

Оксана ЧЕПЕЛИК

ПОШУКИ ФІЛАНОЇ ПОЛЯ ВІРІЛІО

*Прогрес і катастрофа — різні сторони
однієї монети.*

Ханна АРЕНДТ, 1968

«Однією з основних ознак, що характеризує сучасну цивілізацію на противагу тим, які їй передували, є *швидкість*. Метаморфоза відбулася за життя одного покоління», — констатував у тридцятих роках історик Марк Блок [1]. Така ситуація в свою чергу породжує другу ознаку — *випадок*. Наростаюче узагальнення катастрофічних подій не тільки загострює сьогодишню реальність, але й призводить до розпачу й розчарувань прийдешні покоління. Констатація безсилля перед виникненням несподіваних і катастрофічних подій змушує нас переглянути звичну тенденцію, за якої *ми стоїмо перед випадком*: щоб започаткувати новий тип музеології та музеографії — аби *уявити випадок перед нами* — всі випадки: від найбільш банальних до найтрагічніших, від природних катаклізмів до найжахливіших промислових та техногенних катастроф. Саме цю ідею й реалізував Поль Віріліо. 2002 року Фонд Картье видав його книгу-каталог «Ce qui arrive» / «Unknown Quantity», вихід якої супроводжувався виставкою, а б, навіть, сказала, виставка ілюструвала вихід книги.

Поль Віріліо — філософ, урбаніст, «дромолог» (учений, що вивчає швидкість як категорію сучасного світу), автор численних публікацій, серед яких такі як «Швидкість і політика» («Speed and Politics», 1986), «Естетика зникнення» («The Aesthetics of Disappearance», 1991), «Машина Зору» («The Vision Machine», 1994), один з найбільш проникливих критиків технологій та їх морального, політичного й культурного впливу на сучасну епоху. Можливо, саме обізнаність в архітектурі визначила особливе бачення проблем, якими займається Поль Віріліо. Близьке знайомство з проблемами простору на практиці дозволило йому зробити геополітичний простір об'єктом дослідження. Поширення влади на теренах нашої планети, поширення інформації в ефірі, співвідношення простору і часу, їхня похідна — швидкість (а саме вона є дуже важливим для Віріліо параметром виміру нашого часу), стають тими явищами, які Віріліо пильно розглядає й аналізує.

Сьогодні критикою часу та пророцтвом займатися неможливо. Тому сучасному мистецтву часто закидають, що воно не реагує на політичну актуальність. Хоча на нашій території політична актуальність досить вітається тими самими західними кураторами, в силу історично сформованих причин і стереотипів, де завдання побудови відкритого суспільства вважається першочерговим, а мета реагування на філософські або етичні проблеми непосильним завданням, але це тема — для окремої статті. Сьогодні глобальні комунікації, всюдишуща реклама, телебачення та інші структури, що прагнуть до консенсусу й одномірності, витиснули «соціально-критичну позицію» з художньої сцени.

Отож, ці докори не стосуються виставки Поля Віріліо, що відбувалася з грудня 2002 по березень 2003 року в Парижі у Фонді Сучасного Мистецтва



1. Ернаут Мік.
«Middlemen». 2001 р.



2. Цяй Гуо-Цзянь. Кадр з
фільму «Сьогодні ввечері
так мило». 2001–2002 рр.



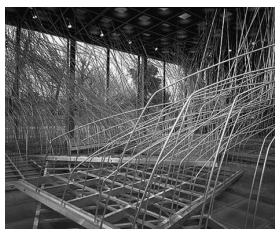
3. Ненсі Рубінс. Інсталяція
«МоМА та частини
літака». 1995–2002 рр.

Картье. Ще 1991 року в Жуї-ан-Жоза, де був започаткований Фонд Картье, перше ніж перемістився до нової «програмної» будівлі Жана Нувеля на бульвар Распай, Поль Віріліо реалізував виставку, присвячену швидкості.

У нинішньої виставки існують дві версії назви, у французькій і англійській мовах вони звучать по-різному: «Ce qui arrive» / «Unknown Quantity», патетично пророче «Те, що прийде» може бути також перекладене з французької в більше спокійному констатаційному варіанті: «Те, що трапляється» і англійською: «Невідома кількість». Англійський варіант запозичений з назви інсталяції «Unknown Quantity» угорського режисера Андрія Ужїци (Andrei Ujica), що мешкає у Берліні. Ця інсталяція віддзеркалює філософський діалог Світлани Алексієвич, української журналістки, автора книги «Голоси із Чорнобиля: Хроніка майбутнього», з Полем Віріліо. Її книжка є рахунком життя після Чорнобиля, написана на основі сотень інтерв'ю, які автор зробила зі свідками та жертвами трагедії. Світлана Алексієвич народилася в Україні 1948 року, а з жовтня 2002 р. живе у Франції, завдяки гранту, наданому Парламентом письменників, що був частково спровокований урбаністом-філософом Полем Віріліо та соціологом П'єром Бурд'є. Вона розпочала кар'єру як журналіст, опублікувавши дві книги про Другу

світову війну, що викликали в країні суперечливу реакцію. Її книга про війну в Афганістані «Радянські голоси з афганської війни» була об'єктом критики з боку партійної та військової преси, яка не простила їй спростування міфу про славу Радянську армію. «Голоси з Чорнобиля: Хроніка майбутнього» — її остання книга. Як для Світлани Алексієвич, так і для Поля Віріліо Чорнобиль — щось більше, ніж поломка реактора, це передбачення глобальних катастроф, що визначають майбутнє світу. Сутнісний нещасний випадок — Чорнобиль — це також катастрофа свідомості. Цитата з Фрейда «Кількість кладе край враженню, що це випадок» (1914–1915 pp.) є епіграфом до виставки.

«Ce qui arrive» / «Unkown Quantity» — це спроба досліджувати одне з найбільш важливих питань, порушених Полем Віріліо в останніх роботах: вся



5. Тоні Ослер. «Дев'ять–Одинацять». 2001 р.

6. Леббеус Вудс. Інсталяція «Падіння». 2002 р.

4. Обкладинка книжки Поля Віріліо «Ce qui arrive» / «Unkown Quantity»

кількість нещасних випадків (що збільшується) як непрямий наслідок людської діяльності пов'язана з винаходами. Це свого роду пілотний варіант майбутнього Музею Катастроф, метою створення якого є опір стиранню етичних та естетичних орієнтирів, втраті змісту, свідками й жертвами яких, за виразом Поля Віріліо, ми є так часто. Аби порушити питання про неувважність до головних сфер ризику, виставка, що відкрилася в Парижі в першу річницю атаки на Всесвітній Торговий Центр у Нью-Йорку, покликана була стати присвятою прозорості, примусовому філософському та науковому розумінню.

XX століття було дійсно століттям серійних катастроф, починаючи з «Титаніка» 1912-го й закінчуючи Чорнобилем 1986-го, не кажучи вже про Севезо, аварії на хімічному заводі в Тулузі та про історичний теракт 11 вересня з його прямою трансляцією на телеекранах усього світу. Якщо *винахід є ніщо інше, як манера бачити* та охоплювати випадок, як знак, як шанс, то — саме час відкрити музей того, що відбувається саме собою, цієї «непрямої продукції»

науки та технокультури, що являє собою лихо, промислову або іншу катастрофу. Здається логічним, що ХХ століття, на жаль, буде пожинати врожай замаскованої продукції, який становить найрізноманітніші нещастя, *так, що їх повторення стає ясно відчутним історичним феноменом* [2]. З цього приводу Поль Валері казав: «*Інструмент прагне зникнути зі свідомості*. Інакше кажучи, його функціонування стає *автоматичним*. Що з цього варто вивести, так це нове рівняння: *свідомість існує тільки для катастроф*» [3]. Виставка «*Se qui arrive*» / «*Unknown Quantity*» є збіркою усіляких ексцесів, опис яких щодня проливається на нас з усіх найбільших інформаційних каналів, що репрезентують *музей жаків*, за визначенням Поля Вірлію, і що, здається, ніхто не усвідомлює, завжди передвіщає й супроводжує ще більш значні нещастя, в усе більшому масштабі. Ситуація ускладнилася з часу грубого перетворення *філософії* у свого антипода, іншими словами, народження *філофолії*, чи *філаной* (англ. *philanoia*), любові до радикальної бездумності (фр. *folie* — божевілья), коли безглуздий характер наших дій не тільки перестає нас свідомо турбувати, але збуджує й спокушає завдяки прогресуючому звиканню до нечутливості, байдужості перед божевільними сценами [4], безупинно повторюваними на «ринках видовищ». І тут ми повертаємося до тези Славоя Жижека «полюби свій симптом» з його синдромом втраченої Реальності [5].

Після *матеріальної катастрофи* ми присутні при фатальному виникненні «*катастрофи свідомості*», інформатика якої може бути знаком самої природи безсумнівного «прогресу» і паралельно — природи непоправних втрат [6]. Автор звертається не до цінностей культури, а до тих цінностей, які йому пропонує цивілізація. Вірлію своєю виставкою формує і транслює етику.

Експозиція побудована у такий спосіб: на першому поверсі представлено три роботи. Інсталяція Леббеуса Вудса (Lebbeus Woods), що називається «Падіння», влаштована всередині великого залу першого поверху споруди, створеної Жаном Нувелем. Вона амбіційно розкриває природу цього явища: в ізолюваному з трьох боків просторі за допомогою скла від підлоги до стелі реалізована спеціальна маніфестація фізичної та гіпотетичної суті падіння. Аби краще зрозуміти, уявімо, що виставковий зал раптово обвалився, стеля падає на підлогу. Це руйнування може мати різні причини: дефекти конструкції або концепції, вибух або будь-які непередбачені явища. Структура конструкцій будівлі та використані в ній матеріали пручаються імперативу падіння, протистоять силі тяжіння. Падіння відбувається протягом двох секунд. Звичайно ж, занадто швидко, щоб помітити неозброєним оком, але досить, аби концептуалізувати цю подію. Така просторово-часова ідея падіння, його швидкоплинність не може продемонструвати його розуміння інакше, ніж за допомогою уяви.

Стефан Вітелло (Stephen Vitello), запрошений Фондом Картъє реалізувати звуковий твір у взаємодії з інсталяцією Леббеуса Вудса, у якому він виявляє цікавість до процесу руйнації, поєднує у своїй роботі деконструкцію та випадковість. Вітелло грає із записом звуку випадковим чином, аби створити твір, що перевертає наше розуміння звуку, місця і жанру, та викликає почуття нестабільності.

Для виставки «*Ce qui arrive*» / «*Unknown Quantity*» Ненсі Рубінс (Nancy Rubins), яка працювала з *objets trouvés* і пережила землетрус, що став поворотним моментом у її творчості, адаптувала до простору Фонду Картъє свій проєкт «*MoMA і частини літака*» (1995–2002 рр.). Це — монументальна висяча скульптура, що кидає виклик закону всесвітнього тяжіння і передбачуваному ризику падіння, — складена із частин фюзеляжів літаків, знайдених на авіаційному цвинтарі в Каліфорнії.

А в підвалі — простір, розподілений на дрібні бокси з безліччю проєкцій і телевізійних екранів. Перше, що ми бачимо, зійшовши по сходах у Музей Випадків, — це кадри задимлених руїн у фільмі Тоні Ослера (Tony Oursler) «*Дев'ять–Одинадцять*» («*Nine–Eleven*», 2001 р.). Проживаючи у двох кварталах від Всесвітнього Торговельного Центру, він збудився від шуму вибуху ранком 11 вересня, — у вікнах його майстерні було видно пролом у будівлі, полум'я, дим, тисячі аркушів паперу, що летять у небі, що він і зафіксував своєю цифровою камерою. Потім кадри подій 11 вересня, відзняті Мойрою Т'єрні (Moira Tierney) з даху будинку в Брукліні, а також вибране з 24-годинної добірки матеріалу Вольфганга Сталя (Wolfgang Staehle), знятого здалеку веб-камерою. Хоча фільм Джіма Коена (Jim Cohen) «*Прапорці*» (2000 р.) і не свідчить безпосередньо про теракти, але він передбачає образи, розповсюджені після 11 вересня, поєднуючи документальний фільм, змонтований на матеріалі його особистих архівів, наратив та експериментальне кіно. Фільм «*Перехрестя*» (1976 р.) Брюса Коннера (Bruce Conner) показує двадцять сім різних картин на основі знятого американським урядом першого підводного випробування атомної бомби 25 липня 1946 р. на атолі Бікіні. У другому своєму монтажному «*Фільмі*» (1956 р.), представленому у Фонді Картъє, з кадрами знаменитих катастроф, автор, фокусуючись на критиці американської поп-культури з її суспільним захватом перед швидкістю, завоюваннями, владою, досліджує форми ідеологічних значень і етичних наслідків. У фільмі «*Наше сторіччя*» (1982 р.) вірменський кінематографіст Артавазд Пелешян за допомогою майстерного монтажу хроніки підкорення космосу демонструє найзухвалішу мрію людства ХХ століття і найбільший ризик, пов'язаний з нею.

Однак такий експозиційний підхід, на мій погляд, не створює «нову оптику», а повторює ефект перемикання каналів у режимі нон-стоп з трансляціями

катастроф. Якщо звернутися до медичної практики в спробі лікувати відеоентропію, ефект звикання, а також потребу в щоденному збільшенні наркотичної дози катастроф з необхідним симптомом задоволення, навряд чи придатним виявиться принцип *clavus clavo pellitur* (лат. «клин клином»).

Для мене магія будь-якого художнього проекту народжується із зазору між словом та його несподіваним втіленням, що розкриває нові можливості змісту. Так от, автор у своїй експозиції практично не залишає місця для такого зазору. Від твору, що ми бачимо, до значення, яким ми його наділяємо, виникає втрата, яку М. Дюшан назвав «художнім коефіцієнтом» [7]. Саме це зникнення значень і відрізняє мистецтво від комунікації. Так, реклама використовує візуальну ефективність, у той час як мистецтво в акті комунікації готує власну ерозію. Як принцип нестабільності в механічній тривалості функціональної реальності, твір є ментальним місцем, де художник матеріалізує ставлення до незвіданого, за виразом Нікола Бурріо [8].

Дві роботи привернули мою увагу саме тому, що перебували на території пошуку розширення вищезгаданого зазору. Фільм «Сьогодні ввечері так мило» («Tonight So Lovely», 2001–2002 рр.) Цяй Гуо-Цзяня (Cai Guo-Qiang) піднімає завісу над лаштунками великого піротехнічного спектаклю, організованого в Шанхай для Азіатсько-Тихоокеанської конференції в жовтні 2001 року. З цієї нагоди художник, що використовує у своїх роботах вибухові речовини, закидає Шанхай світловими ракетами й різнобарвними вогнями: використання масштабних феєрверків є референцією модній репрезентації «суспільства видовища» за Гі Дебором [9]. У проекті репрезентовано два фільми: офіційний рекламний кліп і документація художника, де на екрані відсутні люди (місто було перекрито) — превентивні запобіжні заходи як реакція уряду на події 11 вересня. Робиться акцент на техніку *detournement*'а, демонструючи при цьому зворотний бік «суспільства видовища», його сутність, приховану за гламурним фасадом [10].

І вже досить відома, дивна й загадкова відеоінсталяція «*Middlemen*» (2001 р.) голландського художника Ернаут Мік (Aernout Mik) репрезентує брокерів як акторів у спокійному контрасті з хаотичним декором, спровокованим сильним шоком від біржового краху. Вони сидять, стоять нерухомі й апатичні, або здригаються від нервового тикуну із зупиненим на дисплеї поглядом в оточенні безлічі паперів, що покривають підлогу, і червоних телефонів, що зберігають незвичне мовчання.

Сучасне мистецтво виявляє територію, де може створюватися продукт, аналог вакцини, що виробляє стійкий імунітет стосовно будь-яких форм психічної реальності, що нав'язується.

1. *Блок М.* Апология историка, или Ремесло историка / Пер. с нем. — М., 1986. — С. 14.
2. *Virilio P.* Ce qui arrive. — Paris, 2002. — Р. 3.
3. *Валери П.* Об искусстве / Пер. с фр. — 2-е изд. — М., 1993. — С. 154.
4. *Virilio P.* Ce qui arrive. — Р. 5.
5. *Жижек С.* Возвышенный объект идеологии. — М., 1999. — С. 79.
6. *Virilio P.* Ce qui arrive. — Р. 8.
7. *Bourriaud N.* Models of Languages: Notes on Art in France // L'Amour de L'Art. — Lyon, 1991. — S. 413.
8. *Bourriaud N.* Models of Languages... — S. 413.
9. *Ги Дебор Э.* Общество спектакля. — М., 2000. — С. 89.
10. *Ги Дебор Э.* Общество спектакля. — С. 146.