

## ШАЛІЛИ, ШАЛІЄМО, ЧИ БУДЕМО ШАЛІТИ ДАЛІ? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі)

*Таміла Печенюк*

Січень 2008 року в мистецькому житті Львова ознаменувався проведенням шостої бієнале «Текстильний шал», яка вже набула всеукраїнського виміру й значення. У вступній статті до каталогу Першої всеукраїнської трієнале художнього текстилю сказано: «...експозиція увібрала в себе всі риси попередніх текстильних акцій... Це передусім налаштованість на сміливе експериментаторство, на концептуальність новаційного авторського текстилю, що було характерним для бієнале нетрадиційного текстилю «Текстильний шал» у Львові...»<sup>1</sup>. У наш час проведення протягом десяти років (листопад 1997 – січень 2008) поважних мистецьких акцій без будь-якої серйозної державної підтримки дехто оцінює як справжній подвиг, інші – як невиправдане марнотратство. Сподіваємось, що не лише організатори та учасники знають, що не все в цьому світі вимірюється комерційною вартістю.

Насамперед слід нагадати, що велика заслуга в започаткуванні цього проекту належить доценту кафедри художнього текстилю Галині Кусько, котра зуміла скерувати своїх колег у напрямку експериментальних пошуків, якими активно переймалися професійні текстильники багатьох країн світу вже від середини ХХ ст. Вона запропонувала й назву – «Текстильний шал», що повинна була відображати розкутість та безпосередність творчого експерименту на шляху «ствердження нової естетики, ...вивільнення від усталених художньо-естетичних схем та стандартів...»<sup>2</sup>. Тема та концепція кожної бієнале обговорювалися на засіданнях секції художнього текстилю Львівського відділення Національної спілки художників України (далі – НСХУ), що дозволяло оптимізувати й розширити поле для впровадження нових творчих ідей та технологічних можливостей. Інформацію щодо конкретного тематичного скерування

«Текстильних шалів» і їх учасників можна знайти в буклетах (1997, 1999) та кольорових каталогах (2001, 2004, 2005), виданих зусиллями та коштом самих учасників.

Загалом «становлення і розвиток» львівських бієнале нічим не відрізняються від інших явищ вітчизняної мистецької практики, девізом яких віддавна був і залишається крилатий вислів – «порятунок потопальника – справа рук самого потопальника». Особливо це стосується галузі декоративного мистецтва, яке через штампи попередньої доби досі виборює право на гідне існування та визнання. Утім, у галузі художнього текстилю є вагомі напрацювання, результати і приклади відданості фахівців. Маємо на увазі очевидний вплив «Текстильного шалу» на згадану вище започатковану на державному рівні Всеукраїнську трієнале, яка вже двічі відбулася в Києві (2004, 2007).

Після цих слів так і кортить продовжити схвальні коментарі про організаторів та учасників цих імпрез, бо вони того варті. Але зі схвальними відгуками в нас зазвичай усе нормально. Натомість бракує конструктивних міркувань щодо тенденцій та змін, які завжди супроводжують той чи інший процес. Вистачає цих змін і в історії львівських «шалів», свідченням чого є хоча б той факт, що з кожною новою зустріччю учасників нетрадиційного текстилю у відгуках дедалі частіше чуєш слова «то де ж той шал?» Звісно, ці висловлювання не свідчать про нерозуміння колегами й публікою самого поняття. Після четвертого «шалу» навіть з'явилася паралельна назва бієнале – «текстилізм», яка, на нашу думку, все-таки потребує обговорення й змістового аналізу, за відсутності якого бієнале продовжує розвиток концепцій «шалу-експерименту», хоча в цьому тандемі й відбулися зміни саме на рівні нинішнього розуміння предмета експерименту (звідси й «де ж той шал?»).

Так сталося, що після проведення четвертої львівської виставки нетрадиційного текстилю її куратор Г. Кусько залишила своє «дітище». Відомо, що те саме «дітище» вже зміцнило свої позиції і прагнення й отримало, зрештою, певне визнання серед фахівців, що дозволило йому продовжувати поступ, шукаючи нових аспектів творчого виявлення. Імовірно, нова паралельна назва «текстилізм» і була тим проявом пошуку організаторами іншої грані новаційної творчості. Однак знову наголошуємо, що за відсутності обговорення цієї назви (чи будь-якої іншої), вона залишилася формальним додатком без усвідомлення учасниками її суті.

Моя участь у львівських бієнале як автора (учасниця чотирьох виставок) і співорганізатора (член оргкомітету й журі двох «шалів») і набутий при цьому досвід спонукає мене до критичних роздумів щодо нинішнього стану нетрадиційного мистецтва текстилю, який потрактовується як експериментальний<sup>3</sup>.

Питання запровадження новацій в українській текстильній творчості, до чого, зокрема, був покликаний проект «Текстильний шал», вітчизняні дослідники пов'язують із появою та розвитком «мистецтва тканини» (Art Fabric) та «мистецтва волокна» (Fiber Art)<sup>4</sup>, які з середини минулого століття розпочали свій поступ світом. Основу цього поступу заклали, вочевидь, мистецькі тенденції ще початку ХХ ст., серед яких були визначальними феномени «мистецтва першоелементів», «колажного мислення» та «колажного простору»<sup>5</sup>. Чому я апелюю до тенденцій та новацій початку ХХ століття? Тому, що останнє століття є показовим щодо трансформацій, які відбувалися з тими чи іншими мистецькими новаціями. Так, для прикладу, від перших десятиліть минулого століття в українську мистецьку практику прийшла інноваційна текстильна техніка – розпис тканин (батик, вільний розпис), для закорінення якої в професійній творчості потрібно було не одне десятиліття. Результат – наприкінці того-таки ХХ ст. ми сприймали батик та вільний розпис уже як традиційні й вилучали їх із переліку експериментальних технік «Текстильного

шалу». Нині Україна відкрита для контактів зі світовою культурою, завдяки чому трансформації із сучасними нововведеннями, а саме так потрактовується термін «новація», відбуваються значно швидше. Імовірно, тому вчорашні експерименти із формою – асамбляжі, інсталяції, об'ємно-просторові конструкції – сьогодні вже доволі адаптовані в практиці українського професійного текстилю в загальному переліку сучасного художнього формотворення. І коли ми бачимо їх в експозиції виставки, задекларованої як «авангардне текстильне мистецтво» (ще одне визначення, яким послуговувались організатори львівських «шалів»), вони вже не сприймаються так свіжо й зацікавлено, як було то на початках.

Виникає запитання: «Що сьогодні є, власне, предметом експерименту?» Будемо послідовними. Якщо народженню наших текстильних новацій сприяв досвід світової мистецької практики, то, можливо, заглиблення в цей досвід допоможе зорієнтуватися і в причинах їх видозмін. До речі, саме світова практика пропонує й інші приклади. Згадаймо, найвідоміші текстильні бієнале в Лозанні та Кіото закрилися з огляду на те, що вичерпалися ідеї їх організаторів. То які приклади для нас показові? І чи не зазіхаю я у своїх намірах на щось надто поважне, коли йдеться про окрему галузь сучасного декоративного мистецтва, яка нині, хоча й тішиться державним визнанням, однак для офіційних мужів від культури залишається в статусі малої дитини?

Український «рух мистецтва тканини» (якщо ми користуємося загальноприйнятою світовою класифікацією мистецтв) через нетривалий час побутування на наших теренах (кінець ХХ – початок ХХІ ст.), радше, нагадує дитя з усіма його проблемами, ніж сивочолого мудреця, яким виглядає традиційне ткацтво. Але тим і цікаве «дитинство» – це період пізнання, накопичення власного досвіду і продукування сміливих та неупереджених ідей. І річ тут не тільки і навіть не стільки в запереченні традиційного текстильного мистецтва, яке далеко від романтичного віку, у відокремленні від нього. Ідеться про те, що новаційні тенденції, котрі увійшли в це традиційне мистецтво,

не лише видозмінили його, але й спричинилися до появи нового сприйняття сучасної текстильної творчості. Вона у свою чергу наприкінці ХХ ст. отримала майданчик для експериментів щодо форми, матеріалу, технології – «Текстильний шал»<sup>6</sup>. І не важливо, хто «відвідував» цей майданчик: чи це художник текстилю, чи кераміст, чи графік, чи представник концептуального мистецтва (а були й такі), важливим для багатьох є його результат, а значить, і подальша доля українського професійного мистецтва художнього текстилю.

Поява свого часу у світі «руху мистецтва тканини» є свідченням логіки розвитку модерністського мистецтва загалом, системоутворювальні риси якого є виразником «поступового розширення художнього простору, до якого залучаються все нові й нові сфери дійсності та людської свідомості...»<sup>7</sup>. А формувалися ці системоутворювальні риси в контексті новацій початку ХХ ст., серед яких було звернення до першоджерел мистецтва, що мали, на думку Гадамера, відновити той стан мистецтва, при якому художній твір «посеред світового розпаду» ставав до певної міри свідченням порядку<sup>8</sup>. Для мистців такими витоками є «мистецтво першоелементів», чи то елементарних стилів, серед них – чистий колір, геометрична форма, лінія, природні матеріали. Імовірно, звернення в 50-х роках ХХ ст. до «першоснов» текстильного формотворення, а саме – до текстильного волокна, нитки та й самої тканини, що склало підґрунтя «руху мистецтва тканини», сприяло «офіційному» включенню текстилю в модерністський контекст. Однак цьому, на мою думку, передували опосередковані – «неофіційні» чинники дотичності текстилю на початку ХХ ст. до модерністських новацій. Ідеться про згадані вище концепції «колажного мислення» та «колажного простору», що базуються на понятті «колаж», яке, з одного боку, за свідченням дослідників сучасного мистецтва (К. Поджі, Т. Брокелман, К. Бобринська)<sup>9</sup>, вплинуло на формування і розвиток не лише модерністського, а й постмодерністського мислення, з другого – безпосередньо стосується текстилю. Адже колаж у своїй первинній технологічній якості, що

ґрунтується на поєднанні різних елементів і матеріалів утвердився спочатку саме в текстилі, де сформував основу різних технік декорування тканин та виробів (текстильні аплікації, шиті клаптикові вжиткові вироби, ін.)<sup>10</sup>.

Отож, якщо ми хочемо з'ясувати проблеми сучасного українського новаційного текстильного мистецтва, яке, як бачимо, не можна відривати від контексту новітнього мистецтва загалом, то корисно ознайомитися з тим, як осмислюються й діють категорії «новація-експеримент» у світовій мистецькій практиці. Не претендуючи на всеохопний аналіз тенденцій розвитку цього новітнього мистецтва, розглянемо практику проведення окремих мистецьких проєктів, організаційний досвід яких ілюструє еволюцію новацій у сучасному мистецтві.

Спершу варто зазначити, що запровадження світовою арт-системою в 1990-х роках концепцій бієнале (трієнале) вже тоді розглядалося науковцями як експериментально-візуальна платформа для активізації широкого діалогу культур чи то альтернативних груп, мистців. Отже, незалежно від того, що подібні форми представлення мистецтва ХХ ст. існували й раніше (скажімо, Перша міжнародна бієнале художнього текстилю в Лозанні відбулася в 1962 році), саме з кінця минулого століття рух бієнале (трієнале) охопив більшість не лише провідних світових, зокрема, західно-європейських міст, але й міст країн Східної Європи. Здебільшого це був рух експериментальних концептів, який стосувався, радше, сучасних загальномистецьких орієнтирів, аніж галузевих новацій. Можливо, Лозаннська бієнале в цьому розумінні на кінець століття вичерпала ресурси, хоча й виконала свою місію. Багато її нововведень отримало розвиток у довготривалих спеціалізованих текстильних проєктах: міжнародна трієнале гобелену та мистецтва тканини в Турне (Бельгія)<sup>11</sup>; міжнародні трієнале мінітекстилю в Анже (Франція) і міжнародні виставки мінітекстилю в Італії (більше двадцяти років); бієнале печворку в Іспанії та Франції; добре відома фахівцям трієнале художнього текстилю в Лодзі (Польща) і багато ін.

З одного боку, приємно усвідомлювати, що поява в 1990-х роках в Україні текстильних бієнале (Львів, Херсон) відповідала загальній тенденції формування експериментально-візуальних мистецьких платформ. З другого – прикро усвідомлювати наскільки ми сьогодні далекі від цього руху і з погляду концептуальної та й з погляду серйозної організаційної підготовки. Ще раз наголошую, це в жодному разі не применшує того, що було зроблено організаторами перших львівських бієнале. Вони здійснили важливу справу: відкрили шляхи й оновили застійні погляди на можливості засобів творчого самовираження в такій традиційній галузі, як текстиль.

Але те, що було на початку актуальним для «експериментальної платформи», через два–чотири роки починає адаптуватися і ставати часткою еволюційного процесу. Можливо, наша інертність потребує тривалішого часу на таку адаптацію, але, зрештою, вона все-таки відбувається, про що засвідчує й історія львівських бієнале, і її вплив на київську трієнале.

У 1990-х роках вітчизняні художники, які підтримали ідею проведення виставок «нетрадиційного художнього текстилю» у Львові, значною мірою пов'язували свої експерименти з тими новаціями (форми, матеріалу та техніки), з якими вони ознайомилися на трієнале в Лодзі. Їхні враження доповнювалися інформацією європейської текстильної періодики. На той час у Лодзі – місті найбільших текстильних традицій Польщі – сконцентрувалися зусилля авангарду польських текстильників, який був сповнений новаційного мислення, пройшовши попередній вишкіл європейських проєктів, передусім Лозаннської бієнале. Адже саме в Лозанні від початку 1960-х років проходили апробацію всі складові «мистецтва волокна» та «мистецтва тканини», закорінені в модерністських концепціях, зокрема в «мистецтві першоелементів». Популярна нині технічна новація – аранжування тканини, що була присутня ще в лозаннських текстильних творах, теж сягає авангардних концепцій 20-х років ХХ ст., коли, на думку Ханса Зедльмайра, «аранжування завчасно підготовлених “шматків»

[у нашому випадку – тканини – Т. П.] стає процесом, який сам собою сприймається як «новий стимул»<sup>12</sup>.

Уже в цьому короткому історичному екскурсі з'являється ключовий момент – Лозаннська бієнале. Дослідження причин її закриття – окреме питання історії сучасного текстильного мистецтва. Однак для нас факт існування цього проєкту є показовим з погляду визначення шляхів адаптації нововведень. Моделі Лозанна-Лодзь, Лозанна-Турне, Лозанна-Анже та інші – це моделі, що засвідчують, як працює експериментально-візуальна платформа в межах конкретного мистецтва. Точніше, вони демонструють наскільки важливим є це явище для розвитку не лише європейського (світового), але й національного мистецтва певних країн навіть після припинення його активної дії<sup>13</sup>.

Повертаючись до вітчизняної мистецької практики, варто зауважити, що від початку свого заснування львівська бієнале нетрадиційного текстилю виконувала функції аналогічної «експериментально-візуальної платформи» для розвитку національного сучасного текстильного мистецтва, адже Львів – найбільший центр художнього текстилю країни (текстильне відділення мистецького коледжу ім. І. Труша, спеціалізована кафедра Львівської національної академії мистецтв, окрема секція художнього текстилю в обласному відділенні НСХУ). Крім того, ґрунт для такої бази був підготовлений завчасно<sup>14</sup>. Додаймо до цього й поновлені наприкінці ХХ ст. творчі зв'язки із сусідньою Польщею. На порубіжжі століть Лодзь компенсував українським мистцям відсутню вже на той час Лозанну, хоча сама трієнале в Лодзі, радше, виконувала роль адаптації новітніх форм художнього текстилю. Нині міжнародний статус мистецьких імпрез у Лодзі – це регулярний огляд «здобутків» національних досягнень та «обмін досвідом». Для цього нині покликана й київська трієнале, яка презентує сучасне українське текстильне мистецтво. Подібну стратегію виробила й міжнародна бієнале «Скіфія» (Херсон), що працює за схемами Лодзя. Щодо львівської бієнале, то тут можна говорити, що сформувалася модель Львів – Київ, де Львів – експериментальна,

а Київ – адаптаційна платформа. У цьому контексті показовим є питання стосовно рівня експериментів, які визначали якість львівських бієнале. Насамперед варто згадати об'єкт-мобіль С. Бурак «Сонячний дощ» («Текстильний шал 4», січень 2004), який у вересні–жовтні 2004 року був представлений у складі української експозиції на IV Міжнародному фестивалі мистецтв у Магдебурзі. На думку співкуратора вітчизняного проекту Зої Чегусової<sup>15</sup>: «...на організаторів української експозиції покладалась величезна відповідальність переконати широку громадськість у тому, що Україна перебуває на передньому рубежі сучасного мистецтва»<sup>16</sup>. Тоді ж – у жовтні 2004 року – інші експериментальні роботи четвертої львівської бієнале – «Гойдалка» Н. Пікуш (Київ), «З найкращими побажаннями» Н. Шимін (Львів), отримали першу і другу премії на Першій всеукраїнській трієнале художнього текстилю в Києві.

Сьогодні для майбутнього функціонування бієнале новаційного текстилю як **експериментальної платформи** вкрай важливим є необхідність вироблення нової концепції експерименту. Саме в цьому й полягає ресурс наступної діяльності цієї інституції як бази (платформи) нових ідей. В іншому разі, ми будемо регулярно збиратися, демонструвати свої творчі знахідки на інших витках переосмислення поки що нових, але вже адаптованих форм, матеріалів та технік, що приведе з часом до нівелювання різниці між «шалом» та іншою львівською бієнале «Сучасний текстиль», яка нині є регіональною «адаптаційною платформою» українського текстильного мистецтва (попередниця київської трієнале)<sup>17</sup>, а відтак і їх злиття.

Такі прогнози – це не «страшилки». Буде так, як буде. Утім, вони покликані привернути увагу мистецтвознавців та художників до серйозної проблеми, яка постала в нашому домі. Мовиться про збереження експериментально-візуальної «бази»–«платформи»–«майданчика» українського текстильного мистецтва (усе залежить від масштабу організаційної роботи), бо інших не маємо. А може й не потрібна вона нам? Адже живуть собі інші мистці без таких клопотів.

Повертаючись до питання необхідності вироблення нової концепції експерименту, хочу поділитися деякими думками, що виникли в результаті ознайомлення з історією функціонування у світовому мистецькому полі проекту «Документа» (Кассель), покликаного не лише презентувати найбільші досягнення світового мистецтва, але й актуалізувати напрямки його розвитку. Чому «Документа»? Тому що, з одного боку, «п'ятирічки» цієї інституції ближчі за своїх «кроком» до сприйняття часу та його змін (наш «крок» – хіба що десять років), з другого – вони демонструють найрадикальніші концепції і форми експерименту. Одним із чинників такого радикалізму є залучення щоразу іншого куратора, котрий пропонує авторську концепцію проекту, яка часом руйнує усталені, навіть у світі новітнього мистецтва поняття<sup>18</sup>. Показовим прикладом такого радикалізму є концепція Роджера Брюгеля – куратора останньої «Документи 12».

Рішуча відмова експонувати роботи славетних сучасників та перевага об'єктів, що створені в різні періоди маловідомими або зовсім невідомими майстрами, втілювали ідею організаторів щодо масштабного феномену «міграції форм» на тлі переосмислення звичних просторово-часових ієрархій, тим самим пропонуючи нове розуміння сучасності<sup>19</sup>. На думку Брюгеля, сучасне те, що здається сучасним з погляду форми і змісту. Саме тому поруч із новими (недавно створеними) роботами були представлені старовинні сувої, килими (XIV ст.) та інші твори, немислимі раніше на подібних виставках. На думку дослідників, такий уважний погляд у минуле – це не стратегія постмодернізму з його ретроспективністю. Насправді це прагнення побачити щось нове для себе нагадує ранній авангард<sup>20</sup>. А для нас є ще одним підтвердженням, що в сучасному арт-просторі немає поділу творів за техніками виконання. Отож, вірогідно, прийшов час переглянути художникам прагнення подалі відійти від традиційних форм художнього текстилю, виборюючи право посісти гідне місце в сучасному мистецтві. Іншим важливим моментом, на якому зацентрувала увагу остання «Документа»,

було питання поділу мистців. Раніше такий розгляд вибудовувався за двома принципами: 1 – автономія і формалізм, 2 – ангажованість і активізм. «Документа 12» запропонувала третій варіант, який, присутньо, визначає новий (або добре забутий старий) тип художнього твору, де присутні риси художнього рукотворення, причому будь-якими традиційними мистецькими засобами. На перший погляд, такі твори нині ніби дисонують із мультимедійними проектами, проте Брюгель підводить до думки, що «нові медіа» (мистецтво новітніх технологій) старіють швидше за інші <sup>21</sup>.

Чи готові художники текстилю до такого повороту мистецьких рухів? Тобто, чи усвідомлюємо ми, що «рух мистецтва тканини», у простір якого ми так активно входили на початку ХХІ ст., теж переглядатиме свої пріоритети. Тільки основним питанням творчості, на думку експертів, тепер може бути не «як?» (концепції початку ХХ ст.), а питання «чому?». Відтак, експериментувати тепер треба не так із матеріалами та техніками, навіть не з формами, як із можливостями творчої особистості. І тут слід згадати В. Мізіано: «Куратор нового століття має справу не з інтелектуальними трендами й художніми мейнстрімами, а з окремими індивідами, самоцінними авторами. Остання тотальність, що нам подарована, це тотальність окремого індивіда» <sup>22</sup>.

<sup>1</sup> Чегусова З. У заповітному колі трієнале // «Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю»: Каталог – К., 2004. – С. 4, 5.

<sup>2</sup> Кусько Г. З історії бієнале «Текстильний шал» // «Текстильний шал III»: Каталог виставки. – Л., 2001. – С. 1.

<sup>3</sup> Першим кроком до цього стала вступна стаття до каталогу «Текстилізм (Текстильний шал б)», який готується до друку. Але формат означеної статті має свої завдання, хоча й там я спробувала контурно окреслити особливості розвитку українського новаційного, експериментального текстилю. Сподіваюсь, що запропонований дискурс зорієнтує в ситуації нинішнього розуміння понять «новація – експеримент» у художньому текстилі, принаймні спонукає до ширшого обговорення цієї проблеми, що є важливим і в контексті розгортання всеукраїнської трієнале цього виду мистецтва.

<sup>4</sup> Кусько Г. Рух мистецтва тканини в Україні // Художній текстиль. Львівська школа. – Л., 1998. – С. 78; Чегусова З. У заповітному колі трієнале... – С. 5.

<sup>5</sup> Печенюк Т. Коллаж в текстилі: від техніки до операційного мислення // ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. – Л., 2009. – Вип. 19. – С. 81, 82.

<sup>6</sup> Говорячи про львівську бієнале як про «експериментальний майданчик», я не заперечую в жодному разі значення іншого українського проекту – міжнародної бієнале «Скіфія» (Херсон), який теж утверджує новації текстильного мистецтва. Однак, на відміну від «Скіфії», «Текстильний шал» концептуально був зорієнтований на експеримент від самого початку, тоді як херсонська бієнале випробовувала різні концепції, перш ніж надала пріоритет текстильним новаціям. До її позитивних рис варто зарахувати розширення географії учасників та насичену акційну програму бієнале.

<sup>7</sup> Склярєнко Г. Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ століття // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. – К., 2002. – С. 75.

<sup>8</sup> Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 228–242.

<sup>9</sup> Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М., 2006. – С. 25.

<sup>10</sup> Недаремно перші колажні спроби відомої художниці Соні Делоне, яка застосовувала у творчості ідеї живописної метафізики початку ХХ ст., були інспіровані шитими клаптиковими ковдрами, а серія колажів Л. Попової – вишивкою українського села Вербівка.

<sup>11</sup> Літом 2008 року відбулася вже шоста акція.

<sup>12</sup> Зедльмайр Х. Утрата середини. – М., 2008. – С. 312.

<sup>13</sup> Так, трієнале в Бельгії скерована на презентацію сучасного текстильного мистецтва різних країн (приміром, 5-а трієнале (2005) представляла мистецтво тридцяти двох японських художників, тоді як 6-а трієнале (2008) – більше двадцяти італійських художників).

<sup>14</sup> Прихід в Україну новаційних текстильних тенденцій відбувся значно раніше, ніж розпочав свій поступ «шал». Насамперед, це окремі навчальні методики проф. І. Боднара щодо створення об'ємно-просторових текстильних форм і застосування різноманітних матеріалів, які були впроваджені на кафедрі художнього текстилю ЛДІПДМ (нині – ЛНАМ) в кінці 1970-х років. Опанування ними дозволяло молодим мистцям вже у 80-х роках на практиці візуалізувати нечисленну інформацію з тодішніх мистецьких часописів та особистих відвідин прибалтійських текстильних виставок.

<sup>15</sup> Куратори проекту – Тамара Лі, Зоя Чегусова.

<sup>16</sup> Чегусова З. Магдебурзькі відкриття України // Державна справа. – 2004. – № 2. – С. 193.

<sup>17</sup> Від початку 1990-х діяла як всеукраїнська виставка художнього текстилю.

<sup>18</sup> Міняти кураторів, «наче рукавички», і надавати їм повну свободу дій – давня традиція найвпливовішої арт-імпрези Старого світу.

<sup>19</sup> Даниленко Л. Мистецтво не здатне змінити світ // Український тиждень. – 2008. – 20 червня. – <http://www.ut.net.ua/art>.

## КРИТИКА

<sup>20</sup> Лазарева К. Свежее дыхание // Художественный журнал. – 2008. – № 67/68. – январь. – <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/svezhee-dyhanie>.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Мизиано В. Документа – Манифеста // Художественный журнал. – 2002. – № 46. – С. 62.

## SUMMARY

The article is dedicated to the problems of decorative textile modern innovative art in Ukraine. The discourse basis is the practice of establishing and development of Lviv biennale "Textile excitement" which are classified, according to the author, as an experimental and visual platform of Ukrainian contemporary

textile art. In order to determine the subject of the present experiment in textile creation it has been suggested to consider the notions of "innovation-experiment" in generally artistic interpretation basing on the context of modern European textile biennale and other separate art projects.