

DOI: 10.31866/2410-1311.40.2022.269360

УДК 7.071.1:[7.036+008

## РЕЛЯЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИРОСЛАВА ЯРЕМАКА: ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ АВТОРСЬКОГО ПЕРФОРМАНСУ

**Бабій Надія Петрівна**

*Кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*ORCID: 0000-0002-9572-791X, e-mail: nbabij26@gmail.com,*

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,*

*вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76018*

### Для цитування:

Бабій, Н.П. (2022). Реляційна діяльність Мирослава Яремака: особливості рецепції авторського перформансу. *Питання культурології*, (40), 91-107. doi: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269360>.

### Анотація

Мета статті — визначити мотивацію реляційної діяльності митця М. Яремака як комуніканта у мистецькому та культурному просторах, його стратегію творення глядача, здатного прочитувати коди та критично мислити. Методологія дослідження. Застосовано методи, відповідні системному культурологічному підходу: біографічний — для аналізу основних періодів творчої діяльності М. Яремака; системний — для аналізу культурологічних аспектів феномену тусовки, рецепції перформансу; соціологічний метод, у якому культура розглядається як чинник організації громадського життя та формування інтелектуального ландшафту. Методика польових досліджень надала роботі практичної значущості через наповнення цінними фотоматеріалами, спогадами учасників перформативних практик. Спостереження за організацією перформансу дало змогу відчути його рефлексивну дію. Наукова новизна. Це перше у вітчизняній науці дослідження, присвячене опису та аналізу перформативної творчості М. Яремака. Висновки. Івано-франківська мистецька тусовка «Станіславський феномен» утворилась наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років навколо непересічних індивідуальних практик. Діяльність художника-акціоніста М. Яремака вирізняється харизматичною приватністю, що надає йому самостійної цінності феномену художника-реляційника поза регіональним мистецьким процесом. Доведено, що для акцій митця однаково характерні утвердження та популяризація комунікативного акту між художником та глядачем в інституційних, суспільних і просторах відкритих медіа. Самостійні галерейні проекти належать до амбітних лабораторних практик з перформування міста, є тривалими перформансами, у яких простір і реальні суб'єкти-відвідувачі приймаються за художній матеріал, а перформативна дія належить до засобів виразності. Цілеспрямована діяльність митця-акціоніста М. Яремака у маргінальному середовищі Івано-Франківська спровокувала процес утвердження нового механізму сприйняття мистецтва, у якому глядач вже

не пасивний споживач кінцевого продукту, а наділений роллю співучасника процесу творчості, що належить до суб'єкт-об'єктної комунікації, набуває самостійної значущості.

■ **Ключові слова:** реляція; перформанс; Мирослав Яремак; маргінальне середовище; рецепція

### ■ Вступ

Гостре відчуття прискорення історичного ритму на переломі тисячоліть призвело до чисельних дискусій з ключових проблем історичного пізнання та його репрезентації, наслідком чого стали хаотичні спроби наприкінці 1990-х – початку 2000-х років формування локальних дискурсів сучасного мистецтва та варіантів інституційних моделей, здатних осягнути феномен актуальної доби. Питання оцінки персональної творчості митця, географічно віднесеного до культурної провінції поза регіональним художнім процесом в спеціалізованій літературі практично не розглядається, а публікації, що аналізують діяльність культурної тусовки «Станіславський феномен» керуються часто суб'єктивними узагальненнями твердженнями, виключаючи інформацію про значущість персонального художнього жесту. Попри чисельні згадування автора у дисертаційних та монографічних дослідженнях, його метод послідовного творення описаний фрагментарно та копіює цитати попередніх досліджень, проекти часто ігноровані та лише частково уведено до наукового контексту, тоді як творча біографія художника-концептуаліста Мирослава Яремака демонструє стійкий вектор варіативного існування жанрів комунікативного мистецтва в умовах маргінального простору та спрямовану діяльність митця. Вибір на користь реляційної естетики усвідомлений та декларується як спосіб життя.

Висвітлення анонсованої теми можливе за умови критичного аналізу культурологічної, мистецтвознавчої літератури, публіцистичних джерел та польового матеріалу. Питання перформансу та його рецептивної дії висвітлені у працях К. Станіславської (2016), Я. Шумської (2017), Т. Грідяєвої (2021). Фрагментарно перформанси та галерейні простори М. Яремака згадуються у працях Г. Вишеславського (2020, с. 100), дисертаційному дослідженні Я. Шумської (2017, с. 127), публікаціях А. Звіжинського (2019) та В. Мельника (2002). У власних публікаціях автор зосереджується над поясненням понять «актуальні практики» (2020), «перформанс», «перформативність» (2019), описує актуальні мистецькі середовища початку 1990-х рр. в Івано-Франківську (2019). Мотивація М. Яремака як митця висвітлена у ЗМІ, документація його перформансів та просторів збережена у приватних фотоархівах чи належить до артефактів самоархівзації. У публікації використані власні інтерв'ю із учасниками процесів та інтерв'ю, опубліковані у колективному виданні «Імпреза. Міжнародна бієнале» (2012), «Перший відмін ок. Незалежне мистецтво Івано-Франківська: дев'яності–нульові. Тексти, візії, персони» (2018).

### ■ Мета статті

Мета статті — визначити мотивацію реляційної діяльності митця М. Яремака як комуніканта у мистецькому та культурному просторах, його стратегію тво-

рення глядача, здатного прочитувати коди та критично мислити. Дослідження присвячене загальним питанням актуального мистецтва у маргінальному середовищі Івано-Франківська наприкінці 1980-х – початку 2000-х років з метою висвітлення приватного буття художника-реляційника М. Яремака. Акцентовано на суспільній рецепції творчості митця. Авторський перформанс та реляційні простори описані відповідно до теорії комунікативного акту.

#### ■ Виклад матеріалу дослідження

Політичний акціонізм у містах Західної України на початок 1990-х набрав ознак конформності та практично зник з концепцій. Парадоксальним чином Івано-Франківськ від 1989 року набув статусу культурної столиці, що формувала нові міфи. Притягальна сила міжнародного біенале сучасного мистецтва «Impreza» (Бабій, 2020) сприяла появі актуального мистецтва у форматі contemporary art як своєрідного інтелектуального «різновиду молодіжної контркультури» (Одеські діалоги, 2012, с. 100), орієнтованої на буття в контексті алогічних ігор.

Митці, що оголосили про своє буття у полі актуального мистецтва декларували орієнтацію на суспільні процеси та соціальну взаємодію, активно залучаючи до мистецьких практик (Бабій, 2020) мас-медіа: «Відбувалася переорієнтація жанрово-видових канонів на “візуальне мистецтво” з його конгломератом акціонізму, перформансу, хепенінгів, відеоарту, інсталяцій» (Мельник, 2002, с. 64). Першим засобом репрезентації нового мистецтва стала «тусовка» як структура, що характеризувалась типом зв'язків, спрямованих на потенційність, віру у швидку інституціалізацію через належність до проекту та вбудовування у ринок. На практиці урівнювання естетичного та буденного, в якому актуальне мистецтво було тотожним способів життя, найчастіше виражалось у незадокументованих монологічних діях, згодом оголошених мистецькими акціями.

Попри успіхи та розголос «Imprez» на початку 1990-х публіка Івано-Франківська не пододала межі провінційного консерватизму, а тусовка перебувала в ситуації інституційного та символічного вакууму, «розчинення у ландшафті», що призвело до втрати учасниками відчуття реальності та переділу всередині групи, утвореної навколо неординарних індивідуальних практик М. Яремака і Ю. Іздрика та самвидавного часопису «Четвер». Художники «Станіславського феномену» (А. Звіжинський) прагнули до творення власного культурно-мистецького контексту, що супроводжувався надмірністю дій, підкріплених привертанням уваги ЗМІ, гучними гаслами чисельних маніфестів, на зразок Маніфесту до альтернативної виставки «Impreza. Провінційний додаток №2» (Друга міжнародна біенале «Impreza-91. Провінційний додаток, 2», 1991), сформульованого Ю. Іздриком: «Ми любимо себе, наскільки ми взагалі здатні любити. Чи можна сказати ніщо краще за нас? Чи можна не сказати нічого (краще за нас) говорячи без угаву? Можна. І в цьому наша перша велика заслуга. Справжнє мистецтво не викликає ні захвату, ні відрази. Справжнє мистецтво не викликає. Справжнього мистецтва не помічають. Нам не вдалося залишитися непоміченими. Нам навіть цього не вдалося. В цьому наша друга велика заслуга. Ми не намагаємося бути блідими. Ми блідіше за бліду тінь. Заслуга не наша. Спасибі

матінці природі» (Друга міжнародна бісенале «Імпреза-91. Провінційний додаток, 2», 1991).

Однак тусовка як постідеологічне утворення, що ігнорує суспільну думку, не здатне запропонувати єдину систему цінностей, не визнає та не підтримує серед себе харизматичних авторитетів, успішних героїв, — з чим ми пов'язуємо насамперед формування індивідуального мікродискурсу М. Яремака на тлі існування формальної мистецької спільноти.

Якщо у мистецькому просторі (музей, галерея, виставковий зал, мистецький часопис) реципієнтом є звична виставкова публіка, професійна громада, галеристи, мистецтвознавці, що особистісно рефлексують на твір, то культурний простір, до якого прагнули митці «Станіславського феномену», є театром соціокультурної дійсності, де індивідуальне розчиняється у загальному, спільному, а масове сприйняття відповідає рівневі адаптації суспільства до прочитання пропонованих текстів та упізнання кодів, декларується через критику, узагальнення, урядову та суспільну реакцію на мову акціонізму, формування шаблонів.

Комунікативна природа акціонізму та його перманентна роль «звернення» сприяють до взаємопроникнення мистецького та культурного середовищ. Реалізація акції у громадському просторі спричинює суспільний резонанс, перетворення мистецької практики у культурний феномен, що результує популярністю митця, його рейтинговістю. Одночасно зворотна реакція, відтворена через фаховий коментар, запит до ретрансляції чи, навпаки, повернення до маргіальності, впливають на професійну інституціалізацію.

Рівень сприйняття практики реципієнтом залежить від налаштованості митця на комунікацію та його дослідження суспільної атмосфери з огляду на культурний та громадський вплив і особистісні чинники. Соціальна рецепція відбувається у полі культури під впливом зовнішніх чинників, зокрема національно-культурних, релігійних, політичних. Проміжковий «груповий» рівень рецепції зосереджений у мистецькому середовищі. Вирізняється груповим спостереженням не лише за митцем, але й один за одним. Рецепція залежить від оточення, що складається переважно з фахівців. Внутрішній рівень рецепції особистісний, зосереджений у мистецькому полі. Він відбувається при близькому емоційному, фізичному чи інтелектуальному зв'язку реципієнта з митцем. Реципієнт впливає на рівень інтерактивності; за умов присутності у дії інших членів групи вона перетворюється на спільну ритуальну практику.

Помітна реакція реципієнтів часто полягала у нерозумінні, незацікавленості, підміні понять. До реципієнтів широкої сфери належать суспільство мас, ЗМІ, адміністративні кола, соціальні інституції. Якщо у Європі та США процес залучення глядача до нової спектакулярної форми мистецтва не був критичним через застосування стратегій залучення (Станіславська, 2016, с. 47–49), а глядач розумівся як людина вільного мислення, то для пострадянського провінційного жителя, естетичні смаки якого формувались під впливом соцреалізму, усталеної поведінки радянського громадянина, нові незрозумілі акції виглядали достатньо абсурдними та асоціювались не так з мистецькими формами, як зі стереотипним уявленням про художника як не надто врівноважену особу специфічного способу життя, чи розумілись як загроза моральним константам, що

були важливіші за особисту свободу. У 1990-х змісти прочитувались швидше як гра, каламбур, шок, аніж спрямована дія (Гридяєва, 2021, с. 95). У середовищі молодих художників з'явилося багато нових слів, значення яких було малозрозумілим та трактувалось індивідуально: «Зазвичай ці тексти було важко читати через перенасичення іншомовними словами і термінами» (Кардаш, 2018, с. 23), митці часто визначають демонстрування практик як спробу «грати у моду» (Приватний архів Бабій, 2020). Культурний ландшафт залишався якщо не ворожим, то практично недоступним розумінню представників традиційної культури, а незнання контексту твору обмежувало публіку у вільному прочитанні тексту (Стефурак, 2002).

Для розуміння сучасності національної соціокультурної реальності постать М. Яремака унікальна. Митець самостійно визначає власний концептуальний підхід як свідомий процес «Буття» художником провінційного міста з перерваною тяглістю мистецтва; метод полягає у «імітуванні» ненароджених художників, поколінь у спосіб послідовного опрацювання головних напрямів західноєвропейського мистецтва: абстракціонізму, кубізму, сюрреалізму, дадаїзму, попарту тощо, постмодернізмом, демонструючи таким чином втрачений еволюційний процес як художню парадигму деміфологізації мистецтва.

М. Яремак використовує різноманітні засоби комунікації з глядачем для поширення власних художньо-філософських поглядів та новаторських ідей. Медіальна природа його творчості зосереджена в активній дії, творчий посыл автора є голосом культурного тексту та одночасно голосом автора у цьому тексті. Бувши серед перших прибічників альтернативних жанрів, він активно практикує інсталяцію та перформанс як важливі комунікативні методики, демонструє різні види індивідуального та групового перформансу, ініціює виставки, проекти, альтернативні фестивалі, є автором опублікованих інтерв'ю щодо сприяння актуалізації, динамізації та зростання якості художнього процесу Івано-Франківська вже понад 30 років. Його діяльність змінила розуміння «норми» в застиглій міській культурі, стала хрестоматійною для покоління молодих дослідників та креаторів.

Протягом усього періоду митець працює із темою взаєморозуміння між мистецьким та культурними просторами у площинах: художник і мистецтво, художник і глядач, художник і ринок мистецтва; особливостями невербальної комунікації; візуалізує проблематику соціальних, політичних конфліктів, спілкування у сучасному світі.

Упізнаванням знаком митця є його «с'- С- S-об'єкти» — артефакти та культурні простори, в яких порушується тематика суб'єкт-об'єктної взаємодії, мистецького дискурсу у контексті конкретної ситуації. Жанровість означена самостійно як art relation, що передбачає стратегічну діяльність з допомогою інтерактиву.

Початок експериментів пов'язаний із роками навчання у Львівському інституті прикладного і декоративного мистецтва (нині ЛНАМ) – одноденна виставка у Будинку культури будівельників (5–6 січня 1983), на якій були представлені ню, абстракції молодих художників. Алюзії до сюрреалізму, позначені пошуком кольору: «Пам'яті бюрократії», «Натюрморт?», «Алегорія самовпевненості» (всі 1987) представлені автором на квітневому «Салоні» (1988). Остання (збе-

рігається у колекції Гриньових) слала приводом для професійної дискусії про правомірність визначення за початок вітчизняного актуального мистецтва трансавангардного полотна Г. Сенченка і А. Савадова «Печаль Клеопатри» під час виставки «Червона книга: радянське мистецтво Львова 80–90-х років» (2018, Pinchukartcentre). У «Театр речей» (1988) кураторства Ю. Соколова М. Яремак представив інсталяцію «Спроба банального автопортрета», складену із паспортного фото, вклеєного до коробки від телевізора «Горизонт».

Перші с'об'єкти (1989) визнані дипломом та премією міжнародного бієнале сучасного мистецтва «Імпреза-89» в категорії «асамбляж». Дизайнерські антропоморфні стільці порушують питання не лише політичного «стьобу», а й критичної інверсії промислового дизайну в постмодерній версії, де естетичний об'єкт межує з утилітарним (рис. 1).



Рис. 1. М. Яремак. «сОб'єкти». Фото з експозиції виставки «Імпреза-89». З архіву І. Панчишина.

Перший хепенінг (М. Яремак, Ю. Іздрик) «Прохід під» відбувся у червні 1991 року в закинутому підвальному приміщенні пам'ятки архітектури Пасаж Гартенбергів (Івано-Франківськ). Спонтанні дії авторів, що, то наближались до дезорієнтованих глядачів, то полишали їх у напівтемряві підвалу, були доповнені грою Ю. Іздрика на віолончелі та боєм у мідні тарілки М. Яремака. Обговорення акції не відбулось через відсутність глядачів, здатних осягнути зміст події, однак зафіксоване Ю. Іздриком у третьому числі часопису «Четвер» — «Яремак ІІ. Синкопована ода».

На відкритті виставки «Імпреза. Провінційний додаток №2» (Друга міжнародна бієнале «Імпреза-91. Провінційний додаток, 1991) М. Яремак продемонстрував два перформанси: «З приводу цілісності», «Літачки», пояснивши їх при-

сутнім як мистецтво дії. Перший демонстрував жорстку маніпуляцію (розрізання) із підрамниками-об'єктами, що не були прийняті до офіційної виставки СХ і стали означенням повноти мистецького процесу в Івано-Франківську. У «Літачках» автор запропонував присутнім спілкування через гру. Великі паперові літачки, розмальовані автором, розкидувались у просторі (Babii et al., p. 130). Комунікація сприйнята як дивні дії вітчизняним мистецьким товариством, натомість легко та природно міжнародною спільнотою, визначена журналісткою В. Гаїдамахою у репортажі про «Імпрезу» на радіо «Свобода», як позитивна ситуація Івано-Франківська, де є повнота мистецтва: радянська Спілка художників, салонне мистецтво, представлене на бієнале і третя форма — ідентична до європейського мистецького контексту (рис. 2) (Яремак, б. д.).

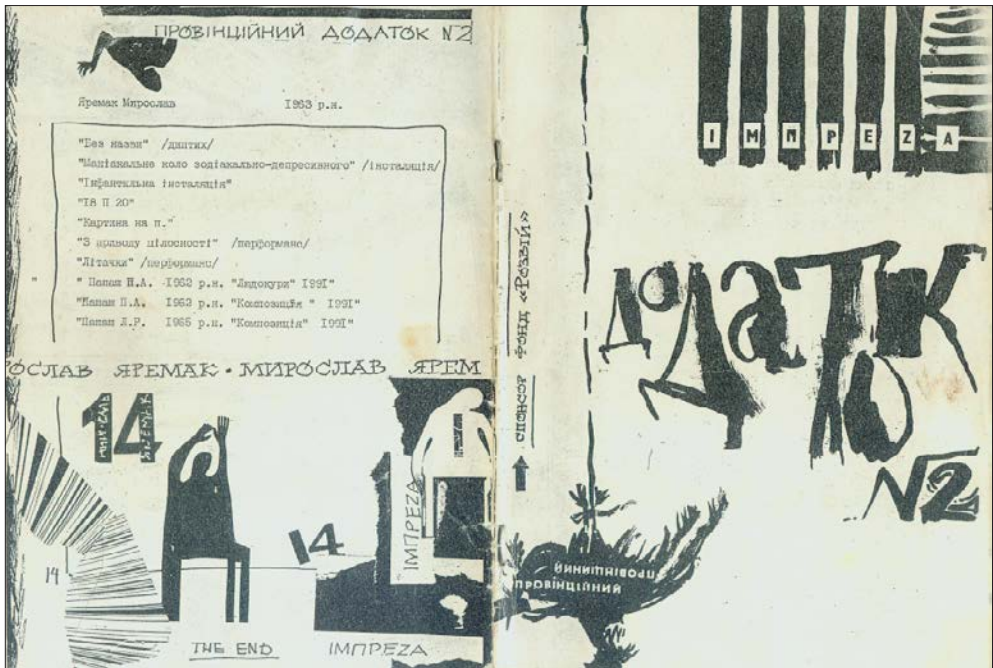


Рис. 2. Обкладинка самвидавного каталогу «Імпреза. Провінційний додаток». З приватної колекції.

Своїм головним завданням М. Яремак вважає не виготовлення артефактів, а використання їх як інструментарію для досягнення зовнішньої відносно нього мети. Мистецькі території, створені М. Яремаком: «S'обект», «Химера», проєкт «Заїмпреза» стали локальними осередками практикування та актуального дискурсу з чітко окресленими естетичними й прагматичними функціями, у яких автор та запрошені учасники намагалися виносити проблематику мистецтва за межі художнього простору, до взаємодії з глядачем та владою — у політичний простір. За словами митця: «Перформанс, як і політика — мистецтво можливостей».

Перформанси 1992–93 років задокументовані на відео та демонстровані у нічних ефірах телепередачі «Місячний удар». У першому (камера: Олег Гнатів) художник ходив містом і вів розмову з людьми про їх розуміння мистецтва. Другий перформанс (камера: Андрій Федотов) полягав у маркувальній практиці: митець ставив мітки «Станіславів–Івано-Франківськ» білою фарбою на тротуарах в місцях, що географічно розмежовували старе і нове місто. На камеру митець пояснював, що про історичне, як і про сьогодення потрібно говорити, виходячи з контексту. У цих роботах автор прагнув створити не твір — артефакт, а ситуацію, суть якої полягала у пошукові спільних точок дотику розуміння мистецтва, культури продуцентом та споживачем. Фіксація стану ситуації і є матеріалом для подальших досліджень. Подібні практики наприкінці 1990-х пропагував німецько-бельгійський митець К. Геллер (Höller, 2018).

Особливу увагу привертає серія практик, де М. Яремак намагається поєднати глядача і трансляцію власних ідей у соціальній площині. Реципієнт уявлявся як суспільство, уявна публіка. Практики, що відбувались від одного дня до кількох тижнів і місяців, проходились особисто митцем та висвітлювались у ЗМІ й соціальними мережами.

У Львові (2001) під час проведення Фестивалю сучасного мистецтва на території Львівської кераміко-скульптурної фабрики був продемонстрований перформанс «Сіяч». Автор апелював до відомих іконографічних прототипів з мистецтва ХІХ ст., пов'язуючи сюжет із християнським землеробським циклом та вносячи його у новий контекст для пояснення концепції. Для перформансу спеціально пошита та розмальована торбина (сюжет сіяча запозичений з іконографії церкви Св. Юра). Автор босоніж «засіявав» територію закинутого об'єкта, раннячись об скло та металеву стружку. Кров ритуалізувала дію. У паралельній дії, на даху фабрики М. Яремак створив інсталяцію: територія застелена червоним оксамитом і щільно викладена зерном, полита водою. В часі прес-конференції події автор докладно пояснив концепцію та задекларував серпневе продовження акції у перформансі «Жнець». Медійний розголос фестивалю спрацював неочікувано швидко рефлексією у політичній площині: невдовзі депутати ВР від Львівщини провели рекламну кампанію у полях «Женці жнуть», оголосивши її як перформанс.

Презентація і сприйняття довготривалого нематеріального мистецтва були зосереджені в ідеї перформансу «Ходить гарбуз по горіду» (травень, 2004). Митець сформулював тему індивідуального способу підготовки до перформативної практики (концепцію), що полягала в альтернативному озелененні комунальних газонів і клумб міста гарбузами, представляючи свої авторські розробки та філософські передумови професійній спільноті. Мислячи себе як митець-реформатор, М. Яремак прагнув вплинути на спільноту міста загалом, інтегруючись одночасно у «сферу мистецтва» та «сферу культури» (рис. 3).

Тривалість перформансу передбачала спостереження за живим феноменом актуального мистецтва у міському просторі (Прохасько, 2016). Зрозуміло, що у червні гарбузи повиполювали як бур'ян, однак втрачені ілюзії на збір помаранчевого урожаю несподівано результували забарвленими революційними подіями, у яких Івано-Франківськ відзначився, окрім іншого, помаранчевими ново-



річними інсталяціями, масовим продажем помаранчевих ялинок, гірлянд, прикрас тощо. Говорячи про особливості рецепції, у якій головним реципієнтом був сам автор, М. Яремак зауважує, що згодом розчарування від недоконаної повноти подій 2004-го переназване ним як «гарбузова революція».



Рис. 3. Самоархівація перформансу «Ходить гарбуз по місту». Івано-Франківськ, 2004. Фото, гарбузове насіння, колаж. З колекції М. Яремака.

Ігноранція, втрата зацікавленості актуальним мистецтвом у місті на початку 2000-х породила низку культурно-соціальних проєктів, де художник демонстрував себе не на рівні тексту, а комунікативно-операційними засобами. Мейл-арт «Сім запитань до митця Мирослава Яремака» (2020) переконує у його революційності: митець, виходячи за межі специфіки власної компетентності, набуває публічності, відкрито звертаючись до соціуму (через формат депутатського представництва), визначаючи тим самим власну соціальну відповідальність. Запитання мали б врегулювати запит суспільства до митців та наголосити на його персональній відповідальності (Черепанін, 2003). Мала активність респондентів (10 %) стала документальним свідченням загальної кризи між митцем, культурними інституціями та глядачем.

Продовження мейл-артівського жесту відбулось у довгостроковому проєкті митця «Ретроперспект» (Муніципальний ЦСМ помер. Хай живе ЦСМ! — у Фран-

ківську створюється альтернативне мистецьке об'єднання, 2016), що охоплював перформанс «Контрінвазія», серію акцій вербальних перформансів «Діалог\Інтерв'ю\Блаблабла», персональну виставку-жест, експозиція якої була відвертою демонстрацією через занедбані артефакти-метафори про швидкоплинність часу, мінливість смаків, втрату актуальності, забуття, вибірковість публіки. Листи М. Яремака до посадовців, уповноважених формувати стратегію соціального та мистецького розвитку міста, у цьому комплексному проєкті-дослідженні були знаками публічної згоди, демонстрації заклик, готовності митців до діалогу (рис. 4) (Грабовецький, 2016).



Рис. 4. Мейл-арт акція в часі проєкту «Ретроперспект». Івано-Франківськ, ЦСМ, 2016.  
Фото Р. Кондрата.

Відсутність комунікації, зрештою, переформатування галереї та дострокове закриття проєкту результувало демонстрацією епістолярних артефактів у вітринах галереї та хепенінгом «Похорон ЦСМу», зафіксувавши через чисельні репости у соціальних мережах та дописи ЗМІ гостру проблему сучасності — вибірковість права на вільне висловлювання (Муніципальний ЦСМ помер. Хай живе ЦСМ! — у Франківську створюється альтернативне мистецьке об'єднання, 2016).

Тематика євхаристії стала основною метафорою серії перформансів «In vino veritas» (галерея «Чеч», 2017), метою якого було зацікавити публічність міста до формату перформансу. Ширша мета формулювалась як фіксація слідів у процесі акції та монетизація чи музеєфікація, оприлюднення цих слідів як мистецького артефакту: під час розмови за споживанням вина та хліба на паперовій скатертині залишались сліди, спричинені мимовільними чи контрольованими рухами реципієнтів. Метод дії був орієнтований не лише на реципієнта-виконавця-асистента, а також реципієнта-публіку — аудиторію галереї, молодого сучасника, що потребує настанов для рецепції перформансу та інших форм нематеріального темпорального мистецтва (рис. 5–6).



Рис. 5. Перформанс «In vino veritas». Галерея «Чеч», 2017.  
Фото М. Качмарика.



Рис. 6. Артефакт реперформансу «In vino veritas». Відень, 2018. Папір, вино, перформанс. Самоархівация.  
З колекції М. Яремака.

Самостійні галерейні проєкти М. Яремака в Івано-Франківську наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років можна означити як амбітні акції одного художника, спробу перформування міста та створення мистецьких територій клубного типу з чітко окресленими естетичними, рекламними та прагматичними функціями. За висловом самого митця, це акти власної творчості, аналогічні за природою до класичного живопису, однак реалізовані у соціальній площині; тривалі перформанси, у яких територія галереї та суб'єкти, що є відвідувачами, використовуються як художній матеріал. Подібні лабораторні дослідження у цей же період проводить у Львові В. Кауфман. Об'єктами його досліджень стали культові кав'ярні «Вавілон ХХ», «Лялька», а публіка, залучена до зрежисованої акції, виконувала роль стафажу (Сліпченко, 1996).

Галерея «Вікно» (1991) — простір-кімната у Пасажі Гартенбергів, що зосереджувалась на комерційних та популяризаторських завданнях. Популярності місцю надавали безпосереднє сусідство з виставковим залом «Імпрези-91», культовою кав'ярнею «Під каштанами».

Серед завдань культурного простору «S-об'єкт» (червень-грудень 1993, вул. Бандери, 1) були: фіксація реального стану мистецтва Івано-Франківська через кількісне наповнення галереї новими мистецькими артефактами та створення комунікативного поля для активації мистецького та культурного процесів у місті, ознайомлення спільноти з новими явищами, налагодження контактів із

новою політичною елітою. Простір став яскравою візиткою міста, об'єднав широкі культурні кола, започаткував акції, як-от «мистецька робітня», щотижневі клубні зібрання, що надалі були перейняті митцями Львова, Києва, інших міст України. Серед відомих акцій «S- об'єкту» назвемо зустріч з О. Заливахою, ред-колегією журналу «Образотворче мистецтво», публічні філософські виклади В. Єшкілева, Т. Прохаська (Заник, 1994, с. 10), перформанси «Листи французького офіцера» у виконанні Т. Прохаська та О. Гнатіва, «Гоління черепа електробритвою Іздрика» у виконанні Ю. Іздрика (Babii et al., 2021, pp. 130–131). Окремий проєкт «Залмпреза» (1993) став самостійним кураторським проєктом, що демонстрував виключно альтернативне мистецтво: перформанс, відеоарт. Серед запрошених авторських проєктів зазначимо «Річ і ніщо» Ути Кільтер та Віктора Маляренка (Одеса), «Маргінальне кіно» Володимира Гуліча (Запоріжжя), Володимира Федірко (Чернівці), соло-акція Петра Старуха «Оброшин-Львів» (Львів). Саме тут відбулась франківська частина відомого перформансу Ю. Соколова, О. Замковського та С. Горського «Перехресна трансплантація незалежності» (Львів), перформанс «Кокон» у виконанні М. Яремака, Т. Прохаська в супроводі віолончельста з Польщі Тадеуша Вілецького (рис. 7).



Рис. 7. Перформанс «Кокон»: Т. Вілецький — віолончель, М. Яремак — «кокон», Т. Прохасько — асистент. Івано-Франківськ, «Залмпреза» (1993).

Фото: Л. Стасів.

Простір «С'об'єкта» (1997–2001, вул. Шашкевича, 5) попри першість комерційного призначення, декларував завдання, окреслені у попередніх просторах. Саме тут уперше започаткована культурна практика «рамування», що перетворювала мистецький твір — артефакт — на об'єкт комерційного призначення, товар. Галерея вирізнялась інсталяційною композицією на фасаді, що демонструвала вже відомі «сОБ'ЄКТИ»: «клеїноди з прорізного металу — прапор та стілець. Дизайн інтер'єру мав би невимушено перетікати у зовнішній простір вулиці (міста). Акцентоване таким чином місце (“це — тут”) одночасно перетворювалося на жест доброї волі, запрошення до наведення зв'язків між соціумом і мистецтвом» (Мельник, 2002, с. 66). Серед ідеологічних завдань, які ставив перед собою митець у цьому просторі: культурний опір столиці, що відтягувала до себе творчих особистостей, вивчення нових провінційних регіонів, особливо східних, «надання можливостей для самореалізації тим людям, які хочуть зазвидчити себе, мають потребу динамізувати провінційну ситуацію чимось радикальним, виявити себе як “інших”» (Андрухович, 1998). Галерея відома, поміж іншого, репрезентацією постмодерних експозицій «Імпрези-97»: фотопроєкту І. Чічкана «Сплячі принци України» (Київ), інсталяції Ю. Іздрика «Прощання з рибою» (Калуш) та М. Яремака «Перманентне Різтво» (Івано-Франківськ), тут експонувалося програмне живописне полотно О. Борисова (Харків) «Франко vs Франко».

## ■ Висновки

Отже, період 1990-х – початку 2000-х років результував докорінними змінами, що позначились на децентралізації мистецтва, механізмах його репрезентації та сприйняття у регіональних центрах. Івано-франківська мистецька тусовка «Станіславський феномен» утворилась наприкінці 1980-х – на початку 1990-х навколо непересічних індивідуальних практик. Діяльність художника-акціоніста М. Яремака вирізняється харизматичною приватністю, що надає йому самостійної цінності феномену художника-реляційника поза регіональним мистецьким процесом. Доведено, що для акцій митця однаково характерні утвердження та популяризація комунікативного акту між художником та глядачем в інституційних, суспільних і просторах відкритих медіа. Самостійні галерейні проєкти належать до амбітних лабораторних практик з перформування міста, є тривалими перформансами, у яких простір і реальні суб'єкти-відвідувачі приймаються як художній матеріал, а перформативна дія належить до засобів виразності.

Цілеспрямована діяльність митця-акціоніста М. Яремака у маргінальному середовищі Івано-Франківська спровокувала процес утвердження нового механізму сприйняття мистецтва, у якому глядач вже не пасивний споживач кінцевого продукту, а наділений роллю співучасника процесу творчості, що належить до суб'єкт-об'єктної комунікації, набуває самостійної значущості.

## ■ Список використаних джерел

Андрухович, Ю. (1998, 15 квітня). Мирослав Яремак: «Виховати Франкенштайна». *День*. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/miroslav-yaremak-vihovati-frankenshtayna-0>

- Бабій, Н. (2019). «Імпреза» як каталізатор культурно-мистецьких процесів в Україні 90-х років ХХ сторіччя. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 31, 186–192.
- Бабій, Н. П. (2020). Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*, 36, 69–78.
- Вишеславський, Г. (2020). *Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.
- Грабовецький, М. (2016, 31 травня). Франківський художник Яремак написав листа меру Марцінківу. *Versii*. <https://versii.if.ua/novunu/frankivskiy-hudozhnik-yaremak-napisav-lista-meru-martsinkivu/>.
- Грідяєва, Т. (2021). *Акціонізм: мистецтво дії та способи його художнього втілення (досвід українських митців)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна академія мистецтв].
- Друга міжнародна бієнале «Імпреза-91. Провінційний додаток, 2»*. (1991, жовтень-грудень). Каталог виставки.
- Заник, В. (1994, 7 травня). Р. С. Або «Нью-Васюківський проект» художника Мирослава Яремака. *Західний кур'єр*, 19(352).
- Звіжинський, А. (2019). «Станіславський феномен». Візуальний. *Образотворче мистецтво*, 4, 44–49.
- Кардаш, Н. (2018). Сьоме вікно. В *Перший відмін ок. Незалежне мистецтво Івано-Франківська. Дев'я-ності-нульові. Тексти, візії, персони* (с. 23–24). ArtHuss.
- Мельник, В. (2002, 30 березня). Репозиція: виставка живопису. *Кінець Кінцем*, 64–69.
- Мирослав Яремак: «Сім запитань до митця». (2020, 23 квітня). *Митець*. <https://mitec.ua/category/artists/yaremak-miroslav/>
- Муніципальний ЦСМ помер. Хай живе ЦСМ! — у Франківську створюється альтернативне мистецьке об'єднання. (2016, 08 серпня). *КУРС*. [https://kurs.if.ua/news/munitsyalnyy\\_tssm\\_pomer\\_hay\\_zhyve\\_tssm\\_u\\_frankivsku\\_stvoryuietsya\\_alternatyvne\\_mystetske\\_obiednannya\\_42695.html/](https://kurs.if.ua/news/munitsyalnyy_tssm_pomer_hay_zhyve_tssm_u_frankivsku_stvoryuietsya_alternatyvne_mystetske_obiednannya_42695.html/)
- Одеські діалоги. (2012). В *Імпреза міжнародна бієнале*. Лілея-НВ.
- Приватний архів Бабій Н. (2020, 02 червня). Надія Бабій з Володимиром Муликом та Олександром Чулковим [Інтерв'ю].
- Прохасько, Т. (2016, 17 листопада). Килими на гарбузах. *Zbruc*. [https://zbruc.eu/node/58818?fb\\_comment\\_id=1032895750154665\\_1032965556814351&page=1](https://zbruc.eu/node/58818?fb_comment_id=1032895750154665_1032965556814351&page=1)
- Сліпченко, К. (1996). Мистецькі проекти «Є». *Terra Incognita*, 5, 30–31
- Станіславська, К. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури* [Монографія] (2-ге вид). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Стефурак, Л. (2002, 02 березня). Осквернення святині. *Галичина*.
- Черепанін, В. (2003). Мистецтво і місто. *Кінець кінцем*, 54–56.
- Шумська, Я. (2017). *Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття: українськопольська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна академія мистецтв].
- Babii, N., Hubal, B., Dundiak, I., Chuyko, O., Chmelyk, I., & Maksymliuk, I. (2021). Performance: transformation of the socio-cultural landscape. *AD ALTA: journal of interdisciplinary research*, 11 (1), 129–133.

Höller, C. (2018, July 13). One Minute of Doubt. *Dangerouschunky: notebook about contemporary art & artmaking in s.e. Connecticut*. <http://dangerouschunky.net/one-minute-of-doubt/>

## References

- Andrukhovych, Yu. (1998, April 15). Myroslav Yaremak: "Vykhovaty Frankenshtaina" [Myroslav Yaremak: "Educate Frankenstein"]. *Den*. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/miroslav-yaremak-vihovati-frankenshtayna-0> [in Ukrainian].
- Babii, N. (2019). "Impreza" yak katalizator kulturno-mystetskykh protsesiv v Ukraini 90-kh rokiv XX storichchia ["Impreza" as a catalyst of cultural and artistic processes in Ukraine in the 90s of the 20<sup>th</sup> century]. *Ukrainska Kultura: Mynule, Suchasne, Shliakhy Rozvytku*, 31, 187–193 [in Ukrainian].
- Babii, N. P. (2020). Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy: problematyka naukovoho dyskursu [Current cultural and artistic practices and processes: issues of scientific discourse]. *Issues in Cultural Studies*, 36, 69–78 [in Ukrainian].
- Babii, N., Hubal, B., Dundiak, I., Chuyko, O., Chmelyk, I., & Maksymliuk, I. (2021). Performance: transformation of the socio-cultural landscape. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (1), 129–133 [in English].
- Cherepanin, V. (2003). Mystetstvo i misto [Art and the city]. *Kinets Kintsem*, 54–56 [in Ukrainian].
- Druha mizhnarodna bienale "Impreza-91. Provintsiinyi dodatok, 2"* [The Second International Biennale "Impreza-91. Provincial supplement, 2"]. (1991, October-December). Kataloh vystavky [in Ukrainian].
- Höller, C. (2018, July 13). One Minute of Doubt. *Dangerouschunky: notebook about contemporary art & artmaking in s.e. Connecticut*. <http://dangerouschunky.net/one-minute-of-doubt/> [in English].
- Hrabovetskyi, M. (2016, May 31). Frankivskiy khudozhnyk Yaremak napysav lysta meru Martsinkivu [Frankiv artist Yaremak wrote a letter to Mayor Martsinkiv]. *Versii*. <https://versii.if.ua/novunu/frankivskiy-hudozhnik-yaremak-napisav-lista-meru-martsinkivu/> [in Ukrainian].
- Hridiaieva, T. (2021). Aktsionizm: mystetstvo dii ta sposoby yoho khudozhnoho vtilennia (dosvid ukrainskykh myttsiv) [Actionism: the art of action and methods of its artistic embodiment (experience of Ukrainian artists)] [PhD Dissertation, Lviv National Academy of Arts] [in Ukrainian].
- Kardash, N. (2018). Some vikno [The seventh window]. In *Pershyi vidmin ok. Nezalezhne mystetstvo Ivano-Frankivska. Devia- nosti-nulovi. Teksty, vizii, persony* [The first declension approx. Independent art of Ivano-Frankivsk. 90s-Nineties-noughties. Texts, visions, persons] (pp. 23–24). ArtHuss [in Ukrainian].
- Melnyk, V. (2002, March 30). Repozytsiia: vystavka zhyvopysu [Reposition: painting exhibition]. *Kinets Kintsem*, 64–69 [in Ukrainian].
- Munitsypalnyy TsSM pomer. Khai zhyve TsSM! — u Frankivsku stvoruietsia alternatyvne mystetske obiednannia* [Municipal CSM died. Long live CSM! — an alternative art association is being created in Frankivsk]. (2016, August 08). *KURS*. [https://kurs.if.ua/news/munitsypalnyy\\_tssm\\_pomer\\_hay\\_zhyve\\_tssm\\_\\_u\\_frakivsku\\_stvoruyietsya\\_alternatyvne\\_mystetske\\_obiednannya\\_42695.html/](https://kurs.if.ua/news/munitsypalnyy_tssm_pomer_hay_zhyve_tssm__u_frakivsku_stvoruyietsya_alternatyvne_mystetske_obiednannya_42695.html/) [in Ukrainian].

- Myroslav Yaremak: "Sim zapytan do myttsia" [Myroslav Yaremak: "Seven questions for the artist"]. (2020, April 23). *Mitiets*. <https://mitec.ua/category/artists/yaremak-miroslav/> [in Ukrainian].
- Odeski dialohy [Odessa dialogues]. (2012). In *Impreza mizhnarodna biennale* [Impreza International Biennale]. Lileia-NV [in Ukrainian].
- Prokhasko, T. (2016, November 17). Kylymy na harbuzakh [Carpets on pumpkins]. *Zbruč*. [https://zbruc.eu/node/58818?fb\\_comment\\_id=1032895750154665\\_1032965556814351&page=1](https://zbruc.eu/node/58818?fb_comment_id=1032895750154665_1032965556814351&page=1) [in Ukrainian].
- Pryvatnyi arkhiv Babii N. [Private archive of N. Babii]. (2020, June 02). *Nadiya Babii with Volodymyr Mulyk and Oleksandr Chulkov* [Interview] [in Ukrainian].
- Shumska, Ya. (2017). *Instalatsiia ta performans u mystetstvi kintsia XX – pochatku XXI stolittia: ukrainskopolska spivpratsia, tvorchi eksperymenty ta vzaiemovplyvy* [Installation and performance in the art of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries: Ukrainian-Polish cooperation, creative experiments and mutual influences] [PhD Dissertation, Lviv National Academy of Arts] [in Ukrainian].
- Slipchenko, K. (1996). Mystetski proekty "Ie" Art projects "E". *Terra Incognita*, 5, 30–31 [in Ukrainian].
- Stanislavska, K. (2016). *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury* [Artistic and Performing Forms of Modern Culture] [Monograph] (2<sup>nd</sup> ed.). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Stefurak, L. (2002, March 02). Oskvernennia sviatyni [Desecration of the shrine]. *Halychyna* [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H. (2020). *Contemporary art Ukrainy — vid andehraundu do meinstrimu* [Contemporary art of Ukraine — From the Underground to the Mainstream]. Modern Art Research Institute of Ukrainian Academy of Arts.
- Zanyk, V. (1994, May 7). P. S. Abo "Niu-Vasiukivskiyi proekt" khudozhnyka Myroslava Yaremaka [P.S. Or "New Vasyukiv project" by the artist Myroslav Yaremak]. *Zakhidnyi Kurier*, 19(352). [in Ukrainian].
- Zvizhynskiy, A. (2019). "Stanislavskiy fenomen". Vizualnyi ["The Stanislavsky phenomenon". Visual]. *Obrazotvorche Mystetstvo*, 4, 44–49 [in Ukrainian].

## MYROSLAV YAREMAK'S RELATIONAL ACTIVITY: FEATURES OF THE RECEPTION OF THE AUTHOR'S PERFORMANCE

### Nadiia Babii

*PhD in Art Studies, Associate Professor,*  
ORCID: 0000-0002-9572-791X, e-mail: [nbabij26@gmail.com](mailto:nbabij26@gmail.com),  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Ivano-Frankivsk, Ukraine

### Abstract

The purpose of the article is to determine the motivation of the relational activity of the artist M. Yaremak as a communicator in artistic and cultural spaces, his strategy of creating



a viewer capable of reading codes and thinking critically. Research methodology. The methods corresponding to the systemic cultural approach are applied: the biographical method is used to analyse the main periods of M. Yaremak's creative activity; the systematic method is applied to examine the cultural aspects of the phenomenon of the get-together, the reception of the performance; and the sociological method, in which culture is considered as a factor in the organisation of public life and the formation of the intellectual landscape. The method of field research gave the work practical significance by filling it with valuable photographic materials and memories of participants in performative practices. Observation of the organisation of the performance made it possible to feel its reflexive effect. Scientific novelty. This is the first study in domestic science devoted to the description and analysis of M. Yaremak's performative work. Conclusions. The Ivano-Frankivsk art group "Stanislavsky Phenomenon" was formed in the late 1980s – early 1990s regarding unique individual practices. The activity of the artist-actionist M. Yaremak is distinguished by his charismatic privacy, which gives him the independent value of the phenomenon of a relational artist outside the regional artistic process. It is proved that the artist's actions are equally characterised by the affirmation and popularisation of the communicative act between the artist and the viewer in institutional, public, and open media spaces. Independent gallery projects belong to the ambitious laboratory practices of city performance, they are long-term performances in which the space and real subject-visitors are taken as artistic material, and the performative action belongs to the means of expression. The purposeful activity of the artist-actionist M. Yaremak in the marginal environment of Ivano-Frankivsk provoked the process of establishing a new mechanism of art perception, in which the viewer is no longer a passive consumer of the final product, but is endowed with the role of a co-participant in the creative process, which belongs to the subject-object communication, acquires independent significance.

■ **Keywords:** relation; performance; Myroslav Yaremak; marginal environment; reception



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.