

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття кваліфікаційного рівня «Бакалавр» на тему:

«Транформація ідей гіперреалізму у творчості Ірини Каленик»

Виконала:

студентка 4 курсу

Приймак Ольга Сергіївна

ОС «бакалавр», група БМЕ -21-7

спеціальності 023 - образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація

Керівник: доц.канд. хімічних наук

Біскулова Світлана Олександрівна

Рецензент: кандидат мистецтвознавства

Кондратюк Аліна Юріївна

Дипломна робота допущена до захисту перед ДЕК рішенням кафедри

Протокол № 10 від «12» травня 2021 р.

Завідувач кафедри _____

доктор мистецтвознавства, професор Федорук Олександр Касьянович

Київ - 2021

Анотація

Приймак О.С. Трансформація ідей гіперреалізму у творчості Ірини Каленик. Бакалаврська дипломна робота на правах рукопису. Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр за спеціальністю 023 "Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація" - Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ 2021.

Дослідження присвячене особливостям розвитку та поширенню гіперреалізму у творчості українських митців, як однієї з найбільш популярних течій другої половини ХХ початку ХІ століття.

Розкрито передумови формування, специфіку становлення розвитку творчості української художниці Ірини Каленик зазначеного періоду.

Зроблено мистецтвознавчий аналіз для визначення місця гіперреалізму у розвитку мистецтва України.

Відстежено трансформацію ідей гіперреалізму у творчості художниці.

Проаналізувано творчий і життєвий шлях Ірини Каленик, визначено їх вплив на творчість художниці.

Ключові слова: українське мистецтво другої половини ХХ століття, українські художники, трансформація ідей.

Список публікацій здобувача:

Приймак О.С. Історія виникнення гіперреалізм. Основні принципи формування художнього напрямку. Науково-практична конференція «Інноваційний розвиток сучасної науки: нові підходи та актуальні дослідження» від 26-27 березня 2021 р. м. Запоріжжя (УДК 001.895"312"(063)) наукового журналу «Молодий вчений». Стр. 32-35

Annotation

Priymak O. S. transformation of ideas of hyperrealism in the works of Irina Kalenik. Bachelor's thesis on the rights of a manuscript. Diploma work for the educational qualification level Bachelor in specialty 023" Fine Arts, decorative arts, restoration " - National Academy of management personnel of culture and arts, Kiev 2021.

The study is devoted to the peculiarities of the development and spread of hyperrealism in the works of Ukrainian artists, as one of the most popular trends of the second half of the XX-beginning of the IX century.

The prerequisites for the formation and specifics of the development of the work of the Ukrainian artist Irina Kalenik of this period are revealed.

An art history analysis is made to determine the place of hyperrealism in the development of art in Ukraine.

The transformation of hyperrealism ideas in the artist's work is tracked.

Irina Kalenik's creative and life path is analyzed, and their influence on the artist's work is determined.

Keywords: Ukrainian Art of the second half of the XX century, Ukrainian artists, transformation of ideas.

List of applicant publications:

Priymak O. S. history of hyperrealism. Basic principles of forming an artistic direction. Scientific and practical conference "innovative development of modern science: new approaches and current research" from March 26-27, 2021 Zaporozhye (UDC 001.895"312"(063)) of the scientific journal "Young Scientist". Page 32-35

Зміст

| | |
|--|-------|
| Вступ | 4ст |
| Розділ 1. Формування гіперреалізму на естетичних принципах фотореалізму | 7ст |
| 1.1. Становлення гіперреалізму як течії в образотворчому мистецтві України. "Група б" | 8ст |
| 1.2 Вплив американського реалістичного живопису на українських художників..... | 11ст |
| 1.3. Поняття та прояв гіперреалізму і його особливості в образотворчому мистецтві ХХ-ХХІ століття..... | 20 ст |
| Висновки до розділу 1..... | 21ст |
| Розділ 2. Ірина Каленик як один з представників українського гіперреалізму | 22ст |
| 2.1. Трансформація ідей гіперреалізму в творах І. Каленик..... | 22ст |
| 2.2. Образ жінки в творчості Ірини Каленик..... | 23ст |
| 2.3.Проект Дещо about Dance..... | 24ст |
| Висновки до розділу 2..... | 29ст |
| Висновки..... | 30ст |
| Список використаних джерел..... | 32ст |
| Додатки..... | 35ст |

Вступ

Актуальність теми. Роботи Ірини Каленик є мистецьким спадком для України, її творчість сформувала вагомий внесок для розвитку течії українського гіперреалізму.

За період мистецької творчості твори живопису і графіки знайшли свою долю у різних музеях, галереях та приватних колекціях Чернівців, Києва а також за кордоном у Польщі, Угорщині, Німеччині, Австрії та інших країнах.

Про життєвий і творчий розвиток художниці мало висвітлено в літературі, монографіях про майстрів в узагальнених працях. Єдиним джерелом інформації є декілька статей присвячених виставці художниці саме тому тема дипломної роботи є актуальною.

Мета дослідження полягає у вивченні і аналізі творчості представниці українського гіперреалізму Ірини Каленик, відстеженні трансформації ідей та наступне їх втілення в роботах, де гіперреалізм виступив засобом виразності дозволить виразніше простежити мистецькі особливості її діяльності.

Відповідно до зазначеної мети впливає необхідність вирішення наступних **завдань**:

1. Опрацювати відповідну до теми літературу шляхом вивчення і аналізу.
2. Розкрити суть гіперреалізму відповідно до особливостей його формування в українському мистецтві.
3. Виділити провідні теми творів мистецтва Ірини Каленик.
4. Відстежити трансформацію ідей гіперреалізму у творчості художниці.

5. Проаналізувати творчий і життєвий шлях Ірини Каленик, визначити їх вплив на творчість художниці

Об'єкт дослідження - історія та сучасність гіперреалістичного мистецтва.

Предмет роботи - гіперреалізм як засіб самовираження художниці Ірини Каленик та особливості його проявів на різних етапах історичного розвитку.

Методи дослідження.

Для досягнення поставлених завдань використовувався системний підхід, були застосовані комплексні методи дослідження:

Джерелознавчий - для залучення в процес дослідження опублікованих матеріалів які містять інформацію про мистецьку течію - гіперреалізм;

Історичний - для дослідження чинників формування мистецтва гіперреалізму;

Біографічний - для дослідження життєвого та творчого шляху Чернівецької художниці Ірини Каленик;

Теоретичного узагальнення - для формування висновків дослідження;

Історико-культурний для виявлення основних тенденцій трансформації ідей гіперреалізму у творчості художниці Ірини Каленик в контексті українського мистецтва кінця ХХ початку ХІ століття.

Наукова новизна дослідження полягає в тому що вперше робиться спроба написати дослідницьку роботу про спадщину художниці, комплексне вивчення обраної теми дозволить виразніше простежити мистецькі особливості її діяльності.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження, можуть бути використані у навчальному процесі вивчення діяльності української меткині Ірини

Каленик її внесок у розвиток мистецтва України. Висновки дослідження можуть стати базою у подальшому розгляданні теми, мистецтвознавчих пошуках та аналізах.

Апробація отриманих результатів.

Здійснювалась на студентській науково-практичній конференції «Інноваційний розвиток сучасної науки: нові підходи та актуальні дослідження» від 26-27 березня 2021 рік м. Запоріжжя (УДК 001.895"312"(063)). Результати дослідження викладено у статті «Історія виникнення гіперреалізм. Основні принципи формування художнього напрямку» наукового журналу «Молодий вчений».

Хронологічні межі дослідження обумовлені періодом зародження течії гіперреалізму кінця 1960-х років на території америки, також увага зосереджена на XX-XXI століттях, в період поновлення і розвитку течії в цілому.

Територіальні межі дослідження визначені територією України.

Наукову базу склали музейні та бібліографічні, інтернет-ресурси, опубліковані ілюстраційні збірки.

Структура роботи. Робота має обсяг 50 сторінки. Складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, списку ілюстрацій.

Розділ 1. Формування гіперреалізму на естетичних принципах фотореалізму

Гіперреалізм як напрям постмодернізму сформувався на межі 60—70-х років у мистецтві США, Канади, Німеччини, Франції, Англії. Найбільш потужною і стилістично оформленою була американська школа, а її найяскравішими представниками — художники каліфорнійської групи: М. Моорлі, О. Флек, Р. Бехтль, Ч. Клоуз, Р. Естес, Д. Кесслер. У Європі в 70-ті роки найбільшими були групи “Зебра” в Гамбурзі і “Критичний реалізм” у Берліні. Через 5-7 років до них приєдналися художники Москви, Києва, Прибалтики, а найзначніші виставки відбулись на початку 80-х років. Фотореалісти активно працювали в Україні: Сергій Базилев, Сергій Гета, Сергій Шерстюк, Євген Гороковський, Зинаїда Фролова. У 1980 році вони переїхали до Москви і склали ядро московської школи (“Група 6”). Крім них до цієї групи увійшли А. Тегін, Н. Філатов, І. Копистянський. Ленінградська група: Н. Мокіна, В. Пахомкін. А. Блінов, М. Берзинг. Естонська група: А. Кескюла, А. Толтс, М. Кильк, Р. Таммік, І. Круузамяе.

У різних країнах художники та критики використовують багато визначень цього напрямку: гіперреалізм, суперреалізм, “новий реалізм”, гострофокусний реалізм, фотореалізм, слайдизм, документалізм, радикальний реалізм, оптичний реалізм і навіть постпоп-ілюзіонізм. Суворої закономірності у виборі термінів не було: деякі з них віддзеркалювали регіональну та мовну специфіку (hyperrealism — у Європі, superrealism — у США). Інші, навпаки, натякали на метод роботи художника (фотометод, “слайдистами” називали тих, хто копіює слайд, спроектований на полотні) або на час виникнення цього напрямку (постпоп — наступний за поп-артом, що впливає з нього). У деяких термінах навіть відсутня емоційна характеристика робіт (“холодний реалізм” у німецьких художників, романтичний реалізм — у нас). За всієї строкатості назв у них наявне спільне смислове ядро, що міститься у слові “реалізм”.

Явище, про яке говориться, виникло в Америці та Європі практично в період одночасного розквіту абстракції, мінімалізму, екшен-арту. На фоні абстрактних панно, мінімалістичних найпростіших структур, концептуальних об'єктів, тобто переважання очищеного від сюжетності "нуль-мистецтва", естетського, з нахилом до медитації та лаконічності поступово сходила до фотометоду.

Орієнтація на фотографію неминуче означала для образотворчого мистецтва повернення до сюжетної картини.

Гіперреалізм примушував глядача повернутися до реального світу, до життєвих конфліктів інтересів, які виражені в натуроподібній формі, звертався до оповідання, часто банального і невибагливого. І в цьому сенсі його можна назвати "новим реалізмом", який виник на черговому витку художньої еволюції.

Художня течія мала також родовий зв'язок із поп-артом. Поп-артисти створювали свої об'єкти з предметів масового вжитку, а повсякденна реальність з її колізіями та побутовими речами виявилась такою ж мірою цікавою і для гіперреалізму.

Гіпер відокремився від однієї з ідей поп-арту, його інтересу до фотокліше, "готової рекламної фотографії", яка була присутня в класичних об'єктах поп-арту, або як елемент колажу (М. Монро, Е. Тейлор, Е. Преслі), або механічно проектувалась на полотно (Р. Ліхтенштейн). Поштовхом для становлення фотореалізму на Україні і в Росії були дві виставки американського гіперреалізму у Москві (Камерна виставка у Будинку дружби, 1974 р.; "Сучасне американське мистецтво", організованій А. Хаммером, Держ. музеї образотворчого мистецтва ім. О. Пушкіна, 1975 р.). Там була представлена класика цього стилю Ч. Клоуз і Е. Уорхол, Р. Естес ід. Саллі.

З усього різноманіття течій постмодернізму тільки фотореалізові судилося стати офіційною течією. Відображаючи деякий комізм ситуації з офіційним визнанням у

нас фотореалізму, радянські фотореалісти іронічно називали свій стиль "постсоцреалізмом" (С. Шерстюк).

У виникненні та офіційному затвердженні фотореалізму - свою роль відіграла потужна творча традиція побутописання, що прийшла з ХІХ ст. Для радянської художньої свідомості характерне особливе спостереження за життям, літературність, любов до реальних подій, їхніх обставин і деталей, що виявилось чимось близьким до естетики гіперреалізму. Мало значення також і те, що реалізм став гаслом офіційного мистецтва - він був основою професійної підготовки, критерієм "придатності" художника й оцінки його робіт. Це стало стереотипом для сприйняття настільки, що гіперреалізм із зображенням життєвих сцен не здавався занадто чужим.

Насправді фотореалізм заперечує реалістичний метод як свою основу; вони відрізняються один від одного, фотореаліст ніколи не створює картини за натурним враженням, він працює з фотознімком, кадром, слайдом, тобто з уже репродукованою реальністю. Фотореалістична картина — це подвійна репродукція. [11, с.159-172]

1.1.Становлення гіперреалізму як течії в образотворчому мистецтві України."Група 6"

Історія становлення гіперреалізму розпочинається ще з шістдесятих у символічному місці – РХСШ або просто «художня школа». Там зародилася група друзів, які згодом стали «засновниками» київського гіперреалізму: Сергій Базилев (Базиль), Сергій Гета (Гетон), Сергій Шерстюк, а трохи осторонь – і Сергій Якутович. Згодом у сімдесятих, кожного з молодих авторів доля різними шляхами привела до Москви, де митці «злилися» з іншими напрямками радянського гіперреалізму, однак зберегли власне бачення його засад і принципів.

Гіперреалізм для цього покоління – не просто стиль написання своїх картин. Він далекий і від американського предметно-рекламного «батька», і від футуристичних або фантастичних сюжетів «гіперу» інших регіонів Радянського Союзу. Для київських художників їхня творчість стала другим виміром власного життя, застиглими перформансами богемно-розгульного побуту. Вони фіксували на картинах себе, своїх друзів і подруг, алкогольні посиденьки та літні подорожі до Криму. Мріяли про паралельний світ, вільний від реалій тих десятиліть, і утверджували його за допомогою таланту. А найбажанішою аудиторією для них були вони самі.

Базіль, Гетон і Шерстюк – живописці. Якутович – графік. Для останнього гіперреалізм мав радше ідейний зміст, аніж втілювався у формі. Наприклад, якщо Сергій ілюстрував книгу по «Петру І», то просив друзів зображувати сцени з роману Олексія Толстого; якщо зображував «Трьох мушкетерів», то приятелі сина Антона перевдягалися в героїв і брали до рук шпаги. Все це знімалося на фотослайди, які потім і слугували основою для гравюр.

Зв'язок слайдів і покоління Київського вокзалу – нерозривний. Саме фотоматеріал допомагав художникам того періоду фіксувати реальність і згодом на її основі створювати її власний варіант. Також це дозволяло звертатися до «повільної» творчості, розтягувати емоції від певних подій. Наприклад, за словами Базіля, щорічні поїздки до Криму влітку з друзями надавали вражень і натхнення для творчості на довгий час. І це не тільки про «душевний» стан – а й про величезні коробки зі слайдами, які потім використовувалися для нових картин протягом року.

Цей помірний, виважений і доволі ідеалістичний темп творчості супроводжувався для художників визнанням і зацікавленістю в їхньому мистецтві. Вони дуже швидко стали відомими у культурних колах, почували себе затребуваними та

актуальними. У такій ситуації злам системи в дев'яностих, цілковита зміна кон'юнктури та візуальної мови, втрата глядача та, відверто, тотальна бідність, яка спіткала художників, стали тим ударом, який відкинув творчі здобутки до стану «не на часі». За короткий період актуальне мистецтво стало пережитком минулого. Потрібно було переналаштовуватись на новий ритм – і набагато швидше, ніж побутовий перформанс фіксується на слайд, а той потім стає цілісною картиною. Однак власне злам і дав поштовх до саморефлексій – чого було дуже обмаль до цього, в роки успіху та визнання. Вже в листах до друзів початку дев'яностих Якутович осмислює зміни, аналізує своє життя і творчість. Не згасає увага до свого початку – покоління Київського вокзалу – і через багато років.[13]

1.2 Вплив американського реалістичного живопису на українських художників

Гіперреалізм і фотореалізм в Америці і в Радянському Союзі поставили ряд проблем перед методологією художньої критики, як в Америці, так і в Радянському Союзі, де її інтерпретація і формулювання її основних проблем значно змінилися з плином часу. В Америці шок аудиторії, викликаний в середині 1970-х років схожістю картин з фотографіями, викликав активні дебати. У той же час традиційні реалісти звинувачували його в нелюдності через відсутність причетності до предмету, а мистецтвознавці-в відстороненості, нейтральності і безособовості, до яких вони звикли з дуже особистими, романтизованими образами абстрактного експресіонізму.

У Радянському Союзі гіперреалізм викликав суперечки і політичну реакцію як зі боку художників з андеграунду, так і з боку радянської влади, оскільки, з одного боку, вони з іншого боку, вони в набагато більшому ступені, ніж їх сучасники на

нонконформістської сцені, критикували в своїх роботах радянську дійсність, відкидаючи соціалістичну реалістичну пропаганду.

Більш того, як американський, так і радянський гіперреалізм, особливо на початку, не користувався повагою багатьох сучасних мистецтвознавців, які часто вважали його простим технічним перенесенням фотографічного зображення на полотно.

Загальне визначення гіперреалізму та фотореалізму описує їх як стиль, який поєднує в собі інструмент живопису з інструментом Фотографії для запису звичайних об'єктів і ситуацій в безособовій, холодній манері і в детальному, високому дозволі, що дає картинам ілюзію того, що вони є фотографіями. Однак, за словами Луї К. Мейзеля, "існує стільки ж технік, скільки і фотореалістів!", оскільки на скелет фотореалістичних принципів був накладений цілий спектр регіональних особливостей і творчих індивідуальностей.

Насправді, це різноманітність відбивається в кількості різних визначень дане гіперреалізму спочатку як американськими, так і радянськими художниками і критиками: Супер Реалізм і новий реалізм в Америці, Новий документалізм, слайдизм і фотореалізм.

У Радянському Союзі. Зрештою гіперреалізм, термін, створений ІСІ Брашо в 1973 році в якості назви великого каталогу та виставки в його галереї в Брюсселі, і фотореалізм стали найбільш часто використовуваними словами для широкого визначення стилю.

Під впливом зароджується поп-арту в середині 1950-х років художники-гіперреалісти переключили свою увагу з абстракціонізму на навколишній світ, перемістивши творчий процес поза психікою художника. Відповідно до змісту і фігуративним підходом поп-арту художники-гіперреалісти підняли банальні предмети, такі як міські пейзажі, включаючи вітрини магазинів, автомобілі, закусочні та звичайні об'єкти, до рівня художніх предметів.

В той час як поп-арт включає в себе коментар до представленого предмету, гіперреаліст і фотореалістична емоційна і фізична відстороненість від предмета, використовуючи фотографічні зображення як джерело, а також використовуючи аерографію, техніка, що полегшує фізичну відстань художника від полотна.

Гіперреалізм стояв у прямій опозиції до суто особистих образів і свободи виконання абстрактного експресіонізму, який нові художники-реалісти вважали прогресивно неоригінальним?. У той же час американські гіперреалісти прагнули відокремити себе від традиційних рис реалізму", таких як емоційна суб'єктивність і сентиментальність, які вони сприймали як занадто консервативні і старомодні. Відповідно, підхід таких художників, як Чак Клоуз, Річард Естес, Роберт Коттігем, Роберт Бехтл або Джейн Фіш, характеризувався поданням візуальних фактів, позбавлених будь-якої суб'єктивної інтерпретації з боку художника.

У Радянському Союзі гіперреалізм був введений в 1975 році за допомогою Арманда Хаммера.

Московська виставка сучасного американського мистецтва, де представлені роботи Річарда Естеса і Чак Клоуз, серед інших, був показаний. Естонські художники, такі як Андо Кескюла, Яан Елькен, Урмас Педанік, лемінг Нагель або Тіну Вірве першими досліджували потенціал цього стилю, за ними пішли художники з інших радянських республік: Пурмале і її чоловік Мієрвальдіс поліс, московські художники Семен Файбісович і Олександр Петров і українець Сергій Шерстюк - ось лише деякі з них. Як і його американський аналог, радянський гіперреалізм також виник на противагу "реалістичному" погляду на світ, втіленому в Радянському Союзі офіційним ліричним романтизмом соціалістичного реалізму.

Як американські, так і радянські гіперреалістичні роботи знаходяться під глибоким впливом їх специфічного соціального та культурного фону. Американське товариство споживачів, включаючи його

Виробництво товарів і переважна реклама повністю відображені, наприклад, в гламурних уявленнях товарів Джейн Фіш і Чарльза Белла; в світяться неонових вивісках Роберта Коттінгема і в блискучих фасадах будівель і вітринах магазинів Дона Едді і Річарда Естеса. Радянські гіперреалісти, навпаки, виступають проти офіційного представлення життя, переданого пропагандою через гасла, політичні послання і зображення партійних лідерів, розміщені на рекламних щитах по всіх містах. Замість цього вони намагаються зафіксувати брудні та жахливі аспекти повсякденного життя, як у натюрморті Кічігіна з раковиною або в "Файбісовіч після роботи", де обидва художники демонструють крихкість ідеологічної та оптимістичної конструкції, створеної радянською пропагандою, і бідність, що стоїть за існуванням громадян, фотографія відіграє фундаментальну роль в обох підходах до реальності. Художники фотографують певний фрагмент загального середовища, а потім збільшують його розміри. Крупний план звичайних предметів і фігур відіграє ключову роль в американському і Радянському гіперреалізмі: ці сегменти життя кидають виклик глядачеві, щоб пристосувати його або її звичне.

Критика була більш вражаючою, оскільки багато фотореалісти отримали освіту як абстрактні художники, перш ніж звернутися до реалізму, такі як Чак Клоуз, Одрі Флек, Ральф Гінгс і Філіп Перлштейн.

Реалізм був переважним стилем американського живопису до початку 20-го століття, коли він був замінений імпортованим європейським модернізмом, відданим перевагу молодим художникам за його принцип свободи, спонтанності та самовираження.

Радянським художникам-гіперреалістам не дозволялося виставлятися на офіційних заходах. Єдиний виняток було зроблено для естонських художників, і все ж тільки на початку 1980-х років. Це було зроблено в першу чергу з політичних причин, щоб публічно продемонструвати певний ступінь терпимості з боку окупаційної радянської влади в Прибалтійських республіках.

сприйняття, щоб впоратися з відчуженням, яке випливає з погляду тільки на один шматочок навколишнього світу. Тим не менш, незважаючи на їх перебільшені розміри, ці великі плани дійсно зазвичай вони не загрожують глядачеві; вони просто змушують його або її задуматися про значення композиції, як у серії" колекція взуття "Лоуелла Несбітта або серії" машини для гамбол " Чарльза Белла. Навпаки, пальці Мієрвальдіса поліса, монументальний і надмірно деталізований крупний план його кісточок, перетворюються в досить загрозові і тривожні кришаться колоси, в той час як відображення Ліги Пурмале ставить глядача в вкрай незручну близькість до відтворення рогівки коня.

У деяких художників-гіперреалістів, таких як Одрі Флек і Бруно Василевскіс, представлення та збірка предметів домашнього вжитку стає можливістю зайнятися питаннями життя і смерті, ідентичності або метафорично проілюструвати страждання людського існування. Наприклад, дуже складна композиція" Колесо Фортуни " Флека протиставляє традиційні образи *memento mori*, такі як людський череп, палаюча свічка і календар, зображень марнославства, втіленим у двох дзеркалах, губній помаді і прикрасах. З цим малюючи, Флак нагадує глядачеві про минушу природу людського життя і в той же час вставляє в композицію свій власний портрет, показуючи подвійність між мінливістю удачі і контролем художника над власною долею. Василевскіс, з іншого сторони, воліє граничну простоту в своїх натюрмортах. Його композиції зайняті небагатьма або навіть тільки одним предметом домашнього вжитку, що відображається на поверхні столу, елементом, який залишається незмінним протягом усього його творчості. У

картині мій паспорт вибірковість і ізоляція документа художника стає символом відчуження між самоідентифікацією та офіційною "персоною", нав'язаною радянськими правилами. Укорочений паспорт також сприяє залученню уваги глядача і доданню вагомості всієї композиції.

У той час як художники гіперреалістичного натюрморту звертають увагу на звичайні предмети, які проходять майже непомітно картини Коттінгема і Елкена переміщують погляд глядача в області, які часто упускаються "нормальним" сприйняттям випадкових перехожих. Вони створюють напругу в своїх композиціях, збільшуючи і радикально обрізаючи вивіски на фасадах будівель і зображуючи їх з альтернативних ракурсів. Тим не менш, вирішальна відмінність у підході двох художників полягає в тому, що, хоча написи відіграють домінуючу роль у своїх композиціях, Коттінгема цікавить слова не через їх символічне або соціальне значення, а через їх форму. Для Елкена крупним планом зображення естонських вивісок разом з їх російським перекладом або вуличних вивісок, названих на честь національних інтелектуалів і революціонерів, є способом підкреслити "почуття відчуження, щодня виникає у естонськомовного населення в результаті русифікації вуличних вивісок міста", і протидія естонської культурної сфери її контролю з боку радянської влади.

Незважаючи на зникнення суб'єктивного погляду художника, який тепер замічений оком камери, художники-гіперреалісти і фотореалісти як і раніше є фундаментальним середовищем за допомогою якого фіксуються щоденні події. Зображення зображень, схожих на моментальні знімки, дозволяє їм розкрити погляд на існування звичайних людей і ситуацій, часто з точки зору майбутня стаття Марія Крістіна Моранді "представлення радянського міського пейзажу як відчуження та самотності в естонських гіперреалістичних картинах 1970-х років", Атанор XX-XI, Таллахассі, Флорида. Державний університет, 2015.

Їх власне соціальне походження. Ця особиста зв'язок очевидна в Бехтле і Роботи Файбісовича, що зображують передмістя з їхніми будинками, людьми, автомобілями та масою транзит. У той час як роботи Бехтла захоплюють середній американський середній клас і оголюють банальність його цінностей, картини Файбісовича можна вважати докладними документами московського життя, відфільтрованими через особистий досвід художника. Його "знімки" звичайних сцен з життя робітничого класу і незнайомих людей призводять до уявлення про стан людини, і особливо про екзистенціальний і психологічний стан радянських громадян. На Лавці, Стій! Небезпечна зона, Файбісович вказує на неприємну правду про життя в радянському суспільстві. Три літні жінки поділяють одну і ту ж лавку на те, що схоже на автобусну зупинку, але, незважаючи на їх близькість, вони не помічають присутності інших, занадто поглинені своїм власним горем. У картині домінує аура глибокої людяності, посилена жіночими руками, які приховують вираз їхніх облич і стають ядром композиції і потужним символом безнадії.

Жіночий квітковий кущ Бехтла також описує посушливість приміського життя, хоча він дотримується іншого підходу. На картині зображені три жінки, ймовірно, дружини художника.

Родичі, милуються кущем троянд в каліфорнійську спеку. Незважаючи на те, що дві жінки посміхаються в "камеру", їх пластичні обличчя і очі, приховані від глядача, підтверджують відчуття відчуженості художника від своїх сюжетів. Бехтл приділяє пріоритет технічним питанням, таким як використання кольору, світла і переклад фотографічного матеріалу на полотно, а не зображенню своєї власної сім'ї, яка виглядає просто ще одним аспектом навколишнього середовища поряд з автомобілями і рожевим кущем.

За винятком робіт Бехтла, люди майже повністю відсутні в ранніх картинах американських фотореалістів, оскільки вони вважалися або занадто відволікаючими, або занадто емоційними каталізаторами в іншому холодній і відстороненій композиції. Однак до середині 1970-х років фігури стали більш частими в гіперреалізмі, як в роботах Ральфа

Гінгса, що зображують обідають з кількома клієнтами. Ці фігури, як уже згадувалося в випадку з Бехтле, проте мали не більший образотворчий або емоційну вагу, ніж їх оточення.

У Радянському Союзі заперечення індивідуальності органів було швидше пов'язане з офіційною пропагандою. Здорові, спортивні молоді чоловіки і жінки зображувалися архетипічно в героїчних ситуаціях, щоб пробудити у радянських громадян бажання брати участь в реалізації комунізму. Оскільки нагота вважалася ознакою західного декадансу, коли зображувалися оголені тіла, акцент робився на плоті, а не на тілі, позбавляючи його чуттєвості або тактильності.

Тенденція позбавлення сексуальності і уваги до плоті проявляється в роботах американського гіперреаліста Філіпа Перлштейна. В його творчості відтворені бліді фігури позбавлені будь-якого викликає спогади, чуттєвого або еротичного тону. Пріоритетна увага Перлштейна до проблеми малювання над предметами відображено в таких роботах, як дві оголені натури на блакитному покривалі, де голови приховані від глядача, показуючи обрізані тіла в штучних положеннях. Людність цих тіл незначна; це просто фігури, переведені в проблеми обсягу і світла.

Радянський гіперреалізм, навпаки, відновив образ тіла до його щільності, індивідуальності та сексуальності. У байдужості поліса, наприклад, ізолюючи суб'єкта і її поза перед глядачем підсилює м'який, але помітний еротичний відтінок. Еротичний підтекст посилюється чуттєвою позицією моделі і

використанням світла, який формує її фігуру і груди. На відміну від голих фігур Перлштейна, тут глядач не є холодним спостерігачем людських форм, але сам художник тягне його емоційно розділити момент домашньої близькості.

Більш пильне споглядання людської фігури представлено в фотореалістичних портретах Чака Клоуза і Сергія Шерстюка. Сінді Немсер визначає фотографію Клоуза як портрети як "гігантські топологічні карти, що досліджують природу людської матерії зробили сучасні ікони зі смертної плоті". Ілюзійні портрети Клоуза з монументальними невиразними головами виразно припускають свого роду піднесення людства. А перевага, яка врівноважується передачею відмінних рис, включаючи недоліки, зображеної людини, яка зазвичай є тим, кого художник знає особисто, а не загальним типом. Підкреслюючи фотографічну якість і підтримуючи постійне освітлення, він також примудряється ставитися до свого об'єкта скоріше як до об'єкта, ніж до суті.

Підірвані портрети Шерстюка, такі як Лола, нагадують роботи Клоуза. Радянський художник однаково зображує людей, які є друзями і членами сім'ї, показуючи їх в домашніх заняттях, які підкреслюють індивідуальну природу його натурників, таким чином, звертаючи назад героїчний характер пропагандистських портретів. Однак Шерстюк уникає відтворення недоліків шкіри, присутніх на портретах Клоуза.

Тенденція судити про гіперреалізм просто як про холодне і безособове, технічне транспонування фотографії на полотно зводить до мінімуму велику майстерність її художників. Як зазначає Лінда Чейз "акт малювання повільно і ретельно показує те, що камера може записати швидко і без зусиль, стає метафорою по суті безглузлого акту існування. Але це не безглуздо, зрештою, цінність людських зусиль підтверджується"

Американські і радянські художники новаторськи підійшли до багатогранного і фрагментарного компонентування їх повсякденної атмосфери через відмінну мелодійність технічних і тематичних композицій. Розширюючи художні міркування свого часу, гіперреалісти кинули виклик панівному сприйняттю реальності, одночасно поглиблюючи роздуми про роль художника як творця.[3]

1.3. Поняття та прояв гіперреалізму і його особливості в образотворчому мистецтві XX-XXI століття

В течії гіперреалізму, сконцентрована увага до повсякденності, явищам дійсності. Художники зображують світ, об'єкти і предмети, від архітектурних споруджень до найменших деталей, а людське тіло, більш пластично, натуралістично. Уявити та представити матеріальне явище, таким яким воно являється. Виявити суть явища вільного від будь-яких емоційних нашарувань це являється принципом гіперреалізму.

Течія по відношенню до людини, як до особистості - це віддалене вивчаюче увагу, звернення до різного стану людини: психологічного, фізичного та інших. Духовне і тілесне, зовнішнє та внутрішнє в естетиці гіперреалізму розглядається з однаковою увагою і об'єктивністю.

В мистецтві гіперреалізм найбільш виразно проявляється саме в живописі та скульптурі. Пояснюється це тим, що на рубежі XX і XI століття художники всіляких спокус безсюжетного і безпредметного мистецтва все ж повертаються до реальності природи і до її форм. На це вплинуло досягнення нових технологічних образів художньої виразності, що відкривали течії більш широкі можливості. В мистецтві останньої третини XX століття драматична проблематика реалістичного напрямлення розвивається в новій системі творчого бачення реальності створеної в просторі нового світосприйняття.

Ця течія еволюціонує в мистецтві ХХ століття від «гіпнотичного» (у 1920-1930-і рр.) до образів жорсткого насильства і самоти (у 1940-1970-х), відвертої безсоромності, смерті (у 1980-1990-х), віддаленості, холодної незалежності зображень, з одного боку, і пошуках комерційного поєднання гіперреалістичних персонажів з образними ремінісценціями рококо і класицизму - з іншою. Така ситуація склалася до першого десятиліття ХХІ століття. Гіперреалізм еволюціонує «як гранично конкретне і, в той же час, відвернуто-холодний художній вимір, налаштований на виявлення безпосередньої даності світу у всій її відвертості, очевидності і недвозначності як вона розумілася самим автором». [16, с. 71]

Формується і розвивається гостре переживання як протистояння людини бездуховній культурі. Тому що для масової культури людина просто споживач, якого можна використовувати в своїх цілях та отримати над нею контроль. [17, с. 25 - 29]

Висновки до розділу

Відповідно до авдань дипломної роботи розглянуто як формувався гіперреалізм, як художнє явище і як творчий метод, коли виник, що вплинуло на розквіт безсюжетного мистецтва, як вплинув на творчість українських митців, їх самовираження в творах мистецтва. Розглянуто поєднання традиційних мальовничих засобів художньої виразності з новітніми сучасними технологіями.

Розділ 2. Ірина Каленик як один з представників українського гіперреалізму.

Ірина Каленик народилася в 1964 в славетному місті Чернівці, яке само по собі має видатні мистецькі осередки. Це, безумовно, вплинуло на формування Ірини як художниці. Навчатися живопису Каленик почала в Республіканській середній художній школі імені Т. Г. Шевченка в місті Києві з 1979 по 1983 рік. В наступному році, Ірина продовжила здобувати художню освіту в Дніпропетровському художньому училищі імені Вучетича, а саме в майстерні Л. Антонюка. Роботи Ірини, вже в ті часи, були відмінними і нетиповими. Отримавши ґрунтовні знання щодо живопису, Каленик вирішила доповнити свою освіту в Харківському художньо-промисловому інституті, вивчаючи там монументально-декоративний розпис в майстерні В. Бикова в 1987-1992-х роках. Захоплення мистецтвом та живописом не покидало художницю, тому Каленик невпинно продовжувала підвищувати свою кваліфікацію вже за кордоном. Так, Ірина Каленик в 1997 році вступила до Міжнародної літньої академії мистецтв міста Зальцбург, Австрія.

2.1. Трансформація ідей гіперреалізму в творах І. Каленик

Яскравим приміром трансформації в творчості є проєкт чернівецької художниці Ірини Каленик «Інтервенція», що розпочався у 2014 році.

Художниця збудувала власний погляд на події минулого і сьогодення нашої країни.

Вона хотіла показати їх не в хронологічній послідовності, а так, ніби історія не покидає нас у вигляді пам'яті образів та смислів.

Теперішнє живиться подіями минулого і водночас ми постійно втручаємося в його простір, щоб зіткати власну історію про самоідентифікацію.

Для сталого миру підхід до роботи з конфліктом має охоплювати всі рівні людської взаємодії: рівень особистості, рівень стосунків між особистостями, рівень структури (державних установ) та рівень культури.

І візуальне мистецтво – чудовий посередник у цьому процесі, адже художній простір створює передумови, показує, що є безпечним середовищем, щоб особистості тяжким досвідом, змогли висловити, або втілити (побачити втіленим) його, а сторонні глядачі – відчутти чуйність.

А завдяки своїй прогностичній функції мистецтво може сприяти створенню нових інтегративних цінностей, які можуть стати основою ефективних соціальних змін.[4,с. 66-68]

2.2. Образ жінки в творчості Ірини Каленик

Ірина Каленик Інтервенція. Коли ХХ століття шукало способів жити з минулим, ХХІ століття має на меті забезпечити множинність поглядів на те, що трапилося, тобто замість сталої та єдиної Історії, вибудувати власне прочитання подій. Проект Ірини Каленик Інтервенція (пізнюлат. - приходжу, втручаюся), розпочатий у 2014 році етапному для історії України - є суб'єктивним способом читати Історію - не у термінах зміни епох, послідовності, причинно-наслідкового зв'язку, а так, ніби вона невідступно присутня поруч у вигляді пам'яті образів та смислів. Так відбувається взаємопроникнення - теперішнє живитися подіями минулого і водночас ми постійно втручаємось в його простір, щоб зіткати власну історію про самоідентифікацію. У графічних роботах, де поєднано класичний і авторський друк, змішались різні за смисловим навантаженням образи. Відбувається інтервенція постмодерні втручання всіляких стилістичних, відмінних у часі цитат. Вісь зображено у дусі середньовічних манускриптів сцену битви - і не розрізниш, хто ворог, а хто свій - тут вже полеглих воїнів поглинає висока трава, декоративні квіти, тобто час, забуття і стирання.

В проекті «Інтервенція» , зображено символи тоталітарного минулого, які не відпускають, - крокуючі жінки - шеренгою спрямовуються на глядача, несучи власну ідеологію, - всі ці зображення борються за увагу глядача, який з позиції сьогодення все одно спрямовує свій погляд у минуле. Історична хронологія трансформується в єдину тимчасову субстанцію.

Графічні зображення - з грубими, чіткими лініями - нагадують безтілісні примари минулого, поверх яких накладені декоративні кольорові відбитки - ігри з індивідуальною пам'яттю. Колір також виконує організуючу, хронологічну функцію - те що ближче до нас в часі чи за інтенсивністю враження - яскравіше монохромного зображення подій, з якими ми знайомі хіба що з книг. Повторюваність історичних мотивів і сцен, а також накладення декоративних елементів (зрозумілих за змістом тільки автору) [10]

2.3.Проект Дещо about Dance

Твори, презентовані на виставці, представляють арт проекти Ірини Каленик з різних років: з серій «Всі жінки»(1999р.), «Всі жінки –П.Р.С.»(2000р.), «Альбом»(2000р.), «(Не) Приватна колекція»(2003р.), «Дещо about Dance»(2010р.) – об'єднані однією темою, що є головною в творчості художниці – темою Жінки.

Авторка досліджує жінку в різних соціальних і часових зрізах епохи, досліджує її ментальність, шукаючи її довершеність і самодостатність.

Ірина Каленик обрала 20-ті рр. ХХ століття не випадково. У темі танцю їх естетика заграла по-новому. Модерн був часом емансипації. Жінка голосно та впевнено заявила про себе не тільки як про жінку, а й як про особистість. Жінка як жінка, жінка як людина, жінка як чоловік – ці традиційні образи в роботах Ірини створюються за допомогою модернового антуражу; найкраще проявити їх, вдихнути життя може саме танець. Він є символом епохи, універсальною

комунікацією, що не потребує перекладу ні між країнами, ні між поколіннями. Для художниці dancing – найяскравіше поєднання мистецтва, історії і сьогодення.

Метою образотворчого експерименту, поєднати соціум і ретроцитати в одному художньому проекті. Ірина буквально «цитуює» свої образи: чорно-білий живопис на кольоровому тлі ніби вириває з минулого фрагменти в суто постмодерністській традиції, створюючи зі старого - нове, що вибирається за рамки звичності, очевидне, але невловиме.

Головними діючими особами цієї частини проекту – є наші сучасниці – жінки, різного віку, соціальних прошарків, різні за соціальним статусом – яких об'єднує любов до танцю – самореалізація через танець.

І танець в цьому проекті як нерухомий кадр.

Через образ жінки художниця досліджує життя, людину, суспільство.

Образи з листівками і привітаннями – надзвичайно насичені, концентровані; жіночність зміксована з радянським мотивом, з оголеністю; ніби дух епохи, який поєднує в собі непоєднувані за стереотипами речі. Потужне поєднання – заставляє багато думати і не дозволяє описати себе словами.

Зовсім інший образ, і невеличка серія, присвячена йому. Жінка – з іншої епохи; ніби зі старого вишуканого кіна; жінка, яка випереджає свою епоху – більш самостійна, освічена, незалежна, вольова.

Образи з листівками і привітаннями – надзвичайно насичені, концентровані; жіночність зміксована з радянським мотивом, з оголеністю; ніби дух епохи, який поєднує в собі непоєднувані за стереотипами речі. Потужне поєднання – заставляє багато думати і не дозволяє описати себе словами.

Зовсім інший образ, і невеличка серія, присвячена йому. Жінка – з іншої епохи; ніби зі старого вишуканого кіна; жінка, яка ВИПЕРЕДЖАЄ свою епоху – більш самостійна, освічена, незалежна, вольова.[11]

***Ми психологічно схильні до впливу кольору, і різні відтінки призводять до різних емоцій. Синій зазвичай здатний викликати почуття спокою, тоді як чорний асоціюється із страхом або нещастям, а червоний може викликати почуття пристрасті або ентузіазму. Кольори, використовувані у витворі мистецтва, впливатимуть на вас, і це змусить вас почувати себе певним чином по відношенню до нього. З гіперреалістичним мистецтвом цей досвід посилюється до нового рівня, оскільки ми сприймаємо його як реальне. Ось чому окремі фрагменти викликають почуття дискомфорту, співчуття або гніву. Художники навчилися використати точні колірні палітри для досягнення результату, який не може бути відокремлений від реальності. Попри те, що пропорції предмета можуть бути трохи неправильними, використовувані кольори гратимуть значну роль в тому, щоб ви відчували, що дивитеся на реальну річ.[7]

Тема танцю для Каленик не нова. Йому був присвячений один з її проектів ще 2005 року. Він експонувався у Німеччині на якій були об'ємні речі. Роботи розміщували на вирізаних із листів фанери силуетах, які мали коліщата і через це їх можна було рухати, повертати на всі боки.

Художниця звернулася до теми танцю тому що танець є символом епохи, універсальною комунікацією. Він не потребує мовного перекладу і зрозумілий різним поколінням. Танець – це щось по-справжньому глобалістичне, це поєднання мистецтва, історії і сьогодення.

Порівняно з попереднім проектом, присвяченим темі танцю, нинішній є більш дослідницьким. Метою цього образотворчого експерименту була – поєднати соціум і ретроцитати. Жест, мова танцю, застиглий рух у стоп-кадрі – своєрідна

спроба, донести до інших свої думки, почуття. Тому частиною виставки є відео, яке фіксує танець-спілкування у сучасному повсякденному житті».

Ідея виставки належить П. Гудімову. Він якось побачив її роботи, присвячені танцю, зацікавився і запропонував зробити проект. Праця над ним була тяжкою, тому що все треба було зробити дуже швидко. За рік художниця створила більше двох десятків робіт, в них були присутні роботи й 2006 року, які слугують своєрідною зв'язкою між першим і другим «танцювальним» проектом.

Спеціальної мети робити жіночий образ проекту центральним не збиралася не було метою, Але оскільки жінка є головною темою її творчості, це сталося мимоволі.

Жінка як жінка, жінка як людина, жінка як чоловік - ці традиційні образи в роботах Ірини створено за допомогою модернового антуражу. Чорно-білий живопис на кольоровому тлі ніби вириває з минулого фрагменти у суто постмодерністській традиції, створюючи образи, що вислизують за рамки часу. Це – і малярські роботи, виконані олією, і металокераміка та цифровий друк.

"Дещо про танець" і жінок . Жінки в прямому сенсі були повсюди, тому що за словами Ірини Каленик, вона зовсім не знає та не розуміє чоловіків. А танець сам по собі самий жіночий з усіх мистецтв. Спочатку виставку хотіли назвати "Все про дансинг". Але художниця не насмілилася, через те, що в її роботах тільки маленька частина історії танцю, тому "Дещо про танець" найбільше відповідає концепції ".

Спершу Каленик ,розкривала тему танцю, через газетні колажі відомих в минулому танцівниць, чорно-білу графіку, написану зі старих фотографій, куплених на блошиних ринках у Європі, скульптура , живопис, в яких зверталася до Чарльстона 20-х років ХХ століття. Саме зараз Каленик перекваліфікувалася в підглядальницю.

Озброївшись звичайною маленькою фотокамерою, вона попрямувала в Гідропарк знімати бабусь, які приходять туди потанцювати. Зрозуміло, що якби Ірина Каленик бігала між ними з відеокамерою, народні танцівниці починали б представляти із себе зарозумілих дам і їх руху стали б штучними або до академічної нудними. А так все вийшло природно, непередбачувано, а іноді настільки екстравагантно і елегантно. Художниця своїм проектом показала, що у людей є потреба танцювати, навіть якщо в суспільстві давно вже забули, що таке румба і сальса,

Художниця знятим відео показала, що молодим людям з їх бугі-вугі до бабусь далеко. Відео починається з дискотеки, де підлітки, серед яких на першому плані син художниці Тарас, на повну "відриваються" в клубі, далі елегантні бабусі в пишних сукнях одна з одною танцюють танго, їх переривають дівчатка, які на танцювальних автоматах в Криму вибивають ногами на кнопках мелодію. Фільм закінчується тими ж бабусями. Після молоді вони здаються останніми з могікан, які ще пам'ятають, що таке справжні танці.

Паралельно до відео, вона написала ряд живописних робіт. Це стоп-кадри з фільму "Дещо про танець". Їх доповнюють старі фотографії танцівниць з минулого століття. Для рамки раритетів художниця запозичила ідею з обрамлень фотографії на кладовищі.

На виставці "Дещо про танці", як і у всіх попередніх проектах Каленик, слід звернути увагу, що бабусі в гідропарку різні, або одні й ті ж. Від танців завжди варто споглядати на відвертість, а саме задирання спідниць і ніг. Тому що вглядач не завжди може зрозуміти таке сприйняття танцю, він просто не зрозуміє нічого ні про танці, ні про Ірину Каленик та її подання теми в своїх творах.[2]

Висновки до розділу.

В художниці багато образів, знаків і символів. Її мистецтво хоча і актуальне, але направлене на рефлексю. В проектах Каленик розкривається історія жінки і її життя сьогодні. Розкривається мистецтво таким, яким воно було в минулому столітті, жіночна і кокетлива, сильна жінка, вільна і водночас самотня. В проектах Ірини Каленик виділяється саме трансформація ідей художниці в написані творів.

Висновки

В результаті аналізу літературних джерел було виявлено, що тема українського гіперреалізму не розкрита наповну. Про художню діяльність митців цієї течії недостатньо висвітлено в дослідницьких працях .

Аналіз загального впливу, який вносить мистецтво розмаїття образотворчих засобів, що надають художникам нові можливості для знаходження особливих методів вираження художньої мови, є актуальним як для закордонного, так і для українського мистецтвознавства. Дослідження впливу на розвиток мистецтва окремого виду образотворчого засобу або техніки є необхідною складовою мистецтвознавчого аналізу.

Розглядаючи літературу, що стосується гіперреалізму та його значення в формуванні українського мистецтва було виявлено що складність дослідження полягає у проблемі безсистемності, фрагментарності наявних джерел, відсутності змістових, фундаментальних матеріалів, присвячених гіперреалізму та художникам, що працювали в цьому напрямлені та темі яка розглядається в дипломній роботі , як окремому, цілісному явищу у мистецтві українсько гіперреалістичного мистецтва.

Результати, отримані в процесі вивчення матеріалів опрацьованих джерел, свідчать про те, творчість художників українського гіперреалізму потребує пильної уваги з боку знавців, глибокого мистецтвознавчого аналізу, що дозволить найбільш повно дослідити надбання творів українських художників, які працювали в цьому напрямлені й змістовно відновити картину їх творчості.

З огляду на дійсно велику спадщину залишену українськими митцями у галузі гравюри на лінолеумі, і спираючись на численні розрізнені дослідження знавців, що стосуються творів в техніці ліногравюри окремих авторів, можна зробити обґрунтований висновок про необхідність фундаментальної наукової праці, яка

стосується досягнення мистецтва лінориту в контексті української графіки другої половини ХХ століття.

За період розвитку і становлення гіперреалізму, твори , додали вагомий внесок у національне образотворче мистецтво і культуру України. Напрацювання митців у мистецтві лінориту являє яскраве та значне явище українського гіперреалізму.

Проаналізувавши творчий і життєвий шлях Ірини Каленик та вплив на творчість художниці було встановлено її мистецтво хоча є актуальне, але направлене на рефлексю. В проектах Каленик розкривається історія жінки і її життя сьогодні. Розкривається мистецтво таким, яким воно було в минулому столітті, жіночна і кокетлива, сильна жінка, вільна і водночас самотня. В проектах Ірини Каленик виділяється саме трансформація (видозміна) ідей художниці в написані творів мистецтва.

Список використаних джерел

1. "Дещо about Dance" від Ірини Каленик [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://pogliad.ua/news/chernivtsi/descho-about-dance-vid-irini-kalenik-254068>
2. Танец не купишь [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.eye-doctor.ru>
3. Framing the Ordinary Hyperrealism and Photorealism in America and in the Soviet Union [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.academia.edu/30202078/Framing_the_Ordinary_Hyperrealism_and_Photorealism_in_America_and_in_the_Soviet_Union
4. Трансформація конфліктів за допомогою візуального мистецтва: підходи і обмеження інструментарію [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://nrpcult.ukma.edu.ua/article/view/216895/216975>
5. Тетяна Дугаєва, Ірина Міщенко. Митці Буковини. Енциклопедичний довідник, т.1.- Чернівці: Золоті литаври, 1998. – 128 с [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://artmuz.cv.ua/?page_id=549
6. Искусство Гиперреализма – Лучшие Гиперреалистичные картины и Художники [Електронний ресурс] – Режим доступу:
7. Інноваційні культурно-мистецькі аспекти сучасній картині світу [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://artincontext.org/hyperrealism-art/>
8. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції 11-13 вересня 2019 [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/monographs/article/view/410>

9. Я Галерея представить графічні твори чернівецької мисткині Ірини Каленик [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://artukraine.com.ua/n/ya-galereya-predstavit-grafichni-tvori-cherniveckoi-mistkini-irini-kalenik/>
- 10.Ірина Каленик Інтервенція. Вступ. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://dzyga.com/ua/events/iryna-kalenyk-interventsiya-vstup/>
- 11.Буковина online Про головне в кольорах. Ірина Каленик “Дещо про жінку”, виставка-презентація [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://bukovynaonline.com/kalenyk-desho-pro-zhinku/>
- 12.Г.С.Меднікова. Українська і зарубіжна культура ХХ століття навчальний посібник / Київська обласна організація товариства "Знання" України, 2002. Ст.159-172. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://194.44.152.155/elib/local/sk643179.pdf>
- 13.Тетяна Дугаєва, Ірина Міщенко. Митці Буковини. Енциклопедичний довідник, т.1.- Чернівці: Золоті литаври, 1998. – 128 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://artmuz.cv.ua/?page_id=549
- 14.Покоління Київського вокзалу 03 березень 2018 [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://yakutovych.academy/railway/>
- 15.Батракова С. П. Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX века. М.: Наука, 1990. 304 с
- 16.Борисова А. Г., Юхнина О. Ю. Реалистический поиск в художественной культуре XX века: опыт гиперреалистического самопознания // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 9 (59): в 2-х ч. Ч. I. С. 27-30

17. Шехтер Т. Е. Реализм в измерении «ГИПЕР». СПб.: Астерион, 2011. 180 с
18. Гіперреалізм как творческий метод и художественное направление искусства второй половины XX века [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/5.html

