

НОВІ ТЕХНОЛОГІЇ НА ВЕНЕЦІЙСЬКИХ БІЕНАЛЕ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

ОЛЕГ СИДОР

Анотація. Досліджуються вибіркові приклади використання нових технологій у творах мистецтва, показаних на арт-фестивалі сучасного мистецтва у Венеції упродовж 2001–2017 років.

Ключові слова: Венеційська бієнале, люмінофор, голограма, лазерний принт, піксель.

Венеційська бієнале має славу такого собі «охоронця традицій», звідси нерідко принизливі порівняння її практик з практиками її основних конкурентів — «Маніфестів» і «Документів», — які дозволяють собі сміливіше експериментувати, вільніше користатися останніми здобутками науки й техніки. Почасти така опінія є справедливою, та її можна пояснити кількома чинниками. По-перше, національні представництва держав, яке майже всуціль окупували території Джардіні з Арсеналом, не ставлять собі за мету репрезентацію саме новітніх досягнень людського технологію, швидше — показ еталонних здобутків минулого. По-друге, традиція ретроспектив класиків — у місті, яке упродовж сторіч було чільним мистецьким осередком, — не вичерпана вповні, а навіть поглиблена: якщо на виставках 1950-х вільно почувалися романтики та реалісти ХІХ століття, то 2011 року запитують навіть Тінторетто. По-третє, неписана вимога карнавалізму теж вдається взнаки, гальмуючи надто «сухі», умозірні проекти.

Але тут варто схаменутися й доповнити розділ *contra* — розділом *pro*, скоригувавши усі заперечення міркуваннями, які вряди-годи їх спростовують. За останні два-три десятиріччя принципо-

во змінилося поняття атрактивності; нині вкрай важко досягти разючого візуального враження рукотворними засобами, усе частіше карнавал підлаштовує патріархальні звичаї під можливості, які сьогодні відкривають цифра, комп'ютер, інтернет тощо. (Передусім — для створення світлових ефектів, що так важливо у жанрі інсталяції та відео-арту.) Демонстрація архаїчних, скажімо так, зразків людської творчості цьому насправді не суперечить — хоча б тому, що для повноцінного збереження та оригінального висвітлення таких здобутки нової ери є конче необхідними. Національні представництва теж намагаються у цьому сенсі не пасти задніх, якщо й не будуючи свої покази виключно на експлуатації технологічного аспекту, то змушені принаймні з ним рахуватися на рівні концепції.

Яскравий приклад — «магічний конус», який став сенсовим осердям проекту Віктора Сидоренка «Жорна часу», показаного на 50-й Венеційській бієнале 2003 року. Попри те, що в експозиції кількісно домінували зразки традиційних видів мистецтва — живопису та фотографії (яка, дивним чином, лише нещодавно втрапила у розділ «традиційних»), він гіпноотично притягував погляд гля-

дача й своєрідно аранжував довкола себе візуальний — і що важливо, фігуративний — ряд. Його енігматичність та мовчазна лапідарність створювали новий «вимір сенсу», викликаючи асоціації з філософським каменем, тобто за означенням — чимось недосяжним, фантастичним. А однак, рецептура створення об'єкту була прозоро артикульована глядачеві: в її основі було закладено вітчизняну технологію люмінофору, внаслідок чого на світ з'явився сцинтилятор, який під дією ультрафіолетових ламп світився зсередини [5, с. 36]. Чи додає глядачеві щось знання такого досвіду? Безумовно, в сенсі додаткового визнання могутності українських наукових потуг; не так багато — у сенсі власне мистецькому, бо пальма першості лишається за авторською уявою, здатною гармонійно поєднувати індивідуально-інтуїтивне з позаіндивідуально-промисловим / науковим. За слушним спостереженням української дослідниці, «...майбутнє концентрується в наукових досягненнях, явлених у конусі-кристалі, й асоціюється з піднесенням людської думки та почуттів до чистих вершин» [1, с. 29].

Не завжди, втім, віртуозні авторські рішення віднаходять адекватне витлумачення, обмежуючись констатацією техніки виконання, а в деяких виданнях біенальських каталогів немає й цього. Іноді сучасний митець зацікавлений якраз у «напусканні туману». Тож нам лишається смиренно фіксувати свої враження від артефакту, не намагаючись втямити, як казав Чапек, «як це зроблено». Серед таких — проект 38-річного тайванського майстра Шу-мін Ліна «Скляна стеля», показана на 49-й Венеційській біенале 2001 року: як і вищезазначена робота — неоголошений «цвях» свогорічного арт-фестивалю. Попри назву, образи розгорталися буквально під ногами відвідувачів павільйону (який, загалом, репрезентував Тайпейський музей образотворчих мистецтв) — і спалахували у п'яті ромбовидними портретами представників різних національних спільнот, деякі з яких поставали перед нами у розпачливо-екзистенційних ракурсах, що являли оку власну «замурованість» у граніті і трагічну приреченість до «попирання

ногами», мов у середньовічному соборі. Для такого ефекту було використано технологію голограм — відому більш з традиційно-музейної практики, далекої від намірів актуального мистецтва, яке в даному випадку апелювало до «...релігійного концепту реінкарнації та відкриття генетичної карти» [9, р. 166], тоді як метою музейників є скромне дублювання достеменного історичного раритету, без жодного зазіхання на сакральні чи будь-які інші асоціації. Куратор проекту лінгвістично прокоментував авторський вжиток технічного засобу, на дві частинки розітнувши слово «голограма», де з «голо» пов'язав поняття «повноти», а «граму» співставив з «посланням», резюмувавши у їхній злуці «...концепт життя і смерті, присвяченого абсолютній правді» [10, с. 4].

Нові технології — у тому разі, коли вони позбавляються суто професійної пихи та самодостатності (а запорукою відмови від них поки що є талант більшості митців, які до технологій звертаються), — змінюють сам формат показу артефакту та задають нові «правила споглядання», більш придатні для екранних мистецтв, які вповні фігурують на виставках сучасного мистецтва — з Венеційською біенале включно. Відтепер глядач — вже не флегматичний Spectator, але майже хічківський Spellbound, «заворожений», хіба що без клінічного відтінку ситуації. Йому не вільно ковзати перенасиченим поглядом повз картину та й чимчикувати собі далі. Чи, як у випадку із модернізмом, ще зневажливіше демонструвати глядацьку стратегію «точкового сприйняття»: устроївши писка до зали з неоковирним, на його погляд, артефактом, обмежити ліміт споглядання кількома секундами, аби бігти-відбігати далі. Ще класична реалістична картина могла претендувати на якусь увагу за умов дбайливої деталізації на полотні, але класична абстракція провокувала більш непоштиву реакцію. (Принаймні ще не створено картини на тему довгорічного споглядання модерністського твору на кшталт «Старих майстрів» Томаса Бернхардта [2], де об'єктом зацікавлення не випадково стає портрет пензля Якопо Тінторетто, а не, скажімо, Френсіса Бекона.) Але нині вистав-

ковий бокс перебирає на себе функцію квазісакральної каплиці, де, може, й немає сенсу у моліннях, але гіпнотичність пред'явленого оку змушує зупинитися, замислитися, часом зазирнути за поясненням у каталог — навіть тоді, коли нам не бажають розтлумачувати технологічних нюансів. Глядач «снодіє» наяву (пор. з теорією «метакіна» Олега Аронсона, з біографією Людвіга Вітгенштейна, який на власному прикладі передвістив такий от різновид фільмового сприйняття [3, с. 35]), не втрачаючи логічної нитки роздуму і оксюморонно поєднує пріоритети бдіння з пріоритетами оніризму, доповнює яскраве, як опік, враження інформацією ззовні, так би мовити «додавковою вартістю» логосу.

Так відбувається в інсталяції турецького майстра Кутлуґа Атамана «Портрет Шакіра Сабанчі», ударному експонаті 56-ї Венеційської бієнале 2017 року, яка представляє собою велетенську мозаїку людських ликів, локалізованих на стелі приміщення (тут — арсенальського залу). Байдуже, що автор її — опозиціонер-кінематографіст, позаяк у його артефакті не відчутно ні політики, ні динаміки — у сенсі розвитку наративу, адже твір не має установлені конфігурації, змінюючись залежно від умов показу (тут — він мов хвиля). Але «Портрет...» Атамана — не формальна демонстрація прийому, а глибинно-тематичний, концептуально продуманий артефакт. По суті, це присвята турецькому бізнесмену та філантропу, який пішов з життя 10 років тому; 10 тисяч LCD-панелей (тобто плоских моніторів на основі рідких кристалів) на стелі відображають лиця 10 тисяч осіб, пов'язаних з цією людиною, — треба гадати, об'ягодіятих нею, фінансово чи емоційно [6, с. 292]. Унікальна «планета людей», яка невидимо обертається докола однієї особи, лиця якої так нам і не показано, але без якої нічого б і не сталося. Технологічна перфектність артефакту — поза усякими сумнівами, та без інтелектуального підґрунтя він неминуче перетворився б на витратно-вигадливу рекламну забавку, потлач XXI століття.

Однак не завжди вживання мистецтвом останніх наукових досягнень мусить породжувати над-

мірно ефектні, виключно атрактивні твори. «Вищий пілотаж» — там, де таке запозичення зовсім непомітне, а слугує начебто архаїчному враженню та зображенню. Приклад із іншого виду мистецтва — фільм Ларса фон Трієра «Розтинаючи хвили», де комп'ютерні ефекти імітували «ностальгійні ретролістівки» [4, с. 296]. Приклад із мистецтва образотворчого — інсталяційний проект Франческо Веццолі «120 стільців Содому», показаний на 51-й Венеційській бієнале 2005 року (у приміщенні собору Сан Джоржо Маджоре), де в самій назві закладено перегук зі скандальний романом маркіза де Сада «120 днів Содому», а також не менш скандального фільму П'єра Паоло Пазоліні, як і всього проекту «Трилогія смерті», в якому переважало відео з елементами театрального шоу. Втім, названий об'єкт представляв собою геометрично скомпліковану сукупність 120 металевих стільців, сидіння яких було прикрашено портретами 120 осіб різної статі та віку, виконаних у техніці лазерного принту. На думку знаного куратора Джермано Челанта, тут проявився «...драматичний та іронічний показ пазолінієвого бачення природи фашизму та споживацтва» [12, с. 160]. Отже, відвідувач виставки (де, між іншим, суворо заборонялася фотофіксація — автор цих рядків відчув це на власній шкірі!) міг споглянути 120 фотопортретів умовних жертв, викладених у режимі протокольного, майже механістичного показу, ефекту якого було годі досягнути традиційними методами, наприклад малярськими чи графічними, що внесло би відчуття недоречної анархії. Навіть звичайнісінькі світлини, наклеєні на сидіння стільців, не сягнули б такого враження приреченості, підсиленого невблаганним характером техніки, яка засоціювалася з енергією примусу та знищення.

В іншому випадку демонстрація новітніх наукових перспектив на ниві арту є апіорі відвертою й слугує точкою відліку, а не контентом творчого задуму. Технологічне вже не приховують, його не уявляють — ним бравують та хизуються, аби на його основі накреслити туманні, попри власну активність, обриси «нової поетики», чіткий зміст

якої лишається нам поки що мало приступним. У цьому сенсі значущою є назва проекту Neoludica, «Нова гра», де серед інших 28 митців узяв участь мікрогурт двох катанійських авторів «Серената» (54-а Венеційська бієнале 2011 року). Зразки їхньої творчості йменуються «піксель-артом» — в них одразу проступають прикмети специфічного комп'ютерного мікрокоду, за допомогою якого Алесандра Рігано та Федеріко Кастронуово вибудовують химерно-геометричні композиції, які часом скидаються на малярські твори нашого Олександра Дубовика, котрий подібними технологіями якраз і не користується. Але в названих художників прослідковується «віра у цілісність, яка існує між платформою спілкування та мистецькою експресією» [7, с. 541]. Звідси — прозорі архетипи діалогу як взаємодії; «єдності та боротьби протилежностей»; маніпуляції згори — те, про що здогадуємося на прикладі італійського артефакту «011101110110000101101110».

Подібні пошуки вже напряму проявляють себе й в українському мистецтві «після Міленіуму». І не тільки там, де молодий митець прибирає назви «піксель-арту» («Цяцьки НП-А» Юліани Алімової, яка у відеоформаті використовує й трансформує народні візерунки [8, с. 53]), але й у «дорослій», вповні визнаній творчості, яка з нашого боку поступає на бієнальську орбіту. Мова про фотосе-

рію «Парламент» харків'янина Бориса Михайлова, що опинилася на 57-й Венеційській бієнале 2017 року. На мій погляд, дарма, бо зміст твору виявився енігматичним для позаукраїнського глядача: портрети українських політиків, помережані піксельними карлюками, показали, окрім усього іншого, небезпеку, яка причаїлася у нових технологіях. Зловживання легкодоступними ефектами форми, за якими не відчувається надзавдання (окрім ілюстрування банальної тези «всі політики — сво...») у режимі «найпопулярнішого за відвідинами маніфесту — телевізійного екрану» [11, с. 170]), не може стати в пригоді мистецтву — особливо там, де «дух новизни» не контролюється майстром, якому, в даному випадку, не допомагає і його непересічний талант та досвідченість. Прийом підхоплюється, але не осмислюється, декорує поверхню твору, але не проникає вглиб, при цьому закарбовує його своєю гнітючою присутністю, як невміло нанесене на тіло тату. Хоча технічно серія виконана бездоганно...

Наступний крок — і техніка узурпує арт, Голем вирветься з-під упокори, людина виявиться зайвою у цій «картині світу». Вірю, однак, що ця сумна перспектива лишиться у лоні фантастики. Мистецтво рухатиметься своїм шляхом, як класик, «беручи своє там, де йому заманеться».

Література

1. Авраменко О. Особливості інтеграції українського актуального мистецтва в європейський мистецький простір (досвід участі у Венеційській бієнале 2001–2007 років) // Сучасне мистецтво: Науковий зб. К.: Акта, 2007. С. 22–39.
2. Бернгард Т. Холоднеча. Старі майстри. Харків: Фоліо, 2013. 474 с.
3. Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель / сост., закл. ст. В. П. Руднев; Пер. с англ. М.: Прогресс-Культура, 1993. 352 с. (Серия «Аналитическая философия в культуре XX века»).
4. Плахов А. Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквилон, 1999. 464 с.
5. Сидоренко В. Жорна часу: Український проект на 50-му бієнале сучасного мистецтва Київ: [б. в.], 2003. 48 с.
6. All The Worlds Futures. Biennale arte 2015. Venezia: Marsilio, 2015. 394 p.
7. ILLUMInation. La Biennale di Venezia. Biennale Arte 2011. Venezia Marsilio, 2011. 604 p.
8. Non Stop Media. Харьков: [б. и.], 2008. 80 с.
9. Plateau of Humankind: La Biennale di Venezia. 49. Esposizione internazionale d'arte. Venezia: Mondadori, 2001. Vol. 2. 296 p.
10. Tai Wan. Living Cell. [Taipei]: Taipei Fine Art Museum, 2001. [8 p].
11. Viva Arte Viva: Biennale arte 2017: Participating countries. Collateral events. Venezia: Lessebo, 2017. 256 p.
12. 51 International art exhibition: Participating countries. Collateral events. Venezia: Marsilio, 2005. 222 p.

References

1. Avramenko O. Osobly`vosti integraciyi ukrayins`kogo aktual`nogo my`stecztva v yevropejs`ky`j my`stecz`ky`j prostir (dosvid uchasti u Venecijs`kij biyenale 2001–2007 rokiv) // Suchasne my`stecztvo: Naukovy`j zb. K.: Akta, 2007. S. 22–39.
2. Bergard T. Xolodnecha. Stari majstry`. Xarkiv: Folio, 2013. 474 s.
3. Lyudvig Vitgenshteyn: chelovek i myislitel / sost., zakl. st. V. P. Rudnev; Per. s angl. M.: Progress-Kultura, 1993. 352 s. (Seriya «Analiticheskaya filosofiya v kulture XX veka»).
4. Plahov A. Vsego 33: Zvezdyi mirovoy kinorezhissuryi. Vinnitsa: Akvilon, 1999. 464 s.
5. Sy`dorenko V. Zhorna chasu: Ukrayins`ky`j proekt na 50-mu biyenale suchasnogo my`stecztva Ky`yiv: [b. v.], 2003. 48 s.
6. All The Worlds Futures. Biennale arte 2015. Venezia: Marsilio, 2015. 394 p.
7. ILLUMInation. La Biennale di Venezia. Biennale Arte 2011. Venezia Marsilio, 2011. 604 p.
8. Non Stop Media. Харьков: [б. и.], 2008. 80 с.
9. Plateau of Humankind: La Biennale di Venezia. 49. Esposizione internazionale d'arte. Venezia: Mondadori, 2001. Vol. 2. 296 p.
10. Tai Wan. Living Cell. [Taipei]: Taipei Fine Art Museum, 2001. [8 p].
11. Viva Arte Viva: Biennale arte 2017: Participating countries. Collateral events. Venezia: Lessebo, 2017. 256 p.
12. 51 International art exhibition: Participating countries. Collateral events. Venezia: Marsilio, 2005. 222 p.

Сидор О. В. Новые технологии на Венецианской биеннале начала XXI века

Аннотация. Исследуются некоторые примеры использования новых технологий в произведениях искусства, показанных на арт-фестивале современного искусства в Венеции в течение 2001–2017 годов.

Ключевые слова: Венецианская биеннале, люминофор, голограмма, лазерный принт, пиксель.

Sidor O. V. New technologies at the Venice Biennials the beginning of the XXI century

Abstract. Analyzed of selected examples of a using of new technologies in artworks presented in the Venice Biennale during 2001–2017 are explored.

Keywords: Venice Biennale, luminophor, hologram, laser print, pixel.