія» серед торгових рядів на київській Бесарабці. Відмова від публічних просторів заради малодоступних, закинутих пов'язана зі схильністю до органічності — коли робота не

долучається до загального міського шуму, а виступає в ролі контрапункту — місця зустрічі. Графіті-композиція «Спас» (с. Лумшори, 2011) розміщена в горах на висоті 1400 м над рівнем моря, «Христос у гробі» (м. Виноградово, 2011) — у підвалі закинутого заводу, деякі — у нетуристичних місцях коло міських магістралей.

Ідеологія простору, що самостійно поглинає мистецтво, та альтруїзму митця стала офіційною для резиденції «Granny Hall» у с. Самійличі Волинської обл. та перетворила село на арт-об'єкт. Ідея фестивалю «Black Circle» — мікс графіті-туризму з індустріальним туризмом. Фестивальна колаборація розуміється як створення альтернативного галерейного проєкту, де думки авторів суголосні, доповнюють одна одну та простір. Локаціями фестивалю виступають закинуті непопулярні зруйновані індустріальні, стратегічні, військові споруди в різних населених пунктах Західної України: с. Шешори на Прикарпатті, закарпатська полонина Руна (іл. 2).

Третій період, що розпочався після Революції Гідності 2014-го, пов'язаний зі стрімкою легалізацією низових практик, професіоналізацією, використанням естетики вуличного мистецтва не лише в етичних практиках, а як інструменту пропаганди, навігаційного та комерційного означення. Практики вже не є інтервенціями, однак часто домінують

над простором, демонструють надприсутність у публічному місці, використовуючи місто не як простір, а як виставкову площу чи реперзентаційну арену.

Неомуралізм, як і площ-скульптура¹ в цей період користає з кодів, характерних для вуличного мистецтва, однак демонструє неінструментальність як стратегічність, а розмір та технічне втілення напряму, пов'язані з фінансуванням політичними чи економічними елітами. Більшість візуального контенту, що популяризується як street-art заперечують консенсуальність, демонструють кітч, як домінуючий стиль, сентименталізм, надмір, створюють хибну вартість місця, а не комунікацію, належать до санкціонованого публічного мистецтва.

Суспільний дискурс навколо легітимності street-art, права на місто, а разом і усього мистецтва в публічному просторі датується 8–22 червня 2016-го року, що пов'язано з різкою критикою візуальної частини фестивалю «ПортоФранко — Гогольфест» у Івано-Франківську. Створення чотирьох абстрактних муралів у середмісті збурили роз'єднані суспільні осередки, що результувало негативом у соціальних мережах, скаргами до міської влади. Комісія Департаменту архітектури міськвиконкому за участі митців та громадськості вперше обговорювали питання цензурування мистецьких творів у відкритому просторі, визначення «активна громадськість» та кого саме вона представляє (Замалювати чи залишити).

Попри різку критику, візуальна частина фестивалю продемонструвала опірність до конформізму, започаткувала міські локації, здатні до ретрансляції актуальних змістів через некомерційні абстракцію та пост-графіті, низку інтенсивів, партисипативних проєктів та резиденцій, здатних врівноважувати негативний спадок як клерикальної, так і посткомуністичної громад. Одна з локацій першого фестивалю — мурал-абстракція на Шпитальній, 9 райтера Діми Микитенка (AZO) активно підтримана власниками квартир, які розширили абстрактну композицію до простору власної буденності, змінивши жалюзі вікон на відповідні до кольорів муралу. Мурал на вул. Шевченка 2018-го року доповнила вулична галерея кованої скульптури, 2019-го — абстрактний пам'ятник С. Пушику, колективний мурал-перформанс «Вогні Святого Духа», виконаного під кураторством Я. Стеценка,

згодом мурал Ю. Пітчука. Тож можемо стверджувати, що в конкретному випадку важливим став не сам мистецький продукт, а акти тривалої взаємодії між митцями та суспільством (іл. 3).

Відмежовуючись від популістичного напряму public-art, деякі митці зоредили власну творчість на лабораторних дослідженнях, медіа-практиках, дигітальності, галерейній творчості, резиденціях, виробництві мерча, використанні замість класичного розпису чи графіті скульптури, декупажу, друку на банерах, колажу, характерних для інтермурального — Intermural Art (буквально — «між стін», за визначенням Шактера) чи, на нашу думку, інтермедіального мистецтва (Бабій, 2022, с. 80), що є мистецьким рухом та практикою, яка візуально та просторово трансформована, але зберігає основні концептуальні, методологічні та етичні зв'язки з вуличним мистецтвом та ідеологією графіті, локалізується в проміжкових просторах — між студіями та вулицею, — демонструючи спосіб, у який внутрішнє може впливати на зовнішнє та навпаки. Рух належить до інституційних, репрезентується в галереях, музеях чи за відповідного інституційного кураторства, водночас і політичного, як концептуальний імператив, що застосовує вуличне мистецтво як естетичний та культурний феномен; методологічний інструментарій — працює з процедурними методами поза традиційними правилами; етична засада — графіті-культура як спосіб буття (Schacter, 2016) (іл. 4).

Своєрідною легалізацією незалежного публічного мистецтва та культури як демонстрації концептуального та методологічного підходів до інтермедіальних практик стало запровадження вуличних галерей, що, розпочавшись з мистецтва графіті: львівська вулична галерея «Lviv street gallery» (2015), Луцька «4/8 Gallery» (2017) — *поширилось на скульптуру: Івано-франківська публічна експозиція кованої абстрактної скульптури (2019), перший публічний парк сучасної української скульптури «Park3020» (2020, с. Стрілки Львівської обл), міські сітілайти — львівська галерея «Ін'єкція» (2020).*

У індивідуальних проєктах західноукраїнські митці через множинність поєднання різноманітних медіакомбінацій увиразнюють екзистенційні засади, послуговуючись етичними тактиками вуличного мистецтва. Поняття «Site» як місце зустрічі митця з глядачем розглядає репрезентацію

як процес та видовище, що одночасно відбувається як у реальному, так і у віртуальному просторах та демонструє перехід статичних мистецьких практик і видів мистецтва до часово-просторових феноменів з урівноваженням понять сприйняття та творення.

Безперечно, творчість художника з Луцька Володимира Кузнецова, співзасновника груп РЕП (2004), «ССК» (2006), «Художня рада» (2008), відомих практиками політичного акціонізму в громадських просторах Києва, близька за стилістикою до соціального та політичного коміксу. Адміністративне знищення його фрески «Коліївщина. Страшний суд» (2013) ще до репрезентації в Мистецькому Арсеналі створила медійний прецедент обговорення вітчизняної цензури (Побокін, 2013), сприяла додатковій популяризації митця, що характеризувалась грою в постмайданівську естетику та переходом до чисельних публічних мистецьких виступів — як індивідуальних, так і групових, суспільних у просторах галерей, медіахолдингів: проєкт «Громадське. Стіна» (Громадське. Стіна), що актуалізує питання мови, політичних заручників Кремля; акція «Параліч трояндового сну», 2019, київська галерея IZONE, створювалась на підтримку Закону № 9438 про відповідальність військових злочинців, інші чисельні проєкти митця в галереях Польщі, Чехії, Франції.

Проєкти іванофранківця Яреми Стецика пов'язані з ініційованим митцем фестивалем християнської культури «Вгору серця», що поєднує візуальні, музичні, філософські, паломницькі, репрезентаційні практики, міксує академічну та популярну культуру, дитячу творчість. Створення муралів під час фестивалю 2019-го року («Miserere» О. Базюк; «Шнурки любові» О. Смага; «Херувим» Д. Мовчан) доповнювались колективною творчістю, публічними перформансами, співом. Мурал-молитва з іменами близько 300 іванофранківців став результатом співпраці своєрідної відкритої групи, залученої через соцмережі (іл. 5).

Популярності набувають мультимедійні інсталяції, 3D-мапінг, здатні трансформувати простір, створювати кінетичні скульптури, обігрувати ситуацію відповідно до конкретного місця та події. Івано-франківська віджей-група «КУБ» (VJ group «CUBE», 2006), створена на базі однойменного міського кіноклубу, складається з чотирьох від-

жеїв: VJ Glow (Сергій Пілявець), VJ DaPix (Денис Овчар), VJ Ra (Роман Шкоромида) та VJ Yura Bin (Юрій Овчар). Розпочавши з класичного віджейнгу, митці перейшли до мистецьких інтервенцій та проєктів, зосередившись на медіарті, медіаперформансі, мапінгу, відеоарті, медіаінсталяціях, водночас і спільними працями з поетами, художниками, письменниками, а також з театром. Львівський віджей Володимир Стецькович — автор міського 3D-мапінгу, відомий співпрацею з гуртом «Курбаси».

Тематика осмислення Хаосу, як можливості безпосередньої рефлексії та взаємодії, позначилась на низці експериментів Всеволода Бажалюка. Автор прив'язує Хаос та Логос до феноменів людського мислення:

«Математична логіка дуже енергійно формалізує і впорядковує все навколо себе, тому термін «Хаос» в математиці має струнке, без філософсько-містичних викрутасів визначення — хаотична поведінка детерміністичної системи, яка проявляється через надзвичайно високу чутливість до початкових умов. Це незрозуміле для профанського ока (вуха) визначення, власне і є тим знаменитим (завдяки фільму) місцем, де змах крила метелика породжує явища на кшталт тайфуну»².

Одночасно, випадкові числа є невід'ємною складовою інформаційних технологій XXI ст. Перший експеримент — «Візуалізація Хаосу» В. Бажалюк, VJ group «CUBE» — демонструвався на фестивалі «Порто-Франко», 2017. Для створення хаотичного виникнення об'єктів (спалахів) використано істинний генератор випадкових чисел на основі детектора радіоактивного випромінювання, послідовності випадкових чисел, що генеруються, формують координати в тривимірній системі. Кожну з цих координат, завдяки спеціальній програмі для візуалізації, можна було побачити, як одну з багатьох світлових крапок, що формують хаотичну хмару (*Мистецька акція*).

Мультимедійний проєкт «Пісня дерев» (Івано-Франківськ, 2018) полягав в об'єднанні зусиль програмістів, інженерів, композитора з метою інтервенції в міський простір. Технологічні датчики руху, приєднані до дерев на одній з міських алей, запускали світлодіодні кільця, що обгортали стовбури. Тож залежно від ритму руху людини діоди

реагували з різною частотою та інтенсивністю, створюючи своєрідний світловий танець. Окрім того, кожне з дерев було доповнене музичною семисекундною мікрокомпозицією — своєрідним рінгтоном (Суровська, 2018).

Філософсько-символічні скульптури Олексі Фурдіяка демонструють гру замкнених об'ємів значних за розмірами арт-об'єктів, зварених з листового металу, що позначають людей, вовків, псів та свиней, із міфами, спровокованими репрезентаційними просторами. Об'єкти, що є метафорами емоційних сутностей людини чи суспільних явищ, породжених глобалізацією, створюються митцем з припущення автономності твору мистецтва. Місце репрезентації передбачається як абстрактна порожнеча, що очікує на маркування скульптурою для набуття ідентичності, сконструйованої в логічний спосіб: «Glowa» (експонована 2017, Івано-Франківськ), «Триумфальна арка» (у межах проекту Art Resistentia, Львів, 2021), «Kollina» (2013, експонована 2022 на човні в каналах Венеції в межах проекту «Україна: короткі оповідання»). Арт-об'єкт починає функціонувати як меседж від імені місця. Місце через голос автора перетворюється на знак. Таким чином site-specific-art виробляється як ефект, а не метод художнього виробництва (іл. 6).

Ці ж характеристики можемо віднести до групи митців, чії твори набувають додаткових контекстів у ситуації site-specific, колаборуючи з просторами чи співучасниками: перформерами, графіті- чи медіахудожниками, кураторами галерей, глядачем. Мультимедійні інсталяції Сергія Петлюка, репрезентовані у відкритих просторах та галереях міст України, Європи, Америки (від 2010), — результати дослідження людської сутності: подвійної природи буття, рівнів демократії, свободи слова на пострадянському просторі, самотності, гендерного стирання. Проекти мають антропологічний характер, митець удається до реалізму як принципу відеофіксації. Комунікація з соціумом відбувається через дефрагментацію тіл, відтворення буденних ритуалів, знакові жести, що транслюються в просторах міст. У роботах від 2018-го митець повертається до текстів. The HYMN (2018) досліджує текстологію національних гімнів, створених у модерний період та втрату ними актуальних змістів, роз-

миття кордонів у добу гіпермодерну. Об'єднаний текст, як буквенний, так і звуковий, перетворює ідентичне на какофонію.

Симпозіум сучасної монументальної скульптури у Львові, 2016, перетворився на проєкт-подію, приурочену святкуванню 160-річчя Івана Франка та 70-річчя заснування ЛНАМ. Групою авторів: Сергій Жолудь, Василь Одрехівський, Денис Шиманський, Євген Суд, Гордій Старух, Дарія Альошкіна, Ольга Борщ, Мар'ян Король, Олег Коваль, Соломія Гороб'юк, Микола Гурмак, Степан Федорин — створено спільний мультипроцесійний твір — монументальний портрет І. Франка. У роботі застосовано колірно-анімаційну концепцію та інтегральність. Шість чотириметрових скульптур з пінополістиролу, що обертаються, переміщуючись, складаються в єдину портретну композицію Каменяра, демонструвались глядачам як артистичне дійство, зрежисоване Р. Держипільським, підсилене музичним супроводом Академічного симфонічного оркестру. Портрет-монумент під дією перформерів розщеплював екстер'єрну оболонку, впускаючи глядачів до внутрішності, демонструючи шість тематичних композицій: «Мойсей», «Каменярі», «Абу-Касимові капці», «Зів'яле листя», «Захар Беркут» і «Лис Микита» (Одрехівський, 2017) (іл. 7).

Отже, аналіз вуличного мистецтва як мистецької категорії доводить, що стратегії західноукраїнських міст гнучкі до впровадження новітньої культури, а тактики митців, позначені індивідуалізмом та самоствердженням наприкінці ХХ століття, у теперішності набувають рис колективності та інтермедіальності. Виділяємо чотири періоди буття вуличного мистецтва як актуальної практики, що розрізняються за принциповим підходом до місця, формальних характеристик, поняття відчуження мистецтва, зв'язку з інституціями, комунікативності. Відзначаємо, що актуальні вуличні мистецькі практики направлені на соціальну взаємодію, вивільняють «естетичне» як фабулу, позбавляючи його модерних обмежень, заснованих на елітарності та адміністрованій конформності. Місто, як робочий простір, бачиться як відкрите для взаємодії відповідно до творчого потенціалу митців та громади.

Примітки:

¹ Сленговий, зневажливий термін, похідний від поп-арт, для публічного мистецтва, що не підпорядковане простору. Позначає переважно значну за розмірами абстрактну чи модерністську, постмодерністську скульптуру, представлену перед офісними центрами, урядовими спорудами, іншими громадськими місцями. Термін уведений архітектором Джеймсом Вайнсом (Crosbie, & Womersley, 2005, p. 12–13).

² Із допису В. Бажалука для Н. Бабій, 2019. Власний архів Н. Бабій.

Література:

- Бабій, Н. (2022). Відтворювання та комунікація тексту в актуальних практиках міських просторів XXI сторіччя. *Культурологічна думка*. Том 21. № 1. С. 78–92. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.78-92>
- Вишня, О. (2014). Сергій Радкевич: свої роботи я не можу сакральним мистецтвом назвати. *Варіанти*. Відтворено з <https://varianty.lviv.ua/17595-serhii-radkevych-svoi-roboty-ya-ne-mozhu-sakralnym-mystetstvom-nazvaty>
- Громадське. Стіна*. (2018). Відтворено з <http://www.volodymyrkuznetsov.com/HROMADSKЕ-THE-WALL>
- Дейчаківська, С., & Тихий, Р. (2020). На чолі собі напиши! Альтернативна історія графіті Франківська від райтера Route. *Куфер*. Відтворено з <https://kufer.media/lyudy/na-choli-sobi-napyshy-alternatyvna-istoriya-grafiti-frankivska-vid-rajtera-route/>
- Замалювати чи залишити? — спеціальна комісія визначала, як у Франківську жити з муралами. (2016). *Курс*.
- Кауфман, Влодко. (2006). «Для мене мистецтво — хвороба, якої важко позбутись». *Сімі Лайф*, № 4 (21).
- Мистецька акція «Експерименти з Хаосом», експеримент перший — «Візуалізація Хаосу»* (No date). Відтворено з https://www.youtube.com/watch?v=HUmVY7eUHBg&ab_channel=VsevolodBazhaluk
- Одрехівський, В. (2017). Українська скульптура XXI століття: проблема інтермедіальності та жанрово-видового синтезу. *Вісник ЛНАМ*. Вип. 31. С. 97–113.
- Побокін, М. (2013). Мистецький Арсенал і сучасні хунвейбіни. *UNN*. Відтворено з <https://www.unn.com.ua/uk/news/1235230-mistetskiy-arsenal-i-suchasni-khunveybini>
- Суровська, О. (2018). Дерева співали недовго. У Франківську інтерактивна інсталяція «Пісня дерев» протрималася шість тижнів. Відтворено з <https://report.if.ua/socium/dereva-spivaly-nedovgo-u-frankivsku-interaktyvna-instalyaciya-pisnya-derev-protrymalasya-shist-tyzhniv/>
- Чепелик, О. (2009). Сучасне мистецтво в громадському просторі. *Інститут проблем сучасного мистецтва*. Київ. С. 46.
- Шеменьова, Ю. В. (2021). Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості. *Дис. доктора філософії за спец. 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація*. Київ: НАКККМ. С. 123.
- Abarca, J. (2011). *Teaching urban intervention, learning to see the city anew*. Відтворено з <https://urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/>
- Sankaya, İpek. (2021). Art, City and Social Bonding: Street Gallery. *SAUC — Street Art and Urban Creativity*, 7(2), 26–33. P. 30. DOI: <https://doi.org/10.25765/sauc.v7i2.478>
- Crosbie, M.-J., & Womersley, S. (2005). *Site: identity in density*. Mulgrave, Victoria: Images Publ. Group. 253 p.
- Mouffe, Ch. (2007). Artistic activism and agonistic spaces. *Art and research*. Volume 1, № 2. Відтворено з <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>
- Schacter, R. (2016). *Street art is a period, PERIOD*. (Or, classificatory confusion and intermural art). Відтворено з https://www.academia.edu/31498254/Street_Art_is_a_Period_Period_Or_classificatory_confusion_and_intermural_art
- Timko, T. (2021). The institutionalization of independent public-art and its influence on social taste. *SAUC — Street Art and Urban Creativity*, 7(2), 66–73. P. 66. DOI: <https://doi.org/10.25765/sauc.v7i2.396>

References:

- Abarca, J. (2011). *Teaching urban intervention, learning to see the city anew*. Retrieved from <https://urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/>
- Babii, N. (2022). Vidtvoriuvannia ta komunikatsiia tekstu v aktualnykh praktykakh miskykh prostoriv XXI storichch [Reproduction and communication of the text in current practices of urban spaces of the XXI century]. *The culturology ideas*. № 21. P. 78–92. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.78-92> (in Ukrainian)
- Cankaya, İpek. (2021). Art, City and Social Bonding: Street Gallery. *SAUC — Street Art and Urban Creativity*, 7(2), 26–33. P. 30. DOI: <https://doi.org/10.25765/sauc.v7i2.478>
- Chepehlyk, O. (2009). *Suchasne mystetstvo u hromadskomu prostori* [Contemporary art in public space]. Institute of problems of modern art. Kyiv. P. 46. (in Ukrainian)
- Crosbie, M.- J., & Womersley, S. (2005). Site: identity in density. Mulgrave, Victoria: *Images Publ. Group*. 253 p.
- Deichakivska, S., & Tykhyi, R. (2020). Na choli sobi napyshy! Alternatyvna istoriia hrafti Frankivska vid raitera Route [Write on your forehead! An alternative history of Frankivsk graffiti from the writer Route]. *Kufer*. Retrieved from <https://kufer.media/lyudy/na-choli-sobi-napyshy-alternatyvna-istoriya-grafti-frankivska-vid-raitera-route/> (in Ukrainian)
- Hromadske. Stina*. [Public Wall]. (2018). Retrieved from <http://www.volodymyrkuznetsov.com/HROMADSKE-THE-WALL> (in Ukrainian)
- Kaufman, Vlodko. (2006). «Dlia mene mystetstvo — khvoroba, yakoi vazhko pozbutys» ["For me, art is a disease that is difficult to get rid of"]. *Siti Laif*, № 4 (21). (in Ukrainian)
- Mouffe, Ch. (2007). Artistic activism and agonistic spaces. *Art and research*. Volume 1, № 2. Retrieved from <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>
- Mystetska aktsiia "Eksperymenty z Khaosom", eksperyment pershyi — "Vizualizatsiia Khaosu"* [Art campaign "Experiments with Chaos", experiment one — "Visualization of Chaos"]. (No date). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=HUmVY7eUHBg&ab_channel=VsevolodBazhaluk (in Ukrainian)
- Odrekhivskyy, V. (2017). Ukrainska skulptura XXI stolittia: problema intermedialnosti ta zhanrovo-vydovoho syntezu [Ukrainian sculpture of XXI century: intermediality, synthesis and genre type]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. Issues 31. P. 97–113. (in Ukrainian)
- Pobokin, M. (2013). Mystetskyi Arsenal i suchasni khunveibiny [Mystetskyi Arsenal i suchasni khunveibiny]. *UNN*. Retrieved from <https://www.unn.com.ua/uk/news/1235230-mistetskiy-arsenal-i-suchasni-khunveybini> (in Ukrainian)
- Schacter, R. (2016). Street art is a period, *PERIOD*. (Or, classificatory confusion and intermural art). Retrieved from https://www.academia.edu/31498254/Street_Art_is_a_Period_Period_Or_classificatory_confusion_and_intermural_art
- Shemenova, Y. V. (2021). Muraly Ukrainy u svitovomu strit-arti: formotvorennia, plastychno modeliuвання, khudozhno-obrazni osoblyvosti [Murals of Ukraine in world street art: formation, plastic modeling, artistic and figurative features]. *The dissertation for the degree of the doctor of philosophy on a specialty 023 — Fine arts, decorative art, restoration*. National Academy of Management of Culture and Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2021. (in Ukrainian)
- Surovska, O. (2018). *Dereva spivaly nedovho. U Frankivsku interaktyvna instaliatsiia «Pisnia derev» protrymalasia shist tyzhniv* [The trees did not sing for long. In Frankivsk, the interactive installation "Song of Trees" lasted six weeks]. Retrieved from <https://report.if.ua/socium/dereva-spivaly-nedovgo-u-frankivsku-interaktyvna-instalyaciya-pisnya-derev-protrymalasya-shist-tyzhniv/> (in Ukrainian)
- Timko, T. (2021). The institutionalization of independent public-art and its influence on social taste. *SAUC — Street Art and Urban Creativity*, 7(2), 66–73. P. 66. DOI: <https://doi.org/10.25765/sauc.v7i2.396>
- Vyshnia, O. (2014). Serhii Radkevych: svoi roboty ya ne mozhu sakralnym mystetstvom nazvaty [Serhii Radkevich: I cannot call my works sacred art]. *Varianty*. Retrieved from <https://varianty.lviv.ua/17595-serhii-radkevych-svoi-roboty-ya-ne-mozhu-sakralnym-mystetstvom-nazvaty> (in Ukrainian)
- Zamaliuvaty chy zalyshyty? — spetsialna komisiia vyznachala, yak u Frankivsku zhyty z muralamy [Draw or leave? — a special commission determined how to live with murals in Frankivsk]. (2016). *Kurs*. (in Ukrainian)

Nadiia Babii

Transformation of Western Ukrainian street art in the context of production communication strategy

Abstract. The purpose of the work is to study the contextual changes in the category of a set of artistic practices understood as "street art" in the cities in the West of Ukraine from the 1990s to the present. Aesthetic forms and spatial locations are studied due to their belonging to the concept of contemporary art. The methodological approach is based on the works of Raphael Schacter (2017) and Tomasz Timko (2021), which reject the knowledge of graffiti through aesthetic characteristics, declaring the effectiveness of representation, which is capable of changing the tastes of the audience. The method of socio-cultural dynamics, with the help of which the specificity of artistic interventions during the studied period was determined, became important for the research. The analysis of the system-forming connections allowed the author to form a hypothesis about street art as a whole system, to distinguish its individual levels and to determine their characteristics.

For the first time, a chronological periodization of street art as an aesthetic practice is proposed, which takes into account the motivation of the artist/group of artists, the characteristics of the association, the ideology of space and the attitude to publicity, multimedia forms of collaboration.

The conducted analysis of artistic practices proves that the strategies of the cities in the West of Ukraine are flexible to the introduction of the latest culture, and the tactics of artists, marked by individualism and self-assertion at the end of the 20th century, in practice acquire the features of collectivity and intermediality. The city, as a working space, is seen as open for interaction according to the creative potential of artists and the community.

Keywords: street art, periodization of practice, West of Ukraine, communicative production strategy.