

Сіліченко Анфіса
*студентка НаУКМА,
МП-2 Культурологія*

Простори проєкції в українському та польському відеоарті XXI століття

Простори проєкції — назва, можливо, занадто заплутана як для теми диплому, тому не дивно, що і проміжними результатами роботи над дослідженням стало відкриття нових шарів, які згодом доводилося «вплітати» в роботу. Відтак, дослідження, що спочатку мало на меті всього лише розкрити дієвість мистецького простору в контексті українського відеоарту XXI століття, спочатку розширилося на один об'єкт — польський відеоарт (робота мисткині Лори Павела “Natural View”), а згодом отримало нові шари в предметі — у просторах проєкцій.

Спочатку хотілося б висвітлити приблизний шлях, який був окреслений для роботи над дослідженням. По-перше, постало питання: «Що відбувається (або краще «що може відбуватися») у момент, коли людина заходить до галереї та бачить відео як мистецький твір»? Відповіддю стали три аспекти, які розглядаються в дослідженні: Простір (можна поставити питання “де?”), Глядач (хто?), Екран (що? як? (останній аспект відкрив можливість подивитися на проблему медіуму з досить незвичайного ракурсу, точніше, — з погляду матеріальності та просторовості цифрового відео). Пропонуємо розглянути ці три аспекти більш детально.

Питання простору надають доступ до дослідження фізичних просторів (або навіть «фізичності» простору) та просторів соціальних (або радше тут про простір як соціальний конструкт). Цей аспект розглядаємо через теоретичну літературу про інсталяції (Installation Art) та Site-Specific Art (наприклад, перформанс, який може також апелювати до питань темпоральності, які в роботі опускаються).

Говорячи про дієвість простору, неможливо оминати теорії, пов'язані з власне простором. Тут звертаємо увагу на дослідження Мішеля де Серто та Марка Оже. У книжці «The Practice of Everyday Life» філософ Мішель де Серто пропонує читачам переглянути

їхні уявлення про начебто усталене поняття місця, причому сам термін поділяється на дві частини — те, що англійською ми б назвали *space* і *place*. Якщо ми беремо термін «місце» (*place*), то насамперед ми думаємо про фізичну площину, в якій ми перебуваємо та з якою взаємодіємо. Якщо *place* (місце) — лише фізичне поняття, що можна сказати про простір (*space*)? Перша асоціація теж стосується фізичних концепцій площини, периметру тощо, але тут із нами де Серто точно не погодився б. Його концепція «простору» підкреслює, що це не просто статичне фізичне розташування, а радше організована система, що виникає внаслідок дій та певної поведінки, що їх практикують індивіди у цьому просторі. «Простір» відтак не просто визначається своїми фізичними характеристиками, а також формується людськими практиками, способами використання та взаємодії з ним. Місце набуває сенсу внаслідок «просторових практик». По суті, «простір» — це не фіксована сутність, а скоріше динамічна концепція, на яку впливають дії та взаємодії. Розгляд теорії де Серто допомагає зрозуміти витoki поняття «мистецький простір» та як відвідувачі впливають на конструювання таких просторів.

Друга теорія, на яку звертаємо увагу, — теорія Марка Оже. Учений наголошує на існуванні двох типів просторів (або місць, тут різниця між двома концептами здається не настільки важливою): антропологічне місце (*Anthropological Place*) та Не-місце (*Non-place*). У той час як антропологічне місце характеризується ідентичністю, певною мовою, що характерна для цього місця, місцевими віруваннями та усталеними життєвими практиками, не-місце не має цих характеристик і натомість визначається тимчасовістю, плинністю та відсутністю особистих зв'язків. Не-місця — простори, які мають певну транзитивну мету; це транспорт, простори, пов'язані з торгівлею чи дозвіллям. Цим просторам бракує глибини та комплексності антропологічних місць, і вони часто переживаються «у русі». Ця теорія допомагає глибше зрозуміти взаємодію відвідувачів та мистецького простору, в якому вони перебувають. Також є можливість категоризувати відвідувачів мистецьких галерей за допомогою роботи Оже, що прямо стосується другого аспекту, який розглядаємо в роботі.

Також питання простору стосується аспект «події перегляду»

(назва умовна, адже я не заглиблююся в теоретичні проблеми, пов'язані з концептом події); під цим висловом розуміємо простір, що оточує глядача під час перегляду відеоарту та чим він «заповнений» (тут знову мені допомагає література, пов'язана з інсталяціями, особливо, враховуючи один з об'єктів дослідження — роботу Яреми Малащука та Романа Хімея «Присвячується молоді всього світу II» (2019) та «Присвячується молоді всього світу III» (2023). Це питання вимагає детальнішого дослідження, проте наразі видається, що найбільш плідний підхід — через інсталяції.

У книжці «Installation Art» Клер Бішоп порушує питання «активованого (активного) глядацтва» (activated spectatorship) та вплив інсталяції на глядача, перетворюючи його на активного учасника мистецької події. Ідея «активованого глядацтва» є формою політизованої естетичної практики, що протиставляється традиційним форматам споглядання мистецтва, де глядачі є не більше, ніж спостерігачі. Як у роботі Павела, так і в роботі Малащука та Хімея, не тільки відео, але те, що його оточує, сприяє діалогу між глядачами та власне твором. Так, дивлячися на роботу “Natural View”, ми споглядаємо не лише екран Майкрософт, не лише регіон у Каліфорнії під назвою Лос Карнерос; загалом, ми вже не просто «споглядаємо», ми є активними учасниками проєкції. Ми входимо в окремий простір, відмежований від решти галереї (Музей сучасного мистецтва у Кракові), ми ступаємо по зеленій підлозі, що нагадує траву і начебто виходить за рамки відео, і запрошує нас у простір цифрового зображення (буквально в стандартний фон програмного забезпечення), нас оточують об'ємні стільці-вікна із повідомленнями, які адресовані саме нам (“Breathe...”, “Quiet”, “Change Your Mood”, “Just Relax”) — з досвіду ми знаємо, що вікна в програмному забезпеченні можуть імітувати просторовість та створюваний ними об'єм за допомогою нашарування одне на одного, проте в роботі Павела об'єм не тільки вікон, але й самого простору є очевидним та навіть перебільшеним. Простір запрошує нас стати учасником пейзажу, який до того був доступним лише в режимі пасивного споглядання (і тут не важливо, чи ми мали такі стандартні шпалери на наших комп'ютерах, чи просто бачили це ображення в Інтернеті). Усе, що передує пласкому екрану, допомагає у набутті агенції як глядачів та учасни-

ків, проте і плаский екран має досить несподівану деталь: начебто статичне зображення в якийсь момент «перерізається» пташкою, яка пролітає, руйнуючи наші передсуди та сподівання, пов'язані з цією роботою.

У роботі Малащука та Хімея використано два екрани, які транслюють два фільми, один знятий у 2019-му році, інший — по-кадрово перезнятий у 2023 році, який додає додаткові контексти до твору. Інтерес викликає діджейський контролер та музичне обладнання, яке розташоване навпроти екранів — воно наче запрошує нас стати в позицію музиканта, людини, що контролює звук і таким чином в певному сенсі контролює публіку. По суті, люди, яких ми бачимо перед собою, вже не просто незнайомі відвідувачі рейву, ми залучаємося в фільм і стаємо не тільки учасниками, але й модераторами, тобто мистецький простір та куратори, що вирішили розташувати ці роботи таким чином, дають нам в руки владу над твором. Єдине, що хотілося б, аби обидва фільми демонструвалися або на великих екранах або просто на стіні при вмкненому світлі, але таке розташування твору неможливе через особливості планування Львівського муніципального мистецького центру.

Останній аспект, пов'язаний з простором, що також допомагає підняти питання медіуму, — це просторовість власне відео-арту. Дієвість простору можна розглядати не лише через перелік питань до мистецького простору, в який поміщена робота митця. Коли глядач входить до зали, він залучається у серію просторових відносин (*spatial relations*), що структурують його погляд, диктують правила гри, впливаючи не тільки на те, як глядач бачить, але і на те, що він бачить і сприймає.

Так, Сюзанн Сетер у статті «Touch/Space: The Haptic in 21st Century Video Art», розглядає поняття тактильного зображення (*haptic image* — вона надає перевагу саме терміну *haptic*, а не звичному нам *tactile*) крізь призму поглядів інших дослідників на це питання. Сетер звертає увагу на роботу Лори Маркс «Touch», в якій дослідниця виділяє два важливих поняття: «тактильне зображення» і «тактильна візуальність», які хоч і асоціюються із поняттям «тактильне кіно» («*haptical cinema*»), застосованим Антонією Лант, все ж відрізняються від нього. Те, як Маркс розуміє

тактильну візуальність, дає змогу заглибитися у питання медіуму в контексті відеоарту: обидва поняття (тактильне зображення і тактильна візуальність) стосуються як перцептивного, так і просторового режимів, вони по суті переносять поле проблеми не лише з питань фізичної тактильності (дотик — наприклад, дотик до екрану), але й залучають питання простору всередині самого відео — таким чином ми вже можемо говорити про медіум, який робить можливим доступ до візуального продукту. Іншими словами, ми маємо справу із тактильними зображеннями, що набувають тактильності не через «flatness of the space», про який говорять Лант і Алоїс Рігль, а через очевидність медіуму: такі зображення характеризуються погіршеною, зернистою і низькою роздільною здатністю. Відтепер площинність («flatness»), що все одно змушувала глядача заглиблюватися в зображення, «перебралася» на поверхню, привертаючи увагу до своєї матеріальності і якості (у фізичному сенсі — якості зображення). Зернистість плівки, рядки аналогової стрічки та пікселі цифрового відео — елементи нової тактильності, що покладаються не на можливості дотику, а на факт існування та визнання власної матеріальності. Взаємодія із останньою робить можливим новий вид перцепції — погляд, поєднаний із дотиком. Чиста візуальність відтепер підкріплюється дотиком, але не фізичним, а «дотиком очима». Певно що відеоарт апелює саме до такого виду споглядання, коли текстурні якості відео висуваються на перший план, аби порушити звичний досвід перегляду для пересічного глядача, аби висмикнути його з усталеного процесу бачення та пояснення і змусити його запитувати самого себе, що конкретно він бачить та як це відбувається.

Література

1. Де Серто М. Практика повсякденного життя : монографія. Берклі, 1980. 229 с.
2. Маркс Л. Дотик. Чуттєва теорія та мультисенсорні медіа: монографія. Міннеаполіс, 2002. 288 с.
3. Оже М. Не-місця. Вступ до антропології суперсучасності: монографія. Лондон, 1995. 122 с.