МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

СОФІЯ ДМИТРІВНА БЕРЕЖНА

«ТВОРЧІСТЬ ХЕНРІКА УЛДАЛЕНА»

диплом студентки четвертого курсу
освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації/мистецтвознавець»

Науковий керівник:
ст. викладач кафедри ТІМ,
канд. мист.
Осадча О.А.

Національна шкала____
Кількість балів:_____
Оцінка ECTS_____

ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП…….3
РОЗДІЛ 1. Стан наукової дослідженності теми.……..6
Висновки до розділу 1…….……15
РОЗДІЛ 2. Еволюція дискурсу тілесності в західноєвропейському мистецтві……...16
Висновки до розділу 2…….…….30
РОЗДІЛ 3. Специфіка візуальної мови полотен Хенріка Улдалена..……31
3.1. Специфіка візуальної мови полотен Хенріка Улдалена……..……..…..31
3.2. Репрезентація теми тілесності в живописі Хенріка Улдалена….....36
Висновки до розділу 3……...…….43
ВИСНОВКИ..……...44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..……...47
ДОДАТКИ
ДОДАТОК А. Список ілюстрацій……...52
ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрацій……...……53

ВСТУП

Актуальність дослідження. В умовах дійсності сьогодення, складність якої детермінована наслідками духовної кризи суспільства, розвиток сучасного мистецтва спрямований на розкриття психологічних проблем особистості, пізнання внутрішнього світу людини. Сучасне мистецтво постає ціннісною основою духовного життя, тому що однією з функцій мистецтва є сприяння здійсненню змін як у соціумі, так і в окремій особистості. Авторами картин створюються художньо–психологічні концепти, які можуть впливати на розширення здатності глядача свідомо сприймати навколишнє, проникати у його несвідоме, переорганізовуючи афективну та раціональну сфери структури особистості. У зв'язку з цим актуальною є тема дослідження психологічних аспектів розвитку сучасного мистецтва в контексті сьогодення, вивчення психологічних орієнтирів художньої діяльності, спрямованих на збагачення внутрішнього світу особистості.

Соціальна проблематика останні десятиліття викликає менший інтерес у творців. У сучасному мистецтві набагато рідше змальовують героїчне минуле чи славу сьогодення. Найбільший інтерес відчувається до внутрішнього світу людини, відбувається пошук нового героя. В сучасному мистецтві здійснюються роздуми над повсякденним життям новітньої людини. Прагнення вловити невловиме в хаосі чи порядку буття. Модель наведеного персонажу орієнтована на пошук самовизначення у нових соціальних умовах.

В контексті даного дослідження особливий інтерес складає філософсько–психологічний вектор дослідження робіт митця Хенріка Улдалена.

Хенрік Аарестад Улдален – сучасний європейський митець корейського походження, громадянин Норвегії, художник–самоук. Для творів Хенріка Улдалена характерним є репрезентація фігуративного реалістичного зображення. Герої картин створюють міфічну атмосферу невагомості, сюрреалістична викривленість поз персонажів, ефект руху та спійманого

моменту одночасно – усе це роблять твори митця особливо цікавими для розгляду в контексті психологічного аналізу сучасного мистецтва.

Сформульована проблематика є актуальною тим, що сучасне суспільство спрямоване на інновації, зацікавлене у оволодінні тими засобами, інструментами та механізмами цілеспрямованої діяльності людини, які забезпечують трансформацію існуючого порядку і створення елементів нового. Саме тому, вивчаючи творчість сучасників, сутність їхнього авторського стилю, механізми формування творчої манери, стадії творчого процесу тощо, дослідник здійснює відкриття нових аспектів життя. Здатність творити нове, бачити світ інакше і передавати інтуїтивне відчуття простору, часу, життя загалом – це властивість художників, митців, які здатні здійснити вклад у культуру сучасності, ставши частиною сьогодення і, водночас, майбутнього. Досліджувати творчість митців, які розвиваються, а Хенрік Улдален є саме таким митцем, означає спостерігати за появою нового у світі ідей, а це одна із головних задач – вміти вийти за межі пасивного споживання і поглянути як народжується інноваційна культура.

Також варто відзначити, що дослідження творчості Хенріка Улдалена є актуальним, оскільки матеріалів, присвячених творчості художника, попри його міжнародну відомість, допоки створено небагато.

Мета дослідження. Метою дипломного дослідження є визначення особливостей техніки та стилю робіт Хенріка Улдалена, виявлення ідейно–художнього та семантичного наповнення його полотен. Для реалізації мети були виявлені **наступні завдання**:

- зібрати, систематизувати та проаналізувати фахову літературу з обраної проблематики;
- проаналізувати основні вектори розвитку репрезентації тілесності в західноєвропейському мистецтві;
- здійснити загальний аналіз творчості Хенріка Улдалена;
- розглянути та здійснити аналіз тілесності у творчості Хенріка Улдалена.

Об’єктом дослідження є живопис Хенріка Улдалена. **Предметом дослідження** є візуальні особливості реалізації художніх ідей у мистецьких творах Хенріка Улдалена.

Методи дослідження. Для досягнення мети та реалізації завдань було використано такі методи: образно–стилістичний аналіз, формально–стилістичний аналіз, біографічний аналіз, порівняльний аналіз, контекстуальний аналіз, описовий, узагальнення.

Структура курсової роботи. Робота складається із вступу, основного тексту (загальним обсягом в 44 сторінки), що включає три розділ та висновки до кожного розділу, та загального висновку, списку літератури (56 позицій), додатків – списку ілюстрацій та альбому ілюстрацій (20 ілюстрацій).

РОЗДІЛ 1.
СТАН НАУКОВОЇ ДОСЛІДЖЕННОСТІ ТЕМИ

Яскравою і неординарною постаттю в сучасному мистецькому світі є Хенрік Улдален, який зарекомендував себе як визначна постать у фігуративному живописі. Його самобутні і вже впізнавані роботи, виконанні під відчутним впливом сюрреалізму, вражають оригінальністю зображення людського тіла, через яке художник передає найрізноманітніші почуття та емоції людини. Полотна Х. Улдалена неодноразово були представлені на виставках по всьому світу, вони вражають експериментаторством автора.

Сьогодні творчість Хенріка Аарестада Улдалена мало вивчена в наукових колах. Немає окремих критичних досліджень, присвячених норвезькому художнику. Поодинокі публікації зарубіжних мистецтвознавців висвітлюють його жанрову специфіку і техніку, однак праць, які б фундаментально розкривали філософське бачення митцем людської тілесності і його концептуальне втілення у полотнах досі немає.

Серед мистецтвознавців, критиків та арт–журналістів, які акцентували увагу на творчості Х. Улдалена, відзначимо імена Керолайн Курце, Моніку Хейвен, Дину Фенікс Селен, Фелісіті Картер, Сміт Елісон та ін. Про перелік робіт Хенріка Улдалена можна дізнатися з каталогів персональних і колективних виставок художника.

Розглядаючи живописний доробок Хенріка Аарестада Улдалена, дослідники дуже обмежено наводять біографічні дані про художника, головна редакторка журналу Meininger's Wine Business International Картер Фелісіті відзначає, що митець народився у 1986 році та є художником–самоуком [43]. Творча манера Хенріка Улдалена сформована на традиції класичного фігуративного живопису. Митець прагне дослідити ідеї, що обертаються навколо абсурдизму, ностальгії, самотності та відчуженості, які поєднанні з тендітною красою людських переживань. Незважаючи на те, що Хенрік Улдален

в своїх полотнах реалістично трактує форми, центром його творчих пошуків є емоційний зміст зображуваного, а не оповідь про навколишній світ. Як зазначає інтернет спільнота мистецького блогу «Cassart», атмосфера його полотен часто передається прийомами зображення сну та екстатичніх станів персонажів, що обумовлює використання елементів експресіонізму. Роботи Хенріка Улдалена описані також терміном фотосюрреалізм, тобто такі, що виходить за рамки реалізму – зображення світу таким, яким він є насправді [49].

Народився митець у Південній Кореї, але виріс в селі Аскер, що у Норвегії. Хенрік Улдален навчався на вчителя початкової школи і два роки викладав, перш ніж знайшов своє справжнє покликання як художник [29]. Сам автор в одному з інтерв'ю, зазначив, що не має фахової освіти [40]. Його батьки та вчителі дбали про розвиток творчого таланту молодого митця, вони підтримували Хенріка протягом усього шляху становлення як самобутнього художника–фотосюрреаліста. В інтерв'ю надрукованому у виданні Nuart «Reconnect», Улдален зізнається, що здобуваючи освіту вчителя початкової школи, він одночасно пробував себе у живописі і фотографії, але вчився малювати не в школі. Під час отримання бакалаврського ступеня юнак потоваришував з двома важливими друзями, які, ймовірно, зіграли велику роль у його навчанні: Мортен Тайхольт та Трюгве Осхейм. Хлопці поступово відкрили для себе живопис, багато часу проводили разом, малюючи та обговорюючи мистецтво [54]. Разом з новими друзями Х. Улдален експериментував з різними видами живопису, пробував працювати з всілякими техніками, у тому числі й масляними фарбами. Саме ця техніка найбільше припала йому до душі. В своїх інтерв'ю художник не приховує, що його перші роботи були відверто невдалими, але в будь–якому випадку кожна наступна виходила краще, ніж попередня. Життя стало для Хенріка Улдалена школою, яка не поступається будь–якій університетській освіті. Юнак розвивав себе, не маючи жодного уявлення про те, що таке художня школа [54].

Маючи диплом вчителя, Улдален певний час викладав учням різного віку – від 6 років до 16, тож у нього була можливість практикуватися у всіх напрямах художньої творчості, починаючи від в'язання закінчуючи масляними фарбами [55]. Картер Філісіті наводить ще один факт із життя норвезького художника, який вплинув на світобачення митця і визначив професію. Близько десяти років хлопець багато мандрував і жив у різних країнах, зрештою влаштувався в Лондоні, де організував власну студію, галерею і особисте життя. Він працює з живописом приблизно з 2008 року [41].

Головний куратор Національної портретної галереї Елісон Сміт у своєму інтерв'ю з Х. Улдаленом висуває припущення, що особливості техніки, характерні для його, а саме велика кількість нашарувань фарби на полотно, є наслідком експериментів, які він здійснював у період викладання, проте автор заперечує, стверджуючи, що використання даного технічного прийому обумовлено виключно інтуїтивним відчуттям. З бесіди з Е. Сміт ми дізнаємося, що натхнення живописець черпає з творів концептуального мистецтва, перегляду художніх фільмів, спілкування з іншими художниками [55].

Досить інформативним є інтерв'ю Х. Улдалена Картер Філісіті «The Dark Arts Of Henrik Uldalen», в якому автор наводить цікаві факти щодо становлення його як художника. Хенрік Улдален зізнається інтерв'юерові, що Instagram, очевидно, відкрив більше дверей у кар'єрі митця, ніж будь–хто чи що інше. Один із нинішніх галеристів сказав Улдалену, що Instagram та інші соціальні мережі – це майбутнє, і що йому потрібно «застрибнути» у нього. Хоча Хенрік завжди ненавидів соціальні мережі, а в той час у нього навіть не було облікового запису в Facebook, він неохоче відкрив аккаунт і одразу отримав передплатників з усього світу. Для нього, художника–початківця з крихітного містечка в Норвегії, було шоком зненацька отримати запити галерей та колекціонерів з іншого кінця світу. Незважаючи на те, що Х. Улдален все ще має сумніви щодо соціальних мереж і того, як через них дивляться на мистецтво, художник не може

заперечувати той факт, що це чудова платформа для стількох людей, які можуть показати себе світові [41].

Засновник і редактор журналу FAD Марк Вестал у статті «A Painting Exhibition of 60 Artists from the Paintguide» зазначає, що під час викладання Улдален почав експериментувати з фарбами. Його твори через короткий час привернули увагу Муниципальної галереї у місті Осло. Відбулося це за допомогою соціальних мереж. Х. Улдален рекламував свою власну роботу через особистий обліковий запис в Instagram і створив Paintguide, який він спочатку використовував як платформу для обміну творами мистецтва, які надихали особисто його [56]. Згодом аккаунт став «кураторським» проектом живописця, за допомогою якого він ділиться творами сучасного мистецтва, які його надихають. Так, він створив спільноту однодумців [56].

У творах митця, за словами С. Елісон, проглядається відчуття внутрішнього неспокою, певна непідвладність почуттів людській природі, хаос, проте технічна сторона створення полотен зовсім інша: майстерня художника представляє собою осередок організованого порядку. Хенрік Улдален є представником нового покоління митців, які є прихильниками філософії свідомого ставлення до життя. Кураторка Елісон Сміт зазначає, що місце, де творить Хенрік Улдален є виключно охайним і відчувається великий дисонанс між картинами митця, наповненими екзистенційною тривогою, і місцем їхнього створення [55].

Аналізуючи роботи Х. Улдалена, С. Елісон особливу увагу зосереджує на тому, як художник працює над композицією, як приходить ідея та концепція майбутнього полотна, як відбувається вибір моделі, як здійснюється робота над картиною. За словами самого митця, процес здійснення художньої роботи розпочинається з «перемог» [55]. Хенрік Улдален для створення емоційно насичених складних сюжетів шукає осередок надійності. Щоб зберігати внутрішній спокій й творчу наснагу він притримується дисципліни, яка проявляється у виконанні звичних рутинних дій, таких як ранній підйом,

жорстко регульований режим дня, вчасна сплата податків тощо. Виконання дій відповідно до плану митець називає «перемогами», і перш ніж приїхати у свою майстерню, він здійснює звичний ряд ранкових «переміг», що можна назвати прелюдією до творчої діяльності [55]. Порядок у місці, де працює художник, є обов'язковою умовою [55]. Таким чином, він намагається зберігати порядок у власному житті.

Хенрік Улдален пише полотна, використовуючи фотографічні зображення, які він робить протягом певного періоду часу [55]. Таким чином, експерименти митця у області фотомистецтва є референсами для його майбутніх картин [55]. Полотна відрізняються від фотографій, які слугували прототипом. Як стверджує художник, вони допомагають зафіксувати композицію, момент, який він має на меті зобразити. Таким чином, його роботи створені з безлічі мікро порухів та частин тіла, що гармонійно поєднані. Як куратор Елісон Сміт, так і сам Хенрік Улдален порівнюють картини митця з колажем [55]. Крім того художник зізнається, що не дотримується фізичних пропорцій чи певних анатомічних правил при створенні полотен, тому що його роботи не про фізичні параметри людини, а про відчуття та емоції [55].

Процес створення картини Хенрік Улдален називає подорожжю [55]. Над фігурою і фоном митець працює одночасно, намічаючи кожну картину ескізно на полотні за один день, вже потім додаючи різні художні засоби для передачі бачення сюжету. Біла фарба, аерозолі, розчинники – усе це митець використовує у подальшому процесі роботи над картиною. І, як зізнається автор, іноді «половина картини тікає з полотна через надмірну кількість розчинника», тобто робота над полотном для Хенріка Улдалена є грою та хімічним експериментом одночасно [55].

Митець не контролює процес створення полотна так, як він контролює хід рутинних дій, тому роботу свою вважає інтуїтивною, протилежною до свого нормального стану. У зв'язку з інтересом митця до використання хімічних речовин при створенні полотна, Елісон Сміт порівнює його стиль роботи зі

стилем Едварда Мунка (1863 – 1944 рр.), – норвезького митця експресіоністського та символічного напрямків, що підіймав теми емоційних страждань, людської вразливості та тривоги – який залишав свої роботи на вулиці за різних погодних умов. В цьому експерименті вбачається певна «гра на виживання» – чи зможе полотно простояти всі ці експерименти [44].

Левова частина публікацій, присвячених живописцю, висвітлюють конкретні виставкові проекти, над якими він працює. Сьогодні великою популярністю користуються персональні виставки художника, організовані в престижних арт–галереях усього світу. За період відкриття творчості Хенріка Улдалена галеристами він мав кілька персональних виставок [29]. Перша виставка відбулася у 2009 році в галереї «Рамфьорд» у Норвегії в місті Осло [29]. У 2010 році у тій же галереї відбулася друга персональна виставка Хенріка Улдалена, у 2011 році персональна виставка митця відбулася у Данії, у галереї «Контур» міста Скаген. Четверта виставка Хенріка Улдалена відбулася у Лос–Анджелесі у 2014 році. П’ята та шоста виставки робіт митця були у 2018 та 2021 роках у Лондоні в галереї «JD Malat Gallery» [12, 13, 26, 29, 31]. Остання шоста виставка мала назву «Любов у вигнанні» [13]. З 2018 року Хенрік Улдален ексклюзивно представляє «JD Malat Gallery», що у Великобритнаії, де наразі мешкає митець [26].

Новий етап у кар’єрі Хенріка Улдалена маркувала п’ята персональна виставка митця «Лета» (2018 р.), присвячена дослідженню теми історії та місцю у ній колективної пам’яті [12]. Назва виставки відсилає до річки забуття у підземному царстві Аїда в давньогрецькій міфології. Як відзначають арт–критики, в полотнах, які були присутні на виставці, Хенрік Улдален ставить питання стосовно місця минулих подій у пам’яті людини. Автора цікавить прагнення суспільства зберігати історичну пам’ять, постійне звернення народів до певних історичних подій, що залишили слід у культурі [12].

Хенрік Улдален намагається передати через свої твори історичну закономірність, яка призводить до соціальних непорозумінь. Джерелом для

створення серії робіт присвячених пам’яті стали політичні події на Заході. Як стверджує автор: «Для світових лідерів легко побудувати розповідь так, щоб змінити цінності, поведінку та ідеали громадськості» [2, с. 8].

У полотнах даної виставки відзначається домінантна присутність рожевого кольору. Таким чином, художник використовує образ рожевої вуалі, яка маскує недосконалості. Рожевий у полотнах Хенріка Улдалена є символом здатності людини пам’ятати минуле, створивши із правди втішну розповідь [4, с.8].

У той час як його попередня виставка, «Метаноя» (галерея JD Mallat, 2018 р.), була поглядом всередину себе, шляхом художника впоратися зі змінами та сепаруватися, відокремитися від внутрішніх переживань, «Лета» (2018 р.) спрямована назовні, виражаючи роздуми художника про навколишній світ [12].

Хенрік Улдален описує свою творчість як «експресіоністську мову художника–неокласика» [12]. Полотна митця створюються інтуїтивно, без планування. Свою техніку він визначає як постійний експеримент з фарбами і розчинниками, поштовх і тягу руху поєднання двох хімічних середовищ [40].

Здебільшого Хенрік Улдален працює в форматі станкового живопису [29]. Однак влітку 2021 році митець прийняв запрошення фестивалю вуличного мистецтва Nuart Aberdeen створити графіті у місті Аберден, яке знаходиться у Шотландії [29, 52]. Він працював із триповерховою будівлею протягом п’яти днів. Результатом став мурал, зміст якого пояснює фраза «Немає світла без темряви». Це було зображення обличчя у темряві, яке перетворювалося на кристалізований граніт [52].

У 2020 році Хенрік Улдален створив серію картин присвячених карантинній ізоляції [39]. Продавши всю серію полотен за один день, всі кошти були перераховані Фонду солідарності COVID–19 Всесвітньої організації охорони здоров’я, яка зараз очолює і координує глобальні зусилля шляхом підтримки країн у виявленні, запобіганні та реагуванні на пандемію.

Ізоляційна серія знаменує собою художню реакцію Улдалена на наслідки пандемії. Улдален створив кілька картин гуашшю, що задокументували його особисте переживання періоду ізоляції [4, с. 23].

Остання персональна виставка «Любов у вигнанні» (2021 р.) з новим набором робіт, у тому числі новими портретами, є шостою персональною виставкою Х. Улдалена [42]. Розмірковуючи про свій особистий досвід, живописець відходить від саморуйнівної позиції, яку він зайняв на початку свого творчого шляху, до екзистенціалізму. Як зазначають дослідники, «Любов у вигнанні» (2021 р.) означує собою прихід художника до абсурдизму, де він використовує новий підхід до осягнення реальності. Кохання тут символізує надію та благополуччя, тоді як ідея вигнання походить від ідеології французького письменника-екзистенціаліста Альбера Камю щодо внутрішньої відсутності сенсу у Всесвіті, що суперечить нашій боротьбі за його пошук [12].

Куратори відзначають виставку «Любов у вигнанні» (2021 р.) найкращою виставкою художника на сучасному етапі його творчості. Виставка складається з двадцяти нових картин Хенріка Улдалена, де головними персонажами стають особистісні емоції, що виражені за допомогою зображення людської постаті. Полотна містять зображення як одного персонажу, так і їхні групи. Фігури губляться у хвилях екстазу та у незвичайних вигинах передають глядачу інтенцію переживань. Персонажі, ніби занурені у плин нестримних почуттів, приголомшують глядача енергією та динамікою своєї постаті [12].

Таким чином, автор знайомить глядачів із власним баченням людської природи, яка для нього є сховищем протилежностей – грубості та ніжності, м’якості та твердості, спокою та паніки. Так автор, проявляючи інтерес до екзистенційної тематики, звертається до теми тілесності [12, 42].

Хенрік Улдален черпає натхнення з робіт багатьох філософів–екзистенціалістів, таких як Фрідріх Ніцше, Селен К’єркегор, Жан–Поль Сарт. Зауважимо, що екзистенціалізм, виникнувши в середині ХХ століття, перевернув всю свідомість сучасної людини. Мислителі

екзистенційного напряму почали розглядати людину не лише як щось відмінне від тварини, але і як особистість; почали заглиблюватися у сутність людського буття, мислення, стану людської душі. Твори перелічених філософів наповнюють Хенріка Улдалена ідеями, які змушують усвідомити значення сутності людини через існування [42].

Дина Селен в інтерв'ю з Хенріком Улдаленом «The Sea Casts Its Spell» звертає увагу на стан відтворених художником моделей, який нагадує стан сну. У глядача виникає непереборне почуття вразливості, крихкості, начебто зображені митцем суб'єкти беззахисні, щоб зруйнувати це заклинання, у якому вони опинилися [54].

Моніка Хейвен у критичній статті «Artist, Creative & Art Journalist» аналізуючи творчість Хенріка Улдалена, зауважує, що митець використовує класичну техніку фігуративного живопису маслом. Він поміщає людські тіла в атмосферні казкові стани, створюючи сюрреалістичну картину. Творчість Х. Улдалена обертається навколо фігуративного живопису, представленого у напрямку постмодернізму. Митець досліджує темні сторони життя, включаючи теми екзистенціалізму, туги та самотності. Він поєднує ці теми з тендітною красою у своїх картинах [45]. Його зосередженість на атмосфері та реалізм залишає його картини відкритими для багатьох інтерпретацій [45].

Отже, огляд літератури про життя і творчість Хенріка Улдалена, які є у вільному доступі в мережі Інтернет, дає підстави стверджувати про невелику кількість джерел, присвячених філософсько–психологічному аспекту робіт митця.

Висновки до розділу 1

1. Сьогодні творчість Хенріка Аарестада Улдалена мало вивчена у наукових джерелах. Немає окремих мистецтвознавчих праць, присвячених норвезькому художнику. Окремі публікації зарубіжних науковців висвітлюють його жанрову специфіку і техніку, однак матеріалів, які б фундаментально розкривали філософське бачення митцем людської тілесності і його концептуальне втілення у полотнах немає.
2. Серед мистецтвознавців, критиків та арт–журналістів, які акцентували увагу та творчості Улдалена, відзначимо імена Керолайн Курце, Моніку Хейвен, Дину Фенікс Селен, Фелісіті Картер,Сміт Елісон та ін. Про перелік робіт Хенріка Улдалена можна дізнатися з каталогів персональних і колективних виставок художника. У працях зазначених науковців, журналістів, блогерів дуже побіжно розглядається творчість Х. Улдалена, подаються короткі інформаційні довідки стосовно біографії і творчості митця, або наводиться перелік робіт художника та експозицій, де вони представлені. Нині немає окремого дослідження рецепції тілесності у мистецького доробку Х. Улдалена.

РОЗДІЛ 2.
ЕВОЛЮЦІЯ ДИСКУРСУ ТІЛЕСНОСТІ
В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Людське тіло завжди перебувало у фокусі уваги художніх практик. Підходи до його інтерпретації змінювалися паралельно з трансформаціями культурних парадигм тієї чи іншої епохи. Сучасна культура центрується навколо людського тіла. Це стосується і структурування ставлення до жіночої і чоловічої краси. У XX столітті тіло стало найважливішим способом проживання дійсності, підтвердженням цього є поява та поширення самого терміну – «тілесність». В епоху Античності тіло розглядали як фізичний, матеріальний субстрат, який підпорядкований духовному, ідеальному, душевному (Платон, Сократ, Аристотель, Сенека, Марк Аврелій, Плотін, Епікур та ін.). У Середньовіччі людське тіло розглядалося у протистоянні з душею. Тема тілесності була об'єктом дослідження таких мислителів як Томас Гоббс, Вольтер, Джон Локк, Поль Анрі Гольбах, Бенедікт Спіноза, Клод Гельвецій та ін. Тілесність, як наукове поняття була «відкрита» внаслідок онтологічного повороту XX ст., переважно у феноменології (Едмунд Гуссерль, Мартін Гайдегер, Моріс Мерло Понті), філософській антропології (Макс Шелер, Арнольд Гелен), концепції психоаналізу (Жак Лакан), соціотропній парадигмі (Мішель Фуко) [3, с. 213]. Пізніше поняття тілесності стало об'єктом роздумів завдяки фрейдизму, і надалі постструктуралізму і постфрейдизму другої половини XX століття.

У відповідності до динаміки змін у сприйнятті тіла в різні історичні епохи змінюється й дискурс його художньої репрезентації. У перші десятиліття XX століття художники вже не копіювали реальність, а активно вивчали проблеми художньої образотворчості (колір, форму, динаміку). Це наклало свій відбиток на проблему тілесності. Нові наукові відкриття змінили характер сприйняття творів мистецтва, окрім візуального контакту (споглядання) почав застосовуватися ще й тактильний контакт (дотик). Настрій періоду декадансу

кінця XIX – початку XX століття сприяв маркуванню недосконалості людського тіла: у роботах авангардистів це виразилося у його мутаціях і трансформаціях. Предметом їхньої уваги стають тілесні якості та стани людини. Прикладом є відома робота Пабло Пікассо «Авіньйонські дівчата» (1907 р.).

Надалі наукомісткі технології, що стрімко розвиваються, – медицина, квантова фізика – привнесли у розуміння тілесності відчуття мінливості, навіть пластичності, стійке усвідомлення того, що будь–яке тіло можна перемоделювати. На сьогоднішній день пластичні операції, хірургічні втручання, які передбачають пересадку органів та зміни статі, ендопротезування стали буденністю. Ці настрої миттєво підхопили художники–акціоністи кінця XX ст. Тіло людини або тварини стало основним інструментом, що дає можливість підкреслити загрози існування людства в сучасному світі. Як зазначав Жиль Дельоз, у тілесності «немає нічого спільного з власне тілом чи образом тіла. Це тіло без образу», у якому «ніщо не репрезентативно» [7, с. 38]. Арт–практики демонструють максимально оголене, скалічене, понівечене або навіть мертве тіло. Крім того, сприйняття подібних арт–об'єктів посилюється через інтерактивну участь глядача, а тіло останнього може виступати в ролі полотна, матеріалу твору або в ролі складового елемента. Творець передає свій художній «меседж», розпізнати який реципієнту вдається виключно за допомогою тактильного та ментального (або інтелектуального) контакту [35, с. 9].

На зміну «досвіду бачення» та онтології погляду приходить практика дотиків як «досвіду торкання», в якому поєднуються кілька виразних планів художнього. Саме за допомогою торкання відбувається впорядкування реальності, тому примітивне фізичне сприйняття замінює розвинений естетичний досвід. Отже, тіло не виступає вмістилищем духу, а тілесність у сучасних арт–практиках підкреслює відсутність духовності. Дух, згідно французського філософа Жана–Люка Нансі, «випливає із рани», випаровується через неї. Художники, хіба що ілюструючи слова філософа, створюють нові

напрями (боді–арт – живопис на тілі; спесиман–арт – створення образів із реальних частин людського тіла), де тіло є «чистим» арт–об'єктом, а різноманітні дії над ним його та катування стають акціонізмом [20, с. 49].

Зоя Сколота обґрунтовує необхідність осмислення проблеми тілесності в нових – віртуальних – умовах, у зв'язку з чим акцентує увагу на зміненому характері тілесності, який сьогодні можна назвати «новою тілесністю». Дослідниця порушує проблему естетики у віртуальному просторі, аналізує два аспекти: обивательський з його новими формами існування «тіла» та професійний – мистецтво у мережі [35, с. 9].

Починаючи з другої половини XX ст. «людина тілесна», з предмету інтересу природничих наук (як біологічний феномен), стала об'єктом наукового пізнання в сфері гуманітарного дослідження, найважливішим вектором якого є вивчення людини в просторі культури [17, с. 63].

Поняття «тілесність» сформувалося в антитезі до поняття «духовність», яке у своєму традиційному розумінні було виключено з мистецтва останнього сторіччя. Тіло у художньому просторі стало основним інструментом митців перформерів, оскільки в їхній практиці воно виступало і як засіб вираження, і як об'єкт дослідження.

Для митців всіх часів тіло слугувало метафорою, за допомогою якої можливо було говорити про ідеї, думки про ідеальні уявлення епохи. Тілесність у мистецтві виражала панування духовного початку над фізичним, і це відображає головний ідеал.

Іржі Кулка у монографічній праці «Психологія мистецтва», наголошує, що досліджувати репрезентацію тіла та тілесності у мистецтві найчастіше в різних дисциплінах починають з періоду Древньої Греції. Адже саме тоді тілесність як феномен з'являється у мистецьких творах. Хрестоматійна пам'ятка – статуя «Дорифор» античного скульптора Поліклета – пов'язана з тенденцією зображувати благородну душу героя через ідеальне тіло, створене за чіткими канонами пропорцій. У давньогрецькій естетиці є поняття «калокагатії», яке

містить у собі наступну ідею – ідеальне тіло є місцем для ідеальної душі, тобто добра людина завжди гарна, а гарна людина не може бути злою [21]. Теранс Конран у книзі «Про колір» говорить, що майстерність, з якою грецькі, а згодом і римські, скульптори зображували людську форму, відповідала красі тіл, які вони обирали для зображення, і залишалася еталоном, до якого прагнули художники протягом епохи Відродження [18].

Однак із зростанням влади християнства тіло в мистецтві набуло конотацій, пов'язаних із концепцією страждань і побожності [20]. На відміну від невразливих грецьких богів, постать Христа давала художникам можливість зображувати не тільки тріумф, але і біль та страждання людського буття [18]. Таким чином, прояву духовних переживань розглядаєтьс через тілесну експресію.

Павло Флоренський пише про святий Лик – поняття, яке уособлює обличчя на іконах [15, с. 89]. Іконописні лики навмисне позбавлені «людяності», щоб максимально нейтрально зобразити лице святих. «Тіло без Лику викликає відчуття сорому як за ницість, так і за потенційну загрозу, бажання і страх зникнення одночасно» [15, с. 89].

Як зазначає літературний критик Умберто Еко, у Середньовіччі зовсім інше ставлення до тіла. Тіло осмислюється як клітка для безсмертної душі, тіло гріховне, тіло має знаходитися у аскезі [37]. Потрібно не знати тілесних задоволень, аби не здійснювати гріховність. Проте, серед усіх складових тілесного образу, очі відігравали велике значення у Середньовічному мистецтві. Вважалося, що очі – дзеркало душі. Тіло «приховували», зображували затонулим у бганках, однак очам приділяли увагу, щоб показати духовність персонажа [37].

У епоху Ренесансу відбулося повернення до античних ідеалів, проте відбуваються перші спроби скласти психологічний портрет, в якому художники намагаються зображувати персонажів своїх творів з усіма їм властивими недосконалостями, зображувати реалістично [6, с. 56]. Найвідомішим автором, у роботах якого простежується максимальна концентрація на людській

тілесності, є італійський скульптор і художник Мікеланджело Буонарроті. Його мармурова статуя «Давид» вперше представлена флорентійської публіці на площі Синьйорії 8 вересня 1504 року. Тілесність як атрибутивна ознака скульптури виражена в інших шедеврах митця:скульптури «Амур, що спить» (близько 1496 –1497 рр.), «Ранок» (1526–1531 рр.), «Ніч» (1526–1531 рр.) тощо.

У період Нового часу відбувається естетизація тіла, навіть такого тіла, яке страждає або потворне, при тому, що дослідження тіла відбувається за допомогою міфологічних та релігійних сюжетів [6, с. 66]. У роботі Мікеланджело Мервзв ді Караваджо «Невіра апостола Фоми» (1600–1602 рр.), на якій зображено як апостол Фома засовує фалангу пальця у рану Христову, присутня матеріальність і важкість, яка буде властива живописній манері наступних періодів.

В епоху класицизму (XVII–XVIII ст.) митці продовжують возвеличувати красу людського тіла. Так, засновник французького класицизму Нікола Пуссен (1594–1665 рр.) у своїх живописних полотнах передає порядок, гармонію, чіткість, урівноваженість, піднесено безпристрасну високу красу людини. Художник перебував під впливами Тиціана і Рафаеля, римської школи XVII ст. У «Пейзажі Геркулеса з Какусом» (близько 1660 р.) звучить ідея перемоги розумного людського начала над стихійним началом [9, с. 47–48]. На обличчях персонажів пуссенівських картин панує спокій як вираз віри в перемогу розуму.

В епоху Просвітництва одним з найбільш поширених художніх стилів став стиль рококо. У творах мистецтва на перше місце виходять сюжети любовного та еротичного змісту. У картинах, скульптурах, графіці цього часу популярними героями стають Діана, Венера. Водночас за легковажністю та іронією рококо трапляються й роздуми про долю людини, її призначення у житті. Яскравим представником рококо став Франсуа Буше, у творах якого можна виявити абсолютну насолоду життям, а типовими сюжетами його робіт є «Тріумф Венери» (1740 р.), «Венера з амуром» (1741 р.), «Купання Діани» (1742 р.). Мистецтво Ватто і Буше продовжує Жан Оноре Фрагонар (1732–1806 рр.), який

працював у багатьох манерах. Здебільшого це були галантно–любовні, а інколи й відверто еротичні сцени [9, с. 47–48].

Не оминув тему оголеного тіла неокласичний живопис епохи Просвітництва (другої половини XVIII – першої третини XIX ст.). Центральна тема неокласицизму (як у живописі, так і у скульптурі) – оголена натура – це тип зображення, покликаний показати досконалість форми. Художники–неокласики демонструють велику різноманітність у зображенні оголеної натури, від героїчних відкритих історій художників до пластичних експериментів Жана Огюста Домініка Енгра. Академічна підготовка Давида, природньо, зорієнтувала його зображення оголеної натури. Крім деяких художніх академій у Римі, важливість, яку він надає неприкритому людському тілу, робиться у межах його історичних картин із сабінянами до роззброєння Марса Венерою [22].

У XIX сторіччі «Сніданок на траві» (1863 р.) Едуарда Мане шокувала глядачів наявністю у ній оголеного жіночого тіла. Також важливою роботою є твір «Походження світу» (1866 р.) Густава Курбе, яка декларувала простоту зображення жіночого тіла і тривалий час сприймалася критиками як художня провокація. На полотні була зображена лежача напівоголена жінка, що розкрила стегна, і композиційним центром картини стали саме жіночі геніталії. Відкинувши канони салонного мистецтва, художник прагнув зображати дійсність без ідеалізації і моралізаторства. Костянтин Карагода звертає увагу на назву картини Курбе. У «походження, народженні, початку світу» вже є ілюстрація ідеї Лакана про “не існування жінки” та її неповноцінності» [11, с. 80]. На картині перш за все глядач бачить жіноче тіло, але назва не говорить нічого про жінку, а тільки про її фізіологічну функцію, цикли зачаття та народження. Глядач бачить жіноче тіло, але не бачить самої жінки; глядач тут грає роль протилежної статі «батька світу» – жінка ж неначе лакуна, готова прийняти насіння, виносити та народити дитя, продовжуючи постійне оновлення світу [11, с. 80].

У ХХ сторіччі відбувається робота з деформацією людського тіла і відчуттям тривожності, що відображалося через зображення рухів тіла. Справжнім відкриттям у мистецтві тілесності цього часу стала творчість Пабло Пікассо. Фурор серед критиків і глядачів викликало полотно «Авіньйонські панянки» або в первісному варіанті «Філософський бордель» (1907 р.). Дослідники вважають цю картину відправною точною кубізму, адже тут фігури дівчат представлені не в реалістичному ключі, а у вигляді геометричних фігур і об’ємів: точні прості лінії, гострі кути, конструктивність. Зображена художником група дівчат на тлі фіранки створює абсолютно нову реальність [6, с. 76]. У творі іншого представника авангарду початку ХХ ст., дадаїста Марселя Дюшана «Оголена, що спускається сходами» (1912 р.) досить важко побачити у зображуваній постаті людську фігуру. У цій роботі відображується принцип симультанності – накладання декількох точок зору на один об’єкт зображення. Згаданий принцип був сформований кубізмом, а згодом успадкований іншими напрямками – дадаїзмом, футуризмом і наступними течіями.

У той же час представники плеяди сюрреалістів створювали предмети та образи у еротичному вимірі. Частково це було зумовлено їхніми інтересами до фрейдистської психології та так званого «примітивного» незахідного мистецтва, яке, на їхню думку, не заплямовано модерністським раціоналізмом [6].

Тіло у ХХ сторіччі не стільки місце для духу, скільки тілесність у сучасних арт–практиках, оскільки митці підкреслюють бездуховність останніх. Варто визначити категорії «духовність» і «бездуховність». Перша є категорією людського буття, що зумовлює його трансцендуючий та комунікативний характер, виражає здатність людини до творення культури і самотворення. Бездуховність тлумачать як розлад духовного життя, часткова або повна втрата людиною (суспільством) духовного життя як цілісної суб'єктної самореалізації. Основними причинами бездуховності є порушення або розрив зв'язку зі смисловою тотальністю буття. Звідси такі відомі явища: аморальність, цинізм;

крах світогляду та ідеалів; відчуття «падіння у прірву», дезорієнтація, сум'яття; збайдужіння до життя тощо.

Дух за словами Ж.–Л. Нансі, витікає через рану, випарується крізь неї [6, с. 77]. І художники ілюструючи слова філософа створюють нові напрямки, у яких тіло виступає чистим арт–об'єктом і різноманітні дії над тілом стають акціонізмом.

Одним із основоположників сучасної репрезентації тілесного досвіду в перформативних практиках вважається Антонен Арто, реформатор театру, французький письменник, поет і кіносценарист, який створив концепцію театру жорстокості. Згідно неї жорстокість потрібно виплеснути у стінах театру завдяки спостереженням за криками, певними діями, аби цю жорстокість не виносити на вулицю [6, с. 77]. Він називав це способом очищення і казав, що якщо його театр не провокує жорстокості, то потрібен не театр, а кулемет. Антонен Арто говорив, що під час його спектаклів відбувається повна руїнізація образу людини, повна деструкція, знищення культурних нашарувань, редукція до тваринного рівня, а потім йде відстроювання образу самого себе, але вже по–новому, із усвідомленням власної цілісності.

Мистецтво ХХ сторіччя і особливо усі арт–практики свідчать про всепоглинаюче тілесне світосприйняття. Сучасне мистецтво усвідомлюється всіма п'ятьома органами почуттів людини та її розумом, як, наприклад, у концептуалізмі.

Серед основоположників перфомансу необхідно назвати наступні імена: Каролі Шнєманн, Марина Абрамович, Ана Мендьєта, Кріс Берден, Герман Ніч, Нам Джун Пайк і Йозеф Бойс зокрема сприймали перфоманс і акцію як дещо сакральне, як сучасне магічне і шаманське дійство.

У перфомансі «Як пояснити картини мертвому зайцю» Йозеф Бойс облився медом та вкрив обличчя золотою фольгою. Взявши в руки чучело зайця, художник три години ходив з ним простором галереї Шмела (приватний виставковий простір у Дюссельдорфі), не впускаючи глядачів, які заглядали у

вікна. І весь цей час він нашіптував пояснення мистецтва зайцю, розповідаючи про кожну роботу [4]. Такий шаманізм, введення у стан окультного є характерним для перформансу, який за допомогою абсурдизації дозволяє здійснити переосмислення мистецтва, що сприяло створенню навколо цього напрямку ареалу наївності, чистої сакральності.

На початку 1960–х років, коли перформанс почав утверджуватися в арсеналі сучасних арт–практик, дії, які виконував художник, стали центральними у його роботах [4]. Для багатьох митців використання свого тіла у виставах стало способом ствердити контроль над власним тілом і поставити під сумнів гендерні питання [5].

Наприкінці 1960–х Брюс Науман, піонер перформансу в США, використовував відео та фотографію в таких роботах, як фільми «Арт–грим» (1967-1968 рр.) і «Автопортрет у образі фонтану» (1966 р.) [4]. У творі «Автопортрет у образі фонтану» Науман досліджує роль художника в тогочасному соціумі. Посилаючись на твір Марселя Дюшана «Фонтан 1917 року», використовує своє тіло, щоб фізично відтворити дану скульптуру, зробивши, таким чином, репліку «Фонтану» 1964 року [4].

У творі «Арт–грим» Брюс Науман використовував своє тіло для маскування, намагаючись стерти свою ідентичність за допомогою нанесення різнокольорового макіяжу, асоціюючи себе як актора, який зображує різні образи [4].

Жодне обговорення людського тіла в мистецтві, навіть коротке, не було б повним без аналізу «оголеного» мистецтва [2]. Зі зростанням інтересу до давньогрецької та римської культури в епоху Відродження художники продовжували надихатися формами людського тіла. До 17 сторіччя зображення оголеного тіла, часто в рамках жанру історичного живопису, стало важливою навичкою для художників, і вміння передавати фігуру тіла залишається важливою частиною навчання художників сьогодні. Зображення оголеного тіла

в класичній картині чи скульптурі трансформувало тему еротичного до інтелектуального та культурного пошуку [21].

Сьогодні художники продовжують досліджувати складний діапазон ідей, що стосуються тіла: від уявлень про сексуальність і гендер до впливу штучного інтелекту на розуміння постгуманізму [4]. Серед сучасних дослідників мистецтва багато уваги сконцентровано навколо теми тілесності. Цій темі присвячено дисертаційні роботи, монографії, окремі публікації у фахових виданнях та онлайн–ресурсах.

У дисертації Валерія Косяка «Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції» (2006 р.) розкрито проблему людської тілесності у філософсько–етичному контексті, а також проаналізовано синтез тілесного і духовного начал. Науковець стверджує, що знання про тілесність пов'язані з самопізнанням людини у міфології, містиці та магії, релігії, антропології, естетиці, соціології, культурології та інших сферах людського пізнання. В основу дослідження покладена діалектика тілесного і духовного, також проблема протистояння їхнього дуалізму і синкретизму [19, с. 18].

Пилип Ситников у статті «До питання про взаємини тілесності та соціуму в сучасних видах мистецтва» (2020 р.) зауважує, що в останні десятиріччя тіло і тілесність «пробивають» собі шлях серед соціальних заборон та установок, серед офіційно визнаних канонів, стилів, що мають багатовікову історію, закріплених у непорушну традицію. За словами вченого, у XX столітті у театрі та на вулиці, у підвалах, на автостоянках, у приміщеннях занедбаних цехів та заводів, у майстернях художників та приватних галереях активно започатковувалися нові практики, які вели пошук виразних можливостей тіла, що базуються не лише на сенсо–моторній природі тілесних процесів, а й на потужному чуттєво–емоційному та смисловому рівнях. Тілесність у цих пошуках постає як головне джерело смислів, як знакова система або поле для експерименту [34, с. 304].

Як зазначає П. Ситников, у XXI ст. тілесність стає категорією, в якій біологічне та соціальне зустрічаються і вступають у певні взаємини, правила яких обумовлюється швидкістю змін цифрової епохи, соціокультурним кліматом злиття

та змішування постмодерністських контекстів та установок, зрушень у громадському договорі про припустимість або неприпустимість глобального перегляду сталих меж розуміння цілісності, незмінності тіла, меж тілесності, меж допуску цих змін та їх збереження (гендерність, права сексуальних меншин, зміна статі, пластична хірургія, наукові досліди з геномом людини, клонування тощо). Інтеграція біологічного та соціального, еволюційного та історичного, психофізіологічного та духовного знаходить своє ідеальне втілення в установках на розуміння та визнання факту тілесності як категоричної форми прояву індивідуальності, форми злиття тілесного, психічного, соціального начал людини, уникнути, знехтувати яку в світі неможливо [34, с. 305].

Про трансформацію поглядів на тілесність людини йде мова у праці Тетяни Кетової «Тілесність як витвір мистецтва в епоху антропологічних трансформацій» (2013 р). Авторка зауважує, що у XX–XXI ст. ідея перетворення людини втрачає метафізичний характер і перетворюється на сферу практичного здійснення, що призводить до появи різних антропотехнічних стратегій. Стає актуальною проблема меж існування і збереження людської ідентичності, процес формування людини механізується і виноситься за межі тіла. Тема меж тілесності та пошуку загального сенсу життя та смерті актуальна для сучасного мистецтва. Естетичні функції мистецтва переносяться у сферу біомедицини, де саме людське тіло стає предметом біохімічного та генетичного дизайну. Сучасний процес «творення людини» стає дедалі анонімнішим, виникає небезпека втрати контролю над потоком радикальних трансформацій [15, с. 90].

Анастасія Торопова досліджує погляди митців на тілесність. Так, у статті «Конструювання перформативної тільності у сучасному мистецтві» (2017 р.) авторка заглиблюється в механізм конструювання перформансистського тіла. За її словами, сучасна культура вибудовує нову антропологію, переосмислюючи статус людського тіла. Філософія та сучасне мистецтво реабілітують його становище, доводячи важливість «чуттєвого переживання у конституюванні екзистенційного існування кожного індивіда» [36, с. 170].

У статті Ірини Кобзєвої «Тілесність у філософсько–антропологічних вимірах» (2018 р.) розглядається людська «тілесність», а також взаємопроникність тілесного і духовного начал. Тілесність аналізується вченою як багатовимірний атрибут людини і як загальноуніверсальна категорія, яка у філософсько–антропологічному сенсі рівнозначна категорії духовності. Авторка вдається до дискурс–аналізу статусу і ролі поняття «тілесності», його розвитку у філософських, естетичних і соціальних системах західної культури в історичному аспекті [16]. І. Кобзєва резюмує: душа і тіло людини – два протиборчі боки однієї медалі – «тілесності», яка формує єдину площину для осягнення природних і соціокультурних проявів сутності людини. Людську тілесність авторка інтерпретує як «одухотворене тіло, результат онтогенетичного й особистісного зростання, а в більш широкому сенсі – історичного розвитку, яка повинна демонструвати культурну, індивідуальну і смислову складові людської сутності» [16, с. 95–96].

Заслуговує на увагу стаття Анастасії Уразбаєвої «Тіло і тілесність в сучасному мистецтві» (2020 р.), в якій авторка заглиблюється в проблему тіла і тілесності в історичній ретроспективі, а також висвітлює сучасний стан мистецтва живопису [38]. У розумінні авторки, слово «тілесність» не значить тіло як таке, це образ і спосіб репрезентації себе у світі. Тілесність у мистецтві демонструє тісний зв’язок фізичного та духовного боків особистості, людський досвід, який існує в межах мислення. Це популярність експериментів над власним тілом серед художників з другої половини ХХ ст. (Джуді Чикаго, Марія Куликовська, Петро Павленський та ін.). Сучасні митці через візуалізацію тілесності передають людську природу, буття індивіда у світі, використовують як засіб комунікації з іншими, як інструмент пізнання світу і себе у ньому [38]. На переконання А. Уразбаєвої, сьогодні мистецтво є відбитком усіх подій, які мають місце у суспільно–політичному, соціокультурному житті людини, а фрагментована тілесність є одним з інструментів пропаганди ідей, які націлені на руйнацію усталених норм і уявлень про суспільство, людину та її самобутність [38].

Віктор Погорєлов у статті «Тілесність людини як категорія сучасної художньої культури» (2011 р.) зазначає, що активне залучення тілесності до сфери естетики, філософії, теорії мистецтва, мистецтвознавчої критики є виразною ознакою присутності проблематики людини та її світу в сучасному мистецтві [32, с. 115]. У межах сучасного мистецького дискурсу автор виокремлює чотири ключові концепти тілесності, а саме: тілесність як наявність тілам (є формою вираження та виявлення суб'єкту); тілесність як презентація тіла; тілесність як оголеність; тілесність як повнота [32, с. 115].

Руслан Русін у дослідженні «Тілесність як атрибутивна ознака скульптури (європейський контекст)» (2017 р.) розглядає категорію тілесності як атрибут у скульптурному мистецтві Античності, Середньовіччя, Відродження, модернізму і постмодернізму [33]. Дослідник доходить висновку, що зображення тілесності впродовж історії зазнало значних трансформацій. Основою творчого методу сучасного мистецтва стали деконструкція людського тіла, розміщення його елементів за правилами хаотичного колажу, тлумачення людського тіла як відстороненої від самої людини окремої субстанції, яка розглядається як феномен масової культури. В сучасних мистецьких практиках знайшли своє візуальне втілення ідеї філософів–постмодерністів Жак Дерріда, Жиль Дельоза, Фелікс Гваттарі, Жан Бодріяра та ін. досконалість тілесної краси, зображення якої було змістом мистецтва античності і Відродження, в мистецтві постмодернізму втратила колишню значущість і привабливість і стала предметом зневаги [33, с. 92].

Отже, проблема людської тілесності перебувала в полі зору філософів, естетів, художників різних історичних епох. Сучасні автори акцентують увагу на осмисленні можливостей виразності людського тіла, тілесності як нового прояву людини в світі і соціумі. Дослідники виділяють зміни у сприйнятті тілесності, що відбулися у культурі XX та XXI ст. Як провідну рису сучасної культури виділяють тілоцентричність, що виникла в тому числі і завдяки філософським досвідам постмодернізму.

Висновки до розділу 2

1. Тілесність є однією з базових категорій мистецтва, що набирає популярності як об'єкт дослідження у працях Т. Кетової, І. Кобзєвої, В. Косяк П. Ситникова, В. Погорєлова, А. Торопової та інших. Вона розуміється як осмислення, перетворення та соціокультурне функціонування людського тіла. Тіло як організм людини у його зовнішніх, фізичних формах вважаються категорією біологічної, природної, на противагу тілесності, що є «окультуреним тілом» і розкривається як діалектична єдність сутності та явища.
2. Сучасними дослідниками візуального мистецтва тілесність тлумачиться як сутність представлена ментальними структурами, що зумовлюють сприйняття тіла, наділення його значеннями та смислами, формування його образів у конкретному соціокультурному контексті; як явище тілесність є опредметненням даних ментальних утворень в об'єктивованих результатах людської діяльності, вкладених у перетворення тіла під впливом соціокультурних чинників.

РОЗДІЛ 3.
СПЕЦИФІКА ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ПОЛОТЕН ХЕНРІКА УЛДАЛЕНА. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТЕМИ ТІЛЕСНОСТІ В ЖИВОПИСІ ХЕНРІКА УЛДАЛЕНА

3.1. Специфіка візуальної мови полотен Хенріка Улдалена

В своїх візуальних дослідженнях Хенрік Улдален сфокусований на темах нігілізму, екзистенціалізму, туги й самотності, що переплетені з тендітною красою. Практика художника допомагає йому зрозуміти свою сутність, виражаючи постійну потребу в процесі творення, що відається життєвою необхідністю : «Я малюю, тому що мені потрібно малювати. У моєму житті завжди були речі, над якими мені потрібно було попрацювати, і я зрозумів, що найкращий спосіб – зробити це в студії» [46].

Хенрік Улдален малює в техніці «alla prima», тобто малює все одразу, а не шарами лісування. «Alla prima» (від італійського a la prima – «з першої спроби») – це техніка олійного живопису, в якій художник пише картину за один раз, до повного висихання фарб. Щоб досягти необхідного результату в техніці «alla prima» автор повинен працювати швидко і впевнено. Нанесення другого шару фарби по сирому, ще не висохлому, першому вимагає від автора особливої майстерності та інтуїтивного розуміння суті процесу. Коли Х. Улдален починає малювати, то починає з однієї області й доопрацьовує твір в процесі роботи. Він не використовує початкового ескізу, немає поправок кольору, ніколи не малює поверх сухої фарби. Саме таку техніку митець обрав і опановував протягом майже 12 років, створюючи роботи з поєднанням абстрактного імпасто, поданого у сучасній манері.

Щоб виробити власну техніку, Хенрік активно шукав інформацію про різні техніки та способи досягнення потрібного йому фінального вигляду полотна. Хоча від початку кар’єри художника його картини сильно змінилися з точки зору зовнішнього вигляду, тематично вони залишаються тими ж самими.

Х. Улдален знайшов інші способи висловити свої емоції та думки. Його мазки пензля та способи донести ідеї змінюються з кожним роком, коли він надає собі змогу подивитися на свій твір «висоти» надбаного досвіду.

Незважаючи на те, що Улдален є художником–фігуративістом, його фокус завжди був зосереджений на емоційному і метафізичному змісті, а не на оповіданні, його роботи – це автопортрети, спроектовані на моделі. Цей візуальний стимул глибоко увійшов у його композиції. Переважаючий мотив прикритих або заплющених очей символізує боротьбу та внутрішній неспокій, а не фізичний уявний світ. Такими, зокрема, є роботи «Effete», «Fold», «Rapture» тощо.

Використовуючи олійну фарбу як основний матеріал, художник інтерпретує власну фотографію. Пронизливість його полотен, досягнута завдяки цупкому нанесенню фарби, створює атмосферу, яка часто представлена уві сні або галюциногенному стані, з елементами сюрреалізму. Екзистенціалістська природа його сюрреалістичних картин є новаторством у сучасному мистецькому просторі, де панівну роль відіграють абстракція та концептуалізм. Справді, Улдален залишає глядача будувати розповідь про свої твори. Художник описав створення своїх робіт як картин «без обмежень, з чистим вираженням», з рідкісним підходом, що поєднує в собі і жест, і інтелект, дві дії, синхронізація яких витворює особливу функціональність образів моделей [46].

Х. Улдален не приховує очі моделей. Його основна увага приділяється внутрішній стороні світу. «Ідея всього, що сказано в моїх картинах, – це внутрішній предмет, тому закриті очі – це символ внутрішнього чи неконкретного. Емоції та абстракція, а не фізичні речі, що відбуваються в реальному світі» [48]. Для Хенріка Улдалена символіка очей вказує на конкретну річ, факт і реальність, а не закриті очі. Це схоже на засинання. Заплющивши очі, люди розслабляються, сплять і тікають від реального світу, вбачаючи сни, ілюзії та абстрактні картини [46]. У соціальному житті люди спілкуються з іншими через зоровий контакт. Залежно від типу погляду люди відчувають різні емоції

та переживання. Використовуючи несвідомо знання з минулого, особливо про символіку очей, Хенрік Улдален застосовує їх, змішуючи зі своїми особистими думками, почуттями та досвідом життя.

Як висловлюється сам Х. Улдален, «усі мої картини – це автопортрети мого внутрішнього емоційного життя (або його відсутність). Вони мають значення для мене, а також намагаються щось донести до глядача. Я завжди досліджую думки про людяність і сенс життя, а також особисті проблеми, такі як самотність, меланхолія та заціпеніння. Моє мистецтво у стосунках з людьми складніше. Я хотів би, щоб вони відчували те, що відчуваю я, бачили те, що бачу я, і, можливо, навіть змінили людей, хоча цього не слід очікувати» [53].

Картини Хенріка Аарестада Улдалена мають ознаки як класичної, так і новаторської, сюрреалістичної техніки, що наповнює глибоко фактурні твори вродженим драматизмом, неминучим відчуттям інтриги. І все ж їхній зміст, як позачасовий, так і сучасний, створює діалог, який може бути пов’язаний із ним, який відкриває його картини аудиторії, яка раніше, можливо, ніколи не взаємодіяла з цим стилем.

Натхненний багатьма майстрами минулого, зокрема, Вільямом Бугро, Джоном Сінгером Сарджентом, Альфонсом Мухою, а також сучасниками накшталт Готфріда Хельнвайна, Деніеля Спріка, Одда Недрума, Х. Улдален використовує не тільки об’єкти зображуваного, а й спосіб, у якій вони були втілені. Текстура була вирішальним аспектом у мистецькі епохи, позначені активністю вищезгаданих художників, переважаючим продуктом яких було тяжіння до фігуративності. Зрештою, обличчя є обличчям, і кожен художник змагався за власний відбиток у портретному живописі. Все зводилося до таких деталей, як світло та експресія, а також до більш тонкого продукту пам’яті,(ми зазвичай бачимо ці картини як фотографії), аспекту створення шарів та використання олійної фарби. Справа стосувалася не лише виразів обличчя, а й того, яким чином вони були створені.

Х. Улдален, в свою чергу, не з тих, хто дотримується особливих правил живопису, він натомість використовує дуже експресіоністичні мазки, додаючи олію нетрадиційними інструментами, такими як, наприклад, скребки чи підмітальні щітки – все, що необхідно для досягнення ефекту, у пошуках якого він перебуває. Прикладом використання художником названої техніки є робота «Surge», де він розшаровує полотно різними відтінками тілесно–рожевого кольору.

Емоції помітні як з драматичних виразів, відхилень від класичної форми, так з глибоких відтінків, яку він зазвичай обирає. Вочевидь, що це не просто інструмент творення мистецтва, а катарсичний досвід для художника. Це не просто фарба на полотні, а частина його історії, частина його самого, яка там залишиється. Так, ці картини можуть зображати інших людей, але, по суті, це аватари, які зображують його самого. Так, наприклад, ця техніка використовується в роботі «Sever», де глибокий чорний колір демонструє потенціал різних своїх відтінків поєднуючись із тілесною колористикою.

Для кожного митця є джерело натхнення. Таким джерелом для Х. Улдалена є музика. «Музика – це, мабуть, той вид мистецтва, який впливає на мене найбільше. У моєму житті не так багато моментів, коли я не слухаю музику, і кожен настрій має різний жанр і виконавця. Під час малювання зазвичай це щось спокійне. Зараз найбільше грають “Other Lives”, Челсі Вулф, “Warpaint”, Сюзан Сундфор та Агнес Обель».

У мистецтві Улдалена наявний психологічний елемент, який існує на тонкій межі між хаосом і порядком, причому обидва часто присутні одночасно. Природно, порядок є елементом надзвичайно чіткої техніки. Обличчя часто зображуються у фотореалістичній манері, де об’єкт відчуває себе живим; їх губи, очі та щоки викликають справжню емоційну реакцію. Проте часто хоча б одна з цих ознак приховується. Таким є, наприклад, зображення жінки в роботі «Rapture», де основна емоційність реалізується завдяки блідо–рожевому кольору губ та чорних проваллів ніздрин моделі.

Коли Улдален малює, його власне життя також відображається в цьому процесі. Його розум, як він сам визнає, безладний. Тому все навколо нього має бути впорядковано. Від музики у фоновому режимі до його фактичної хронології пробудження, підживлення свого тіла, а потім негайного початку роботи. Його життя має бути спокійним, щоб протидіяти мінливості його розуму. Ця поетична мінливість і, дійсно, вразливість проявляється в картинах художника як своєрідна ілюзорна вада, немовби психічний стан його індивідуальності та витворюваних ним суб'єктів виходить на перший план як фізичний прояв хаотичних експресіоністичних штрихів. Так можна охарактеризувати, зокрема, картину «Latent» (2018 р.).

Унікальність мистецького «голосу» Хенріка Улдалена призвела до того, що критики назвали його стиль «фотосюрреалізмом», що визначається як цікава і досить суперечлива жанрова суміш. Однак насправді така технічна еклектика не є суперечливою, адже становить скоріше органічний засіб передачі його власних думок, його власного неспокою. Хенрік Улдален презентує живопис як механізм подолання істеричного існування сучасного життя.

Підхід до живопису без формальної освіти, можна вважати, приніс велику користь Улдалену, який розглядає мистецтво ззовні парадигматичного підходу, який часто використовується у сучасних художників, що працюють з класичними стилями. Норвезький митець зізнається, що проектує себе на своїх сюжетах, намагаючись передати свій настрій і почуття через іншу людину, ніби те, що і кого він малює, є лише посудиною. Це не скорочення теми, але це є спосіб її використання у творчому процесі.

У підході Улдалена до творення власних полотен також наявний елемент методичності, за якого митець формує суб'єкт таким чином, яким цей суб'єкт здатен зрозуміти й відчути те, що відчуває й розуміє сам художник. Мистецтво для багатьох – це чесне зображення життя. Підхід Улдалена може вразити, але його мистецтво настільки ж чесне. Справа ж в дійсності не в його техніці, як

може здатися спочатку. Він є квінтесенцією сучасного підходу до мистецтва як до суб'єктивного вираження інтенцій творця.

На свій час усі художники були новаторами й піонерами форми. Лише з плином років вони та їхня творчість стали «класичними». Вочевидь, через певний час Х. Улдален також матиме такий вплив. Значна частина цього — це його готовність прийняти не лише себе та свою власну художню мову, а й те, як ми споживаємо та сприймаємо мистецтво в епоху швидкого технологічного зростання.

Хенрік Улдален, здається, почувається упевненішим із темнішою кольоровою палітрою, у процесі досліджування прихованих людських емоцій та проявів; нігілізму, екзистенціалізму, туги та самотності. Проте всі його персонажі та елементи поєднуються з тонкою красою, що забезпечується майстерним використанням світлотіні, використаної так, що надає картинам Улдалена вигляд мрії, сну або стану марева. Хенрік Аарестад Улдален також більше зосереджується на атмосфері, а не на розповідях. Так можна охарактеризувати, зокрема, працю «Mezcla» (2020 р.), де автор зображає поцілунок, один з учасників якого виглядає ще більш ілюзорно–сюрреалістичним за іншого.

Х. Улдален зміг черпати натхнення так, що відкрив у собі новий спосіб для дослідження людської форми у фарбах. Фігури на цих полотнах об'єднані абстрактними і фактурними фарбами — технікою, набагато експериментальнішою та виразнішою за своєю природою порівняно з попереднім твором художника. Так можна охарактеризувати, зокрема, працю «Solace» (2018 р.).

Починаючи роботу, він спочатку фотографує людину, а потім за допомогою графічних фоторедакторів починає втілювати свої ідеї у життя. Результатом стає цікавий симбіоз живопису та цифрової обробки, який несе в собі головний меседж художника: спробу зобразити стан людини, що «загубилася», втративши себе в часі та просторі.

Прикриті очі моделей, холодні тони і фігури, що парять у повітрі – «крижані» картини Хенріка Улдалена буквально пронизані духом скандинавських земель. У ролі тла виступає або чистий білий, або лагідний відтінок рожевого, або насичений темний; тут немає нічого зайвого, жодних відволікаючих деталей, тільки «порожнеча» – саме таку назву має окрема серія картин, створених живописцем.

Проаналізуємо кілька робіт художника з додатку «Альбом ілюстрацій».

Картина «Anemoi» (2016 р.): сюжет – зображено обличчя молодої особи. Вглядаючись в образ, у глядача виникає асоціація, ніби з глибини виринає людина, одночасно відсутня будь-яка динаміка. Художник досить вдало використовує формат квадрата. В центрі композиції написано фігуру красного юнака, ім’ям якого названо картину. В картині відсутні чіткі лінійні ритми. Робота виконана в пастельних тонах, задній план – це глибокий чорний колір.

Картина «Clasp» (2019 р.) – це зігнуте тіло оголеного чоловіка, який намагається сховатися у собі. З цією метою художник більш фокусується на зображенні лише верхньої частини тулуба людини. Тому й форма картини – квадрат. Постать героя ніби віддаляється від глядача. Центр композиції – особа, яка є переднім планом картини. Задній план – чистий. Використані горизонтальні лінійні ритми надають картині динаміки. Колористична система – це система локальних кольорових плям, об’єднаних світлотінню.

На полотні «Dispel» (2021 р.) зображено розмиті контури молодої жінки, лише її верхньої частини. Художник за допомогою горизонтального ритму передає динаміку зображення, дівчина неначе хоче огорнути руками своє тіло, а голову різко відвертає від глядача. Цей рух також передає кольорова хмара, якою прикрито обличчя. На центральному плані кисті рук дівчини, а вся постать ніби купається в хвилях світла. Оскільки акцент зроблено на певній частині тіла, задній план картини чорний. Для зображення контурів героїні використано вертикальний формат, відповідно передано вертикальний ритм.

Полотно «Disperse» (2015 р.) – одна з ранніх робіт художника, на якому зображено тіло молодої жінки, яке наче заглиблюється у водяну безодню. Розмиті плями, що відходять від обличчя та тіла, створюють ілюзію води. Дівчина покидає цей світ, забирає з собою таємницю. Про це свідчать схрещені руки і заплющені очі. Форма полотна – квадрат. Центр композиції зміщено у верхній лівий кут, це робить її асиметричною. Глибину картини передає чорний задній план. Використаний діагональний ритм створює динаміку композиції. Автор картини працює з тональною насиченістю, що надає глибину простору.

Робота «Effete» (2016 р.), яка також належить до більш ранніх робіт – це портрет (голова та шия) дівчини. Автор зображає внутрішній неспокій, який передано через прикриті очі, ледь розімкнені вуста, розкуйовджене волосся. Дівчина ніби хоче наблизитись до нас і щось сказати. Картина виконана в квадратному форматі. В центрі композиції опиняється зображення носу, губ та шиї героїні. Особливо чітко художник промальовує відкриті ніздрі, що створює відчуття глибокого вдиху. Загальну композицію створює портрет дівчини, який є переднім планом картини. Задній план – це біла стіна. Для передачі відчуття нерухомості, завмирання обличчя використано горизонтальні ритми.

Досить незвичною є картина «Erupt» (2018 р.), на якій зображено молодого чоловіка з підпертим обличчям. Сама назва роботи (дослівний переклад «вивергатись») говорить про боротьбу героя. Він ніби штовхає себе, його обличчя нахилено вбік. Це одна з небагатьох робіт Х. Улдалена, де персонаж вдягнений. Зображення людини займає майже весь горизонтальний простір полотна. Задній план майже відсутній. За допомогою червоних тонів на обличчі й сороці чоловіка, художник передає напруженість боротьби й внутрішнього пошуку героя. Використаний лінійний ритм діагоналі будує динаміку зображуваного. Про систему локальних кольорових плям свідчать відкрита палітра картини.

Полотно «Fiel» (2020 р.) – одна з останніх робіт автора – це розмиті контури жіночої фігури, які ховаються в нечітких чорних розтягнутих плямах і

бризках чорної, рожевої та бежевої фарб. Автор дає глядачеві простір для фантазії, створює асоціацію боротьби добра і зла. Динаміку боротьби посилює горизонтальний формат картини. Якщо пильно вдивлятись в картину, то крім контуру жінки можна побачити приховану іншу особу, яка асоціюється зі злом. Уявні особи зображені в деякому дисбалансі. Саме ці особи і є переднім планом картини. Їхні фігури розміщені на брудно – білому задньому плані. Для відчуття динаміки художник поєднав вертикальні та діагональні ритми. \ Автор використав три основних кольори без вираженої світлотіні.

Робота «Fissue» (2015 р.) («Тріщина») – це обійми чоловіка та жінки. Художник зобразив втому від почуттів. Двоє людей заглиблені кожен у свої мрії та плани, про це свідчить назва твору. Своїх героїв художник розмістив в глибині картини, ніби на задньому плані. Візуально це збільшує розміри полотна у формі квадрата. На передній план виступає пітьма. В картині повністю відсутня будь-яка динаміка. Загальна композиція – контури фігур зображені в певному дисбалансі. Вертикальні ритми створюють враження вільного падіння. Автор використовує систему локальних кольорових плям та світлотінь. Тіла персонажів, особливо тіло чоловіка, зображені в неприродному для плоті кольорі.

Картина «Fold» (2017 р.) – це зображення емоцій. Обличчя юнака займає все полотно. Молода особа перебуває у цілковитому спокої, її очі та уста закриті. Це неначе розмите наближене фото. Накладені густі мазки фарби творять ілюзію зім’ятої фотографії. Формат полотна квадрат. Сама картина – це суцільний передній план та вдала гра зі світлотінню.

«Fugue» (2021 р.) – одна з останніх робіт автора – обійми білої жінки та чорного чоловіка. Обличчя повністю відсутні. Щоб їх приховати, автор вдався до цікавого рішення – на місці, де повинне бути лице, спалив шматок полотна. Для передачі динаміки почуттів використано вертикальний формат та лінії. На передній план Х. Улдален виносить тіло жінки та застосовує світлотінь.

На картині «Fuse» (2018 р.) на передньому плані зображено чоловіка і жінку в сонних обіймах. Фігури персонажів наполовину розмиті. На місці жіночого обличчя пляма з густих фарб. Картина асоціюється зі спокоєм. Фігури зміщені до низу полотна, що створює ефекти падіння, ніби чоловік намагається від когось відірвати партнерку. Цю динаміку художник передає використавши вертикальну лінію композиції, в центрі якої – чоловік. Задній план – спокійний світлий тон. Полотно прямокутного формату. Х. Улдален застосовує систему локальних колірних плям, об'єднаних світлотінню.

На картині «Lysis» зображено дівчину на ім’я Лізіс. Робота дуже нагадує фотографію, засвічену дуже дрібними спалахами світла. У глядача виникає ілюзія космосу та ейфорії. На передньому плані руки і частина обличчя, які прикриває досить густа димка, задній план – це чорний фон. Автор передає замріяність особи. Накладаючи світлі тони поверх темних, художник створив абсолютну ілюзію фігури, що виходять із тіні. Форма картини – квадрат.

Робота «Mezcla» (2020 р.) одна з більш пізніх, на якій зображено дуже розмиті постаті, розміщені одна за одною. Обличчя постаті першого плану розвернуто до постаті заднього плану, вони цілуються і обіймають руками один одного. В картині передано почуття бажання близькості. Для передачі динаміки почуттів автор вдається до вертикальної лінії розміщеної у прямокутному форматі. Сюжетний центр композиції перебуває в межах центральної осі картини. Загальна композиція передає тотальну гармонію картини.

Картина «Rapture» (2015 р.) – це одна з перших робіт автора про внутрішній неспокій. Про це свідчать заплющені очі, закинута голова, прикладена до шиї рука жінки. Одночасно відчувається якась легкість. Художник зшкрябує фарби. Для зображення портрету жінки автор використав форму квадрата. Центр картини зміщений у верхню праву частину полотна, а сама картина витримана в приглушених пастельних тонах.

Картина «Sever» (2017 р.), від неї віє холодом. Глибокий чорний колір демонструє потенціал різних своїх відтінків поєднуючись з тілесною палітрою.

Передній план – це велика вертикальна лінія, за якою проглядається жива істота, задній – темрява. Форма картини – квадрат, центр композиції дещо зміщений донизу. Це зроблено в такий спосіб, ніби прихована істота хоче вийти за межі полотна. Колористична система картини – це колористична система відносин, коли ми не можемо однозначно відповісти, який коли є основним.

«Solace» (2018 р.) – картина-портрет дівчини вертикального формату. За розмитим обличчям вбачаються риси надзвичайно вродливої молодої жінки, хоча на передньому плані її плече. Головним в цій роботі є колірне рішення та гра світлотіні. Задній план – чорне тло. Центр композиції посунено. Акцент на обличчі і плечі дівчини створюють діагональ картини і передають динаміку.

Заслуговує на увагу ще одна з ранніх робіт Х. Улдалена – портрет «Surge» (2017 р.). На ній зображено порт дівчини, її голова наче від когось чи від чогось відхиляється, можливо від поцілунку. Велика розмита пляма перед обличчям дівчини – це лице прихованої особи. Центральний план це вся картина, а центр композиція обличчя дівчини та розмиті контури партнера. Форма полотна – квадрат. Задній план – темні тони. Знову ж таки як колористичну систему художник використав систему локальних колірних плям, об'єднаних світлотінню.

«Strife» (2016 р.) – картина фото реалістичний портрет, портрет юнака. Його обличчя повністю сховане плямою, яка нагадує волосся неприродного кольору. Картина виконана на полотні у формі квадрата. Художник спробував поєднати два основних кольори – чорний та білий. Складається враження, що чорний фон, який займає верхню частину картину, поступово зсувається, і скоро білого не стане. Саме фон картини є центральною композицією.

І остання картина в цьому аналізі – це портрет молодої дівчини «The reckoning» (2017 р.), назва якої перекладається як «Розрахунок». Картина у стилі фотосюрреалізму. Волосся та очі дівчини повністю перекриті густими мазками фарби. Образ моделі ніби виринає з темряви і займає центр полотна. Форма, як

і в більшості портретів Х. Улдалена, – квадрат. В якості колористичної системи художник використав локальні колірні плями, об'єднані світлотінню.

3.2. Репрезентація теми тілесності в живописі Хенріка Улдалена

Тілесність завжди перебувала в центрі уваги мислителів, фізіологів, художників. Мистецтво сучасного живопису – одне з небагатьох видів творчості сьогодення здатне не тільки, подібно до мистецтва античності чи бароко, найбільш точно, у найдрібніших деталях і подробицях зобразити людське тіло, але й трансформувати його до невпізнанності.

З настанням XXI століття межі поняття «тілесність» розширюються ще більше, тілесність перестає бути поняттям фізіологічним, біологічним, обмеженим термінами, що належать до органіки. Відповідно, мистецтво поступово також змінює своє ставлення до тілесності. Людське тіло не тільки отримало нові трактовки за рахунок використання останніх технологій, а почало осмислюватися відповідно до постмодерністського кола інтересів та проблем. З'явилося ставлення до тіла як об'єкту, що потенційно руйнується, не тільки фізично, а й на смисловому рівні. Так само з'явилися можливості його конструювання штучно, не виходячи з виключно наперед заданих характеристик. Таке конструювання, знову ж таки, формується в рамках постмодерного мислення, у зв'язку з чим тіло розглядається вже не таким, яким воно було у баченні попередніх поколінь. Відповідно, загострюється проблематика відмінності, протистояння між тілом і душею: якщо тілесність розуміється як принципово змінюваний концепт, з особливою гостротою постає питання яку роль відіграватиме духовна, не матеріальна складова в такому суб'єкті, наскільки її формування залежить від такої тілесної модифікованості [10].

Представник нового покоління художників Хенрік Улдален також по–новому підходить до трактування людської тілесності, її рецепції у живописі. У мистецтві Х. Улдалена головним об'єктом є людське тіло, його трансформації, становище у часі та просторі. Це, безсумнівно, основний чинник, що дозволяє розглянути творчість майстра у цьому контексті. У своїх роботах митець намагається знайти образне рішення тілесності та дотик. За допомогою оголеності оспівати красу або недосконалість тіла людини, а також спробувати зрозуміти які почуття може виражати пластика тіла. Наповнюючи плоть то зухвалістю, то ніжною інтимністю, зображуючи брутальне, сильне і вольове тіло, або ж чуттєво вразливі та крихкі силуети, художник намагається уявити власну думку, висловити естетичні та моральні проблеми сучасників.

Роботи Хенріка Улдалена більше пов'язані з почуттям, ніж із формою, незважаючи на те, що людська форма відіграє головну роль в його картинах. Для прикладу картина «Strife» (2016 р.), як і більшість його полотен, зазвичай здається фотореалістичним портретом і розчиняється у казкових формах, висловлюваннях емоційних станів. Все полотно заповнено частково прихованим, частково розмитим обличчям молодої дівчини. В такий спосіб художник передав почуття закритості особистості від світу. Подібний ефект досягається за допомогою жирних великих крапель рідкої олійної фарби, а також легких та повітряних струмків диму та туману там, де колись був череп і плече.

Хенріка Улдалена, подібно до живописців сюрреалістичного напряму, мало спокушає краса людського обличчя і тіла. Їхній внутрішній зміст вже не ідентифікується з атрибутами його зовнішньої привабливості, за тонкою тілесною оболонкою якої йому відкривається жахливий ірраціоналізм безодні та хаосу. У полотнах Хенріка Улдалена бачимо відверті дослідження тілесності та сексуальності людини, проте при цьому в кожній роботі залишається недомовленість та нарочита незакінченість.

У роботах «Attach» (2021 р.), «Cling» (2021 р.), «Dispel» (2021 р.) та багатьох інших з виставки «Любов у вигнанні» Х. Улдален прагне

переосмислити та прийняти надзвичайно абсурдний досвід людського існування. Роздумуючи про свої приватні починання, художник відходить від саморуйнівного нігілізму до екзистенціалізму у сприйнятті реальності. Серія «Любов у вигнанні» знаменує собою прихід художника до абсурдизму, де він використовує новий підхід до осягнення реальності. Ідея «Любові» означає надію та пошук внутрішнього спокою, тоді як ідея «Вигнання» походить від ідеї Альбера Камю про універсальний внутрішній брак сенсу, який суперечить нашій боротьбі за істину в повсякденному житті.

У цьому заплутаному всесвіті Улдален знаходить спокій, створюючи серію «Любов у вигнанні». Роботи художника вражають майстерністю і новаторством. Такі картини як «Cling» (2021 р.) та «Enfold» (2021 р.) демонструють його здатність делікатно відображати людські емоції як на індивідуальних, так і на групових портретах. Образи «Cling» губляться у хвилях екстазу та рефлексії, занурюються в особисті істини і створену автором «абсурдистську» нову енергію. «Enfold» – це споглядання лише витонченої шиї та нижної частини обличчя дівчини. Вдивляючись в полотна ми стикаємося з людською природою в її найбільш грубому та інтимному стані, заглиблюємося у зображений внутрішній всесвіт. У караваджській манері фігура, зображена на полотні «Hurl» (2021 р.), тоне в морі насиченої чорної фарби і водночас сяє, ніби просвітлена всередині, що демонструє вражаючу техніку світлотіні, яку використав митець. Тіло дівчини немовби підтримується невидимими обіймами коханого.

Основний принцип світлотіні у живопису Х. Улдалена полягає в тому, що цілісність форми найкраще досягається за рахунок ефекту світла, яке падає на неї, що дозволяє затіненню надавати двомірним фігурам відчуття об’єму. Через градації кольору та аналітичний поділ яскравих та затінених форм, художник за допомогою світлотіні створює ілюзії тривимірних форм та світла, що виходить з певного джерела, часто досягаючи драматичних ефектів. Особливо майстерно і вигідно світлотінь використав Х. Улдален на картині «Repel» (2021 р.). Тут

автор зображує обличчя жінки, на якому сконцентровано максимум світла, а решта частин тіла є затіненими, що надає картині таємничості.

Художник не менш вдало використав світлотінь на полотні «Sunder» (2021 р.). Завдяки якості масляної фарби, яка дозволяє створювати вражаючі переходи від світлого до темного та навпаки, Х. Улдален на перший план виставляє руки моделі, а обличчя затінює, дещо деформує і прикриває водяними розводами.

Олійну фарбу художник легко змішує і розтушовує, наносячи шарами або напівпрозорою глазур'ю – що є цінними властивостями, коли йдеться про світлотінь. Накладаючи світлі тони поверх темних, майстер часто створює абсолютну ілюзію фігур, що виходять з тіней, як–от у картинах «Anemoi» (2016 р.), «Mezcla» (2020 р.), «Lysis» (2014 р.) та ін. У згаданих полотнах Х. Улдален застосовує техніку світлотіні дуже специфічним чином. Ці твори виконані з використанням виключно темних та світлих ліній, щоб створити ілюзію об’єму.

Вражає здатність художника вловлювати світло густими мазками, що сочаться з полотна. Фігури купаються у хвилях світла, посилених темним фоном, який висвітлює тонко промальовані контури та риси обличчя. Ця техніка та композиція очевидні в полотні «Dispel» (2021 р.), на якому Улдален зображає оголену фігуру з розмитим обличчям у кольоровій хмарі. Жіноча фігура тонко тримає своє тендітне тіло руками, демонструючи його боязкість і чуттєвість – ще одну ознаку кохання у вигнанні. У таких картинах, як «Вигнання» (2021 р.), постать ніби загублена в споглядданні, ніби знаходиться в проміжному стані між медитацією і сном, одночасно шукає відповіді, але не прагне до результату.

Зображена фігура демонструє психологічний стан Улдалена, який черпає натхнення у багатьох філософів–екзистенціалістів, як–от Ніцше, К’єрегор, Сартра, щоб прийти до абсурдистського підходу. Картини з експозиції «Любов у вигнанні» демонструють цей новий спосіб мислення норвезького митця, прославляючи людську тілесну природу з усіма її аспектами, формами, плинністю та витонченістю. Головна ідея полотен із серії «Любов у вигнанні» –

донести до глядача думку про те, що сучасна людина живе у всесвіті, позбавленому розуму, сенсу, але це єднає людей. За задумом художника, це життя можна прожити на повну, створити суб'єктивний «сенс» і «щастя».

На полотні «Attach» (2021 р.) художник зображає дві постаті, що переплітаються, водночас сповнені пристрастю і страхом, блискуче демонструючи погляди художника на життя та новознайдену свободу, яку він прагне передати у своїх фігуративних полотнах.

На цьому зображенні обличчя приховані, що свідчить про відхід Х. Улдалена від традиційного портрета до більш нюансованого зображення фігур і людських тіл. Загалом, у серії «Любов у вигнанні» кольори глибші, мазки більш повітряні, а техніка лаконічна. Контури зображених тіл пухкі, тоді як міміка обличь виразніша.

Антропологічні дані персонажів на картинах Х. Улдалена лише натякають на суть зображеного. Автора відносини між його «героями» мало цікавлять. Про те, що відбувається на його полотнах, часто можна лише здогадуватись. Очевидним є те, що це конфлікт (роботи з серії «Любов у вигнанні»: «Mesh», «Devout», «Heave» та ін.), або, навпаки, вираз дружніх почуттів – поцілунки, обійми, гра («Fortif», «Coalesce», «Heed», «Grasp» та ін.). Енергія взаємного тяжіння персонажів митця робить непотрібною конкретику ситуації. Втім, десь проглядає знайомий мотив «купання» або матері з немовлям чи двох закоханих. Природне оточення у живописі Х. Улдалена переважно відсутнє. Тло зображених людських тіл – це переважно чорний, пастельний або сірий фон.

Цілком очевидно, що онтологічна значущість тілесності набула у творчості автора риси насамперед суб'єктивності, тобто художник вважає тілесність однією з основних чинників формування суб'єкта, його ідентичності, як наслідок, його буття. У зв'язку з цим йому дуже важливо показати різні можливості зміни ідентичності у зв'язку зі зміною тілесного стану людини, і, як наслідок, різні принципи сенсоутворення, рефлексії щодо реальності та власної самості.

Незважаючи на реалістичний підхід до зображення людської тілесності, Хенрік Улдален не прагне фотографічної точності. Деякі герої на картинах художника пиряють у повітрі, інші – віддаються своїм мріям, створюючи навколо себе міфічну атмосферу.

Отже, можемо дійти висновку, що у творчості Хенріка Улдалена людина, яка ідентифікується тілесно, стає центроутворюючим фактором соціокультурного простору. Зображаючи свої моделі, художник не опускає духовну складову людської тілесності; мистецтво художника, знаходячись у пошуку нових технік зображення тандему фізичного та духовного, переходить до абстракції, намагаючись висловити повноту внутрішнього світу та водночас тілесну сутність людини.

У фігуративному живописі Хенріка Улдалена оголеність натури, особливо обличчя, є основним. Обличчя, міміка, рухи, психологічний настрій людини, її здоров'я та розум, завдяки полотнам митця розкриваються у всій повноті при візуальному контакті. Водночас Улдален більше заглиблюється у внутрішній світ зображуваної людини, а не в її зовнішній вид. Художник усвідомлює, що обличчя змінюється, наносячи макіяж, вдаючись до пластичної хірургії в гонитві за стандартами, що особливо актуально в наш час, тому що культивується мода на молодість і худорлявість у різних проявах, мода на уніфікований стандарт краси. Після косметичних ін’єкцій обличчя позбавлене колишньої міміки, після пластики воно набуває іншого виразу, часом схоже з маскою, не випромінює одухотвореності. Внутрішній світ важко змінити, він є великою цінністю, яку Хенрік Улдален намагається максимально розкрити у своїх картинах. Таким чином, у розумінні митця, тіло більше не є таємницею, його експлуатують у різних синтетичних інсталяціях, позбавляючи природної аури.

Висновки до розділу 3

1. Представник нового покоління художників Хенрік Улдален по–новому підходить до трактування людської тілесності, її рецепції у живописі. Головним об'єктом полотен митця є людське тіло, його трансформації, місце у часі та просторі.
2. Хенріка Улдалена, подібно до живописців сюрреалістичного напряму, мало спокушає краса людського обличчя і тіла, внутрішнє наповнення людини вже не ідентифікується з атрибутами його зовнішньої привабливості, за тонкою тілесною оболонкою якої йому відкривається жахливий ірраціоналізм безодні та хаосу. У полотнах Хенріка Улдалена бачимо відверті дослідження тілесності та сексуальності людини, проте при цьому в кожній роботі залишається недомовленість та нарочита незакінченість.
3. Живопис Х. Улдалена прагне конкретності, дозволяє передати візуально, з усією повнотою людську тілесність, роблячи тіло людини наочним і доступним для докладного аналізу. Зображаючи своїх моделей, художник не опускає духовну складову людської тілесності; мистецтво художника, знаходячись у пошуку нових технік зображення тандему фізичного та духовного, переходить до абстракції, намагаючись висловити повноту внутрішнього світу та водночас тілесну сутність людини.
4. Незважаючи на реалістичний підхід до зображення людської тілесності, Хенрік Улдален не прагне фотографічної точності. Деякі герої на картинах художника пиряють у повітрі, інші – віддаються своїм мріям, створюючи навколо себе міфічну атмосферу.

ВИСНОВКИ

1. Дипломна робота присвячена аналу творчого доробку норвезького митця Хенріка Улдалена. У ній виділено особливості, що вирізняють стиль і техніку художника, здійснено розгляд його полотен на ідейно–художньому та семантичному рівнях. Проведене дослідження дозволило дійти таких основних узагальнень:
2. Наразі в сучасних фахових студіях відсутнє цілісне дослідження творчості Х. Улдалена, яке б визначило провідні особливості його живописних творів. Зарубіжні мистецтвознавці здебільшого дуже побіжно торкаються доробку автора, подаючи переважно біографічні й довідкові відомості на кшталт переліку робіт художника та експозицій, що в них вони представлені. Такі дослідники, як К. Курце, М. Хейвен, Д. Фенікс Селен, Ф. Картер, Е. Сміт, вивчають жанрову специфіку й технічні аспекти доробку норвезького митця, натомість у працях зазначених авторів немає фундаментального й різнобічного розкриття філософського осмислення людської тілесності та його концептуального втілення в полотнах Х. Улдалена.
3. У роботі тілесність розглядається як одна з базових категорій мистецтва. Їй надано тлумачення, що дозволяє інтерпретувати її у невід'ємному зв'язку із осмисленням, перетворенням та соціокультурним функціонуванням людського тіла. Зазначено, що візуальна репрезентація в західноєвропейському мистецтві на сучасному етапі вибудовує опозицію між тілом та тілесністю, де перший компонент постає категорією природною, біологічною, для якої визначальними є зовнішні, фізичні форми людини; натомість, другий компонент є результатом окультурення фізичного тіла, а його розкриття можливе крізь призму діалектичної єдності між сутністю та явищем. Сутність тілесності включає до свого складу ментальні структури, завдяки яким людина

сприймає власне тіло, наділяє його сенсами й значеннями, формує у свідомості його образ чи образи тощо (відповідно до вимог конкретного соціокультурного контексту). В ході реалізації тілесності зауважені ментальні утворення оприявнюються в об'єктивованих результатах діяльності людини.

4. У творчості Х. А. Улдалена переважають роботи, виконані олійними фарбами. Митець є самоуком, однак відтворює людське тіло згідно з канонами класичного фігуративного живопису. В зображенні людей Х. Улдален послуговується технікою «alla prima», що дозволяє йому поєднувати ці образи у межах сюрреалістичних композицій, ґрунтуючись на використанні заздалегідь зроблених фотографій моделей – саме тому його роботи визначаються як зразки фотосюрреалізму. При їх створенні художник дається до використання різних моделей, що покликані передати психічний стан та внутрішній світ автора.
5. При створенні картини Х. Улдален вимагає від моделі спровокувати формування в художника тих самих емоцій, що їх вона відчуває в даний момент. Роботи Улдалена відзначаються тяжінням до «щоденниковості», адже фіксують різні стани буття митця в різні часові проміжки.
6. Для полотен Х. Улдалена характерною є наявність міфічної, казкової атмосфери. Попри базовий для творчого підходу норвезького митця реалізм, він тяжіє, в першу чергу, не до фотографічної точності в зображенні дійсності, а до того, аби подати погляди на той чи інший предмет крізь призму особистої інтерпретації.
7. Сюрреалістичне бачення Х. Улдалена базується на глобальності творчого задуму й засноване на таких принципах. По–перше, художник прагне до виходу за власне мистецькі межі та створення особливого сюрреалістичного життєвого простору. У своїй творчості він

намагається виділити несвідоме як те єдине місце, в якому «проживає» мистецтво людської тілесності, а сновидіння – як стан, що є найбільш адекватним для творчості. Х. Улдален синтезує алогізм та ірраціоналізм, виділяючи трансформацію в якості основного принципу художньої реальності. Для нього протиприродність у поєднаннях предметів та явищ, тілесна деформація стають цілком природними чинниками, що визначають напрямок художніх пошуків. Відтак, полотна Х. Улдалена є глибоко метафоричними, вони характеризуються переважанням ірреальних сюжетів, сновидінь та галюцинацій. Реалізації зазначених вище ідейно–естетичних настанов сприяє використання норвезьким митцем віртуозної живописної техніки «alla prima».

8. У зображенні тілесності як основного об’єкту власних мистецьких зацікавлень Х. Улдален тяжіє до переосмислення та прийняття абсурдності людського існування. В процесі творчої еволюції художник проходить етап від нігілізму з його тяжінням до саморуйнації до екзистенціалізму, що дозволяє наново переосмислити сприйняття реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс, 1974. 391 с.

2. Бергер Дж. Искусство видеть. Клаудберри: 2012. 324 с.

3. Бойко О. Роль тілесності в дозвіллєвих практиках. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2013. Вип. 621–622. С. 213–218.

4. Виппер Б. Статьи об искусстве. Москва: Искусство, 1970. 591 с.

5. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов–на–Дону: Феникс, 1998. 480 с.

6. Гомбрих Э. История искусства. Москва: АСТ, 1998. 688 с.

7. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 424 с

8. Иттен Й. Искусство цвета. Москва:Д. Аронов, 2004. 95 с.

9. Історія мистецтва : конспект лекцій / укладач С. І. Побожій. Суми : Сумський державний університет, 2021. 70 с. URL: https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/85997/1/Pobozhiy_history_of_art.pdf;jsessionid=EA36F6910D10F92E885D5F0374BD4801

10. Кандел Э. Век самопознания. Поиски бессознательного в искусстве и науке начала 20 века до наших дней. Москва: АСТ, 2016. 720 с.

11. Карагода К. «Происхождение мира» Курбе: проблема современного прочтения шедевра. Общество: философия, история, культура. 2012. № 4. С. 78-89

12. *Каталог виставки Хенріка Улдалена «LEATHE»*. 2018 URL: https://jdmalat.com/wp-content/uploads/2018/04/Henrik-Catalogue-1.pdf (дата звернення: 08.11.2021).

13. *Каталог виставки Хенріка Улдалена «Love in Exile»*. 2021 URL: https://jdmalat.com/wp-content/uploads/2021/10/05-HENRIK-ULDALEN-LOVE-IN-EXILE_compressed.pdf (дата звернення: 08.11.2021).

14. *Каталог робіт Хенріка Улдалена*. 2018. URL: https://jdmalat.com/wp-content/uploads/2018/04/Henrik-Metanoia-Catalogue.pdf (дата звернення: 08.11.2021).

15. Кетова Т. Телесность как произведение искусства в эпоху антропологических трансформаций. Вестн. Моск. Ун–та. Сер. 7. Философия. 2013. № 4. С. 88–97.

16. Кобзєва І. *Тілесність у філософсько–антропологічних вимірах. Проблеми гуманітарних наук*. Серія : Філософія. 2018. Вип. 39. С. 89–99. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn_2018_39_9 (дата звернення: 24.05.2022)

17. Компанієць Ю. Феномен тілесності в сучасному філософсько–культурологічномудискурсі. Педагогіка, психологія та медико–біологічні проблеми фізичного виховання і спорту: зб. наук. праць за ред. С.С. Єрмакова. Харків: ХДАДМ (ХХПІ), 2008. №5. С. 63–68. URL: https://www.sportpedagogy.org.ua/html/journal/2008-05/08kyapcd.pdf (дата звернення: 2-.05.2022)

18. Конран Т. О цвете. Москва: КоЛибри, 2018. 224 с.

19. Косяк В. *Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції* : дис... д–ра наук : 09.00.04. Київ, 2007. 22 с. http://www.disslib.org/ljudyna-ta-yiyi-tilesnist-u-riznykh-formakh-kultury-dosvid-filosofskoyi-intehratsiyi.html (дата звернення: 23.05.2022)

20. Кривцова Л., Архипов О. *Телесность в массовой и элитарной культуре начала века: сравнительный анализ*. Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. 2009.

21. Кулка И. Психология искусства. Харків: Гуманитарный центр, 2014. 558 с.

22. Неоклассическая живопись URL: https://ru.frwiki.wiki/Peinture_n%C3%A9o-classique (дата звернення: 15.05.2022)

23. *НФТ–платформа, де містяться роботи Хенріка Улдалена*. URL: https://superrare.com/henrikaau (дата звернення: 08.11.2021).

24. Обухов Л. Символика цвета / Теория и Практика : «Журнал практического психолога». Электрон. журнал. URL: http://www.videoton.ru/index.html (дата звернення: 08.11.2021).
25. *Онлайн–платформа, де продаються роботи Хенріка Улдалена*. URL: https://www.artsy.net/artist/henrik-aarrestad-uldalen/works-for-sale?page=2 (дата звернення: 08.11.2021).
26. *Онлайн–платформа, де продаються роботи Хенріка Улдалена*. URL: http://www.artnet.com/artists/henrik-uldalen/ (дата звернення: 08.11.2021).
27. *Офіційний партнер–дистриб'ютор робіт Хенріка Улдалена*. URL: https://shop.jdmalat.com/product-category/prints-and-editions/ (дата звернення: 08.11.2021).
28. *Офіційний сайт Хенріка Улдалена*. URL: https://www.henrikaau.com (дата звернення: 08.11.2021).
29. *Офіційна сторінка Хенріка Улдалена у Вікіпедії*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Henrik_Aarrestad_Uldalen (дата звернення: 08.11.2021).
30. *Офіційна сторінка Хенріка Улдалена у Твіттері*. URL: https://twitter.com/henrikaau (дата звернення: 08.11.2021).
31. Пастуро М. Чёрный. История цвета. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. 168 с.
32. Погорєлов В. *Тілесність людини як категорія сучасної художньої культури*. Вісник ХДАДМ. Образотворче мистецтво. Х., 2011. Вип. 1. С. 115-117. URL: https://www.visnik.org/pdf/v2011-01-27-pogorelov.pdf
33. Русін Р. *Тілесність як атрибутивна ознака скульптури (європейський контекст). Культурологія.* 2017. № 1(1). С. 87–93. URL: http://ucs-univ.kiev.ua/images/archive/Issue1/20.pdf
34. Ситников Ф. К вопросу о взаимоотношениях телесности и социума в современных видах искусства. Humanity space International almanac. 2020. Vol. 9, No 3. P. 301–311.

35. Сколота З. *Эстетика «новой телесности» в виртуальном пространстве. Философские науки*. 2012. Вып. №6. С. 9–11.

36. Торопова А. Конструирование перформативной телесности в современном искусстве. Грамота. 2017. № 10(84) : в 2-х ч. Ч. 1. С. 170-172.

37. Умберто Эко *Эволюция средневековой эстетики*. URL: https://www.library.fa.ru/files/Eco-evolution.pdf

38. Уразбаєва А. *Тіло і тілесність в сучасному мистецтві*. URL: https://sexology.org.ua/tilo-i-tilesnist-v-suchasnomu-mistectvi/

39. Amrita Pal. *Henrik Uldalen: Speaking Through The Canvas*. URL: https://metalmagazine.eu/en/post/interview/henrik-uldalen-speaking-through-the-canvas-amrita-pal (дата звернення: 08.11.2021).

40. *Artists Reviews. Henrik Uldalen*. URL: https://www.edgeprogear.com/henrik-uldalen (дата звернення: 08.11.2021).

41. Carter F. *The Dark Arts Of Henrik Uldalen*. Forbes. 2020. URL: https://www.forbes.com/sites/felicitycarter/2018/11/10/the-dark-arts-of-henrik-uldalen/?sh=52e25e8c6c3c (дата звернення: 08.11.2021).

42. *Celebration curated by Daniel Maidman*. PA. 2014. № 56. 324 p. URL: http://victoriaselbach.com/wp-content/uploads/Poets_Artists_Pa_561.pdf

43. *Exhibition of Henrik Aa. Uldalen: Love in Exile*. URL: https://www.newexhibitions.com/e/58624 (дата звернення: 08.11.2021).

44. Gohde Sandbakken Erika, Storevik Tveit Eva / *Edvard Munch's monumental sketches (1909–1916) for the Aula of Oslo University, Norway: Conservation issues and treatments.* URL: http://surl.li/caepm (дата звернення: 18.05.2022).

45. Haven M. *Artist, Creative & Art Journalist*. URL: https://www.monicahaven.com/post/henrik-aa-uldalen/

46. *Henrik Aa. Uldalen. Selected Works*. URL: https://jdmalat.com/artists/henrik-a-uldalen/

47.47. *Inside the artists studio: Henrik Uldalen.* URL:

48. https://www.cassart.co.uk/blog/inside-the-artists-studio-henrik-uldalen.html

49. JD Malat Gallery. 2018. *Metanoia: Henrik Uldalen Exhibition* - JD Malat Gallery. https://jdmalat.com/exhibitions/metanoia-henrik-uldalen-exhibition/

50. Kelly Paik. *The surreal figurative paintings of Henrik Aarrestad Uldalen.* URL: https://artistsinspireartists.com/painting/the-surreal-figurative-paintings-of-henrik-aarrestad-uldalen.

51. Kurze C. *Henrik Aarrestad Uldalen.* URL: https://www.ignant.com/2013/03/27/henrik-aarrestad-uldalen/

52. Mather G. The Psychology of Visual Art / Eye, Brain and Art. Cambridge University Press, 2013. 211 p.

53. *Nuart Aberdeen team: Henrik Uldalen granite masterpieces*. URL: https://2021.nuartaberdeen.co.uk/news/henrik-uldalen-crafts-granite-inspired-masterpiece-in-aberdeen/ (дата звернення: 08.11.2021).

54. Orion Gonzalez *Henrik Uldalen – Artist Spotlight* URL: https://impakter.com/henrik-uldalen-artist-spotlight-instagram/

55. Selene D. *The Sea Casts Its Spell: Interview with Oslo, Norway Figurative Painter, Henrik Aarrestad Uldalen*. URL: https://combustus.com/henrik-aarrestad-uldalen-painter-oslo-norway-2/

56. *Smith Alison in conversation with Henrik Uldalen*. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=nBczwwPNLWGw&t=364s (дата звернення 18.01.2022).

57. Westall Mark. *A Painting Exhibition of 60 Artists from the Paintguide. FAD Magazine*. 2015. URL: https://fadmagazine.com/2015/10/29/a-painting-exhibition-of-60-artists-from-the-paintguide-instagram-feed/ (дата звернення: 13.12.2021).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Улдален, Хенрік. Anemoi, 2016. Дерево, олія, 40 х 40. URL: https://www.instagram.com/p/BBgTVdgwj_8/?utm_medium=copy_link
2. Улдален, Хенрік. Clasp, 2019. Дерево, олія, 150 х 150. Каталог виставки Хенріка Улдалена «Leathe», Галерея JD Mallat, 2019. 54 с. URL: https://jdmalat.com/wp-content/uploads/2018/04/Henrik-Catalogue-1.pdf
3. Улдален, Хенрік. Dispel, 2021. Полотно, олія, 150 х 120. Каталог виставки Хенріка Улдалена «Love in Exile», Галерея JD Mallat, 2021. 49 с. URL: https://jdmalat.com/wp-content/uploads/2021/10/05-HENRIK-ULDALEN-LOVE-IN-EXILE_compressed.pdf
4. Улдален, Хенрік. Disperse, 2015. Полотно, олія, 100 х 100. URL: https://www.instagram.com/p/z6BUWJQj8k/?utm_medium=copy_link
5. Улдален, Хенрік. Effete, 2016. Дерево, олія, 50 х 50.URL: https://www.instagram.com/p/BFew2Gjwj6-/?utm_medium=copy_link
6. Улдален, Хенрік. Erupt, 2018. Дерево, олія, 180 х 120. URL: https://www.mutualart.com/Artwork/Erupt/007F271A2D6629F7
7. Улдален, Хенрік. Fiel, 2020. Полотно, олія, 150 х 100. URL: http://www.artnet.com/artists/henrik-uldalen/fiel-a-MCi2pva--67cUXbjvjzFeA2
8. Улдален, Хенрік. Fissue, 2015. МДФ, олія, 100 х100. URL: https://www.instagram.com/p/zNQ-kZQj5i/?utm_medium=copy_link
9. Улдален, Хенрік. Fold, 2017. Дерево, олія, 20 х 20. URL: https://www.instagram.com/p/BPG1n1wDZZN/?utm_medium=copy_link
10. Улдален, Хенрік. Fugue, 2021. Полотно, олія, 150 х120. Каталог виставки Хенріка Улдалена «Love in Exile», Галерея JD Mallat, 2021. 49 с. URL:

https://jdmalat.com/wp-content/uploads/2021/10/05-HENRIK-ULDALEN-LOVE-IN-EXILE_compressed.pdf

11. Улдален, Хенрік. Fuse, 2018. Дерево, олія, 180 х 120. Каталог виставки Хенріка Улдалена «Metanoia», Галерея JD Mallat, 2018. 55 с. URL: https://jdmalat.com/wp-content/uploads/2018/04/Henrik-Metanoia-Catalogue.pdf
12. Улдален, Хенрік. Latent, 2018. Дерево, олія, 50 х 50. URL: Каталог виставки Хенріка Улдалена «Metanoia», Галерея JD Mallat, 2018. 55 с. URL: https://jdmalat.com/wp-content/uploads/2018/04/Henrik-Metanoia-Catalogue.pdf
13. Улдален, Хенрік. Lysis, 2014. МДФ, олія, 40 х 30. URL: https://www.instagram.com/p/uG1jZawj2O/?utm_medium=copy_link
14. Улдален, Хенрік. Mezcla, 2020. Полотно, олія, 150 х 100. URL: http://www.artnet.com/artists/henrik-uldalen/mezcla-a-i-67WG7DbO83zXAee2Ny6w2
15. Улдален, Хенрік. Rapture, 2015. Полотно, олія, 50 х 40. URL: https://www.instagram.com/p/4K5-3-Qj5H/?utm_medium=copy_link
16. Улдален, Хенрік. Sever, 2017. Дерево, олія, 20 х 20. URL: https://www.instagram.com/p/BXK73RUD34g/?utm_medium=copy_link
17. Улдален, Хенрік. Solace, 2018. Дерево, олія, 150 х 120. Каталог виставки Хенріка Улдалена «Metanoia», Галерея JD Mallat, 2018. 55 с. URL: https://jdmalat.com/wp-content/uploads/2018/04/Henrik-Metanoia-Catalogue.pdf
18. Улдален, Хенрік. Surge, 2017. Дерево, олія, 50, 8 х 50, 8. URL: https://arthur.io/art/henrik-uldalen/surge
19. Улдален, Хенрік. Strife, 2016. Дерево, олія, 50 х 50. URL: https://arthur.io/art/henrik-uldalen/strife
20. Улдален, Хенрік. The reckoning, 2017. Дерево, олія, 8 х 8. URL: https://www.instagram.com/p/BTrjYszjxhh/?utm_medium=copy_link

ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Рис. 1. Улдален, Хенрік. Anemoi, 2016. О., дерево, 40 х 40. Приватне зібрання.



Рис. 2. Улдален, Хенрік. Clasp, 2019. О., дерево, 150 х 150. Галерея JD Mallat, Лондон, Англія.



Рис. 3. Улдален, Хенрік. Dispel, 2021. О., п., 150 х 120. Галерея JD Mallat, Лондон, Англія.



Рис. 4. Улдален, Хенрік. Disperse, 2015. О., п., 100 х 100. Приватне зібрання.



Рис. 5. Улдален, Хенрік. Effete, 2016. О., дерево, 50 х 50. Приватне зібрання.



Рис. 6. Улдален, Хенрік. Erupt, 2018. О., дерево, 180 х 120. Приватне зібрання.



Рис. 7. Улдален, Хенрік. Fiel, 2020. О., п., 150 х 100. Галерея JD Mallat, Лондон, Англія.



Рис. 8. Улдален, Хенрік. Fissue, 2015. О., МДФ, 100 х100. Приватне зібрання.



Рис. 9. Улдален, Хенрік. Fold, 2017. О., дерево, 20 х 20. Приватне зібрання.

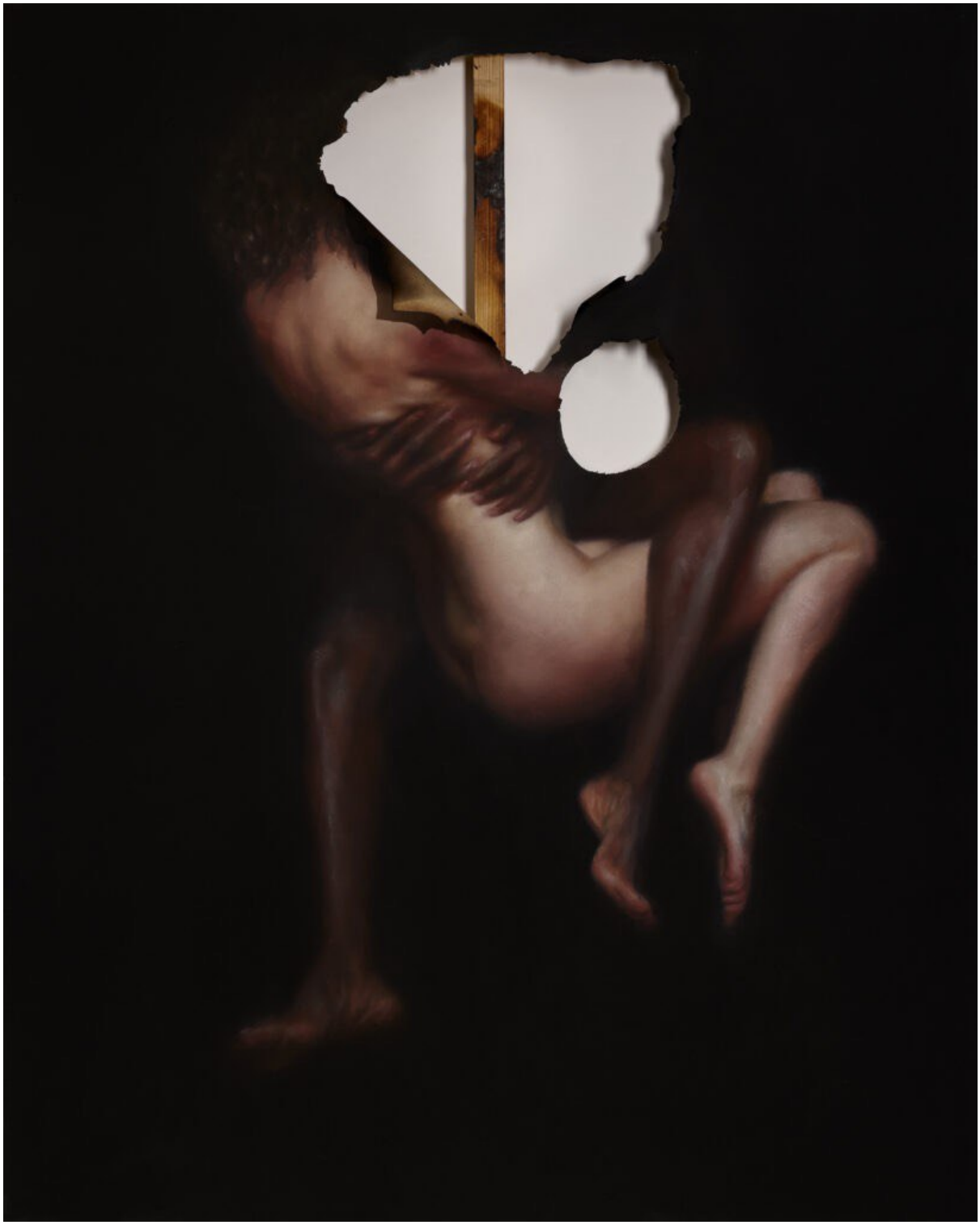


Рис. 10. Улдален, Хенрік. Fugue, 2021. О., п., 150 х120. Галерея JD Mallat, Лондон, Англія.



Рис. 11. Улдален, Хенрік. Fuse, 2018. О., дерево, 180 х 120. Галерея JD Mallat, Лондон, Англія.



Рис. 12. Улдален, Хенрік. Latent, 2018. О., дерево, 50 х 50. Приватне зібрання.



Рис. 13. Улдален, Хенрік. Lysis. О., МДФ, 40 х 30. Приватне зібрання.



Рис. 14. Улдален, Хенрік. Mezcla, 2020. О., п., 150 х 100. Галерея JD Mallat, Лондон, Англія.



Рис. 15. Улдален, Хенрік. Rapture, 2015. О., п., 50 х 40. Приватне зібрання.

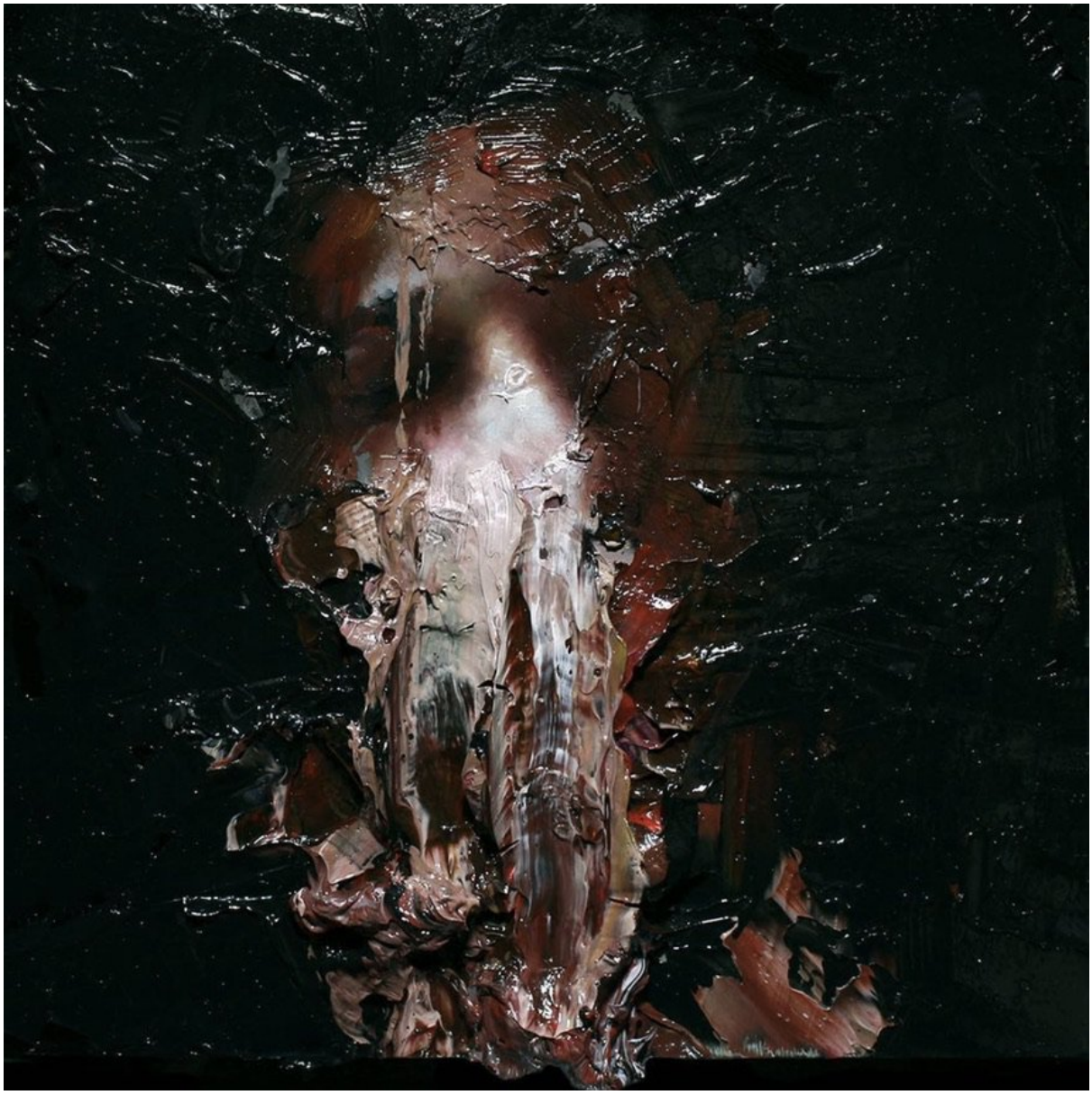


Рис. 16. Улдален, Хенрік. Sever, 2017. О., дерево, 20 х 20. Приватне зібрання.



Рис. 17. Улдален, Хенрік. Solace, 2018. О., дерево, 150 х 120. Приватне зібрання.



Рис. 18. Улдален, Хенрік. Surge, 2017. О., дерево, 50, 8 х 50, 8. Приватне зібрання.



Рис. 19. Улдален, Хенрік. Strife, 2016. О., дерево, 50 х 50. Приватне зібрання.



Рис. 20. Улдален, Хенрік. The reckoning, 2017. О., дерево, 8 х 8. Приватне зібрання.