

До проблеми розробки і використання новітніх мистецьких технологій у сучасній художній практиці

За темою: «Експериментальні дослідження
в галузі візуальних практик та новітніх мистецьких технологій»

ВІКТОР СИДОРЕНКО

1. Загальні настанови

Свого часу Гегель спостеріг, що у будь-якого народу за умови прогресуючої освіти приходять таких час, коли мистецтво вказує кудись поза собою. Тоді настає час науки. У наш час існує іще більша потреба у зв'язку науки та мистецтва, ніж у ті часи, коли мистецтво повною мірою було задоволене собою як мистецтвом. Власне, саме науковий пошук є апологією практичної діяльності як розв'язання конфлікту між вимогами «бунтівної» свідомості митця і суворого прозою життєвих відношень, опертих на потребу висунення сучасного українського мистецтва в ряд передових ідейних елементів світового художнього процесу початку ХХІ ст.

З точки зору класичної традиції (і навіть традиції соціалістичного реалізму ХХ ст.), сучасне контемпаране мистецтво може уявлятися сутінками художньої творчості як такої лише до певної міри (якось вщухло останнім часом виголошення тези про «смерть мистецтва»): жодний вид мистецтва немає презумпції розвитку, тобто він не розвивається і не деградує, він лише змінює форми існування. Ще 1922 р. у харківському часопису «Грядущие дни» О. Мандельштам застерезував, що теорія прогресу у літературі — найгрубіший, найогидніший вид шкільного невігластва. «Літературні форми змінюються, одні форми поступають-

ся місцем іншим. Але кожна зміна, кожне таке надбання супроводжується втратою. Жодного «краще», жодного прогресу у літературі бути не може — просто через те, що немає ніякої літературної машини і немає старту, куди слід швидше від інших доскакати». Якщо ж форми існування мистецтва, а відтак і творів мистецтва, в яких втілюється авторська думка, зазнають змін — і це природне явище, схоже з іншими явищами природи, — не можна стагнувати матеріальна основа творів мистецтва, вона має зазнавати таких саме змін, і чим кардинальнішими будуть такі зміни, тим більш оригінальним і сучасним опиниться твір, який за допомогою цих новітніх засобів виконає художник.

Якщо гегельянець Фр. Т. Фішер стверджував, що те, що повинно повстати як ціле у думці, повинне як ціле віддівсти у дійсності, — то це для наших цілей можна перетлумачити наступним чином: саме те, що являє стрижень сучасного мистецтва з точки зору матеріального виконання художніх творів, слід відтворити як наукову проблему, помістивши матеріальну ідею в абстрактну теорію. Тобто вчинити творчий акт, зворотній до творення художньої форми. У такому творчому акті відбувається взаємопроникнення ідеї твору і матерії твору, себто інтенцій внутрішнього зору митця і «зовнішнього» зору спостерігача. Не в останню чергу ця кон-

тамінація виправдовується для самого митця тим, що «як би юрба не оцінювала твір або якого броду жертви йому не приносила, скільки би вона не вклала у нього свою свідомість, — якщо вона зі своєю компетентністю ставить себе вище за твір, то художник знає, наскільки його *справа* більше її розуміння і речей; якщо вона ставить себе *нижче* його й упізнає в ньому свою пануючу над ним сутність, то він знає, що він — творець цієї сутності». У будь-якому смислі художник є єдиним, якщо не остаточним, творцем художньої форми твору, але її матерія цього твору — котра не залежить від *власне* художньої насаги митця, — може створюватися за загальними законами природи, що можуть бути віднайдені емпіричним шляхом.

Чому такий підхід є цілком виправданим? Ми знаємо, що будь-який рух передбачає наявність того, що рухається. Якими зрушеннями може бути зумовлена так звана художня еволюція у мистецтві? Будь-який твір це моментальний знімок, на якому закарбовано зупинений рух (елемент цього руху). Що являє собою такий знімок? Лише точку зору художника, і саме вона зазнає змін і зрушень в історії мистецтва.

Здавалося б, ані полотно, олійні або акварельні фарби, ані пензлі і олівці протягом століть не зазнавали суттєвих змін: змін зазнавала лише *точка зору митця*, яка відбивалася у точках зору глядачів. На сучасному ж етапі становлення художніх форм мистецтва зміни торкнулися усього спектру як ідейного, так і «ремісничого» знаряддя художника. Він вже не може задовольнитися тільки олійною фарбою і звичайним пензлем, не лише площина полотна всотує в себе його художню ідею. Зараз зрушення точки зору творців контемпорарного мистецтва породжує не тільки авторське розмаїття форм і стилістик, але до цих зрушень спричиняє і поява нових матеріалів, про застосування яких у галузі візуального мистецтва ще десятиліття тому навряд чи можна було серйозно говорити. Тобто, з одного боку, творча ідея зрушує художню форму з традиційної колії руху

(якщо визнавати принаймні хронологічний рух мистецтва), дозволяючи породжувати концептність творчості, з іншого боку, технічні можливості сучасного наукового експерименту дозволяє пропонувати такі матеріали, які б самі по собі диктували «творчі можливості» самої художньої форми.

Хосе Ортега-і-Гассет вказував, що художники не пишуть, вони виліплюють картини: кожний предмет обов'язково наділений щільністю, тілесністю, він є відчутний на дотик, пружкий. Скоріше, ці якості вже відносяться не до картин, а до скульптур. Втім, «за століття художньої історії Європи точка зору зрушилася — від ближчого бачення до віддаленого, а самий європейський живопис, виникнувши у творіннях Джотто як живопис заповнених об'ємів, перетворилася на живопис порожнього простору... Відтак, еволюція західного живопису полягає у переміщенні уваги з об'єкта на суб'єкт, на самого художника». Цей закон, відкритий 1924 р., спрацьовує і на теренах сучасного мистецтва, особливо тих його різновидів, що пов'язані з просторовими художніми об'єктами, тобто такими, для яких природний простір є значущим фоном, необхідним фізичним тлом.

Слід також зауважити, що за останні декілька десятиліть грані мистецтв розмилися. Навіть у так званому ужитковому (або декоративному) мистецтві дається практично корисний предмет, а на ньому, як на матеріалі, різьблення або орнамент. У цьому орнаменті начебто застигла вільна гра творчих здібностей людини, котру музика репрезентує у русі. Навіть коли для практики різьблення і візерунки непотрібні, художній твір все одно являє єдність, будучи цілісним організмом. Створення таких художніх організмів на сучасному етапі неможливе без застосування доробку технічних дисциплін, які віддзеркалюються в експериментальному пошуку і котрий сам по собі може розглядатися або як свого роду художня творчість (оскільки створюється начебто «зайвий» матеріал), або як науковий і творчий акт.

2. Новітні технології та новітні матеріали для творів мистецтва

Наступний аспект, на який слід звернути увагу, це розроблення нових матеріалів для створення творів візуального мистецтва. Зрозуміло, що новітні матеріали з розвитком нових жанрів візуального мистецтва посідають важливе місце у мистецькій практиці, оскільки самі по собі є мистецькими артефактами, свого роду оригінальними мистецькими об'єктами.

Мистецький об'єкт відрізняється від побутового чи природного тим, що існує одночасно у трьох просторах (вимірах): 1 — реальному (фізичному), оскільки зроблений з матерії, 2 — у часопросторі перцептуальному, оскільки містить у собі мистецький образ, створений почуттями й творчою інтуїцією автора, 3 — у часопросторі концептуальному, адже створений автором на базі певних узагальнень, концепцій, естетичної ідеалізації та типізації. У сучасній мистецтвознавчій лексичі термін «об'єкт», як відомо, означає «твір мистецтва». Його використовують стосовно творів авангардистів та модерністів, в той час як у середовищі концептуалістів і постмодерністів частіше вживають термін «проект». Замість об'єкта інколи застосовують слово «артефакт». Надання переваги тому чи іншому терміну є свідченням авторської звички або традиції.

Найчастіше об'єкти це окремі тривимірні твори — асамбляжі та реді-мейди. Об'єкт зберігає монолітність форми, чого немає в інсталяції та енвайронменті, де залишається тільки композиційна цілісність. У практиці сучасного мистецтва України об'єкти присутні ще з 1960-х (одними з перших їх створювали С. Параджанов, К. Звіринський, Б. Лобановський та ін.).

Різновидом сучасного енвайронменту (мистецтві доквілля), що реалізується у природному середовищі, є ленд-арт. Компонентами енвайронменту найчастіше слугують інсталяції, об'єкти, реді-мейди, композиції власне ленд-арту, відео, звук, запах, освітлення. Проте усі вони залишаються засобами побудови полі-

семантичного енвайронментального простору, що, відповідно до творчого задуму, містить у собі певний концептуальний, емоційний або образно-пластичний вислів. Особливості впливу енвайронментального простору на глядача полягають у континуально-просторово-мультимедійному його сприйнятті. Важливою особливістю естетики енвайронменту є взаємодія з глядачем, який, найчастіше, сам стає частиною енвайронментального простору (у цьому можна вбачати риси інтерактивності енвайронменту), та існування твору не тільки в просторі, а й у часі. З одного боку, енвайронмент межує з ленд-артом, з іншого, — зі сценографією. Проте остання є презентативною, тобто створюється подібно до ілюстрації, з якогось приводу. На відміну від неї, енвайронмент є цілком позаутилітарним, нерепрезентативним проявом творчого «переформатування» простору. Позаутилітарність відрізняє енвайронмент від «сакральних просторів», що були атрибутом більшості релігій та культур.

Для поживлення впровадження новітніх технологій у мистецьку практику, зокрема в енвайронмент, з 2003 р. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України спільно з Інститутом сцинтиляційних матеріалів НАН України здійснює експериментальні пошуки у цій цікавій галузі.

Так, за останні сім років було опрацьовано наступні теми: розроблення та виготовлення макету конусу на основі пластмасового сцинтилятора (2003 р.), розробка методу отримання гіпсових композицій масою до 2 т (2006 р.), розроблення методу отримання гіпсових зразків складної конфігурації у люмінесцюючій полістирольній композиції масою до 0,5 т (2007 р.), дослідження різних матеріалів для художньої інсталяції у люмінесцюючій полістирольній композиції (2008 р.), використання в мистецьких проектах люмінесцентного випромінювання та визначення оптимальних умов їх розповсюдження у полімерному середовищі (2009 р.), залучення до мистецьких проектів синтезу

барвників для художнього розфарбовуванні полістиролу, визначення їх оптимального складу та співвідношення при створенні мистецьких об'єктів (2010 р.).

Ці розробки зі сторони ІПСМ здійснювалися під керівництвом автора цих рядків, зі сторони ІСМ під керівництвом директора Інституту академіка НАН України Бориса Гриньова та доктора фізико-математичних наук Петра Жмуріна.

Зупинимося на висвітленні розробок останніх двох років, що були впроваджені у мистецьку практику і використані у деяких унікальних художніх проектах (наприклад, «Левітація», який триває у часі та просторі і концептуально сам формує себе, «як сам себе створюючий шлях», та не менш експериментальний проект з робочою назвою «Ultra-C»).

3. Використання люмінофору у мистецьких проектах

Вибір люмінофора для використання в візуальному мистецтві визначався технічною вимогою до НДР «Визначення оптимальних умов розповсюдження люмінесцентного випромінювання у полімерному середовищі». Полістирольний матеріал повинен мати максимум люмінесценції в області 600–620 нм та ефективно люмінесцювати при збудженні джерелом УФ-випромінювання. Однією з вимог, які висуваються до люмінофора, є хороша розчинюваність його у стиролі та стійкість до впливу збільшених температур при проведенні процесу полімеризації розчину. На підставі цих вимог фахівцями для використання в створенні мистецьких проектів: «Аутентифікація», «Левітація», «Жорна часу», «Новий ковчег», був вибраний ряд люмінофорів на основі перілен-3, 4, 9, 10-тетракарбонатної кислоти (№ 896–08, № 847–07, № 900–08, № 1006–09) та дібензатрону (№ 44–01). У результаті проведених експериментальних досліджень було виявлено спектри поглинання (екстинкції) і люмінесценції декотрих люмінофорів — фарбника 847, 849, 44.

Відомо, що однією з основних причин, які впливають на ефективність перетворення зовнішнього випромінювання у люмінесцентне світло, є реабсорбція. Сутність її полягає в тому, що спектри поглинання й флуоресценції фарбників частково накладаються один на одного, при цьому спостерігається перекриття довгохвильової частини спектру поглинання з короткохвильовою областю спектру флуоресценції. У результаті кванти світла люмінесценції, які випадають на область перекриття, поглинаються самим фарбником, що призводить до додаткових оптичних втрат світла і значно знижує ефективність висвітлення. Залежність коефіцієнта поглинання від концентрації розраховувалися фахівцями ІСМ для двох випадків: опромінювання видимим світлом з довжиною хвилі, яка відповідає максимуму екстинкції, та ультрафіолетовим випромінюванням. Подано результати розрахунку для фарбників 847, 849, 44. Результати досліджень показують значення концентрації, при яких крива поглинання виходить на насичення, тобто, останнє припиняє змінюватися. Ці значення відповідають максимально можливому поглинанню, а, відтак, і максимально можливому перевипромінюванню (люмінесценції) на завданій довжині хвилі. Втім, таке значення концентрації не обов'язково є оптимальним. Дійсно, зі зростанням концентрації люмінофора посилюється не тільки поглинання і, відтак, люмінесценція, але й самопоглинання (реабсорбція) цього випромінювання. Через це оптимальною концентрацією буде така, яка, забезпечуючи достатньо міцне поглинання зовнішнього випромінювання, не дає ще значного поглинання власної люмінесценції.

Порівнюючи результати, отримані для різних фарбників і для різних варіантів світлозбирання, можна побачити, що оптимальні концентрації для усіх випадків відрізняються у не дуже значній мірі. Тому в якості єдиного значення оптимальної концентрації можна прийняти 7.10–6 моль/л. Слід відзначити, що при вимірюванні розмірів зразка значення концен-

трацій можуть дуже змінитися.

Підбір оптимальних концентрацій люмінофорів виконувалися шляхом виготовлення розчинів їх у стиролі. Концентрації люмінофорів варіювалися у межах від 0,0025% до 0,025% через кожні 0,0025%. Висвітлення розчинів роздивлялися під ультрафіолетовою лампою. Потім виготовлені розчини полімеризували. Полімеризацію розчинів здійснювали у скляних ампулах діаметром 15 x 500 мм, попередньо продувши їх інертним газом (Ar) для запобігання процесів окислення. Ампули герметично закривали й поміщали у термошафу при температурі 120° С. Отримані зразки механічно оброблювалися (фрезерувалися, шліфувалися й полірувалися). При збудженні джерелом УФ-випромінювання зразки з люмінофорами № 896–08 та № 1006–09 світили інтенсивним червоним світлом. Подальші роботи здійснювалися з люмінофором № 1006–09 та концентрацією його у стиролі 0,025%.

Для отримання полістирольного блоку 1000 x 900 x 150 мм використовувався традиційний метод вільно-радикальної полімеризації стиролу у масі. Цей метод дозволяє отримати полімер з рівномірним розподілом люмінофору по всьому об'єму, з високою прозорістю та оптичною однорідністю. Так, було виготовлено алюмінієву ампулу розміром 1000 x 900 x 830 мм. На кришці ампули були приварені штуцери для встановлення двох холодильників для відведення тепла, яке виділяється при полімеризації. Ампулу вміщували у повітряний полімеризатор. Полімеризатор прогрівали до 90°С. У вузлах розчинення виготовлювався розчин стиролу з люмінофором. Для цього стирол об'ємом 200 л підігрівали до 80°С, затим завантажували люмінофор. Добавка розчинялася при безперервному барботажі розчину струмом аргону. Після повного розчинення добавки розчин вакуумувався і через мікрофільтраційний пристрій подавався в ампулу.

Отже, в результаті проведених експериментів було визначено сферу використання

у мистецьких проєктах вибраних люмінофорів-фарбників, які забезпечують поглинання та люмінесценцію у завданих областях спектру зовнішнього випромінювання; наведено приклади використання в сучасних творах розрахованого значення оптимальних концентрацій люмінофорів, які забезпечують максимальний вихід власного люмінесцентного випромінювання; використано у мистецьких проєктах визначений температурний режим полімеризації зразків полістиролу із завданим вмістом люмінофору; отримані результати були використані в авторських мистецьких проєктах «Левітація», «Жорна часу», «Аутифікація», через що експериментальний зразок сам став мистецьким об'єктом з цікавим контекстним навантаженням.

Так, скажімо, відомо, що відеоарт, який з середини 1960-х був основою мистецтва нових медіа, нині дедалі більше перетворюється на один з важливих елементів для трансмедійних проєктів. Ця тенденція означилася ще з середини 1990-х. І хоча ідея синестезії (тобто вплив на усі почуття одразу) стара, як світ, цього разу здавалося, що ініціатива у створенні нового матеріалу йде від самих медіа. Особливий наголос при цьому робиться на мультимедійному векторі. Йдеться не тільки про злиття чи взаємовпливи різних медіа: картин, скульптур, фотографій, кінетичних об'єктів, акустичних форм. Нічого незвичайного у цьому немає: кіно теж народилося зі спроби сфотографувати копита коней, що скачуть, а сама фотографія виникла як візуальний конкурент живопису, удосконалений і точний спосіб «імітації життя». Йдеться насамперед про розширення середовища побутування нашої свідомості, про надання їй нових якостей волі, рухливості, гнучкості. Йдеться про багатосередовищність, про ідеал «повного», багатовимірного всесвіту засобами мистецтва. Йдеться про *мультимедійність як інтенцію* одвічної присутності митця у просторі свого часу і свого твору. Отже, розроблений новий матеріал був застосований у мистецьких проєк-

тах автора як один з елементів мультимедіа.

Той, хто звертається сьогодні до теми мультимедіа, свідомо отруєний випробуваннями і розчарованістю. Він змушений перегортати утопії, антиутопії і навіть так звані контрантиутопії, які враховують досвід усіх минулих помилок і вдалих пророцтв. Усе тече, усе змінюється, а майбутнє так само прозоре і так само загадкове — техногенні концепції 1960-х у 1980-х змінила епоха кіберпанка, нині прийнято прогнозувати художній пошук у напрямі біотеха, що радикально змінює життя людини. Припускають, що альтернативу кіборгам у майбутньому становитимуть трансгени — генетично модифіковані люди. Від техногенного проекту перетворення суспільства на закриту систему, керовану досконалою аналітичною машиною, думка футурологів знову звертається до матерії, живої плоти суспільства. Що залишається від особистої ідентичності людини під час завантаження з руйнуванням тіла, то стає предметом обговорення. Деякі філософи, що вивчають цю проблему, стверджують, що завантажений у комп'ютер мозок все одно продовжує бути людиною.

Отже, вміщена у блакитний люмінофор «надлюдина» сприймається як «вінець» постгуманістичної антиутопії. Її прагнення «безмежного життя в постлюдській епосі» цілком пояснюване, адже це — одне із найбільш давніх і глибоко природних людських бажань. Утім, як і бажання набутти божественних якостей. Люди завжди намагалися розширити межі власного існування — географічні, екологічні, розумові. Вони споконвіку прагнули зменшити когнітивний дисонанс, спричинений смертю, припускаючи існування потойбічного життя, віра в яке є основою усіх релігій світу.

У представленому мультимедійному перформансі взаємодіють різні об'єкти та специфічні матеріали й технології. Дійство розігрується зі статичних форм, співвідношення яких породжує відчуття подовженості та об'єму, а чітко окреслені акценти перетворюються

на початок відліку. Особливістю проекту є і виконання унікальних українських технологій — сцинтиляційних полімерів у центральній частині інсталяції з вражаючим ефектом світіння.

Полімедійність і полісемантизм перформансу відразу стають стимулом до інтерпретацій та дискусій. Проект об'єднує чотири абсолютно самостійні і внутрішньо завершені цілісні ідеї, які, з'єднуючись у просторі, набувають зовсім іншого змісту.

Розглянувши принципи використання у мистецьких проектах люмінофора, звернімося до ще однієї спільної розробки ІПСМ НАМ України та ІСМ НАН України.

4. Залучення до мистецьких проектів процесу синтезу барвників для художнього розфарбування полістиролу

Вибір барвників для використання у візуальному мистецтві визначався НДР «Визначення оптимального складу і синтезу фарбників для художнього розфарбування полістиролу» та «Визначення оптимальних умов розповсюдження люмінесцентного випромінювання у полімерному середовищі». Винайдені у результаті експерименту матеріали дають можливість сподіватися, що це вплине не тільки на сприйняття, але й започаткує новий напрям у сучасній художній манері самовираження митців, хоча це й потребує, звісно, не стільки техніки, не скільки практичних навиків, скільки розвинутої уяви.

Мета роботи полягала у синтезі фарбника, який був би здатний ефективно поглинати ультрафіолетове випромінювання з довжиною хвилі близько 380 нм та люмінесцювати у червоному діапазоні видимого спектру (600–650 нм), здібного рівномірно входити у полімерну матрицю на основі полістиролу. Для надання «внутрішньої» світлості полістирольного блоку необхідно було домогтися такої концентрації молекул фарбника, при якій ультрафіолетове випромінювання збуджуючого світла зможе проникнути на практичну усю довжи-

ну полістирольного блоку. Аналіз фарбників, здатних задовольнити переліченим властивостям, показав, що найбільш влучними є фарбники, які відносяться до класу похідних перилентетракарбонОВОЇ кислоти, зокрема фарбник 1,6,7,12-тетра (4-третбутилфеноксид)-N, N'-дициклогексилімід-3,4,9,10-перилентетракарбонОВОЇ кислоти. Таким чином, у результаті здійсненого експерименту був відпрацьований метод синтезу молекул фарбника цієї кислоти, що забезпечує ефективне фарбування полістиролу у рожевий колір і рівномірний розподіл у його об'ємі, а обрана концентрація дозволила забезпечити рівномірну «світлість» блоку з розмірами 90 x 100 x 18 см³ при збудженні УФ випромінюванням ртутної лампи.

Отже, уперше в Україні та у світовій практиці були застосовані не випадкові матеріали, а ті, які були необхідні митцю у його прагненні до найбільш виразної реалізації задуманої художньої форми. Це відкриває нові можливості і нове поле застосування художніх форм у контемпорарних просторах, де живопис буквально «випромінює» себе.

Вибраний напрям досліджень цілком відповідає світовому розвитку мистецтва, яке, як відомо, зараз розвивається у тісній співпраці з найсучаснішими напрямками «великої науки». У музиці, наприклад, це ІРКАМ (Інститут проблем сучасної електронної музики при Центрі Помпіду, яким керує видатний П'єр Булез); у живопису такі дослідження теж проводяться, хоча й менш інтенсивно, адже також мають свою специфіку. Як би там не було, одне є очевидним: сучасне мистецтво не може існувати без плідної співпраці з наукою.

Отримано плідний багатообіцяючий результат, котрий є вагомим аргументом, аби продовжувати пошук нових форм у візуальних практиках.

Перед тим, як зробити певні підсумування, поглянемо на проблему новітніх технологій ширше: поглянемо на соціальну важливість і загальнопрофесійну значущість новітніх мис-

тецьких матеріалів і мистецьких технологій як таких.

5. До мистецтва новітніх технологій: перспективи підготовки художника

Ми підійшли до того часу, коли перелот сталою існування мистецтва неминучий. Болонська система спричиняє зміни в усьому навчальному процесі, і це відбувається важко. Звісно, на вирішення багатьох проблем потрібний час. А от необхідність реформування саме художньої школи і освіти настала вже давно. Традиції традиціями, але навіть на початку існування наші провідні художні школи (Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Львівська національна академія мистецтв, Харківська державна академія дизайну та мистецтв) зазнавали інтенсивних змін, там викладали справжні новатори мистецтва. Якщо взяти, наприклад, НАОМА, то це В. Татлін, і К. Малевич. Львівська школа пишеться такими шукачами нового, як Р. Сельский, К. Зверинський. У Харкові працювали В. Єрмилов і Б. Косарев, які зробили великий крок — і як художники і, зрозуміло, у педагогічній системі.

Сьогодні вся українська система освіти, на жаль, зводиться суто до ремісничих проблем: як гарно намалювати натуру, як поставити її, закомпонувати. Але це лише одна з невеликих секторів сучасного мистецтва, яка взагалі існує у світі. Якщо говорити про якісь мистецькі зрушення — в ПСМ відбулася прекрасна конференція під час виставки «МУХ — Молоді Українські Художники», і я гадаю, що розмова саме про педагогічну освіту була цікавою.

Треба лише порівняти наші методи з освітою західною: якщо ви прийдете в художній вуз десь на Заході, наприклад, в Англії (багато з наших студентів йде після закінчення наших вузів в західні — в Амстердам, в Лондон — для того, щоб підвищувати кваліфікацію чи навчитися сучасних технологій), вам заборонять бра-

ти з собою малюнки з гіпсів, з оголених натур, бо там не зрозуміють, заради чого ви прийшли. Треба йти не з ремісничою наснагою, а з ідеями. Ти можеш прийти навіть з фотокартками, з відео — одним словом, з оригінальною ідеєю. Замість нашої системи «поставити руку» на Заході працює система «поставити ідею».

Зрозуміло, що якщо орієнтувати вихованця на продукування ідеї, в першу чергу мають бути включені новітні технології, які могли б бути співзвучними пропонованим ідеям. У нашій мистецькій освіті давно вже назріла необхідність рухатись у цьому напрямку, й не тільки факультетам дизайну (вони з перших курсів починають працювати з медіа). На рівні кафедр рисунку, живопису повинні існувати кафедри сучасних технологій, які б включали сюди і відео, і фотографію, і можливість працювати з новітніми матеріалами — з мистецькими матеріалами. Треба розуміти, що якщо йдеться про інсталяцію, вона включає до себе об'єкти, які не є у прямому вигляді скульптурою чи живописом. Це інсталяція, яка включає в себе багатоваріантність об'єктів — там можливі і медіа, там можливі і об'єкти, і живопис, і фотографія.

Дивлячись у майбутнє, слід замислитися саме про новітні технології, медіа-технології, про майбутнє візуального мистецтва, майбутнє візуального мистецтва як такого. Навіть ставилися питання, на що буде схоже візуальне мистецтво, живопис, через двадцять років? Це буде медіа, мультиплікація? Слід зазначити, що візуальне мистецтво 2030-х швидше за все буде схоже на фотографію, оскільки фотографія поки є основою візуального (незалежно від того, що існує кіно).

Ми настільки звикли до нових візуальних форм, що коли зараз дивимося на картину А. Мантеня «Мертвий Христос», нам вважається, що ступні Христа, пробиті цвяхами, маленькі. Чому? Тому що ми настільки звикли до фотографічного мислення, яке збільшує об'єкти, коли камера наближується до глядача. Отже, кожне зображення ми сприймаємо вже

не через себе, як це було раніше, за панування традиційного мистецтва. Ми кожен день сидимо біля комп'ютера, ми бачимо візуалізацію через фото, кіно, кожен день дивимось журнали — це візуалізація через фотографію. Якщо ви звернете увагу на новітні детективні фільми, то зрозумієте, що це, по суті, одна і та сама історія, яку було б не цікаво дивитись, якби не нові форми візуалізації — якісь кольори, «картинка» постійно рухається. Якщо раніше існував принцип Голівуда — 1 рух за 8 секунд, — зараз за 8 секунд відбувається 8 рухів. Це треба мати на увазі, оскільки художник повинен сам знати і використовувати у художній практиці такі прийоми.

Що б ми не говорили, але глядачу вже не цікаво, якщо він бачить, що художник не займається фаховим самовдосконаленням. З'явилися колекціонери, молоді бізнесмени, що вже купують не той живопис, який нам хотілося б. Вони не йдуть на Андріївський узвіз. Вони йдуть до галерей, купують зовсім новітнє мистецтво, яке навіть незвичне комусь з художників з традиційним типом мислення. Це відбувається через те, що ці покупці вже навчалися за кордоном, де навіть невеличке місто, наприклад Нюрнберг, пишеться прекрасним музеєм сучасного мистецтва. І на прекрасні зразки сучасних модернових речей приходять дивитись діти практично з усіх шкіл — це входить в обов'язкову програму. Діти сидять навколо всіх цих об'єктів, і немає дожних «руками не торкатися»: до творів сучасного мистецтва якраз треба «доторкатися», з ним треба вести полеміку, будемо говорити, у безпосередній спосіб.

Тим, хто не має відповідної освіти, відповідної розумової підготовки, гнучкості свідомості, таке мистецтво зрозуміти важко, але наведу слова Пікассо. Коли його питали про те, чому його мистецтво незрозуміле, він відповідав: «А китайське ви розумієте? Ні. Треба ж вивчити». Те саме стосується і сучасного мистецтва. Якщо погляд співпадає з твоїм мисленням, ти будеш «сучасним» незалежно від того, чим ти займаєшся. Художники як професіона-

ли повинні бути на п'ять голів вище і бачити вперед на десять–п'ятнадцять років для того, щоб дійсно бути на вістрі часу. Гегель у «Феноменології духу» підкреслював: «Наша насолода плодами не є роблення, бажане Богові, за посередництвом якого відкривалася б нашій свідомості довершена й втілена Його істина, воно є зовнішнє роблення, яке стирає з цих плодів дощові краплини або порох і, замість внутрішніх елементів моральнісної дійсності, яка оточує, виховує й надихає, зводить обширні ліси мертвих елементів їх зовнішнього існування (мови, історії тощо), не для того, аби пережити їх, а лише для того, аби їх собі уявити». Контемпорарний погляд назовні, який посів місце усамітненому традиційно класичному погляду художника всередину себе, сьогодні опиняється одним з чинників продукування незвичних художніх форм і пошук відповідних до них засобів вираження.

Стосовно медіальних технологій слід підкреслити, що ми були одними з тих, хто починали розвивати саме цей тип використання можливостей кіно: перші медіальні досвіди виникли як раз тут — Дзига Вертов «Человек с киноаппаратом», «Земля» Довженка — стрічка, де з кожного кадру можна робити картину, і яка більше сприймається як відео-арт, тому що на сучасний погляд, це більше відео-мистецтво, чим кіномистецтво у класичному тлумаченні, яке зараз нам нав'язав Голівуд. Повторюся: українські митці завжди працювали на вістрі, і нам треба знову підніматися до цього рівня, а не триматися за старе. До речі, якщо говорити про практику сучасного арт-мистецтва (маю на увазі сучасне світове західне арт-мистецтво), це система розгалужена — є Венеційське бієнале, є величезні ярмарки — FIAC, Frieze, Art Basel — і саме новітні технології, сучасне мистецтво складають 60% всіх цих виставкових площ.

Болонський процес у мистецькій освіті обговорювався нами дуже довго, але від розмов треба перейти до реального практичного досвіду. Щоб не було такого, що студент має потяг и

хист робити сучасне — інсталяцію для виставки або відеофільм, який потім покажуть на бієнале, а змушений робити лише «рукопашний» живопис. Можливо, слід створювати відповідні кафедри, де людина буде захищатися через п'ять років саме по напрямку контемпорарного мистецтва. Слід надати студентові право і можливість вибору. На наш погляд, якраз реформування цієї системи зараз, на початку XXI ст., слід визнати за найпотрібніше.

6. Місто як плацдарм втілення новітніх мистецьких технологій

Щоб з'ясувати, до якого типу наукових студій відносяться розглянуті вище експериментальні знахідки, — до фундаментальних чи прикладних, — слід визначитися із тим, що таке фундаментальна і що таке прикладна студія. На наш погляд, у царині наук у чистому вигляді не існує ані фундаментальних, ані прикладних досліджень. У точних і природничих дисциплінах не можна займатися якимись теоретичними студіями, не провокуючи практичне втілення; і навпаки, займаючись лабораторним пошуком, не спиратися на теоретичну розробку, підтверджуючи її вірність або заперечуючи її. Навіть можна сказати більше: у дисциплінах гуманітарного циклу це типове розрізнення також відіграє негативну роль: соціологічне опитування та зроблені на його основі висновки — це прикладна студія чи фундаментальна? Слід, скоріше, погодитися з тим, що у галузі будь-якої наукової дисципліни — технічної, природничої або гуманітарної — існують і фундаментальні, і експериментальні аспекти дослідження. Адже будь-яке дослідження це прагнення до невідомого, прагнення відкрити щось нове, про що напевно знатимемо, що винахід — абстрактна ідея або предметний експериментальний зразок — є насправді новим і оригінальним.

З такої точки зору можна спостерігати подвійну природу будь-якого фундаментального і будь-якого прикладного дослідження: у тих точках дотику, якими вони корелюють одне

з одним, ці дослідження доповнюють один одного до повноти вираження ідеї, втіленої у предметній формі. Майже за античним, платонівським зразком.

Розроблені ІПСМ НАМ України спільно з ІСМ НАН України пластичні матеріали дозволили запровадити втілення абстрактної ідеї авторського циклу «Аутентифікація» у предметні форми city-art'у: розташувати твір у просторі міста просто неба за умови, що цей простір складає у творі вагому семантичну та структурно-композиційну частину. Поєднані з провокативними формами акціонізму та енвайронменту, твори з циклу «Аутентифікація» розвивають соціальну гілку сучасного ленд-арту, для якого характерні споглядальна та позачасова складові твору.

Водночас репрезентовані мистецькі твори не в останню чергу спонукають замислитися, яким є співвідношення між науковим типом мислення і сприйняття світу, з одного боку, і художнім підходом до світу й особистості, художньою творчою діяльністю або сприйняттям — з іншого. На наших прикладах проблему такого взаємовідношення наукового і творчого пошуків слід розглядати у цілому, в рамках єдиної метасистеми. До цієї метасистеми слід включити і різнобічну соціальну діяльність людей, їх перебування у соціумі та повсякденний рух містом. Адже зрозуміло, що мистецтво являє собою сферу людської діяльності, в якій найширше визнання правильності інтуїтивного висновку (при тому такого, для якого використання критерію практики гранично утруднене і навіть неможливе), хоча б поступово і з певним запізненням, все ж таки здійснюється. Реакція людей, яка виникає при цьому, масова здатність сприймати почуття, ідеї та умовні образи, закладені митцем при створенні твору мистецтва, являють собою саме такий особливий випадок погодження інтуїтивних, недоказових суджень юрби індивідумів, який приводить до виникнення єдиного, «загального» і безкорисливого (у кантівському смислі) судження, і через те ми можемо визнати його об'єктивним і переконливим. Одним

з найцікавіших плацдармів для апробації такого підходу слід визнати міський простір. Оскільки ж критерій правильності твору мистецтва несе у самому собі, лишається тільки завдати творам контемпорарного мистецтва такий матеріальний аспект довговічності, який би міг спричинити їм таку міру довговічності, яку завдає звичайному бронзовому (або мідному) пам'ятнику той матеріал, з якого він виконаний.

7. Висновки

Сучасне мистецтво у швидкоплинному часі та майже кінематографічному просторі (наслідком якого — як бічна партія — є «кліпова свідомість») саме по собі провокує і вже не просто відтворює дійсність, а породжує та конструює її. Через це воно потребує нових, незвичних, «динамічних» форм, які б базувалися на новітніх наукових методиках і навіть спричиняли б до появи технологій, незвичних для традиційних умов сприйняття. Йдеться не про пасивне віддзеркалення дійсності, а про своєрідну *космогонію іншої реальності*, яка потребує від глядача високої, елітарної культури сприйняття. Вона спонукає до співучасті в акті творіння, що насамперед змінює звичні співвідношення часу і простору як такі, перетворюючи саме перетворення на спосіб буття мистецтва та у мистецтві — на спосіб буття у позачасовому виникненні.

Сучасному мистецтву, не зважаючи на безпосереднє звернення до сучасника, за великим рахунком, байдуже, розуміють його чи не розуміють. Воно здійснює експансію самим своїм існуванням, перетворюючи усе що завгодно на власний простір, щось на кшталт спектральної музики. У цій царині не панує «логіка твердих тіл» (А. Бергсон), але все більше здійснюється алогічна логіка волі, яка прагне не стільки здійснення, скільки нездійсненності, неостаточності, незбагненності, миттєвості, — втілюючи сутність буття як запаморочення вічності, яка приходить у свідомість завдяки витвору мистецтва, що поводить себе начебто воно і є

сенс буття саме зараз, репрезентуючи «присутність», своєрідний «гештальт» *Dasain*.

Точний розрахунок проекту і його фізичне втілення в оригінально розробленому мистецькому матеріалі набуває метафізичного значення, пробиваючись, мов «крин» (давньогр. слово, яке перекладається як «ключ», звідки укр. «криниця») крізь нашарування буденності. Таким чином, сутність перформансу набуває нескінченності як вічного витoku, який може сприймати будь-які способи втілення, нібито акциденції субстанціальної ідеї. Задум митця не поглинається подальшим розвитком подій, які трапляються з твором, який живе особистим життям. Мистецтво не є редуплікацією дійсності, воно вже не додаток до неї, але саме створює цю «дивовижну реальність» (А. Кар-

пентьер), ірелевантно до профанного часу, тобто не архетипічним чином, а сакральним.

У художніх творах, які виконані із застосуванням новітніх мистецьких матеріалів, відбувається немовби збіг між створенням нової художньої форми і створенням нового художнього образу. І якщо форму закладає митець, то образ, який виникає у свідомості глядача, народжується не в останню чергу завдяки застосованим незвичним матеріалам. Розповсюдження ж ідеї використання таких матеріалів — справа самих митців.

Наразі в авторів описаних тут віднайдених новітніх матеріалів стоїть питання про державне патентування цих відкриттів, аби й у цьому напрямку затвердити першість українського мистецького пошуку, що триває.

1. Авраменко О. Тринадцятий, або Шлях до себе // Сучасне мистецтво: Наук. зб. — К., 2006. — Вип. 3. — С. 17–21.
2. Булавіна Н. Мистецтво у новому полі видимості (не відсторонений погляд на ситуацію) // Сучасне мистецтво: Наук. зб. — К., 2007. — Вип. 4. — С. 147–151.
3. Бычков В. Энвайронмент. Энвайронментальная эстетика // Лексикон неоклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. Быčkova. — М., 2003. — С. 518–520.
4. Вишеславський Г. Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х рр. // Сучасне мистецтво: Наук. зб. — К., 2007. — Вип. 4. — С. 93–146.
5. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. — К., 2006. — Кн. 2. — 433–454.
6. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж; К., 2010.
7. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духа / Пер. с нем. Г. Г. Шпета. — М., 1992.
8. Експериментальні дослідження в галузі візуальних практик та новітніх мистецьких технологій. Розділ: Використання в мистецьких проєктах люмінесцентного випромінювання та визначення оптимальних умов їх розповсюдження у полімерному середовищі: Звіт про НДР (проміжн.) / ІПСМ АМУ. — Держ. реєстр. № 0106U005733. — К., 2009. — 9 с.
9. Експериментальні дослідження в галузі візуальних практик та новітніх мистецьких технологій. Розділ: Залучення до мистецьких проєктів синтезу барвників для художнього розфарбовуванні полістиролу, визначення їх оптимального складу та співвідношення при створенні мистецьких об'єктів: Звіт про НДР (проміжн.) / ІПСМ НАМ України. — Держ. реєстр. № 0106U005733. — К., 2010. — 11 с.
10. Зедльмайр Х. Утрата середини / Пер. с нем. С. С. Ванеяна. — М., 2008.
11. Зобов Р., Мостаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Под ред. Б. Егорова. — Л., 1974. — С. 54–67.
12. Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 172–187.
13. Определение оптимального состава и синтез красителя для художественной окраски полистирола: От-

чет о НИР / Ин-т сцинтилляционных материалов НАН Украины. — Док. № О/74–10. — Харьков, 2010. — 7 с.

14. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. — М., 1991.

15. *Сидор-Гібелінда О.* Народилася людина? («Аутентифікація» Віктора Сидоренка) // Сучасне мистецтво: Наук. зб. — К., 2006. — Вип. 3. — С. 28–31.

16. *Сидоренко В.* Венеційська бієнале і проблеми сучасного мистецтва України // Вісник Львівської академії мистецтв. — Львів, 2003. — Вип. 14. — С. 88–97.

17. *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. — К., 2008.

18. *Фейнберг Е.* Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке. — М., 1992.

Анотація. У статті вперше висвітлюються спільні науково-експериментальні пошуки Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (Київ) та Інституту сцинтиляційних матеріалів НАН України (Харків) стосовно розробки і використання люмінофору у мистецьких проектах та залучення до мистецьких проектів процесу синтезу барвників для художнього розфарбування полістиролу. На основі осмислення результатів цих розробок та впровадження їх в авторські твори автор пропонує широкий аналітичний погляд на стан існування контемпорарного мистецтва України, зокрема торкаючись проблем підготовки майбутніх художників та функціонування художніх форм у просторі сучасних міст (city-art).

Ключові слова: контемпорарне мистецтво, візуальне мистецтво, люмінофор, синтез барвників для художнього розфарбування полістиролу, сучасна мистецька освіта, «Аутентифікація», «Жорна часу».

Аннотация. В статье впервые освещаются совместные научно-экспериментальные поиски Института проблем современного искусства НАИ Украины (Киев) и Института сцинтилляционных материалов НАН Украины (Харьков) касательно разработки и использования люминофора в художественных проектах и привлечения в художественные проекты процесса синтеза красителей для художественной раскраски полистирола. На основе осмысления результатов этих разработок и внедрения их в авторские произведения автор предлагает широкий аналитический взгляд на состояние контемпорарного искусства Украины, в частности касаясь проблем подготовки будущих художников и функционирования художественных форм в пространстве современных городов (city-art).

Ключевые слова: контемпорарное искусство, визуальное искусство, люминофор, синтез красителей для художественной раскраски полистирола, современное художественное образование, «Аутентификация», «Жернова времени».

Summary. For the first time the article uncovers the joint scientific and experimental researches by the Modern Art Research Institute of the Academy of Arts of Ukraine (Kiev) and the Institute of Scintillation Materials of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kharkov), which considered elaboration and application of luminophore in the artistic projects and involving the paints synthesis for the artistic painting of the polystyrene. On the basis of apprehending the results of the above mentioned research and introducing it into the author's works the author proposes broad analytical review on the conditions of the Ukrainian contemporary art, considering the problems of education of the future artists and functioning art forms in the space of the contemporary cities (city-art).

Keywords: contemporary art, visual art, luminophore, paints synthesis for the artistic painting of the polystyrene, contemporary artistic education, «Authentification», «Millstones of Time».