

УДК 7.038.53:791(477.83-25) "1989-2016"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-2-6>

Володимир КОГУТ,
orcid.org/0000-0001-5061-6864
аспірант кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) management@lnam.edu.ua

Роксолана ПАТИК,
orcid.org/0000-0002-1520-1185
професор кафедри менеджменту мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) management@lnam.edu.ua

ДО ПИТАНЬ МЕТОДИКИ РОЗМЕЖУВАННЯ ВІДЕОМИСТЕЦТВА ТА ВІДЕОДОКУМЕНТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ВІДЕОАРТУ ЛЬВОВА 1989 – 2016 РР.)

Особливе збентеження в українських дослідженнях викликають хибні спроби нав'язати той чи інший твір відеоарту до перформансу, хепенінгу, енвайронменту, акціонізму тощо. Відтак є нагальна потреба чіткого розмежування чим є відеоарт та окреслити ознаки відмінності від відеодокументації перформансу. Розглянуто виражену проблему вітчизняного мистецтвознавства – помилкова атрибуція зразків відео-мистецтва, а власне залічування відеодокументацій до мистецької практики відеоарту. Особливу увагу у статті приділено аналізу наукових розвідок у яких хибно висвітлено типологію відеоарту, проведено певною мірою уніфікацію основних дефініцій термінів. У процесі дослідження запропоновано авторський метод відокремлення відео який усуває проблему хибного залічування відеодокументацій перформансів, хепенінгів тощо. Приналежність до форми мистецтва відеоарту можемо визначити виокремленням власне відео із твору, якщо без нього (відео), твір мистецтва продовжує функціонувати, як такий, що здійснився, значить маємо справу лише з архівними матеріалами (у вигляді відеозапису) які аж ніяк не можуть бути типом відеоарту – «відеодокументацією». Також виявлено що окреслений метод є допоміжним та повністю зберігає свою дієвість у зворотній проблемі – нав'язування відеоарту до інших мистецьких практик наприклад перформансу. Готовність до застосування методу перевірено на практиці та результати висвітлено у статті. Разом з тим проведено аналіз доцільності застосування терміну «відеоперформанс» – у якому виявлено проблему двійкової приналежності твору до мистецьких практик, що безсумнівно привносить непорозуміння у мистецтвознавчий аналіз подібних творів. Запропоновано термінологічне розмежування – перформансу (у вигляді відеодокументації) та перформативної дії перед камерою (у вигляді практики в межах відеоарту). Підсумовуючи результати застосування методу відокремлення відео, додатково встановлено потребу створення переліку ознак невідємності взаємин перформативної дії із відеозаписом. Названо ознаки ідентифікації такого відеоарту у якому присутня перформативна дія відбувається власне перед камерою (не є документацією), а саме: кадрування є елементом мистецького висловлювання; умисно використовується перевага / недолік відеокамери; дійство підпорядковує монтаж відеозапису; втручання до темпоральної послідовності / ритму відтворення.

Ключові слова: метод відокремлення відео, відеоарт, відеодокументація, медіамистецтво, перформативна дія перед камерою.

Volodymyr KOHUT,
orcid.org/0000-0001-5061-6864
Graduate Student at the Department of History and Theory of Art
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) management@lnam.edu.ua

Roksolana PATYK,
orcid.org/0000-0002-1520-1185
Professor at the Department of Art Management
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) management@lnam.edu.ua

TOWARD A METHODOLOGY FOR DISTINGUISHING BETWEEN VIDEO ART AND VIDEO DOCUMENTATION (ON THE EXAMPLE OF VIDEO ART IN LVIV 1989 – 2016)

Embarrassment in the Ukrainian studies cause false attempts to impose this or that work of video art to performance, happening, environment, actionism, and the like. Therefore, there is a need to clearly distinguish what video art is and determine the signs of distinction from video performance documentation. The author considers a pronounced problem of the national art criticism – false attribution of video art samples, and the actual attribution of video documentations to the artistic practice of video art. Particular attention is paid to the analysis of scientific studies which incorrectly covered the typology of video art, a certain degree of unification of the basic definitions of terms. In the process of research, the author's method of video separation which eliminates the problem of false attraction of video documentaries of performances, happening events and the like is proposed. Belonging to the art form of video art can be defined by separation of its own video from the work, if without it (the video), the work of art continues to function, as such, that implemented, then we are dealing only with the archival materials (in the form of video), which cannot be a type of video art – "video documentation". Also, it has been revealed that the outlined method is auxiliary and fully preserves its effectiveness in the opposite problem – the imposition of video art in other artistic practices, such as performance. The readiness of the method has been tested in practice and the results are reflected in the article. At the same time the feasibility of the term "video performance" has been analyzed, where the problem of binary affiliation of the work to artistic practices has been revealed, which undoubtedly introduces misunderstandings into the art history analysis of such works. A terminological distinction is proposed – between performance (in the form of video documentation) and performative action in front of the camera (as a practice within video art). Summarizing the application of the method of video separation, the necessity of creating a list of signs of inseparability of the relationship of performative action with video recording is additionally established. The signs of identification of such video art in which there is a performative action takes place proper in front of the camera (is not documentation), namely: framing is an element of artistic statement; intentionally used advantage / disadvantage of the video camera the action subordinates the editing of the video recording; interventions in the temporal sequence / rhythm of reproduction.

Key words: video separation method, video art, video documentation, media arts, performative action in front of the camera.

Постановка проблеми. Відеоарт в Україні існує більш як 30 років, за цей час не створено жодної монографії за цією темою, а фахових досліджень в цілому є обмежена кількість. Натомість бачимо спроби дослідників сприймати відеоарт через призму – де лише наявність відеозапису «повідомляє» приналежність до відеомистецтва (Шумилович, 2020), що є помилково. Особливе збентеження в українських дослідженнях викликають хибні спроби нав'язати той чи інший твір відеоарту до перформансу, хепенінгу, енвайронменту, акціонізму тощо. Відтак є нагальна потреба чіткого розмежування чим є відеоарт та окреслити ознаки відмінності від відеодокументації перформансу.

Зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями імплементація отриманих результатів дослідження в навчальному процесі Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ) на кафедрі актуальних мистецьких практик. Застосування методу відокремлення відео як основи для безпомилкової атрибуції медійних артефактів України. Формування лекцій дотичних до теми становлення відеомистецтва в Україні та Львівському осередку зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій Наукові розвідки які стосуються теми нашого дослідження характерні загальною оглядовістю

та не завжди довершеною уніфікацією термінів та понять. По-перше – це праці виключно українських науковців для яких відеоарт був одним з об'єктів досліджень серед різних практик медіамистецтва в цілому, серед яких: розгляд процесів становлення медіамистецтва в Україні Яніна Пруденко (Пруденко, 2003:175–187; Пруденко, 2011:159 – 165) філософський та антропологічний контекст медіамистецтва Ольга Балашова (Балашова, 2009: 114-119), хронологічний зріз розвитку відеомистецтва львівського осередку Богдан Шумилович (Шумилович, 2020), медіамистецтво та «просторовий акціонізм» Тамара Грідяєва (Грідяєва, 2015: 134 – 140; Грідяєва, 2015: 899-907), хронологічний уклад зразків українського відеоарту та спроби поняттєвої дефініції «відеоарту» Гліб Вишеславський (Вишеславський, 2009:53–70), соціальні трансформації у відеомистецтві Вікторія Бавикіна (Бавикіна, 2014: 97–100) де авторка зазначає, що медіамистецтво не просто соціально-критичне, а є твором що говорить про соціум тією ж мовою, (Бавикіна, 2014: 97–100) що й соціум (Бавикіна, 2014, с. 98) – це важливе окреслення яке звертає нашу увагу, власне на спорідненість засобів якими користується глядач та митець. Взірцевою для зіставлень та термінологічних роз'яснень щодо генезису перформансу у львівському осередку вважаємо доробки Ярини

Шумської (Шумська, 2015) де також знаходимо, що після 1980 років перформанс зазнає змін та окрім «маніпулювання тілами й об'єктами долучається відеотехніка» (Шумська, 2015) дослідниця окреслює роль відео як «свідок чи учасник подій» у такому перформансі (Шумська, 2015). Проте відсутнє роз'яснення яку ж роль відіграє саме відеокамера у такому перформансі, а також присутнє використання дослідницею терміну «відеоперформанс» (Шумська, 2015), що привносить певну двійковість щодо інтерпретації таких мистецьких творів, невідомо як слід аналізувати твір, з перспективи відеомистецтва чи перформансу. Науковець Дмитро Гончаренко зазначає найбільш характерні способи імплементації відео у перформанс, та використання відеопроєкції під час самого перформансу (Гончаренко, 2014: 60). По-друге – це праці іноземних теоретиків котрі досліджували відеоарт, а саме: спільні риси відеомистецтва із пізніми зразками авангардного кіно Джин Янгблад (Youngblood, 1970), Шонн Кабітт (Cubitt, 1993), та стаття Розалінди Краус «Відео: Естетика нарцисизму» в якій підкреслюємо важливі нам критичні зауваження щодо автопортретності у відеоарті (Krauss, 2012: 50-52), а також розвідки науковців за напрямками: хронологічний зріз розвитку польського відеомистецтва та розгляд перформативної ролі глядача у відеомистецтві Ришард В. Ключинський (Kluszczyński, 2002; Kluszczyński, 2010), аналіз контекстуальної теорії Лукаш Гудзек (Guzek, 2010), а також стаття Якуба Клечек (Kłeczek, 2018) щодо проникнення промислової камери спостереження у перформанс та аналіз таких творів, що було корисним у даному дослідженні для утворення списку відмінних ознак відеоарту.

Мета статті – запропонувати методику розмежування відеомистецтва та відеодокументації. Проаналізувати доцільність використання терміну «відеоперформанс» у вітчизняних наукових працях, визначити переваги застосування для цих мистецьких творів, означення: «перформативна дія перед відеокамерою».

Виклад основного матеріалу Спершу потрібно з'ясувати, дефініцію терміну «відеоарт», а також окреслити основні відмінності цієї мистецької практики. Серед іноземних теоретиків одним з перших відеомистецтво в самобутню практику відокремив американець Д. Янгблад, щоправда, термінологічно він назвав ці твори як «синестетичне кіно» особливими характеристиками якого дослідник визначав відсутність драматургічного розв'язання, структурної фабули та наративу (Youngblood, 1970: 76–77). Теорія «роз-

ширеного кіно» Д. Янгблада була видана у 1970 р., а відтак авторські зіставлення відмінностей та спільних рис нового відеомистецтва із кінематографом не віднайшли широкого застосування. Через причину, що у 1970-х роках художники які використовували відео як мистецький засіб, заперечували будь-який зв'язок з іншими практиками, а особливо з кіно, телебаченням та фотографією. Для цієї статті підкреслюємо важливість дефініції Д. Янгблада за якою раннє відеомистецтво є одним зображенням яке постійно перебуває у русі та трансформується в інші образи, дослідник називає такі перетворення – метаморфози (Youngblood, 1970: 86). Підтверджує цю думку дослідник Ш. Кабітт, який найважливішою ознакою відео називає саме рух, але розглядає його зі сторони темпоральної тяглості визначаючи «... відео не видно, якщо воно не рухається» (Cubitt, 1993: 34), що продовжує розважання Д. Янгблада про «постійні перетворення» зображення та образів у відеомистецтві. Важливою ознакою відеомистецтва є власне привнесення унікального досвіду отримання «мистецького повідомлення» для глядача. Якщо дещо інтерпретувати теорію Д. Янгблада, то можемо створити висновок, що раннє відеомистецтво – це «кіно», проте таке яке не окутує глядача в авторський задум, а навпаки розставляє перешкоди для пізнання цього задуму. Досвід сприймання відеомистецтва – це скоріше примусове подолання певного шляху глядачем, на відміну від кіно, де скоріше йдеться про певного роду медитативну та бездіяльну споглядальність.

Серед праць українських науковців спробу подання дефініції «відеоарту» знаходимо у Г. Вишеславського (Вишеславський, 2009), де автор зазначає відеоарт як «мистецтво, що використовує можливості відеотехніки...» (Вишеславський, 2009:53), та розлогу дефініцію О. Балашової, в якій знаходимо, що відеоартом є «...відеофільм наративний або абстрактний, проте лінійно розгорнутий в часі...» (Балашова, 2009). Нам важливо загострити увагу власне на особливих взаєминах художник – відеокамера, після яких утворюється відеомистецтво. Адже за окресленням «використовує можливості відеотехніки» немає конкретних маркерів, які відрізняють відеоарт від архівної відеозйомки нехай навіть мистецької акції, а такі відмінності безумовно є.

В дефініціях українських науковців щодо «відеоарту» відсутнє звернення уваги на безпрецедентний зв'язок художника із відеокамерою, яка у відеомистецтві виступає не лише у якості «інструменту», але й безпосереднім учасником дійства. Відеокамера у відеоарті є невіддільною

частиною творення дійства, яке відбувається перед камерою чи позаду неї. Наголошуємо саме на приналежності до дійства, адже під час архівної відеозйомки такий маркер відсутній, тут відеокамера буде лише як інструмент опосередкованої фіксації.

У статті «Відео-арт» (Вишеславський, 2009) Г. Вишеславський наводить деякий різновид типології українського відеоарту та виділяє три «різні» типологічні групи «...відеодокументація перформансів, хепенінгів, акцій, концертів; відео, як складова частина енвайронмента, інсталяцій (відео-інсталяцій); експериментальне відео (іноді зустрічається назва «формальне відео» чи «авторське відео»)» (Вишеславський, 2009:53), ця типологія немає літературних посилань, а відтак можемо вважати її авторським напрацюванням. Перед критичними зауваженнями, до цієї типології, потрібно насамперед окреслити контекстуальну особливість медійної культури в Україні початку 1990-х років, де справді вагомий внесок зробили документації зокрема у формі відео, мистецьких акцій: перформансів, хепенінгів та ін., проте це були мистецькі дійства без урахування ролі відеокамери. Такі документації зазвичай створювали друзі художників пересічні відвідувачі, або ж це були відеорепортажі телеканалів.

Повертаючись до типології Г. Вишеславського виникає питання яким чином відеодокументація створена третіми особами має стосунок до відеоарту, а також потреба у вирішенні авторства такого «відеоарту». Така відеодокументація може бути мистецьким твором перформера (до якого той немає відношення), або твором глядача (який зробив відеозапис перформера), в обидвох випадках приналежність такого твору до відеомистецтва є абсурдною.

Для роз'яснення цієї проблеми варто навести приклад такої документації перформансу, львівського митця Петра Старуха «Winter Caput» 1993 року. Під час якого художник одягнений в костюм з металевої фольги чинив містично-ритуальні дії для «відганяння» снігу з околиць Львова, а власне жести розбризкування фарби художником на сніг, які певною мірою мають перегук з «живописом дії» Джексона Поллока. Архівний відеозапис цього перформансу репрезентує для глядача мистецький твір у формі відео, проте мистецька практика першоджерела залишається та сама. Якщо детально проаналізувати власне кадри відеозапису можемо зауважити на початку архівного відеозапису (рис. 1) присутність яскраво виражених рухів відеокамерою «споглядання» за об'єктом (у нашому випадку перформером) така векторна споглядальність притаманна власне документалістиці.



Рис. 1. Петро Старух, «Winter Caput», 1993. Медіа архів Центру міської історії Східної Європи



Рис. 2. Петро Старух, «Winter Caput», 1993. Медіа архів Центру міської історії Східної Європи. У випадку відеодокументації роль відеокамери певною мірою схожа на відеокамеру спостереження і як зазначає Я. Клецек запис з такої камери переконує глядача «...що це відбувається насправді» (Kleczeck, 2018: 199).

Також беззаперечним аргументом на користь лише архівної природи цього відеозапису є присутній на початку «огляд локації» (рис. 2) – де відбувається дійство, відеооператор таким чином передає контекстуальне середовище яке мало місце для творення конкретно цього перформансу.

Хоча дослідник Г. Вишеславський і зазначає, що «...з поширенням відеокамер у другій половині 1990-х відеодокументація стала буденною практикою митців і вже не сприймалася в якості об'єкту експонування» (Вишеславський, 2009: 54). Ми тимчасом наголошуємо, що «об'єкт експонування» не є критерієм приналежності твору до мистецької практики, відтак текстовий опис перформансу не робить його прозою, так само як архівний відеозапис не перетворює його у відеомистецтво. Відеоарт – це радше не про наявність факту відео, а про власне метод використання відео у мистецькому творі.

Така спроба у вітчизняному мистецтвознавстві нав'язування до відеоарту усього, що було експоноване у вигляді відео є зрозумілим, з огляду на тривалу й тотальну резервацію та як наслідок згодом – раптовий стихійний розвиток нових мистецьких практик.

Однак не завжди відеозапис мистецької дії можемо так легко зарахувати до архівного чи простежити ознаки відеоарту, ця проблема формує мету даного дослідження, а відтак потрібно її розв'язати. Після проведення ретельного аналізу пам'яток українського відеоарту, львівського осередку зокрема, а також деяких творів польських митців, пропонуємо метод розмежування відеоарту та відеодокументації. Назва якого походить від принципу в його основі: метод відокремлення відео.

Приналежність до форми мистецтва відеоарту потрібно перевірити виокремленням власне відео із твору, якщо без нього (відео), твір мистецтва продовжує функціонувати, як такий, що здійснився, значить маємо справу лише з архівними матеріалами (у вигляді відеозапису) які аж ніяк не можуть бути типом відеоарту – «відеодокументацією». Такий мистецький твір / акція / дія, залишається у своєму першочерговому втіленні без відео, відсутність відео не змінює його контекстуальне значення чи стилістичне вирішення. На приналежність до відеомистецтва також немає жодного впливу мистецьке значення такої документації, адже вагома документальна цінність не може бути окресленням відеоарту.

Пропонуємо розрізняти форму презентації твору від форми мистецького повідомлення у

ньому. У своїх зіставленнях на це також звертає увагу польський дослідник Л. Гудзек, зазначаючи, що контекстуальне мистецтво є мистецтвом поза формою, але не мистецтвом яке позбавлене такої форми (Guzek, 2010: 103). Разом з тим при дослідженні відеоарту можемо зустріти деякі спроби науковців, силоміць зіставити власне український досвід зі світовим, та «віднайти» схожі, а то й однакові шляхи розвитку. Твердження вітчизняного науковця Б. Шумиловича, що у Львові в 1990-х роках з'являється жанр мистецької документалісти який дещо повторює еволюцію портативної відеокамери у США та Західній Європі (Шумилович, 2020), назагал вірний, але на нашу думку – це зразки медійної культури, хоч і неабияк цінні зразки, проте це не робить їх відеоартом. Адже роботи перформативного дійства в майстерні Брюса Наумана, або Нам Джун Пайка є відеоартом тому що вчинені для відеокамери з конкретно методичною ціллю, і проводити зіставлення зі зразками архівної відеозйомки у Львові не зовсім доречно.

Також вказаний нами метод відокремлення відео розв'язує симетричну проблему в українському мистецтвознавстві, а саме: хибне нав'язування вже конкретно зразків відеоарту до інших мистецьких практик. Якщо під час відокремлення відео, мистецький твір перестає існувати / відбуватись – це визначає його пряму приналежність до відеомистецтва. Насправді такий простий спосіб оцінки мистецької практики привносить ряд уточнень, і усуває будь-які спроби маніпуляції щодо залічування того чи іншого твору у зручний для науковця спосіб. Переваги щодо імплементації такого методу у мистецтвознавчий дискурс є беззаперечними, адже вірна атрибуція мистецького твору – допомагає прослідкувати реальні тенденції розвитку та не трактувати один і той самий мистецький твір як відеоарт, перформанс, енвайронмент тощо.

Розглянувши теоретичний принцип «відокремлення відео» потрібно перевірити дієвість такого методу на практиці. Пропонуємо вибрати складний за структурою, та візуальним вираженням вітчизняний відеоарт «Я є час» 1996 року авторства Віктора Довгалюка, Ганни Куц та за участі Альфреда Максименка. Увесь відеозапис складається з великої кількості дій та жестів авторів, результатом втілення яких є створення певного роду артефактів які використовуються у наступній дії, а ті своєю чергою у наступні й так далі (рис. 3).

Цей твір містить важливий елемент, коли відеомонтаж уривків («склейка») перебуває у прямій залежності із задумом твору та послідовно розкриває його. Кожна дія авторів перед камерою є окремим уривком, відтак назагал темпоральну послідовність відео створено з уривків. При цьому стверджувати про присутність наративу чи будь-який розвиток сюжету не приходиться, перед глядачем постає концептуальний твір на тему часу.

Якщо до твору «Я є час» ми застосуємо метод відокремлення відео та відділимо відео (як засіб) – усі дії вчинені авторами тепер позбавлені сенсу, бо призначалась для відеокамери стилістично, композиційно та концепційно, також порушено послідовність – безперервна тяглість усіх цих дійств, є можливою тільки після відеомонтажу. Причиною цього є те, що основним засобом створення глядацького досвіду та інтерпретацій у мистецькому творі «Я є час» – є відео. Яке у цьому творі виступає для авторів знаряддям, для створення комунікату, а також можемо стверджувати про пряму залежність способу відеозйомки до задуму твору (рис. 4), відсутня випадковість у кадруванні меж та композиції кадру.

Дії та жести авторів спрямовано до відеокамери та використовують її особливості як монтажу, так і після цифрової обробки з додаванням аудіодоріжки, що також є елементом процесу створення мистецького твору. Внаслідок відокремлення відео з твору «Я є час» для глядача не залишиться жодного мистецького повідомлення, твору в його першочерговому задумі не існуватиме. Виходячи з цього можемо вважати, що наш метод доводить, що «Я є час» – це відеоарт.

На прикладі вітчизняного відеоарту «Я є час» бачимо присутність міцного зв'язку вчиненої перформативної дії з їхнім відеозаписом, що своєю чергою ставить перед нами виклики, а власне – розрізнити ґатунок та приналежність перформативної дії відзнятої на відеокамеру. У зв'язку із чим серед українських науковців можемо зустріти термін *відеоперформанс* (Шумська, 2015) – який, підкреслюємо, на нашу думку, існує чітко в межах відеоарту. Для перформансу важливим є відношення (розгорнуте у часі) глядача і художника (безпосередньо), вирішення таких взаємин навіть відзнятих на відео залишаються перформансом, а відтак відео лише є засобом документації такої дії. *Відеоперформанс* (у вітчизняному контексті) навпаки призваний привносити унікальний глядацький досвід який би не відбувся без

відеокамери у перформансі в його канонічному представленні. Свідоме залучення відеокамери в перформанс самим автором є актом визнання, що надалі екран є єдиним комунікаційним застосунком сприймання для глядача. Проте термін *відеоперформанс* хоч і зустрічається в вітчизняних мистецтвознавчих статтях містить в собі не визначеність щодо взаємин у такому творі між художником-перформером та відеокамерою. У зв'язку з чим це є свідченням двійковості значень терміну *відеоперформансу*, що для наукових розвідок є небажаним.

Відеозапис змушує працювати митця в межах екрану, не середовища – ця особливість повідомляє, що не ситуативне оточення митця (тут і зараз) домінує як засіб мистецького повідомлення, а відеокамера та додані нею обмеження з якими повинен взаємодіяти художник. Екранна рама зі слів Р. Ключинського визначає не тільки границі репрезентованого світу, але також відношення між образом (у нашому випадку перформативним жестом) та його оточенням, а значить між світом екранним та реальності з перспективи якої сприймаємо його (Kluszczyński, 2002: 382-383). Це наштовхує на додаткові розважання, адже після експозиції такого твору, постає логічне запитання, що власне буде середовищем для відеоарту – галерейний простір у якому перебуває твір, чи все ж екран завжди інкорпорує раніше «захоплене» в межах кадру середовище з відзнятого матеріалу і привносить його самотужки в галерейний простір.

Для звернення особливої уваги на ці взаємини, усі твори які мають безпосередній зв'язок дії з відеокамерою пропонуємо окреслювати означенням «перформативна дія перед камерою» і функціонує таке означення чітко в межах відеоарту. А термін *відеоперформанс* рекомендуємо вважати як такий, що не чітко окреслює зміст власної дефініції та містить двійковість значень.

Оскільки проблема помилкового залічування приналежності відеозапису до архівної відеодокументації твору чи власне відеоарту є яскраво виражена, то можна провести цікаву на нашу думку аналогію щодо реставраційної роботи над живописним твором. Де засіб «відео» у випадку відеодокументації – це основа транспортування мистецького твору (папір, полотно, дошка тощо), а у випадку відеоарту засіб «відео» – це власне і є фарбовий шар – який містить мистецьке повідомлення. З огляду на це можемо зауважити наступне: у відеоарті немає закінченості, розв'язки або напису «кінець», відеоарт триває, а в глядача питання лише накопичуються без від-

повідей. Це часто підтверджується зацикленням відтворенням відеоарту (петля) в експозиційному просторі, де важко відділити його початок і завершення. Після перегляду відеоарту глядач отримує «домашнє завдання» для самостійної рефлексії. У відеодокументації усе навпаки є чітко завершення дійства яке відбулось і сам відеозапис слугує ретрансляцією цього часового відтинку який мав місце в історії. Підсумовуючи наведені ознаки, можемо окреслити, що відеоарт – це дійство яке відбувається під час кожного відтворення, а відеодокументація – це ретрансляція дійства яке відбулось.

Разом з тим залишається потреба у створенні переліку маркерів та ознак, наявність яких у мистецькому творі повідомить про нероздільні взаємини відео і перформативної дії, отже буде аргументом зарахування такого твору до відеоарту, а саме:

кадрування є елементом мистецького висловлювання – рамки кадру вступають у діалог з дійством, а інколи симулюють чи конфліктують з реальністю, відео не оповідає / описує подію, а навпаки спів творить її разом із перформативною дією художника, і це творення використовує межі кадру. Прикладами такого відеоарту у Львові є: «Look» 1989 року Андрія Боярова, «Толероване насильство» 2016 р. Сергія Петлюка.

Додатково в межах цієї ознаки хочемо згадати відеоарт польського митця Войцеха Заміари «Nie wiem» 1991 року де митець намагається зсунути ритмічними ударами голови велику кам'яну глибу, а рамки кадру повторюють фізичні межі столу і художник насправді зсуваючи валун зі столу, також витісняє його із рамок відео, кінець такої перформативної дії перед камерою є падіння каменю (рис. 5);

умисно використовується перевага / недолік відеокамери – за такого способу вирішення художник не намагається повторити реальність для «переміщення» глядача середовище в якому відбувається дійство. Автор навпаки використовує відеокамеру для конструкції «нової реальності» та акцентує особливу увагу її альтернативності. В розпорядженні митця: засвіти, механічні та електронні пошкодження кадрів, розфокусування, експозиційні обмеження, коливання та миготіння світлових променів, різного роду «флікери» тощо. Прикладом такого відеоарту у Львові є: «7 портретів» 1990 р. Андрія Боярова – автор переозначає

екран телевізора та проявляє стробоскопічні ефекти на відео (рис. 6);

дійство підпорядковує монтаж відеозапису – за такої взаємодії існує пряма залежність між перформативною дією і монтажем відеоарту, а саме кожен структурний елемент, образ, темпоральна послідовність узгоджена зі змінами планів (під час після обробки відео) та працює на цілісну концепцію твору. Підкреслюємо повністю відсутню зміну кадрування того ж дійства з різних ракурсів – вважаємо, що це є прямим свідченням оглядовості ситуації, та методом документації (де це є цілком доречним та виконує функцію архівування). Прикладом такого відеоарту у Львові є: «Я є час» 1996 року В. Довгалюка та Г. Куц, де кожна перформативна дії – це новий монтажний відрізок;

втручання до темпоральної послідовності / ритму відтворення – художник використовує основну особливість відеоарту його темпоральність, та змінює відтворення у спосіб уповільнення чи пришвидшення. Часто у відеоарті поєднано такий підхід із прямою трансляцією із відеокамери. В такому випадку створюються складні взаємини відеомистецтва із глядачем, затримуючи відеосигнал прямої трансляції на декілька секунд відеоарт інкорпорує копію (відеозображення) глядача із минулого безпосередньо у твір. І глядач в такому випадку стає в перформером який своєю присутністю чинить прямий вплив на зміст твору, на думку Р. Ключинського автономія мистецького твору вирізняє «кінетичну» властивість, будує з глядачем єдину структуру «гібридну цілість» яка побудована на фундаменті постійного діалогу (Kluszczyński, 2010: 55). Прикладом такого відеоарту у Львові є: «Vallatud kurvid II / Naughty curves II» 2016 року Андрія Боярова.

Висновки. Запропонований нами метод відокремлення відео повністю унеможливило похибку щодо встановлення взаємин перформансу та відеомистецтва, уніфікує зарахування мистецьких творів до відеоарту. У використанні дефініції *відеоперформансу* виявлено проблему двійкової приналежності твору до мистецьких практик. Доведено позитивне значення чіткого термінологічного розмежування – перформансу (у вигляді відеодокументації) та перформативної дії перед камерою (у вигляді практики в межах відеоарту). Застосування методу відокремлення відео жодним чином не заперечує присутність перформативної дії у відеомистецтві України й назагал.



Рис. 3. AKUVIDO, Альфред Максименко, «Я є час», 1996. Приватний архів Альфреда Максименка

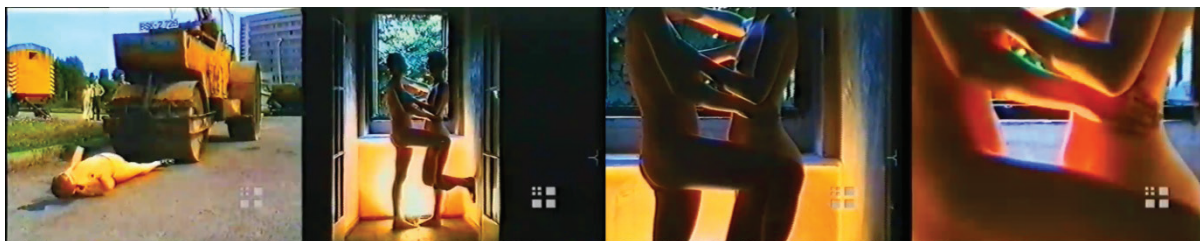


Рис. 4. AKUVIDO, Альфред Максименко, «Я є час», 1996. Приватний архів Альфреда Максименка



Рис. 5. Войцех Заміара, «Не знаю», 1992. Приватний архів Войцеха Заміари



Рис. 6. Андрій Бояров, «Сім портретів», 1990-91. Медіа архів Центру міської історії Східної Європи

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бавикіна В. Репрезентація соціальних трансформацій в українському медіа-мистецтві. *Грані*. 2014. №. 10. С. 97–100.

2. Балашова О. О. Медіа в трансформаціях сучасного художнього ринку. *Гуманітарний часопис*. 2009. № 3. С. 114–119.
3. Вишеславський Г. Відео-арт. *Сучасне мистецтво*. 2009. № 6. С. 53–70.
4. Гончаренко Д. Практики використання відео у перформанс-арті. *Сучасне Мистецтво*. 2014. № 10. С. 58–61.
5. Грідяєва Т. Медіа-арт в Україні: авторські ідеї та засоби їх реалізації. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 5. С. 134 – 140.
6. Грідяєва Т. Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960-х -перша пол. 1990-х років. *Народознавчі зошити*. 2015. № 4 (124). С. 899-907.
7. Пруденко Я. Трансформації естетичної теорії: медіамистецтво як щеплення проти технофобії. *Духовність. Культура. Нація. Збірник наукових статей*. 2003. Вип. 5. С. 175–187.
8. Пруденко, Я. Інституціоналізація українського медіамистецтва (від початку 90-х рр. до сьогодні). *Культурологічна думка*. 2011. № 4. С. 159 – 165.
9. Шумилович Б. Львівське медіа – мистецтво : короткий екскурс. URL: <http://mediaartarchive.org.ua/publication/lvivske-media-mistectvo> (дата звернення: 29.05.2020).
10. Шумська Я. Міжнародні фестивалі перформансу: виникнення, співпраця та мистецький взаємообмін. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2015. №8. С. 116–119.
11. Cubitt S. Videography Video Media as Art and Culture: London: Macmillan Education LTD, 1993. 264 p.
12. Guzek Ł. Teoria kontekstualna a procedura transmedialna: Sztuki w przestrzeni transmedialnej: / за ред. T. Załuskiej. Łódź, Akademia Sztuki Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010.
13. Kłeczek, J. Uwikłania kamery przemysłowej w performans. *Wideo w sztukach wizualnych*. 2018. С. 197–204.
14. Kluszczyński R. W. Ekrany/Obrazy/Światy_Transformacje Widzenia: Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia: / за ред. A. Gwoźdz, P. Zawojski. Kraków, Rabid, 2002.
15. Kluszczyński R. W. Odbiorca jako performer. Rizomatyczny archipelag sztuki interaktywnej: Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu. Warszawa, WaiP, 2010.
16. Kluszczyński R. W. Zarys historii sztuki wideo w Polsce: Contemporary Identities. Current Artistic Creation in Poland: ed. M. Lewoc. Szczecin, Muzeum Narodowe, 2004. URL: https://www.academia.edu/4282112/Zarys_historii_sztuki_wideo_w_Polsce (Last accessed: 17.03.2021).
17. Krauss R. Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*. 2012. No. 1. С. 50–64.
18. Youngblood G. Expanded Cinema: New York: Dutton, 1970. 432 c.

REFERENCES

1. Bavykina V. Reprezentatsiia sotsialnykh transformatsii v ukrainskomu media-mystetstvi [Representation of social transformations in Ukrainian media art]. *Hrani*, 2014, Nr 10, pp. 97–100. [in Ukrainian]
2. Balashova O. O. Media v transformatsiiakh suchasnoho khudozhnogo rynku [Media in the transformations of the modern art market]. *Humanitarnyi chasopys*, 2009, Nr 3, pp. 114–119. [in Ukrainian]
3. Vysheslavskiy H. Video-art [Video art]. *Suchasne mystetstvo*, 2009, Nr 6, pp. 53–70. [in Ukrainian]
4. Honcharenko D. Praktyky vykorystannia video u performans-arti [Practices for using videos in performance art]. *Suchasne Mystetstvo*, 2014, Nr 10, pp.58–61. [in Ukrainian]
5. Hridiaieva T. Media-art v Ukraini: avtorski idei ta zasoby yikh realizatsii [Media art in Ukraine: author's ideas and means of their implementation.]. *Visnyk KhDADM*, 2015, Nr 5, pp. 134 – 140. [in Ukrainian]
6. Hridiaieva T. Performans ta prostorovi mystetski podii-aktsii v Ukraini 1960-kh -persha pol. 1990-kh rrokiv [Performance and spatial art events-actions in Ukraine of the 1960s-the first half of the 1990s.]. *Narodoznachchi zoshyty*, 2015, Nr 4 (124), pp. 899-907. [in Ukrainian]
7. Prudenko Ya. Transformatsii estetychnoi teorii: mediamystetstvo yak shcheplennia proty tekhnofobii [Transformations of aesthetic theory: media art as an inoculation against technophobia]. *Dukhovnist. Kultura. Natsiia. Zbirnyk naukovykh stattei*, 2003, Vyp. 5, pp. 175–187. [in Ukrainian]
8. Prudenko, Ya. Instytualizatsiia ukrainskoho mediamystetstva (vid pochatku 90-kh rr. do sohodni) [Institutionalization of Ukrainian media art (from the beginning of the 90s to the present day)]. *Kulturolohichna dumka*, 2011, Nr 4, pp. 159 – 165. [in Ukrainian]
9. Shumylovych B. Lvivske media – mystetstvo : korotkyi ekskurs [Lviv media art: a brief excursion]. URL: <http://mediaartarchive.org.ua/publication/lvivske-media-mistectvo> (Last accessed: 17.03.2021). [in Ukrainian]
10. Shumska Ya. Mizhnarodni festyvali performansu: vynyknennia, spivpratsia ta mystetskyi vzaiemoobmin [International performance festivals: emergence, cooperation and artistic exchange]. *Visnyk KhDADM*. Kharkiv, 2015. Nr 8. pp. 116–119. [in Ukrainian]
11. Cubitt S. Videography Video Media as Art and Culture: London: Macmillan Education LTD, 1993. 264 c.
12. Guzek Ł. Teoria kontekstualna a procedura transmedialna: Sztuki w przestrzeni transmedialnej: / за ред. T. Załuskiej. Łódź, Akademia Sztuki Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010.
13. Kłeczek, J. Uwikłania kamery przemysłowej w performans. *Wideo w sztukach wizualnych*. 2018, pp. 197–204.
14. Kluszczyński R. W. Ekrany/Obrazy/Światy_Transformacje Widzenia: Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia; за ред. A. Gwoźdz, P. Zawojski. Kraków, Rabid, 2002.
15. Kluszczyński R. W. Odbiorca jako performer. Rizomatyczny archipelag sztuki interaktywnej: Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu. Warszawa, WaiP, 2010.

16. Kluszczyński R. W. Zarys historii sztuki wideo w Polsce: Contemporary Identities. Current Artistic Creation in Poland: ed. M. Lewoc. Szczecin, Muzeum Narodowe, 2004. URL: https://www.academia.edu/4282112/Zarys_historii_sztuki_wideo_w_Polsce (Last accessed: 17.03.2021).
17. Krauss R. Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*. 2012. Nr 1, pp. 50–64.
18. Youngblood G. Expanded Cinema: New York: Dutton, 1970. 432 p.