

## “Комплекс мумії”, або Сеанс синестезії (контекстуальні нотатки)

Людина живе в Цивілізації Часу, де все створено з Часу.

Проект Віктора Сидоренка «Аутентифікація» — своєрідний сиквел його попереднього великого проекту «Жорна часу». Проте якщо в «Жорнах» час мислиться переважно як енергія розпаду і на перший план виступає ідея розпаду, тлінність буття й існування, то в «Аутентифікації» час співвідноситься з такими категоріями і людськими устремліннями, як вічність, безсмертя, істинність, дійсність буття, а звідси: шляхи до безсмертя, консервація часу, інстинкт саморепродукування, що продовжує до нескінченності різні стадії всіляких реінкарнацій, проблеми копії й оригіналу, перманентна потреба в тестах, що підтверджують цю дійсність.

На взаємозв'язок дліття і закономірної тлінності матеріального світу як на найважливішу особливість часу вказував, скажімо, у своїх роботах 1920-х – 1930-х років В.Вернадський, у якого і знайдемо словосполучення “дліття – тлінність”. Тому лаконічно філософську категорію часу можна визначити в такий спосіб: час — це дліття — тлінність об'єктів, процесів і подій, їхня самоперебутність за умови вічності буття матеріального світу в цілому.

“Думка про остаточне знищення настільки ворожа інстинкту життя, який відчуває людина, що вона ще з найдавніших часів відсторонювалася ним в ім'я надії в життя потойбічне...” (О.Афанасьєв).

Смерть несумісна з уявленнями людей про ідеальне існування. Її не було в біблійно-му раю. У “золотому столітті” Гесіода смерть подібна до глибокого сну. Ніхто не вмирав в епоху Ахурамазди, коли панували добро і справедливість. У блаженній країні шу-

мерської мітології Тильмун немає ні хвороб, ані смерті.

У багатьох архаїчних суспільствах смерть могла бути засобом переродження (у тварину, людину свого чи іншого племені й навіть раси) і просторового переміщення: відомий випадок, коли західноафриканські невольники вест-індських плантацій вчинили самогубство для того, щоб позбутися рабства і повернутися на батьківщину. Ба більше, найважливіші статусні зміни живих здійснювалися через їхню символічну смерть, обряд ініціації, що найчастіше зводився до імітації смерті (умертвіння) і воскресіння посвячених, унаслідок чого “народжувалися” нові повноправні члени групи.

“Смерть як культурний феномен не є тотожним тому біологічному факту, що фіксує й описує природознавство. Це вже не “природна” біологічна смерть, а смерть символічна, яка обмінюється в соціальному ритуалі свята” (Ж. Бодріяр).

У культурі постмодерну, де “все задається як кодоване розходження в універсальній мережі відносин”, смерть остаточно втрачає біологічну сутність — “вона більше не вбиває”, а її некрополями є сховища інформації.

Коли реальність існує у вигляді коду, то розходження між життям і смертю в біологічному сенсі зникає. Для інформації ці стани не є актуальними. Код ДНК існує незалежно від того, живий конкретний організм чи ні.

Можливість клонування також розвінчує біологічний симулякр смерті.

На питання, що змушує природу створювати копії, в академічній науці немає точної відповіді. Найбільш поширеною є така версія: двійники — це люди з ідентичним генетичним устроєм.

Очевидно, поява ідентичності запрограмована природою для її особливих цілей. А спеціальні завдання в неї дуже прості: стабільність і виживання.

2005 року відомий фахівець зі стовбурових клітин з Каролінського інституту в Стокгольмі Йонас Фризен у результаті своїх досліджень дійшов сенсаційного висновку: тканини людського організму постійно поновлюються, й упродовж життя кожна людина переживає кілька фізіологічних перероджень.

Ще не відомо, чи можливе вічне життя, але в будь-якому разі першими про це довідаються лабораторні миші.

Генетик з Кембриджа Обрі де Грей є засновником фонду Мафусаїла, що фінансує «безсмертні» проекти. Нещодавно під час експериментів, підтримуваних фондом, було встановлено надзвичайний рекорд життя лабораторної миші — майже п'ять років (звичай миші живуть півтора–два роки). За людськими мірками гризун прожив близько 130 років. У ході експериментів застосовувалися різні методи боротьби з природною смертю, включно зі спробами вимкнути мітичний «ген старіння», існування якого поки що не доведено навіть теоретично. Де Грей стверджує, що всі необхідні ліки, засоби і технології для боротьби людини старіючої і смертної вже відомі. Лишилося тільки зібрати їх докупи.

Матричною основою «Аутентифікації» є, на перший погляд, архаїчний ритуал. Саме документування якогось процесуального дійства, таїнства засобами фотографії, відео і навіть скульптури (тут як зліпка) первинне в цьому творі.

Архаїка набуває властивостей сучасності, коли ритуал перетворюється на перформанс — це дає, наприклад, право говорити про розповсюдження сьогодні неошаманістських тенденцій у цьому різновиді акціонізму. А якщо ширше — про нову магічну епоху.

Незважаючи на те, що сучасність здається, як ніколи раніше, просякнутою наукою і раціоналізмом, вона виявляє дедалі більше рис, що споріднюють її з давно минули-

ми століттями. І відбувається це буквально на всіх рівнях соціального існування. Ці процеси відродження світобачення і способів діяльності, характерних для далекого минулого, ніби натякають на нове, відмінне від сьогодення, майбутнє, що і можна назвати новою магічною епохою.

Термін «аутентифікація» має медійне походження, останнім часом він став дуже популярним і застосовується в ширшому значенні, вміщуючи безліч нюансів, аніж просто у вузькому, технічному. Нерідко плутають аутентифікацію з ідентифікацією. Однак суть їх зовсім різна. Ідентифікація — це точне визначення на підставі різних ознак. Натомість аутентифікація являє собою процедуру перевірки прав на доступ до інформації-таємниці чи до виконання певних дій.

Щоправда, у сучасних системах дедалі частіше трапляється поєднання обох процедур. І ці поєднані дії також почали називати аутентифікацією.

У проекті Віктора Сидоренка цікавить, звичайно ж, широке тлумачення терміна, що містить також ряд інших перформативних дій.

Інакше кажучи, аутентифікація як ритуальна перевірка дійсності нероздільна, тісно переплетена тут і з такими процедурами, що сильно нагадують, містифікують таїнства муміфікації, ініціації чи навіть (якщо врахувати кількість скульптур і їхнє розміщення) евхаристії.

Ще стародавні єгиптяни вважали, що муміфікацією забезпечують собі відродження в потойбічному житті.

Єгиптяни гадали, що було шість важливих аспектів, які становили людину: фізичне тіло, тінь, ім'я, дух, індивідуальність і безсмертя. Кожен із цих елементів відіграв важливу роль у формуванні індивідуума. Кожен був конче потрібен для досягнення воскресіння в потойбічному світі.

На «комплекс мумії» — «нав'язливе прагнення до правдоподібності» під час створення «двійника реальності» — слабують, за визна-

ченням французького філософа кіно Андре Базена, усі візуальні мистецтва з найдавніших часів.

Ритуали ініціації також відомі з прадавніх часів: вони готували людину до серйозних трансформацій у її житті. З ініційованим мусить відбуватися онтологічна зміна. Стосунки між ініційованим і ініціатором (мана — особистістю) завжди мають глибоко символічний і езотеричний характер.

\* \* \*

Експозиційна форма і просторова структура «Аутентифікації» зрозумілі й добре прочитуються. Цьому сприяє також яскраво виражений централізм головної композиційної вісі виставки. Однак виразність, простота не тожні схематичності та спрощеності.

Як і попередній, венеційський проект художника, «Аутентифікація» тягнє до синтетичної репрезентативної інсталяції.

Проте в її першооснові лежить, як уже зазначалося, процесуальність, перформативність. Документується це тут фотоспособом і за допомогою відео. Хоча уявні, опосередковані межі візуального документа тут є ширшими, і особлива ретроустановка на фотографічний пікторіалізм так чи так змушує згадувати і про живопис, а муляжні гіпсові об'єкти — зіпкі з людських фігур (адже зіпкі теж є документом!) — говорити про сучасні тенденції в скульптурі, а все це — знову актуалізувати міркування про природу дифузії різних видів мистецтв.

Твори, що ґрунтуються на комбінації перформанс – відео, мають свою історію і свої традиції в інтернаціональному художньому процесі. Відео є мистецтвом “тимчасових процесів”, яке походить від гепенінгів і перформансів, а зовсім не від традиційної картини. Саме поняття перформансу — межове; це жанр між образотворчим мистецтвом і театром. Узагалі, в сучасній естетиці жанри баланують на межі: живопис — це вже щось, що не є тільки картиною, а перформанс (тоб-

то виконання, представлення) — щось, що вже не є тільки театром. Ще на рубежі 1980-х і 1990-х формально відеоперформанс починає здобувати здатність екранності. Якщо для піонерів відеоперформансу їхнє глибоко особисте ставлення до камери було важливішим, аніж до екрана, то сьогодні це співвідношення переглянуто. Навіть працюючи з камерою, художник розраховує на наступну репрезентацію. Екран осмислюється як інтерфейс художнього експерименту, винесений у простір стороннього спостерігача. Це є ознакою ускладнення уявлення про структуру простору. Розвиток цього представлення сприяв широкому поширенню жанру відеоінсталяції. Перформанс став інструментом, за допомогою якого здійснюється авангардна експансія на нові території. Саме цю функцію перформанс виконував у дада, футуризмі, сюрреалізмі, післявоєнному модернізмі. У тому ж таки полягає зміст взаємовідношень перформансу і відео сьогодні: вони є по суті новою просторовою можливістю, яку перформанс апропріював для мистецтва.

Відеоарт, що із середини 60-х років ХХ ст. був основою мистецтва нових медіа, нині, схоже, дедалі більше становить інтерес для трансмедійних проектів. Ця тенденція намітилася ще в середині 90-х.

І хоча ідея синестезії (тобто вплив на всі почуття відразу) стара як світ, цього разу здавалося, що ініціатива йде від самих нових медіа.

Особливий наголос при цьому зроблено на мультимедійному векторі. Йдеться не тільки про злиття чи взаємовпливи різних медіа: картин, скульптур, світлин, кінетичних образів, акустичних форм. Нічого незвичайного в цьому немає — кіно теж народилося зі спроби сфотографувати копита коней, що скачуть, а сама фотографія виникла як візуальний конкурент живопису, вдосконалений і точний спосіб “імітації життя”. Мова йде насамперед про розширення середовища побутування нашої свідомості, про надання їй нових якостей волі, рухливості, гнучкості.

Йдеться про багатосередовищність, про ідеал “повного”, багатовимірною всесвіту. Йдеться про мультимедійність як інтенцію тотальної проникності та прозорості, інтенцію одвічної присутності, “всевидючого ока”.

Виставка «Аутентифікації» проектує одну з усталених нині моделей підходу до мультимедіа. За полюсності доміанти Екрана, “рухливого образу”, глядач втягується в багаторівневе подієве поле, де представлено найрізноманітніші види інтермедіальних нашарувань.

За останнє десятиліття можливості фотографії використовували настільки активно, що на сьогодні вона виявилася базовою мовою і технологією мистецтва.

І, безумовно, вона залишається найбільш популярним засобом документації. Така особлива увага, яку сучасні художники приділяють фотографії, викликає питання про зміст і значення трансформацій “оптики погляду”, формальної мутації території візуального мистецтва, де на зміну “зору”, що ґрунтується, наприклад, на чистій предметності, приходять “фото-око”, оснащене лінзами об’єктива і всією механікою (а сьогодні й цифровою улаштуваністю) фотокамери.

У контексті проекту «Аутентифікація» викремимо два моменти природи фотографії.

У своїй роботі «Ефект реальності» Р.Барт писав таке: “Фотографія належить до того різновиду технологічних засобів, що породжені постійною потребою в достеменності реального”. Фотографія, утім, як і відео, дає деякий мандат істинності всього, що потрапляє до видушукача. Вона стверджує реальність, — за допомогою фотографії навколишній світ стає стовідсотково “сьогоднішнім”.

І водночас “фотознімок — сучасна форма тотемічного подвоєння: життя і смерть переплітаються тут у всеосяжній єдності” (М.Мафезолі). Будучи “сховищем реального”, фотографія — це ще і світові *memento mori*. Світ є сам собі фотограф. І в цьому причина того, що знімок чогось був доказом буття предмета, якщо не його справжності.

Не секрет, що фотографія асоціювалася зі смертю від самого початку. Деякі спостерігачі раніше пов’язували дагеротипію з білою магією. Надар як курйозом поділився спостереженнями, що його друг Бальзак відчував сильний страх бути сфотографованим: “Відповідно до теорії Бальзака, всі фізичні тіла цілком складаються з одухотворених шарів — зображень, нескінченної кількості живих шкір, розташованих одна під одною. Оскільки Бальзак вірив, що людина не може створити щось матеріальне просто із зовнішнього вигляду, з чогось невлучного, тобто створити щось із нічого, він дійшов висновку, що щоразу, коли хтось фотографує його, один зі спектральних шарів знімається з тіла і перетворюється у світлинку. Повторювані знімання неминуче призводять до зменшення кількості життєвих шарів, тобто до втрати самого живого початку”, тобто до перетворення його на висохлу забальзовану мумію.

Безмежна антропоморфність, зіпкватість, а звідси натуральність, муляжність скульптурної частини «Аутентифікації» не так давно спричинили б більше розмов про деяку проміжну, формувальну стадію скульптурного процесу чи асоціації з якимось анатомічним театром, а не зі скульптурою як такою. Проте сьогодні це поняття застосовується до найнесподіваніших речей — настільки стерті його значенні межі. Побувають навіть уявлення про “розширене поле” скульптури.

Утім, натуралізм, муляжність (що посилюються новими матеріалами, силіконом, наприклад), а не традиційні пластика і ліплення, багато в чому стали пізнавальним знаком скульптурних об’єктів, досить назвати твори Д.Кунса і М.Кателана, Р.М’юїка і П.Мак-Карті, О.Кулика і Чепман Бразерс...

Безпосереднє використання людей як гіпсового скульптурного зіпкка в інсталяції В.Сидоренка створює поєднання ефемерності, особливої значеннєвої напруги і великої міри вірогідності, що зазвичай недоступне в опусах з “довговічних” матеріалів.

Є підозра, що наближається час, коли вже буде неможливо відрізнити оригінальне від усіляких симуляцій. Річ і знак, природа і культура, людина і машина, життя і смерть — усі ці так чи так залежні даності начебто “влипають” одна в одну. Незабаром, здається, увесь

світ складатиметься з нерозрізної “штучної природи”. За цим сценарієм хворобливе питання відмінності правди від фікції буде не більше ніж дивним анахронізмом, а проблеми ауθενфікації стануть суто художньою інтригою.

- <sup>1</sup> Юнг Карл Густав. Роль символів//Человек и его символы. — СПб., 1996. — С. 105–113. (Зокрема на стор. 105: “Культурные символы сохраняют в себе еще много от своей первоначальной нуминозности (сакральности, Божественности) или “колдовского” начала. Известно, что они могут вызвать глубокий эмоциональный резонанс у некоторых людей... Культурные символы — важные составляющие нашего ментального устройства, и они же — жизненные силы в построении человеческого образа, а посему не могут быть устранены без значительных потерь. Там, где они подавляются либо игнорируются, их специфическая энергия исчезает в бессознательном с непредсказуемыми последствиями”).
- <sup>2</sup> Бидерман Ганс. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 8.
- <sup>3</sup> Хайдеггер Мартин. Отрешенность: Речь на праздновании 175-й годовщины со дня рождения композитора Конрадина Крейцера (1780–1849) — 30 октября 1955 г. в Мескирхе//CD-ROM Энциклопедия. Философия. — М., 2003.
- <sup>4</sup> Хейзинга Йохан. Homo Ludens. — М., 1992. — С. 40.