

Медіа є повідомлення

ВІКТОРІЯ БУРЛАКА

Анотація. Стаття присвячена «постмедійній оптиці» — специфічній системі бачення «крізь об'єktiv фотокамери» в контексті української художньої практики та критики від початку 1990-х і до нашого часу. Автор розглядає поняття «постмедійності» або «іншомедійності» з огляду на власну практичну кураторську діяльність — як таку, що формує професійне світобачення та його пріоритети. У співставленні з головними прикладами із світового художнього процесу — починаючи аж від виникнення фотографії в середині XIX століття, наслідком якого стали напрямки імпресіонізму/постімпресіонізму в живопису, відслідковується, як «ін'єкції» іншомедійності змінюють специфіку як нових, так і традиційних видів мистецтва, медіа, змінюють напрямок їх саморефлексії, розуміння власних цілей та можливостей. Розвиток як українського, так і світового живопису призводить до того, що рефлексії над власною розмитістю, синтетичною медіаспецифічністю і є головним його повідомленням. Розглядаються головні фігуранти процесу «медіатизації» живопису — Олег Тістол, Арсен Савадов, Олександр Гнилицький, Василь Цаголов та інші.

Ключові слова: медіа, повідомлення, постмедійність, постмедійна оптика, постмедійний живопис, машина зору, іншомедійність, медіаспецифічність, живопис, фотографія, репрезентація, ідеальне, реальне, деформації поля видимого, індивідуальна оптика.

«Постмедійність» не є терміном у науковому сенсі. Але це визначення доволі добре прижилось в ужитку української художньої критики, йому складно дібрати заміну. Найчастіше «постмедійність» співвідносять із живописом 1990–2010-х. «Постмедійними» називають роботи, які живописними засобами імітують погляд крізь об'єktiv, картини, писані в кіно- або фотостилістиці. Популярність визначення суттєво пов'язана з поетичним есхатологізмом префікса «пост», що позначає пограничний стан, Рубікон сенсу — кінець старої моделі бачення, а в підтексті — початок нової. Префікс «пост» народжує загадкову амбівалентність, хиткість сенсу, відчуття певної фіктивності, фальшивості сучасних живописних цінностей і технологій.

Скептичне запитання: чи вижив насправді живопис після того, як пелена медійності остаточно закрила наші очі? Чи актуальна живописна практика як інструмент пізнання світу після медійної революції? Ці питання живопис почав ставити собі самому відразу після появи фотографії: нове медіа провокувало жорстоку кризу та новий етап у розвитку старого... Проблема постмедійності здається настільки важливою, бо саме в ній криється ключовий момент самоідентифікації сучасного живопису.

Мені складно позбутися думки, що не ти сам обираєш об'єкт свого дослідження, але він обирає тебе — наш інтерес до будь-чого зумовлений фаховим досвідом і часом творчої активності. А часи, як відомо, не вибирають... Нині об'єкт

моїх теоретичних досліджень тісно пов'язаний з моєю діяльністю художнього критика і куратора, з поступово формованим розумінням цінності тих чи інших явищ, які мене оточують. Фахова оцінка певною мірою завжди суб'єктивна, зумовлена часом і ситуацією. За моїми відчуттями, те, що відбувалося в українському мистецтві перед моїми очима та трохи раніше — на етапі «рефлексивних» іншомедійних живописних і фотопроєктів кінця 1990-х і в 2000-ні (початок 1990-х — це була ніби передісторія українського постмедійного мистецтва), було чимось дуже цінним.

Інтерес до явища «постмедійності» виник ситуативно — як інтерес до розмитої медіа-специфічності живопису, яка змогла на той момент стати ключем до його розуміння. 2002 року в Центрі сучасного мистецтва при Києво-Могилянській Академії я курирувала живописний проєкт «Полюби свій симптом» — у назві цитата зі Славоя Жижєка. Здавалося б, «морально застарілий» живопис наприкінці 1990-х — початку 2000-х раптом знову «воскрес із мертвих» — після «медійного буму» середини 1990-х. То був явний симптом нового розуміння живописом самого себе, і хотілося з'ясувати, в чому ж саме воно полягало. Завданням куратора я вважала аналіз художньої ситуації, визначення «діагнозу» — не особистого (хоча покопатися в цьому було цікаво), але ширше — колективного, визначення діагнозу самому живопису. Брали участь українські художники Ілля Чичкан, Ігор Гусев, Володимир Кожухар, російські — «дуєт» у складі Володимира Дубоссарського і Олександра Виноградова, Аркадій Насонов, Дмитро Шорін і чех Іржі Сурувка. То був дуже різний живопис, який принципово неможливо було підігнати під єдиний знаменник. Чорно-білий (власне, малюнки на полотні) «помпейський еротичний цикл» Іллі Чичкана із зайцями, які пристрасно злягалися, нагадував ще попередній етап українського трансавангарду з його естетикою інфантильного шоку, блазнювання, який завдяки своїй колосальній безглуздості мав досить ми-

лий вигляд — цілком «кьют». Імовірно, художник поставився до цього проєкту як до творчого експерименту й не став розвивати далі нічого з того, що було тоді намічено. Зникла радикальна еротика, зайців витіснили мавпи як наші найближчі предки, більш годящі для уособлення дивних сторін людської натури. А недбалу гризайль витіснив «поганий живопис», bad painting, що все ж намагається бути добротним. Тобто знущання Чичкана зі середньостатистичного поняття живопису згодом увійшли в межі пристойності. Ігор Гусев знайшов іншу милоту, без брутальності, але з іронією. І не в соціальних мережах (тоді їх просто не було), а в історії мистецтва, де, як виявилось, всемогутній поп-арт в тому чи іншому вигляді присутній завжди. Гусев ґрунтовно опрацював гештальт нового-старого сентименталізму в дитячих портретах у душі Рейнольдса. Насправді, таке цитування як перелицювання, вивертання навиворіт, було теж свого роду проявом «постмедійності». Тут живопис втрачає щось основне і визначальне, втрачає власне живопис — у «ремейку» класичних творів залишається тільки мотив, майстерність «випаровується». Створення «фейкової» фактури — поширений привід познущатися з «основного інстинкту» живописця. Один з найяскравіших представників стратегії імітації живопису — Глен Браун, який, повторюючи Дюшана, іронізує щодо примітивного задоволення від «нюхової мастурбації». Апропріатор Браун створює нібито привид живопису або його експресивно загнилий, огидно зеленуватий труп — як кому подобається. Тим самим закидаючи живопису головне з часів Дюшана — чи може він бути інтелегібельним, вмітищем ідеї, а не лише барвистим місивом? Дюшан, як вважає де Дюв, розв'язав цю дилему найрадикальнішим чином, розрубав її як гордіїв вузол — для нього відмова від живопису і винахід реді-мейду теж були живописом, історично необхідною живописною стратегією [1].

Повертаючись до нашого «Симптому»: тоді вживання слова «живопис» було моветоном,

його замінили безневинною «картиною». Картина — це певний медійний носій, медійна поверхня, котра не обов'язково повинна мати живописні характеристики. Втім, вона цілком могла мати їх надлишок... В аспекті медійної онтології Бориса Гройса структура, топіка будь-якого медіа двочасткова — це зовнішнє і внутрішнє, видиме і невидиме — носій, медійна поверхня та «закадровий простір», що еманує смисли, породжує фантазми. Глядач перебуває в очікуванні потенційної загрози, яка походить з нього. Ідея кураторського проекту не дарма була натхненна прочитанням популярного тоді Славоя Жижека, інтерпретатора Лакана. Мені здавалося дуже спокусливим порівняти живопис із лаканівським розколотим Суб'єктом, «суб'єктом, структурованим нестачею» [2]. Сучасний живопис однозначно структурований нестачею, яка призводить до продуктивної кризи. Що глибша криза — то краще, бо процес виходу із кризи завжди дає безцінний досвід виживання... Абсолютно приголомшливим був проект Володимира Кожухаря «НеІграшки» — легкий, майже музичний (надлишковий артистизм призводить до явища синестезії) «алла пріма» живопис — живопис без підробок, підтасовок. Взагалі без нестачі, звісно, обійтися не могло: як «ваду», «червоточинку» в сенсі консервативного смаку можна було б розглядати власне предмет — порномотиви з інтернету. Інфантильна атрибутика — потворні, величезні, яскраві м'які іграшки, які в порно свідчать про втрату невинності, тут абсолютно однозначно констатували втрату невинності власне живописом — він стає аж надто досвідченим у порушенні власних кордонів.

Лакан/Жижек постулюють сформований нестачею симптом мов ядро ідентичності суб'єкта — це твердження дуже органічно проектується і на сучасний живопис. **Симптом, що утворюється навколо нестачі в системі естетичних координат, досі здається найбільш правильною точкою опори в його розумінні.** Така вже «економіка поповнення культурного архіву», продиктована презумпцією но-

визни. Живописом, ширше — мистецтвом — є те, що за визначенням живописом/мистецтвом не є, те, що виходить за межі звичного їх розуміння. Як і живопис Кожухаря, дуже сучасним у сенсі постмедійності виявився і досить легковажний з погляду живопис Дмитра Шоріна, який розмірковував про передумови його актуальності. Сучасна система медіа все оцінює як інфопривід, зокрема й живопис. Тому художник віддавав перевагу епізодам землетрусу в Спітаку чи портретам леді Ді.

Мої подальші етапні зустрічі з живописом підштовхували до того, щоб серйозно замислитися щодо його «постмедійної» специфіки, я б навіть сказала, долі. 2005 року в галереї «Цех» відбулися два проекти — «Дача» Олександра Гнилицького та «Телебачення» Олега Тістола. «Дача» — явно зроблені з фотографій картини, які справжнім розміром копіюють вміст дачного гаража, поклади мотлоху — червоний мотоцикл «Ява», «сімейство» допотопних холодильників, книжкові полиці з цегли і дошок... Це започаткувало жанр обманок у живописі Гнилицького та справляло заворожливе враження «підміни» реальності. На що загалом завжди міг законно розраховувати художник, котрий вдається до подібних ілюзійністських трюків. Та в Гнилицького фотореалістична ілюзія мала особливу чарівність завдяки неймовірній легкості письма. Він не роздував чіткість живописної роздільності, не дотягував свої постмедійні речі ні до фотореалізму в класичному його розумінні, ні, тим більше, до надчіткості гіперреалізму. Те, як він тоді писав, було дивним чином співзвучне рефлексіям Бодр'яра про субтильну конституцію образу в «Спокусі» [3]. Щоб спокушати, образ мав бути ефемерним, лишати відчуття недовомовленості — і Гнилицький завжди дуже точно відчував цю грань і був одним з найбільших сучасних майстрів «нонфінітізму». Художник не імітував фотографію, але живописними засобами імітував реальність. У нього легкість писання не була ілюзією, власне, тому вона й доводить

глядача до стану естетичного запаморочення. Він був художником-візіонером, який розвінчав міф про вторинність, неістинність «міметичного» зображення: воно не прозирає «вищого світу», але доводить тотожність образу ідеї. Те, що сприймається — це і є наше все. Дивлячись на його пронизливі речі, ти розумієш, що, крім старого, рваного, недосконалого світу, доступного погляду, немає нічого. Стільці-інваліди Гнилицького із совкових будинків відпочинку і черевика Ван Гога — з одного тіста. Ці образи стоять на порозі Порожнечі з великої літери, ба більше, вони підводять, підштовхують нас до неї. Пізній живопис Гнилицького подарував мені найсильніші естетичні емоції, що я будь-коли відчувала. Великі живописці в сучасному мистецтві — це живописці порожнечі, живопис — практика, яка примиряє нас із нею.

Пронизливе почуття балансування на межі буття і небуття у Гнилицького для мене певною мірою можна порівняти з екзистенційним холодком поза шкірою, який спричиняє «пророчий» живопис Люка Тьюманса. Вперше я побачила його в Бельгійському павільйоні на Венеційській бієнале-2003. Серія мініатюрних картинок завбільшки зі звичайні репортажні фото була присвячена вбивству Патріса Лумумби. Це теж було зіткнення з реальністю сучасного живопису, яке перевернуло моє розуміння цього виду мистецтва. Перш ніж у 1990-х вдатися до живопису, в 1980-х Тьюманс знімав кіно, перенісши до живопису естетику стоп-кадру. Він досконало опанував мистецтво «нонфінітизму», незавершеного висловлювання — його «картинки» нагадували недбалі ескізи. Бельгійський художник наближається до порожнечі з іншого кінця — він не візіонер, а філософ, який тематизує кінець утопії, діагност, доволі авторитарний моралізатор. Тьюманс бере як похідні для живопису випадкові фото з глобального медіа-потоків — «ніякі», які не грішать естетичними достоїнствами, і дає чіткий діагноз часу, соціуму, людству, яке вже не вірить у наївну лю-

бов до ближнього. Він перелічує, підкреслюючи холодним штучним світлом, усі вади сучасного суспільства, всі винайдені ним механізми самознищення — від ксенофобії до анорексії. Його образи сприймаються естетичними рецепторами з блаженством і відразую одночасно, вони, м'яко кажучи, не ідеальні, але підкуповують актуальністю, тотожні не ідеї, але часу. Тьюманс завжди говорить про кінець утопії. У широкому сенсі — справедливого суспільства, в локальнішому — живопису, який нібито може щось «відображати», на щось впливати, спричиняти суспільний резонанс. Хоча насправді він постійно впирається в «скляну стелю» власних саморефлексій...

Так само вектор моїм думкам задала ще одна добра виставка 2006 року — «Телебачення» Олега Тістола в галереї «Цех». І ця виставка з портретами дикторів, захоплених зненацька в їх не надто естетичних виразах обличчя (були навіть, здається, скривджені), і те, що художник робив до неї, і те, що став робити згодом, вписується у так званий тренд тележивопису. Дивний метод виконання, що примножує кількість медійних посередників, відповідно, підсилює викривлення образу. Напевно, своїм «ноу-хау» художник урочисто відсвяткував закриття доступу до реальності. Цифровим фотоапаратом він робив знімки з телеекрану, потім переводив фото на «живописний носій». У період революції 2004-го перероблялись у форматі живопису кадри випуску новин. Але, якщо оглянути творчість Тістола загалом, починаючи з «Вольової межі національного постеклектизму», зі знакових «Казбеків» і «Араратів» кінця 1980-х — 1990-х, написаних з етикеток радянських сигарет і коньяків, і закінчуючи тими-таки кримськими листівковими пальмами, що стали його «образом фікс» та брендовою міткою з 2006 року, та проектом «ПБК» в галереї «Колекція», — художник програмно, наполегливо, нав'язливо вдається до методу тиражування медіа-похідних. І хоча митець закликає нас закохатися в красу українського національного стереотипу, медійні гешталти, які

він використовує як еталонні зразки, не повинні чимось особливо спокушати око. Навпаки, вони зобов'язані мати максимально відсторонений вигляд — такі закони жанру.

Цю умову пересічності, анонімності образу, що переводиться у живопис, задав ще Герхард Ріхтер — один з піонерів постмедійного мистецтва і проникливий дослідник медіа-специфіки живопису саме в оптичній площині. Причому досліджував він цю специфіку від супротивного — уподібнюючи живопис фотографії, порівнюючи механічний погляд і погляд людський. Його живописні копії фотографії мають вигляд живопису, а не фотографії — і не тому, що він навантажує їх традиційним естетичним багажем прекрасного і піднесеного. У топосі живопису цей багаж у дивний спосіб самовідроджується, і саме тому, що живопис виконує не пізнавальну функцію, але естетичну, функцію інспірації сильних емоцій. **Живопис зараз — це репрезентація репрезентації. Він — слухняний інструмент романтика-ідеаліста й неоплатоніка. Тільки він народжує образи ідеального світу.** Фотографія може бути цікавою чи ефектною, але прекрасні тільки картини. Робота з фотоматеріалом захопила Ріхтера в плані його перелицьовування, «вивертання» сенсу. Якщо розглядати процес створення його «сибахромів» (технологія переведення фотографії в живопис) у семіотичній площині, за ідентичності картини сенс живописного знаку має змінитися на щось протилежне знаку фотографічному...

Як сказав один із дослідників творчості Герхарда Ріхтера, вдаватися до живопису сьогодні, не намагаючись «заглянути за завісу, що приховує його таємницю» — марно, і здатний на це, звісно, геть не кожен. Із другої половини ХХ століття, точніше, десь із початку 1960-х, з'являються чорно-білі фотокартини Ріхтера, що «аж ніяк не дотичні до мистецтва», — у такий спосіб він здійснює символічне фрейдистське «вбивство батька», вбивство традиційного живописного меседжу, «демонтаж старих живописних конвенцій», щоб возз'єднатися з матір'ю — стихі-

єю нового живопису. Як похідні найчастіше він брав «анонімні», випадкові фото, що не несуть абсолютно жодних естетичних конотацій. Нічого, що нагадувало б про внутрішній трепет морально застарілих естетичних емоцій, — погляд художника і погляд глядача нібито мають залишатися байдужими. Так само байдуже ми гортаємо глянцеві журнали, звідки запозичуються мотиви. Декларувалося, що живопис — це ніби тепер «холодне» медіа. Але ж воно в принципі не може бути таким, бо викликає почуття причетності до всієї світової скарбниці живописних образів. «Емма» 1962 року — оголена дівчина, що спускається сходами — з чим тільки не асоціюється: від «Венер» Тиціана до «Голої, що спускається сходами» Дюшана, аби лиш не зі сторінками еротичних журналів, звідки вона, власне, й «прийшла».

Ріхтер створив одну з перших версій «живопису після смерті живопису» — постулюючи той-таки факт, що живопис живий і перебуває в активному пошуку можливостей своєї реактуалізації. Пригадується, коли вперше чуєш про цей його «постмортальний» статус, це сильно інтригує, як і роздвоєння особистості живописця. Він відчуває комплекс провини, потяг до чогось нібито забороненого. За великої кількості постконцептуального медіа він не задоволений народженням чистих ідей, а продовжує бруднити руки, розмішуючи фарби, — в цьому вбачається щось практично інцестуозне й абсурдне. Він змушений шукати виправдання тому, що «малює та «фарбує» щосили — наприкінці 1990-х, наприклад, використовувалася принижувальна ремісничка «термінологія», що зрівнювала фарбування паркану та створення картини. Але чому тоді художник не може не «фарбувати»?.. Згодом таємні та відкриті мотивації для мене потихеньку прояснювалися: черговою риторикою «смерті живопису» художник знімає з себе тягар відповідальності, вантаж наступності. Живопис, як найстаріше з медіа, як найстарший серед інструментів дослідження реальності, має колосальну історію пошуків, відкриттів, злетів

і падінь. Займаючись живописом, хтось ставить себе в один нескінченний ряд із великими попередниками і, природно, в плані масштабності власних відкриттів і рефлексій ризикує мати в цьому ряді не дуже гідний вигляд. А так у нього розв'язані руки — живопис помер, тому можна робити все що завгодно. Закономірності витісняються випадковістю...

Живопис — це дадаїстський кидок кісточок. Ріхтер обожнює гру з випадковістю (свого піку вона досягла в його абстрактному живописі — «картини творять те, що самі хочуть», творяться самі) та лишається поетом «розмитой» растром реальності — він системно запроваджує в живопис дестабілізувальний елемент, що скасовує «об'єктивну» картину світу. Ця стратегія знищення реальності абсолютно протилежна тій, яку зазвичай пропонують у класичному варіанті «переведення» фото в живопис. Наприклад, в американському гіперреалізмі, де реальність множить, «розбухає» до непристойності — хоча б у роботах Річарда Естеса, який створює жахливі в своїй багатослівності фантоми-симулякри, дивлячись на які, журишся, що в світі забагато обтяжливої візуальної інформації. Естес, який дотримується технології буквального, скрупульозного перенесення фотозображення в живопис, підтверджує можливість реєструвального, об'єктивного погляду, чітко фіксує деталі без будь-якої фільтрації. У сприйнятті ці живописні роботи нагадують панорамні знімки без фокусу — це реакція відторгнення й утоми. Погляд людини не засвоює такий обсяг інформації — він природно зосереджується на головному та відкидає друкорядне.

Повертаючись до питання українського контексту: Олег Тістол вдається до стратегії «репрезентації репрезентації» не тільки, щоб створювати ідеальні образи, подекуди, наприклад, у серіях гір і пальм вони справді ідеальні. Часом, навпаки, максимально деформовані — експериментальна серія «Телебачення» була цікава саме цією повною та очевидною втратою оригіналу, вигляд якого відновленню категорично

не підлягав, — це не просто копія копії, а копія копії копії копії.

Ще одна значуща фігура в українському постмедійному живописі — Василь Цаголов. 1998 року Ханс-Ульріх Обрист бере його роботи «Мачо I» і «Мачо II» для виставки «Терміновий живопис» у Токійському палаці Парижа. Терміновість — це, до речі, ще одна характеристика постмедійного живопису: він не ретроспективний, як живопис попереднього етапу, але дуже поспішає йти в ногу з часом, вписатися у формат не тільки естетично, але й політично актуального мистецтва, шукаючи свіжі інфоприводи та діагностуючи суспільство тут-і-зараз. Заявка на актуальність теми була дана, наприклад, Ріхтером у портретах ліворадикальних терористів, які 1971-го наклали на себе руки у в'язниці Штаммхайм. Далі ще — Герхард Ріхтер, а особливо Люк Тьюманс і Марлен Дюма, які шукали для своїх робіт тільки актуальні фото; всіх цих найвідоміших постмедійних живописців можна назвати художниками діагнозу — діагнозу людству. Якось одразу згадується Уельбек — «Людство. Стадія 2»... Вони констатують постгуманізм не як певну наступну стадію, прогнозовану футуристами, але як катастрофічний стан, в якому ми живемо вже зараз. Людство активно вишицує себе, планету, природу — і йдучи далі такими само темпами, воно незабаром доведе цей процес самознищення до логічного завершення.

Український постмедійний живопис і, ширше, постмедійне мистецтво все ж далекі від такої гостро злободенної тематики. Точніше, вони перекладають злободенність метафоричною мовою мистецтва. «Термінова» творчість Цаголова — чудовий приклад. Формально один із маркерів терміновості — «рвана», поцяткована пробілами фактура живопису. Один медійний носій, полотно, імітує другий — екран монітора, що світиться та дробиться пікселями. Як пише дослідник медіа-онтології Борис Гройс, медіа — це завжди носій певної підозри, прихованої в закадровому просторі загрози. Медіа перетворює натовп на параноїків —



1. Олександр Гнилицький. Без назви. 2005.



2. Олександр Гнилицький. Без назви. 2008.



3. Олександр Гнилицький. Манометр. 2005.

бо ми не можемо розшифрувати його послання буквально. У бекграунді робіт Цаголова завжди криється страх — від страху нашестя прибульців до страху тероризму, який, за власними словами художника, вінчає «піраміду страхів» сучасної людини. Те, що заховане, завжди контрастує з тим, що показано — картинка в Цаголова надефектна. Вельми непоганий теоретик, в проміжках відходу від живопису він намагався медіа досліджувати та філософськи осмислювати (акції «Тверде телебачення», «Чиста кімната»). Живопис — це вже зрілий плід цих роздумів про гібридну медіа-специфічність усього. Цаголов говорить про фальсифіковану «документальність» — яка завжди є зміла постановка, тобто бере на себе роль режисера реальності. Сира дійсність не викликає довіри у глядачів, тому картинка підлягає обов'язковому «причисуванню». Те, що з'являється на медійній площині — це завжди частина глобальної системи «ентертейнменту». Тому картинка, які б криваві розбірки там не було зображено, має бути вибудована бездоганно. Насправді цей принцип у живописі приходить не з кадрів «бойовиків», це кіно бере на озброєння принцип картинної композиції...

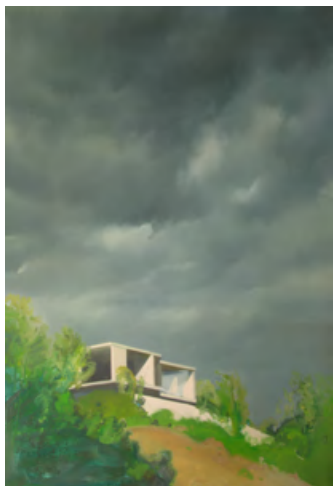
Отже, дві роботи «Мачо» позначили кордон між стриманою, холодною герметичною естетикою 1990-х і action painting 2000-х — видовищним, атрактивним, «широкоформатним». Цаголов транслює на полотно кадри бойовиків: його коник — це кримінальна тема, що дає сублімацію медійності, сенсаційності, «вау-ефектності». Художник не гребує інфопотоком, що омиває середньостатистичного обивателя. Це вже не те елітне зібрання цитат, яке було характерним для живопису попереднього десятиліття, контент закритого клубу знавців мистецтва, любителів тонких натяків і ремінісценцій. На 2000-ні роки припадає розквіт постмедійного живопису як такого собі модного тренду взагалі. Явна риса відокремлює його від неоекспресіонізму 1980–1990-х, який на українському ґрунті називали «ною хвилею» або «українським трансавангардом» за образом і подобою італійського «трансавангарду» — живописної течії, ідеологічну платформу якої розробив Акілле Боніто Оліва. Трансавангард, що захопив початок 1990-х, був естетською грою з контекстом історії мистецтва, культурним кочівництвом, номадизмом. Ретроспективне мислення, звернене в минуле, завжди природно змінюєть-

ся перспективним поглядом у майбутнє — до середини 1990-х уже унаочнилася необхідність освоєння нових (для нашого контексту) медіа — фото, відео, інсталяції. Є чітка циклічність у зміні векторів нове-старе, минуле-майбутнє — тож і «новомедійний бум» ущух до кінця десятиліття. В українському мистецтві та в світовому масштабі кінець 1990-х став часом чергового «воскресіння з мертвих», чергової реактуалізації живопису — але тепер він проектував на полотні нові смисли. Від колективних напрямів мистецтво перейшло в режим сингулярності — констатації одиницності, унікальності мислення кожного художника. Як вже було зазначено, сенс мистецтва на той момент я для себе відчула в особистій «симптоматиці» — особистій міфології, особистій оптиці, в складанні їх у певну послідовність.

Індивідуальні деформації поля видимого — особливо таємничо-збаблєна тема. За аналогією з особистою міфологією — концептом, що він відкритий Йозефом Бойсом і увійшов до вжитку арт-критики з 5-ї Документи Харальда Зеємана, де обговорювалося право на особисту міфологію мов якусь легальну містифікацію, легальний фантазм, що може бути цілком безпричинним. Чи відбувалися насправді події, на яких ґрунту-

ється особистий міф, чи ні — не має жодного значення. Головне те, що саме певні фантазматичні утворення формують особистість художника. **Індивідуальна оптика** — ще один маркер, який відрізняє справжнього художника, і вона теж — плід антиреалістичної тенденції, плід процесу породження фантазмів. Як зауважив дослідник розвитку репрезентації в мистецтві, архітектурі, літературі Михайло Ямпольський, історично так склалося, що від міметичної репрезентації реального світу художник переходить до репрезентації структур уяви, художник-ремісник, який тче тканину реального світу, витісняється візіонером [4]. Сучасне мистецтво будується на пошуку гострих індивідуальних, симптоматичних викривлень умовної «норми» бачення світу. Цікаво колекціонувати, складати оптичні перверзії в дивну мозаїку спотворень, причому порівняння «патологій сприйняття» однієї з одною тільки підсилює цю дивизну. Мозаїчність — термін з галузі психіатрії. Мозаїчний характер — той, в якому співіснують різні характерологічні доміанти. «Мозаїчна оптика 2000-х» — так називалася одна з моїх етапних статей, яка, зокрема, спонукала мене до ґрунтовного дослідження цієї теми.

Арсен Савадов — ключова фігура для всіх етапів українського актуального художнього процесу від його початку та донині. Пафосно-барокові стилістичні риси українського трансавангарду знайшов і задав саме він — «Сум Клеопатри», власне, і започаткував нову хвилю. Медійні 1990-ті та подальші 2000-ні неможливі без його резонансних фотопроєктів — від «Донбас-Шоколада» і «Колективного червоного» до «Кімнати мертвих». І нарешті в 2000-х він відшукує свою мову постмедійного живопису — на підставі власних постановочних фотопроєктів. Савадов найбільш характерний не тільки в плані своєї яскраво проявленої «іномедійності» — його фотопроєкти аналізовані в ракурсі їхнього «картинного» мислення, а живопис зберігає фотокоди — але насамперед метафізичності. І живопис, і фотопроєкти Савадова просякнуті



4. Олександр Гнилицький. Без назви 2008.



5. Арсен Савадов. День художника. 2005.



6. Арсен Савадов. Супутник. 2002.

ті старим добрим наскрізним символізмом, нескінченністю сенсу, який твір генерує самотужки, — здавалося б, таке положення лишилося надбанням історії мистецтва, ба ні. Ми можемо «подорожувати» нескінченністю сенсу відразу в декількох вимірах — у розділах, присвячених Савадову, я спробувала з'ясувати маршрут цієї подорожі. Чудово, що це не той точковий мейсідж, який найчастіше закладають сучасні художники і який зазвичай навіть не зчитується — з ним, хай там як анекдотично це звучить, глядача знайомить експлікація на стіні біля твору. Стрижень самовідновлювального сенсу є умовою буття твору мистецтва. Сенс не закладено ззовні, але виникає зсередини, просвічує, розкриває себе, народжує. «Джерело художнього творіння» Гайдеггера, що описує це народження, є актуальним досі естетичним прозрінням. Ба більше, воно актуальне як ніколи — адже сьогодні відчувається дефіцит образного мислення, «оніміння мистецтва», як писав винахідник методу герменевтики мистецтва Ганс-Георг Гадамер. Глибина сенсу виникає не тільки внаслідок «нарощування» історичного, наративного виміру твору, але глибокого занурення в міфологію мистецтва та соціальну міфологію. Савадов — передусім міфолог...

Не всяке мистецтво народжує образ, здатний «розкритися». Та як ви шукаєте в мистецтві саме образ із його «секретним кодом», ці пошу-

ки рано чи пізно приводять до живопису. Живопис цікавий тим, що це мистецтво продуктивного внутрішнього конфлікту і постійного самоздолання. Здолання старого новим. Технічно традиційне, нібито «негнучке» медіа, живопис намагається компенсувати це інакшою інноваційністю та гнучкістю — гнучкістю мислення. Вона проявляється в особливому чутті контекстуального — в умінні працювати на метарівні, в «широкому культурному контексті». Живопис постійно досліджує антропологічні підстави своєї актуальності — флюїди вітальності, бруталне місиво «людської глини», справжніх емоцій, насолоди мистецтвом... Мені, як сторонньому спостерігачеві, любити живопис просто. Дивлячись на рвану, складену з прогалин структуру живопису Цаголова або чарівливий, нудотно-протиприродний, екранний колорит Тьюманса, категорично не можу погодитися, що це найбільш анахронічний вид мистецтва, навіть у матеріальному плані. Живописець має долати сталість матерії — і це подолання призводить до справжніх інсайтів, коли матеріальне — вже не матеріальне. Проблема живописної репрезентації «чистої» ілюзії видимого світу, втіленої в «грубій» матеріальній формі, — цей одвічний філософський парадокс переборний практичним усвідомленим спогляданням не ілюзії, яка нібито є первинною, проте власне живописної структури, фактури, «багна», з яко-



7. Василь Цаголов. Мачо. 1998.



8. Василь Цаголов. Гума почуттів. 1992.

го вона «ліпиться». Та й узагалі, це протиставлення ілюзорного, ідеального та матеріального морально застаріло понад 200 років тому. Сьогодні живопис препарує сам себе і питає: не що зображено, але як. Розглядаючи ювелірно виписані галантні «малятка» Ватто чи милуючись «пульсацією соків під шкіркою плодів» на натюрмортах Шардена, не можеш позбутися думки: чи є щось тонше, дорожче, ніж це місиво фарби? Те саме стосується «порізів» і «рваних ран» тканини сучасного живопису — споглядання його структури дає найінтенсивніше естетичне задоволення...

Отже, що маємо на увазі, говорячи «постмедійна оптика»? Тут «оптика» — поняття, звісно, не з фізики, але з естетики. Це феноменологія мінливого зорового сприйняття. Тут ітиметься про специфічні оптичні конструкції сучасного мистецтва, зокрема про те, як функціонує наша «машина зору» загалом. «Машина зору» — книга Поля Вірільо, в якій він розвиває концепт тотального «паноптизму» сучасної цивілізації Мішеля Фуко [5]. На думку Вірільо, ми приречені, хай там як фаталістично це не звучало б, на узурпацію природного, «домедійного» людського бачення «зоровими протезами». Загалом, згадана ситуація тоді вже не була новою (книгу написано 1988 року). Втім, акцентувалося, що вона дійшла до точки неповернен-

ня — бачення стає повністю «об'єктивним», тобто можливим тільки крізь видошукач об'єктива. Точкою відліку історії «медійної епохи» в сприйнятті, в свідомості, в мистецтві став винахід фотокамери в середині XIX століття.

Фотографічне бачення дає новий інструментарій, новий доступ до реальності. Від винаходу фотографії починається відлік не просто сучасного погляду на світ, а й сучасного мистецтва, можливість «героїчного» розширення поля видимого [6]. Експансія, максимальне охоплення привласнених мистецтвом явищ життя є головною інтенцією «ненажерного» сучасного мистецтва. У цьому сенсі завдяки технічним можливостям фотографія опинилася в авангарді дослідження світу, створення нових хронік реальності. Фотограф безперервно відкриває нові «континенти видимого», мікро- та макрокосм, усі грані людської природи, всі етапи життєвого шляху людини та всіляких колізій на ньому — від народження до смерті. Причому відкриття відбуваються не тільки на рівні видимого, але й у новому, невідомому зрізі: Вальтер Беньямін пише про «фотографічне підсвідоме» [7]. Він міркував про висвітлення прихованого за доби сюрреалізму, що обоюдно вивав випадковість і спонтанність як головні передумови нових відкриттів. Механічна фіксація погляду камери робить спонтанні відкриття, вихоплює з невидимості,



9. Василь Цаголов. *Вбиті Хворста*. 2009.



10. Володимир Кожухар. *Не Іграшки*. 2002.

прозирає прихований внутрішній аспект реальності — глибини психіки, її спотворення, невидимі голим оком.

Мистецтво авангарду та модернізму обрало для себе той самий *modus vivendi*. Воно пронизане пафосом відкриттів — художник, як і фотограф, зобов'язаний побачити світ заново, розширити зону видимого, щоразу безпосередньо контактуючи з реальністю, відкидаючи досвід попередників. Народжується новий естетичний імператив епохи: вища краса — це правда. Сьюзен Зонтаг проектує сформульований фотографією алгоритм — «завоювання» реальності, «розширення меж» мистецтва через експансію на територію реальності — на все сучасне мистецтво. Борис Гройс доводить думку до логічного завершення, описуючи механізм ефекту новизни в мистецтві. «Економіка поповнення культурного архіву» ґрунтується на циркуляції явищ: із зовнішньої реальності вони згодом переміщуються в контекст мистецтва [8]. Новітність — це лише оптичний ефект. Нове, власне, не є таким. Воно стає новим лише на тлі старого — на тлі традиційного вмісту архіву образи реального здаються свіжими й актуальними, хоча й недовго. В архіві новоприбулі образи тьмяніють, втрачають свій підричний потенціал, музефікуються та зрештою набувають статусу респектабельних творів мистецтва.

Граючи на контрасті фігури нового та звичного тла, сучасний художник вибудовує свою репутацію порушника заборон і табу. Зі скороминущості ефекту новітності виходить ще один категоричний імператив — аби зберегти своє значення, мистецтво має постійно оновлюватися [9]. Тьєррі де Дюв описує це приблизно так: художник-традиціоналіст діє в межах конвенції, договору. Новатор не має права повторювати попередників. Він повинен сказати щось нове — порушити старий договір, запропонувати йому альтернативу [10]. Головним критерієм цінності твору сучасного мистецтва стає новітність, а її ефект можна підсилити через змішування моделей сприйняття, запозичення медіаспецифічності одних медіа іншими.

Коли дбати про правильну термінологію, то адекватнішим, ніж «постмедійність», є поняття «іномедійність» — запозичення арсеналу художніх засобів одного медіа іншим, коли «саме медіа є повідомленням» — тут маклюєнова формула набуває нового сенсу [11]. Кожному медіа притаманний особливий набір технічних прийомів і художніх засобів, що становлять його «медіаспецифічність». Постмедійність, трансмедійність передбачають розмиті, трансформовану медіаспецифічність. Іномедійність з'являється в живописі з розповсюдженням фотографії. Яскравим її прикладом можна



11. Ілля Чіккан. Без назви 2002.



12. Ігор Гусєв. Марійка. 2002.

вважати імпресіонізм: фрагментарна композиція імітує погляд крізь рамку видошукача. Крім рамування та фрагментування погляду посилюються немислимі доти форсовані контрасти світла й тіні, які відсилають до світлонасиченості фотографії [12]. Імпресіонізм запозичив у фотографії власне принцип «світлопису».

Змінювання медійних ролей призводить до незворотних наслідків — до необхідності радикального переосмислення живописом себе, своєї місії та можливостей, перегляду власної «функції істини». У цій історичній точці народжується міф про смерть живопису, а потім про його чудесне воскресіння в новій, звісно, якості. Протягом ХХ–ХХІ століть він буде циклічно вмирати й відроджуватися, знаходячи щоразу новий зміст у своєму «посмертному» існуванні. Пізнавальна функція вже не актуальна, живопис не є більше «вікном у світ», та чим тоді? Він удається до наполегливого самоаналізу, препарує можливості виникнення живописного образу як такого. Наступник імпресіонізму постімпресіонізм — це зворотна реакція, спроба відновити цілісність роздробленого медіа, фрагментованого погляду на світ, спроба знову передати відчувану цілісність світобудови завдяки синтетичному баченню.

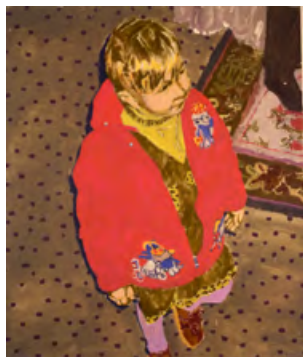
З погляду естетики, в постімпресіонізмі відбувається відкидання мімезису — наслідуван-

ня «сирої дійсності». Мистецтво повертається до трансляції ідеалу, певного «внутрішнього малюнка», уявного бачення — до «репрезентації репрезентації». Як пише Михайло Ямпольський, ще у платонівській естетиці зафіксований доволі низький статус художника як творця «блідих копій» справжнього, тобто ідеального світу [13]. Після бездумного ковзання імпресіоністського погляду на поверхні видимого, після «автоматичної» фіксації випадково вибраних фрагментів настає новий відкат до цілісного візіонерського бачення світу, до проєкції в нього власних комплексів і фантазій. А головне — до спроби знову зібрати картину світу. Постімпресіоністи повертаються до «домедійного» — перспективного, панорамного, ілюзійністського бачення та композиційного мислення. Перспективної побудови як такої в природі нема — художник сам вибудовує її, організовуючи простір з видимого хаосу, план за планом впорядковує його. Постімпресіоністи — абсолютно різні за своєю інтенціональністю художники, та кожен пропонує певну антитезу імпресіонізму. Кожен відштовхується від його відкриттів, переробляє їх, але рухається далі, повертається до композиції та перспективи, плодів традиційного картинного мислення. Сезанн, із його «воронкоподібною» перспективою, яка затагує глядача вглиб картинного простору,

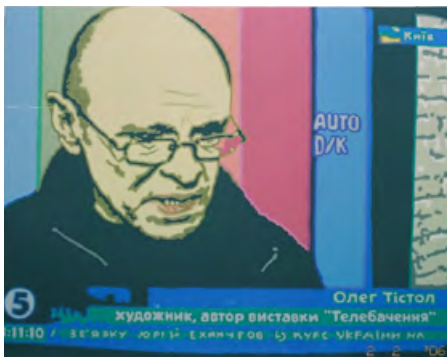
в цьому сенсі найхарактерніша фігура. Кожна дрібка матеріального у нього має на увазі щось більше, відсилає до ідеї упорядкованого, універсуму, що дихає в єдиному ритмі — за принципом макрокосм в мікрокосмі, суб'єкт у світі. Статус суб'єкта, який до цього був володарем свого перцептивного поля, змінюється. «Живопис вже не представляє видиме як видовище для позамежного йому глядача...» [14]. Змінюється концепція погляду, суб'єкт зміщується з вершини «зорової піраміди», розчиняється в світі, ховається в «складках видимого». Після Сезанна у феноменології сприйняття та теорії суб'єкта живопис рушатиме куди далі у напрямку до порожнечі, де вже немає «ні світу, ні суб'єкта». Референтом живопису стане власне живопис. У світі ж Сезанна поки все на своїх місцях, він дивно цілісний, стабільний, впорядкований — це реакція на «розколювальний» погляд камери. Неможливо позбутися думки, що за всієї декларованої схильності до природи живопис Сезанна — це візіонерська практика, тобто трансляція внутрішнього змісту, що спричиняє деформації зовнішнього світу. Ідея, віддрукована у внутрішній «хорі» художника, виштовхує назовні образ — що пояснює їхню бездомішкову чистоту. Якщо раніше художники з неоплатонічною оптикою шукали в світі еманції краси, збираючи цю красу по дрібках, то Сезанн був із перших художників-формалістів, які довели, що краса тотальна — вона всюди, в самій пластичній структурі твору. Звідси настільки трепетне ставлення до естетичного еталону, класики, Пуссена. Будь-який твір Сезанна — це естетичний маніфест. Що, власне, і робили згодом живописці: обґрунтовувати кожен свій крок — що вони роблять, навіщо і як, втілюючи або ж не втілюючи свої маніфести словами. Простір картин Сезанна нагадує гібридний простір фотошопних панорам Андреаса Гурскі — заради ідеї-фікс композиційної єдності він «зшивається» з окремих шматків. Більше немає єдиної точки перспективного сходження — ця ілюзія дуже

специфічна. Так стався ще один виток в історії репрезентації...

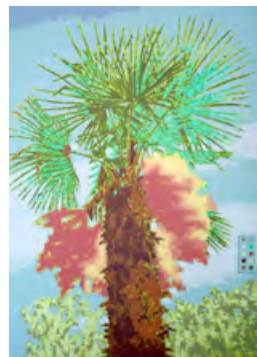
Тьєррі де Дюв підкреслює найсуворішу історичну зумовленість живописного висловлювання — воно завжди залежить від тимчасових чинників, підлаштовується під їхній запит, має особливу чутливість до духу часу. На думку цього дослідника, поштоухом до мутації «сітківкового» живописного образу в сучасному мистецтві стали винахід фотографії та фабричне виробництво олійних фарб, тобто спрощення технологічних завдань, втрата секретів майстерності [15]. Втім, не лише фотографія вплинула на живопис — так само йде і зворотний вплив живопису на фотографію. Здолавши певний шлях розвитку, здійснивши всі можливі «героїчні» відкриття, фотографія так само, як і живопис, переживає «кризу середнього віку», кризу поставлених перед собою базових пізнавальних завдань. Коли все побачено і все зафіксовано, закінчується етап його «прямого» існування та починається етап рефлексії. Рефлексії щодо «власного існування в широкому культурному контексті», як писав в концептуальній 1970-ті Джефф Волл. Тобто фотографія теж переходить на певний метарівень аналізу. Що означає «широкий культурний контекст», крім наявних паралельно з фотографією в сучасному мистецтві медіа? Можна відповісти, що все — від масової культури до всієї історії мистецтва. Волл — історик мистецтва за освітою та способом мислення, прихильник якнайбільш розгалуженої «мережі посилань», ремінісценцій. Він закладає у твори глибокий естетичний, історичний та соціального вимір. Кожен твір — своєрідний діагноз історії мистецтва модернізму. У своїх постановочних фото Волл уважав за важливе зберегти картинне мислення і те, що є його головним складником, — композицію. Він не лише фальсифікатор реальності, історії, але віртуозний ілюзіоніст. У постановочних фотографіях він активно використовує прийом завуальованих цитат, «перевдягання» композиції класичних живописних творів у реалії сього-



13. Олег Тістол. Без назви. 2004.



14. Олег Тістол. Телебачення. 2006.



15. Олег Тістол. ПБК. 2006.

дення. Волл не приховував свого трепетного ставлення до «реабілітованої» постмодернізмом здатності живопису породжувати ілюзії, якою озброїлася фотографія, що симулює живопис. Ілюзія — це, власне, те, що заворює і спокушає нас у мистецтві, писав Бодріяр [16]. Його захоплений омаж ілюзії пролунав досить зухвало, бо свого часу ілюзію було оголошено головним ворогом живописного редукціонізму модернізму. Зрештою, саме через апропріацію досвіду живопису постмодерністська фотографія відшукує спосіб створення ідеальної ілюзії, приходять до бажаної втрати контакту з реальністю та вибудовування ідеального виміру — до «репрезентації репрезентації» [17].

Така доля будь-якого медіа сьогодні — переоосмислення власної медіа-специфічності, пошуки себе в широкому культурному, політичному, естетичному контексті. Це про-

цес без остаточного результату — зафіксувавши певну стадію перебування тут-і-тепер, мусимо відразу рухатися далі. Традиційні ролі живопису й фотографії, як «вікон у світ», вичерпані. Авангард і високий модернізм шурфували різні смислові та візуальні, горизонтальні та вертикальні пласти видимого — макро- й мікросвіт, рафінована естетика VS брутальна антиестетика, естетика потворного. Всі відкриття, які можна було зробити, зроблені.

Постмодернізм — цю культурну та філософську парадигму ніхто поки не скасовував — це епоха аналітичного переосмислення героїчних «завоювань» та їх еkleктичного змішування, новий етап розвитку «іномедійності», запозичення та засвоєння певними медіа інструментарію інших медіа — причому не лише оптичного, а й філософсько-естетичного.

Література

1. Дюв, Тьерри де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. Москва: Издательство Института Гайдара, 2012. С. 303.
2. Жижек, Славой. Возвышенный объект идеологии // Художественный журнал. Москва, 1999. С. 91–153.
3. Бодрияр, Жан. Соблазн. Москва: Ad Marginem, 2000. С. 116–134.
4. Ямпольский, Михаил. Ткач и визионер // Очерки истории репрезентации. О материальном и идеальном в культуре. Москва: Новое литературное обозрение, 2007.

5. *Вирилио, Поль*. Машина зрения. Санкт-Петербург: «Наука», 2004.
6. *Сонтаг, Сьюзен*. О фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 114–150.
7. *Беньямин, Вальтер*. Краткая история фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 12.
8. *Гройс, Борис*. Политика поэтики. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 92–114.
9. *Дюв, Терри де*. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. — Москва: Издательство Института Гайдара, 2012. С. 58–63.
10. Там само, с. 174.
11. *Гройс, Борис*. Под подозрением // Художественный журнал. Москва, 2006. С. 92–101.
12. *Краусс, Розалинд*. Фотографическое. Опыт теории расхождений. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 79–96.
13. *Ямпольский, Михаил*. Ткач и визионер // Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. С. 43–44.
14. *Дюв, Терри де*. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. Москва: Издательство Института Гайдара, 2012. С. 151.
15. Там само, с. 331–355.
16. *Бодрийяр, Жан*. Соблазн. Москва: Ad Marginem, 2000. С. 116–134.
17. *Ямпольский, Михаил*. Ткач и визионер // Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. С. 323–333.

References

1. Dyuv, Terri de. Zhivopisniy nominalizm. Marsel Dyushan, zhivopis i sovremennost. Moskva: Izdatelstvo Instituta Gaydara, 2012. S. 303.
2. Zhizhek, Slavoy. Vozvyishennyiy ob'ekt ideologii // Hudozhestvenniy zhurnal. Moskva, 1999. S. 91–153.
3. Bodriyar, Zhan. Soblazn. Moskva: Ad Marginem, 2000. S. 116–134.
4. Yampolskiy, Mihail. Tkach i vizioner // Ocherki istorii reprezentatsii. O materialnom i idealnom v kulture. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.
5. Virilio, Pol. Mashina zreniya. Sankt-Peterburg: «Nauka», 2004.
6. Sontag, Syuzen. O fotografii. Moskva: Ad Marginem Press, 2013. S. 114–150.
7. Benyamin, Valter. Kratkaya istoriya fotografii. Moskva: Ad Marginem Press, 2013. S. 12.
8. Groys, Boris. Politika poetiki. Moskva: Ad Marginem Press, 2012. S. 92–114.
9. Dyuv, Terri de. Zhivopisniy nominalizm. Marsel Dyushan, zhivopis i sovremennost. — Moskva: Izdatelstvo Instituta Gaydara, 2012. S. 58–63.
10. Там само, с. 174.
11. Groys, Boris. Pod podozreniem // Hudozhestvenniy zhurnal. Moskva, 2006. S. 92–101.
12. Krauss, Rozalind. Fotograficheskoe. Opyit teorii rashozhdeniy. Moskva: Ad Marginem Press, 2014. S. 79–96.
13. Yampolskiy, Mihail. Tkach i vizioner // Ocherki istorii reprezentatsii, ili O materialnom i idealnom v kulture. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. S. 43–44.
14. Dyuv, Terri de. Zhivopisniy nominalizm. Marsel Dyushan, zhivopis i sovremennost. Moskva: Izdatelstvo Instituta Gaydara, 2012. S. 151.
15. Там само, с. 331–355.
16. Bodriyar, Zhan. Soblazn. Moskva: Ad Marginem, 2000. S. 116–134.
17. Yampolskiy, Mihail. Tkach i vizioner // Ocherki istorii reprezentatsii, ili O materialnom i idealnom v kulture. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. S. 323–333.

Бурлака В. П. Медиа это сообщение

Аннотация. Статья посвящена «постмедийной оптике» — специфической системе видения «сквозь объектив фотокамеры» в контексте украинской художественной практики и критики от начала 1990-х и до наших дней. Автор рассматривает понятие «постмедийности», учитывая собственную практическую кураторскую деятельность, которая формирует профессиональное мировоззрение и его приоритеты. В сопоставлении с главными примерами из мирового художественного процесса — начиная от возникновения фотографии в середине XIX века, вследствие чего возникли направления импрессионизма / постимпрессионизма в живописи, — отслеживается, как «инъекции» «другой» медийности изменяют специфику как новых, так и традиционных видов искусства, медиа, меняют направление их саморефлексии, понимание собственных целей и возможностей. Развитие как украинской, так и мировой живописи приводит к тому, что рефлексии над собственной размытой синтетической медиаспецифичностью и являются главным его сообщением. Рассматриваются главные фигуры процесса «медиазации» живописи — Олег Тистол, Арсен Савадов, Александр Гнилицкий, Василий Цаголов и другие.

Ключевые слова: медиа, сообщения, постмедийность, постмедийная оптика, постмедийная живопись, машина зрения, медиаспецифичность, живопись, фотография, репрезентация, идеальное, реальное, деформации поля видимого, индивидуальная оптика.

Burlaka V. P. Media is a message

Abstract. The article is devoted to «post-media optics» — a specific vision system «through the camera lens» in the context of Ukrainian artistic practice and criticism from the beginning of the 1990s to our time. The author considers the concept of «post-media» or «other media» in view of his own practical curatorial activity — as forming a professional worldview and its priorities. Compared with the main examples of the world artistic process — from the appearance of photography in the middle of the XIXth century, the result of which became the movement of impressionism / post-impressionism in painting, as «injections» of different media they change the specifics of both new and traditional forms of art, the media, change the direction of their self-reflection, understanding their own goals and opportunities. The development of both Ukrainian and world art leads to the fact that reflections over their own blurry, synthetic media-specificity and is the main message of it. The main contributors to the process of «mediatization» of painting — Oleg Tystol, Arsen Savadov, Oleksandr Gnilitky, Vasyl Tsagolov and others — are considered.

Keywords: media, post media, post-media optics, post-media painting, visual machine, intermediate media, media specificity, painting, photography, representation, ideal, real, field deformation of visible, individual optics.