

Цифрові технології початку XXI століття: Від відеомистецтва до нет-арту

ОЛЕГ ОЛЕНЄВ

2000-і відзначилися появою потужних приватних центрів сучасного мистецтва чи навіть приватних музеїв сучасного мистецтва, які впливають на художній процес України. З державних музеїв лише столичний Національний художній музей звернув увагу на медіамистецтво, провівши виставку німецького відеомистецтва та організувавши український медіапроект «Крик» Олега Чорного та Генадія Хмарука. Часом приватні центри чи музеї приділяють увагу медіамистецтву (як от виставка «Флюксуса» у Музеї сучасного мистецтва на Подолі), але цього замало для доволі активного поля медіамистецтва в Україні. Як на початку 2000-х говорили про потребу створення в країні музею сучасного мистецтва, так і наприкінці десятиліття почали піднімати питання про потребу створення спеціалізованого центру медіамистецтва. Досвід «ІнфоМедіаБанку», ЦСМ та українських медіафестивалів показав, що медіамистецтво як окрема мистецька форма, незалежна від естетики та правил образотворчого мистецтва, має перспективу, проте потребує підтримки.

Після того як Джордж Сорос припинив фінансувати ЦСМ в Україні у другій половині 2000-х, його спадкоємцем стала Фондація ЦСМ, яка мусила задля забезпечення своєї діяльності розпродати колекцію творів образотворчого мистецтва, зібрану в 1990-х. Медіатво-

ри, які створювалися на замовлення ЦСМ, були в повному безладі, і керівники фондації звернулися до київського теоретика медіа Яніни Пруденко з проханням облаштувати архів українського медіамистецтва. Як наслідок, постала серія лекцій-відеопоказів з історії українського медіамистецтва, і йде робота з підготовки видання, яке могло б популяризувати цей доволі маргінальний для українського арту жанр. Подібну функцію мала виконати виставка «Перевірка реальністю» (2005), куратором якої став Олександр Соловйов, один із апологетів медіамистецтва в Україні. На жаль, велика кількість українських медіахудожників на цій виставці не мала впливу на українських чиновників від культури, як і на українських олігархів, що цікавляться мистецтвом. Також мало змінила ситуацію виставка «Цифрові відчуття. Коли технології стають мистецтвом», яка 2008 р. збрала рекордну кількість відвідувачів у Києві.

У другій половині 2000-х бажання створювати медіа-артоб'єкти у молодих українських художників почали підтримувати не загальноукраїнські, а регіональні фестивалі, які містять у собі програму, присвячену медіамистецтву. Це «Деталі звуку», «Гогольfest» (Київ), «Нон Стоп Медіа/Media Non Stop» (Харків), «Тера Футура /Terra Futura» (Херсон), «Тиждень актуального мистецтва», «МедіаДепо», «Трансформатор» чи

«Футурологічний конгрес» у Львові. Зважаючи на відсутність профільної інституції, ці фестивалі є єдиною можливістю проявити себе в цьому виді мистецтва чи порівняти свої роботи з роботами західних колег. Щодо створення центру для розвитку медіамистецтва, то далі розмов робота не йде. Спільнота професійних молодих медіахудожників в Україні доволі мала: цей напрямок сучасного мистецтва в Україні, окрім відеомистецтва (групи ТОТЕМ чи УБІК, Дмитро Шиян, Анна Нароніна, Аліна Клейтман, Андрій Терент'єв, Ольга Селіщева, Роман Гаврилов), представлений такими жанрами, як нет-арт (Юрій Кручак і Юлія Костерева, Маша Шубіна, Андрій Лінік), ексель-арт (Олексій Сай), смс-арт (Роман Мінін), піксель-арт (Юліана Алімова), інтерактивна інсталяція (Тамара Грідяєва, Андрій Лінік, Олексій Хорошко, Юрій Кручак і Юлія Костерева), відеоінсталяція (Сергій Петлюк), дигітальне вуличне мистецтво (УБІК, Анна Надуда), кінетична скульптура (Анна Надуда, Анатолій Слойко), звукова інсталяція (Іван Світличний) та іншими проявами інтермедія.

Щодо трансформації кінообразності в контексті застосування цифрових технологій, то зазначимо, що, на думку Олександри Шаповал, «стереотехнології уможливають створення «надреального» кінообразу, коли реципієнт, звідусіль оточений багатоканальним звуком та об'ємним зображенням, відчуває цілковите занурення в екранне середовище». В кандидатській дисертації дослідниці простежено зростання попиту на стереокіно і відповідно активізацію його виробництва, коли з'явилася можливість, окрім фільмування на стереокамери, робити стереоефект у спеціальних комп'ютерних програмах, конвертуючи звичайне зображення у 3D-формат. На думку О. Шаповал, «у таких картинах, як "Аватар / Avatar" (реж. Дж. Кемерон, 2009), «Аліса в країні чудес / Alice in Wonderland» (реж. Т. Бертон, 2010) стереотехнологію піднесено до рангу художнього засобу, необхідного для створення кінообразу». Щороку зростає кількість стереофільмів — як анімаційних, так і ігрових.

Українське медіамистецтво уже переступило двадцятирічну історію, проте воно й досі не має належної підтримки з боку спільноти, держави чи бізнесу. Народжене як експеримент, а розвинуте за ініціативами іноземних фондів, воно й надалі залишається мистецтвом на експорт — орієнтоване на іноземного експерта чи поціновувача, часто створене на іноземні гроші чи куплене іноземцями. Цей маргінальний для української культури жанр мистецтва існує не завдяки, а, радше, всупереч — законам ринку, інтересу громади, відсутності державної підтримки. І хоча наразі перспектив створення спеціалізованого центру підтримки медіамистецтва в Україні обмаль, усе ж лишається примарна надія, що його творці привернуть увагу до себе визначними творами, і це дозволить консолідувати зусилля задля організації міжнародного фестивалю чи інституції, що підтримуватиме молодих та досвідчених українських художників нестабільних медіа.

Говорячи про інституції, як і про все в сучасній Україні, варто робити розмежування — державне та приватне. Серед перших виокремлюються два напрочуд важливих гравці. Традиційно одним з найбільших авторитетів залишається Національний художній музей України, який в останні роки реалізував кілька вельми цікавих проектів, що стали етапами «канонізації» митців «Нової хвилі», а також засвідчили повернення курсу НХМУ в бік глядача та актуального мистецтва. Скажімо, проект «Нова хвиля» (2009, куратор — О. Баршинова) зібрав роботи з приватних колекцій і дав концептуально-вичерпний погляд на цей феномен. Минулого року в музеї була показана не ретроспектива, а радше виставка-спогад про одного з найважливіших українських художників 1990–2000-х — О. Гнилицького (2011, куратори — Л. Заець, О. Баршинова). Цього літа музей здійснив вражаючий експеримент — «Міф. Українське Бароко» (2012, куратори — Г. Складенко, О. Баршинова), що, з одного боку, надав нарешті вичерпне художнє розуміння феномена українського бароко в національ-

ній свідомості, а з іншого — зламав узвичаєний музейний підхід представлення робіт у лінійному хронологічно-впорядкованому наративі. Куратори розкривали історію українського бароко, комбінуючи твори різноманітних епох, вибудовуючи широку сітку асоціацій і перегуків між творами, розділеними століттями. Скрупульозно вибудована експозиція поєднала роботи вже знаних художників «Нової хвилі» (О. Ройтбурд, А. Савадов), покоління тридцятилітніх (А. Волокітін, Р. Мінін, Ж. Кадирова) та представника ще молодшого покоління — С. Рябченка із творами класичної епохи та доби соцреалізму. Наскрізною сюжетною лінією, що об'єднала кілька сотень років розвитку мистецтва, стали химерні барокові образи.

Друга важлива установа, що радше функціонує поки що як виставкова платформа для представлення масштабних кураторських проєктів Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал», розташований у колишній будівлі однойменного воєнного заводу. За підтримки генерального директора «Мистецького Арсеналу» Н. Заболотної та кураторського бачення чи не найважливішого куратора сучасного мистецтва в українському контексті О. Соловйова тут реалізовано кілька важливих проєктів. Поруч із виставковою платформою «Мистецького Арсеналу» присутня і «Мала галерея Мистецького Арсеналу» (куратор В. Бурлака), що є динамічним майданчиком для експозиції менших проєктів.

У плані репрезентативності художнього аспекту процесу важливим видається потужний проєкт «Незалежні» (2011) О. Соловйова, про важливість постаті якого зайве говорити. Хоч у різних виданнях і «Книзі відгуків і пропозицій» самої виставки було чимало критики цього проєкту, все одно він є спробою переосмислення історії найновішого українського мистецтва, хоча й без цілісного бачення. Втім, можливо, таким різнобічним і невловимим є сам предмет обговорення, що не дає можливості уніфікованого концептуального єднання. Цього року «Мис-

тецьким Арсеналом» був реалізований найамбітніший його проєкт — Перша ківська бієнале сучасного мистецтва «Арсенале '2012». Куратором виступив відомий історик мистецтва, письменник Д. Еліот, який запропонував провідну інтегруючу тему — передчуття Апокаліпсису, що неухильно супроводжує цивілізацію. Основний проєкт бієнале отримав назву «Найкращі часи, найгірші часи — Відродження та Апокаліпсис у сучасному мистецтві» і об'єднав у цілісну кураторську нарацію 100 митців із 30 країн, які представили 250 творів мистецтва. Концептуальний наратив охопив неймовірну кількість тем і образів, пов'язаних із центральним сюжетом бієнале. Разом із основним проєктом був представлений і спільний українсько-польський проєкт «Подвійна гра» (куратор О. Соловйов, із польського боку проєкт координував директор варшавського Центру сучасного мистецтва «Замок Уяздовський» Ф. Каваууччі) — 13 представників польської артсцени і 25 українських художників. «Подвійна гра» мала вельми оригінальне експозиційне рішення і надавала основному проєкту необхідні акценти. Насамкінець варто зауважити, що «Арсенале '2012» супроводжувалося багатомасштабною програмою — 45 проєктів, реалізованих у Києві, Дніпропетровську, Донецьку, Львові, Харкові.

Щодо приватного сектору, то найбільш знана українська арт-інституція «PinchukArtCentre / ПінчукАртЦентр» була заснована українським бізнесменом і меценатом В. Пінчуком 2006 р. в Києві. «ПінчукАртЦентр», що позиціонується як одна з найпотужніших інституцій у Східній і Центральній Європі, упродовж останніх років представив українській публіці персональні виставки найважливіших світових митців попередніх двадцяти років. Зокрема, це персональні шоу Аніша Капура (2012, куратори — А. Капур, Е. Шнайдер, Б. Гельдхоф), Джеффа Волла (2012, куратор — Б. Гельдхоф), Олафура Еліассона (2011, куратори — О. Еліассон, Е. Шнайдер), Демієна Хьорста (2009, куратори — Д. Хьорст, Е. Шнайдер). Паралельно до масштабних персональних

проектів в останні роки РАС започаткував проект «Колекційна платформа» — спроба представлення найцікавіших робіт із колекції РАС у своєрідному музейному форматі як моделювання майбутнього запланованого музею сучасного мистецтва в Києві. Різнопланова діяльність РАС є прикладом реалізації послідовної інституціональної стратегії. Закладаючи в основу своєї діяльності освіту, РАС в останні роки розпочав широку «Освітню програму», спрямовану на взаємодію з аудиторією на кількох рівнях: екскурсії, майстер-класи для наймолодших відвідувачів, дискусії, круглі столи, літературна програма, дворічна освітня програма «Кураторська платформа» для підготовки молодих кураторів. Іншим аспектом діяльності РАС є представлення українського мистецтва у ширшому світовому контексті. Це реалізується і у виставковій діяльності, де поруч із проектами західних митців присутні міні-виставки українських художників, і в тому, що інституція започаткувала дві премії для молодих митців віком до 35 років. «ПінчукАртЦентр», як частина ширшої діяльності «Фонду Віктора Пінчука», має великі фінансові можливості та надпотужну інформаційну підтримку, що робить цю інституцію центральним гравцем мистецького процесу для максимально широкої аудиторії. Але також — частим об'єктом критики в мистецькому середовищі.

Цілоком з іншого боку підходить до розуміння сучасного мистецтва «Науково-дослідний центр візуальної культури», який до недавнього часу базувався в стінах Києво-Могилянської академії. Від часу заснування 2008 р. ЦВК організував понад 100 лекцій, семінарів і конференцій, близько 20 виставок і серій вуличних протестів. Після скандалу, пов'язаного із заборною виставки «Українське тіло» (2012, куратори — О. Брюховецька, С. Климко, Л. Кульчинська), який мав широкий міжнародний розголос, ЦВК припинив своє існування як науковий підрозділ Києво-Могилянської академії. Від квітня 2012 р. ЦВК працює у приміщенні кінотеатру «Жовтень» і реалізує цілу низку проектів, серед

яких один із найважливіших — українська версія польського часопису «Критика Політична» (редактор О. Радинський), що розглядає дискусійні питання на зразок легалізації наркотиків, порнографії. Часопис поєднує перекладні статті з дописами, створеними спеціально для українських чисел. Таким чином, витворюється різнобічне бачення тієї чи іншої проблеми. У контексті центрів сучасного мистецтва у Києві також варто згадати про «М17» (засновник Р. Тарабукін, куратор О. Титаренко). На жаль, не можна говорити про повноцінне функціонування «М17» як інституції, що має свою розроблену стратегію і програму, часом справляючи враження еkleктизму виставкової діяльності. Однак варто зауважити, що саме тут були реалізовані кілька цікавих проектів, як то персональна виставка одеського митця І. Гусева «Симулятор сніжності» (2012, куратор — О. Титаренко) і виставка молодого мистецтва «Ті, хто прийшли в 2000-ні».

Закінчуючи розповідь про найпомітніші інституції столиці, обов'язково варто сказати про «Я Галерею» П. Гудімова, засновану 2007 року. У грудні 2010-го був створений арт-центр «Я Галерея» в Дніпропетровську. Діяльність «Я Галереї» виокремлюється спланованою стратегією підтримки молодих митців. Для цього 2010 р. започатковано стипендіальну програму «Генофонд», що має на меті системну роботу з молодими митцями. У рамках програми група художників під кураторським провідом П. Гудімова 2011 р. була представлена у виставковому центрі Вільнюської академії мистецтв «Titanikas/Титанікас», а згодом і у Львівському палаці мистецтв. Іншим важливим напрямком діяльності арт-центру є співпраця з державними регіональними музеями (проект «Нові старі майстри» у Дніпропетровському художньому музеї, 2011; проект «Земля» у Черкаському обласному художньому музеї, 2011). Насамкінець варто зауважити, що арт-центр є частиною ширшого холдингу «Гудімов Арт Проект», до складу якого входять архітектурна майстерня, видавництво мистецької літератури, креатив-

на група «Акцент», а також музична група «Гудімов». Таким чином, розширюються межі реалізації проектів у різноманітних вимірах. Важливою особливістю української ситуації є її своєрідна децентралізація. Історично склалося, що, скажімо, у Харкові або Одесі формувалися власні мистецькі процеси, створюючи своєрідний контекст, незалежний від київського.

Кілька років тому до цього долучився і Донецьк: 2010 р. тут був заснований неприбутковий недержавний фонд «Ізоляція», розташований на території колишнього заводу з виробництва ізоляційних матеріалів (автор проекту — Л. Михайлова). «Ізоляція» має розроблену концепцію виставкової діяльності, освітню програму, а також програму резиденцій. Останнім часом особливої ваги набув проект фонду «Медичний кабінет» (куратор О. Червонік). «Кабінет швидкого реагування», як його називають засновники, перетворюється на лабораторію ідей, яка створює концептуально вивірені і «глибокі» виставки, а О. Червонік стає одним із найважливіших кураторів молодшого покоління. Однією з центральних складових діяльності «Ізоляції» є програма резиденцій. Минулого року проект «Мінлива хмарність» зібрав вісім художників з різних країн світу, які досліджували простір Донецького регіону під керівництвом Б. Михайлова — чи не найвідомішого за кордоном українського фотографа. Цього року був представлений виставковий проект як результат резиденції. Також інституція регулярно видає вебзін «ІЗО» (головний редактор А. Корабльов).

2012 року в Харкові за підтримки Асоціації випускників, викладачів і друзів Харківського національного університету імені В. Каразіна було відкрито «ЄрміловЦентр», названий на честь відомого українського художника-авангардиста В. Єрмілова (1894–1968). У центрі вже було представлено кілька виставкових проектів, і він став платформою для мистецьких акцій і круглих столів, однак радше поки що варто говорити про його «яскраві перспективи», ніж «багатий досвід». Звісно, в рамках такого огляду

не можна розповісти про всі важливі галереї та арт-центри, однак, хоча б побіжно, варто згадати про багаторічну діяльність львівського мистецького об'єднання «Дзига», а також присутність на мапі художнього процесу ініціатив херсонського «Тотему» і дніпропетровського арт-центру «Квартира», який часом реалізує цікаві мистецькі проекти.

Говорячи про діяльність інституцій сучасного мистецтва, вже доводилося так чи інакше згадувати їхній вплив на контекст через підтримку молодих митців. На цьому варто зупинитися окремо, оскільки інвестиції в молодих художників є одним із ключових важелів впливу на мистецький процес. Вже говорилося про лідерські позиції «ПінчукАртЦентру», що ставить за мету поєднання локального і глобального контекстів. Для реалізації цієї ідеї було засновано дві премії. Одна з них, нагорода «ПінчукАртЦентр» (головна премія 100 тис. грн) — для українських митців. Інша, «Future Generation Art Prize/Ф'юче Дженерейшн Арт Прайз» — перша міжнародна премія для молодих митців з усього світу (головна премія 100 тис. дол., більша частина якої йде на фінансування нових проектів). Переможець національної премії автоматично потрапляє до шорт-листа міжнародного конкурсу, відповідно переможець міжнародного конкурсу має персональну виставку в «ПінчукАртЦентрі». Наступним кроком у просуненні учасників FGAP є проект «PinchukArtCentre FGAP@Venice» — представлення митців-учасників FGAP у паралельній програмі Венеційської бієнале.

Іншим важливим конкурсом є «МУХІ», заснований М. Щербенко, власницею і арт-директором «Bottega Gallery/Боттега Гелері». Назва конкурсу є аббревіатурою словосполучення «молоді українські художники», викликаючи в пам'яті іншу аббревіатуру — YBA (young British artists/молоді британські художники), що була ключовою у світовому мистецтві другої половини 1990-х — на початку 2000-х. Володар Першої премії отримує 40 тис. грн, однак важливішою для учасників конкурсу виявляється виставка

номінантів, адже це пряма можливість потрапити у поле зору кураторів і галеристів. На нещодавній першій київській бієнале сучасного мистецтва «Арсенале '2012» була започаткована своя премія — «Arsenale Awards/Арсенале Евордс», яка вручалася в номінаціях «За вагомий внесок у розвиток сучасного мистецтва» (20 тис. дол.), «Відкриття Арсенале '2012», а також «Вибір глядацької аудиторії» (обидві 15 тис. дол.).

Наприкінці розмови про конкурси та премії варто окремо сказати про традиційно найвпливовішу відзнаку — Національну премію ім. Тараса Шевченка, яка в останній період зазнавала нищівної критики. Минулого року трапилася напрочуд прикметна подія, коли державну премію отримав митець, який 2011 р. поставив національний рекорд на світових аукціонах: робота «Кінь. Ніч» А. Криволапа на торгах «Філіпс де Пюрі енд Ко» в Лондоні була продана більш ніж за 124 тис. американських доларів. Таким чином, прірва, яка існувала між баченням держави та актуальною ситуацією у мистецькому процесі, стала на півкроку меншою.

Одним із найпроблемніших сегментів мистецького процесу є грантодавство, оскільки зазвичай фінансування нових проєктів майстрів здійснюється виключно за умов потрапляння у шорт-лист певної премії (як у випадку, скажімо, з премією «ПінчукАртЦентру») або конкурсу (випадає «Kyiv Sculpture Park/Київ Скульптур Парк»), або масштабної виставки типу «Арсенале '2012», де частина робіт створювалася спеціально для проєкту. Грантодавача ініціатива, що охоплює широке розмаїття сфер культурного процесу, розпочата «Фондом розвитку України» Р. Ахметова, була втілена в конкурс грантів «ІЗ (ідея — імпульс — інновація)». Велика кількість проєктів та індивідуальних подань була реалізована саме за підтримки цього конкурсу. Варто зауважити, що в середині 90-х каталізатором українського мистецького процесу був Центр сучасного мистецтва Сороса. Художник В. Цаголов говорив: «Якщо б не було цього Центру, я собі не уявляю... Мабуть, нічого б не було, чи було, але з запізнен-

ням на 10 років». Нині ж ситуація, на щастя, не дозволяє говорити про єдину панівну інституцію, а радше про розкіш багатоманітних підходів до сучасного мистецтва.

Безумовно, вітчизняному відеомистецтву притаманні певні художні особливості. По-перше, це, як і в західному відеоарті, проблема телебачення, яку піднімали у своїх роботах Василь Цаголов («Тверде ТБ», 1995), Андрій Казанджій («Коли екрани стають тоншими», 1995), Гліб Катчук («Апокаліпсо», 1997), Ілля Чичкан (інтерактивна відеоінсталяція «Глобал ТБ/Global TV», 2005). По-друге, це постмодерністське цитування спадщини німого кіно в відео Олександра Ройтбурда («Психоделічне вторгнення панцирника "Потьомкін" у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна», 1998, «Ерос і Танатос пролетаріату, що переміг в психомоторній паранойї Дзиги Вертова», 2002, «Механічний балет», 2002), Гліба Катчука («Мельес/Milies '2000», 1999), Іллі Чичкана та Кирила Проценка («Невидимий Арсенал», 2005).

Тема тілесності також є важливою для українських художників, які опрацювали її у роботах «Спляча красуня» (1992), «Криві дзеркала. Живі картини» (1993, Олександр Гнилицький), «Ерос і Танатос...» (2002, Олександр Ройтбурд), «Танцюючі дрти» (2003, Анна Артеменко та Іван Цюпка). Ще одна художня особливість українського відеомистецтва — тема симулякру, примарності навколишнього світу. Вона постає у відеороботах Іллі Ісупова («Жага», 1998) та Олександра Гнилицького і Лесі Заяць («Візуальний вініл», 2005). Становище людей з особливими потребами у сучасному сіспільстві є об'єктом дослідження у відеороботах Гліба Катчука та Ольги Кашимбекової («Антикараоке», 2000), Оксани Чепелик («Хор глухонімих», 2004), Юрія Кручака та Юлії Костеревої («Невидимі шляхи», 2007, «Стар тайм», 2008).

Перші українські медіа-художники (можливо лише за винятком Гліба Катчука) — це переважно живописці, що експериментують з новим матеріалом — новітніми технологіями. Вони

працюють з живописом, відео, інсталяцією, перформансом, скульптурою, фотографією, нерідко об'єднуючи ці елементи. Та все ж таки серед першопрохідців українського відеомистецтва необхідно назвати дві постаті і одну групу художників. Львівський «Фонд Мазоха» та київські художники Кирило Проценко та Олександр Гнилицький — вони можуть конкурувати за звання першого українського відео-художника.

Живописець за освітою, Кирило Проценко на початку 1990-х знімає дві стрічки короткого метра «Запах/Smell» (1991) і «Так/Yes» (1992). І хоча ці роботи були все ще пронизані кінематографічною естетикою, їх можна назвати перехідною ланкою від «кінобачення» до «відеобачення». Їм притаманні деякі риси відеоарту — динамізм та метафоричність. Ці роботи неодноразово включалися до програми показів українського відеомистецтва за кордоном. Власне першим відеоартом (який себе так і позиціонував) були роботи Олександра Гнилицького — одного з лідерів «Хвилі українського трансавангарду» та членів мистецького угруповання «Паризька комуна», якого і можна назвати першим українським медіа-художником.

Багато в чому для Гнилицького художня робота з технічним пристроєм була органічним продовженням його діяльності в якості театрального художника, якому часто треба володіти не лише художнім, але й конструктивним мисленням техніки-винахідника. Про це свідчать і його ранні роботи-інсталяції «Анаморфози. Танок смерті» (1996), «Покажи своє» (1998), і останні живописні твори, що досліджували заломлення зображення на різних дзеркальних поверхнях — «Сантехніка (автопортрет)» (2008), «Сіль/Перець (автопортрет)» (2008), «У куполі» (2008), «Крізь вікно» (2008).

Гнилицький був художником ренесансного типу — його роботи спираються не лише на художній, але й на ремісничий і науковий досвід. Медіа-роботи, створені разом із Лесею Заяц — «Кімната» (2005), «Кімоно» (2007), «Софа» (2007), «Медіажир» (2007), «Арія таріл-

ки» (2008) — свідчать про постійну еволюцію Гнилицького як медіа-художника. Його перша відеоробота «Спляча царівна» з'явилася 1992-го. На позичену камеру було знято відео тривалістю 25 хв., упродовж яких гола дівчина лежала в труні з оргскла і мастурбувала. До відеоряду додавався озвучений Наталею Філоненко текст, що за допомогою технічного пристрою був уповільнений так, що практично не можна було розібрати слів. В цьому художньому нюансі проявилася основна тема майже усіх подальших медіаробіт Гнилицького: його твори завжди намагалися передражнити, викривити реальність, показати її примарність і нестійкість. Сам текст поеми «Спляча красуня у скляній труні» був іронічним парафразом Гнилицького на поему Олександра Пушкіна.

Наступного року художник разом із Максимом Мамсіковим і Наталею Філоненко знімає відео «Криві дзеркала — живі картини» (1993). Купивши майже за безцінь дзеркала у колишнього наглядача кімнати сміху, Гнилицький зняв відео, яке знову намагається трансформувати реальність — зображення нагадувало психоделічний галюциноз: оголені тіла, голови, руки, ноги спліталися й розпадалися на автономні частини, викривлялися у неприродний спосіб. Відео наштовхує на думку, що Гнилицький, відчувши смак мистецтва, що співпрацює з новітніми технологіями, намагається трансформувати зображення у спосіб, наче його оброблено за допомогою комп'ютерних програм.

Однак на даний момент можна констатувати нову хвилю інтересу до медіамистецтва в Україні, яка настає одразу з декількох фронтів: від молодого покоління художників, що вже виросло за клавіатурою, та молодого покоління теоретиків, що прагнуть створювати автентичні концепції та відновлюють історію розвитку медіамистецтва в Україні; а також від культурних інституцій, які останнім часом проявляють все ще кволий, але дедалі більший інтерес до співпраці мистецтва і новітніх технологій. Бажання молодих українських художників створювати медіа-артоб'єкти підтримує наявність регіональних

(цікаво, що в Києві на даний момент вони відсутні) фестивалів, які включають у себе програму, присвячену медіамистецтву. Перш за все, це «МедіаНонСтоп/MediaNonStop» (Харків), «Тера Футура/Terra Futura» (Херсон), «Тиждень актуального мистецтва» з програмою «MediaDero» та «Transformator» у Львові. Зважаючи на відсутність профільної інституції, ці фестивалі є чудовою можливістю проявити себе та навіть порівняти свої роботи з творами західних колег.

Також треба підкреслити, що упродовж останніх років значно розширився і жанровий діапазон робіт, який раніше був переважно обмежений відеоартом — найпростішим з технічних причин. Зокрема на сьогодні медіамистецтво в Україні представлено такими жанрами,

як відеомистецтво (молодий склад ТОТЕМа, SOSka, Р.Е.П., УБІК, Дмитро Шиян, Лада Наконечна, Анна Нароніна, Аліна Клейтман, Андрій Терентьєв, Ольга Селіщева, Роман Гаврилов), відеоінсталяція (Сергій Петлюк), інтерактивна інсталяція (Тамара Грідяєва, Андрій Ліник, Олексій Хорошко, Юрій Кручак і Юлія Костерева), нет-арт (Юрій Кручак і Юлія Костерева, Маша Шубіна), смс-арт (Роман Мінін), ексель-арт (Олексій Сай), піксель-арт (Юліана Алімова), кінетична скульптура (Анна Надуда, Анатолій Слойко), дигітальне вуличне мистецтво (УБІК, Анна Надуда), звукова інсталяція (Іван Світличний). Та як бачимо з переліку імен у дужках, відеомистецтво все ще переважає як технічно найпростіший жанр.

1. *Уэбстер Ф.* Теории информационного общества / Пер с англ. — М., 2004.
2. *Вершинская О. Н.* Информационно-коммуникационные технологии и общество. — М., 2007.
3. *Stevenson N.* Understanding Media Cultures : Social Theory and Mass Communication. — L., 2009.
4. *Moore S.* Thinking about Media and Communications. — L.; N. Y., 2005.
5. *Frost C.* Media Ethics and Self-regulation. — Harlow, 2000.
6. *Беглов С. И.* Четвертая власть: Британская модель. История печати Великобритании от «новостных писем» до электронных газет. — М., 2002.

Анотація. В статті досліджено українське цифрове мистецтво початку 21 століття, а саме — генезис відеомистецтва у нет-арт. Увагу також зосереджено на розвитку державних і приватних інституцій у відповідній галузі, робиться спроба комплексного соціокультурного погляду на генезис українського відеомистецтва й нет-арту.

Ключові слова: відеомистецтво, нет-арт, українське цифрове мистецтво.

Аннотация. В статье исследуется украинское цифровое искусство начала 21 века, а именно — генезис видеоарта в нет-арт. Внимание также направлено на развитие государственных и частных институций в соответствующей сфере, делается попытка комплексного социокультурного взгляда на генезис украинского видеоарта и нет-арта.

Ключевые слова: видеоарт, нет-арт, украинское цифровое искусство.

Summary. Research dedicated to the Ukrainian digital art in the beginning of 21st century, and particularly to genesis of video-art and net-activism. Having been concentrated on evolution of state and private foundations of digital art in Ukraine, it is also made an attempt to understand reality of digital art with a help of complex and socio-cultural view onto genesis of the Ukrainian video-art and net-activism.

Keywords: video-art, net-activism, Ukrainian digital art.