

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

УДК 77.791.3

ЛОГАЧОВА БЕЛЛА ВІКТОРІВНА

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕГІОНАЛЬНІ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ВІДЕОАРТУ В
СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ (КІН. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.)**


Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

Дисертація на здобуття наукового ступеня

доктора філософії (Ph. D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ Б. В. Логачова

Науковий керівник: Павлова Тетяна Володимирівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

ЛОГАЧОВА Белла Вікторівна. Регіональні ідентичності українського відеоарту в сучасному мистецтві (кін. XX – поч. XXI ст.) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph. D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2024.

Дисертація є комплексним дослідженням питань зародження, розвитку і становлення відеоарту в Україні у контексті створення провідними відеохудожниками, художніми спільнотами та школами регіональних ідентичностей з точки зору особливостей візуальної мови кін. XX – поч. XXI ст.

Цей процес відбувався на тлі становлення незалежної української державності, зміни соціокультурних чинників і традиційної парадигми у мистецтві, вироблення національної самоідентифікації, пошуків модерних стилістичних рішень, що вплинули на мистецький напрям відеоарт. Важливим маркером нової комунікації з глядачем стають від 1990-х рр. відео- і медіатехнології. Українські художники звернулись до напрямку «відеоарт» як до виразного засобу мистецького висловлювання і проявів візуальної активності регіональних культурних осередків.

Наприкінці 1980-х рр. в Америці та Західній Європі відеоарт вважався досить сформованим – на відміну від України, де вільний доступ до відеообладнання був дещо обмежений. Художники спочатку експериментували з кіноплівкою і реді-мейдом (ready made), створюючи відеотвори з запозиченого зображення, відеодокументації й аматорські фільми на кшталт домашнього відео (home video). Показано, що базовими чинниками в українському відеоарті, які сприяли знаходженню унікальних стилістичних рішень, є відсутність у його генезі практики наслідування прийомів світового відеоарту. Брак візуального досвіду пояснює непрофесійний характер використання технічних засобів і перенесення мистецьких прийомів у синтезі з аналоговими технологіями у відеотвори.

На підставі порівняння розвитку українського відеоарту та світового визначаємо певне відставання. З огляду на швидкі процеси конвергенції відео в глобальне медіасередовище від 2000-х рр., можна говорити про стрімку трансформацію українського відеоарту – від аматорського відео в оригінальних структурах монтажу й синтезу з аналоговими мистецькими практиками до цифрових сучасних технологій. У намаганні доєднатись до західних трендів, українські куратори та відеохудожники у 1990-ті рр., в період кризи експозиційного простору, винайшли унікальні методи демонстрацій відеопроекцій. В експериментах з відеоінсталяцією було розширено використання різноманітних форм відеоарту у взаємозв'язку з сучасними і традиційними видами мистецтва, завдяки чому український відеоарт у сьогоденні перебуває в прогресі розвитку, наздогнавши світові тенденції.

Аналіз численних зразків відеотворів, вивчення методик застосування українськими митцями технологічних можливостей відеотехніки, телевізійного обладнання, властивостей рухомого зображення говорить про особливий український шлях розвитку відеоарту. Відповідно до теоретичних концепцій дослідника медіамистецтва Ш. Кабітта, який розглядав саме еволюцію від аматорського відео до комп'ютерної графіки, де відео є синтетичною формою медіамистецтва, в дисертації переосмислено і висвітлено чинники швидких перетворень та трансформацій візуального простору у вітчизняному контексті.

Поява нового художнього інструмента – портативної відеокамери – додала зацікавленості українським художникам у створенні автономних відеозаписів, документацій своєї мистецької діяльності, відеофіксації художніх проявів – від акціонізму до перформативних практик, колективних дій і гепенінгів задля експериментів у полі нової візуальності. Простежується певна відмінність репрезентації творів відеоарту, яка залежить від прийомів і засобів створення даного медіума, тож важливою є сепарація ознак, методів отримання й демонстрації рухомого зображення. Висвітлення самодостатності відео як в оригінальному, так і в монтажному форматі є істотним доробком у виокремленні відеоарту з медіамистецтва, яке застосовує весь спектр досягнень сучасного

комп'ютерного програмування та прагне до інтеграції в коло поняття «мистецтво нових медіа». Введення доктором мистецтвознавства Зоєю Алфьоровою поняття «трансзображення» (поєднання відео, комп'ютерного та телевізійного зображення) визначає також програмно-цифрову природу рухомого зображення, що вплинуло на виникнення нових художніх форм відеоарту, коли відбувся активний процес синтезу різних мистецтв у поєднанні з відеоінсталяцією, інтерактивного відео з об'єктними інсталяціями тощо.

Виявлення регіональних особливостей українського відеоарту, переосмислення його протоперіоду, окреслення етапів становлення, розглядання архівів – від ранніх, початкових до актуальних, сучасних відеоробіт – сприяє побудові теоретичної й філософської бази, систематизації та формуванню чіткої морфологічної структури, що надасть розуміння процесам деконструкції ієрархії у сфері візуальних мистецтв кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Визначення відмінностей та особливостей застосування відеопрактик у локальних мистецьких школах України, які раніше не розглядались у контексті пошуків регіональних ідентичностей з виокремленням концептуального напрямку «відеоарт», зумовлює *акт уальніст ь т еми*.

Мет ою дослідж ення стала систематизація характерних рис відеоарту та його візуальної мови з означеннями впливових мистецьких шкіл найбільших регіональних центрів і локальних художніх спільнот, що ґрунтуються на досвіді провідних українських художників кін. ХХ – поч. ХХІ ст. та їхніх мистецьких здобутків у взаємодії українських національних традицій з європейськими тенденціями розвитку відеоарту.

Об'єкт дослідж ення – відеоарт, застосування відео в сучасному українському мистецтві кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

Предмет дослідження – особливі риси українського відеоарту в контексті регіональних ідентичностей, як-от: відмінності візуальної мови провідних мистецьких шкіл, специфіка художнього життя в регіональних центрах і становлення відеоарту в мистецьких практиках. Висвітлення особливих художніх технологічних прийомів, притаманних цим регіональним осередкам, вироблення

ними унікальної стилістики застосування відео- і телетехнологій через звернення до ключових відеотворів художників, для яких відеоарт став головним засобом комунікації з глядачем.

Наукова новизна праці полягає в ретельному дослідженні характеру візуальності через концепцію міст, відмінності відеопрактик, умов діяльності художніх спільнот і їхнього творчого спадку на прикладі харківської мистецької школи; в розгляданні не відомих раніше зразків відеоарту Харкова від 2000-х рр., зокрема творчості провідних харківських відеохудожників, діяльності мистецьких угруповань «SOSka» як нової образотворчої історії (2000-ті), «EXcess» (2009), відкритті імен студентської когорти ХДАДМ (2020-ті), окресленні нової майбутньої мистецької місії відеоарту крізь призму цифрових інновацій.

У фаховій праці розглядаються основні візуальні ознаки, що окреслюють відмінності створення відеоробіт у характері художніх традицій регіональних шкіл у їхніх територіальних межах, тому надалі називаємо основні регіональні мистецькі осередки як «харківська школа відеоарту», «київська школа відеоарту», «львівська школа відеоарту», «одеська школа відеоарту» тощо.

Вважаємо, що застосування атрибуцій «український відеоарт», «регіональні ідентичності українського відеоарту», філософських авторських концепцій «трансформація дійсності» у візуальному просторі, «виробництво дійсності» в медіасередовищі сприятиме більш чіткому визначенню художніх явищ і ґрунтовному осмисленню феномену українського відеоарту.

Українськими діячами відеоарт вивчався як мистецький напрям у публікаціях Гліба Вишеславського, Вікторії Бурлаки, Оксани Чепелик, Олени Червоник, Яніни Пруденко, Олександра Соловйова, Ганни Кривенцової, Катерини Стукалової, Богдана Шумиловича, Михайла Рашковецького, Мирослава Кульчицького, Антона Лапова, Анатолія Звіжинського, Зої Алфьорової та ін.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків (таблиць та альбому ілюстрацій).

У *вступі* розкрито ступінь вивченості теми та актуальність теоретико-методологічних засад дослідження; визначаються цілі, становлення мистецького

напряму «відеоарт», окресленого територіальними межами регіонів, завдання, об'єкти, предмети, хронологічні межі й методи дослідження; підкреслено наукову новизну, практичну значущість результатів; надано інформацію про апробацію практичних і теоретичних результатів роботи; показано особистий внесок здобувача та наведено структуру й обсяг дисертації.

У *першому розділі* викладено результати аналізу та історіографії фахової літератури, наведено джерельну базу, обґрунтовано методи дослідження. Опрацювання інформаційних джерел з теми дисертації показало, що розвідки з відеоарту українськими мистецтвознавцями й теоретиками медіамистецтва є здебільше оглядовими з метою охопити всі мистецькі практики, в аналізі антологічних виставкових проєктів не акцентують на регіональних ідентичностях, а в хронології створення робіт з відеоарту – не виокремлюють мистецький напрям, досліджуючи як частину медіамистецтва. Виявлено затребуваність у дослідженні саме міждисциплінарного наукового підходу у зв'язку з багатокомпонентністю чинників, синтетичністю, гібридністю художнього напряму, компіляції технологій, задіяних у феномені зародження та розвитку українського відеоарту.

Специфіка теми наукової роботи зумовила формування *мет одології дослідження*, яка характеризується поєднанням загальнонаукових та окремих методів (аналізу, синтезу, дедукції, індукції, історичного, типологосистемного, формального, стилістичного, іконографічного, морфологічного, структурного тощо). Визначено концепцію й поняттєвий апарат мистецького напряму «відеоарт», забезпечивши тим можливість усебічного та ґрунтового дослідження особливостей його українського сегменту в розмаїтті регіональних відмінностей окресленого історичного періоду (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.).

У *другому розділі* розглянуто історію розвитку відеотехнологій і світових тенденцій застосування їх у новому медіумі – відеоарт. Складено історіографічну картину щодо зародження відеоарту в Україні, щодо діяльності мистецьких осередків Харкова, Києва, Херсона, Львова й Одеси та ін. Установлено, що колективні практики спільнот, які працювали при кіногуртках та фахових

інституціях, як і відеопрактики локальних художніх угруповань, сприяли зародженню й розвитку художнього напрямку «відеоарт». Створення об'єднань молодих художників у регіональних центрах і заповнення культурних лакун діяльністю у творчих та експериментальних лабораторіях сучасного мистецтва – зокрема йдеться про групи в Харкові та Києві, мистецькі рухи в Одесі та Львові, а також унікальну художню спільноту в Херсоні – провокували подальше зростання зацікавленості мистецьких кіл у експериментах з відео.

Доведено, що у досліджуваній період в українському відеоарті було створено виразні стилістичні обличчя регіональних шкіл. Пропонується розрізнити головні інструменти українського відеоарту на початковому етапі – акціонізм і перформативність, а з поширенням цифрових технологій – інтерактивність, чим можна аргументувати морфогенез відеоарту в мистецтво нових медіа з появою додаткових формотворчих функцій. Акціонізм, відеодокументації перформансів, відеоінсталяції як засоби візуально-пластичної мови в репрезентації регіональних ідентичностей широко використовували українські художники, створюючи мистецькі рухи («ГШР», «Паризька комуна», «Фонд Мазоха», «Літера А», SOSka», «R.E.P.», «Тотем»). Мистецтво нових медіа та відео «реаліті-історії» продемонстрували у своїй творчості українські художні спільноти генерації 2010-х: «SOSka», «Open group», «EXcess». Як наслідок, відеопрактики трансформувалися в інтерактивне відео з тенденціями до подальшої віртуалізації відеотворів у глобальне медіасередовище, що є важливим доробком у науковій складовій досліджуваного предмету *український відеоарт*.

У трет ьому розділі розглянуто творчий спадок художників харківського осередку в порівнянні з іншими регіональними центрами Києва, Одеси, Херсона, Львова і локальних міст, що застосовували у своїй творчості відеоарт, складено хронологічну послідовність діяльності художніх спільнот і відеохудожників протягом тридцятиріччя.

У процесі дослідження історії становлення регіональних неформальних художніх інституцій, фестивалів відеоарту та медіамистецтва «Dreamcatcher» (1998), «Kimaf» (2000–2002), «MediaDepo» (2008), «NonStopMedia» (2003), студія

«Тотем» (1996), які проходили в Україні, виявлено характерні етапи формування і функціонування галереї-лабораторії сучасного мистецтва «SOSka» (2005), творчих лабораторій і андеграундних галерей «Навпроти» (1997), «Hudpromloft» (2017) у Харкові.

Висвітлено роль Харківської державної академії дизайну і мистецтв у відкритті нових імен відеохудожників 2000-х рр., зокрема її випускників Олександра Верещака і Маргарити Зінець, Юрія Кручака і Юлії Костеревої, які сприяли формуванню стилістичних і технологічних шукань у відеопрактиках і створенні цінних відеоархівів національного значення.

За результатами проведеної пошукової роботи, аналізу архівних відеоматеріалів, періодичних фахових видань виявлено і введено в науковий обіг новий фактологічний матеріал. Результати аналізу відеотворів, викладених на відкритих платформах інтернету, інституціонального відеоархіву ХДАДМ, Gruyov Art Collection, яка ґрунтується на колекції сучасного мистецтва Бориса і Тетяни Гриньових (академік НАН України, проф., доктор технічних наук Борис Вікторович Гриньов, директор Інституту сцинтиляційних матеріалів Національної академії наук України), надали контент для створення необхідної *мист ецт вознавчої дж ерельної бази.*

Акцентується, що впродовж 1990–2000-х рр. значна частина українських митців мігрувала в столичні культурні локації й познайомилась із західними технологіями і новітніми досягненнями європейських інституцій, здобуваючи професійну освіту в мистецьких резиденціях і в художніх центрах. Розкривається, як саме відбувався процес інтеграції європейських традицій та інтернаціоналізації відеоарту в сучасному українському візуальному просторі. Поєднуючи тенденції синтезу мистецтв, українські відеохудожники працювали в різноманітних регіонах України і за кордоном, створюючи мистецькі ініціативи з обміну досвідом у вигляді воркшопів (галерея «Навпроти», Харків; галерея «Коленхоф», Нюрнберг) і лабораторій сучасного мистецтва («Медіа Лаб»; Центр сучасного мистецтва Сороса, Київ), співпрацюючи з художніми інститутами й академіями в культурних осередках регіональних центрів (зокрема ХДАДМ, Харків; ЛНАМ,

Львів); це сприяло появі унікальних творів відеоарту в перші десятиліття його існування.

Розкрито, що серед українських відеохудожників, локальних мистецьких шкіл і художніх угруповань досліджуваної доби простежуються відмінності в стилістичних напрямках. Попри поширену думку, що відеоарт є явищем інтернаціональним, український має власну формулу, отже, вирізняється не лише національною аутентикою і знако-символічною складовою, а й оригінальним синтезом візуальних засобів, які притаманні саме українському культурному коду. Про що свідчать: харківський відеоарт – «Група Швидкого Реагування» (відеоарт Сергія Браткова), група «SOSka» (відеоарт Белли Логачової, Миколи Рідного), відеорежисер Андрій Терентьєв, мистецькі дуети Белли Логачової і Олександра Присяжненка (група «EXcess»), Даніїла Ревковського і Андрія Рачинського, відеохудожниця Аліна Клейтман; херсонський відеоарт – група «Тотем» (відеоарт Максима Афанасьєва, Стаса Волязловського); київський відеоарт – «Паризька комуна», група «R.E.P.»; львівський відеоарт – «Фонд Мазоха», Андрій Бояров, «Akuvido», «Open group»; одеський відеоарт – Ута Кільтер і Віктор Маляренко, Андрій Казанджій, Олександр Ройтбурд, Гліб Катчук і Ольга Кашимбекова, Мирослав Кульчицький і Вадим Чекорський та ін.

З'ясовано художні ідентичності, що висвітлюють характерні риси українського відеоарту, виконано аналіз візуальної мови з означеннями впливових мистецьких шкіл найбільших регіональних центрів у територіальних межах, що окреслює ще не розкриті вектори розвитку, створюючи перспективи подальших розвідок на тему відеоарту в Україні у контексті змін візуальних медіа.

Ключові слова: відеоарт, український відеоарт, харківська мистецька школа, харківська школа відеоарту, SOSka group, імерсія, інтерактивний, рухоме зображення, відеопрактики, відеоінсталяція, відеодокументація, сучасне українське мистецтво, медіамистецтво, постмодернізм, мистецтво нових медіа, мистецькі практики, аудіовізуальне мистецтво.

**ПУБЛІКАЦІЇ В НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ УКРАЇНИ ЗА
ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

1. Логачова Б. В. Засоби візуальної активності відеоарту: харківські проекти «В темряві» і «Лютий». *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. № XXV(2). 2023. С. 115–129. URL: <https://doi.org/10.33625/hudprom2023.02.115>.

2. Логачова Б. Відеоінсталяція у харківській мистецькій школі: нова візуальність на початку нульових років. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірн. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. № 70. 2023. С. 55–65. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-7>.

3. Логачова Б. Харківські відеопрактики: паралельні мистецькі програми 2022–2023 років. *Fine Art and Culture Studies*. № 6. 2023. С. 54–64. URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-8>.

**НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ЗАСВІДЧУЮТЬ АПРОБАЦІЮ МАТЕРІАЛІВ
ДИСЕРТАЦІЇ:**

Основні положення, результати та висновки дисертації оприлюднені на шести міжнародних та всеукраїнських конференціях:

4. Логачова Б. Акціонізм у фотографії харківської школи та нові медіамистецтва 2000-х: галерея-лабораторія «SOSka». *Kharkiv Photo Forum*. 2020. К., 2020. С. 68–73.

5. Логачова Б. Діяльність галереї-лабораторії «SOSka» в художньому середовищі Харкова 2000-х років. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року: Збірник статей*. 18 травня 2020 р., ХДАДМ. Харків, 2020. С. 18–19.

6. Logachova B. New Media in Art Communities of Kharkiv in the 2000s. *Abstract of International Scientific Conference “The day of Science” / Taras Shevchenko National University of Kiev, Society of Philosophy and Cosmology. Kyiv, April 21–22, 2021. P. 204–205.*

7. Логачова Б. Відео практики харківських художників кінця 1990-х початку 2000-х: від андеграундної галереї «НАвпроти» до галереї-лабораторії «SOSka». *Abstracts of International scientific and practical conference dedicated to the 5th anniversary of the book and easel graphics department. Lviv, 2021. P. 35.*

8. Логачова Б. Харківське відео мистецтво кінця 1990 – 2000-х в умовах андеграунду: традиції і сьогодення. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність: Міжнародна науково-практична конференція, м. Харків, 14 квітня 2022 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2022. С. 64–65.*

9. Логачова Б. Проєкт «Лютий» у контексті руху харківського відео мистецтва. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ, м. Харків, 14–15 квітня 2023 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2023. С. 71–73.*

ABSTRACT

LOGACHOVA B. V. Regional identities of Ukrainian video art in contemporary art (late 20ht – early 21st cent.) – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for a scientific Degree of Doctor of Philosophy (PhD) in specialty 023 "Fine Arts, Decorative Arts, Restoration". – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2024.

The thesis is a comprehensive study of the origin, development and formation of video art in Ukraine in the context of the regional identities creation by leading video artists, artistic communities and schools, considering the peculiarities of the visual language of the late 20th – early 21st centuries.

This process took place on the specific political background of independent Ukrainian statehood formation, changes in socio cultural factors and the traditional paradigm in art, the development of national self-identification, the search for modern stylistic solutions that influenced video art. Since the 1990s, video and media technologies have become an important marker of new communication with the viewer. Ukrainian artists turned to video art as a means of artistic expression and manifestations of visual activity in regional cultural centers.

At the end of the 1980s, in America and Western Europe, video art was already established, in contrast to Ukraine, where free access to video equipment was somewhat limited. Artists first experimented with film and ready made, creating video works from borrowed images, video documentation and amateur films, like home video. It is shown that Ukrainian video art in its genesis didn't imitate the world video techniques, but rather found unique stylistic solutions. The lack of visual experience explains the unprofessional use of technical means and the transfer of artistic techniques and analog technologies in video works.

Comparing the development of Ukrainian and world video art, we see a certain lag. Given the rapid convergence of video into the global media environment since the 2000s, we can talk about the rapid transformation of Ukrainian video art, from amateur video, the montage and synthesis with analog artistic practices – to modern digital

technologies. In an effort to join Western trends, Ukrainian curators and video artists in the 1990s, with lack of exhibition space at the time, invented unique methods of video projection demonstrations. Experiments with video installation expanded the use of various video art forms in connection with modern and traditional art, thanks to which Ukrainian video art is currently in progress of development, catching up with world trends.

The analysis of numerous samples of video works, the use of video equipment technology, television equipment, and the properties of the moving image, speaks of a special Ukrainian way of developing video art. In accordance with the theoretical concepts of media art researcher S. Cubbitt, who considered the evolution from amateur video to computer graphics where video is a synthetic form of media art, the dissertation rethought and highlighted the factors of rapid transformations of visual space in the Ukrainian video art development context.

The appearance of a new artistic tool – a portable video camera – has given Ukrainian artists interest in creating autonomous video recordings, documentation of their artistic activity, video recording of artistic manifestations from actionism to performative practices, collective actions and happenings to experiment in the field of new visuality. We emphasize the difference in video art representation, which depends on the techniques and means of video creation, so it is important to separate the features, methods of obtaining and demonstrating a moving image video. Highlighting the self-sufficiency of video in both original and montage formats is an important development in distinguishing video art from media art, which uses the entire range of modern computer programming achievements to integrate itself into the concept of "New Media Art". The introduction of Zoya Alforova, Doctor of Art Studies, to the concept of "transimage" (combination of video, computer and television image), also defines the moving image's digital nature, which influenced the emergence of new artistic forms of video art, when an active process of synthesis of various arts in combination with video installation, interactive video with object installations, etc., took place.

Identifying the regional features of Ukrainian video art, rethinking its proto-period, outlining the stages of formation, examining archives from early, original to current, modern video works, contributes to the construction of a theoretical and philosophical base, systematization and formation of a clear morphological structure, which will provide understanding of the processes of hierarchy deconstruction in the field of visual arts in the late 20th – early 21st century. Determining the differences and peculiarities of the video practices in local art schools of Ukraine, which were not previously considered in the search for regional identities context, and highlighting of the video art conceptual direction, determines the topic's relevance.

The purpose of the study was to systematize the characteristic features of video art and its visual language, the definitions of influential art schools of the largest regional centers and local art communities, based on the experience of leading Ukrainian artists of the late 20th – early 21st cent. and their artistic achievements in the interaction of Ukrainian national traditions with European trends in video art development.

The object of research is video art, the use of video in contemporary Ukrainian art of the late 20th – early 21st cent.

The subject is special features of Ukrainian video art in the context of regional identities. Considered are the differences in the visual language of different art schools, the specifics of artistic life in regional centers, and the formation of video art in artistic practices. Highlighted are the special artistic techniques, their development of a unique style of video and television technologies through reference to the key video works of artists who use video as the main means of communication with the viewer.

The scientific novelty of the work lies in a careful study of the nature of visual language, the differences in video practices, the conditions of artistic communities' activity and their creative heritage using the Kharkiv art school as an example. The thesis looks into previously unknown samples of Kharkiv video art, in particular the work of leading Kharkiv video artists, the activities of the artistic groups "SOSka" as a new visual history (2000s), "EXcess" (2009), the discovery of student names of the KSADA (2020s), outlining the new artistic mission of video art through the digital innovation lens.

This professional work examines the main visual features that outline the differences in the video works and the artistic traditions of regional schools within their territorial boundaries, therefore, in the future, we will call the main regional art centers as "Kharkiv School of Video Art", "Kyiv School of Video Art", "Lviv School of Video Art", "Odesa School of Video Art", etc.

We believe that the use of attributions such as "Ukrainian video art", "regional identities of Ukrainian video art", philosophical author's concepts "transformation of reality" in the visual space, "production of reality" in the media environment will contribute to a clearer definition of artistic phenomena and a thorough understanding of the Ukrainian video art phenomenon.

Video art was studied by Ukrainian authors as an artistic direction in the publications of Hleb Vysheslavskyi, Victoria Burlaka, Oksana Chepelyk, Olena Chervonyk, Yanina Prudenko, Oleksandr Solovyov, Anna Kryventsova, Kateryna Stukalova, Bohdan Shumylovych, Mykhailo Rashkovetskyi, Myroslav Kulchytskyi, Anton Lapov, Anatoly Zvizhynskyi, Zoya Alforova and others.

The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of used sources and appendices (tables and an album of illustrations).

The introduction reveals the previous study of the topic and the relevance of its theoretical and methodological foundations. The goals of the study, formation of the artistic direction of video art, outlined by the territorial boundaries of the regions, as well as tasks, objects, subjects, chronological boundaries and methods of research are defined. Emphasized are the scientific novelty and practical significance of the results. Provided is the information on practical and theoretical work outcome; the personal contribution of the author is shown and the structure and scope of the thesis are given.

In the first chapter, the results of the analysis and historiography of the specialized literature are presented, the source base is given, and research methods are substantiated. The research of previous works on the topic showed that explorations of video art by Ukrainian art critics and media art theorists are mostly overviews with the aim of covering all artistic practices. They do not emphasize regional identities and do not single out the artistic direction in the creation of video art chronology. Hence the

demand for an interdisciplinary scientific approach in connection with the multi component factors, syntheticity, hybridity of the artistic direction, compilation of technologies involved in the phenomenon of the birth and development of Ukrainian video art have been revealed.

The specificity of this work determined the research methodology characterized by a combination of general scientific and individual methods (analysis, synthesis, deduction, induction, historical, typological-systemic, formal, stylistic, iconographic, morphological, structural, etc.). The concept and conceptual apparatus of the artistic direction "video art" is defined, which provides the opportunity for a comprehensive and thorough study of the peculiarities of Ukrainian video art and its regional differences of the outlined historical period (late 20th – early 21st cent.).

In the second chapter, the history of video technologies development and global trends in their use in a new medium (video art) are considered. A historiographical picture of the birth of video art in Ukraine (the activities of art centers in Kharkiv, Kyiv, Kherson, Lviv, Odesa, etc.) is compiled. It was established that the collective practices of communities that worked at film circles and professional institutions, as well as the video practices of local art groups, contributed to video art birth and development. The creation of young artists associations in regional centers and their activities in creative and experimental laboratories of modern art (in particular, we are talking about groups in Kharkiv and Kyiv, artistic movements in Odesa and Lviv, as well as a unique artistic community in Kherson) provoked further growth of art circles' interest in video experiments.

It is proved that in the studied period in Ukrainian video art expressive regional schools' styles were created. It is proposed to distinguish the main tools of Ukrainian video art at the initial stage – actionism and performativity, and later, with the spread of digital technologies – interactivity, which can be used to illustrate the morphogenesis of video art into the art of New Media, especially when the additional formative functions appeared. Actionism, video documentation of performances, video installations as means of visual-plastic language of regional identities were widely used by Ukrainian artists, which created new artistic movements ("GSHR", "Paris Commune", "Masoch

Fund", "Litera A", "SOSka", "R.E.P.", "Totem"). New media art and video "reality stories" were immanent to the Ukrainian artistic communities of the 2010s ("SOSka", "Open group", "EXcess"). As a result, video practices were transformed into interactive video with tendencies towards further virtualization in the global media environment, which is an important development in the scientific component of the studied subject.

The third chapter examines the creative heritage of artists from the regional centers of Kharkiv, Kyiv, Odesa, Kherson, Lviv, and smaller cities, who used video art in their work, and compiles a chronological sequence of the artistic communities and video artists' activities over thirty years.

While researching the history of regional informal art institutions, video art and media art festivals ("Dreamcatcher" (1998), "Kimaf" (2000 – 2002), "MediaDepo" (2008), "NonStopMedia" (2003), "Totem" studio (1996), which took place in Ukraine, the characteristic stages of the contemporary art gallery-laboratory "SOSka" (2005), creative laboratories and underground galleries "NAvproty" (1997), "Hudpromloft" (2017) formation and functioning are revealed.

The role of the Kharkiv State Academy of Design and Arts in the discovery of new names of video artists of the 2000s is highlighted, in particular its graduates: Oleksandr Vereshchak and Margarita Zinets, Yuriy Kruchak and Yulia Kostereva, who contributed to the formation of stylistic and technological searches in video practices and important national video archives creation.

Based on the conducted search results, analysis of archival video materials, periodical specialist publications, and new factual material were discovered and introduced into scientific circulation. The analysis of video works posted on open Internet platforms, the institutional video archive of the KSADA, the Grynyov Art Collection (the collection of contemporary art of Boris and Tetyana Grynyov; Boris Grynyov is an academician of the National Academy of Sciences of Ukraine, Prof., Doctor of Technical Sciences, director of the Institute of Scintillation Materials of the National Academy of Sciences of Ukraine), provided content for the creation of the necessary art history source base.

It is emphasized that during the 1990s and 2000s, a significant part of Ukrainian artists migrated to the capital's cultural locations, got acquainted with Western technologies and the latest achievements in European institutions, and obtained professional education at art residencies and art centers. The process of integration of European traditions and internalization of video art in the modern Ukrainian visual space is described. Ukrainian video artists worked in various regions of Ukraine and abroad, creating artistic initiatives for the exchange of experience, like workshops ("NAvproty" gallery, Kharkiv, "Kolenhof" gallery, Nürnberg) and modern art laboratories ("Media Lab"; "Soros Contemporary Art Center", Kyiv), cooperating with art institutes and academies in regional cultural centers (KSADA, Kharkiv; LNAM, Lviv, etc.). This contributed to the creation of unique works in the first decades of video art existence.

It was revealed that among the Ukrainian video artists, local art schools and artistic groups of the studied period, differences in stylistic directions can be traced. Despite the widespread opinion that video art is an international phenomenon, Ukrainian video art has its own formula, and therefore stands out not only for its national authenticity and sign-symbolic component, but also for its original synthesis of visual means specific to the Ukrainian cultural code. This is evidenced by Kharkiv video art: "Group of Immediate Reaction" (video art by Sergey Bratkov), the group "SOSka" (video art by Bella Logachova and Mykola Ridnyi), video works by Andriy Terentyev, video work by artistic duos Bella Logachova and Oleksandr Prysiazhenko (the group "EXcess"), Daniil Revkovskiy and Andrii Rachynskiy, video by Alina Kleitman; Kherson video art: "Totem" group (video art by Maksym Afanasyev, Stas Volyazlovskiy); Kyiv video art: "Paris Commune", group "R.E.P."; Lviv video art: "Masocha Fund", Andriy Boyarov, "Akuvido", "Open group"; Odesa video art (Uta Kilter and Viktor Malyarenko, Andriy Kazandzhii, Oleksandr Roitburd, Hlib Katchuk and Olga Kashimbekova, Myroslav Kulchytskyi and Vadym Chekorskyi, etc.).

The artistic identities highlighting the characteristic features of Ukrainian video art are clarified, an analysis of the influential art schools' visual language with the definitions of the largest regional centers in the territorial boundaries is performed. This

outlines the vectors of development that have not yet been studied, creating prospects for further research on the topic of video art in Ukraine in the context of visual mediachanges.

Key words: video art, Ukrainian video art, Kharkiv art school, Kharkiv School of video art, SOSka group, immersion, interactive, moving picture, video practices, video installation, video documentation, contemporary Ukrainian art, media art, postmodernism, new media art, artistic practices, audiovisual art.

THE LIST OF RESEARCH PAPERS IN WHICH THE MAIN RESULTS OF THE THESIS WERE PUBLISHED

1. Logachova B. Means of video art: Kharkiv projects "In the dark" and "Liutyi". *HUDPROM: Ukrainian art and design magazine*. № XXV(2). 2023. P. 115–129. URL: <https://doi.org/10.33625/hudprom2023.02.115>.

2. Logachova B. Video installation at the Kharkiv art school: new visuality at the beginning of the zero years. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mezhvuzivskyi zbirn. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu im. Ivana Franka*. № 70. 2023. P. 55–65. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-7>.

3. Logachova B. Kharkiv video practices: parallel art programs 2022–2023 years. *Fine Art and Culture Studies*. № 6. 2023. P. 54–64. URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-8>.

PUBLICATIONS WHICH ADDITIONALLY REFLECT SCIENTIFIC RESULTS OF THE THESIS

4. Logachova B. Actionism in photography Kharkiv school and new media art of the 2000s: gallery laboratory «SOSka». *Kharkiv Photo Forum*. 2020. K., 2020. P. 68–73.

5. Logachova B. Activity of the laboratory gallery in the artistic environment of Kharkiv in the 2000s. *All-Ukrainian academic conference of teaching staff and students*

based KSADA on the results of the work 2019/2020 school year: Collection of articles. 18 Mai 2020, KSADA. Kharkiv, 2020. P. 18–19.

6. Logachova B. New Media in Art Communities of Kharkiv in the 2000s. *Abstract of International Scientific Conference “The day of Science” / Taras Shevchenko National University of Kiev, Society of Philosophy and Cosmology.* Kyiv, April 21–22, 2021. P. 204–205.

7. Logachova B. Video practices of Kharkiv artists of the late 1990s and early 2000s: from the underground gallery «NAVproty» to the gallery laboratory «SOSka». *Abstracts of International scientific and practical conference dedicated to the 5th anniversary of the book and easel graphics department.* Lviv, 2021. P. 35.

8. Logachova B. Kharkiv video art of the late 1990s – 2000s in the conditions of the underground tradition and the present. *Art and Design in the artistic language of the changing times: morphology, semiotics, visuality: International scientific and practical conference, Kharkiv, 14 April 2022 / Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts.* Kharkiv: KSADA, 2022. P. 64–65.

9. Logachova B. Project "Liutyi" in the context of the Kharkiv video art movement. *Pershi Taranushenkivski chytannia: materials of the All-Ukrainian scientific conference of the department of art theory and history KSADA, Kharkiv, 14–15 April 2023 / Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts.* Kharkiv, 2023. P. 71–73.

ЗМІСТ

ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ВІДЕОАРТУ	31
1.1 Історіографія.....	31
1.2 Методологія дослідження та джерельна база.....	66
1.3 Концепція та поняттєвий апарат.....	74
Висновки до першого розділу.....	86
РОЗДІЛ 2 УКРАЇНСЬКИЙ ВІДЕОАРТ, ТРАНСФОРМАЦІЯ	
ДІЙСНОСТІ У ВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ В РЕГІОНАЛЬНИХ	
РИСАХ	88
2.1 Поняття відеоарту та його «місія» в сучасному мистецтві.....	88
2.2 Генеза, становлення і розвиток українського відеоарту.....	105
2.2.1 Інструменти осмислення трансформації дійсності, акціонізм, генетичне джерело відеоарту 1990-х рр.....	119
2.2.2 Інструментарій відеоарту: перформативність 2000-х рр. у творчості мистецьких груп «SOSka», «R.E.P.».....	127
2.2.3 Інтерактивність відеоарту в першому десятилітті ХХІ ст.....	139
Висновки до другого розділу.....	162
РОЗДІЛ 3 ІДЕНТИЧНОСТІ РЕГІОНІВ В УКРАЇНСЬКОМУ	
ВІДЕОАРТІ НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ	
ШКОЛИ	166
3.1 Ідентичності візуальної мови регіональних мистецьких шкіл відеоарту.....	166
3.1.1 Харківська школа відеоарту.....	174
3.1.2 Локальні осередки українського відеоарту: Івано-Франківськ, Херсон, Дніпро, Луганськ, Донецьк.....	201
3.2 Перспективи розвитку українського відеоарту в контексті змін у візуальному медіасередовищі другого десятиліття ХХІ ст.....	203
Висновки до третього розділу.....	212

ВИСНОВКИ.....	214
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	221
ДОДАТКИ:	
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	238
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	254
ДОДАТОК В. ТАБЛИЦІ ТА СХЕМИ.....	340
ДОДАТОК Г. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ	344
ДОДАТОК Ґ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ.....	345

ВСТУП

Актуальність теми дисертації передусім зумовлена особливостями національної мистецької школи в ракурсі вивчення й порівняння регіональних художніх рис, пошуків ідентичностей у візуальній мові різних художніх осередків у контексті мистецького напрямку «відеоарт». Поява технологічного інструментарію – відеокамери та відеообладнання (1990-ті), застосування яких привело до нових рефлексій і взаємин з відеотелевізійними технологіями, зумовлює й нову візуальну естетику, яка спочатку апелювала до технофобії.

В історії світового мистецтва відеоарт вважається відносно новим мистецьким напрямом, який виник у 1960-ті рр., в Україні ж перші твори відеоарту датуються 1990-ми рр. Різниця часових меж зародження американського і західноєвропейського відеоарту відносно до українського складає майже тридцятиріччя. За цей час було привнесено більш складні форми мистецького дискурсу з медіатеорії, надано новий погляд на медіамистецтво і сприйняття відеозображення й рухомої картини.

З початком доби Незалежності України художники почали асимілювати традиційні види мистецтв у синтезі з відео й новими медіа в контексті змін у ієрархічній системі мистецтва в умовах цифрової революції, відносно швидко пройшовши шлях від аматорських і експериментальних відеопрактик до сталого відеоарту. Застосування художньо-технологічних виразних засобів, розширення культурних меж завдяки спробам митців виробити національне незалежне мистецтво, залучення починаючи з 1990-х рр. медіа- і відеотехнологій привело до появи сукупності регіональних художніх шкіл і локальних мистецьких спільнот. Їх діяльність продукувала нові ідеологічні змісти, особисту стилістику шляхом постмодерного концептуального мислення, яка виявила «ризомну» – неструктурну – ідентичність.

Проблеми візуальності на межі століть у соціокультурному полі супроводжувались у контексті змін характеру існування суспільства та основних типів культури, йому притаманних. Зміни в характері мислення основних суспільних страт, способів комунікації між ними, синтезу мистецтв в умовах

технічного прогресу, взаємодії художників з технологічними форматами, які інсталювались у мистецтво, привели до трансформації дійсності у візуальному мистецькому просторі.

Розвиток відеотехнологій у ХХ ст. й, зокрема, медіатехнологій за часів цифрової революції, на межі ХХІ ст., спричинив формування модерних мистецько-технологічних критеріїв, які виявили накопичення певних морфологічних ознак у новій системі мистецтва. Визнання власної онтологічності, універсальності та формування особливого, їй притаманного способу мистецького мислення, трансформації технологічних умов створення художніх форм визначило характер візуальності у сфері еволюції медіамистецтва. Це повністю стосується й феномену українського відеоарту, тому вводимо в науковий обіг сучасної національної термінології нове визначення – *«український відеоарт»*.

Свою особливу роль у стильовому розмаїтті українського відеоарту з кін. ХХ ст. з точки зору відмінностей регіональних рис та вироблення національних ідентичностей відігравали наступні чинники: прояви національної психології у вигляді нонконформізму (протестний відеоарт); формотворчі тенденції, які ґрунтувались на особливостях художньо-технологічних виразних засобів, стилістиці локальних і регіональних шкіл, автономність художньої діяльності мистецьких спільнот. Важливим також є вплив західноєвропейських традицій (польський відеоарт), які перебували в генезі й надавали відтінків у розвитку українського відеоарту.

Вивчення крізь фокус регіональних рис досліджуваного періоду головних ознак трансформації дійсності в новій візуальності сприятиме більш ґрунтовному осмисленню феномену українського відеоарту кін. ХХ – поч. ХХІ ст., систематизації відеопрактик у контексті морфологічних ознак і збереженню мистецьких досягнень у висвітленні напрацювань українських відеохудожників. Важливим є належною мірою оцінити невивчений відеоарт багатьох регіональних мистецьких шкіл, зокрема вагомий доробок харківських відеохудожників і когорти студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

З огляду на вищезазначене можна стверджувати, що є актуальна потреба дослідження регіональних ідентичностей у контексті загального українського відеоарту від його зародження і до сьогодення. Відсутність в українському мистецтвознавчому дискурсі результатів аналізу трансгресивних чинників генези й розвитку українського відеоарту в регіональних рисах – не дозволяє в повному обсязі виявити особливості прийомів відеомонтажу, застосування тих чи інших художніх форм відеоарту, відмінності експозиційних умов та демонстрацій відеопроекцій. Важливим є створення цілісної картини еволюції відеоарту у візуальному мистецтві України, розуміння критеріїв його знаходження в стані прогресу розвитку чи регресу у співвідношенні до світових тенденцій в зазначений період (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.).

У зв'язку з процесами глобалізації важливою задачею є розвиток сучасної стратегії входження українських національних культурних традицій у світові, виконання комплексу завдань, спрямованих на збереження культурного мистецького коду, оригінальності відеомови в специфіці застосування відеотехнологій та неповторності відеоарту українських відеохудожників. Усе зазначене робить очевидним **актуальність** запропонованого дослідження.

Зв'язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами академії та кафедри. Дослідження виконано відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри візуальних практик Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Мета дослідження полягає у визначенні характеру візуальних змін в сучасному мистецтві крізь призму регіональних ідентичностей українського відеоарту (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.). На основі досвіду провідних українських відеохудожників, мистецьких спільнот, їх творчих здобутків виявити процеси взаємодії національних традицій і американських та західноєвропейських художніх впливів у відеоарті. Для досягнення зазначеної мети були визначені **основні завдання дослідження:**

- здійснити аналіз історіографії проблеми за темою роботи;

- систематизувати наукову та спеціальну літературу, дослідити стан вивчення теми наукової роботи, сформувати джерельну базу і провести систематизацію, класифікацію і типологізацію матеріалів дослідження;
- здійснити аналіз розвитку *українського* відеоарту як сукупності регіональних шкіл та напрямів;
- виявити основні смисли, які визначають регіональні ідентичності *українського* відеоарту;
- надати періодизацію етапів розвитку *українського* відеоарту, морфологічну типологію;
- скласти уявлення про відмінності концептуального мислення регіональних шкіл і локальних художніх спільнот *українського* відеоарту;
- дослідити впливи на *український* відеоарт зазначеного періоду світових мистецьких тенденцій;
- охарактеризувати художньо-технологічні виразні засоби та стилістику регіональних шкіл (напрямів) *українського* відеоарту;
- визначити характер трансформації дійсності крізь призму регіональних відмінностей *українського* відеоарту;
- окреслити перспективи подальших досліджень зазначеної проблеми.

Об’єктом дослідження є відеоарт, застосування відео в сучасному українському мистецтві кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

Предметом дослідження є особливі риси українського відеоарту в контексті регіональних ідентичностей.

Хронологічні межі дослідження зумовлені його завданнями та охоплюють кін. ХХ – поч. ХХІ ст.; окремі аспекти дослідження спираються на різні історичні періоди, окреслені ХІХ ст., для аналізу світових тенденцій у еволюції відеотехнологій, а також це стосується генезису відеоарту, який має джерело в авангардному кінематографі поч. ХХ ст. та перших зразках відеоарту, які датуються сер. 1960-х рр.

Територіальні межі дослідження охоплюють визначні мистецькі центри Східної, Центральної і Західної України (мистецькі інституції Харкова, Києва,

Львова, художні спільноти Івано-Франківська), а також Півдня України (художні рухи Одеси, Херсона), зважаючи на регіональні особливості культурного і мистецького життя в ракурсі розвитку концепції міст та традицій художніх шкіл в історико-географічних межах періоду (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.), що досліджується.

Теоретико-методологічними засадами дослідження є праці українських і іноземних науковців. Зокрема студіювання за темою проводили іноземні теоретики М. Раш, Ш. Кабітт, Б. Лондон, К. Елвіс, Р. Краусс, Е. Деккер-Філліпс, Р. Ключинський, К. Мей-Ендрюс, Дж. Янгблад та ін., українські науковці Яніна Пруденко, Катерина Стукалова, Олександр Соловйов, Гліб Вишеславський, Вікторія Бурлака, Оксана Чепелик, Богдан Шумилович, Михайло Рашковецький, Мирослав Кульчицький, Анатолій Звіжинський та ін.

Матеріали дослідження: наукові праці, відкриті інтернет-ресурси, цифрові архівні матеріали, каталоги, інтерв'ю митців та кураторів галерей сучасного мистецтва, особисті архіви, приватні колекції, довідкові видання (енциклопедії, словники тощо), художні об'єкти, виставкові проекти.

Методи дослідження. Застосовані в дослідженні методи зумовлені темою і завданнями дисертації та ґрунтуються на принципах системного й комплексного підходів, а також аналізі складових, пов'язаних з міждисциплінарним характером розвідки.

Методологічною основою дисертаційної праці є вивчення та аналіз окремих творів відеоарту у взаємозв'язку з історичними, політичними, соціокультурними та технологічними чинниками, що сприяли появі мистецьких рухів кін. ХХ – поч. ХХІ ст. в контексті пошуків регіональних ідентичностей і особливостей візуальної мови.

У процесі вивчення окремих питань були застосовані як загальнонаукові – теоретичні та емпіричні, так і спеціальні мистецтвознавчі методи дослідження. Загальнонаукові методи (аналіз, синтез, індукція і дедукція, систематизація та узагальнення, класифікація, типологія, порівняння, гіпотетичний метод і метод реконструкції), якими послуговуються суміжні гуманітарні науки, зокрема філософія, історія, культурологія, дали підстави визначити міждисциплінарний

характер дослідження. Метод морфологічного аналізу дозволив створити загальну морфологічну структуру відеоарту. Застосовано загальнонаукові емпіричні методи (обстеження, вивчення). До спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження належать образно-стилістичний та формальний аналіз творів та іконологічний методи.

Комплексне застосування загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів уможливило виконання поставлених у дослідженні завдань.

Наукова новизна методів дослідження полягає в наступному:

- *метод генетичного аналізу* дозволив охарактеризувати генезу українського відеоарту, сформувавши періодизацію етапів його розвитку;
- *метод історіографічного аналізу* надав можливість систематизувати наукову та спеціальну літературу, дослідити стан вивчення теми наукової роботи, сформувавши джерельну базу і провести систематизацію, класифікацію і типологізацію матеріалів дослідження;
- *метод системного аналізу* дозволив дослідити український відеоарт як мистецьку систему, виявити основні смисли, що їх продукує український відеоарт;
- *метод порівняльного аналізу* надав можливість дослідити впливи на український відеоарт зазначеного періоду світових мистецьких тенденцій, виявити відмінності концептуального мислення регіональних шкіл і локальних художніх спільнот українського відеоарту;
- *метод моделювання* дозволив окреслити перспективи подальших досліджень зазначеної проблеми;
- *метод морфологічного аналізу* надав можливість дослідити морфологічну типологію українського відеоарту;
- *метод формально-стилістичного аналізу* дозволив охарактеризувати художньо-технологічні виразні засоби та стилістику регіональних шкіл (напрямів) українського відеоарту.

Уточнено і доповнено:

- положення про генезу й еволюцію *українського відеоарту* та його розвиток у теоретичних працях і мистецьких відеопрактиках від кін. 1980-х рр.;
- хронологічні межі, періодизацію та етапи становлення *українського відеоарту* кін. ХХ – поч. ХХІ ст.;
- регіональні ідентичності й різні стильові напрями у творах провідних українських відеохудожників досліджуваного періоду;
- особливості використання відеотехніки, телевізійного обладнання, медіатехнологій різними регіональними мистецькими школами;
- проаналізовано низку творів українських відеохудожників досліджуваного періоду з точки зору регіональних рис і відмінностей відеомови;
- в територіальних межах дослідження встановлено головні ознаки регіональних шкіл відеоарту, що розрізнялись через концепцію розвитку міст, умов і особливостей експонування відеотворів, принципів відеомонтажу, моделей художнього висловлювання тощо.

У представленому до захисту дисертаційному дослідженні **вперше:**

- введено в науковий обіг увесь доробок харківських відеохудожників, мистецьких спільнот і студентської когорти ХДАДМ (1997–2024), роботи яких доводять автономність розвитку художніх шкіл і вплив на появу художніх особливостей у регіональних рисах;
- з’ясовано процеси зародження, становлення відеоарту в Україні, винайдено відмінності в порівнянні зі світовими відеопрактиками, що вказують на унікальність українського досвіду;
- в контексті регіональних ідентичностей описано процеси вироблення характерних художніх рис у відеоарті і винайдено спільне і відмінне в візуальній мові художніх осередків;
- створено метод виокремлення чистого відео в сукупності мистецьких практик, що дозволяє створити чітку атрибуцію відеоарту;

– встановлено, що найбільш поширеною художньою формою в українському відеоарті стала – відеоінсталяція, яка надала можливостей художникам вплинути на візуальні зміни в сучасному мистецтві України.

уточнено:

– хронологічні межі зародження й становлення відеоарту в Україні, періодизацію, генетичні джерела та латентний період в перших відеопрактиках художників нонконформістів 1980-х р.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у виведенні синтетичних авторських дефініцій, що надали методу виокремлення відеоарту із загального поняття «медіамистецтво». За результатами дослідження було створено базовий лекційний курс з історії аудіовізуального мистецтва ХХ століття й генези *українського відеоарту*, його розвиток і становлення з огляду на особливості застосування відеопрактик основними регіональними мистецькими школами, зокрема *харківською школою відеоарту*. Мистецтвознавчий аналіз різноманітних художніх форм відеоарту виявив найбільш поширені форми та прийоми в мистецьких практиках українських відеохудожників, що дозволило систематизувати і простежити відмінності й загальні риси всієї спадщини *українського відеоарту*.

Особистий внесок здобувача. Автор систематизував і проаналізував увесь зріз українського відеоарту, генетичне джерело зародження, етапи розвитку і становлення в регіональних рисах, окреслених територіальними межами дослідження. Введено в науковий обіг авторські атрибуції, що дозволили охарактеризувати мистецьке явище «відеоарт» і пов'язані з ним візуальні трансформації в мистецькому просторі. Проведено морфологічний аналіз, завдяки чому було створено класифікацію художніх форм та морфологічну структуру наряду «відеоарт».

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження було обговорено на засіданнях кафедр: візуальні практики (ВП) і аудіовізуальні мистецтва (АВМ) Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Основні положення дисертації оприлюднені у формі доповідей і тез на 6-ти міжнародних і

всеукраїнських наукових конференціях: «Акціонізм у фотографії харківської школи та нові медіа мистецтва 2000-х: галерея-лабораторія “SOSka”» (Харків, Україна, 2020), «Діяльність галереї-лабораторії “SOSka” в художньому середовищі Харкова 2000-х років» (Харків, Україна, 2020), «New Media in Art Communities of Kharkiv in the 2000s» (Київ, Україна, 2021), «Відео практики харківських художників кінця 1990-х – поч. 2000-х: від андеграундної галереї “Навпроти” до галереї-лабораторії “SOSka”» (Львів, Україна, 2021), «Харківське відео мистецтво кінця 1990-2000-х в умовах андеграунду: традиції і сьогодення» (Харків, Україна, 2022), «Проект “Лютий” у контексті руху харківського відео мистецтва» (Харків, Україна, 2023).

Публікації. Основні результати дисертації були оприлюднені в 9-ти наукових публікаціях, 8 з них надруковані у наукових виданнях з мистецтвознавства, які вийшли в Україні; серед них 3 статті, які відповідають вимогам МОН України щодо публікацій здобувача ступеня доктора філософії (всі 3 – у фахових виданнях України), 8 – у збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (217 позицій). Обсяг основного тексту складає 199 сторінок. Додатки включають список і альбом ілюстрацій (121 позицій). Загальний обсяг дисертації – 345 сторінок, а також 4 схеми.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВІДЕОАРТУ

1.1 Історіографія

Питання аналізу, опису й інтерпретації явища відеоарту почали хвилювати теоретиків мистецтва від перших художніх експериментів з відеотрансляцією як засобу мистецького висловлювання, ще на поч. 1970-х рр.

Визначення періодизації будь-якого явища в історії людства, в його художній культурі й мистецтві є доволі раціональним способом впорядкування емпіричної та теоретичної інформації за часовим критерієм з метою виявлення змін у цьому явищі у двомірному вимірі. Відеоарт насамперед має ознаки соціокультурного характеру (зміни в характері існування суспільства та основних типів культури, зміни в характері мислення основних суспільних шарів, способів комунікації між ними, ідеологій тощо). Це повністю стосується феномену відеоарту, критерії якого потребують виділення певних періодів розвитку і чие походження та еволюція за словами доктора мистецтвознавства Зої Алфьорової, є досі предметом наукових дискусій у мистецтвознавстві [6, с. 157].

Відеозображення з самого початку репрезентації його в артпросторі та створення автономних відеозаписів надали художникам новий інструмент для актуалізації мистецького висловлювання. В Америці і Західній Європі спостерігається одночасність появи відеопрактик і їхніх теоретичних обґрунтувань, цей процес вважався природним та мав за мету висвітлення, аналіз і дослідження концептуальних застав відеоарту. Практично всі ґрунтовні джерела інформації є англомовними, тому обмеженість доступу до літератури та складності перекладу стали вирішальним чинником, що мав наслідком відсутність теоретичного підґрунтя у відеопрактиках українських художників 90-х рр. ХХ ст. Недоліком також вважаємо недостатню джерельну базу для вивчення історії світового відеоарту в Україні. Це й зумовило аматорський характер створення перших відеоробіт.

Це також пояснює особливості українського мистецтвознавчого дискурсу, в якому розглядались питання з відеоарту в автономному процесі розвитку, а брак

аналізу робіт американського і західного відеоарту не дозволив окреслити точки перетину в системі координат українського і світового відеоарту. До того ж незначна кількість видань з арткритики та досліджень сучасного мистецтва від 1990-х рр. здебільшого охоплювала всі відеопрактики, поєднуючи їх у більш широке поняття – «медіамистецтво», не розрізняючи технологічну складову, що вносило плутанину в концепції відеоарту і його революційної мистецької «місії».

Досі немає ґрунтовного аналізу особливостей українського відеоарту в регіональних рисах. Перший період зародження та становлення цього напрямку мистецтва не мав ангажування до загального мистецького дискурсу, діяльність художніх спільнот відбувалась у «закритому» процесі застосування відеопрактик. Усе це раціонально пояснює відсутність теоретичних досліджень, ситуацію, коли художники не намагались створювати концепти до власних відеопроектів, а відеоексплікації не передбачалось взагалі, що і стало характерною рисою українського мистецького процесу від поч. 1990-х рр.

Для розкриття теми дисертаційного дослідження і виконання поставлених завдань було розглянуто теоретичні праці українських та іноземних науковців, присвячені аналізу напрямку «відеоарт», його формальних новацій в області нової візуальності, а також динамічному розвитку художніх форм відеоарту, зокрема відеоінсталяції. Усі опрацьовані джерела та наукову літературу розділяємо на три групи: перша група джерел – це наукові розвідки іноземних теоретиків, які досліджували феномен художнього напрямку «відеоарт» та історію його розвитку; друга група – праці українських науковців, які окреслили особливості появи мистецького напрямку «відеоарт» в Україні, але здебільшого апелюють до медіамистецтва; третя група – це низка розвідок закордонних та українських теоретиків з відеоарту, які висвітлювали мистецькі експерименти й винаходи нових художніх форм, зокрема йдеться про відеоінсталяцію.

У першій групі приділяємо найбільшу увагу низці наукових розвідок, у яких відеоарт висвітлюється як особлива «відеокультура» [156, с. 9], що постає від маргінальної мистецької практики і виокремлюється у сталий вид мистецтва – відеоарт, який стає програмним у репрезентації сучасного мистецтва. Ці праці

стали вагомими для аналізу особливостей застосування відеопрактик українськими митцями, експериментів з відео, новаторського застосування прийомів монтажу щодо питань генези та становлення відеоарту в Україні. Для дослідження особливе значення мали теоретичні концепції Б. Лондон (Barbara London) [176; 177; 178], К. Елвіс (Catherine Elwes) [149; 150], Ш. Кабітта (Sean Cubitt) [137], М. Раша (Michael Rush) [198; 199], Дж. Гангардта (John G. Hanhardt) [156; 157], К. Мей-Ендрюса (Chris Meigh-Andrews) [187], С. Маршалла (Stuart Marshall) [183; 184] та ін., а також провідна філософська концепція одного з перших теоретиків відеоарту Дж. Янгблада (Gene Youngblood) [217], в яких розглянуто мистецьку «місію» цього напрямку з огляду на особливу візуальну мову та його імерсивні якості, а також головні відмінності відеоарту від інших екранних мистецтв, зокрема кінематографу.

З огляду на виникнення відеоарту в Америці, який став наслідком мистецького виклику змістам і мові естетики телебачення та кінематографу, знаходимо ґрунтовний теоретичний аналіз процесу розвитку від андеграундних та актуальних відеопрактик до самостійного напрямку мистецтва переважно в американських науковців. Перш за все, залучаємо ґрунтовні праці, що присвячені історії розвитку відеоарту: дослідження Кріса Мей-Ендрюса [187], який розглянув відеоарт у широкому контексті історії мистецтва та кола художників з різних країн світу від середини 1990-х рр. до сьогодення. Для нашого дослідження подібні часові межі є вкрай необхідними через те, що збігається час зародження та становлення українського відеоарту. Науковець аналізує цей напрям, приділяючи увагу переходу від структуралізму (1960–1970-ті) до постмодерних проблем (1980–1990-ті). Корисним у праці є те, що досліджуються наслідки інтернаціоналізації діяльності відеохудожників на межі століть, а також питання постколоніалізму, постмедійне мистецтво, вплив мережі Інтернет, що є дотичним також до питань розвитку *українського відеоарту*.

Американський відеоарт розглядає в теоретичній роботі Е. Деккер-Філліпс (Edith Decker-Phillips) [141]. Дана розвідка, що була спочатку надрукована німецькою мовою, стала першим англomовним виданням, яке містило вичерпну

історію про піонера відеоарту, американця корейського походження Нам Джун Пайка, котрий застосував катодну трубку як художній засіб, ставши претендентом на звання першовідкривача мистецького напрямку «відеоарт». Художник піддав відеосередовище багатьом трансформаціям завдяки взаємодіям мережі електронного світла й магнітним полям у відеоінсталяціях, долучивши десятки телеекранів, створивши критику на інститут телебачення та сучасні йому масмедіа. Автор книги «Paik Video» Е. Деккер-Філліпс аналізує мистецький напрям на прикладі робіт відеохудожника й наголошує, що відеоарт – це не тільки творчий експеримент з відеотехнікою, інсталяцією тощо з його революційним і провокаційним характером, який піддає критиці інститут телебачення, а й художній напрям постмодерного мистецтва, що має важливий соціокультурний, філософський та естетичний контекст, впливаючи на сучасну комунікацію [141, с. 240].

Проблеми відеоарту та медіасередовища в умовах появи електронних технологій бачимо в роботах американського відеохудожника і теоретика комунікації Пола Раяна (Paul Ryan) (1943–2013). Автор представляв свої твори на головних мистецьких майданчиках сучасного мистецтва: «Museum of Modern Art» (МОМА), «Rose Art Museum», Венеційській бієнале та ін. Передбачаючи, слідом за теорією Маршалла Маклюєна про «партизанську інформаційну війну», розвиток партизанського телебачення у 1971 р., винайшов власний термін, написавши «Кібернетичну партизанську війну» («Cybernetic guerilla warfare») для журналу «Radical Software Raintance». Поставлене таким чином питання дотичне до нашого дослідження з точки зору сучасних практик українських відеохудожників з «відеопартизанінгу» (поч. ХХІ ст.), які застосували у відеотворах знайдене відеозображення, «founde footage», з метою підміни візуальної реальності в парадигмі нового часу – постправди.

Звертаємо увагу також на дослідження з точки зору впливів концепції модернізму на відеоарт. Поява в роботах британського художника та теоретика Стюарта Маршалла (Stuart Marshall) поняття «відеоартність» зумовила технологічність і обмеження відеотехнологією задля створення ознак і

характерних рис відеоарту [183; 184]. З цим погоджуємось, оскільки дана дефініція дотична до проблеми виокремлення в українському сучасному мистецтві відеоарту з медіамистецтва. З іншого боку, бачимо публікації С. Маршалла вузькоспеціалізованими, такими, що не мають узагальнень багатогранності відеопрактик, які на сьогодні інтегрують у коло нових медіа. До того ж специфічні риси мистецьких експериментів, що вирізняють процеси розвитку відеоарту в Україні, позначаємо як унікальні, отже, застосовуємо вищезазначене дефініціювання лише до окремих творів. Науковець С. Маршалл у роботі «Video Art, the Imaginary and the Parole Vide» (1976) висвітлив проголошення авторського висловлювання в стані протистояння відеохудожника й відеотехніки, яка обмежує мистецьку практику та заключає його у відеосистему під назвою «відеоартність». Усі ці особливості деконструкції візуального простору, суперечності між індивідуальним, творчим і технологічним, говорять про постмодерновий характер цього експериментального напрямку [184].

Розвиток відеоарту в парадигмі постмодернізму розглянув також британський дослідник Д. Хопкінс (David Hopkins), позначаючи цей художній напрям як перехід від модерністського мистецтва до постмодерністського.

Важливими вбачаємо роботи провідної американської дослідниці, кураторки Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку («МОМА») Барбари Лондон [178, с. 5–15], яка свого часу працювала з колекцією відеоарту та мала доступ до відеоархівів. Виходячи з діяльності американських відеохудожників і аналізу низки робіт з відеоарту, науковиця робить висновки про причини використання авторами ефектів перешкод відеосигналів за допомогою відеопристроїв, синтезаторів, спеціальних магнітів, що мали механізми контрольованих перешкоджань. По-перше, науковиця зауважує, що з огляду на авангардну течію «Флюксус», з якої вийшли піонери американського відеоарту, вони у своїх мистецьких маніфестаціях не тільки несли підрив всьому попередньому мистецтву, а й розробили тимчасові засоби масової комунікації, що звертались більше до концепції, ніж до матеріального артоб'єкта. По-друге, це відбувалося за часів впливу абстрактного експресіонізму (1960-ті), що привносило абстрактну

візуальну мову у відеоарт. Своє розуміння феномену цього художнього напрямку Б. Лондон вбачала в крос-культурних мистецьких експериментах, які проходили в інтернаціональних художніх ком'юніті, що розділяли антикомерційні й антиістеблішментські настрої, а завдяки синтезу різних мистецтв відеоарт у генезі отримав нові візуальні художні рішення. Наголошуємо, що ця мистецька контркультурна ситуація не має перегуку в українському сучасному мистецтві, але дотичним є те, що зародження українського відеоарту якраз відбувалось на стику синтезу мистецтв, у період діяльності художників «Нової хвилі» (1980–1990-ті), коли трансавангард у живописних практиках вилився в залучення інших медіа, зокрема й відеоарт.

Крім проблеми виокремлення твору відеоарту з мистецької практики, встановлення рис самостійності відеозображення, важливим є аналіз самопрезентації автора через самоспоглядання завдяки оптиці відеокамери. Як зазначала Барбара Лондон [178, с. 15], відеохудожники, крім використання магнітів і відеосинтезаторів для створення відеоперешкод, ще й застосували особливі прийоми рекурсії. Метод спрямування відеокамери на екран, у якому дзеркально відтворювався відеосигнал з цієї самої камери, надавав ефекту деформацій сигналу та дефектів – ефект рекурсії. Розглядаючи деякі відеотвори художників, а саме твір Дена Грема (нар. 1942) «Дві оглядові кімнати» (1974), спостерігаємо демонстрацію «живого» зображення, в якому фігурували нескінченні відображення, наче в дзеркальній кімнаті. Відео збивало з пантелику глядачів під час стикання уваги з проєкцією, яка з'являлась від невидимої камери з двостороннім дзеркалом, що було представлено на моніторі поряд з ним. З приводу незвичайності й неоднозначності методів використання відеотехніки таких робіт та складності теоретичного аналізу, американські дослідники намагались обходити складні описи подібних відеотворів. Залучаємо до нашого дослідження ці експерименти з відеотехнологіями та прийомами самопрезентації, знаходячи приклади в українському відеоарті із застосуванням «живого» зображення в роботі «Криві дзеркала. Живі картини» Олександра Гнилицького, Наталії Філоненко, Максима Мамсікова (1994). На відміну від американських

творів, українські відеохудожники застосували ефекти «механічної» оптики для створення подвійного заломлення й візуальних деформацій у стилі «хоум-відео», що говорить про відсутність складних відеотехнологій в українських відеопрактиках 1990-х рр.

Проблему дослідження саморефлексії у відеоарті розкриває американська теоретикня Розалінда Краусс (Rosalind Krauss) у статті «Video: The Aesthetics of Narcissism» [170]. Дослідниця охоче адаптувала ранні відео таких авторів, як Віто Аккончі (Vito Acconci) (1940–2017), Ненсі Холт (Nancy Holt) (1938–2014), Брюс Науман (Bruce Nauman) (нар. 1941) до теоретичного аналізу візуальної самопрезентації. У своїх роботах, між іншим, Р. Краусс піддає критиці жести тих художників, які лише спрямовували на себе камеру, отримуючи відображення наче у дзеркалі, що демонструвало ілюстративність та не мало глибокої концепції або художнього змісту [170, с. 50–64]. З цим не можемо погодитись повністю з огляду на існування багатьох мистецьких висловлювань у вигляді автопортретів. Вважаємо, що це є не тільки саморефлексія, а й прояви індивідуальності, які відтворюють персоналію, обмежену власною тілесністю зі своєю природною унікальністю. До того ж дослідниця розглядає дзеркальне відбиття як певну фізичну симетрію, а у рефлексіях вбачає полярну й радикальну асиметрію відео зображення, яке йде зсередини екрану, що й передбачає мистецьку стратегію художника. З цим погоджуємось, оскільки дані результати доводять актуальність досліджуваних питань з трансформації дійсності у візуальному просторі, який унаслідок звернення відеокамери на автора змінює стрижень симетрії між дійсністю й відеозаписом [170, с. 52].

Водночас маємо зауважити щодо майбутнього переходу, який відбувся від складних відеопрактик з віддзеркаленнями, спогляданнями й саморефлексією в інтерактивні форми відеоарту наступної цифрової епохи. Декілька дослідників нових медіа- і реаліті-шоу, зокрема Арільд Фетвейт, який у своїх дослідженнях розглядав аспекти реаліті-телебачення (Reality TV), акцентував радикальні перетворення візуальних образів в умовах інформаційних медіакомунікацій [153]. Цифрові технології, що стають дедалі доступнішими, надають права кожному

маніпулювати відеозображенням та створювати безліч вірусного контенту на основі відеозйомок. Поява комп'ютерних технологій, мобільних телефонів та застосунків редагування в них, електронних пристроїв, камер гоу-про, вебкамер, камер відеоспостереження, вайфай – миттєвої передачі відеофайлу тощо змінили фокус розуміння анонімного й тілесного. Визначаємо появу потреби створення нескінченних селфі (selfie) як прийому самоспоглядання, відтворення власного віртуального образу, ілюзії персональної статусності, пошуків інших ракурсів на суб'єкт. Відтак, усе це набуло не тільки побутовий характер у глобальному сенсі використання відеотехнології, а й стало головною ознакою сучасного мистецтва в пошуках художніх імітацій дійсності.

Для фахового аналізу низки творів українського відеоарту залучаємо праці американського науковця Дж. Гангардта, зокрема теоретичну роботу «Film Image / Electronic Image: The Construction of Abstraction 1960–1990», в якій дослідник вбачав перцепцію між глядачем і візією як засіб комунікації реципієнта з твором завдяки абстрактному відеозображенню [157]. Перші українські відеопрактики залучили до лав коло художників-живописців, тому «абстрактність» як візуальна мова просувалась спершу в експериментах із синтезу живопису й рухомого зображення, при цьому не маючи завершених форм у процесі створення відеоарту. Тому наголошуємо, що аналіз творів відеоарту є неприпустимий крізь призму живописних традицій, а отже, маємо нагальну потребу виокремлювати відеоарт у візуальну абстракцію як окрему морфологічну структуру в ієрархії інших мистецьких практик українських сучасних художників. Про різницю між відео, репрезентацією в ньому автора й площиною картини йдеться в іншій книзі Джона Гангардта – «Video Culture: A Critical Investigation», що висвітлює принципи художнього медіуму – відеоарт, який базується на зануренні і, перш за все, імерсивних якостях рухомого зображення, а не на двомірній площині, як у живописі [156, с. 204–205].

Поняття «нового нарративу», що є корисним для фахової теми, дослідила одна з піонерів відеоарту, відеохудожниця й теоретик Кетрін Елвіс у своїй праці «Video Art, A Guided Tour» [149, с. 90–95], де показана історія відеоарту від

перших зразків відеообладнання на кшталт камери «Portapak» (1960–1970-ті) до сучасних цифрових технологій. Мистецтвознавчі дискусії Кетрін Елвіс долучили багатьох знакових відеохудожників, серед яких Нам Джун Пайк (Nam June Paik), Піпілотті Ріст (Pipilotti Rist), Дуєт Бразерс (The Duvet Brothers), Дара Бірнбаум (Dara Birnbaum), Нен Говер (Nan Hoover), Білл Віола (Bill Viola), Девід Холл (Devid Hall), Сем Тейлор-Вуд (Sam Taylor-Wood), Стів МакКвін (Stive McQueen), Сміт&Стюарт (Smith&Stewart), Стен Дуглас (Stan Douglas), Стюарт Маршалл (Stuart Marshall), у творчості яких ґрунтовно опрацьовані мистецькі прийоми через різноманітність жанрів, що наочно демонструють головний концепт напряму «відеоарт» – мистецтво «спротиву» та іронії у відношенні до телебачення і масмедіа. Суть відеоарту науковиця висвітлила через взаємозв'язки «глядач – відеотвір», застосування прямого ефіру в реальному часі, перформативність відеоарту, зворотний зв'язок, дематеріалізацію відеоарту, що притаманна постмодерній формі мистецтва. Важливим вбачаємо аналіз найбільш ранніх експериментів зі створення відео в реальному часі, «real time», і появу нової процесуальної форми – відеоформи «нового наративу», що з'явилась згодом як оповідальна монтажна одиниця у 1980-х рр. Виявляємо деякі недоліки аналізу з точки зору втрати меж, котрі відрізняють відеоарт від фільму, з приводу цього маємо не погоджуватись з методом, що може окреслити суб'єктивний погляд та інтерпретацію відеоарту.

Проблема репрезентації відеоарту в музеї, можливості розміщення рухомого зображення як мистецтва в галерейному просторі була висвітлена науковцем К. Картером (Curtis L. Carter) [131]. Дослідник, який мав досвід роботи з відеохудожниками Нам Джун Пайком, Емі Грінфілд (Amy Greenfield), Пітером Кампусом (Peter Campus), Фен Мен Бо (Feng Meng Bo), Елізабет Сассман (Elizabeth Sussman) та ін., наголошував, що попри зростаючу популярність відеоарту в 1970-х рр. і пізніше, музеї та художні інституції не поспішали визнавати його розвиток. Водночас дослідник зазначав, що за 50-річну історію існування відеоарт досяг значних успіхів у художніх інноваціях, пристосовуючись до змін у відеоформатах і швидкого розвитку електронних

візуальних технологій, разом з тим відеохудожники й куратори надалі перебувають у творчому процесі пошуку оригінальних форм репрезентації та просторової експозиції відеоарту [131, с. 18–19]. Погоджуємось, що такі самі проблеми розкривають українські мистецтвознавці, коли йдеться про кризу мистецького простору, що відбулась від поч. 1990-х рр. в Україні. У цьому ж контексті розглядаємо монографію професора й теоретика відеоарту С. Манассі (Cyrgus Manasseh) «The Problematic of Video Art in the Museum, 1968–1990», де йдеться про питання архівації та збереження відеотворів у колекціях [180]. Доречним є розгляд формування колекцій нематеріального мистецтва, архівації та музеєфікації відеоарту в найбільших світових центрах сучасного мистецтва. Схожа ситуація відбувається в систематизації українського відеоарту, що на сьогодні вважаємо невирішеною, попри намагання створювати відеоархіви, залишаються проблеми інституціалізації цього напрямку мистецтва. Відсутність запиту від офіційних інституцій, від самих відеохудожників, ізолюваність або брак співпраці між спільнотами – ці питання залишаються відкритими понад 30 років історії *українського відеоарту*. Невеликий світовий досвід теоретичного опрацювання проблеми місця відеоарту в музеї робить вагомим здобуток вищезазначених авторів-науковців, а також тих дослідників, що переосмислювали кураторський досвід з появою нових медіа.

Звертаємо увагу на публікації, що присвячені окремим проблемам, які стосуються комерційної складової нематеріального мистецтва відеоарту. Залучення подібних вузькоспеціалізованих досліджень зазначаємо як позитивну теоретичну практику. З огляду на статтю Е. Белсом (Erika Balsom) «Original Copies: How Film and Video Became Art Objects», намагаємось зрозуміти шлях інституціалізації та презентації рухомого зображення. Ідеться про твір відеоарту як артоб'єкт, що потребує в результаті публічної експозиції домовленостей з прокату або продажу його оригінальної копії для розміщення в художні колекції чи музеї, з розумінням ознак його комерційної цінності [117, с. 98–99]. Корисною у роботі вбачаємо демонстрацію пріоритетних питань рентабельності відеозображення та його комерційного успіху з огляду на систему попиту та

взаємозв'язку з користувачами або глядацькою аудиторією. Відсутність досвіду продажу відеоарту в Україні, за рідкісним винятком, опрацювання галеристами архівних відеоматеріалів не створює належні умови з продажу та не комерціалізує процес прокату відеоарту. Погоджуємось із дослідницею в тому, що шлях комерціалізації лежить через об'єднання у відеоспільноту за типом кіноспілки [117, с. 104]. Припускаємо, що кооперації відеохудожників через онлайн-ресурси задля створення загальноукраїнського відеоархіву може надати дієвий результат для пошуків колекціонерів відеоарту.

Важливо акцентувати роботи теоретиків, які вивчали контркультурні мистецькі рухи 1950–1960-х рр., а саме міжнародний рух «Флюксус», на хвилі якого виник нематеріальний вид мистецтва – відеоарт; отже, виділяємо наступних: Д. Хіггінс (Dick Higgins), С. Андерс (Simon Anderson) [114, с. 31], К. Сапер (Craig Saper) [201, с. 151] та ін. Відеоарт розглядався як новий засіб комунікації, і, починаючи з цього періоду, була створена нова соціокультурна ситуація постмодерну з визначальною характеристикою змін типів культури. Оскільки український відеоарт з'явився тільки в 1990-х рр., художники розуміли необхідність в експериментальних творах, що долучали різні форми сучасного мистецтва в синтезі з відео в постмодерному характері. Мистецькі практики, художні рухи, на відміну від західних, відрізнялись, по-перше, характером розвитку за типом художніх «резервацій» у різних регіональних осередках усередині країни, по-друге, виникненням артманіфестів, текстових декларацій лише від 2000-х рр., тому більшою мірою на початку спостерігаємо спалахи й актуалізацію мистецького культурнопротестного висловлювання на кшталт «Флюксусу» і зазначаємо цю діяльність локальних мистецьких спільнот поза інтеграцією в широкі мистецькі кола.

Відеозображення надало нових візуальних впливів на свідомість глядача, трансформувало структуру повсякденності, особливо це почалось від ери кінематографу. У визначній роботі французького філософа, одного з провідних дослідників теорії фотографії Ролана Барта (Roland Barthes) «Camera lucida. Нотування фотографії» уявлення про предмет у фотографічній світліні

трактується як «це було»; водночас зображення, що рухається, надало можливостей створювати ігрову реальність із вектором відтворення віртуальних та паралельних реальностей за особистими сценаріями [18]. Ідеться про ефект реального, а не появу реалізму як об'єктивного віддзеркалення дійсності, у відеодемонстраціях фантасмагорій у візуальній дійсності, потяг до відтворення реального обертається намаганням виробити ілюзію видимості [119, с. 239]. Мистецькі візії в ефекті реального, за думкою Ролана Барта, – це ефект реальності тексту, а вигадана реальність трансформується в ірреальність та ефект візуалізації фантастичного, про що йдеться в есе про міфологію [120]. На відміну від статичного зображення – світлини або фотографії, що утримує втрачену мить і йде у минуле («це було»), кіно й відеоарт перебувають із дійсністю в перцептивних відносинах та надають можливість самоусвідомленого стану сприйняття мистецького твору.

Наступним питанням, що цікавить, є аналіз рухомої картини, яка проєктується на двомірну площину, але при цьому створюється ілюзія внутрішнього простору, а отже, це надає відчуття виходу візуального зображення з глибини цього простору назовні. Французький філософ і синефіл Ж. Дельоз (Gilles Deleuze) вивчав аспекти кіно та стверджував, що образи кінематографа є його субстанцією, а не рефлексують на якийсь особистий досвід [142–145]. Глядач додає кінематографічну субстанцію та емоцію до свого досвіду, при цьому створюючи власний чуттєвий світ, занурюючись в екранні проєкції, на відміну від статичної картини [143]. Щодо відеоарту – глядач має не тільки створювати власну паралельну реальність, а й усвідомлювати себе в трансформованій візуальній дійсності, бути співавтором твору, занурившись у віртуальний світ рухомого зображення.

Проблеми еволюції від аналогового відеоформату до сучасних цифрових відеотехнологій знаходимо в розвідках дослідника відеоарту, професора кіно і телебачення, Лондонського університету (Professor of Film and Television, Goldsmiths, University of London) Ш. Кабітта, зокрема у фундаментальному дослідженні «Videography Video Media as Art and Culture» [137]. Йдеться про

еволюцію від аматорського відео до комп'ютерної графіки, де відео розглядається як синтетична форма медіамистецтва. Теоретик фокусує увагу на сучасній естетиці відео, різноманітності відеопрактик на світовій мистецькій сцені, пропонує матеріалістично поглянути на медіа в тому їх вигляді, як вони практикуються в сьогоденні. Дослідник Ш. Кабітт затверджує тези в області історії мистецтва, медіакультури і розглядає надсучасні програмні функції відео й телебачення крізь тестування семіотичних, постмодерністських і психоаналітичних тенденцій перегляду в медіасередовищі відео в реальному часі (real life). У книзі «Timeshift: On Video Culture», зокрема, йдеться про функцію Timeshift (таймшифт), що стала революційною сучасною технологією, дозволила зробити зсув часу і керувати цифровим ефіром. Якщо телеглядач передивляється телепрограму в реальному часі й вимушено повинен відволіктись, пауза у функції Timeshift робить відеозапис обраної інформації з каналу, що транслюється. Ресивер робить запис на флеш-накопичувач або жорсткий диск, і, відповідно, далі телепрограма відтворюється в реальному часі, не пропустивши при цьому подальший розвиток подій. Це корисно нам для розуміння базових принципів надсучасних відео та цифрових технологій, які впливають на трансгресивні чинники пришвидшення прогресу й перетворення майбутніх відеопрактик на мистецтво нових медіа, спостерігаємо схожі тенденції змін у сучасному українському відеоарті.

Простежуємо, що в більшості світових досліджень відеоарт визначається як один з напрямів мистецтва нових медіа (new media) – зокрема в теоретичних роботах М. Лавджой (Margo Lovejoy) [179], Д. Куаранта (Domenico Quaranta) [196], К. Пол (Christiane Paul), Л. Мановича (Lev Manovich) [181; 182], М. Раша [198; 199]. Залучаємо до нашого дослідження праці за темою нових медіа й імена тих дослідників, що намагаються відстежити перетини відео-, кіно- й медіамистецтва, в будь-який спосіб висвітлюючи проблематику змін, які спровокувала поява медіакультури. Лев Манович досліджує різні напрями кіно й відео у світлі нових медіа, в концепті об'єднання напрямів мистецтва з цифровим програмним забезпеченням у цифрові художні практики через медіакультурні

трансформації [181, с. 50–55], Доменіко Куаранта висуває постмедіальні передбачення щодо подальшого розвитку нових медіа в області сучасного мистецтва, соціокультурні чинники й концептуальні причини маргіналізації, намагаючись привернути увагу до актуальності звернення мистецтва до масмедіа [196], особливо є дотичними до теми дослідження праці Майкла Раша, в яких науковець виголошує власний погляд на роль відеоарту й відеотехнологій у створенні передумов цифрової революції [198].

Базовою працею за досліджуваною темою вважаємо роботу 1970-х рр. одного з перших теоретиків відеоарту, американського дослідника експериментального кіно, історії й теорії альтернативних кінотеатрів Джина Янгблада [217]. Займаючись аналізом відеоарту, науковець уперше виокремив його як форму мистецтва, розробивши міждисциплінарні підходи та дослідивши комунікативні можливості цього напрямку в сучасному мистецтві, а також впровадив поняття «розширене кіно». Крім того, у ґрунтовній праці «Expanded Cinema» (в семи частинах) науковець висвітлив взаємозв'язки експериментального кіно й відеоарту, розглядав і аналізував зв'язки нових технологій з телебаченням і кінематографом [217, с. 97–128]. Найбільш дотичними до аналізу відеоарту є друга та п'ята частини праці, а також шоста, з огляду на відеопроєкції в енвайронментах. Акцентуючи увагу в другій частині на синестезії між сприйняттям твору відеоарту та творчим задумом, Джин Янгблад наголошує на позаоб'єктивності синестетичного кіно або відеоарту, що «не є ані суб'єктивним, ані об'єктивним, ані необ'єктивним» [217, с. 81]. У п'ятій частині йдеться про нашарування візуальних образів і руйнації наративу за допомогою монтажу, коли художники прагнуть до формування особливого кластеру для відео і відділення його від мейнстріму, відеоарт має потенціал для створення утопічного віртуального світу, який приваблює сучасну аудиторію [217, с. 257–345]. У шостій частині Дж. Янгблад детально описує не лише те, як індустрія рухомих образів, перетворившись на мережу «Intermedia», охопила весь світ, а й буде розвиватись та еволюціонувати в найближчому майбутньому, поступово підміняючи собою реальність. Ідеться про зміни у свідомості сучасної людини, її

комунікації з навколишнім світом, її творчі стратегії, що дозволяють розширити межі сприйняття відеоарту [217, с. 345–399]. Не погоджуємося з деякою термінологією науковця в монографії «Expanded Cinema», оскільки визначення, пов'язані з кіно, або поняття «синестетичне кіно» розмивають концепцію відеоарту, додаючи його у сферу кінематографу, й не виявляють як самостійний напрям мистецтва.

Долучаємо також теорії щодо процесів становлення мистецького напрямку «відеоарт», які мають корисні філософські й крос-культурні визначення проблем візуальності та візуальної структури, семіотичних моделей кіно і семіології фільму з огляду на темпоральність відеозображення. Це теорії У. Еко (Umberto Eco) [146], М. Фуко (Michel Foucault) [154], Ж. Бодріяра (Jean Baudrillard) [122]. Порівняння екранного полотна з живописним, що демонструє кіно, свого часу запропонував провідний німецький мистецтвознавець, соціолог і філософ В. Беньямін (Walter Benjamin) у видатній праці «Твір мистецтва в епоху механічної відтворюваності» («The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction») [123]. Науковець наголошував на формуванні асоціативного ряду завдяки динаміці 24 кадрів на секунду, що створювало ілюзії рухомості статичних зображень. Як зазначав В. Беньямін, «фільм викликає шок, катастрофу традиційної чуттєвості, тим самим революціонізує свідомість».

Сучасні медіатеоретики М. Кастельс (Manuel Castells) [132], А. Фетвейт (Arild Fetveit) [153], П. Бурдьє (Pierre Bourdieu) [127], Дж. Ло (John Law) [172] та ін. зазначають про вплив кіберпростору на соціум у новій парадигмі сучасного глобального масмедіасередовища. Автор фундаментальної праці «Інформаційна епоха» («The Information Age: Economy, Society and Culture») Мануель Кастельс вибудовує теорію про ґрунтування більшості соціально-економічних процесів, що базуються на сучасних інформаційно-комунікаційних процесах. При цьому науковець стверджує, що визначення «інформаційне суспільство» не зовсім доречне, а принциповим є мережевий характер розповсюдження інформації. Деякі теоретики звертають увагу на зменшення змістовності в інформаційному потоці, зокрема про це йдеться у Жана Бодріяра в постмодерністських

філософських дискурсах про знаки й симулякри та заміщення реальності симуляцією цієї реальності. А. Фетвейт у роботі «Реаліті ТБ в цифрову епоху: парадокси візуальної культури» («Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture?») пише про втрату відчуття контакту з реальністю крізь цифрові фільтри, ефекти й аудіовізуальну репрезентацію, що, за словами науковця, «витворює коридори викривлених дзеркал, що віддаляють споживача від першопричини» [153].

Питання проблем застосування рухомого зображення в сучасному мистецтві, зміна патернів бачення, «естетизація техніки», синтез технологій та традиційних мистецтв, постійне трансгресування художніх форм і, як результат, поява нової візуальності привели до формування нових наукових зіставлень, які залучаємо до аналізу предмету нашого дослідження, що мають міждисциплінарний характер. Зауважуємо праці науковців М. Гайдеггера [162], Ж. Дельоза [142–145], Ж. Бодріяра [121; 122], М. Фуко [154], В. Беньяміна [123], М. Кастельса [132; 133], П. Бурдьє [127], Дж. Ло [172], У. Еко [146], А. Фетвейта [153] та ін.

Другою групою досліджень є наукові розвідки щодо загальної картини стану українського медіамистецтва в досліджуваній період (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.), у яких, зокрема, розглядалась тема відеоарту. Попри це, не маємо ґрунтового й комплексного дослідження особливостей розвитку відеоарту в Україні як окремої мистецької практики. Питання художніх аспектів медіамистецтва й проблематики відеоарту висвітлювались у працях таких науковців, як Я. Пруденко [78–85], О. Соловійов [94; 95], К. Стукалова [96–98], Г. Вишеславський [22–27], М. Рашковецький [86], М. Афанасьєв [14], Б. Шумилович [106–108], О. Сидор-Гібелінда [87; 88] та ін. Аналіз передумов застосування напряму «відеоарт» у творчих пошуках митців виконали науковці С. Побожій [77], Д. Гончаренко [41]; також ґрунтовні дослідження становлення й розвитку візуального та постмедійного мистецтва можемо бачити в працях теоретиків сучасного візуального мистецтва В. Сидоренка [89; 90], З. Алфьорової [1–12], В. Бурлаки [21]; пошуки в напрямі цифрових мистецтв і нових медіа розглядаються в роботах

дослідників Н. Манжалій [62], О. Михеда [66]; про взаємозв'язки польського й львівського відеоарту йдеться у роботах науковця В. Когута [52–57].

Низка наукових розвідок, які стосуються теми дослідження, свідчить: зазначена проблематика розглядається через аспекти трансформації сучасного візуального простору, що резонує з медіасередовищем і пояснює різноманітність відеопрактик та самоусвідомлення митця сучасної художньої сцени. Утім, дослідження українських науковців, які розкривають візуальну мову відеоарту та його широкий спектр жанрів і художніх форм крізь призму розвитку відеотехнологій в Україні, переважно розглядають відеопрактики як частину експериментів українських митців з новими художніми медіа та становлення медіамистецтва.

Найбільш вагомий внесок у дослідженнях українського медіамистецтва від 1990-х рр., де висвітлювалась проблематика відеоарту, знаходимо в працях провідної дослідниці Яніни Пруденко. Авторка численних статей з історії й теорії українського та світового медіамистецтва в роботі «Люди з відеокамерами: художні прийоми українського відеоарту 1990-х» аналізує чинники соціокультурних змін наприкінці 1980-х, коли відбулось послаблення ідеологічного тиску в радянській системі, що, за думкою науковиці, спричинило також зміни у візуальній мові й більш активне застосування відеотехнологій. Як зазначала Я. Пруденко, це відбулось уже на поч. 1990-х рр., коли художники мали більше можливостей експериментувати з новими медіа; науковиця доходить висновку про зростаючу роль рухомого зображення та випробування нових художніх прийомів екранних мистецтв у мистецькому представленні творів у середовищі галерей [85, с. 20]. Погоджуємось із твердженням про самобутність розвитку відеоарту в окремих художніх осередках та зауважуємо натяк на відсутність зв'язків між різними поколіннями художників й регіонами, що вказує на автономний характер розвитку відеоарту в мистецьких ком'юніті [85, с. 18].

Дослідниця Катерина Стукалова зазначає, що головною різницею між українським і західним контекстом застосування відеопрактик є фундаментальні відмінності між візуальними культурами, головними чинниками яких були чи то

ідеологічна пропаганда з боку доперебудовного світу на пострадянському просторі, чи споживацька культура масової комерційної культури, крім того, мали місце певні відставання технологічних можливостей в українських відеоресурсах. Важливим фактором, визначеним дослідницею, було існування західних традицій експериментального та авангардного кіно, що також послідовно еволюціонували в специфічні відеоформи, йдеться про відео як мобільне, імпровізаційне мистецтво з можливістю фіксації, а також подальше відтворення принципами монтажу, що було додано до арсеналу інструментів художників, які працювали у синтетичних жанрах мистецтва [97, с. 16–18].

Вивченню аспектів мультимедійності та інтерактивності у відеоарті, що дорівнюється до частини українського медіамистецтва нових часів, присвячене дослідження Оксани Чепелик [104]. У її роботах розглянуто специфіку застосування багатьох сучасних візуальних медіа (відеопроєкцій) у середовищних інсталяціях при створенні загального мистецького простору. Як вважає теоретикня, особливим майданчиком для презентації творів відеоарту стали міжнародні відеофестивалі та медіафестивалі, покази на відкритих просторах (open air, mapping) [102, с. 201–202]. Цю інформацію вважаємо корисною з точки зору можливостей створення під час артфестивалів антологічних виставок відеоарту, що є візуалізацією зрізу діяльності мистецьких шкіл, ключових персоналій художників, котрі застосовували відео. У дослідженнях української кураторки й теоретикни сучасного мистецтва Наталії Манжалій ідеться про розвиток в Україні комп'ютерно-цифрового мистецтва 1990–2000-х рр., що зазвичай у середовищі мистецтвознавців позначається терміном «медіамистецтво» [62]. Для нашого дослідження цінним є наголошення науковиці на аспектах, що стосуються критики умов творчості в медіалабораторіях, недостатнього технічного забезпечення для українських художників, які працюють з медіамистецтвом, утім, саме це і є важливим для дослідження особливостей українського відеоарту. Ситуація, за якої митці вимушені були замінювати комп'ютерно-цифрові візуальні ефекти, привела до впровадження

мистецьких практик у медіа, експериментів з відеозйомкою і її часом, до аматорського характеру, що і є головною відмінністю українського відеоарту.

Українська дослідниця Вікторія Бурлака в теоретичній статті «Перевірка реальності – постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців» інтерпретує відео як особливу систему сприйняття дійсності в галузі медіальної культури, що відіграє фундаментальну роль у соціокультурній еволюції [21, с.27]. Дослідниця розглядає трансформації, які відбуваються в існуванні цифрової форми зображення і впливу медіальної реальності на формотворення в віртуальному просторі сучасного художнього комунікаційного поля, констатує зміну ролі авторського мистецького твору, який «споглядають» як медійний об'єкт, що занурює й надає змоги бути співавтором роботи.

Додаємо важливі аспекти, на яких наголошує кінознавиця та мистецтвознавиця Ірина Зубавіна, аналізуючи у своїх публікаціях розуміння й опанування художнього простору реципієнтом, який споглядає динамічну серію статичних зображень [51]. Ідеться насамперед про мистецтво кіно, коли висвітлюються взаємодії між місцем фрагментів реальності, що демонструє картина, опрацюванням свідомістю людини й підсвідомою побудовою особистого простору. За словами теоретикіні, візуально-платичний ряд надає ілюзій у вигляді «зорової правди», що, здається, і є новою фізичною реальністю, яка відтворює екранні образи. Погоджуємось, але зазначаємо інший технічний арсенал кіно й відмінності технологій screen-культури, що розглядається І. Зубавіною. У нашому випадку відеоарт має від самого початку втрату наративного оповідання, збій у сюжетних сценаріях, суттєві зміни свідомості глядача від спостереження імерсивного зображального простору, що є скоріш симуляцією реальності, ніж його правдивим віддзеркаленням та має зіставлення до авторської атрибуції *трансформації дійсності* фізичного простору.

Після живописного «вибуху» в українському мистецтві, що відбувся, як відомо, під кінець 1980-х рр., не буде перебільшенням, якщо говорити про головний чинник візуальних змін наступного десятиліття з поч. 1990-х рр. – експерименти з відеотехнологіями, на що вказує київський дослідник О.

Соловйов: «90-ті минули під знаком медіа-арту», а відеотехнології, на його думку, стали маркером наступного десятиліття [94]. Науковці й теоретики медіамистецтва зосереджують увагу на формуванні загального змісту українського мистецтва 1990-х рр., наголошуючи на закономірностях застосування нових на той час медіатехнологій і культурологічному факторі діяльності художників. Зазначаємо тенденції змішання всіх можливих жанрів, піджанрів, форм і відеопрактик в один медіаконтент, які присутні в більшості теоретичних праць українських дослідників, що не порушують головні питання існування українського відеоарту; втім, саме О. Соловйов наголошував на важливості видів сучасного мистецтва, що йдуть з екрану.

Українські науковці та теоретики медіамистецтва, дослідники Я. Пруденко, О. Соловйов, К. Стукалова, Б. Шумилович та інші зосереджували увагу на формуванні загального змісту українського медіамистецтва 1990-х рр., розглядаючи закономірності застосування нових на той час медіатехнологій у культурологічному факторі діяльності художників, не виокремлюючи технологічної складової відео, а головне – не наголошували на різниці морфологічної структури відеоарту [85, с. 36].

Про формування сучасних форм візуального мистецтва йдеться у теоретичних працях українського науковця Віктора Сидоренка, що надає підґрунтя для широкого творчого культурного дискурсу стосовно тенденцій розвитку українського мистецтва в найближчі десятиліття у загальносвітовому контексті. Дослідник наголошує на перевагах візуального над вербальним, що несе зміни візуальної культури, яка набирає особливої ваги в сучасному суспільстві, за часів електронних масмедійних комунікацій. Про необмежені можливості творення В. Сидоренко наголошував, коли досліджував синтез технологій, що невпинно поширюються у всіх сферах сучасного мистецтва; за словами науковця, відбувається залучення глядача до творчого процесу інтерактивними засобами мультимедіа, також ідеться про новітні форми медіамистецтва, а саме нет-арт, моб-арт, мобільне кіно тощо [89, с. 10]. Теоретик В. Сидоренко звертав увагу на чинники, які сприяли застосуванню художніми

групами соціальної спрямованості різних форм акцій та перформансів із включенням відеодокументацій для подальшої репрезентації творчих проєктів [89, с. 139]; погоджуємось, оскільки ці питання є найважливішими для осягання проблем зародження особливостей візуальної мови регіональних осередків, характерних рис мистецьких практик в українському відеоарті.

Саме завдяки монтажності, як визначають у своїх дослідженнях науковці Зоя Алфьорова та Ірина Первишева, з'явилися інтерактивні прийоми, анімаційні й колажно-монтажні техніки як у відео-, так і в кінематографічному мистецтві [8]. Важливим фактором широкого розповсюдження відеоарту й застосування в експозиціях галерейного простору сучасного мистецтва стала поява мобільного відеозапису завдяки портативній відеокамері. Спочатку відео розраховувалось на індивідуального глядача і мало характер домашнього перегляду (home video), що надалі створило умови для експериментів з місцем репрезентації відео, породило різноманітні жанрові форми й формати показів відеоарту: від приватних демонстрацій з DVD, просторів лофту й андеграундних приміщень до галерей, музеїв, масштабних онлайн-трансляцій. Про відмову від сталих візуальних форм і створення складного поліморфного мегапроєкту йдеться у доктора мистецтвознавства З. Алфьорової [4].

Монтажні структури у відеоарті також ґрунтовно аналізує львівський дослідник Володимир Когут, зокрема зазначаючи про розвідки в області структуралізму [55, с. 78–79]. На думку науковця, фрагментація на частини, яка присутня у відеоарті, відносить його до особливої форми екранного мистецтва, яка порушила правила й традиції телебачення та кінематографу. Дослідник у своїх публікаціях розкриває, як засобами монтажу можливо зіштовхувати візуальні образи на стику відеокадрів, викриває ритмічність і повторюваність зразків, зауважує встановлення межі для митця з утратою контролю та концентруванням уваги на внутрішніх аспектах відео. Називаючи симуляцією відео з вибірки кадрів, В. Когут наголошує на секвенціях, що є фотографіями телеекрана, котрі транслюються як цифровий шум, виглядаючи технічною помилкою без жодних візуальних наративів. Погоджуємось із твердженням про

важливість абстрактної картини у відеоарті як просторового та імерсивного мистецтва.

Дослідження і наукові розвідки загальної картини стану українського відеоарту знаходимо в працях теоретика Гліба Вишеславського, зокрема в публікації «Відео-арт» [25], де автор виокремлює декілька типологічних груп, це: експериментальне відео у вигляді авторського висловлювання; відеодокументація та фіксація художнього експерименту; відео як частина мистецького середовища, складова енвайронменту й художньої інсталяції [25, с. 67]. Науковець ґрунтовно досліджує синтез у можливостях комбінації різних форм та жанрів: від художньої діяльності покоління художників «Нової хвилі», кінця 1980-х рр. і до експериментів з медіамистецтвом у 1990-х рр. Маємо зауваження щодо нечіткого виокремлення відеопрактик від мистецького експерименту, що узагальнюють неможливі стилістичні й структурні жанри та форми в межі сучасного мистецтва. Не погоджуємось також з дефініцією «експериментальне відео», в якому вбачаємо некоректність у співвідношенні до спорідненості термінів «формальне відео» і «авторське відео», та зі ствердженням дослідника Г. Вишеславського, що це й є «власне відеоарт», – яке вносить плутанину, отже маємо втрату ясності в науковому термінологічному апараті [25, с. 57]. Вважаємо за необхідне при розгляді творів відеоарту виокремлювати експериментальне відео як мистецькі практики, що мають унікальність і несуть художні особливості в розгляді ознак візуальної мови в регіональних рисах.

Наступне питання, що є важливим для розуміння чинників, які сприяли активному опрацюванню медіа, знаходимо в праці дослідниці Вікторії Бавикіної, яка розглядала проблеми трансформацій у сучасному українському суспільстві. Науковиця наголошувала на проявах та наслідках застосування мистецтва нових медіа, вбачаючи причини цих змін у візуальних рефлексіях в соціокультурному полі [15]. Деякі дослідники розглядали самоідентифікацію українського новітнього мистецького простору, зокрема Сергій Побожій аналізував передумови застосування відеотехнологій у творчих пошуках і самоусвідомлення митця [77, с. 125]. Він акцентував основні передумови виникнення відеоарту,

його становлення й розвиток, а також застосування напряму «відеоарт» як інструменту творця нової віртуальної реальності, технології, яка надає можливостей самоідентифікації і соціального взаємовпливу [77, с. 126]. Робимо деякі зауваження в некоректному дефініціюванні відеотехнологічної складової й опису стану сприйняття відео, що, на нашу думку, розмиває основну ідею і є апелюванням до допоміжних інструментаріїв відео, не наголошуючи на важливості мистецького експерименту у відеопрактиках, який за основне завдання відеоарту має концептуальне висловлювання [77, с. 122–123]. У свою чергу, дослідник перформативних практик Дмитро Гончаренко аналізує відеопрактики через синтез відео- та перформанс-арту, розглядаючи точки перетинів цих жанрів і сучасних мистецьких форм [41]. Визначення меж відеоінструментарієм і відеоприйомами художника є корисними для характеристики морфологічної структури відеоарту. Усе це доводить важливість самоідентифікації автора в процесі застосування ним відеотехнологій, а відтак, саме відеозапис та відеокамера передбачають ці самі інструменти самоусвідомлення.

Наступні питання технологічності розглядав у теоретичних дослідженнях мистецтвознавець Олег Сидор-Гібелінда, зазначаючи, що відео має у структурі комп'ютерне зображення й інтерактивні технології. Вважаємо некоректним дефініціювання відео як частини комп'ютерної програми, оскільки цифрову природу має насамперед медіамистецтво. У публікації «Природа відео-арту» теоретик помилково визначив відеоарт як художню форму, що в морфологічній структурі не має бути елементом або формою, оскільки відеоарт – це самостійна мистецька система, яка має синтетичний та гібридний характер і сама складається з багатьох художніх форм [87, с. 100–101].

Крізь призму нових медіа поняття «відеостереотипи» висвітлює в книзі «Бачити, щоб бути побаченим. Реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн» український теоретик Олександр Михед, який досліджує інтерактивні риси відеореаліті та взаємодію глядача з цим медіа [66, с. 295–327]. Погоджуємось із визначеннями про можливість маніпулювати реальністю за допомогою засобів

відео й створення несправжньої, підміненої (fake) реальності, яка визначає колективне підсвідоме в медіасередовищі та віртуальному світі кінця ХХ ст. На думку науковця, в сьогоденні відбуваються протилежні процеси як посилення, так і послаблення віри в «реальність» фото-, теле-, відеозображення. Ця теза є дотичною до пошуків у рамках даної роботи визначення *трансформації дійсності*, яка відбувається за часів розвитку відео- і медіатехнологій, коли живе спілкування переважно превалює в соцмережах. Режисери кіберпростору, які надали пересічному користувачу можливість миттєвого розповсюдження відеоконтенту в онлайн-форматі, реалізують програмування нової віртуальної дійсності для створення точної копії реальності, її імітації або навіть заміни [66, с. 11].

Проблеми нового концепту буття людини у візуальному середовищі розглядає медіатеоретик Ольга Балашова [16, с. 52], насамперед йдеться про художній простір, у якому змінюються ролі автора й глядача. Питання, які розглянуті О. Балашовою, стосуються важливих проблем, що досліджуються в даній дисертації, це – інтерактивність відеоарту, в якому межі «цілісного сприйняття» втрачаються, перетворюючи глядача на засіб виразності, а отже, автор твору перестає існувати. Науковиця О. Балашова, крім того, порушує питання права власності на твір мистецтва, що має характер нематеріального об'єкта, а також проблеми відчуття ефемерності авторських прав, які мають певні естетичні наслідки. Погоджуємось, оскільки це є нагальні питання для митців в Україні щодо можливості визначення матеріальної цінності темпорального медіуму відео. На думку дослідниці, прагнення відеохудожників в будь-який спосіб надати своїм творам рис унікальності може надати подальшої комерційної цінності відеоарту як мистецькому продукту [16, с. 53].

Про сприйняття відеотехнологій через їх специфіку застосування, інкорпорацію рухомого зображення в мистецькі практики йдеться в публікаціях когорти львівських дослідників. Мистецтвознавиця й теоретик Тамара Грідяєва у своїх роботах викладає огляд розвитку медіамистецтва в Україні, знаходимо низку похибок у дефініціях, що доводить недостатність розвитку вітчизняного

мистецтвознавчого термінологічного апарату в області нових технологічних мистецтв, зокрема відеоарту. У статті «Медіа-арт в Україні: авторські ідеї та засоби їх реалізації» Т. Грідяєва надає визначення інсталяції, в якому залучено «відеозображення», «медіа-композиція», а відеоарт окреслюється як «медіа-проект», що є неприпустимим [43, с. 134–140]. Важливим доробком є наукові праці культуролога Богдана Шумиловича, який сформував хронологію розвитку медіамистецтва у Львові, що стало в нагоді для періодизації українського відеоарту. Про іронію як базову інтелектуальну емоцію в сучасному українському мистецтві, яку спостерігаємо також і у відеоарті, йдеться у Б. Шумиловича в статті «Відео як документ та естетичний інструмент в культурних трансгресіях початку 1990». Крім того, науковець вбачає роль відео в документуванні, зосереджуючись на прикладі творів львівського художника Андрія Боярова [108, с. 79]. Львівські науковці В. Когут і Р. Патик розглядають виокремлення відео з-поміж інших жанрів сучасного мистецтва, зокрема йдеться про диференціювання відео й відеодокументації. Теоретики пропонують замінити термін «відеоперформанс» на інше визначення – «перформативна дія перед камерою», вважаємо цю дефініцію надскладною, такою, що не надає чіткого уявлення про жанр перформансу, при якому застосовуються відеотехнології [56 с. 42]. З окремими визначеннями погоджуємось, особливо про виокремлення інструментаріїв отримання відеотворів посередництвом документування й засобами фіксації реальності відеокамерою, що корисно для розгляду відеоарту в аспекті морфологічного аналізу.

Визначаємо українських теоретиків, які надали теоретичного обґрунтування відеопрактикам у регіональних осередках й мистецьких школах півдня України: Херсонський осередок відеоарту, Одеська школа відеоарту, завдяки чому відбулось висвітлення факторів також становлення загальноукраїнського відеоарту. Відтак, ми можемо дослідити характерні особливості в застосуванні відеотехнологій і візуально-стильові риси відеотворів, що є надважливим завданням даної дисертації. Маємо поодинокі випадки звертання до теоретичних напрацювань та наукових досліджень херсонського відеоарту в роботах

художника Максима Афанасьєва [14]. Жанр відеоінсталяції, що відрізняє одеський відеоарт, розглядає Михайло Рашковецький, аналізуючи спадщину одеських відеохудожників останнього десятиліття ХХ ст., говоримо про це як творчий здобуток у винаходах візуальної мови й різноманітних монтажних техніках відео [86]. Івано-франківські відеопрактики ґрунтовно описує Анатолій Звіжинський і надає розуміння чинників трансформацій рухомого зображення у взаємозв'язках відео з природним середовищем [50]. Аналіз українського постмедійного мистецтва, який включає висвітлення відеоарту київської та харківської мистецьких шкіл, бачимо у Вікторії Бурлаки, яка крізь філософські аспекти досліджує міждисциплінарні зв'язки, що ґрунтуються на аналізі психоемоційної складової у сучасних медіа [21]. Львівський осередок представляють доробки Богдана Шумиловича [106], Ореста Голубця [37] та ін. При цьому спостерігається брак досліджень для ґрунтовного вивчення всіх регіональних осередків відеоарту в цілому для більш загального уявлення про явище *український відеоарт*.

Підсумовуємо, що переважна більшість фахових праць українських теоретиків має характерні риси узагальнення всього досвіду сучасних мистецьких практик в Україні під одним терміном – медіамистецтво. Вважаємо недоліком в українському мистецтвознавстві використання одних і тих самих методів аналізу зразків відеоарту й медіамистецтва, що мають різні морфологічні структури.

Третя група досліджень – це джерела, які розкривають особливості найбільш поширеної жанрової форми, «відеоінсталяція», передумови її виникнення у світовому відеоарті бачимо в низці розвідок іноземних теоретиків відеоарту, таких як Е. Деккер-Філліпс [141], К. Елвіс [150], М. Раш [198; 199], М. Морс (Margaret Morse) [191] та ін., а також українських науковців, котрі звертали увагу на чинники, що сприяли застосуванню відеоінсталяції українськими художниками. Це роботи таких дослідників, як О. Сікора [91], А. Звіжинський [50], М. Рашковецький [86], О. Чепелик [104] та ін.

На думку німецького теоретика Вальтера Беньяміна, який досліджував стан твору мистецтва в контексті масмедіа, сучасне мистецтво отримало розважальні й

експозиційні функції, не потребуючи від глядача глибокої концентрації на творі мистецтва, що наблизило новий візуальний поворот [123, с. 15–19]. На початку ХХ ст. художниками-авангардистами були розроблені концепти, в яких ішлося про необхідний зв'язок виробничо-утилітарного мистецтва з культурою повсякденності, з чим пов'язані появи авангардних форм репрезентації мистецтва, зокрема інсталяція. Відеоарт був породжений як провокативне мистецтво «спротиву» масмедіакультурі, стереотипам кінематографічного і телевізійного мистецтва, але поступово набував ознак повсякденної утилітарної технології. Доволі прогресивною художньою формою відеоарту стала відеоінсталяція, що об'єднала риси інсталяції з «запозиченням» об'єктів з оточуючої реальності й можливості відеотехнологій. У др. пол. ХХ ст., з винаходом відеоарту, було започатковано і новий вид інсталяції – відеоінсталяцію.

Провідна американська дослідниця Б. Лондон неодноразово наголошувала у теоретичних працях про зміну характеру відеодіяльності у 1970-ті рр. Дослідниця акцентувала увагу на пошуках художниками альтернативи формальним виставковим просторам при створенні художніх робіт – енвайронментів та ленд-арту, що й надало нових концептів у роботах з застосуванням відео в даній ситуації. У відповідь на цей виклик у змінах мистецького середовища відеохудожники стали застосовувати відеоінсталяції, що проєктувались для конкретних просторів, а застосування аудіо- та відеообладнання слугувало для дослідження просторових і часових стосунків, що занурювали глядача у часові межі й запрошували до співучасті [176].

До фахового аналізу залучаємо напрацювання К. Елвіс «Інсталяція і рухоме зображення» («Installation and the Moving Image»), в якому науковиця розглядає особливий підхід до створення візуального висловлювання через дематеріалізацію об'єкта мистецтва, застосування прямого ефіру та зворотного зв'язку у відеоарті, зокрема в художній формі відеоінсталяції [150]. Науковиця наголошує на важливості опрацювання питань звуку, що нерідко обходять увагою дослідники відеоарту, а також рекомендує додавання аудіоскладової як елементу

інсталяції для поглиблення стану синестезії; погоджуємось з цією думкою і вбачаємо дуже корисною для досліджуваної теми. К. Елвіс наголошує на подвійній природі відео, що несе ілюзорний світ, у якому реальність містифікується, а фізичне існування та водночас занурення свідомості у рухоме – дематеріалізує і віртуалізує об'єктне оточення. Це дефініціювання, що стосується проблем глядацького сприйняття, долучає нові ідеї когнітивної науки, в яких знаходимо співзвучні до авторської контрибуції поняття про трансформацію дійсності у візуальному середовищі. Використовуємо також поняття нового нарративу К. Елвіс із монографії «Відеоарт, путівник», у якій її мистецтвознавчі дискусії долучили багатьох знакових відеохудожників, що застосовували відеоінсталяцію, яка розвивалась у синтезі рухомого зображення з архітектурою, живописом, скульптурою, перформансом тощо [149, с. 95].

Про прийоми монтажу у відеоарті йдеться в дослідженнях американського теоретика Е. Деккера-Філіпса, котрий розглядає популярні формати відеоінсталяції, які включають монтажну роботу на моніторі й відеопроекцію. Науковець зазначає, що різновидом відеоінсталяції як художньої форми стала відеоскульптура, на прикладі відеотворів Нам Джун Пайка [141]. Починаючи від скульптурних композицій з телевізійних моніторів, відеохудожник продовжив працювати з відеостінами та проєкторами, щоби створити концептуальне просторове середовище.

Тенденції розхитування традиційних художніх ієрархій, що починали кубісти, футуристи і сюрреалісти, художники післявоєнного покоління, застосовані ними нові технології як засоби художньої репрезентації вивчав Майкл Раш [198; 199]. Мистецтвознавець докладно розглядав усі етапи еволюції у мистецтві: від класичного авангарду до буму відеоарту і цифрових мистецтв (1980–2000); художні експерименти від Едварда Мейбріджа і Марселя Дюшана до Білла Віоли та Піпілотті Ріст у праці «New Media in Late 20th-Century Art» [198]. Дослідження з перетворення відео на «новий кінематограф» і розширення від концептуального показу на невеликих екранах до демонстрацій відеопроекцій на величезних альтернативних просторах, бачимо у роботі «Video art», мається на

увазі середовище міста, архітектурні споруди або проєкції рухомого зображення на тверді поверхні [199].

Важливою стосовно питань дисертації є проблема, що її розглядає професорка Каліфорнійського університету Маргарет Морс у роботі «Video Installation Art: The Body, The Image, and the Space-in-Between: Illuminating Video», яка присвячена відеоінсталяції, взаємовідносинам між глядачем, середовищем і об'єктом [191]. Фактично відеоінсталяція стала найбільш поширеною художньою формою в українському відеоарті, отже, намагаємось дослідити у вітчизняних творах запропоновані М. Морс співвідносини «відеотвір – реципієнт – середовище», що занурює у світ візій. Досить суб'єктивним М. Морс знаходить враження від зацикленого (repeat) відтворення одного й того самого відеоряду, що надає відчуття суперечності глядачу від стану дежавю, в безперервному сприйнятті. За словами науковиці, відбувається заміна досвіду «трансценденцією», що означає участь у мистецтві: «...“experience” must substitute for transcendence? What does it mean to “participate” in art?» [191, с. 157]. Також у розвідці [191] розглядається відеоінсталяція через аспект «музеєфікації», де науковиця визначає два діаметрально протилежних шляхи розуміння цієї проблеми. Перший – це коли відеоінсталяція трансформує природне середовище музею, а другий є комодифікацією (commodification) мистецтва в просторі з проникненням змістів об'єктів у взаємозв'язку з відеотвором, що є актуальним стосовно вказаних мистецтвознавцями питань кризи мистецького простору в Україні [191, с. 166].

Від часів, коли вперше було використано побутовий прилад *телевізор* як об'єкт мистецтва (Вольф Фостелл (Wolf Vostell) в об'єктах «ТВ-деколажі» 1958 р.), йшлося про появу нової жанрової форми в мистецтві. Піонер відеоарту Нам Джун Пайк є одним з перших, хто почав працювати з трансформацією відеозображення (1963), представивши відеотвори «Zen for TV» і знамениту відеоінсталяцію «12 телевізорів», надавши нового уявлення про можливі формати відеоінсталяції [192]. Формування художніх засобів виразності, техніко-технологічних видів форматів, відтворення рухомого зображення на екрані,

можливостей відеомонтажу в комплексі з поєднанням предметів у просторі завдяки відеоінсталяції виробили одну з найцікавіших форм в історії нових медіа. Серед інших американців, що активно застосовували відеоінсталяцію, – Білл Віола, Гері Хілл (Gary Hill) і Тоні Оурслер (Tony Oursler). Білл Віола вважається майстром медіуму [213]. Відоме публічне відеопослання Білла Віоли 1997 р. в Музеї «Вітні» в Нью-Йорку разом із відеопроектом Гері Хілла 1994–1995 рр., створеним у «Художній галереї Генрі Форда» в Сієтлі, стали визначними моментами в історії відеоарту. Гері Хілл створив досить складні та інноваційні відеоінсталяції, використовуючи комбінації зрізаних моніторів, проєкцій і ряду технологій (від лазерних дисків до DVD і нових цифрових пристроїв), щоб глядач міг взаємодіяти з роботою [163].

Більш широке розуміння трансформації візуальної мови у мистецькому просторі з'являється протягом усього ХХ ст. на тлі концептуальної складової відеоарту і, зокрема, художньої форми – відеоінсталяції. Від часів презентації потужного відеопроекту Білла Віоли у кількох музеях 1998 р., в одночасному проєктуванні відеообразів у різних локаціях відеоінсталяція стає домінуючим форматом сучасного мистецтва [213].

Важливе місце серед західноєвропейських досліджень відеоарту належить працям польських науковців, в яких простежуються близькі соціокультурні чинники, мистецькі наративи, які застосовували художники в культурних осередках територіальних меж Польщі й України. Вважаємо, що це позитивно сприяло міжмистецьким колабораціям, зародженню схожих контекстуальних процесів і розвитку медіуму відео. Серед актуальних питань технологічних можливостей репрезентації відеоарту, які розкривають польські теоретики, відеоінсталяція також посідає важливе місце.

Наступний розповсюджений метод відтворення відеоарту як нескінченного повторення рухомого зображення, що зациклене в «петлю» (loop), досліджує науковиця Є. Войтович (Ewa Wójtowicz) [215, с. 143–144]. Доволі широке застосування повтору (repeat), монтажного формату інверсії, зациклення для відчуття у глядача зворотного часу притаманне саме відеоінсталяціям, що є

дотичним до багатьох відеотворів українських художників і корисним для досліджуваної теми. Погоджуємось щодо визначення циклу відтворення минулого, змішання різночасових дій у теперішнє, яке несе ритуальний характер і занурює реципієнта у відеорухомий енвайронмент.

Ще один доказ експозиційних особливостей відеоарту ґрунтовно розглянуто в публікаціях польського теоретика та куратора художніх проєктів М. Волинського (Marek Wołyński) [216]. Дослідник залучає поняття «black box» і «white cube» (чорна коробка і білий куб), що мають практичне застосування як експозиційні моделі відеоарту. Демонстрування за методом «black box» створює умови для глядача за принципом споглядання візуального, а у разі «white cube» реципієнт відео має вибір переміщення у галерейному просторі та власний екзистенційний досвід для особистого усвідомлення твору. Отже, відеоінсталяція подібним чином актуалізує питання: які є зв'язки між реальністю, репрезентацією і спогляданням. Проте вона також надає глядачу незвичайний простір, де одночасно існує теперішнє й минуле, де нематеріальний медіапростір знаходить форми символічного уявлення і може фізично впливати на почуття глядача [216, с. 102–103]. Марек Волинський наголошує на ізольованості твору відеоарту, що представлений у варіативному «black box», натомість «white cube» має діалог з іншими творами в експозиції та надає глядачу можливість робити вибір і час перегляду відео. Теоретичні розробки М. Волинського містять важливий аспект для розуміння методики експозиції відеоарту і є необхідними для порівняння й дослідження творів українських відеохудожників.

Проблему теоретизації питань жанрових форм відеоарту, зокрема застосування відеоінсталяції у творах сучасних українських художників, розглядали вітчизняні теоретики, дехто з них здійснив розвідки у зіставленні художніх особливостей відеопрактик регіональних мистецьких осередків. Подібні територіальні розмежування за характеристикою художніх регіональних рис і застосування основних жанрових форм відеоарту є корисними для теми нашого дослідження через наявні візуальні відмінності між художніми школами різних міст України.

Феномен відеоарту також пов'язаний з питаннями технологізму і посиленням візуальної складової за рахунок ірраціональності відеомонтажу. Доктор мистецтвознавства і кінознавиця З. Алфьорова розглядала питання монтажності, завдяки чому виникли інтерактивні, анімаційні прийоми і колажно-монтажні техніки як у фотомистецтві, так і в кінематографічному мистецтві [8]. Науковиця зазначає, що з розвитком комп'ютерних технологій, нелінійного монтажу та графіки у відеоарті виникла нова візуальна форма, яка на сьогодні є основною, – «трансзображення» (поєднання відео, комп'ютерного та телевізійного зображення), тобто основним засобом художньої виразності, який забезпечував гібридний характер в аудіовізуальних мистецтвах, був монтаж, а на основі трансзображення розпочали формуватись нові художні форми відеоарту: поєднання відеоінсталяції з об'єктними інсталяціями (до прикладу, проєкт Оурслера «The Watching» 1991 р. на Documenta 9); поєднання відеоінсталяції з живописом; поєднання відеоінсталяції з «середовищною інсталяцією» (постійна інсталяція «Klang», створена Оурслером 2013 р. у Парку скульптур Екебергпаркен). В останньому творі інсталяція мала форму трьох частин: «Klang» – масштабна відеопечера; «Spectral Power» – культовий «розмовляючий» ліхтарний стовп; «Cognitive/Dissonance» – дві взаємодоповнюючі проєкції дерев, а також «зоовідеоінсталяції» (відома зоовідеоінсталяція Дугласа Гордона).

У передумовах кризи художнього простору в Україні 1990-х рр., теоретик О. Соловійов вбачав зародження акціоністських художніх рухів та зміни комунікативної ролі мистецтва у виході з мистецьких майстерень на «вулиці» в міське середовище; за словами науковця, експозиційний простір реалізувався у подвійному визначенні – «inside – outside» [94, с. 128–133]. На виставках усе частіше застосовувались інтерактивні форми й сучасні художні засоби, такі як соціальна фотографія, перформанс, аудіо-, теле- й відеокомунікації тощо. Уперше українське мистецтво було представлено на західних відеофестивалях, таких як «Маніфеста» («Manifesta»), але це було поодинокими випадками. Дослідник у своєму часописі «Турбулентні шлюзи» аналізує ситуацію з розширенням впливу медіамистецтва, зокрема нових медіа, зазначаючи їх буденність після ейфорії

медіальної революції та в появі звичності до практик постмедійного мистецтва. На думку О. Соловйова, нормами сприйняття стають діджитальний простір, віртуальна реальність, мережевий активізм, мультимедіа тощо. Зрештою, відеоінсталяція, яка в першу чергу належить до просторових творів, надала можливості художникам просторових пошуків у проектному мисленні. У сучасному мистецькому просторі відеоінсталяція стала актуальнішою художньою формою в різноманітних середовищах: від експонування у просторах художніх галерей і музеїв до застосування в синтезі з іншими інноваційними мультимедійними мистецтвами, вона включає роботу з відео- і медіапроекціями в урбаністичному середовищі або в нетипових (неприсосованих) креативних локаціях на кшталт лофту. Безсумнівно, це був період нових пошуків українських митців і кураторів в області мультимедійних проєктів, популяризації відео- і медіапрактик, як писав О. Соловйов: «...це час відео, Екрану...» [94, с. 182–187].

Використання локацій, неприсосованих для мистецтва, стало стилістичною особливістю сучасних аудіовізуальних мистецтв, зокрема й відеоарту. Атмосфера урбаністичних майданчиків сприяла створенню імерсивного відчуття, особливо для жанрової форми відеоарту – відеоінсталяції з її технологічною складовою, просторовими рішеннями, застосуванням промислових об'єктів тощо. Саме про семіотику лофту і технології впливу в креативному просторі міста йдеться в дослідженнях доктора філософських наук Андрія Артеменка, в яких науковець зосереджує увагу на рекомбінації об'єктів урбаністичного простору і виникненні нових образів, що постають через застосування художниками нових засобів комунікації в соціальному середовищі [13, с. 112]. Таким чином, митець стає виробником нових візуальних мов, використовуючи технологічні види мистецтва, а саме відеоінсталяцію, змінюючи смислові значення урбаністичного простору, який нашаровується гуманітарними значеннями завдяки новітнім візуальним практикам. Популярні формати відеоінсталяції включають монтажну роботу на моніторі, відеопроекцію, інтерактивні інсталяції у взаємодії з архітектурними формами, ландшафтом тощо.

Аналіз теорії кіно й дослідження функціонування екранного простору у зменшенні фізичної дистанції між екраном й реципієнтом робить кінознавиця Ірина Зубавіна, визначаючи це візуальне занурення «нульовою дистанцією». Як вважає науковиця, глядачу в цифрову епоху загрожує нова стадія у вигляді злиття з рухомим зображенням у рефлексивному сприйманні переважно відеоефектів, а не драматургійного оповідального змісту. Погоджуємось з цим, якщо йдеться про кінематографічні фільми; що стосується відеоарту, вбачаємо розширення естетичних можливостей через дослідження стану синестезії й шоку від відмінності масштабів відеозображення в одному просторі – великий і малий формат або розміщення глядача між екранами за типом «movie road». Отже, ця загроза, про яку згадує І. Зубавіна, виходить скоріш від близького фізичного знаходження поряд з експозицією рухомого зображення в середовищі галереї, а також через аудіоскладову і «просторовий монтаж» у відеоінсталяціях, у полі яких глядач стає співавтором з відеохудожником [51, с. 243–244].

Наступним питанням є застосування жанру відеоінсталяції в українському мистецтві, які розглядав дослідник О. Сикора [91, с. 26]. Ідеться про процес загравання з телебаченням, перетворення площинних форм на об'ємні, створення інтерактивних авангардних композицій у просторі й часі, а згодом додавання звукових, технологічних ефектів, із залученням рухомих зображень і відеопроекцій у середовищних художніх інсталяціях, в іноді непристосованих для мистецтва приміщеннях.

Про синтез відеорухомого зображення з природним середовищем ідеться у дослідженнях українського науковця А. Звіжинського. Теоретик розглядає новітні модерні форми відеоарту, зокрема віджеїнг, відеоінсталяції, використання відео у гепенінгах, доповнення об'єктних інсталяцій відеосупроводом і відеомапінг (mapping), які дозволили реалізувати принципово нову якість для мистецтва кін. ХХ ст. – інтерактивність. Відеохудожникам вдалося створити відеоенвайронменти, в яких продемонстровано природу людини та світу, глядача та зображення. Митці шукали можливості для комунікації, а роботи, створені в жанрі відеоінсталяції, матеріалізували, реалізували постмодерністські ідеї про

трансформації як фізичного досвіду дії, так і мистецького. Створені діями і активною свідомістю глядача як учасника проєкту, того, хто занурюється у простір екранного, предметного й природного оточення (імерсію), творчі пошуки художників виявили ефектну художню форму – відеоінсталяцію [50].

Ще один доказ впливу просторового мистецтва бачить дослідник одеського відеоарту Михайло Рашковецький, аналізуючи характерні особливості зародження українського відеоарту на прикладі одеських відеотворів, більшість із яких базувались на принципах складника артінсталяції, де монітор або екран телевізора був свого роду мистецькою метафорою предмету побуту, інстальованого в галереї. Слідом за першими класичними відеоінсталяціями піонерів світового відеоарту, таких як Нам Джун Пайк і Вольф Фостелл, в українському контексті телевізор – це реді-мейд або художній об'єкт. Ця тенденція, за рідкісним винятком, на думку М. Рашковецького, зберігалась протягом усіх 1990-х рр., і, як результат, вважаємо, в українському незалежному мистецтві найпопулярнішою формою відеоарту стала відеоінсталяція [86].

За підсумками аналізу джерельної бази встановлено, що мистецький напрям відеоарт розглядався доволі широким колом мистецтвознавців і теоретиками медіакультури. Вбачаємо причини зацікавленості у дослідженні відеоарту не тільки в його особливій візуальній мові, гібридності й імерсивному характері мистецтва, але й у складності з точки зору систематизації різноманіття художніх форм. Провідні дослідники, що вивчають еволюційні процеси відеоарту, а також перехід з відеоаналогових технологій на відеоцифрові, стикаються з однаковими питаннями морфологічної складової мистецького напрямку «відеоарт». Декілька впливових теоретиків, зокрема Ш. Кабітт, К. А. Мей-Ендрюс, Е. Деккер-Філіпс, наголошують на особливих постмодерних ознаках відеоарту, а завдяки введенню науковцем С. Маршаллом поняття «відеоартність» і теоретиком Дж. Гангардтом – поняття «відеокультура» ми виокремлюємо відеоарт з інших мистецьких практик, застосовуючи філософські метафори й спеціалізації відеотехнологій. В українському мистецькому дискурсі є зацікавлення здебільшого темою медіамистецтва, тому зустрічаємо нагадування про відеоарт повсюдно крізь

призму медіапрактик, а акцентування на медіумі – відео в публікаціях україно мала. Розглядаючи синтез медійних технологій і рухомої картини, українські науковці не приділяють належної уваги саме спеціалізації, технологічним компонентам, особливостям застосування відеообладнання, а також інструментам осмислення відеоарту, лише поверхнево торкаючись прийомів відеомонтажу. Для аналізу творів з відеоарту та відеопрактик в Україні, за огляду на дані публікації, вважаємо за необхідне вироблення спеціальних атрибуцій та залучення іноземних джерел для пошуків належних аргументацій.

1.2 Методологія дослідження та джерельна база

Для розкриття теми дослідження і вирішення наукових завдань роботи використано комплексний та міждисциплінарний підхід, з огляду на технологічний характер мистецького напрямку «відеоарт» застосовано як загальнонаукові, так і спеціалізовані методи дослідження, що в цілому передбачає поєднання наукових методів.

Важливим для характеристики усталених візуальних і художніх форм у відеоарті є формально-стилістичний метод. Унаслідок гібридного характеру відеоарту, швидкої трансформації стійких візуальних образів наголошуємо про обмежене застосування методу до деяких його візуальних характеристик з огляду на домінування у відеоарті технологічної складової.

Формальний метод, що вивчає художню форму та її естетичний фактор, застосовуємо для узагальнення відеопрактик і творення відеоарту. З огляду на комплексну експозиційну модель відеоарту, занурення реципієнта у візію, розгорнуті в часі та просторі, використовуємо формальний аналіз, описуючи досвід сприймання відеоарту з розрізненням авторської інтерпретації та глядацького враження.

Для окреслення регіональних особливостей українського відеоарту корисним є іконологічний метод, що в синтезі з формальним надав розуміння творів як «символічної форми». Відтак, проведено аналіз візуальної репрезентації та характеру трансформації дійсності у мистецькому просторі. Зазначене дозволило

асоціювати творчі особливості локальних спільнот і відмінності регіональних шкіл, охарактеризувати авторські висловлювання в колі філософських аспектів і новаторських розробок національної художньої сцени, що окреслює взаємозв'язки між мистецькими колами, спільнотами та окремими авторами.

Застосування загальнонаукових методів аналізу і синтезу надає можливості відрізнити процеси творення відеоарту від репрезентації авторського висловлювання. Виокремлення структур і елементів відеотвору, що, на перший погляд, не мають між собою взаємозв'язків, допомагає створенню кінцевого відеопроекту і доводить наявність послідовності реалізації задуму відеохудожником від ідеї до художньої форми.

Структурно-типологічний метод дає змогу систематизації та аналізу історіографії, зразків творів відеоарту, застосування відеопрактик і рухомого зображення у відеопроектах.

Метод морфологічного аналізу, з огляду на синтетичність, гібридність мистецького напрямку, різноманіття відеопрактик і художніх форм, дозволив створити загальну морфологічну структуру відеоарту.

Семіотико-герменевтичний метод зумовив дослідження відеоарту як форми комунікації між реципієнтом і твором мистецтва, виявив розвиток семіотики відеоарту як науки про знаки, що характеризує етапи становлення й розвиток відеомови, її особливості та механізми формування візуальних кодів.

Наголошуємо, що ототожнення відеоарту як частини медіамистецтва й додавання у коло нових медіа в сучасному мистецтві створює необхідність використання спеціальних методів. Філософський аналіз надав розуміння особливостей детермінації соціокультурних чинників за часів глобалізації й інтернаціоналізації відеопрактик. За допомогою компаративного аналізу виявляємо специфіку відеоарту в змінах періодів від ситуації модерну до постмодерну.

Культурно-історичний метод надав змоги аналізувати трансформацію й розширення меж візуального простору завдяки відеоарту в процесі змін культурних епох.

Україні необхідним для відтворення хронології, періодизації, окреслення часових проміжків зародження й генези українського відеоарту вбачаємо порівняльно-історичний метод. За допомогою порівняльних характеристик мистецьких явищ, особливостей діяльності художніх спільнот і використання різної візуальної мови у відеопрактиках, висвітлюємо мистецьку самоідентифікацію регіональних шкіл і їхні самобутні риси. Відтворення діяльності відеохудожників різних художніх середовищ, порівняння між собою стилістики використання відеотехнологій, характеру відеопрактик дозволило виявити регіональні ідентичності, які говорять про автономність і ризомний характер художніх процесів основних мистецьких регіональних шкіл, що яскраво демонструє приклад харківської мистецької школи.

Важливим доробком даного дослідження є введення авторської атрибуції для класифікації відеоарту і його філософської концепції візуальних перетворень мистецького простору. Відтак вводимо у практичний вжиток власний «метод диз'юнкції відео», що дозволив виробити ознаки виокремлення відеоарту із загального поняття медіамистецтва, а також мистецтва нових медіа. Зазначаємо не розважальну функцію відеоарту, а його мистецьку місію «спротиву», а також залучення підготовленого реципієнта до співтворчого процесу та сприйняття синестетичного мистецтва, яке потребує вироблення теоретичного інструментарію для чіткого розрізнення й опису відеоформ. Отже, «метод диз'юнкції відео» надав можливість обґрунтування наступних авторських дефініцій: «чисте відео» (відео-оригінал) – оригінальна версія, або прототип відео; «відеOVERсія» (відеокопія) – перехідна наративна копія оригіналу; «трансвідео» (відеопостобробка) з подальшим монтажем, обробкою змішаними засобами, аналоговими й цифровими, з додаванням різноманітних ефектів.

Джерельну базу дослідження складають наукові друковані та онлайн-видання, монографії, де ґрунтовно висвітлювались зразки відеоарту, відкриті відеоархіви, приватні колекції, насамперед уперше оприлюднені особисті архіви відеохудожників Харкова (2000–2020-х рр.), каталоги виставок та

відеофестивалів, розвідки інформації з інтернет-мережі, де комплексно презентовано цифрові копії відеоарту тощо.

Матеріалами дослідження стали візуальні джерела у вигляді творів відеоарту. У першу чергу, засадничими є основні зразки американського й західноєвропейського відеоарту, які повною мірою представляють різноманітність художніх експериментів з відео- й телетехнологіями, авторськими висловлюваннями засобами відеоарту й виступають світовими «канонами». Насамперед цими творами є роботи піонерів відеоарту, зокрема американця корейського походження Нам Джун Пайка, в яких відеохудожник доводив взаємозв'язок між експериментальною музикою і відео слідом за німецьким художником Вольфом Фостеллом – першим, хто перетворив телевізор на об'єкт мистецтва, також прогресивно впровадивши у свої масштабні проекти телеекрани й телевізори, створюючи цілі відеоскульптури; іншу точку зору на засоби масової комунікації створили контркультурні відеоколективи, зокрема «Ant Farm», «People Video Theatre», «Video Free America», «Global Village» та ін., називаючи відеоарт «партизанським телебаченням»; серед відеохудожників – Кріс Бурден (Christopher «Chris» Burden), який створював провокаційні роботи проти ТБ й радикальні акції, безпосередньо працюючи з телебаченням; початок відеоперформансам поклали художниці-акціоністки Лінда Монтано (Linda Montano), Террі Фокс (Terry Fox) і Елеонора Антін (Eleanor Antin); значну роль зіграв відеоарт для становлення феміністського мистецтва, такі жінки-відеохудожниці, як Марта Рослер (Martha Rosler), Валі Експорт (Valie Export), критикували міфи сучасного суспільства, намагаючись публічно маніфестувати свої погляди завдяки відео; Ширін Нешат (Shirin Neshat), навпаки, застосовує відеоарт для спростування стереотипів стану жінок в ісламському суспільстві; грає присвоєнням гендерних образів у телешоу Дара Бірнбаум; поява відеосинтезаторів пов'язана передусім з творчістю Стівена Бека (Stephen Beck), а також Вуді й Штейни Васюлок (Woody and Steina Vasulka); слідом за Васюлками до експериментів з відеосинтезаторами доєднуються такі митці, як Френк Жиллет (Frank Gillette), Айра Шнайдер (Ira Schneider), Беріл Корот (Beril Korot), Хуан

Доуні (Juan Downey), які вплинули на появу VJ-відеоарту (віджеїнгу); наративний потенціал відеоарту виявив Брюс Ньюман (Bruce Newman); британський відеохудожник, шотландець за походженням Гордон Дуглас (Gordon Douglas), працюючи з проблемою пам'яті, активно застосовував кіноцитати, монтажні повтори, використовуючи декілька моніторів, між якими розміщував глядача; впливова американська відеохудожниця Джоан Джонас (Joan Jonas) застосовувала мотив дзеркала, що в її відеоперформансах символізував автопортрет; кінорежисер і теоретик кіномистецтва Стен Брекідж (Stan Brakhage) відзняв безліч безсюжетних короткометражних фільмів у техніці відеоколажу, долучаючи спеціальну обробку плівки, застосовуючи подряпини й ручну розфарбовку; експерименти з мультиекранним зображенням і гіпнотичні якості відеоарту застосовують Білл Віола й Гері Хілл, завдяки Б. Віолі посилюється роль живопису у відеоінсталяції; з огляду на його «одивлені» картини, американський художник Тоні Оурслер у відеоарті звертається до анімації, (його «моделями» стають ляльки / скульптури, на які проєкціюється відеозображення; не зупиняючись на залученні внутрішніх приміщень галерей, митець створює демонстрації відео на відкритому просторі, проєкції на хмарочоси й цілі міські квартали); унікальний відеоцикл з п'яти повнометражних робіт у сюрреалістичному й символічному характері картин створює американський режисер Меттью Барні (Matthew Barney); відеогалографіями відомий французький перформер і відеохудожник П'єррік Сорен (Pierrick Sorin) та ін. Усі ці відеохудожники у своїх роботах переосмислюють досвід і спадщину відеоарту, а їх напрацювання є базовими візуальними джерелами, завдяки яким ми можемо охарактеризувати відеопрактики й окреслити головні ознаки відеоарту як самостійного мистецького напрямку.

Основними візуальними джерелами, що мають безпосереднє значення для теми нашого дослідження, є відеоархіви українських митців, які застосували відеоарт як засіб авторського висловлювання. Для висвітлення мистецьких ідентичностей та особливих регіональних рис залучаємо низку відеотворів на прикладі мистецьких доробків харківських художників 1980-х – 2024 рр. Відеоарт

Харкова 1980-х рр. представлено відеоперформансами за участю художника Володимира Федорова, що були експоновані у спільному проєкті НХМУ та фонду StedleyArtFoundation «Мистецтво українських шестидесятників. Можливості музею» (2015); поміж іншими, були презентовані відеофіксації діяльності митців творчого об'єднання «Літера А» (1990-ті) й інспекції «Медичної герменевтики» Сергія Ануфрієва, Юрія Лейдермана, Павла Пепперштейна (1991–2001); також цифрові відеокопії на сайті харківської школи фотографії (ksp.ui.org.ua) творів Бориса Михайлова «Я – не я» в галереї «Up/Down» (1992), в яких відеодокументації є засобами мистецького висловлювання та вказують на латентний період зародження відеоарту в Україні. З доробку періоду 1990–2000-х рр. розглянуто відеороботи: Сергія Браткова «Bedtime Stories» (1998); мистецьких тандемів Маргарити Зінець і Олександра Верещака «Sprechen Sie Deutsch?» (1997), «Videoball» (1998), «Крила голуба» (2001); Юрія Кручака і Юлії Костеревої «Наташа» (1998); діяльність андеграундної галереї «Навпроти» (1997–2001). Харківський відеоарт 2000–2010-х рр. переважно представлено доробком мистецької групи «SOSka»; творами відеохудожниці Белли Логачової «Шафа – внутрішня реверберація обмеженого простору» (2003), «Диван» (2003), «Політики й кульки» (2005), «Second hand» (2006), «Шепіт» (2007), а також відеоартом «Be Harry» (2007) Белли Логачової та Миколи Рідного; відеоартом Миколи Рідного «“Вони” на вулиці» (2006), «Лежи й чекай» (2006), «Seacoast» (2008); відеодоробком А. Терентьєва «Потік» (2006), «Тілосховище» (2009); колективною акцією в художньому музеї «Нова історія» (2009). Упродовж 2010–2020-х рр. відеоарт активніше застосовується художниками, серед яких – творчий тандем Белли Логачової й Олександра Присяженка «EXcess group», ключові відеотвори: «Менталітет» (2010), «Роздягальня» (2011), «Забави» (2013), «Тусовщики» (2014). У 2020-х рр. працює й нова генерація відеохудожників Харкова: художній дует Даніїла Ревковського і Андрія Рачинського (відеопроєкти «КТМ-5» і «Кіптява» (2018), «Степ Мікі Маусів. Шукачі» (2022)); але спостерігається продовження напрацювань 2000-х рр., наприклад С. Братковим створено «Balaklava Drive» (2012), «Brat Film Fest»

(2017); також згадаємо авторське відео М. Рідного «Сірі коні» (2016), «NO! NO! NO!» (2017), «Район» (2023); відеоарт «EXcess group» «Ми сюди прийшли, бо тут живемо» (2021). Уперше представлено напрацювання започаткованої 2017 р. кафедри візуальних практик Харківської академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ), де студенти практикують відеоарт і представляють його у вигляді виставкових проєктів разом з викладацьким складом в науково-творчій лабораторії «Hudpromloft» (виставки із застосуванням лише медіуму відео: «В темряві» й «Лютий» 2022–2023 рр.), що демонструють мистецькі традиції і формування регіональних рис візуальної мови *харківської школи відеоарту* між декількома поколіннями відеохудожників.

Залучаємо всі зразки українського відеоарту, створені мистецькими колективами, які мають безпосереднє значення для досліджуваної теми, а саме: харківський відеоарт – доробок «Групи Швидкого Реагування» (відеоарт Сергія Браткова), групи «SOSka» (відеоарт Белли Логачової, Миколи Рідного), твори відеорежисера Андрія Терентьєва, відеороботи мистецьких дуетів Белли Логачової і Олександра Присяжненка (група «EXcess»), Даніїла Ревковського і Андрія Рачинського, відеохудожниці Аліни Клейтман; херсонський відеоарт – доробок групи «Тотем» (відеоарт Максима Афанасьєва, Стаса Волязловського); київський відеоарт – доробок «Паризької комуни», групи «R.E.P.», низка робіт, створених на базі лабораторії сучасного мистецтва «Медіа Лаб» у Центрі сучасного мистецтва Сороса; львівський відеоарт – доробок «Фонду Мазоха», Андрія Боярова, «Akuvido», «Open group»; одеський відеоарт – твори Ути Кільтер і Віктора Маляренка, Андрія Казанджія, Мирослава Кульчицького і Вадима Чекорського, Гліба Катчука і Ольги Кашимбекової та ін.

Джерелами, що узагальнюють тридцятирічний період розвитку українського відеоарту, для нас стали каталоги антологічних виставок, авторські експлікації та концепції, прес-релізи з відеопроектів тощо. Зокрема найважливішими є архіви першого українського відеофестивалю «Dreamcatcher» 1998–2001 рр., київського фестивалю медіамистецтва «KIMAF» 2000–2002 рр.; каталоги виставки «Прощавай, зброє» в «Арсеналі» 2004 р., організованої Благодійним фондом

Віктора Пінчука «Сучасне мистецтво України», виставки постмедійного мистецтва «Перевірка реальності» 2005 р., організованої «PinchukArtCentre» в «Українському Домі»; цифрові архіви Центру молодіжних ініціатив студії «Тотем» (від 1999); каталоги, матеріали й відеоархіви харківського міжнародного фестивалю молодіжних проєктів «NonStopMedia» 2003–2018 рр. (захід 2018 р. – останній, що відбувся); архівні матеріали фестивалів сучасного мистецтва «ГогольFest» 2007–2017 рр., що проводився в Києві із залученням кіно- й медіамистецтва, а з 2017 р. став всеукраїнським; львівського фестивалю «Тиждень актуального мистецтва» у паралельних програмах «АртДепо» і «MediaDeпо» 2008 р.; архіви фестивалів аудіовізуального мистецтва «ARS ELECTRONICA» 2012 р. та «ТЕТРАМАТИКА», який відбувався в період 2013–2021 рр. у Львові; цифровий каталог виставки-антології «FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х», яка проходила в «Мистецькому арсеналі» 2018 р.

Зазначаємо важливу колаборацію українських відеохудожників з іноземними інституціями, а також представлення відеоарту на міжнародній сцені, тому джерелами, зокрема, стали друковані каталоги й матеріали фестивалів електронної музики та відеоарту, таких як «KVITNU» та «Деталі звуку» 2007–2008 рр., що проводились разом з Unsound (Краків); європейські галереї: «Saatchi Gallery» (Лондон), «Kolenhof» (Нюрнберг), «Zamek Ujazdowski» (Варшава), «WRO» (Вроцлав), ЦСМ «Знаки часу» (Торунь), «Лабиринт» (Люблін) та ін.

З огляду на специфіку відеоарту, переважно розгляд і аналіз оцифрованих копій творів відбувається з інтернет-ресурсів, електронних видань, архівів, сайтів, персональних сторінок художників та з їхніх акаунтів у соцмережах. Тож варто назвати наступні джерела: одну з ґрунтовних і єдиних цифрових колекцій українського відеоарту на сайті «Відкритого архіву українського медіа-арту» (mediaartarchive.org.ua); архів Центру сучасного мистецтва в Києві «PinchukArtCentre» (pinchukartcentre.org); цифрову галерею «MiTEC. Сучасне мистецтво України» (mitec.ua); персональну сторінку медіагрупи «akuvido» (akuvido.de); особистий блог М. Барабаша (barabashm.blogspot.com), відеоархів

MOKSOP (moksop.org); сторінка на інтернет-ресурсі «EXcess group» (<https://vimeo.com/237302082>); персональний сайт М. Рідного (mykolaridnyi.com); вкрай цінними стали архівні відеоматеріали й твори з відеоарту Grynyov Art Collection, що ґрунтується на колекції сучасного мистецтва Бориса і Тетяни Гриньових (академік НАН України, проф., доктор технічних наук Борис Вікторович Гриньов, директор Інституту сцинтиляційних матеріалів Національної академії наук України). Крім інших, надали ґрунтовний контент для створення необхідної мистецтвознавчої джерельної бази інтернет-видання: культурологічне онлайн-видання «KORYDOR» (korydor.in.ua); архівна версія журналу «Art-Ukraine» (artukraine.com.ua); інтернет-журнал про фотографію та візуальну культуру «Bird-in-Flight» (birdinflight.com) та ін.

1.3 Концепція і поняттєвий апарат

В українському науковому дискурсі поняття «відеоарт» розглядається в контексті «медіамистецтво», тож визначення «український відеоарт» не є загальноживаним у вітчизняному мистецтвознавстві. Є потреба уточнення цих термінів і висвітлення особливих ознак, що характеризують застосування відеоарту для розуміння його морфологічної системи й формотворчих складових.

Виходячи з того, що теоретичну базу з відеоарту складають переважно іноземні джерела, термінологічний апарат здебільшого є калькою з американських і західноєвропейських визначень. Іноземні дефініції в деяких випадках не дотичні до вітчизняних практик у зв'язку з особливими умовами розвитку українського відеоарту й відмінностями застосування відеотехнологій. Небезпека перенесення англійських понять полягає не в цитуванні у наукових теоріях, а в прямому перенесенні їх на мистецькі практики, що не є коректним з огляду на методи репрезентації відеотворів. Підсумовуємо: мовний переклад дефініцій з першоджерел може бути невірним для українського культурного контексту й не адаптує термінологічний апарат для напряму «відеоарт».

Спостерігаємо різноманітні розбіжності в інтерпретаціях іноземних науковців щодо напряму «відеоарт» через намагання дослідити різницю

відтворення зображення за допомогою кіноплівки й безперервності лінійного відеосигналу. Спочатку відбулось використання VHS-формату, а потім вже з'явилися дослідження різниці створення систем запису в кінематографі й відеоарті, що зумовило появу різних дефініцій з характеристики відеопрактик. У магнітній стрічці, що записує рухоме зображення, навіть немає візуальних кадрів, натомість кіноплівка є архіватором фізичних кадрів, які можна розглядати, відрізати, монтувати, навіть розфарбовувати під час колорювання чорно-білого зображення. Теоретик Ш. Кабітт робить спробу сфокусуватись на розумінні поняття «кадр», аналізуючи перехід статичного візуального зображення в динамічне, а у відеоарті вбачає зміни одних рухомих образів на інші, втрату контролю відеохудожником над виокремленням формальних кадрів і отримання лише лінійного відеосигналу [137, с. 33–35]. Науковець маркує відеоарт, перш за все, наявністю ознак «рухливості», відрізняючи його від кінематографу, вбачаючи в рухомому зображенні засіб комунікації, але це є сумнівним, тому Ш. Кабітт застосовує дефініцію «одиниця відео», що є не одинарним кадром, а рухомістю в процесі зникнення одного і появи іншого кадру [137, с. 34].

Натомість американська науковиця та кураторка Б. Лондон окреслює іншу дефініцію у відеоарті, описуючи магнітну стрічку як потік дійсних миттєвостей, що розбиває час на сегменти, а метою відеохудожників, які не контролюють цей потік, дослідниця вважає створення рефлексивних робіт і пошук спеціалізованої аудиторії для відеоарту [176, с. 423–426]. Б. Лондон зауважувала велику різноманітність відеоарту, а з огляду на гібридність цього напрямку – й синтез з іншими дисциплінами (живопис, скульптура, фотографія, кіно, література, музика), зазначала процес появи нових відеожанрів, жанрових форм, у зв'язку з чим термінологія має тенденцію до розвитку в цих модерних формах. Відтак відеотвори Б. Лондон розділяє на групи за характером: концептуальні або основні, орієнтовані на ідею, перцептивні, автобіографічні, оповідальні, перформативні, документальні, графічні тощо. Нині, в часи активізації відеопрактик як художньої діяльності, ці категорії не зовсім адекватні, тому

потребують нових дефініцій, більш дотичних до нового мистецького медіасередовища.

Наступне поняття, що має говорити про відеоарт як про суто технологічне мистецтво, – «відеоартність», цю дефініцію ми бачимо в публікаціях британського художника й теоретика С. Маршалла [184], що зумовлює обмеження художника відеотехнологією для створення ознак і характерних рис напряму «відеоарт». Ідеться про протистояння відеохудожника й відеотехніки, котра обмежує мистецьку практику та заключає його у відеосистему яка називається «відеоартність». З цим погоджуємось, оскільки така дефініція корисна для розглядання нашої теми виокремлення в українському сучасному мистецтві відеоарту з медіамистецтва.

Особливу інтерпретацію через прийоми рекурсії надає дослідниця Р. Краусс, аргументуючи метод самопрезентації у відео й відтворення дзеркального відеосигналу (рекурсії) як провідника, за допомогою якого відбувається новий досвід сприймання відеозображення [170, с. 57]. Виходячи з незвичайності, неоднозначності методів використання відеотехніки виникає складність теоретичного аналізу подібних робіт, Р. Краусс проголошує рефлексивність постмодерного мистецтва, але, на думку науковиці, недоречно говорити про відеоарт лише як про інструмент відтворення й дзеркальне відбиття, що йде не лише зсередини екрану, а й змінює вісь симетрії між дійсністю і відеозаписом [170, с. 52].

Іншу ознаку концептуального напряму «відеоарт», що найбільш еkleктична й застосовує весь спектр засобів виразності концептуального мистецтва, розглядає теоретик Дж. Гангардт, коли вбачає відмінність відеоарту від інших екранних мистецтв у можливостях прямого перегляду відеосигналу з касети, що створює контраверсійний візуальний діалог між автором та реципієнтом у процесі зйомки й демонстрації відео [157, с. 14–16].

Важливе поняття «expanded cinema» («розширене кіно»), що було розроблено одним з перших американських теоретиків відеоарту й експериментального кіно Дж. Янгбладом та введено у використання після виходу його книги з

однойменною назвою, активно застосовується донині багатьма дослідниками відеоарту і медіамистецтва. Важливим є те, що у розвідці було проаналізовано низку відеотворів, приклади взаємодії художників з телевізійними каналами й комерційними інституціями, запропоновано методи розширення спектру виразних засобів кіно, теоретик Дж. Янгблад уперше дефініціював «відеоарт» і окреслив його як самостійний напрям [217]. Науковець розрізняє два вектори сприймання рухомого зображення: синестетичний і кінестетичний, відтак вводить термін «synaesthetic cinema» («синестетичне кіно» з відсутністю наративу, змістовного сюжету і драматургійного розвитку, де відеоарт, на відміну від кіно, не викликає атрофії синкретичного сприймання у реципієнта) [217, с. 97]. У результаті цих досліджень Дж. Янгблад виводить дефініцію щодо «метаморфози» в стані сприймання синестетичного кіно, коли одне зображення трансформується в інше – «синестетичне кіно виходить за межі поняття реальності» через «ефект присутності» Андре Базена (Andre Bazin), що атрибутує до монтажу, а не тільки «роздрібнює світ на маленькі фрагменти» [217, с. 85–86]. Оскільки науковець розглядав твори відеохудожників крізь призму експериментального кіно, яке має відношення до американського кінематографу й відеоарту 1960-х рр., то спершу не було сформовано канон «відео», а музейні архіви нерідко об'єднували авангардне кіно і відеоарт, тож бачимо змішання понять, у котрих Дж. Янгблад як висвітлював схожі риси, так і досліджував відмінності між відео й екранними мистецтвами.

З огляду на наведені термінологічні визначення споглядаємо тенденцію залежності дефініціювання поняття «відеоарт» від конкретних зразків робіт, мистецьких середовищ, відеотехнологічної складової, на які спираються науковці, що виявляє специфіку саме американського або західноєвропейського контексту цих понять. Фокусуючись на дослідженні формальних новацій у відеопрактиках, теоретики виокремлюють відеоарт у сферу нової візуальності, створюючи певні розмежування дефініцій.

У сьогоднішні дослідження новацій сучасної візуальної мови відео, з огляду на зміну в технологіях, є значущою задачею для виокремлення відеоарту з цифрових медіамистецтв як частини сучасного мистецтва.

Серед українських науковців, які застосовували термін «відеоарт», Я. Пруденко, О. Соловійов, К. Стукалова, Б. Шумилович, Г. Вишеславський, З. Алфьорова, О. Балашова.

Насамперед треба зазначити, що спостерігається брак в українському мистецтвознавчому дискурсі ясних дефініцій, які характеризують досліджувану нами тему й насамперед виникає необхідність чіткого окреслення визначення поняття «відеоарт». Маємо декілька причин появи вільних інтерпретацій щодо відеоарту. По-перше, мистецькі практики в Україні, котрі застосовували відео, від 1990-х рр. ототожнювались із медіамистецтвом, що вносило плутанину, бо обидва терміни – про одне й те саме медіамистецтво, яке застосовує у своїй основі насамперед програмування, опрацювання відеорухомого зображення за рахунок цифрових комп'ютерних технологій, мультимедійне обладнання тощо. До того ж ототожнення відеоарту й «мистецтва нових медіа» теж вважаємо некоректним з причин іншої морфологічної системи. По-друге, поняття «відеоарт» замінюється українськими мистецтвознавцями на термін «відеомистецтво», що, крім мовного перекладу, від англійського «video art» привнесло узагальнений зміст з огляду на інші традиційні види мистецтв. Отже, поява архаїчного або академічного відтінку у терміні надає невірне сприйняття базового концепту цього експериментального й революційного напрямку, що своєю місією мало руйнування та деконструювання всієї системи мистецтва. Відтак надалі для атрибуції відеотворів за термін приймаємо чітке визначення «відеоарт» («video art»), а інші поняття в цій роботі вважаємо неприпустимими.

Український історик мистецтва, теоретик і керівник «Міського медіаархіву» Б. Шумилович, досліджуючи медіамистецтво, торкався питань відео, але через практику відеодокументації, що мала значущість у трансгресіях сучасного мистецтва 1990-х рр. [108]. Незважаючи на ґрунтовні теоретичні праці, визначення напрямку «відеоарт» Б. Шумиловичем викликає деякі сумніви, а теза

про швидкоплинність медіа, що є причиною змін дефініцій від відео до нових медіа й нестабільних медіа, ніяк не обґрунтована. Проблематика одна й та сама в українському науковому дискурсі – некоректне дефініціювання, розглядання відео крізь призму медіамистецтва без аналізу морфологічного аспекту, не виокремлюючи відеопрактики за характерними ознаками в самостійний напрям «відеоарт» [106].

Висвітлення самодостатності відео як в оригінальному, так і в монтажному форматі є важливим доробком у виокремленні відеоарту з медіамистецтва, останнє ж, за визначенням З. Алфьорової, застосовує весь спектр досягнень сучасного комп'ютерного програмування та інтегрується в поняття «мистецтво нових медіа», долучаючи в це коло й відеоарт. З. Алфьорова насамперед визначає програмно-цифрову природу рухомого зображення, що вплинуло на виникнення нових художніх форм, жанрів, під жанрів. Це є дуже корисним для даного дослідження й надає ясності у дослідженні морфологічної системи відеоарту [4, с. 250].

Наступним питанням є відсутність ґрунтовних досліджень відмінностей візуальної мови мистецьких шкіл в Україні, що стали основою у формуванні регіональних рис у різних модерних напрямках мистецтва, зокрема й у відеоарті. Вивчення теоретичних концепцій провідних українських дослідників медіамистецтва не виявило чіткого формулювання поняття регіональних мистецьких ідентичностей з виокремленням концептуального напрямку «відеоарт». Невизначеність дефініцій спостерігається в роботах провідної дослідниці українського медіамистецтва 1990-х рр. Я. Пруденко. Теоретикinja, описуючи процеси появи українського відеоарту, дорівнює його до загального значення медіамистецтва та з пересторогою наголошує про майже повну відсутність зв'язків між різними регіонами й поколіннями [85, с. 20].

Дослідниця К. Стукалова застосовує власне визначення «відеоарту» як жанру в сучасному мистецтві й додає дефініцію «роз картинювання», яку вбачає дотичною до процесів зародження нових медіа- і відео форматів [97, с. 132]; наголошуємо, що це є некоректним диференціюванням і не має бути адаптованим

до термінології самостійного мистецького напрямку «відеоарт». Мистецтвознавиця, зокрема, розглядає відеоарт як засіб перенесення ідей експериментального кіно у візуальне мистецтво, наголошуємо, що ця дефініція не є самостійною й калькує тези американського дослідника Дж. Янгблада. К. Стукалова, зазначаючи риси мобільності відео, імпровізаційність, можливість фіксацій і відтворення у спектакулярному стилі сучасного мистецтва, не виокремлює відеопрактики, що в результаті викликає плутанину понять [97, с. 130].

Досить ґрунтовне визначення терміна «відеоарт» знаходимо в однойменній публікації українського теоретика сучасного візуального та медіамистецтва Г. Вишеславського, який зазначає, що відеоарт «використовує можливості відеотехніки, обладнання, котре дозволяє фіксувати рухоме зображення в електронному вигляді та демонструвати його на екрані монітора» [25, с. 53]. Виникають деякі питання до цього терміна з точки зору відеотехнологій. Ставимо питання до зазначення фіксації в «електронному вигляді», це не про аналогові відео, а якщо говорити про VHS-камери, то вони мають магнітну стрічку – це суто аналоговий відеосигнал у форматі похило-рядкового відеозапису. Історія йде з розробки 1976 р., а від поч. 1980-х VHS-формат лідирував, також тривалий час був популярний серед відеохудожників в Україні 2000-х рр., цифровий сигнал з'явився пізніше, тому виявляємо деякі суперечності в авторській атрибуції.

У статті «Flashback. Українське медіа-мистецтво 1990-х» київські науковці С. Савчук і О. Соловійов виводять дефініцію «українське відео» або «відеомистецтво», що має телевізійний формат [100, с. 10]. До того ж у роботі йдеться про «інше» відео – «відео нового типу», створене для експозиції в галереї у форматі «black box», яке перетворюється на просторову відеоінсталяцію, таким чином, теоретики доволі некоректними визначеннями окреслюють мистецький напрям «відеоарт» у його генезі 1990-х. Акцентуємо увагу на складному диференціюванні понять, що створюють плутанину і не порушують головного питання – виокремлення відеоарту як самостійного сталого мистецького напрямку.

Отже, вводимо в обіг обов'язкову атрибуцію для надання явищу, яке застосовує відеотехнології в сучасному візуальному мистецтві України, поняття «український відеоарт», що окреслений мистецькими практиками українських відеохудожників різних регіональних художніх осередків у територіальних межах України.

Для встановлення демонстраційних характеристик, що впливають на свідомість глядача, який усамітнюється з відеотвором завдяки діалогу з екраном або занурюється в окремому просторі (приміщенні) в середовище з проєкціями рухомих картин, які провокують зміну відчуття простору й часу, пропонуємо авторські визначення основних понять, які апелюють до імерсивності відеоарту. У наступних філософських дефініціях визначаємо візуальні трансформації, які відбувались у мистецькому просторі наприкінці ХХ ст., отже, додаємо авторську атрибуцію *трансформація дійсності*, маючи на увазі фактичні візуальні перетворення інформаційного поля й сприйняття реальних об'єктів мистецтва у візуальному середовищі крізь відеопроекцію. Появу ж візії рухомого зображення в просторі та взаємодію з ним реципієнта, що автоматично надає йому особистий емпіричний досвід, визначаємо як *виробництво дійсності*, разом з похідним словосполученням *виробництво дійсності у візуальному просторі*. Завдяки своїм імерсивним властивостям відеоарт створює унікальний віртуальний простір, де, окрім візуального, що є провідним, залучає фізичні канали сприйняття: зір, слух, тактильність (дотик). Саме ознаки синестетичності звертаються до нового візуального мислення й занурення глядача у віртуальне. За первинним дефініціюванням трансформацій реальності звертаємось до праць Дж. Гангардта [156, с. 21], а щодо аналога атрибуції до *виробництва дійсності* знаходимо філософське визначення у соціології сучасності – «виробництво простору» в роботі Г. Лефевра (H. Lefebvre) [173, с. 2]. Робимо висновок, що відеоарт у революційному технологічному світі (який швидко змінює базовий інструментарій) постійно перебуває у процесі формотворення, змінюючи художні форми й засоби репрезентації, які підпорядковуються вимогам певних

технологічних форматів, а з появою інноваційних медіаінструментів вводить відео у медіакультурну трансформацію.

Не знаходимо дефініцій в українському мистецтвознавстві, які стосуються інституціоналізації українського відеоарту, щоб висвітлювали діяльність мистецьких шкіл та уніфікували характерні риси, притаманні мистецьким осередкам. Тож вводимо в науковий обіг атрибуції, які пов'язані з візуальною мовою основних регіональних художніх шкіл України: Києва, Харкова, Львова, Одеси – міст, що пов'язані з діяльністю відеохудожників декількох мистецьких поколінь довкола інституціональних або неформальних спільнот, котрі складають певні художні традиції надалі називаємо *харківська школа відеоарту, київська школа відеоарту, львівська школа відеоарту, одеська школа відеоарту*. Локальні мистецькі середовища невеликих регіональних центрів або тих, що не мали офіційних інституцій, маємо характеризувати за назвами осередків, тож вводимо у вжиток дефініції *херсонський відеоарт, івано-франківський відеоарт, відеоарт спільнот Донецька* тощо. Спираючись на спеціально виведені синтетичні авторські дефініції, які використовуємо в даній праці, винаходимо універсальні визначення *регіональні ідентичності*, поняття *ідентичності в мистецтві* для охоплення мистецьких явищ, художніх рухів, що об'єднують твори відеоарту в єдиній стилістиці візуальності, мистецьких традиціях, різних проявах творчої діяльності у відеопрактиках українських митців у пізнаванні художні риси. Крім того, додаємо інструментарії осмислення українського відеоарту, якими стали акціонізм, перформативність, інтерактивність, що вплинули на візуальні трансформації.

Українська теоретикня медіамистецтва О. Балашова, аналізуючи його ризомну природу [16, с. 91], зазначає, що в його генезі є технічний посередник – запис, який став носієм передання й збереження інформації; вбачаємо це корисним з огляду на еволюцію технології відеозапису, що є складовою як відеоарту, так і медіамистецтва [16, с. 9]. О. Балашова розглядає відео крізь призму мистецтва нових медіа (New Media Art), а також у сенсі медіамистецтва, що йде крізь екранні технології й експериментальне кіно [16, с. 104–105].

Дослідниця надає визначення відеоарту як першої мистецької медіапрактики, що розпочала недовгу історію медіамистецтва, але продовжує існувати й у сьогоденні як найвпливовіший вид порівняно з графікою, живописом, скульптурою [16, с. 109]. Людина з кіноапаратом в інтерпретації О. Балашової має можливість мобільної фіксації оточуючої дійсності й творення персональної картини та власної історії. Науковиця посилається в роботі на іноземних дослідників, які намагались охарактеризувати термін «відео», отже, в одній з версій зазначається, що відеоарт є мистецтвом роботи з відео- та телевізійними образами, кінцевий результат – відеоартфільм, а мистецтво відеоінсталяцій характеризується публічною демонстрацією художніх конструкцій з телевізійних приладів, підпорядкованих єдиній задачі [16, с. 54]. Ці поняття неабияк розмивають морфологічну структуру відеоарту, не окреслюючи комплексний характер застосування відеотехнологій, і знов натякають про фільм без з'ясування його головної концептуальної ознаки.

Більш чітким визначенням є власна інтерпретація О. Балашової, яка проголошує, що відеоарт – «художня практика, що працює з відеозображенням, створюється за допомогою цифрової або аналогової камери, часом – з використанням відеомонтажу та відповідного програмного забезпечення» [16, с. 56], але, на нашу думку, це теж має певні недоліки в трактуванні. По-перше, дослідниця називає відеоарт художньою практикою, проте це сталий напрям мистецтва; по-друге, зазначено кінцевий продукт відеоарту – відзнятий «відеофільм – наративний чи абстрактний, але лінійно розгорнутий у часі, який може існувати самостійно або бути частиною відеоінсталяції». Не погоджуємось: це є поверненням до наративу кіно з його лінійною оповідальністю, а в разі визначення як артпродукту відеофільм знов повертає науковий дискурс до 1970-х рр., коли у відеоарті заперечувалась поява будь-якої наративності.

Вважаємо більш коректним визначенням і значним змістовим просуванням у дефініціюванні результату твору відеоарту власну авторську атрибуцію – *відеопроект*.

Підсумовуємо, що з огляду на наукові розвідки щодо терміна «відеоарт», наявна відсутність чіткого визначення ряду характеристик і ознак та розмитості самого поняття, яке здебільшого вводять у коло понять «медіамистецтво» або «мистецтва нових медіа», не вирізняючи відтінків відеопрактик, особливості застосування відеотехнологій і створення характерної візуальної мови.

У результаті аналізу щодо термінологічного апарату відеоарту й різноманітних визначень цього мистецького напрямку, надаємо пропозиції наступних дефініцій за темою даного дослідження.

Відеоарт (від англ. video art) – це концептуальний напрям в аудіовізуальному мистецтві др. пол. ХХ ст., який застосовує всі можливості відеотехнічного й телевізійного обладнання, має гібридний характер з огляду на синтетичність і технологічність та складається з багатьох жанрових форм (відеоінсталяція, відеосерія, мультиекранна проєкція, монтажна відеOVERсія / відеофільм, аудіовізуальна інсталяція, інтерактивне відео, реді-мейд тощо). Головною художньою одиницею є відеосигнал або відеозапис сигналу, завдяки якому художник створює візуальні образи. Отже, кінцевим артмедіумом є *відеопроект*. Відеоарт не розрахований на масового глядача, «розчиняє авторськуність» відеохудожника й занурює реципієнта в особливу атмосферу, створену імерсією рухомого зображення, потребує спеціальних глядацьких навичок і залучає до співавторства в ролі актора з власним розумінням відеотвору.

Визначення кінцевого результату відеоарту є важливим, але в контексті творення відеоробіт використаємо дефініцію *відеопрактики*, що є основою процесу мистецької діяльності в експериментах з відеообладнанням і телевізійними технологіями та надає розуміння його формотворчих складових.

Відеопроект – це процес створення унікального відеоартпродукту, творча реалізація від концепту (задуму) до репрезентації художнього твору через виконання низки технологічних завдань із застосуванням широкого спектру відеотехніки й відеообладнання у виконанні одного автора або творчої групи (авторською складу).

Важливим для нашого дослідження є введення термінів, що стосуються форм репрезентації відеоформ. Тож виокремлюємо й диференціюємо тріаду: «чисте відео» (відео-оригінал, або прототип відео) – прототипо (*грецьк.* зразок) – оригінал у нескінченній серії не пов'язаних одиничних фрагментів. Щодо первинного дефініціювання про «чисте відео» звертаємось до теорії дослідника Андре Базена про «чисте кіно», де за необхідне вважалось «очистити» свідомість реципієнта від маніпуляції монтажу, а роль камери звести до погляду у вікно на реальність суто як на «а-об'єктне» [217, с. 106]. А. Базен намагався заперечити основи формалістської теорії кіно і конструктивістської теорії (авангардного кіно), коли глядач занурений у штучну екранну реальність, не помічав маніпуляції зі свідомістю в «монтажі атракціонів». Про кінематографічний ілюзійонізм та деструкцію візуальної ілюзії в монтажній процедурі звернення часу завдяки інверсії дії йдеться також у науковця Дж. Гангардта [156, с. 13–14]. Наступна дефініція: «відеOVERсія» (перехідна копія) – копія оригіналу з доробками, довільна версія, як з варіативним наративом, так і не узгоджена змістами, думками, монтажними переходами. Остання дефініція апелює до визначення доктора мистецтвознавства З. Алфьорової «трансображення», що поєднує відео, комп'ютерне та телевізійне зображення [4], але в нашому випадку йдеться про розмежування відеосигналу й опрацювання його в рухому картину (динамічну), що в результаті транслює специфічну образотворчу форму – «трансвідео» (відеопостобробка, змішення жанрів) – рухоме зображення, що складається в образотворчу цілісність, гротескність, відеоекранну мову в її комунікативному аспекті завдяки постобробці й додаванню різноманітних відеоефектів. Така методика вирішує питання наукового підходу розмежування між відеосигналом і відеопроєктом як таким і пов'язана з питаннями технології й посиленням візуальної складової за рахунок ірраціональності постобробки вихідного відеосигналу.

Введення атрибуції *український відеоарт* у контексті понять регіональних і мистецьких ідентичностей надало можливості для ґрунтовного аналізу феномену цього мистецького явища в територіальних межах України, особливості розвитку

якого водночас є характерними й актуальними для досліджень усього зрізу українського відеоарту крізь концепцію розвитку міст і діяльність відеохудожників основних мистецьких осередків.

Висновки до першого розділу

У розділі опрацьовано ступінь вивченості теми розвитку відеоарту в Україні в теоретичних працях українських дослідників, а також у наукових працях іноземних теоретиків з історії відеоарту, в цих доробках аналізуються технологічні та мистецькі аспекти зародження й еволюції напрямку «відеоарт».

Більшість науковців створюють класифікації різноманітних за художніми формами відеотворів через схожі ознаки для виокремлення цього напрямку як особливого постмодерного явища у самостійну мистецьку практику, доходячи висновку про складності єдиної системи відеоарту, що пояснює відсутність будь-якого чіткого окреслення проблем його морфологічного аспекту.

Таким чином, багато дослідників, що вивчають еволюційні процеси відеоарту, а також перехід з відеоаналогових технологій на відеоцифрові, стикаються з однаковими питаннями морфологічної складової мистецького напрямку «відеоарт». Фокусуючи увагу на методах візуальності у сфері медіакультури, вони не акцентують головну ознаку відеоарту – його гібридність. Застосовуючи філософські метафори для розгляду відеоарту через синтез медійних технологій і рухомої картини, не приділяють належної уваги саме спеціалізації, технологічним компонентам, особливостям застосування відеообладнання, а також інструментам осмислення відеоарту, лише поверхнево торкаючись прийомів відеомонтажу.

У роботі встановлено, що внаслідок різниці передумов і генетичного джерела зародження відеоарту в Україні, у вітчизняній критиці відсутнє опрацювання теоретичних концептів таких провідних науковців, як М. Раш, Ш. Кабітт, Б. Лондон, К. Елвіс, Р. Краусс, Е. Деккер-Філліпс, Р. Ключинський, С. Мей-Ендрюс, Дж. Янгблад та ін. Аналіз досліджень американських і західноєвропейських теоретиків виявив унікальність виникнення відеоарту як постмодерної форми мистецтва «спротиву» масмедіа. А проголошення походження його важливих

концептуальних рис від контркультурних рухів, а саме «Флюксусу», може бути дотичним до українського відеоарту лише в зіставленні з нонконформістськими рухами. У світлі цих наукових праць певні мистецькі процеси в Україні, пов'язані з наявністю відеотехнологій, постають як такі, що не відбулись або відбувались із запізненням.

Виходячи з цих положень, констатується «стрибок» у розвитку відеоарту в Україні лише наприкінці ХХ ст., що було досить ґрунтовно висвітлено в низці наукових праць і фахових статтях українських теоретиків мистецтва О. Соловйова, Я. Пруденко, К. Стукалової, М. Рашковецького, Г. Вишеславського, А. Звіжинського, В. Бурлаки, Н. Манжалій, О. Сидора-Гібелінди, Б. Шумиловича та ін. Попри наявність достатньої кількості напрацювань спостерігаються спроби дослідити відеоарт крізь призму загальних положень медіамистецтва, не виокремлюючи його як мистецький напрям. Зауважуємо, що це призводить до плутанини понять, відсутності чітких та зрозумілих загальноживаних дефініцій і не окреслює особливості відеопрактик в Україні в їхніх регіональних рисах.

Методологічною основою праці є системний аналіз, що дозволив дослідити *український відеоарт* як мистецьку систему. Базовими є компаративний аналіз, порівняльно-історичний і формально-стилістичний, які дозволили охарактеризувати художньо-технологічні виразні засоби та стилістику регіональних шкіл українського відеоарту. Застосування власного методу виокремлення відеоарту із загального поняття медіамистецтва дало можливість обґрунтування авторських дефініцій «чисте відео» (video prototype), «відеOVERсія» (video version) і «трансвідео» (trans video). У результаті морфологічного аналізу створено загальну морфологічну структуру, яка виявляє відповідні трансформації в сучасному візуальному мистецтві. Крізь порівняльну характеристику застосування перших відеопрактик в Україні на тлі світових тенденцій, окреслено прогресивну і регресивну фази в стані розвитку українського відеоарту.

До джерельної бази дослідження були залучені архівні зразки відеоарту, відеодокументації, відеозаписи з відкритих інтернет-ресурсів, приватних колекцій, що були створені в Україні протягом періоду 1990-х – 2024 р. Низка

відеотворів харківських відеохудожників і студентської когорти ХДАДМ після 2000-х рр., що не демонструвалась у публічних просторах або не була зафіксована в публікаціях, фактично є важливим зрізом українського відеоарту, який розкриває особливості регіональних рис. Публічні демонстрації відеоарту у виставках-антологіях з медіамистецтва після 2000-х рр. доводять потребу аналізу напряму «відеоарт» з виокремленням відеопрактик із медіатехнологій.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКИЙ ВІДЕОАРТ, ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЙНОСТІ У ВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ В РЕГІОНАЛЬНИХ РИСАХ

2.1 Поняття відеоарту та його «місія» в сучасному мистецтві

Історія світового відеоарту демонструє, що відносно новий мистецький напрям має доволі незалежне, вільне трактування від історичності й асоціативності у співвідношенні до традиційних форм мистецтва. Серед багатьох дослідників відеоарту є думка про складність класифікації цього художнього напряму. З огляду на його унікальні риси в концепції існування поряд зі сталими видами, такими як живопис, скульптура, кінематограф, а також гібридну природу, зазначаємо інтегрування відеоарту в традиційні види через синтез мистецтв. Відтак, відбуваються доволі радикальні зміни, особливо через еволюцію відеотехніки та модерних форм репрезентації різних жанрових форм відеоарту. Поява ж інформаційних і комп'ютерних технологій від сер. 1970-х рр. взагалі трансформувала перші експерименти з відео від плівкових та аналогових, поступово замінивши їх повністю на цифрові (іл. 2.1.1).

Практично одноставно дослідники знаходять схожі визначення для відеоарту, зазначаючи основний метод вилучення відеотворів посередництвом відеотехніки або відеокамери. У деяких випадках скорочено відеоарт називають словом «відео», що визначає його головне художнє середовище, зараховуючи до візуальних мистецтв. На думку німецького теоретика Вальтера Беньяміна, який

досліджував стан твору мистецтва в контексті масмедіа, сучасне мистецтво отримало розважальні й експозиційні функції, втрачаючи потребу глибокої концентрації глядача на творі мистецтва, що наблизило новий візуальний поворот у сучасному мистецтві [123, с. 14–15]. Оскільки, крім створення відеоарту засобами відеотехніки й відеокамери, існував також загальний засіб передачі відеосигналу на телевізійний екран, припускаємо зауваження В. Беньяміна щодо нових шляхів комунікації через засоби інформації. Науковець вбачав у цьому потенціал до атрофії функціонування цього засобу, що стосувалось зіставлень з тимчасовістю медіа й, зокрема, мистецького напрямку «відеоарт». Наголошуємо на визначенні саме технологічних особливостей відеоарту в процесі аналізу медіа й технологічних засобів творення візуального зображення.

У даному дослідженні висвітлюємо відеоарт як гібридний мистецький напрям зі складною класифікацією різноманітних жанрів і піджанрів, широким спектром технічних засобів, який має концептуальний, еkleктичний характер, несе авангардно-живописну основу в документальній зйомці без інсценованої події та не наголошує на нарративній послідовності, де відеооб'єктом може бути як автор, так і оточуюче середовище, відбувається синтезування рухомого зображення. Крім класифікації й залучення відеоарту у сферу медіа, науковців також цікавить саме концепція й дефініціювання відео крізь призму властивостей рухомої картини. Окремі теоретики пропонують взагалі замінити терміни «кіно» і «відеоарт» визначенням «рухоме зображення», як-от Майкл Ньюман у книзі «Moving Image in The Gallery Since the 1990s». Відтак вважаємо за мету в даній роботі провести обов'язковий морфологічний аналіз відеоарту в його складній і різноманітній жанровій системі.

Перш за все, для розуміння основної концепції відеоарту окреслюємо головні особливості, які має цей художній напрям. Від події, коли було застосовано побутову техніку – телевізор – німецьким художником Вольфом Фостеллом в інсталяції проєкту «Deutscher Ausblick» (колекція Berlinische Galery) 1959 р., відбулось деконструювання принципів екранних мистецтв, а трансляція телеефіру втратила значущості та зазнала демонтажу у власній онтології. Висловлювання

перших відеохудожників в протиставленні творам екранного мистецтва, зазначали боротьбу проти монополії на демонстрацію рухомого зображення, що несло руйнування стереотипів у кіно й телебаченні [217, с. 257–344]. Відмінність відеоарту від кінематографу стала очевидною, про це йдеться в теоретичних працях американських дослідників К. Елвіс, Ш. Кабітта, а також одного з перших теоретиків відеоарту Дж. Янгблада, який відокремлював його від фільму [217, с. 274]. Про багатосмислові інтерпретації від перегляду відеотвору глядачем йдеться в публікації Р. Краусс «Reinventing the Medium», крім іншого, науковиця визначає відмінності відеоарту в акті самоспоглядання через відео в роботі «Video: Aesthetics of Narcissism» [170]. Щодо аналогій Ролана Барта, який розглядає фільм як «дискретний код», теоретик зазначає, що автору потрібен шифр для транслявання своїх ідей через кіномову, для розуміння картини глядачем потрібний зворотний переклад, а отже, йдеться про множинні враження від відео [119].

Важливими для нас є закордонні теоретичні дослідження з історії відеоарту, де проаналізовано витoki та причини появи цього революційного мистецького напрямку з його головними ознаками. Цим дослідженням присвячені ґрунтовні теоретичні праці К. Мей-Ендрюс [187], К. Елвіс [149; 150], знаходимо також розвідки з відеоарту з детальним аналізом відеотворів американських відеохудожників у Б. Лондон [176; 177; 178].

Тенденції розхитування традиційних художніх ієрархій, що починали кубісти, футуристи й сюрреалісти, художники повоєнного покоління, застосування ними нових технологій як засобів художньої репрезентації вивчав М. Раш. Науковець докладно розглядав усі етапи еволюції в мистецтві від класичного авангарду до буму відеоарту та цифрових мистецтв у 1980–2000-х рр., від Е. Мейбріджа і М. Дюшана до Б. Віоли та П. Ріст [198; 199].

К. Картер [131], який мав досвід роботи з відеохудожниками Нам Джун Пайком, Емі Грінфілд, Пітером Кампусом, Фен Мен Бо, Елізабет Сассман та ін., наголошував, що не звертаючи увагу на зростаючу популярність відеоарту від 1970-х рр., музеї та художні інституції не поспішали визнавати його розвиток (іл.

2.2.4; 2.2.6). Але за 50-річну історію існування цей напрям досяг значних успіхів у художніх інноваціях, пристосовуючись до змін у відеоформатах і до швидкого розвитку електронних візуальних технологій.

Після Другої світової війни сталася втрата видових категорій в ієрархії мистецтв, що привело до синтезу різних жанрів і художніх форм. Контркультурні мистецькі рухи 1950–1960-х рр. у вигляді різноманітних фестивалів, зокрема йдеться про художників міжнародного руху «Флюксус», намагались кинути виклик канонам офіційного мистецтва і, позбавившись від елітарності, стерти грані між мистецтвами та життям, підкресливши їх взаємозв'язок з повсякденністю (іл. 2.1.2; 2.1.3). Ідейні принципи соціально-поетичної взаємодії між учасниками «Флюксусу» й користувачами зазначав дослідник С. Андерсон (S. Anderson) у публікації «Fluxus, Fluxion, Flushoe: The 1970s», коли описував дух покоління 1970-х [114]. На хвилі цього руху, художники якого ставили за мету злиття різних способів художнього висловлювання та пошуки нових засобів комунікації, виник нематеріальний вид мистецтва – відеоарт, починаючи з цього періоду була створена нова соціокультурна ситуація постмодерну з визначальною характеристикою змін типів культури (іл. 2.2.7). Саме висвітлення першопричин появи відеоарту в теоретичних дослідженнях знайти складно, але з огляду на текстові послання, інформаційні листи й відображення радикальних ідей художників-«флюксівців» у маніфесті Джорджа Мачюнаса від 1963 р., йшлося про формування руху з деконструкції художніх стереотипів та революційну боротьбу проти офіційного мистецтва (іл. 2.2.9). Про різницю між художнім висловлюванням і безпосередньо твором мистецтва, що суперечать уявленню про саме мистецтво, йдеться в розвідці К. Сапера [201, с. 136–137].

Невдоволення художників застарілими візуальними конструкціями і прагнення вивести мистецтво за межі «інституцій» – галерей, музеїв – викристалізувало нову концепцію гепенінгів, над якими працювали американські художники, зокрема «Нью-Йоркська аудіовізуальна група» (Дік Хіггінс і Аль Хансен). У свою чергу в Західній Європі піонером гепенінгу став Вольф Фостелл,

який уперше застосував за мистецький об'єкт телевізор, а під час гепенінгу транслював відео.

Дійсно, використання побутового приладу – телевізора – вперше було застосовано як об'єкт мистецтва Вольфом Фостеллом в інсталяції «ТВ-деколаж» 1958 р. в галереї «Smolin» у Нью-Йорку. Того ж року художник провів гепенінг під назвою «9-й деколаж» у дев'яти різних місцях Вупперталя, під час заходу глядачі їздили в автобусі, в якому транслювався відеоарт «Сонце у твоїй голові» («Sun in Your Head»). Вважаємо, що це одна з перших відеоробіт, у якій було застосовано «чисте» відео, а створення зображень на основі колажів перенесено у відеосередовище (іл. 2.2.15). Відео було знято спершу на 16-міліметрову кіноплівку, а згодом, у 1967 р., перезаписано на VHS-касету. Попри це піонером відеоарту вважається інший яскравий художник – учасник «Флюксусу» Нам Джун Пайк, оскільки не знаходимо будь-якої задокументованої інформації щодо першості художників, а зауваження про це виникають більше з особистих стверджень В. Фостелла [214].

Отже, зазначаємо точку відліку й початок історії світового відеоарту – першу персональну виставку Нам Джун Пайка, який представив публіці «Експозицію музично-електронного телебачення» в Німеччині у галереї Рольфа Єрлінга (Rolf Jährling) в 1963 р. (іл. 2.2.11). Робочими матеріалами інсталяції стали телевізори, що за допомогою магнітів пошкоджували рекламні ролики, які транслювались на екранах, і перетворювали зображення на абстрактні візерунки [192]. Одним з перших Нам Джун Пайк почав працювати з трансформацією відеозображення, телевізійними перешкодами, застосовуючи магніти, зокрема у відеотворі «Zen for TV». Крім того, художник будував свої знамениті відеоінсталяції з утилітарних побутових телевізорів, які складали різноманітні скульптурні тварин, роботів, музичних інструментів тощо (іл. 2.2.5; 2.2.17).

Формування художніх засобів виразності, властивих саме для відеоінсталяції, техніко-технологічних видів форматів, відтворення рухомого зображення на екрані, можливостей відеомонтажу в комплексі з поєднанням предметів у

просторі виробили одну з найцікавіших форм в історії нових медіа – інсталяцію з використанням рухомого зображення (іл. 2.2.19).

Зауважуємо взаємозв'язки між експериментальною музикою і відеоартом, зумовлені взаємодією між композиторами та відеохудожниками. Цей феномен зберігається протягом усієї історії відеоарту, оскільки надає творчого й технічного потенціалу, нових ідей, модернізації мистецького напрямку, пов'язаного з рухомістю, динамічним зображенням в аранжуванні саундтреками. Імерсивна складова відеоарту, що сприяє заглибленню глядача посередництвом звукового ряду, залучала музичні твори від самого початку, а отже, музика стала джерелом натхнення для відеохудожників. Наприклад, низка перших робіт з відеоарту Нам Джун Пайка навіть була створена за принципом опрацювання на студії звукозапису, що сталось у 1960-ті рр. – період, коли художник перебував під впливом музичних композицій викладача консерваторії Дж. Кейджа (John Milton Cage), а до того ж сам займався музикою, вивчаючи її історію і працюючи на студії електронної музики в Німеччині. Можливість змінювати потік електронів, розмагнічувати відеосигнали, створювати телеперешкоди й деконструювати сигнали на окремі рухомі елементи для отримання абстрактного текстурного електронного зображення надали Нам Джун Пайку напрацювання техніків в інженерному бюро, а експерименти в цій сфері нарешті привели до створення культового винаходу – відeosинтезатора під назвою «Абе-Пайк», який став пізнаваним авторським інструментом відеохудожника (іл. 2.2.34).

Відтак Нам Джун Пайк, займаючись експериментальними музичними перформансами, почав створювати спочатку відеоарт на основі звукових сигналів, виробляючи свій музичний відеоарт з використанням перших портативних відеомагнітофонів «Sony». У проєкті «Hotel for the Reversed Persecution» («Магнітофонний готель») було використано відеозаписи, які були перевернуто й відтворено на зазначеному етапі. Від 1970-х рр. художник відомий своїми проєктами «TV Buddha» (1974), де скульптура Будди дивиться на зображення свого власного відеопортрета, що транслювався на екрані телевізора навпроти. Відеоарт «Video Fish» (1975) – це серія акваріумів з рибами,

розміщених перед моніторами, при цьому створювалась ілюзія плоского телевізійного зображення з об'ємних живих істот. Отже, музикант Дж. Кейдж і художник М. Дюшан мали значний вплив на Пайка, який з'єднав аудіозапис і спектакль (перформанс), використовуючи у своїх роботах традиційні музичні інструменти і композиційні практики, граючи на фортепіано, вигукуючи та відтворюючи ноти класичної музики й звукові ефекти. Вводячи перформативну складову в музичні роботи, художник трансформувався від композитора та виконавця до винахідника нової форми мистецтва, використовуючи відео як інструмент спротиву телебаченню (іл. 2.2.14).

У 1965 р., перебуваючи у Нью-Йорку, Нам Джун Пайк купує портативну відеокамеру «Sony Portapak», відтоді розпочинаючи нову історію відеоарту (іл. 2.2.10). Виникає нова морфемна одиниця – відеозапис, що зберігає інформацію для подальшого опрацювання або демонстрації як авторського висловлювання. Мистець уперше у вигляді художньої акції фільмує на камеру пробку, що утворилась від кортежу Папи Римського Павла VI (Paulus VI), транслюючи цей запис у кафе «Go-Go» (Гринвіч-Вілледж) того ж дня, але використання цієї відеодокументації не можемо долучити до повноцінного твору відеоарту, зазначаючи скоріш це як художню акцію з використанням «чистого» відео. Подальші подібні відеозйомки Пайка, що несли власні художні наративи та смисли, більш характеризували ці експерименти як відеоарт, наприклад у роботі «Дія з гудзиком»: мистець застібає й розстібає гудзик на своїй одежі у нескінченному повторі, що вже говорить про застосування прийому «loop».

Іноді дослідники відеоарту звертають увагу на творчу спадщину американського художника, засновника мистецького напрямку «попарт» Енді Воргола (Andy Warhol), що застосував авангардні напрями кіномистецтва. Е. Воргол якоїсь миті своєї творчої кар'єри проголосив, що відтепер займатиметься тільки кіно. Придбавши технічне обладнання, він почав знімати кінофільми у своїй студії під назвою «Фабрика», іронізуючи над стандартами кінематографу. Працюючи й експериментуючи з кіноплівкою та з кінозаписами, Е. Воргол довів, що експериментальний кінематограф є новою формою відеоарту, що також

додаємо до процесів деконструкції класичного кінематографу. Одним з перших кіноекспериментів Е. Воргола став 1-годинний фільм «Поцілунок», у якому глядач спостерігав поцілунок закоханої пари, а що 3,5 хвилини змінювались ракурс і пара (іл. 2.2.18). Видатний експериментатор і провокатор, легенда попарту Е. Воргол створив низку знакових відеотворів, що стали класикою жанру експериментального кіно: «Сон» (1963), де відео являє собою 6-годинний сон поета Джона Джорно; «Імперія» (1964), 8-годинний фільм про «Empire State Building» у Нью-Йорку в сутінках; «Їж» (1963), 45-хвилинний фільм, що показує людину, яка поїдає гриби. Довгі експериментальні стрічки, що мали виснажливий характер, майже неприйнятні для сучасного глядача, гіпермонотонні й затягнуті, без особливого розвитку події та сюжету, але на той час фільми Е. Воргола стали революцією 1960-х рр.

Варто зауважити, що з сер. ХХ ст. коло художників, практикуючих відеоарт, поступово збільшувалось, із відеотехнологіями працювали такі відомі автори, як Віто Аккончі, Джон Балдесарі, Пітер Кампус, Войцех Брушевський, Мирослав Рогу, Джоан Джорнас, Йозеф Бойс, Брюс Науман, Доріс Тоттен Чейз, Штейна й Вуді Васюлки, Ліза Стіл, Білл Віола, Родні Верден, Агрікола де Кельн, Дуглас Гордон, Девід Гол, Дітер Фрозе, Вольф Кален, Ден Грехем, Кріс Бьорден, Джені Хольцер та ін., які правдиво вважаються піонерами в цьому напрямі. Завдяки діяльності плеяди митців, які спромоглися на експерименти з теле- та відеотехнологіями, в мистецтві затвердився жанр, який назвали *відеоарт*. Нині він є поширеним засобом вираження в синтезі візуальних мистецтв, наприклад може бути елементом в артінсталяціях, але при цьому мати самостійну форму, що об'єднує риси інсталяції з «запозиченням» об'єктів з оточуючої реальності й можливості відеотехнологій (іл. 2.2.16). У др. пол. ХХ ст., з винаходом відеоарту, було започатковано і новий вид інсталяції – *відеоінсталяція* (іл. 2.2.13).

Знакова подія, що інституціалізувала мистецький напрям «відеоарт», відбулась у Німеччині, в Касселі, на «Documenta 5» (1972), куратором якої був Г. Зеєманн (Harald Szeemann). Називаємо цю виставку антологією відеоарту, а експозиція відокремила його вперше від кіно задля автономного демонстрування

в різних мистецьких просторах. Відеоарт було представлено наступними авторами: Й. Бойс («Фетрове телебачення»), В. Аккончі («Віддалений контроль»), С. Браун (Stanley Brown) («Один крок»), Р. Сєрра (Richard Serra) («Руки зв'язані», «Руки ловлять свинець») тощо (іл. 2.2.8).

Зауваження самих відеохудожників першого покоління щодо відеопрактик стосувались, перш за все, можливостей опрацювання поняття «час», який протікав в іншому вимірі. Крім іншого, у відеотворах були відсутні часові обмеження, отже, трансляції в різних часових проміжках та просторах завдяки багатоекранним експозиціям бачимо в експериментах американського відеохудожника А. Шнайдера (Ira Schneider) в роботі «24 часових пояси з 24-х різних частин Землі» (1981) (іл. 2.2.21). Контекст дослідження автора полягав у взаємозв'язках між зображеннями, симуляції реальності, для чого розроблялись спеціальні схеми цих взаємодій. Свого часу В. і Ш. Васюлки наголошували на перевагах відеоарту перед кінематографом у можливостях опрацювання мистецького простору з перетином візуальних та звукових образів, незважаючи на наративність і логіку рухомого зображення (іл. 2.2.20).

Іншу апробацію відеоарту спостерігаємо під час Венеційської бієнале 1968 р. Виставка продемонструвала зацікавленість кураторів у поєднанні трансляції відеоарту з об'єктними інсталяціями і презентацією відеоенвайронментів. Для цього було залучено в проєкт омаж на відому роботу В. Фостелла «Електронний Деколаж. Гепенінг-кімната» із застосуванням шести телеекранів, що мали електромотор для створення рухів приєднаних до них побутових предметів: лиж, палиць, лопат, інструментів тощо. Крім того, простір навкруги було всипано склом для відчуття синестезії від дотику до уламків та для створення неприємного звукового подразнику для глядача (іл. 2.2.22).

Феномен відеоарту також пов'язаний з питаннями технологізму й посиленням візуальної складової за рахунок ірраціональності відеомонтажу. Зоя Алфьорова розглядала питання монтажності, завдяки чому виникли інтерактивні, анімаційні прийоми й колажно-монтажні техніки як у фотомистецтві, так і в кінематографічному мистецтві [4]. Відтак, основним засобом художньої

виразності, який забезпечував гібридний характер в аудіовізуальних мистецтвах, був монтаж, а на основі трансображення почали формуватись нові художні форми відеоарту, зокрема відеоінсталяція і її похідні: поєднання відеоінсталяції з об'єктними інсталяціями, наприклад проект Оурслера «The Watching» 1991 р. на Documenta 9; поєднання відеоінсталяції з живописом; поєднання відеоінсталяції з «середовищною інсталяцією», наприклад постійна інсталяція «Klang», створена Оурслером 2013 р. в Парку скульптур Екеберг. Інсталяція мала форму трьох частин: «Klang» – масштабна відеопечера; «Spectral Power» – культовий «розмовляючий» ліхтарний стовп; «Cognitive/Dissonance» – дві взаємодоповнюючі проєкції дерев, а також «зоовідеоінсталяції» – відома зоовідеоінсталяція Дугласа Гордона.

Про прийоми монтажу у відеоарті йдеться в дослідженнях Е. Деккера-Філіпса, який розглядає популярні формати відеоінсталяції, що включають монтажну роботу на моніторі й відеопроєкцію. Науковець зазначає, що різновидом відеоінсталяції як художньої форми стала відеоскульптура, на прикладі робіт Нам Джун Пайка [141]. Починаючи від скульптурних композицій з телевізійних моніторів, відеохудожник продовжив працювати з відеостінами та проєкторами, щоб створити концептуальне просторове середовище (іл. 2.2.12).

Більш широке розуміння трансформації візуальної мови у мистецькому просторі з'являється протягом ХХ ст. на тлі концептуальної складової відеоарту і, зокрема, відеоінсталяції (іл. 2.2.23). Серед видатних американців відеохудожник Г. Хілл використовував комбінації зрізаних моніторів і проєкцій для взаємодії між твором і глядачем (іл. 2.2.24; 2.2.25; 2.2.26). Під час виставки потужного відеопроекту Б. Віоли у кількох музеях у 1998 р. і одночасного проєктування відеообразів у різних локаціях, *відеоінсталяція* стає домінуючим форматом сучасного мистецтва (іл. 2.2.27).

Головна «місія» відеоарту, як вважають теоретики, полягає в специфічній концепції цього художнього напрямку; якщо мистецтва спочатку накопичують ознаки інших видів, намагаючись буди дотичними та віднайти схожі риси до вже існуючих, то відеоарт, навпаки, спочатку в художньому «спротиві» заперечує всі

традиційні принципи та усталені канони, а потім, вбираючи в себе інші мистецькі форми, отримує свій концептуальний і гібридний характер.

З огляду на ці ознаки відеоарту, одразу залучаємо до мистецтвознавчого кола імена художників-акціоністів, які передусім потребували документації своїх мистецьких дій. Спочатку для цих цілей використовувались, звісно, фотокамери або аматорські кінокамери, з появою ж портативної відеокамери основним засобом створення документації стала відеозйомка. Згодом деякі художники почали фільмувати свої перформанси, і саме це сприяло появі жанру *відеоперформанс*. Але головна відмінність, що відрізняла відеоперформанс від простих зйомок, – відеокамера була не як один з реципієнтів дійства, а єдиним глядачем.

Одним з перших художників, хто застосував відео як компонент своїх перформансів, був Віто Аккончі, а відеотехнології допомагали йому в дослідженні інтимності й дистанціювання, оскільки головною і єдиною дійовою особою відеоперформансу був сам перформер. Застосування тілесності як об'єкта відеоарту є головною візитівкою цього автора, який також розробляв методи створення інтерактивних відеоперформансів із залученням глядачів (іл. 2.2.28). Найбільш радикальним і відомим його відеоперформансом стала робота «Seedbed» (1972), в якій автору вдалося залучити публіку для створення роботи через взаємну комунікацію «художник – глядач».

Також підхопили ідеї В. Аккончі, підіймаючи проблему тілесності, та створювали відповідні провокаційні висловлювання Дара Бірнбаум, Білл Віола, Гері Хілл, Джоана Джонсон, Валі Експорт, Йозеф Бойс, Ана Менд'єта і Стюарт Брислі та ін. Мистецтвознавці й теоретики того часу, зокрема Амелія Джонс (Amelia Jones), яка спеціалізувалась на феміністському мистецтві, бодіарті, перформансі й відеоарті, приділяла увагу проблемі присутності, розглядаючи перформанс крізь ідеї постструктуралізму, зосереджувалась на феноменологічному розборі творів. Присутність у реальному дійстві, як для арткритика й куратора, для А. Джонс не була привілеєм, у порівнянні зі специфікою переживання цієї дії у відеодокументації. Аналіз науковицею

доробку художників 1960–1970-х рр.: Йоко Оно, Барбари Т. Сміт, Джини Пане, Валі Експорт, Каролі Шнімманн показує, що тіло розглядалось художниками як текст, а засоби читання цього тексту до уваги не брались: чи це відбувалось під час перформативної дії, чи це була ретроспектива у відеодокументації (іл. 2.2.29). А. Джонс також підтримала ідеї Р. Краусс про взаємодію перформансу та відеодокументації в контексті «взаємодоповнення». За словами Р. Краусс, «відео у змозі фактично одночасно фіксувати й показувати – здійснюючи миттєвий зворотний зв'язок» [170].

Наступною темою, яка спровокувала інтерес до відеопрактик у 1970-х рр., було феміністське мистецтво. Протягом 1970-х в Америці з'являється плеяда відеохудожниць, котрі застосовували відео як маніфестацію своїх поглядів. Твори феміністок дуже часто відображали їх особисті історії. Доволі впливова відеохудожниця Марта Рослер, одною з найвідоміших робіт якої є «Семіотика кухні» (1995), пародіює кулінарні телешоу, а також наголошує на стереотипах розподілу праці, де жінка опиняється завжди в ролі домогосподарки.

Дуже радикальна авторка, що народилась в Австрії, Валі Експорт і її відеопрактики базувались на концептуальних роботах у таких жанрах, як відеоінсталяція, відеоперформанс, кіно, відеодокументація, комп'ютерна анімація. Під впливом кола австрійських художників-акціоністів Валі Експорт створила 1968 р. низку провокаційних відеоперформансів, які стали програмними: «Tapp-und Tast-Kino» («Кіно дотику»), «Aktionshose: Genitalpanik» («Геніальна паніка»), присвячені об'єктивізації жіночого тіла в кіно (іл. 2.2.30). У 1977 р. Валі Експорт створила фільм «Facing a Family», що став першим відеоартом, який було продемонстровано на телебаченні.

Творчість американської відеохудожниці іранського походження Шірін Нішат відзначають у межах постфемінізму. Її відеотвори, на відміну від доробку М. Рослер, – це не призов до активних дій, а спротив стереотипам самоусвідомлення жінки в ісламському суспільстві. Визнання Ш. Нішат принесли твори відеоарту «Турбулентний» («Turbulent»), «Захоплення» («Rapture»), за які відеохудожниця отримала Міжнародну премію XLVIII Венеційської бієнале в

1999 р. У комбінації музики й відеозображення Ш. Нішат вбачала створення переживання, що є рушійною силою для глядача (іл. 2.2.31).

Важливим технологічним досягненням відеоарту 1970-х вважаємо винахід і застосування *відеосинтезаторів*. Одним з тих, хто почав експерименти в галузі відображення звуків, був Стівен Бек, згодом він розробив синтез відео й інтерактивний відеоарт, а свій перший пристрій назвав «Відеосинтезатор № 0». Згодом з'явилися нові винаходи, зокрема «Прямий відеосинтезатор», що дозволив отримувати зображення без застосування камери. Художник зазначав, що цей винахід може функціонувати як пристрій «електронного скульптурування», що призначений для генерування чотирьох ключових аспектів відео: зображення, кольору, форми і текстури. Починаючи з 1975 р. відбулась взаємодія аудіального й візуального, а до експериментів С. Бека доєднався знаковий мистецький дует Штейни й Вуді Васюлок.

Поява відеосинтезаторів перш за все пов'язана саме з творчістю останніх, а згодом ці практики сприяли появі перформативного відеоарту. Головною метою Ш. і В. Васюлок, як вважали художники, було дослідження «матеріальних» властивостей відео. У 1971 р. митці отримали грант від Нью-Йоркської ради з мистецтва для створення масштабного проєкту «Електронна кухня» (The Kitchen LATL), який став програмним майданчиком, «тестовою лабораторією для живої публіки», де готували «страви» з відео, музики й перформансу, що сприяло стрімкому розвитку відеоарту (іл. 2.2.32). У колі «Електронної кухні» працювали також відеохудожники Нам Джун Пайк, Айра Шнайдер, Беріл Корот, Френк Жиллет, Жан Доуні та ін. Мистецький дует Штейна й Вуді Васюлок для вирішення завдань з електричними маніпуляціями працював разом з інженерами і надалі конструював машини, які б дозволяли здійснювати нові візуальні та звукові експерименти, переважно для деконструкції образів у вигляді елементів та їхніх кодів, демонструючи фундаментальну відмінність відео від кіно (іл. 2.2.33). Художники вважали, що на кіноплівці присутня зменшена копія зображення, яке проєктується на екран, а *відео – це чистий сигнал*.

Попри заяви про те, що відеоарт не несе оповідального характеру, у низці робіт Б. Наумана 1970-х рр. спостерігаються, навпаки, експерименти з нарративним потенціалом відеоарту. Переважно ці роботи належать до жанру *відеоперформанс*, у яких художник демонструє втрату зв'язку між аудіальною і візуальною складовою, у відео «Жорстокий інцидент» автор створює агресивну атмосферу завдяки хаосу й какофонії. У роботі «Синхронізація губ» відеоарт виступає як аудіовізуальне середовище, де зображення й звук мали рівноцінність для сприйняття глядачем, зливались в одне ціле, при тому що звук слів, котрі проголошувались, не збігався з рухом рота на екрані (іл. 2.2.35). Погоджуємось, такі експерименти є важливим доробком для даного дослідження відеоарту в морфологічному аспекті, а також знаходження його місця в ієрархії всіх аудіовізуальних мистецтв.

Від 1980-х рр. відеоарт отримав широке визнання, відтак відбулась інституціоналізація цього виду мистецтва. Міжнародні фестивальні рухи поступово популяризували відео, а отже, його присутність стала обов'язковою у вигляді трансляції в просторах сучасних галерей і музеїв, до того ж спостерігаємо конкурування з традиційними і сталими формами мистецтва. Саме в цей час відбуваються значущі зміни в технічному розвитку відеоарту, що в його морфогенезі набувають нові зіставлення з цифровими технологіями. Комп'ютерна графіка активно поширює використання графічного зображення, яке з'являється також в основі відеоінсталяцій, отже, й відео все частіше зараховують до нових медіа або розглядають у сфері медіамистецтва.

Від 1990-х рр. у практиках одного з ключових митців американського відеоарту Б. Віоли, який спирався не на телебачення, а на живописні прийоми, відбувається поєднання живопису й відеоінсталяції, у творі «Привітання» (1995) автор інсценував, «ожививши», статичне зображення картини Якопо Понтормо «Зустріч Марії та Єлизавети», а подібні мистецькі практики з використанням від дуже сповільненої зйомки до майже нерухомого відеокадру стають авторською візитівкою Б. Віоли [213]. Доволі часто художник експонує відеоарт у церквах завдяки релігійній складовій своїх творів, також звертаючись до спадщини

італійського Ренесансу. Саме завдяки Б. Віолі відеоарт, що вважався завжди бунтарським та експериментальним, було визнано одним з базових форматів сучасного візуального мистецтва (іл. 2.2.36).

Інший провідний американський художник і режисер М. Барні в постмодерністській метафорі у вигляді сюрреалістичної серії фільмів «Кремастер» (1994–2002), яка складається з п'яти частин з рандомним характером послідовності сюжетів, довів, що серіальність відео необов'язково дорівнює його до кіно. Шокуючі візуальні картини з естетичними спекуляціями, спірні змісти й домисли, зациклені на тілесності, котрі розглядають тіло як об'єкт для деконструкції, не мають при цьому логічної структурної побудови сюжетів, що й зараховує ці твори до відеоарту (іл. 2.2.37; 2.2.38). У художньому проєкті «Малюючи межі 1–6» (1987) художник виступив як перформер та через фізичний спротив тіла створив низку студійних експериментів у вигляді серії відео й фото. Сьома частина цього проєкту була презентована як триканальне відео в експозиції Венеційської бієнале 1993 р. разом із серією картин і фотографій, за яку художник отримав премію «Аперто». Незважаючи на появу відтінків наративності та навіть повномасштабного кінематографічного дійства, у відеопроекті М. Барні «Розчинення світу 9» («Drawing Restraint 9») 2005 р. маємо говорити про зберігання основного характеру відеоарту, отже, не зараховуємо вищезазначений твір до формату кіно (іл. 2.2.39). Погоджуємось із думкою про тяжіння художників на межі ХХ і ХХІ ст. до тенденцій повернення відеоарту в лоно кінематографу й експериментальних фільмів, але збереження рис акціонізму, перформативності, інтерактивної та концептуальної складової в алогічному відеоряді продовжує відрізняти цей імєрсивний мистецький напрям від інших видів екранних мистецтв.

Від 2000-х, коли відео стало частиною масової культури та практично основним видом мистецтва, змінюється специфіка відеоарту, оскільки поява останнього сприяла змінам форматів ТБ-мовлення. Міленіум продемонстрував, як багато радикальних експериментів раннього відеоарту стали звичайним явищем на сучасному телебаченні, відповідно, змінилась і суть відеоарту. Поява нових

видів цього напрямку, зокрема віджеїнг, змінила принципи опрацювання відеотехнологій. Візуальні процеси почали відбуватися безпосередньо перед глядачем у реальному часі, під час мікшування відеоряду в онлайн-форматі. Митців, котрі завдяки спецефектам створюють відео, яке відображає характер музики, що виводиться на екран перед публікою, стали називати VJ-художниками.

Отже, аналіз світових відеопрактик демонструє чітке територіальне походження відеоарту як частини західного мистецтва, перші зразки спостерігаються в Америці. У цей самий період, від сер. 1960-х, відеотвори з'являються також у різних країнах Західної Європи завдяки міжнародному художньому руху «Флюксус». Поступово практики використання відео поширюються, доходячи до Східної Європи, але із запізненням. Перелік країн Східної Європи, які входили до соціалістичного табору й більш-менш наближені до України: Польща, Чехословаччина, Угорщина, Болгарія, Румунія, Сербія; більш віддалені, але мали мистецькі перетини – Естонія, Литва. Найтісніші мистецькі контакти спостерігались із польським відеоартом від 1990-х рр. Утім, поява в Польщі відеопрактик відбулась на два десятиліття раніше за українські – в 1970-х, а традиції мистецьких шкіл надали підґрунтя розвитку самобутності й вироблення власних національних ідентичностей у відео. Саме теоретичні розробки польських науковців сприяли подальшому стрімкому розвитку відеоарту, заохочуванню митців до відеопрактик, до проголошення авторських маніфестів, вироблення важливих експлікацій, що формувало уявлення про польській відеоарт. Інституції, які сприяли поширенню зацікавленості в роботі з відеотехнологіями: товариство Майстерні форми фільму (WFF) в Лодзі (1970–1977), а також дослідницький клуб Лодзької кіношколи. Засновниками WFF були В. Брушевський (Wojciech Bruszewski), П. Квек (Pawel Kwiek), Й. Робаковський (Józef Robakowski), А. Розицький (Andrzej Rozycki), З. Рибчинський (Zbigniew Rybczyński) (іл. 2.2.40). Зокрема дослідження відеопрактик Й. Робаковського висвітлює польський науковець К. Синкевич, який описує застосування

відеохудожником аскетичного набору інструментів для авторського висловлювання і наближення глядача до розуміння «чистого фільму» [202].

Варто говорити про активність польських митців, які сформували творчі осередки та створили рухи для подальшого розвитку відеоарту. Хронологія процесу становлення простягається від 1960-х, коли з'являються художні формування, що додають до інструментарію відеокамери: «Петля» (1960–1966), «Нуль 61» (1961–1969), «Ритм» (1962–1963), «Круг» (1966–1967). Протягом 1970–1980-х рр. художники кола мистецьких угруповань, рухів і кіноінституцій виробляли основні відмінності польського відеоарту, закладаючи традиції, стиль і характер візуальної мови (іл. 2.2.41).

Ситуація з польським відеоартом, на відміну від українського, не виглядала як ізольована внаслідок існування арткритики й теоретичних досліджень. Спорідненість маємо в технологічній складовій, на початковому періоді також спостерігається переважно застосування кінотехніки, а мистецькі спільноти навкруги кіногуртів, де кіноплівка 8 і 16 міліметрів була головним матеріалом, залишились єдиним місцем для експериментів з відео. Оскільки кіно й телебачення у Східній Європі мали ідеологічний характер контролю й були інструментом пропаганди, про вільне висловлювання через відеоарт протягом тривалого періоду – не згадуємо. Цей фактор був вирішальним для багатьох східноєвропейських мистецьких осередків та став причиною запізнення в появі перших зразків з відеоскладовою, а отже, це стосується як Польщі, так і Чехословаччини, Румунії, Угорщини й України.

Підсумовуємо, особисті рефлексії, завдяки відео, надали художникам відчуття свободи, а поява відеокамери в руках митця перетворила пересічного автора на першовідкривача відеоарту у своєму локальному мистецькому осередку. Аналіз творів східноєвропейських відеохудожників доводить тісний зв'язок з перформансом на прикладі творчої спадщини сербської художниці М. Абрамович (Marina Abramović) і низки ключових її відеопроектів, один з них – «Сім смертей», створений у колаборації з відомими режисерами А. Г. Іньярриту (Alejandro González Iñárritu), Р. Поланскі (Roman Polanski) і Й. Лантимосом

(Yorgos Lanthimos). Відеосерія є своєрідним триб'ютом оперній співачці М. Каллас (Maria Callas) у вигляді 7–10-хвилинних сюжетів М. Абрамович, які були представлені до уваги широкої публіки вже 2020 р. в Королівській академії Лондона (іл. 2.2.42). Отже, відзначаємо появу нового експозиційного уявлення в репрезентації відеоарту у східноєвропейських відеохудожників та спробу розширити мистецький простір через інсталяцію, але не бачимо тотожності між стильовими знахідками мистецьких осередків різних країн.

2.2 Генеза, становлення і розвиток українського відеоарту

Висвітлення передумов появи відеоарту в Україні варто розпочати з аналізу соціокультурних змін, яких зазнала мистецька спільнота в межах території України на початку 1990-х рр. Зовнішніми впливами на відеопрактики українських художників називаємо розвиток відеоарту в європейських країнах, що межують з Україною, а також експерименти з застосування відео в художніх проєктах, які відбувались у мистецьких осередках на всьому пострадянському просторі. Об'єктивними причинами для створення робіт з відеоарту стало бажання українських художників зруйнувати ідеологічні стереотипи, що були помітні на всіх телевізійних програмах, і подолати державну монополію на засоби ТБ. Іншим чинником, що сприяв зародженню відеоарту в Україні, став безперешкодний доступ до відеотехніки й відеокамер, що хоч і були в обмеженій кількості, але з'являлись у розпорядженні художніх спільнот, кіногуртів, неформальних мистецьких кінооб'єднань [106; 107].

Для розв'язання поставлених завдань з аналізу особливостей українського відеоарту необхідно розглянути його еволюційний розвиток і генезу, що лежала у відеопрактиках художників, які намагались демонструвати свою творчість саме під час квартирних виставок через побоювання репресій з боку офіційних властей. Є підстави говорити про український відеоарт кін. 1980-х рр. та навіть про перші роки Незалежності як про латентний період, оскільки кін. ХХ ст. теоретики й мистецтвознавці взагалі не вважають медійними часами в тому сенсі, як ми називаємо їх у сьогоденні. В українському мистецтвознавчому дискурсі

напрям «відеоарт» на поч. 1990-х сприймався як новий вид мистецтва, хоча світова історія починалася ще з 1960-х рр., тому маємо доволі небагато інформаційних джерел того періоду про відеоарт, навіть зазначаємо відсутність будь-яких теоретичних досліджень. Отже, офіційна ідеологія, соціалістичний реалізм і монополія на мистецтво стали першопричиною «закритих» випробувань відеотехніки, тимчасове позичання кінокамер або відеокамер для особистих зйомок вважаємо причинами неможливості професійного росту у відеопрактиках, які здебільшого мали аматорський характер. Поодинокі власники камер, намагаючись продемонструвати власні експериментальні фільми, збирались під час квартирних виставок у невеликому колі для дискусій і обговорювання подальших мистецьких стратегій [53, с. 318].

Цю ситуацію в українському мистецтві взялась вирішувати молода генерація 1990-х та мистецькі спільноти, які займались альтернативним мистецтвом і були пов'язані з традиціями художників-нонконформістів [23]. Подальше «розкартинення» йшло паралельно з виходом статичного зображення в рухоме, тобто через екранні мистецтва. Головним чинником стало привертання уваги до технології відео й зацікавленість у відеокартинах (зображеннях), що збігалось з кризою експозиційності [94, с.132]. Жанрова ієрархія, яка мала на вершині живописну картину та була «картиноцентричною» в системі українського мистецтва, поступово змінила оптику і стала однією з можливих версій, а згодом розпалась на багато «картинностей» з абсолютно новими витоками й мотивами, ознаками та морфологічними одиницями. У генезі цієї трансформації дійсності у візуальному просторі мистецтва молодій незалежній державі знаходилося саме рухоме зображення, яке йшло через екран і визначилось у *відеоарті*, зародження якого в Україні окреслюємо 1990-ми рр. Інституційні перешкоди в демонстраціях інших видів мистецтва, крім академічних, відмова в експонуванні творів відеоарту з огляду на його концептуальний характер і документування соціальних явищ, що несли загрозу руйнуванню ідеологічних стереотипів життя в соціалістичному суспільстві, – все це віддаляло час офіційної появи відеоарту на художній сцені України. При цьому зазначаємо основні міста: Київ, Харків,

Львів, Одеса, в яких на поч. 1990-х рр. відбулись найбільші зрушення в напрямі застосування відеопрактик та просування відеоарту. Варто наголосити: оскільки відеоарт має технологічні складові, які вимагали специфічного відеообладнання або наявності телестудій, цей вид мистецтва перш за все зародився в містах. Іншою його характерною рисою стала присутність освітніх інституцій або кіногуртів, тож у майбутньому саме зазначені регіональні центри заклали традиції відеоарту, тому в даній праці називаємо їх відповідно: *київська школа відеоарту*, *харківська школа відеоарту*, *львівська школа відеоарту*, *одеська школа відеоарту*. Крім великих регіональних центрів, до сер. 1990-х рр. відеоарт виник, зокрема, в декількох локальних мистецьких осередках: Херсоні, Івано-Франківську, Дніпрі (схема 2.1.).

Підсумовуємо: виражальний інструмент відеокамера, на відміну від історії американського та західноєвропейського відеоарту, потрапив у зовсім інший контекст. Від революційного мистецтва «спротиву» телебаченню й стереотипам кінематографу, в українському соціокультурному полі відеоарт отримав інше призначення, виступаючи проти офіційної ідеології в мистецтві на всьому пострадянському просторі. Його задачею стало вироблення нового національного візуального коду в мистецтві незалежної України з паралельним генеруванням мистецьких ідентичностей в художньо-зображальній системі. Зазначаємо прогресивні зрушення відбулись у ті часи, коли суспільство на пострадянському просторі, зокрема в незалежній Україні, отримало відкритий доступ до благ західної цивілізації у вигляді сучасної техніки в домашньому побуті й на роботі – в комерційних офісах. З цього приводу змінився й асортимент технологічного інструментарію українських художників, відчулося посилення конкурентоспроможності тих авторів, які почали створювати роботи в синтезі мистецтв, найбільш мотивовані на художній експеримент додали у свою творчість відео.

Залишався парадокс невивченості відеоарту, розмитості меж зародження та сприйняття цього напрямку. Спостерігаємо невизначення його концепції в загальному понятті «медіамистецтво», що мало у своїй основі інші технологічні

практики, пов'язані з програмуванням і цифровими технологіями. Вітчизняні теоретики вбачають цю проблему перш за все в браку регулярних видань, преси та арткритики, які мали в 1990-ті рр. маргінальний характер існування. Відсутність в українському мистецтвознавстві цього часу інформації про відеоарт та про інші медіа позначила мистецьке «забуття» щодо інформації про художні події, виступи, анотації, пресрелізи, інтерв'ю, а отже, практично не збереглися каталоги, друковані публікації з візуальною складовою, експлікації з відеоарту, або в деяких випадках такі матеріали не зазначені.

Оскільки відеоарт уперше з'явився в Америці та Західній Європі, основні (базові) теми і жанри цього напрямку несли специфічний характер технологій та авторських висловлювань, не притаманних українському мистецтву. З початку появи відеоарту в Україні, вітчизняні дослідники аналізували доробки місцевих художників, а куратори й митці спирались на власні експерименти з відео, базуючись переважно на художніх і аналогових практиках. Не маючи теоретичних знань і уявлень про художні прийоми іноземних художників, мистецькі осередки окреслили автономний розвиток відеопрактик, що позначилось на особливостях розвитку та на появі власних художніх рис і візуальної мови в українському відеоарті [14]. Наголошуємо, що історія зародження цього напрямку як у технічному, так і в художньому аспекті не була калькою зі зразків творів американських піонерів відеоарту, а базувалась на художніх традиціях національного українського мистецтва та виявляла власний аутентичний характер.

Перші кроки українських художників, які розпочали експериментувати з відеотехнологіями, говорять про обмежене коло учасників та поціновувачів відеоарту. Галеристи або куратори виставок періоду 1990-х, ті, в кого була інформація щодо встановлення генетичного джерела та хронології подій задля створення повноцінної історії відеоарту, не мали такої мети, а для багатьох непосвячених у ці процеси деякі ресурси й до сьогодні є важкодоступними. Зазначаємо головні чинники цього процесу в наявній тоді невисокій якості відеоносіїв, крихкості відеотехнології як такої та розумінні про часткову втрату

візуальної інформації. Покращення ситуації з українським відеоартом припало на кін. 1990-х – поч. 2000-х з появою публікацій, регулярних оглядів у газетах, тижневиках, з проведенням більш численних виставок з демонстрацією творів відеоарту та арткритикою на них з боку мистецтвознавців, а не пересічних авторів. Усі ці заходи сприяли ґрунтовному переосмисленню культурних процесів у сфері візуальних і технологічних мистецтв, можливостей збору відеоматеріалів, а також архівування відеоарту [29].

Проблеми, пов'язані зі знаннями про відеоарт, визначаємо в його відсутності в українському мистецтвознавчому дискурсі поч. 1990-х, в невизначеності термінологічного апарату, обмеженій кількості теоретичних досліджень, що не додавало його в коло мистецької видової ієрархії. Висвітлення відеопрактик відбувалось крізь призму експериментів з відео, а відеоарт вважався художньою практикою, а не самостійним напрямом у мистецтві. Додавалася відсутність дисциплін, які вивчали теорію відеоарту в освітніх закладах, і, відповідно, нове покоління не практикувало з відео, а художньою спільнотою відчувався брак артінституції, майданчиків та галерей для демонстрації творів відеоарту – все це не сприяло його статусності, а спровокувало мистецькі кола на появу власних, андеграундних рухів [60, с. 61].

Український відеоарт потребував більш системного дослідження в національних інституціях, утім, більшість актуальних публікацій українських мистецтвознавців і теоретиків 1990-х рр., зокрема київського арткритика та куратора О. Соловйова, виходили на закордонних ресурсах, наприклад в одному з відомих московських журналів «ХЖ» («Художнє життя»), що не привертало належної уваги до українських медіа та залишало поза увагою самотній характер відеотворів, які сприймалися як прояви московського концептуалізму.

Згодом, у др. пол. 1990-х рр., розпочався належний процес аналізу творів актуального мистецтва, зокрема відеоарту, який був націлений на дослідження національного характеру, пошуків ідентичностей у візуальній мові та був орієнтований на підтримку діяльності українських відеохудожників, мистецьких спільнот і художніх осередків, проведення міжнародних відеофестивалів,

медіафестивалів молодіжних проєктів [68]. З поч. 2000-х рр., майже через десятиліття по встановленні незалежності України і початку державотворення, ситуація кардинально змінилась. Виникли соціокультурні умови для появи більшої кількості мистецьких ініціатив, що потребували вироблення нового національного стилю, а також робіт з модерними аудіовізуальними технологіями і відеопрактиками для входження у світові мистецькі процеси [102]. Спочатку, з'явившись на художній сцені, відеоарт виступав як бунтарський, позаінституційний вид мистецтва, але сучасний український відеоарт демонструється в найкращих галереях і музеях світу, влаштовуються спеціальні відеофестивали, які стали грандіозними майданчиками для демонстрації українських проєктів [98].

Точкою відліку, яка позначила генетичне джерело українського відеоарту, вважаємо подію, коли молода інституція ЦСМ Сороса презентувала в Медичній бібліотеці проєкт видатного світового лідера відеоарту Вуді Васюлки, американця чеського походження, – кін. 1993 р. Відтак в українському сучасному мистецтві відкрився шлях до усвідомлення відеотехнологій як відтворення рухомого зображення та існування відеоарту у вигляді об'єкта нематеріального мистецтва.

З сер. 1990-х рр. переважно в Києві почалась череда просвітницьких проєктів та презентацій експозицій провідних західних художників, які конкурували з дорогими масштабними кураторськими проєктами українських митців. Перші відеопрактики спостерігаємо у творчості таких провідних художників транс авангардистів, як Олександр Гнилицький, Василь Цаголов, Арсен Савадов, Олег Тістол та ін. Наступною генерацією, що застосувала відеотехнології та додала відеокамеру до своїх художніх інструментів, були Гліб Катчук, Іван Цюпка, Ольга Кашимбекова, Дмитро Дульфан та ін., які вже свідомо виробляли твори з відеоарту. Разом з ними сформувалось коло молодих кураторів-мистецтвознавців, котрі були виховані такими діячами актуального мистецтва як Надія Пригодич, Катерина Стукалова, Олена Міхайловська. Виникнення в 1990-х рр. низки київських галерей, що орієнтувались на актуальні мистецтва, таких як «Бланк-арт», «L-арт», галерея «РА», «Карась», із фінансуванням некомерційних проєктів

завдяки Міжнародним Арт-Ярмаркам, надавало змогу демонструвати й експериментальні види мистецтва, зокрема відеоарт. Важливим чинником була поява арткритики й художньої преси у виданнях «Парта», «Terra Incognita»; на жаль, вони були нерегулярними.

Роботи, які нині вважаються класикою українського відеоарту, створювали художники з різних регіонів країни, що сприяло виробленню власних характерних особливостей, притаманних регіональним і локальним школам, пов'язаних з їх культурними традиціями. Основним місцем від початку 1990-х рр., де виникла можливість опрацьовувати технології відео, генерування відеозображення, експонування складних за комутаційними засобами і трансляціями медіа, а також здійснювати репрезентацію творів відеоарту, звісно, вважалась столиця України – Київ. Придбання відеокамери або техніки для багатьох художників взагалі була неможливим, тому в 1990-ті все це було рідкістю і відео опрацьовували лише «обрані» митці. Об'єднання художників у спільноти доводило, що можливості співпрацювати задля вироблення відеоарту розкриває широкі горизонти для просування національної ідеї та українських відеопрактик на світовій культурній сцені, що могли бути представлені на закордонних артмайданчиках, художніх інституціях і галереях сучасного мистецтва.

Крім Києва, спалахи візуальної активності й відеопрактики у мистецьких осередках спостерігаємо також у Херсоні, Івано-Франківську, Львові, Одесі. Місто Харків як другий за масштабом регіональний центр окреслило появу на початку 1990-х рр. відеопрактик через акціонізм «Групи Швидкого Реагування», діяльність якої ґрунтувалась на досвіді соціально-критичної фотографії, а візуальні акції документувались на відео. Від 1997 р. на майданчику андеграундної галереї «Навпроти» вперше демонструвались твори відеоарту молодою генерацією харківських відеохудожників. Того ж 1997 р. було засновано мистецьке угруповання «Тотем» у Херсоні, протягом десятиліття воно стало яскравим самобутнім художнім явищем з національними українськими ознаками й рисами, а також з характерними мистецькими ідентичностями, що склались як

херсонський відеоарт [85, с. 22]. Одеські художні кола почали активно застосовувати в мистецьких практиках відеоінсталяцію, що стало маркером одеського відеоарту протягом 1990-х. Львівське творче угруповання «Фонд Мазоха» визначило інший вимір мистецтва, транслюючи роботи з космічної орбітальної станції «Мир» 1993 р. Запис відеотрансляції «Мистецтво в космосі», що був зроблений на відеокасету, став практично першим твором відеоарту в Україні.

За словами арткуратора Олександра Соловйова, йдеться про інший часовий відлік – окреслений мистецькими практиками художньої спільноти «Фонду Мазоха». Це не збігається з інформацією з різних джерел, натомість О. Соловйов визначає перші спроби українського відеоарту 1991-м р., наголошуючи на початку цього мистецького напрямку, що виходить з особливої художньої концепції львівської групи «Фонд Мазоха». Не погоджуємось, оскільки відеопрактики в тих чи інших візуальних формах застосовували художники в різних регіональних мистецьких осередках як наприкінці 1980-х, так і на початку 1990-х, тому говорити лише про львівське угруповання «Фонд Мазоха» як першовідкривачів відеоарту не є коректним.

Натомість вважаємо визначною подією показ відеокасети «Мистецтво у космосі» Ігорем Подольчаком («Фонд Мазоха») кураторці бієнале в Сан-Паулу Марті Кузьмі (Marta Kuzma), це сталось під час спілкування в колі київських художників «Нової хвилі» та одеських художників Олександра Ройтбурда і Михайла Рашковецького в Києві. Відтак уперше український відеоарт було відібрано до складу виставкової експозиції та представлено на міжнародній бієнале в Сан-Паулу, Бразилія, 1994 р. [98]. Наголошуємо, що низка подібних художніх рухів, подій, виставкових проєктів, творчих ініціатив, теоретичних досліджень протягом тридцятирічної історії позначила генезу, розвиток і становлення мистецького напрямку *відеоарт* з його особливими рисами, притаманними українському національному мистецтву.

Ситуація з невизначеністю більш чітких меж появи відеоарту в Україні, перш за все, пояснюється отриманням інформації переважно зі слів кураторів або

художників, а також із пересічної преси. Інша причина – відсутність вітчизняних профільних інституцій на кшталт німецької «ZMK» або польської «WRO», а також відділень нових медіа в державних академіях, коледжах і школах мистецтв, які б могли фіксувати інформацію через ресурси, архіви або каталоги, своєчасно позначаючи народження національних шкіл українського відеоарту. Відтак, комунікації між художниками не були розвинуті, й у цьому вбачаємо головні причини автономного розвитку відеоарту в різних регіонах України, а також складну заангажовану ситуацію навколо відеоарту, яка зберігалась протягом останньої декади ХХ ст.

Проблема лежить в неусвідомленому продукуванні творів відеоарту самими авторами, а також у несерйозному ставленні до відео, в цьому вбачаємо ситуацію невиокремлення відео як самостійної форми на першому етапі його зародження й, відповідно, створення ситуації невизначеності. З інших мистецтвознавчих джерел, зокрема з публікацій львівського дослідника Володимира Когута, дізнаємось про видатного художника Андрія Боярова, котрий у творчості застосував медіуми фотографії й відео. Цей автор своїми відеотворами 1990-х рр. довів про відокремлення відеопрактик, не впроваджуючи відео як документацію, наголошуючи на самодостатності відеозображення, що є також важливими фактами для дослідження генези українського відеоарту [53, с. 323].

Цифрове майбутнє, що наближалось, необхідно було наздоганяти за допомогою всіх можливих способів, а оскільки від початку українські художники не були обізнані в теорії та історії світового відеоарту, то мали здійснити спробу мистецького реваншу. Називаємо його трансгресивним по суті, тому що незнання дозволило створити сміливі й самобутні, навіть своєрідні роботи, що потім стали класикою *українського відеоарту*. Митці почали порушувати заборонені питання й розкривати теми тілесності, сексуальності та споживацької культури буття, поступово торкаючись табуйованих у заангажованому пострадянському суспільстві соціальних і політичних проблем. Одними з перших відеотворів є наступні роботи ключових українських художників: «Спляча красуня» (1992) і «Криві дзеркала. Живі картини» (1993) Олександра Гнилицького, Наталії

Філоненко, Максима Мамсікова (Київ), відеотвори в межах артпроєкту Марти Кузьми «Алхімічна капітуляція» (1994), «Герби» Арсена Савадова і Георгія Сенченка (1994), «Тверде ТБ» (1995) Василя Цаголова (Київ), «Психоделічне вторгнення панцерника “Потьомкін” в тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна» (1998) Олександра Ройтбурда (Одеса), «Спрага» (1998) Іллі Ісупова (Київ), відеоінсталяція з пілососом на виставці «Інтермедія» у ЦСМ Сороса (1998) Сергія Браткова (Харків) та ін. Згодом відеокамера стала більш звичним мистецьким інструментом у творчості українських художників, а медіум відео використовувалось набагато частіше.

Нова доба в українському сучасному мистецтві, яка ознаменувалась переходом від аналогових до цифрових технологій, випала на др. пол. 1990-х рр. Від часу заснування 1997 р. в київському ЦСМ Сороса програми «Інфо Медіа Банку» (ініціаторами стали кураторка Н. Манжалій і арткритикиня К. Стукалова), присвяченої розвитку цифрових медіатехнологій, з'явилися і можливості опрацювання відео, а отже, відповідно, розвитку напряму *відеоарт*. Оскільки лекторами стали західні експерти: директор європейського фестивалю медіаарту в м. Оснабрюк, Німеччина (ЕМАФ), Герман Ньорінг та Ришард Клушчинський, українським митцям фактично було надано не тільки необхідне обладнання для створення відеоробіт, а й запропоновано освітні програми, які забезпечували професійне зростання покоління відеохудожників. Відеороботи, створені на базі медіалабораторії ЦСМ Сороса, розміщували в мережі на SCCA homepage, крім того, інтернет-проєкти, розроблені в межах «Інфо Медіа Банку», представляли, зокрема, на відеофестивалі «Dreamcatcher». Наступною важливою віхою є створення виставкових рухів, що продемонстрували розвиток українського відеоарту, зокрема найважливішими є архів першого українського відеофестивалю «Dreamcatcher» 1998–2001 рр., київського фестивалю медіаарту «КІМАФ» 2000–2002 рр., а також лінійка виставкових проєктів у Києві, зокрема в Мистецькому арсеналі, «Прощавай, зброє» у 2004 р., організована Благодійним фондом Віктора Пінчука «Сучасне мистецтво в Україні», й «Перевірка реальності» – постмедійне мистецтво 2005 р., організована «PinchukArtCentre» в

«Українському Домі»; крім зазначених подій, у 2003 р. відбувся перший харківський масштабний міжнародний фестиваль молодіжних проєктів «NonStopMedia», що започаткував відеоархів. Усі ці заходи були присвячені не тільки виявленню імен ключових художників, що практикували у своїй творчості відеоарт, а й явищам, школам і періодам. Важливими інформаційними носіями стали друковані та онлайн-каталоги виставок, що сприяли дослідженню візуальної складової та появі таким чином можливості виявити онтологію і морфологічну структуру українського відеоарту, наповнюючи його новими теоретичними поглядами, значеннями та смислами через розвідку особливих концепцій розвитку різних міст і культурних регіонів України.

Інший масштабний артпроєкт (2018) «Flashback. Українське медіа-мистецтво 1990-х», куратором якого став теоретик та мистецтвознавець Олександр Соловійов, відбувся в Мистецькому арсеналі (Київ) – це стало історичною репрезентацією, виставкою-антологією, під час якої було представлено значний список імен, подій, відеотворів. Вважаємо цю виставку однією зі значущих, що може вважатися як дослідження всього зрізу українського відеоарту. За концепцією назви проєкту – це повернення до мистецьких історій 1990-х рр. та періоду кін. ХХ ст., дослідження ключових відеотворів і діяльності цілої генерації відеохудожників у незалежній Україні. Саме О. Соловійов наголошував на типовому явищі в мистецтвознавстві, коли теоретики і дослідники концентруються на вивченні творів, стилів і напрямів у мистецтві минулих століть, але при цьому не мають ґрунтовно вивчених культурних явищ сьогодення, не розробляють базову термінологію, яка може характеризувати ці експериментальні й авангардні явища сучасного мистецтва. Науковець називав даний феномен культурною деменцією, порівнюючи з тим фізіологічним станом людини, коли «довга» пам'ять вихоплює інформацію з минулого, а «коротка» не акцентує увагу і не зосереджується на тому, що відбувається тут і зараз; якщо калькувати цей образ на історію мистецтв – не бачить соціокультурних процесів, котрі відбуваються протягом останніх десятиліть.

Тривалий період (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.) є цілком очевидно важливим етапом у розвитку українського відеоарту. При цьому варто наголосити, що досить великий пласт відеоарту з низкою творчих ініціатив, мистецьких рухів, виставкових проєктів, імен відеохудожників залишається в сьогоденні неусталеним простором через частково закриті для суспільного зору відеоархівів авторів, колекціонерів і галерей. Український відеоарт потребує окреслення чітких меж зародження в його генезі й подальшого дослідження процесу розвитку, що означений ХХІ ст. [100].

У виставці «Flashback. Українське медіа мистецтво 1990-х» йдеться насамперед про українське медіамистецтво 1990-х, втім виданий каталог проєкту включив й теоретичні праці про міста та художні прийоми українського відеоарту 1990-х – дослідження Яніни Пруденко, яка є теоретиком насамперед українського медіамистецтва [85]. Погоджуємось, що дослідники застосовують термін «медіамистецтво» до всіх різновидів творів, які працюють з рухомих зображенням і мають посилання на відеопрактики. При цьому варто говорити про більш чітке розмежування напрямів відео й медіа, а також правильне визначення морфологічної структури всього, що пов'язано насамперед з рухомою картиною та екранними мистецтвами, отже, маємо ретельно дослідити відеоарт у його морфологічному аспекті.

Останніми роками йде активне заповнення білих плям у загальній картині новітньої історії медіамистецтва, але, на жаль, без відокремлення напряму *відеоарт*. Публікуються мистецькі видання, книги, дослідження, арткритика, каталоги, предметом яких є презентація сучасного візуального контенту. Заповнення пробілів відбувається активно також через виставкові проєкти. О. Соловійов у теоретичних роботах та інтерв'ю наголошує на важливості моновиставок і тематичних проєктів з актуалізацією художніх практик. Резонансні та ретроспективні проєкти, наприклад в артпросторі PinchukArtCentre, демонструються не тільки в галерейному просторі, мистецька інституція намагається популяризувати та систематизувати інформацію про події з подальшим виданням книг-каталогів або розміщенням на онлайн-ресурсах,

розглядаючи діяльність спільнот і художні явища в українському мистецтві. Прикладом є велика виставка топового фотографа світового рівня Бориса Михайлова «Заборонене зображення» (2019) і демонстрація феномену харківської школи фотографії в розширеному контексті. Після великого дослідницького проєкту в Мистецькому арсеналі «Flashback. Українське медіа мистецтво 1990-х» (2018) можливо стало говорити про становлення незалежного національного сегменту в медіамистецтві й відеоарті, що репрезентує класичний відеоарт у «білому кубі» галереї через майже тридцятирічний період від його появи в Україні (поч. 1990-х).

Окремо відзначаємо онлайн-ресурс «Відкритий архів українського медіа арту» (ВАУМА), робота над яким розпочалася з 2008 р. Ця незалежна дослідницька ініціатива об'єднала зусилля команди кураторів і дослідників, насамперед авторки численних статей про українське медіамистецтво Я. Пруденко, провідних діячів і теоретиків сучасного мистецтва О. Соловійова, Б. Шумиловича, М. Кульчицького. У колекції ВАУМА, крім робіт з медіаарту, розміщено твори з відеоарту, відеоінсталяції, нет-арту, інтерактивні інсталяції, саунд-арт, медіаактивізм тощо. Таким чином відбувається популяризація українського медіамистецтва, маємо причини говорити, що цей архів став підґрунтям для затвердження існування самостійного сегменту, який демонструє експерименти з рухомим зображенням, системою монтажу, відеозаписом і виокремлюється терміном «український відеоарт».

Отже, в порівнянні з першими відеопрактиками в Україні поч. 1990-х рр., найбільш усвідомленим етапом розвитку відеоарту вбачаємо твори від др. пол. 1990-х рр. Для розуміння цих відмінностей варто сформулювати характеристику методик використання художниками рухомого зображення в мистецьких практиках зазначеного періоду. Отже, причини різниці характеру застосування відео, що лежали в генезі *українського відеоарту*:

- ігровий підхід;
- розважальний характер застосування відеопрактик;
- необов'язковість створення експлікацій;

- спонтанність;
- непрограмність застосування рухомого зображення;
- неусвідомленість результату;
- фахова некомпетентність.

Наголошуємо, що з відео працювала насамперед плеяда художників-живописців, а це була для них неспоріднена технологія за напрямом діяльності, тому всі експерименти, як уже було зазначено, мали архаїчний характер. Усвідомлені й самостійні твори з'явилися уже на ґрунті перших відеоробіт та побачених результатів у вигляді акцій, виставок, інсталяцій, документацій. Несамостійність напряму *відеоарт*, що сформувалась на перших порах у вигляді відсутності відеотехніки як такої, вже для наступної генерації в ситуації появи лабораторій, проведення воркшопів з їх інституційним характером, розвитку нових цифрових технологій поступово виправлялась. Крім того, важливим чинником стала поява генерації художників, орієнтованих на роботу з відео, це покоління було сформовано вже на межі розпаду тоталітарної радянської системи і мало більш вільне сприйняття реальності, до того ж деякі побували в міжнародних резиденціях або у виставках обміну з закордонними художніми ініціативами, що й викликало зацікавленість в опануванні нових технологій. Відомі художники, які в той час почали працювати з відеоартом: Гліб Вишеславський (Київ), Наталія Голіброда (Київ), Іван Цюпка (Київ), Гліб Катчук і Ольга Кашимбекова (Одеса), творчий тандем Маргарити Зінець і Олександра Верещака (випускники ХДАДМ, Харків–Київ), а також Юлія Костерева і Юрій Кручак (випускники ХДАДМ, Харків–Київ) та ін. [85].

Український відеоарт, який виник зі значною різницею в часі відносно світового, утім, до закінчення ХХ ст. із завзятістю новачка випробував численні різновиди, засоби та технічні прийоми цього напряму. У списку експериментів українських відеохудожників усього періоду розвитку українського відеоарту можна визначити наступні види творів:

- кіноцитата або перемонтований кінематографічний фрагмент;
- морфінг;

- короткий фільм;
- кліпінг;
- інтерактивне відео;
- відеодокументація акцій, перформансів;
- відеофіксація;
- 3D-анімація;
- відеоанімація статичного зображення, або стоп-моушн;
- онлайн-відеорежим;
- відеоспостереження;
- відеоінсталяція;
- складова частина мультимедійної інсталяції тощо.

Усе це, звісно, не може претендувати на вичерпну повноту картини тих форм і творів, що були вироблені за весь період, з причин втрати або зникнення якості відтворення. Виставкові антологічні проекти з відеоарту наочно демонструють руйнівний вплив на відеоносії, тому фахівці шукають різні можливі форми репрезентації відеоарту, зокрема намагаються архівувати максимально збережені роботи у вигляді кіно- й відеодокументацій. Вважаємо за доцільне застосовувати всі прояви художньої та мистецтвознавчої активності зі збереження інформації в сучасному цифровому світі, зокрема й через теоретичні роботи та дослідження, аналіз відеотворів, експлікації, інтерв'ю з відеохудожниками, а також додавання до онлайн- і національних цифрових платформ будь-яких зразків творів з інституціональних і особистих архівів відеоарту.

2.2.1 Інструменти осмислення трансформації дійсності, акціонізм, генетичне джерело відеоарту 1990-х рр.

Історія зародження та розвитку українського відеоарту наочно продемонструвала зміну в технологіях на межі ХХ та ХХІ ст. Оскільки еволюція відеоарту – це рух від прийомів традиційних форм мистецтва і ЗМІ до новітніх технологічних розробок, то в Україні відеоарт знаходився від початку у фазі запізнення відносно рівня світових теле-, відео- і комп'ютерних технологій. Утім,

відеоарт, окрім технологічної складової, ніс ще й висловлювання актуальних тем та значущих проблем. Цю властивість у вигляді зображення дії, яка мала в собі властивості видовищності, темпоральності, рішуче застосували українські художники-нонконформісти [23]. Синергія їх творчої уяви, що складалась у прикордонній зоні між офіційною ідеологією та намаганням вийти за її межі у власні актуальні мистецькі висловлювання, позначилась на художніх експериментах у проведенні одноденних закритих квартирних показів і акцій, які потребували фіксації. Прийомом, що вирішував цей фактор, стало фільмування акцій на кінокамеру та запис на кіноплівку з монтуванням потому в аматорські фільми невисокої якості. Поступово відбувались напрацювання художників у сфері зйомки, і на продовження цього досвіду почали формуватись нові взаємозв'язки: художник і технічний пристрій, відеокамера [82]. Саме ці стосунки митця й посередника між ним і твором – камер – окреслюють інструментарій осмислення відеоарту через акціонізм і художнє дійство.

Формування атмосфери вседозволеності в 1990-ті рр. надало митцям тотального протестного настрою, спонукаючи їх на пошуки нових художніх форм вираження між візуальним і актуальним. Рухоме зображення сприяло цьому своїми властивостями динамічності. Також рухоме зображення сприяло знаходженню нової візуальної мови, яка провокувала глядача на створення власних домислів про об'єкт мистецтва, і актуалізувало тематику творів завдяки цій рухомості. Незалежними мистецькими спільнотами й художнім середовищем постмодерне мистецтво *відеоарт* вчасно було долучено до мистецьких практик у вигляді аматорських спроб зйомки на кіно- й відеокамеру. Залишаючись тривалий період у вигляді персональних відеопрактик поодиноких художників, цей напрям не мав окремого майданчика для відкритої демонстрації відеотворів і їх публічної презентації. Г. Вишеславський, зауважуючи зростання постмодерністських тенденцій у сучасному українському мистецтві, окреслював цей період від кін. 1980-х рр. [24, с. 94]. Художники нової хвилі, які звернулись до нових медіа, насамперед були зацікавлені власними мистецькими пошуками в однорідному,

тоді ще неідеологічному просторі художніх спільнот, перетворюючи мистецькі експерименти у більш вільному трактуванні від офіційної ідеології.

У результаті відеозображення з самого початку його репрезентації в артпросторі надало художникам необхідний інструмент для створення більш видовищного мистецького висловлювання. За словами О. Соловйова, «ми встигли в останній вагон», у 1990-ті українське мистецтво наздоганяло світові тенденції, «як раз саме тоді у нас поворот свідомий відбувся частини художників до медійного мистецтва. Було бажання прослідкувати, як традиційні форми мистецтва співвідносяться з екранною технологією» [94]. У той самий час, коли у світовому мистецтві відходили від постмодерного неоекспресіонізму, українські митці тільки долучались до нього. Ситуація всередині спільнот була в гомогенному стані, тому не було загальних маніфестів, стилістичних напрямів, програм, кожен займався своїм вектором пошуку. Поступово з'явилися твори-симуляції, як-от «живопис і неживопис», настав час іншого мистецтва – просторового, інсталяційного. Пришла нова естетика, яка стосувалась акціоністських рухів. Дослідниця Т. Грідяєва, аналізуючи мистецтво дії, зазначає особливий досвід українських митців-акціоністів, які таким чином винаходили експериментальні форми й засоби художнього вираження [45]. Відеокамера та відеоарт стали інструментаріями документування й візуалізації на екрані темпоральних акціоністських рухів.

Однозначно в Україні на початок 1990-х всі мистецькі кола знаходились, так би мовити, в різних культурних «автономіях», що спричиняло відчуття знаходження художників у «вакуумі». Навіть у сьогоденні українські дослідники й митці, як і раніше, визначають ці ментальні «резервації», що відчуваються всередині художніх спільнот та між регіональними осередками, у вигляді розірваних зв'язків, спричинених мінливими часами, починаючи, зокрема, й від 2022 р. Конкурентність і навіть конфліктність у ситуації між різними художніми колами, що склалися як субкультурні угруповання 1990-х, надавали відтінків у застосуванні відеопрактик з заангажованим характером. За визначенням херсонського відеохудожника і теоретика М. Афанасьєва, в мистецьких осередках

створювалась закрита ієрархія цінностей, що апелювала до власного маргінального середовища [14].

Ситуація в київському художньому осередку відрізнялась перш за все в мотивації художників до відеозйомок, практичного застосування відеотехнологій і дослідження властивостей рухомості зображення задля синтезу зі статичними живописними полотнами. При цьому на ранніх стадіях митці не мали уявлення у своїх відеоекспериментах, як має виглядати кінцевий продукт відеоарту. Акціоністський характер відеопрактик вбачаємо в низці перших київських відеопроектів, що знімались художниками під час проведення їх художніх вуличних дійств. На прикладі акції 1992 р., проведеної художниками О. Гнилицьким, М. Мамсіковим, Н. Філоненко, під назвою «Реал камера» («Real camera») розглядаємо відеокамеру як персонаж у відеоарті. Під час імітації відеозйомки макетом камери з пінопласту, митці зафільмували прихованою відеокамерою реакції перехожих на вулицях Києва, відтворивши об'єкт рефлексивного художнього висловлювання. Долучаємо до мистецтва дії також відеотворчість художників кола «Паризької комуни», це Ілля Чичкан, Василь Цаголов, Кирило Проценко, Арсен Савадов, Георгій Сенченко та ін. Зазначимо, що митці не обмежували практики відео в окремий медіум, а поширювали його на синтезування з традиційними видами мистецтва. Однак головною перевагою мистецьких практик у Києві відносно українських регіональних центрів, які долучали відео до своєї творчості, стала інституційна підтримка через технологічно оснащені медіалабораторії [26]. До кінця 1990-х рр. уже з'явився активізм, який спочатку був пов'язаний з рухом антиглобалізму. Після живописного «вибуху» в українському мистецтві, що відбувся, як відомо, під кінець 1980-х рр., без перебільшення, маркером наступного десятиліття стали експерименти з відеотехнологіями, на що вказують такі українські дослідники як Олександр Соловійов і Соломія Савчук: «90-ті минули під знаком медіа-арту» [100, с. 8]. Відеопрактики перетворили колишніх художників-живописців, скульпторів, фотографів на відеохудожників, а нові технологічні інструменти додали неймовірних змін у візуальній мові й відкрили досі небачені можливості в

мистецькому просторі. Спостерігаємо зміну ставлення до художнього простору, що відкривала новий характер висловлювання з появою концепції альтернативного середовища мистецтва, з якою починали працювати ще художники-нонконформісти.

Характер відеоарту південних регіонів України – Одеси й Херсона – не визначаємо як акціоністський, оскільки, за дослідженнями місцевих теоретиків, наближення відеоарту стосувалось більше кіноекспериментів, використання кіноцитат і колаборацій з телевізійними технологіями. Одеські художники переважно експериментували з середовищем, а відтак популярною художньою формою відеоарту вважалась відеоінсталяція. Гру в авторське телебачення або андеграундне кіно бачимо у відеопрактиках творчого дуету Ути Кільтер і Віктора Маляренка [86]. Подібні прояви наслідування кіно спостерігались і в херсонських мистецьких колах. Під час зйомок ігрового постановочного відео, як зазначав головний відеохудожник Херсона, учасник групи «Тотем» М. Афанасьєв, «в цьому строкатому калейдоскопі було вкрай мало того, що нагадує академічний відеоарт», отже, документальність, що монтувалась у постмодерному характері цитат і калейдоскопів, генерувалась відеохудожниками як псевдореальність у пазловому баченні оточуючої дійсності [14].

Опозиційність львівських художників до офіційної ідеології, з несподіваними перетвореннями в соціокультурному полі, з початком процесів політичної «перебудови» кін. 1980-х рр., привела до активізації митців і рефлексій у вигляді радикальних художніх акцій. Отже, вже з початком 1990-х рр. в Україні багато дослідників зазначили тенденції до «естетики взаємодії», а на прикладі акції «Мистецтво в космосі» (1993) творчого об'єднання «Фонд Мазоха» (1991), яке заснували Ігор Дюрич, Роман Віктюк і Ігор Подольчак, наочно бачимо трансформацію мистецького простору та його візуальної складової. Оскільки творчість цього об'єднання належить до традицій європейського акціонізму й концептуалізму, українське мистецтво прямо пов'язане з західноєвропейськими традиціями, що вказує на географічний і культурний ареал; попри це наголошуємо на національних особливостях та власній ідентифікації. Щодо

проєкту «Мистецтво в космосі», для реалізації художньої акції було обрано за місце проведення орбітальну станцію «Мир» для демонстрації персональної виставки Ігоря Подольчака в умовах невагомості [53, с. 323]. Проєкт поставив нагальну проблему існування художніх творів поза культурним контекстом і мистецьким простором. Головним здобутком цього художнього висловлювання стало піддавання сумніву саме поняття «середовище мистецтва».

Трансляція на відеомоніторі виставки з орбітальної станції «Мир» у межах проєкту «Мистецтво в космосі» говорить про зміну пріоритетів візуальної складової. Твір реалізувався одночасно в декількох антагоністичних просторах: антропоморфному (космічний корабель), неантропоморфному (нежива природа – космос) й візуальному або віртуальному просторі – відеозображення в записі трансляції для телеглядача. На відміну від головного питання сучасного мистецтва: «Чим є художній твір?» проєкт висунув новий культурний контекст існування предмета мистецтва у глобальному сенсі. Акція «Мистецтво в космосі» винесла художній об'єкт у т. зв. *пустий простір* з можливістю самостійної експозиції з власним внутрішнім алгоритмом поза впливами контекстуальної дисгармонії культурного середовища. З цього випливає, що матеріальний художній твір, який відповідає традиційному розумінню сюжетності, фігуративності, властивостям модерного мистецтва, реалізувався в новому сенсі віртуального за рахунок ситуативного діалогу. Проєкт мав властивості нового на той час напряму в Україні – відеоарту, який ніс навантаження у відеозображенні тільки через концептуальні й контекстуальні змісти, трансформували реальність глядача й «виробивши» змінену дійсність через екран. Підкреслюємо, що дослідники наголошують на важливості ставити за мету організацію схожих тематичних художніх проєктів з актуалізацією відеопрактик. Подібне надає змін у соціальній свідомості по відношенню до мистецьких експериментів українських відеохудожників і просування їх концепцій у візуальному середовищі [94].

Харківські відеопрактики з початку їх появи не були винятком для українського сучасного мистецтва та від 1990-х ґрунтувались на акціонізмі, культурних традиціях фотографічних спільнот і художньому спротиві

ідеологічній складовій по співвідношенню до державного «замовлення» на твори мистецтва. У багатьох теоретичних працях доктора мистецтвознавства Т. Павлової – провідної дослідниці харківської школи фотографії – йдеться про започаткування традицій акціонізму, соціально-критичного мистецтва та діяльності альтернативних мистецьких угруповань, що розкривають підґрунтя зародження в Харкові інтересу до рухомого зображення [71].

Подія 1983 р. в Харківському будинку вчених постала сплеском візуальної активності, відкривши імена художників, які в майбутньому не просто застосують акціонізм як засіб впливу на соціокультурне поле: їх доробок стане візитівкою харківської мистецької школи. Гучний резонанс, спричинений виставкою в міському культурному середовищі, містив усі ознаки «Теорії удару» як концепту кола митців харківської школи фотографії [69]. Інтервенція на територію Будинку вчених, не властиву для художніх подій, містила всі ключові концепти нонконформізму. Особливості експериментів харківських фотографів у синтезі з мистецькими новаціями на межі 1960–1970-х рр. були апробовані на визначних публічних виставках групи «Час» («Время» – рос.) у Харкові того періоду. Зауважуємо важливість демонстрації серії «фотосендвічей», де застосовано прийом «накладання» кадру на кадр аналогової фотоплівки знаним харківським фотографом Борисом Михайловим у вигляді показу слайдів, що вперше виявило зацікавленість у застосуванні рухомого зображення [71, с. 56–62].

Відтак, Харків отримав творчий потенціал і подальше підґрунтя для появи власних художніх традицій та народження таких субкультурних явищ, як акціоністська діяльність «Групи Швидкого Реагування» (С. Братков, С. Солонський, Б. Михайлов) з першими фільмуваннями акцій на кінокамеру в 1990-х рр. Згодом ними було застосовано більш модерні технології, йдеться про відеодокументації [101]. Спостерігаємо подібну візуальну активність протягом 1980–1990-х рр. у діяльності художників «Літера А» (Сергій Братков, Олексій Борисов, Віталій Куліков, Олексій Єсюнін, Андрій Пічахчі, Андрій Гладкий, Сергій Семернін, Вачаган Норазян, Віктор Гонтаров, Олена Кудінова, Віктор Чумаченко), акціях в артгалереї «Up/Down» Сергія Браткова, що мали створювати

відеодокументації, які вдалося зберегти й оцифрувати. Надалі це стало матеріалами для створення відеоархівів з мотивацією для опрацювання відеоарту.

Зазначене вказує на трансформацію візуальної мови в українському сучасному мистецтві вже з др. пол. ХХ ст., на акціоністський характер мистецтва та прояви рухомості в статичному фотографічному зображенні через застосування слайд-шоу як методу показу (на прикладі виставки в Харківському будинку вчених). Аналізуючи харківські мистецькі рухи 1990-х рр. і розглядаючи зразки перших відеодокументацій художніх акцій, зняті в галереї «Up/Down», зауважуємо схильність до видовищності, бажання експонувати новий медіум – відео, що вказує на візуальні зміни, які окреслюють латентні межі зародження харківського відеоарту.

Розглянута низка творів відеоарту, відеопрактики українських художників 1990-х рр., нонконформістські мистецькі рухи, діяльність регіональних осередків і художніх спільнот дозволяють стверджувати акціоністський характер застосування відео в перших генетичних проявах українського відеоарту, отже, виявлені його властивості, завдяки яким відеоарт було залучено до акцій:

- можливість працювати з простором;
- концептуальність;
- документальність;
- видовищність, специфічна візуальна мова;
- контркультурна складова відеоарту;
- інтеграція в акцію;
- відео, об'єктом якого є сам художник;
- відео, об'єктом якого є оточуюче середовище;
- інтеграція в документальний фільм, збереження темпорального мистецтва – художньої акції.

Численні виставкові проекти 1990-х рр. з орієнтуванням на технологічні мистецтва привели до візуального мистецького «вибуху»: «Inter-media», «Екранізація», «Barbaros. Нове варварське видіння», «Заздрість» у Києві; діяльність харківської «Групи Швидкого Реагування» та її радикальні акції в

галереї «Up/Down», що документувались на відео; «Алхімічна капітуляція» на військовому кораблі в Севастополі; «Академія холоду», «Новий файл» в Одесі; фестивалі «Ре-візія» в Івано-Франківську; «Пастка для снів» та початок діяльності медіалабораторії в ЦСМ Сороса у Києві; західні художні проекти «Коли екрани стають тоншими» в Парижі – все це викликало перетворення у відеопрактиках, свідоме відтворення відеоарту та мотивацію для проведення першого українського відеофестивалю «Dreamcatcher», а також для започаткування Київського міжнародного фестивалю медіамистецтв «KIMAF» (Kyiv International Media Art Festival).

2.2.2 Інструментарій відеоарту: перформативність 2000-х рр. у творчості мистецьких груп «SOSka», «R.E.P.»

У 2000-ні рр. акціонізм в Україні вже став мейнстримом, а покоління, що наближалось до політичних «батлів» у період Помаранчевої революції, ще не було готовим до виходу на площі та реалізації політичного мистецтва. Спершу це були тільки лозунги, які перетворились поступово на перформативні практики. Темпоральні види мистецтв: перформанс, гепенінг, акція, інсталяція, з'явившись за модерних часів, у постмодерній ситуації стали складовою мультимедійних проєктів у синтезі з технологічними видами мистецтва, а отже, і з відеоартом. Підґрунтям застосування технологічних видів мистецтва в Україні, природно, були, зокрема, живописні та класичні традиції. Трансгресивні процеси в живописі, течії, які вироблялись нонконформістами, надали волелюбного й експериментального характеру для вироблення стильової й образотворчої форми в трансавангардній фігуративній картині, яка наприкінці ХХ ст. засобами відеоарту означилась рухомістю. Це стало профільною ідеєю актуальної художньої свідомості генерації митців, що на межі ХХ і ХХІ ст. були спроможні реалізувати нову візуальну мову в пошуках особистого й національного. Застосовані головні постмодерні принципи цитатності, що надали відчуття деконструкції, привели до втрати всіма видами традиційних мистецтв панівного

значення, що стимулювало розвиток синтетичних і гібридних видів мистецтв: відеоарту, медіамистецтва, мультимедіадизайну тощо.

Проблеми використання відео в перформативних практиках розглядали українські дослідники та мистецтвознавці Д. Гончаренко [37], Т. Грідяєва [42], В. Когут [53], вбачаючи у відеоарті логічне продовження альтернативних і темпоральних засобів вираження, зокрема йдеться про перформанс. Як зауважив В. Когут, «відео-арт в Україні зароджується наприкінці 1980-х рр., з перших відеодокументацій перформансів енвайронменту та гепенінгів у Львові». Аналізуючи діяльність львівських митців, дослідник вбачав ситуацію, коли автори не наважувались відокремлювати відео від інших експериментальних видів мистецтва, просто додаючи зафільмовані матеріали у свій доробок [53, с. 322–325]. Почасті погоджуємось про перформативність щодо першості львівських відеопрактик, наголошуємо про наявність інших генетичних джерел відеоарту в Україні: Київ, Харків, Одеса, Донецьк. Отже, визначаємо ризомний характер ідентичностей українського відеоарту, з огляду на єдину мотивацію спротиву офіційній ідеології в 1990-х рр. і виникнення схожих мистецьких практик у різних художніх автономіях (Харкова, Києва, Одеси, Херсона та ін.), які застосували відеодокументації у своїх художніх акціях та перформансах. Вважаємо, що заяви про першість будь-якого міста в Україні як генетичного джерела відеоарту є фіктивними, не говоримо про самотійність і сталість як виду мистецтва на ранніх стадіях його появи, відтак випередження в часі не є коректним порівнянням, скоріш зазначаємо це як формальні чинники, що створили передумови для зародження відеоарту в Україні.

Натомість з іншою думкою дослідника В. Когута – про те, що відеодокументації перформансів, енвайронментів, гепенінгів, дійств і художніх акцій стали тією основою, яка в майбутньому надала новому інструменту, відеокамері, більшого значення в мистецьких експериментах, а згодом перетворила відео на важливу частину сучасного мистецтва, – погоджуємось. Дійсно, в різних регіональних мистецьких осередках під час паралельних художніх програм відбувся перехід від традиційних мистецтв до нових медіа

завдяки проникненню відеоапаратури й технологій у побут художників, що спричинило візуальний вибух, а мистецька спільнота усвідомила вихід на художню сцену України нового напрямку – відеоарту [25].

У перші роки 1990-х рр. повсюдно в Україні відбуваються спалахи альтернативних художніх рухів. Протягом 1993–1994 рр. у Львові організовуються мистецькі події у вигляді безупинних художніх проєктів, під час яких було представлено новітні форми сучасного мистецтва з практиками відеодокументацій. Один з провідних художників львівського осередку Влодко Кауфман у масштабному енвайронменті з застосуванням гепенінгу й перформансу показав проєкт «Листи до землян» (1993) у галерейному приміщенні колишнього монастиря. Перформанси В. Кауфмана були доволі видовищними та сміливими, при цьому темпоральні дії фіксувались на відео, але називати їх відеоперформансами неправильно, оскільки змішання різних жанрів не відокремлювало відео в самостійний твір. Перформанси 1993 р. Ганни Куц і Віктора Довгалока «Хрести», Петра Старуха «Манна», під час читання поезії Віктором Небораком і Сергієм Жаданом, мали властивості андеграундних художніх дійств, що також фільмувались для архівації відеоматеріалів, але також відео не мало іншого смислу, крім фіксації, а самі дійства не сприймались серйозно колегами й традиційними художниками львівського осередку. Для демонстрації експериментальних мистецьких практик згодом В. Кауфман відкрив галерею «Дзигу», яка стала центром сучасного мистецтва та створила альтернативу для шукань в області актуального мистецтва й майбутнього відеоарту.

Протягом 1990-х рр. у львівському осередку відбувались спроби фіксування за допомогою відео сучасних візуальних форм, як-от гепенінг, перформанс та ін.. Втім все це не надавало львівським авторам можливості свідомо використовувати відеотехніку як самостійний інструмент твору відеоарту. Художники-перформери, позбавившись методів традиційного живопису, приділяли увагу ігровому, зображальному акту, фокусуючись на дійстві, а намагаючись зафіксувати миттєвість за допомогою відеокамери, забували про потужний

медіум – відео. Найбільш системним художником виявився Андрій Бояров, який отримав освіту в Естонії, був знайомий з фотографічними техніками, залучав до своїх мистецьких практик «запозичене зображення», створюючи відеоаналогії – «заморожене зображення», а відтак займався відеопрактиками, які свідомо використовував для візуальних експериментів [53, с. 322–223].

В Одесі відеоарт розпочався відкриттям художньої форми «відеоінсталяція». Спочатку перформативні практики художників-активістів, представників «нової хвилі» Володимира Наумца і Сергія Ануфрієва, задокументовані на відео, як і соціально-протестний проєкт «Очищення» Анатолія Ганкевича й Олега Мігаса були представлені в галереї Гельмана в Москві (1991 р.). Вважаємо подібні мистецькі практики важливими для активізації українських художніх рухів у середовищі одеських художників-концептуалістів. У 1993 р. постмодерні форми трансгресували на рівні внутрішніх форм (живопис, середовище, акціонізм, відео), що поєдналось у мистецьких практиках одеських художників, а гібридизація художньої форми на рівні морфологічних систем привела до вироблення візитівки одеського відеоарту в формі відеоінсталяції [85]. Знаковий проєкт «День відкритих дверей» Олега Мігаса і Анатолія Ганкевича у вигляді медитативної відеоінсталяції було відібрано куратором Мартою Кузьмою та презентовано на відкритті ЦСМ Сороса в Києві (1993). Отже, більша частина одеського відеоарту 1990-х асоціювалася з артінсталяцією, в якій застосовувався як об'єкт телевізор [86]. Енвайронментна естетика привернула увагу радикальної частини одеського художнього осередку 1990-х, а відео стало об'єктом культурних маніпуляцій не тільки з мистецьким простором, а й із суспільною свідомістю. Новою формою організації корпоративного авторства в Одесі став колективний середовищний мистецький проєкт, але, як зазначала свого часу Я. Пруденко, описуючи відеопрактики кін. ХХ ст.: «Практично всі як львівські, так і одеські художники, що працювали з відео у 1990-х, полишили ці експерименти на початку 2000-х...» [85].

Мотив несподіваного розриву нормальної течії часу відбувався у відеофільмах херсонських художників, а відеопрактики для них – це шок,

ситуативність, несподіваність, унікальність, що характеризують відеоексперименти херсонського художнього осередку [14]. У хвилях «нового атракціонізму» як мистецької спроби привернути увагу знаходимо художні висловлювання в перших відеотворах від 1994 р. на кшталт домашнього кіно – наївного, з елементами ігрового фільму, постановочного, дещо перформативного. При цьому не спостерігаємо прояви класичного перформансу, а самі митці, які вважали себе нащадками футуристів, випрацьовували пізнаваний іронічний художній стиль; відтак херсонський відеоарт визначаємо як нетиповий для інших регіонів і такий, що не мав ознак перформативності відеоарту [85, с. 28].

Бажання реалізувати інтерсуб'єктивну площину мистецької дії, яка базується на взаємодії «Я» та іншого суб'єкта «не Я» і має віддзеркалення у відео й екранних технологіях, утвореної в результаті взаємодії митця й публіки, приводить у цей період до формування нового уявлення про твір мистецтва в івано-франківському художньому осередку [48; 49; 50]. Під час відеофестивалю «Ре-візія», який пройшов 1996 р., було наочно продемонстровано головні риси, що відрізняли Івано-Франківську мистецьку школу: відео стало частиною середовища, розчиненим у природному ландшафті, отримавши ще більших ознак штучності. Традиційні музичні експерименти додавали занурення у навколишній простір, а отже, подальші експерименти івано-франківських художників з відеотехнологіями пов'язуються з гепенінгами, музичними й перформативними практиками, не виняток – серіальний відеоарт у формі фільмів [49]. До 2000-х рр. декілька актуальних художників з Івано-Франківська змінили напрями мистецьких практик, а ті, хто працював з фото, взяли до рук відеокамеру, продовжуючи створювати відеоарт, а також експонуючи відеоперформанси в галереях. Погоджуємось, що значний вплив на відеоарт мало місцезнаходження художника та оточуюче середовище, а перформативність, яка притаманна івано-франківському колу художників, стала природною ознакою.

Мистецькі практики київських художників 1990-х рр. вважаємо на межі акціонізму й перформативності. У перших творах відеоарту, що були створені в 1993 р. українськими трансавангардистами сквоту «Паризька комуна», вбачаємо

риси перформативності, що не стали тенденцією. Відбулось переміщення традиційної художньої форми в інше морфологічне середовище, наприклад переміщення картинного зображення в побутовий простір, або навпаки – об'єкта побуту в артсередовище. Зазначаємо як приклад застосування звичайних предметів – кривих дзеркал з розважального атракціону «Кімната сміху», що їх художники застосували для відеозйомки у власній майстерні, перетворивши ці візії на мистецьке висловлювання. У відеоарті Олександра Гнилицького, Максима Мамсікова, Наталії Філоненко «Танок» відбувалось дослідження тілесності у вигляді танцювальних рухів оголених тіл, які відображались у цих віддзеркаленнях [85, с. 38]. Перформативність і акціонізм в утопічній та іронічній свідомості надали основу для розквіту сучасного мистецтва, котре онтологічно базувалось на уяві й фантазії, а відеоарт став корисним медіумом, що сприяв цьому процесу. Індетермінізм в естетиці візуального втілювався в різноманітних мистецьких експериментах, наприклад у видовищному відеозображенні, яке створювало шокуючі впливи на глядача, при цьому самі впливи стали тут візуальним змістом.

У підсумку зазначаємо, що в сучасному мистецтві незалежної України протягом 1980–1990 рр. відеоарт став інструментом протестної комунікації художників. У його акціоністському характері мистецькі осередки проявляли власну візуальну активність у художніх автономіях, іноді маючи взагалі закритий тип діяльності всередині регіональних мистецьких спільнот, практикуючи альтернативні види, включаючи відеоарт, і почувалися аутсайдерами в мистецтві.

Ситуація змінилась від поч. 2000-х рр., сучасне мистецтво в Україні набирає ознак інституційності, зокрема й відеоарт почав залежати від грантових програм, виставкових просторів, галеристів і кураторів, які бажали взаємодіяти з відеохудожниками й представляти відеотвори на майданчиках галерей. Відеоарт 2000-х набирає ознак перформативності, ставши інструментом симуляції культурних смислів. Перші роки XXI ст. багаті на виникнення художніх спільнот і напрямів, що набували творчої наснаги в експериментальних лабораторіях сучасного мистецтва. Колективні практики привели до появ культурних традицій

з відтворенням регіональних ідентичностей у національному мистецькому колі великих міст і локальних містечок. Завдяки опрацюванню відеоматеріалів при лабораторно-дослідницькому інституті ЦСМ ім. Джорджа Сороса українські художники отримали можливості професійного вироблення відеоарту як мистецького продукту, намагаючись знайти себе, зокрема, в області комп'ютерного програмування. Фінансування відеопроектів залучило покоління відеохудожників, які потребували освітніх програм для прогресу у відеодіяльності.

Питання репрезентації відео все ще залишалось проблемним у більшості регіональних осередків, відеоарт перебував у процесі становлення, а інституціоналізація його обмежувалась містами, де існували спеціалізовані медіалабораторії ЦСМ (отже, це були Київ та Одеса), а також грантова підтримка закордонних медіаінституцій. Важливими подіями наприкінці ХХ ст. стали проведення міжнародного бієнале «Імпреза-95» та фестиваль відеоарту в 1996 р., а також відеофестиваль «Dreamcatcher», що матеріалізували медіум відео виданням каталогів і наочною демонстрацією прикладів українського відеоарту. Ситуацію також змінили фестивалі рухи, присвячені медіамистецтву, наприклад медіафестиваль «KIMAF» 2000–2002 рр. У рамках останнього було створено низку якісних відеоперформансів за допомогою комп'ютерного програмування, відео «Касета щастя» Гліба Катчука і Ольги Кашимбекової, що попрощались із форматом VHS. Касету застосували у вигляді артефакту, який треба скопіювати сім разів і розіслати семи адресатам, у компіляції з концепцією освячення касети в Єрусалимі 25 грудня; вона була отримана поштою в Україні 7-го січня; відеоарт було доповнено смисловими перформативними діями, таким чином підтвердивши їх матеріальність.

Застосування цифрових портативних відеопроекторів, а також генерування за допомогою комп'ютерних програм замінило минулі технології, аналогові відеоплеєри, відеоплівку й VHS-формат. Відеоперформанс Соломії Савчук і Наталії Голіброди «Noktovizion» (2001) дослідив моду й кіно, головними героїнями стали манекенниці, вдягнені в спеціальний одяг білого кольору, що мав

стати екраном, на який проєктувались кадри з фільму. А дії героїнь та їх ракурси надали більшої виразності рухомому зображенню. Відеоряд було створено у динамічному монтажі за методом shot cuts та додано аудіоскладову – діджей-музику [62]. Продовжуючи експерименти синтезу перформативних дій та цифрових технологій, художники спровокували зміни візуальної картини в сучасному українському мистецтві на межі ХХ і ХХІ ст. Завдяки західним інституціям, а також головному показнику – зацікавленості художньої спільноти в медіа й цифрових мистецтвах, дані ініціативи сприяли появі комунікацій між українськими та іноземними кураторами й фахівцями у сфері комп'ютерних технологій. Подібні проєкти, ідеї, мистецькі висловлювання вдалось реалізувати на базі медіалабораторій, попри це єдиним таким центром залишалось місто Київ.

Головні відмінності відеоарту кін. 1990-х – поч. 2000-х рр. у Харкові полягали в особливих умовах експонування з причин відсутності у місті спеціалізованих галерей, котрі працювали б із сучасним мистецтвом, у тому числі й із відеоартом. Простір галереї «Навпроти» надав харківському мистецькому середовищу андеграундного художнього руху, а її куратори, Світлана і Роман П'ятковки популяризували деконструктивне мистецтво в галереї «Навпроти» протягом 1997-х – поч. 2000-х рр. [59]. Зважаючи на традиції акціонізму, притаманні харківській мистецькій школі, фактично не бачимо застосування перформативних практик у цей період.

На рубежі ХХ–ХХІ ст. за ініціативи з обміну студентами між містами Нюрнбергом та Харковом («NurenbergHaus», Харків; галерея «Kolenhof», Нюрнберг) на артмайданчику «Навпроти» були представлені міжнародні проєкти в колаборації з німецькими студентами. Відбулись презентації нових напрямів з перформативної фотографії, інсталяції, відеоарту, про які раніш мистецька спільнота не мала уявлення, а про перформанс, гепенінг та інші темпоральні види сучасного мистецтва багато хто з харківських художників тільки здогадувався. Відеохудожник Вольфганг Обермаєр (Wolfgang Obermaier) з нюрнберзької групи співпрацював з українськими художниками в області відеоарту, зокрема сприяв у створенні відео Маргариті Зінець та Олександрю Верещаку «Sprechen Sie

Deutsch?» (1998). Особливу роль в інституціоналізації харківського відеоарту зіграла також освітянська спільнота Харківської державної академії дизайну і мистецтв, представивши в 2002 р. одні з перших зразків українського відеоарту під назвою «Крила голуба» мистецького тандему М. Зінець та О. Верещака [61].

Хоч Харків був одним з найбільших регіональних центрів України, тільки 2000-ні рр. ознаменувались низкою знакових подій у місті, що не тільки презентували відеоарт, а й актуалізували відеопрактики всередині художньої спільноти. У 2003 р. було проведено перформанс – спалення шафи в рамках проєкту «Шафа – внутрішня реверберація обмеженого простору» відеохудожницею Беллою Логачовою. Мисткиня Маргарита Юрченко принесла VHS-відеокамеру, й під час перформансу вдалося зняти реакцію перехожих на те, що відбувалось. Дійство було зафіксовано харківськими телевізійними каналами, що додало інтерактивності художньому процесу – телебачення знімало подію, відеооператор знімав документацію. Зазначаємо появу нової ознаки відеоарту – його перформативності. До цієї події напіваматорські відеопрактики харківських художників на початковому етапі зародження відеоарту були спрямовані на архівування мистецького руху, а відеофіксації «квартирників», акцій слугували для архівування відеоматеріалів, подібно до того в інших регіонах. Відеоперформанс уперше було представлено в харківському художньому середовищі. У день відкриття Першого харківського фестивалю молодіжних проєктів «NonStopMedia» (2003) було показано на телевізорі відеоарт з палаючою шафою. Згодом ретельно зібрані архівні відеозйомки з харківських ТБ-каналів дали змогу змонтувати класичний однохвилинний відеоарт «Шафа» авторства Б. Логачової. Проведення цього багатоскладового виставкового проєкту зі включенням різних форм відеоарту (це відеоперформанс, відеодокументація, відеоінсталяція) надало змоги виявити протест митців проти драматичних політичних подій в Іраку. Ефект «когнітивного дисонансу» між дією учасників та зафіксованою відеооператором реакцією глядачів на це дійство став основним смислом цієї відеороботи [60].

У 2005 р. в Харкові як альтернативу офіційним експозиційним просторам було створено галерею-лабораторію сучасного мистецтва «SOSka», в якій активно демонстрували відеоарт. Фундатором її стала однойменна мистецька група у складі: відеохудожники М. Рідний, Б. Логачова, арткритикиня Ганна Кривенцова. Молодими митцями було обрано перформативну естетику в дусі естетики харківської школи фотографії й акціонізму «Групи Швидкого Реагування» для репрезентації відеоарту засобами художньої виразності соціальної та політичної проблематики. На прикладі низки перформативних відео – «Вони» на вулиці» (2006) (М. Рідний, А. Терентьєв, Г. Кривенцова), «Лежи і чекай» (2007) автора й перформера М. Рідного – визначаємо взаємозв'язок дії художника-активіста, самої дію й засіб зйомки (приховану камеру), що є інструментарієм осмислення відеоарту. Відеогрупа «EXcess» (2009) і її співзасновники Белла Логачова та Олександр Присяжненко в роботі «Менталітет» (2010), «Тусовщики» (2013) тощо провокували при зйомках перформативні дії, створюючи псевдодокументації, які потім у монтажі ставали підмінами реальних історій. Діяльність харківських угруповань привела до створення аж мистецького руху художниками груп «SOSka», «EXcess», який вивів культурне середовище Харкова з провінційного стану, актуалізувавши напрям *відеоарт* і згенерувавши особливості, що стало підґрунтям традицій *харківської школи відеоарту* [61].

З ознаками повсякденної утилітарної технології відеоарт, між тим, був покликаний для «місії спротиву» масовій, стереотипізованій телевізійній культурі та телевізійному мистецтву. Ця парадоксальна місія стала причиною нетипового морфологічного буття зазначеної системи мистецтва, на що свого часу вказувала З. Алфьорова [4, с. 247–267]. Відеотворчість окреслювалася справою індивідуалів-митців (або груп митців), на відміну від колективного телевізійного виробництва. Зазначена «місія спротиву» несла ознаки атрактивності та перформативності. Зразки цього бачимо в західноєвропейському відеомистецтві у творчості П. Сорена. Епатаж і провокація стали найуживанішим інструментарієм такого атракціонізму. Вбачаємо в київській мисткині Оксани

Чепелик одну з перших відеохудожниць, яка застосувала схожі перформативні прийоми в багатьох творах відеоарту: «Улюблені іграшки лідерів» (1998), «Хор глухонімих» (1998–2004) тощо. Відеоперформанс, який виник на основі живої, неопосередкованої технічними засобами практики, вивів митця як проєктанта дії за межі унормованого наративного простору в простір культури повсякденності: на вулиці, майдани тощо.

У 2004 р., водночас із появою групи «SOSka», утворилось київське мистецьке угруповання «R.E.P.» («Революційний Експериментальний Простір»), яке долучило більше 20 авторів, позбавившись конфронтації щодо «периферійних» спільнот, а згодом разом з харківськими митцями об'єднало зусилля з відновлення спільного національного статусу мистецтва. Художній активізм і епатаж цього періоду сформували нові акценти у видовищності в сучасному українському мистецтві. Від часів Помаранчевої революції мали місце залучення широких мас до участі у живих дійствах. Отже, перформативність масових дій стає одним з полюсів відеопрактик 2000-х рр. Інший полюс – твір відеоарту, у візуальній мові якого спостерігаємо підвищення атрактивності дії. Візуальний синтез відео й виконавців-перформерів створював відчуття реальності, які не суміщені в дійсності, а отже, відеоарт допомагав, на думку українського дослідника Дмитра Гончаренка, «бачити реальність під різними кутами, на різних часових інтервалах, поєднуючи в образи» [41].

Київська група «R.E.P.» з 2006 р. (у складі: Леся Хоменко, Ксенія Гнилицька, Микита Кадан, Жанна Кадирова, Володимир Кузнецов, Лада Наконечна) творила з застосуванням відео на основі колективних дій і перформансів у вуличному середовищі, що стали політизацією публічного простору в післяпомаранчевій Україні. Роботи «We will R.E.P. you!» (2005), «Інтервенція» (2007), «Superproposition» (2008), «Akun» (2009), «Prev» (2010), тривалі проєкти-серіали «Медіатори», «Патріотизм» тощо є втіленням нової моделі існування в мистецтві. Шість різних художників, шість різних художніх жестів одного колективного автора як одного суб'єкта, що опрацьовували єдине рішення в самоорганізації та перформативності дії з застосуванням медіуму відео, потребували командної

роботи, наголошуючи на його потенціалі до взаємодії різноманіття жанрових форм і сприянні актуалізації теми.

Розглянуті низка творів відеоарту, перформативні практики українських відеохудожників 2000-х рр., діяльність художніх спільнот та угруповань дозволяють нам охарактеризувати застосування відеоперформансу й відеодокументації як переваг для створення відеоарту на межі XX і XXI ст. і мають наступні концептуальні риси:

- можливість працювати з простором;
- фіксація темпорального мистецтва;
- документальність;
- видовищність;
- відео і мультикультурність;
- класична жанрова форма відеоарту – відеоперформанс;
- інтеграція у перформанс;
- відео, об'єктом якого є сам перформер;
- відео, об'єктом якого є оточуюче середовище в перформансі;
- інтеграція в документальний фільм, збереження темпорального мистецтва перформансу.

Підсумовуємо: відеоарт протягом першої декади XXI ст. отримав ознаку перформативності через діяльність мистецьких угруповань «R.E.P.» і «SOSka», а події, позначені Помаранчевою революцією 2004 р., вплинули на відеопрактики з політичним і соціально-критичним відтінком [61].

Також зі створенням в Харкові альтернативної офіційним артінституціям галереї-лабораторії «SOSka» художня інтервенція у форматі мистецьких акцій, перформансів і відеопрактик, завдяки швидкому поширенню мистецького висловлювання за допомогою міських телевізійних каналів, здобула великий вплив на глядацьку аудиторію. Варто зазначити, що саме відеопрактики стали ефективним методом виходу з маргінального середовища 2000-х рр. Це був досвід більш швидкого, активного, навіть провокативного впливу на глядача та накопичення персонального медіа- й відеоархіву. У першому складі група

«SOSka» проіснувала до 2007 р. (М. Рідний, Г. Кривенцова, Б. Логачова), харківський період цього художнього угруповання окреслений періодом 2005–2007 рр. Активне застосування митцями Харкова відеопрактик і новітніх медіа позначило наступну фазу в розвитку покоління 2000-х. Екран змінював свою функцію на роль дзеркала, трансформуючи реальний простір, який заступала віртуальна реальність, що вимальовувалась як майбутня художня стратегія. У 2000-х, за часи стрімких цифрових і технологічних перетворень, з широким доступом до мобільних пристроїв та різноманітністю відеообладнання, для українських митців відкрились нові умови роботи з відеотехнологіями, що у візуальному просторі здатні були створювати змінену реальність [60].

2.2.3 Інтерактивність відеоарту в першому десятилітті XXI ст.

Аналіз відеотворів поч. XXI ст. показує трансформацію візуального поля з подальшою віртуалізацією, інтерактивністю, зміною візуальної комунікації між глядачем і твором мистецтва. Починається нова ера у візуальних мистецтвах, зокрема й відеоарті, де посередником стає медіасередовище, а через активне застосування відеозображення відбувається поява нової дійсності у взаємодії з віртуальним світом. На думку української дослідниці медіамистецтва О. Балашової, з появою обов'язкової присутності в медіакomuнікаційному полі, людина сучасного інформаційного світу в самоусвідомленні її як індивіда, без реального взаєморозуміння з іншими у віртуальних комунікаціях, знаходиться в стані емпатії. Це перетворює взаємодію на симуляцію, а рішенням, як вважає науковиця, є: «...можливість порозуміння завдяки створенню інтерактивних творів» [16, с. 39–40]. Спостерігаємо від початку 2000-х рр. актуалізацію тем у суспільному медіапросторі, зокрема й у соціальних мережах, онлайн-трансляціях через аудіовізуальну складову. Зауважуємо посилення ролі відеоарту завдяки його гібридності, що має в основі відеозапис, а розміщення відеоконтенту у відкритому доступі надає права як автору, так і глядачеві бути в ролі співкраторів. У цьому соціокультурному контексті відеоарт, поступово опановуючи сучасні комп'ютерні програми, цифрові симуляції, доповнену

реальність, мультимедіатехнології тощо, як продовжує виконувати свою «місію спротиву» масмедіакультури, так і розширює власне інтерактивні мистецькі можливості. Спостерігається продовження морфологічного структурування відеоарту на формотворчому та жанровому рівнях і окреслення його принципових засад. Різні приклади про те, як працює аудіовізуальна складова у відеоарті та відбувається відтворення нової дійсності з актуалізацією тем у суспільному просторі, наведено в статтях З. Алфьорової та І. Первишевої [8, с. 13–27]. Завдяки поєднанню відеообразів з фізичною дійсністю, відеоробота майже реконструює нову історію, трансформує реальність для кожного реципієнта окремо, надаючи властивостей інтерактивності (співучасті з подією) і зануренню в стан синестезії (схема 2.3.).

Проблему інтерактивності знаходимо в перших теоріях з відеоарту в роботах Дж. Янгблада, де йдеться про феномен «інтермедіальної мережі», в котрій, як вважає американський дослідник відеоарту й експериментального кіно, усі стають співавторами. При цьому він наголошує: «Десять років перегляду телевізора дорівнюють до проходження поглибленого курсу акторської гри, сценарної майстерності. Безперервна дія телебачення в масивних дозах змушує нас бачити їхні методи та кліше ясніше; таємниці більше немає, ми майже можемо самі створювати телепрограми...» [217, с. 58]. Констатуємо, що ці можливості приводять до повного зникнення кордонів між реальним і віртуальним. Визначаємо одну з причин, яка лежить у сфері розвитку технологій. З появою 3D та голографічного зображення нівелюється грань між зображенням і глядачем, екран взагалі стає необов'язковим або зайвим для сприйняття візуальної складової твору. У споживанні інформаційним суспільством рухомого зображення існує тенденція до збільшення перегляду в екранному часі. Наголошуємо, що це може бути одне й те саме відеозображення – людина дивиться в монітор комп'ютера або ноутбука; на зняток екрана мобільного телефона; плазму або великий екран кінотеатру; онлайн-трансляцію тощо. На відміну від медіаконтенту, у відеоарті акцентується діалог відеотвору з глядачем,

при цьому автор зникає, а інтерактивність стає найважливішим і найефективнішим інструментом комунікації у відео [119; 120].

Від 1970-х рр., коли Дж. Янгблад у праці «Розширене кіно» проаналізував зв'язки нових технологій з телебаченням і кінематографом, зауважуючи прагнення художників до формування особливого кластеру відео та відокремлення його від мейнстріму, його потенціал показав увесь спектр свого інструментарію для створення утопічного віртуального світу, що дедалі все більше приваблює сучасну аудиторію. Науковець не лише детально описував те, як індустрія рухомих образів перетворилась на мережу «Intermedia», а й спрогнозував розвиток, еволюцію й перспективу майбутніх технологічних революцій, що поступово підміняють реальність. За словами Дж. Янгблада, «ми стаємо свідками трансформації самої сутності життя на Землі. Мистецтво, наука й метафізика, що так довго були розділені в західному світі з його спеціалізацією, знов сходяться в однієї точці; інтерфейс відкриває ширшу та глибшу реальність, що очікує на наше дослідження...» [217, с. 345–387]. Наголошуємо, що процес змін свідомості сучасної людини та її комунікації з навколишнім світом впливає також на її творчі стратегії.

До напрямку «відеоарт», який еволюціонував, на думку багатьох іноземних і українських дослідників, у мистецтво нових медіа в ХХІ ст., додалися різні сучасні художні практики у зв'язку з глобальною цифровізацією й подальшим синтезом мистецтв. Унаслідок того, що у світових традиціях відеоарту найбільш провокаційні речі спостерігались на межі кіно й відео, перетворюючись на різні жанри й форми-гібриди, на межі ХХ і ХХІ ст. виникла нова тенденція змішання художніх форм відеоарту та медіамистецтва. Наприклад, теоретик Лев Манович, досліджуючи відео у світлі нових медіа, створив концепт об'єднання напрямів відеоарту та кіномистецтва з цифровим програмним забезпеченням у цифрові художні практики крізь медіакультурні трансформації [181, с. 50]. Отже, український відеоарт на початку ХХІ ст., наздогнавши світові тенденції з огляду на технології, продемонстрував у низці відеотворів цифрові сублимації та інтерактивну складову. Про такий синтез ідеться в дослідженнях М. Раша, де

науковець наголошує на важливій ролі відеоарту та відеотехнологій у створенні передумов цифрової революції [198]. Знаходимо це дотичним до художніх особливостей процесу розвитку українського відеоарту. Про важливість застосування напряду *відеоарт* як інструменту творця нової віртуальної реальності, технології, яка надає можливостей самоідентифікації й соціального взаємовпливу, свого часу наголошував український дослідник С. Побожій [77, с. 126]. Наочно тенденції до віртуалізації й інтерактивності відео в Україні спостерігаємо у відеопроектах після 2000-х рр.

У Львові до 2000-х рр. утворюється інтерактивний проєкт «ease», у діяльності провідного львівського дуєту Ганни Куц і Віктора Довгалюка «Akuvido» визначаємо тенденції до перетворення візуального поля на віртуальне. Художники, які ще з 1990-х рр. практикували медіа й генеративне мистецтво при ЦСМ Сороса в Києві, а 1998 р. в Берліні створили 3D-анімаційний проєкт «360 В'У» на чолі з А. Максименком, досліджуючи штучну природу «технопростору», активно інтегрують у нові медіа, створюючи відеороботи в жанрах *нет-арт*, *генеративне мистецтво*, *аудіовізуальний перформанс* тощо [53, с. 326]. Під час проведення 2005 р. в Києві аудіовізуального фестивалю «Деталі звуку» Г. Куц і В. Довгалюк продемонстрували одну з останніх своїх робіт «project —+—», яка зайняла місце в ряду наступних знакових інтерактивних цифрових проєктів після 2000-х: «webwürfelwerkstatt», «stir mesh», «decode», «NebeNeiNaNder 1.3», «city_interative», «stadtsoundstation». Фактично використання технологій відеотехніки, комп'ютерного та телевізійного зображення у створенні модерної медіаформи, або відеоарту спрацювало як потужний інструмент комунікації, що дозволив глядачу «спілкуватись» із відео на рівні синестезії, конвертуючи різні типи відчуттів (зір, слух, дотик тощо) в одне нове відчуття присутності в трансформованій індивідуальній дійсності. Рухоме відеозображення та аудіоскладова створили передумови неймовірного занурення у світ візій, що надало можливість залучення усієї медіааудиторії в штучний візуальний простір (схема. 2.2.).

Випередження відеотехнологій та сталий розвиток світового відеоарту на поч. 2000-х рр. не завадили вітчизняним митцям, кураторам і галеристам зробити прогресивний крок до залучення до відеопрактик великої когорти художників-живописців, що здійснили низку експериментів. В історії сучасного українського мистецтва ці роботи відрізнялись від класичного відеоарту, але мали свою неповторну харизму та національний дослідницький характер. Оскільки живописний медіум в Україні до поч. XXI ст. мав рухому (кінетичну) природу, в умовах появи нового інформаційного і комунікативного суспільства, відкриття інформаційних шляхів до світової культури у художників почав формуватись досвід іншої психічної реакції на оточуючу реальність, змінюючи їх мистецькі досліди у візуальному полі. Суб'єктивне сприйняття світу, «змальовування з дійсності» втрачало актуальність, постмедійна живописна картина трансформувалась у синтезі з техногенним простором, який розвивався шляхом перетворення у відеопрограмний і віртуальний контент: відеоінсталяція, кінокадр, стоп-моушн і анімація, відеокліп та реклама, комп'ютерні й програмні технології, зокрема вебдизайн, комп'ютерні ігри, тобто компіляції рухомого зображення й статичного з додаванням аудіовізуальної складової. У 2000-х рр., за словами дослідниці комп'ютерно-електронних мистецтв Н. Манжалій, «пожвавився розвиток Інтернету в Україні, який став доступний широкому колу», що спровокувало зацікавлення цифровим мистецтвом і появу можливостей доступу до відеообладнання й персональних комп'ютерів [62].

Про київський відеоарт від поч. 2000-х рр. також можна говорити як про пошуки інтерактивної складової. До кін. 1990-х, за дослідженнями Я. Пруденко, майже вся плеяда перших художників, які експериментували з відео, повернулась до живописних практик, лише одиниці продовжували практикувати відеоарт [85, с. 24]. Аналізуючи твори провідного київського художника-живописця В. Цаголова, який у 1990-ті рр., зокрема, практикував фото й відео, знаходимо його філософську концепцію – «тверде телебачення» з актуальністю, яка апелювала до 2000-х. Художник В. Цаголов, запропонувавши уявлення про нематеріальність світу як твердої біологічної фікції, зазначав: «Усвідомлення світу й реальності як

твердої об'ємної телетрансляції, а реального простору – як телевізійного дозволяє відкрити в собі телепрототип або телеперсонаж і, як наслідок, дозволяє працювати в просторі твердого ефіру більш органічно». Це означало переваги інтерактивного інструментарію у відеотрансляції, а відкриття індивідуумом у собі ідеї «твердого телебачення» позбувало його від роздвоєння особистості, коли його уявне – це лише візія, яка додає різноманітності у сприйманні беззмістовного нескінченного відеосеріалу. В. Цаголов – один з митців генерації 1990-х рр., який усвідомлено практикував відео, щоби переосмислити його логіку. Також художник, створюючи концептуальні інформаційні записи, зазначав: «Взагалі має сенс говорити не про фізичне, а про екранне існування. Реальність майже перетворилась на реквізит, необхідний тільки для зйомок». Продовжуючи пошуки меж реальності та фікції, В. Цаголов створив відеопроєкт «Теленовини» і «Студія твердого телебачення». Тенденції 2000-х рр. від пошуків конструювання іншої реальності, підміни реальних фактів у медіа хибним сприйняттям, яке змінювало межі уявної реальності, яскраво демонструють відеоексперименти В. Цаголова, підкреслюючи особливості сьогоденної інформаційної культури в парадигмі постправди. Відеоарт у вигляді кримінальної драми В. Цаголова «Молочні сосиски» (1994), випередивши час, критикував вплив ТБ на суспільство, генеруючи сконструйовану відеореальність. Наголошуємо, що називати зазначені відеопроєкти інтерактивними в прямому сенсі неможливо. Відеоарт як інструмент осмислення інтерактивності відбувся вже після 2000-х, але ґрунтується, зокрема, й на візуальних відеоекспериментах В. Цаголова, підкреслюючи актуальність українських відеопрактик у першому періоді розвитку від 1990-х, що й зазначають особливості розвитку *українського відеоарту*. Твори В. Цаголова мали філософське підґрунтя для послідувачого відеоарту після 2000-х, коли перетворили відеотрансляції на реаліті-історії в прямому ефірі та інтерактивне дійство.

Справжня ера відеоарту в Україні, на думку Я. Пруденко, почалась із відкриття «Інфо Медіа Банку» (1997), тому це стосувалось перш за все київських митців або тих, хто мігрував до столиці. Залишаючись єдиною подібною

лабораторією з high tech технологіями у Києві, «Інфо Медіа Банк» перетворився на центр, де проходили інституціональні програми з розвитку технологій, воркшопи для знайомства молодих художників з відеотехнікою, з відеообладнанням та програмуванням, обміну інформацією, освітніми майстер-класами тощо [85, с. 36]. 2000-ні стали для української відеоспільноти часом активної інституціоналізації відеоарту. У цей період з медіатехнологіями в різних жанрах, таких, як морфінг, генеративне мистецтво, *інтерактивне мистецтво* почали активно опрацьовувати українські художники Гліб Вишеславський, Іван Цюпка, Наталія Голіброда, Гліб Катчук і Ольга Кашимбекова, Олександр Верещак і Маргарита Зінець та ін. Отже, поява спілок та груп відеомитців, організація постійно діючих та періодичних відеофестивалів, відеофорумів, творчих лабораторій, процес активного архівування творчого доробку піонерів відеоарту свідчили про те, що з маргінальної мистецької системи відеоарт перетворився на систему легітимну з власними формальними та неформальними інституціональними утвореннями та навіть системою мистецької освіти, а «місія спротиву» набула рис інтерактивності стосовно до масмедіа.

На прикладі київського медіафестивалю КІМАФ, який представляв відеоарт і медіамистецтво від різних закордонних інституцій: Ars Electronica, ЕМАФ, FАСТ, ZMK, Videotrafic та ін., зазначаємо, що подібні заходи стали майданчиками комунікацій між відеохудожниками з різних країн. Крім того, відбулась презентація українських творів серед сталих імен закордонного відеоарту, що сприяло інтеграції українського відеоарту у світове медіамистецтво та виведення його із закритих показів у художніх резерваціях. Система воркшопів подібних фестивалів для митців стала теоретичною базою і практичним досвідом, а від 1998 р. (першого воркшопу з творчого користування Інтернетом) у ньому взяли участь художники з Києва, Харкова, Одеси, Львова, які вперше спробували відтворити відеопроекти в штучному цифровому просторі, застосували синтез програмних елементів інтерактивності. Відтак, віртуальна природа Інтернету продемонструвала глядачам у візуальному просторі можливості інтерактивної

взаємодії реципієнта та відеозображення [62]. Щодо визначення *український відеоарт*, 2000-ні – часи найбільш активного обміну досвідом серед відеохудожників між різними містами України та їх колаборації з іноземними медіафахівцями, де важливий вплив мали голландська й польська мистецькі школи, отже, цей період наочно показує виокремлення регіональних шкіл та угруповань.

Розглядаємо низку відеоробіт творчих тандемів М. Зінець і О. Верещака (Харків–Київ) та одеських художників О. Кашимбекової і Г. Катчука, які вважаємо найбільш яскравими зразками відеоарту з вираженою інтерактивною складовою на поч. 2000-х. Нелінійна структура інтерактивних мережевих мультимедійних додатків, наприклад Macromedia Director, надала поєднання звуку, анімації, ефектів, графіки, текстової частини й відео в інтерактивному контенті. Глядач отримував можливість генерувати послідовність відеоряду з ідеєю, дотичною до концепту інтерактивного кінематографу або схожою на режисуру комп'ютерних game-технологій, при яких глядач впливає на сюжет за принципом комп'ютерних ігор. Ці прийоми були застосовані у відеоарті художниками «Обернись» О. Кашимбековою і Г. Катчуком, що складав в основі слайд-фільм з елементами детективної історії. Їх серія відео «Антикараоке», наприклад, завершилась у 2001 р. інтерактивною інсталяцією «Мильна опера», під час демонстрації твору глядачу пропонували поспівати в мікрофон, а на екрані відбувались перетворення сцен миття дівчини в душу; щойно глядач припиняв співати, вода з душу переставала литися й дівчина тремтіла від холоду. Дослідження анімації у 3D представив 2001 р. Г. Катчук в інсталяції з реальним акваріумом, розмістивши в ньому монітор, у якому була анімована 3D-змія, яка складалась із літер PLAY, кожна з яких мала рухливість. Схожі дослідження реакцій на імпульси з зовнішнього середовища бачимо в проєкті «Дослідження людського серця» Івана Цюпки (2001) у вигляді людського серця в 3D, яке починало битись від імпульсу з оточуючого середовища.

В особистих відеопрактиках випускники ХДАДМ Маргарита Зінець і Олександр Верещак, які переїхали з Харкова до Києва задля опрацювання

відеотехнологій, поєднали багато різних методик створення відеоарту в душі харківських художніх традицій – соціально-критичного мистецтва. Ключовими відеотворами, що стосувались інтерактивності, вважаємо низку робіт, створених у період з 1999 до поч. 2000-х рр. Наприклад, у роботі «Videoball» (1998) художники грають у віртуальний волейбол, кидаючи одне одному м'яч, створюючи відчуття інтерактивності між різними екранами, в іншому ж творі «Злови мене, якщо зможеш» (1999) автори пропонують глядачеві версію, подібну до комп'ютерної гри. Робота мотивувала учасника «зловити» персонажа, щоб побачити його на екрані, кліком мишки, при цьому художники запрограмували систему натискань таким чином, щоб унеможливити виконання цього завдання, – іронізуючи над сучасними рефлексивними іграми та комп'ютерними автоматами-атракціями. У 2002 р. творчий дует Верещак – Зінець створив інтерактивний проєкт, який мав за ідею спілкування з віртуальними персонажами. Глядачі бачили велетенські проєкції спин чоловіків на стіні, а у разі відтворення звуку або й слів відеогерой повертався й передражнявав того, хто щось вимовляв, використовуючи ті ж самі слова. Масштабний відеопроєкт «Без назви» автори продемонстрували під час експозиції в «Українському Домі» 2005 р., на стіні проєктувалось велике відео з дівчиною в білій сукні; поряд знаходилась робота одеського автора Олександра Ройтбурда «Матриця», звук від якої потрапив у проєкт М. Зінець і О. Верещака, що додало ще більшого занурення публіки у твір. Глядач, який наближався до проєкції з дівчиною, бачив, як вона обертається, а з його наближенням – з криком розбиває тарілку, це стало можливим завдяки датчикам руху, що реагували на пересування відвідувачів експозиційною залюю.

Отже, художники покоління 2000-х, які вперше продемонстрували інтерактивні можливості відеоарту, географічно перебували у великих регіональних центрах: Києві, Харкові, Одесі та Львові. Завдяки ініціаторам програми «Інфо Медіа Банк», Київського міжнародного фестивалю медіамистецтв (КИМАФ) Наталії Манжалій і Катерині Стукаловій, Івану Цюпці з «Інституції Нестабільних думок» і оригінальним авторським концептам цієї художньої спільноти (Олександра Гнилицького, Лесі Заяць, Ольги Кашимбекової

і Гліба Катчука, Маргарити Зінець і Олександра Верещака, Іллі Чичкана та Іллі Ісупова, Наталії Голіброди, Кирила Проценка та ін.), з теоретичним підґрунтям, що надали мистецтвознавці Надія Пригодич, Ольга Жук і Юлія Ємельянова, відбувся процес появи сталих творів українського відеоарту та інтеграції його у світові традиції.

Ідеться насамперед про складність інсталювання та необхідність спеціального програмного обладнання, оскільки майже у всіх містах України 2000-х рр. не було технічних можливостей для показу подібних проєктів, а про створення локальних медіалабораторій навіть не йшлося, тому представники всіх регіональних мистецьких шкіл виробляли інтерактивне відео на базі медіалабораторії ЦСМ Сороса у Києві, презентуючи надалі на закордонних відеофестивалях – у Франції, Німеччині, Польщі, США та ін.

Підставою для розвитку відеопрактик у Харкові та більш усвідомленого застосування відео в мистецьких висловлюваннях 2000-х рр. став показ відеоарту Маргарити Зінець і Олександра Верещака «Крила голуба» (2001). Захід відбувся 2002 р. в рамках фестивалю «Культурні герої» в експозиційному просторі ХДАДМ. Це була двоекранна відеопроєкція, один з екранів демонстрував чоловіка, інший – жінку. Глядач розміщувався між екранами під різними кутами та бачив дві дії одночасно – чоловічу та жіночу. Мистецькі комунікації, обмін досвідом, презентації рухомого зображення під час заходу вразили масштабністю, технологічністю та візуальною складовою, що надало поштовху й надихнуло майбутню генерацію на нові перетворення в художньому середовищі Харкова [60].

2003 рік у Харкові ознаменувався двома радикальними художніми акціями. Першою була «Шафа – внутрішня реверберація обмеженого простору» відеохудожниці Белли Логачової, проведена в день початку війни в Іраку. Друга, «Диван», припала на день закінчення нетривалої військової операції. Обидві акції були створені в колаборації з мисткинею Маргаритою Юрченко, яка мала VHS-відеокамеру для зйомки документації. Під час акції «Диван» на річці Лопань, глядачі рятували плюшевих зайчиків, які сиділи на дивані, що плив водою. Ріка

символізувала агресивне середовище, а рятівники, визволяючи секонд-іграшки, спалювали на пристані американські прапорці, демонструючи протестний настрій. Згодом надіслані фото зайчиків автори проєкту передали на ТБ-канали для розміщення в теленовинах та інтерв'ю. Безумовно, ці мистецькі акції продемонстрували всі ознаки інтерактивності та взаємозв'язки між реальною подією, теле- й відеотрансляцією та глядачем. Важливо наголосити на мистецьких зв'язках Б. Логачової з колегами з ТБ-каналів, які допомогли з відтворенням телерепортажів, перезаписів на відеокасети, створенням передач про події, що потому демонструвались із відеоплеєрів під час виставкових проєктів. Подібні колаборації з відеостудіями були вкрай необхідними та сприяли наданню відеотехнічної і фахової підтримки мистецькому процесу. Якщо в нульових Гліб Катчук і Ольга Кашимбекова у своїх художніх проєктах зазначали кінець ери VHS, то в Харкові, навпаки, цей відеоформат допоміг створенню відеоарту, отже, вважаємо, це вплинуло на особливості відеомови регіональних мистецьких осередків України. Відтак, відзначаємо появу перших ознак інтерактивності в харківському відеоарті саме під час експозиції робіт «Шафа» та «Диван», окреслену 2003 роком. Характерні риси аматорства відеопрактик у Харкові на початковому етапі не додавали якості відеотворам, але компенсація відбулась за допомогою матеріалів, наданих колегами з харківських телевізійних каналів «7 канал» й А/ТВК, а подібний політичний протест художників проти драматичних подій в Іраку став візитівкою в харківському мистецькому осередку наступного десятиліття.

Група «SOSka» (М. Рідний, Б. Логачова, Г. Кривенцова), з'явившись 2005 р., стала альтернативою офіційному міському мистецтву, продемонструвавши акції, перформанси й відеоарт в естетиці «Групи Швидкого Реагування», застосовуючи традиційну соціальну та політичну проблематику. На прикладі низки виставкових рухів «SOSka» 2005–2007 рр.: «Художники SOSka», «Водобоязнь», «XXX» та ін., а також створеного під час цих виставок відеоарту: «Політики і кульки» Б. Логачової (2005), «“Вони” на вулиці» М. Рідного, А. Терентьєва, Г. Кривенцової (2006), «Смажений мозок» М. Рідного і Г. Кривенцової (2006), авторських

проектів «Фотозйомка в SOSka» і «Шепіт» Б. Логачової (2006–2007), «Be happy» Б. Логачової і М. Рідного (2006–2007), закриття колективної виставки групи «SOSka» «Нова історія» (2009) та ін. зазначаємо наявність потужного художнього руху, спостерігаючи взаємозв'язки «художник – глядач – твір – взаємодія» [101].

Визначаємо найбільш виразний інтерактивний твір 2006 р. – проєкт Б. Логачової «Second hand», майданчиком для якого стала зала Харківської муніципальної галереї. Складну конструкцію video box, що символізувала роздягальню, авторка обладнала екраном, який демонстрував глядача, що його знімала вебкамера, інша ж відеопроєкція була націлена на торс відвідувача, транслюючи рухоме зображення з білою одежею, на яку виливали різноманітну рідину. Ці рідкі фактури в супрематичних кольорах (білий, червоний і чорний) символізували кров, бруд і очищення – воду, а глядачі мали змогу побачити своє відображення на екрані, примірявши на себе ці візуальні субстанції. Інтерактивність як інструмент осмислення відеоарту завдяки художній інтуїції, підтримка теле- й відеотехнологіями під час творчих комунікацій з телестудіями на деякий час замінили сучасні дорогі цифрові та комп'ютерні технології. Спалах творчої й візуальної активності від 2000-х рр. у великому регіональному центрі Харкові продемонстрував мистецькі рефлексії на соціальні явища учасниками групи «SOSka», відображаючи соціальні явища в русі від периферії та маргінального середовища в центр культурного життя.

Заснування нового угруповання «EXcess» 2009 р. (Б. Логачова й О. Присяжненко) заповнило харківські лакуни після розформування першого складу «SOSka» (2007). Після переїзду її нового складу (Миколи Рідного і Сергія Попова) в Київ, художники продовжили опрацьовувати відеоарт на київській художній сцені.

У Харкові ж залишився працювати мистецький тандем «EXcess» і в 2013 р. з'явився знаковий відеотвір «Тусовщики». Відеохудожники Б. Логачова та О. Присяжненко майже передбачили створення реаліті-історій в онлайн-форматі. Відеосюжети про діяльність квартирних виставок, інтерв'ю художників, мистецькі рухи, перформативні дії, псевдодокументації завдяки професійному

монтажу відтворили у формі постмодерних відеоцитат, у яких перетинались події в різних містах (Харків – Ялта – Симеїз), одні й ті самі персонажі, які одночасно перебували в різних локаціях, але зустрілись в одній стрічці, що довело можливості інтерактивності фільму й операторської зйомки. Квартирний показ відеоарту «Тусовщики» на Північній Салтівці (2014) в колі художників-активістів під час мінливих подій у центрі Харкова по вул. Римарській актуалізував даний відеотвір. Діяльність творчих спільнот «SOSka» та «EXcess» підтверджують ознаки інтерактивності відеоарту 2000-х і демонструють характерні традиційні риси харківської школи відеоарту [61].

Рух квартирних виставок у Харкові 2010–2013 рр. наочно продемонстрував нову естетику взаємин у міжрегіональних комунікаціях художників різних частин України на прикладі колективних проєктів «Нульовий бюджет» (2010), «Рух квартирних виставок» (2012–2013). Зацікавленість артспільноти в інтерактивній складовій бачимо в проведенні онлайн-мостів (скап-міст) між різними художніми групами й виставками: у Львові в галереї «Detenpula», в Ужгороді в галереї «Коридор», у Харкові («SOSka»), художніх майстернях по вул. Сумській, дизайн-студії по вул. Артема, мистецькі «експедиції» в польові умови с. Зелений Гай Харківської обл. У програмах цих художніх заходів передбачались одночасні відеопокази, виставкові експозиції, перформанси в публічному просторі, акції за межами міста. Метою таких проєктів був протест проти безальтернативності художніх програм міських офіційних галерей Харкова. Якщо в західноукраїнських регіонах відбувалось опрацювання філософських та естетичних аспектів у творчості львівських та ужгородських художників, то в Харкові традиційно бачимо соціально-критичні художні висловлювання з політичною складовою. У цей час на артсцену вийшла радикальна харківська мисткиня Аліна Клейтман, відкривши галерею-гараж «У Рози». Уперше Аліною Клейтман було продемонстровано відеоарт, створений у її власній майстерні, з якого авторка розпочала кар'єру відеохудожника, започаткувавши серію відео й низку знакових робіт: «Супер Аліна» (2010), «Жертви фанатизму» (2011), «П'ять вечорів» (2013), «All about» (2013) тощо. Харків як провідний осередок відеоарту

визначив імена нової генерації відеохудожників 2010-х, створюючи мистецькі провокації на межі мінливих часів в Україні 2013–2014 рр.

Наступними масштабними роботами Аліни Клейтман, що закладали в собі інтерактивні риси, стали відеопроекти – переможці премії «PinchukArtCentre» у Києві: «Супер А. Поголи своє серце» (2015) та «Запитай у мами» (2018). Крім інтерактивної складової, авторка запрошувала глядача до сприйняття художнього твору на рівні дотиків в інсталяції з чорних плюшевих шуб на стінах тунелю, кричущих звуків, збільшених відео, крупних планів рухомого зображення, кінетичної скульптури, вмикання телевізорів через сенсори руху. Одним з чинників стало віднесення питань щодо інтерактивності застосування жанру відеоінсталяції в даних творах. Свого часу ці ідеї розглядав дослідник О. Сікора, а в його працях ідеться про процес загравання з формою, перетворення площинних форм на об'ємні, створення інтерактивних авангардних композицій у просторі й часі, а згодом додавання звукових, технологічних ефектів із залученням рухомих зображень і відеопроекцій в середовищних художніх інсталяціях або в непристосованих для мистецтва локаціях [91, с. 26]. Погоджуємось, дійсно, ці артефакти провокували глядацьку аудиторію до дослідження власних дитячих страхів та взаємин батьки – діти. Мультимедійний проєкт, у якому А. Клейтман застосувала багатожанрову структуру, відео мало вирішальне значення, рухоме зображення провокувало стан інтерактивності в комплексному характері відчуттів, які надала художниця через візуальні образи та синестезію фактур. Про аспекти мультимедійності у відеоарті, що дорівнюється до пошуків інтерактивності в медіа нових часів, зокрема, йдеться у публікаціях дослідниці С. Савчук, яка, крім того, мала практичний досвід у 2000-х, під час створення артпроектів із застосуванням відеопроекцій на тіло та синтезу рухомого зображення з рухомістю об'єкта. Специфіка застосування багатьох візуальних медіумів у відеоінсталяціях, на думку теоретика, має провокувати створення відчуття причетності між глядачем і загальним мистецьким простором, а отже, додає інтерактиву [100].

Наступне десятиліття, від 2010-х рр., для українського відеоарту стало періодом морфологічного переформатування в умовах глокалізації культури й мистецтва. Уточнення принципів засад розвитку культури в цих умовах вплинуло на тенденції, які визначили існування відеоарту в межах глобального медіамистецтва, з одного боку, та подальшої його локалізації в регіональних варіантах, деталізації в авторських відеопрактиках – з іншого. Показовим є виставковий проєкт – серіал «Озброєні та небезпечні» (2019), кураторами якого виступили Микола Рідний і Катерина Філюк. Спершу відеопроект було продемонстровано в приміщенні «Ізоляція» (свого часу, від 2010 до 2014 р., мистецька платформа «Ізоляція» функціонувала як філіал у Донецьку на колишньому заводі ізоляційних матеріалів), де тематика всіх відеоробіт стосувалась проблем війни на Донбасі, проявів насилля, ставлення сучасної молоді до зброї. Політичне підґрунтя виставки довело продовження харківських традицій у роботах художників, які рефлексують на процеси мілітаризації, травми війни, агресії на Сході України. Під час колективного відеопроекту були представлені твори художників і режисерів, які створили художні висловлювання на межі експериментального й сучасного мистецтва. Відбулась інтерактивна співпраця із запрошенням багатьох творчих ініціатив, у результаті було залучено у виставку твори наступних діячів: Пьотр Армяновський, Еліас Парвулеско, Станіслав Бітюцький, Оксана Казьміна, Валентина Петрова, Аліна Клейтман, Сашко Протяг, Олексій Радинський, Філіп Сотниченко, Анна Щербіна, група «Fantastic Little Splash», Данііл Ревковський. Важливим заходом стало створення відкритого онлайн-показу на однойменному сайті, а також проведення інших паралельних мистецьких програм. У Харкові продемонстрували відео «Менталітет» Б. Логачової та О. Присяжненка, партизанські практики в пошуках відеоінформації «КТМ-5» Андрія Рачинського і Даніїла Ревковського. Ці заходи відбулись як продовження відеопроекту «Озброєні та небезпечні» в ЦСМ «ЄрміловЦентр», що надало проєкту інтерактивну складову у вигляді переміщення між регіональними центрами в паралельних мистецьких програмах, онлайн-переглядах у медіасередовищі та інтернет-підтримки.

Про необмежені можливості художнього творення в ХХІ ст. зазначав В. Сидоренко, коли досліджував синтез технологій, які невпинно поширюються у всіх сферах сучасного мистецтва. За словами науковця, відбувається залучення глядача до творчого процесу інтерактивними засобами мультимедіа, також ідеться про новітні форми медіарту, а саме про нет-арт, моб-арт, мобільне кіно тощо [89, с. 10]. Значною подією 2022 р. в харківському осередку стало культурно-протестне висловлювання у вигляді онлайн-трансляції відеотвору Б. Логачової та О. Присяжненка «Ми сюди прийшли, бо тут живемо» (2013–2021). Показ було призначено на «сакральну» дату – 9 травня, а демонстрація відео йшла під час онлайн-конференції з підвальних приміщень художніх майстерень на Пушкінському в'їзді, 6. 40-хвилинна відеоробота «Ми сюди прийшли, бо тут живемо» мала рандомний сценарій, що стосувався історичних подій в Україні від Євромайдану (2014) і до сьогодні (2021), короткі відеосюжети мали самодостатній характер, що нагадувало багатоскладовий відеопроєкт, змонтований з нетривалих творів відеоарту, котрий можливо роздивлятися як окремо, так і в єдиній стрічці.

З першої декади ХХІ ст. українські художники розпочали активне опрацювання нових медіа, зокрема з цим практикувала ужгородська мистецька спільнота. Маємо на увазі угруповання у складі таких митців, як Антон Варга (Нью-Йорк), Євген Самборський (Івано-Франківськ), Юрій Білей (Вроцлав/Берлін), Станіслав Туріна, Олег Перковський, Павло Ковач, які розпочинали мистецькі практики в ужгородському осередку, переїхавши згодом у Львів, де стали співзасновниками Відкритої групи («Open group») 2012 р., зосередившись на виставковій діяльності в галереях «Detenpula» та «Єфремова, 26».

Слід зазначити, що митці Відкритої групи розглядати відеоарт з точки зору реакції відвідувача, який приходить на виставку в пошуках смислів і відповідей на свої запитання. Переважно мистецька діяльність членів групи відрізнялась «колективною роботою» зі створенням «відкритих ситуацій». Використання головного чинника відеоарту – тимчасовості, що відрізняє його від інших

екранних мистецтв, надало можливості колективу художників зазначити у творах, що час, витрачений на контакт, не має значення. Глядач може подивитись усю роботу від початку до кінця, а може доторкнутись до відеороботи на мить і піти далі. Відкрита група продемонструвала переваги інтерактивності в концепції сучасних демонстрацій відеотвору й зміни реальності у ментальному полі глядача, починаючи від проєктів у межах спеціальної нагороди та головної нагороди «PinchukArtPrize», які спільнота отримала у 2013, а потім у 2015 р. Масштабний колективний проєкт у Вроцлаві (Польща) «Ступінь залежності. Колективні практики молодих українських художників 2000 – 2016 років» практично є ретроспективою майже двох десятиліть сучасного українського мистецтва ХХІ ст., в якому Відкрита група презентувала топ-імена українських митців, груп, галерей, дослідження взаємодій, об'єднань, співпраць, а також конфлікт середовищ; відеоарт, зокрема, було представлено херсонською групою «Тотем», відео Юрія Кручака і Юлії Костеревої (Харків–Київ), харківськими групами «SOSka» та «EXcess».

Варто додати, що розвиток сучасного комунікативного поля у відеопросторі характеризується активною віртуалізацією візуального середовища. Щодо інтерактивності відеоарту, цей аспект привертає увагу дослідників з різних країн, зокрема й українських теоретиків. Науковець Олександр Михед у книзі-дослідженні «Бачити, щоб бути побаченим. Реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн» звертається до теми візуальної комунікації засобами сучасних відеопристроїв, зокрема відеокамери гоу-про (go-pro) або камери відеоспостереження, яку опрацювали художники під час революції гідності в Україні та драматичних подій на Майдані 2014 р. [66, с. 285]. Автор вивчає сучасні методи трансляції й інтерактивності відео, особливості візуальної мови на прикладі відеопрактик мистецького угруповання і діяльності львівської «Open group» і доходить висновку, що візуальність стає невід'ємною частиною людського буття сучасної медійної дійсності. О. Михед натякає щодо взаємозв'язків глядача з оточуючою реальністю і між тим на його самоідентифікацію засобами відеофіксації у вирі подій. Художники «Open group»,

які діяли за принципами «реального телебачення», створили відеофіксації на кшталт реаліті-шоу. Цей приклад твору, за аналогіями теоретика сучасної медіаестетики Арільда Фетвейта, має всі ознаки «втрати впевненості відчуття контакту з реальністю через аудіовізуальну репрезентацію», за словами науковця: «Reality TV comes with a unique promise of contact with reality, but at the same time it promises a secure distance» [153, с. 551].

Подібними методами, що застосовують принципи реаліті-шоу та знайдені матеріали в мережі інтернет, користуються й харківські відеохудожники покоління 2000-х А. Рачинський і Д. Ревковський, ідеться про їх дослідження з партизанського пошуку в заборонених соціальних контентах. У відеороботах «EXcess group» також бачимо застосування аматорських матеріалів відеозйомки за посиланнями, що вмонтовані в стрічку за принципом підміненої реальності. Отже, першоджерело відеоінформації, що піддається змінам через проходження різноманітних технологічних, естетичних та ідеологічних «фільтрів», трансформує та викривляє «тунелі реальності» на зразок викривлених дзеркал, віддаляючи глядача відеотвору від першопричини подій. Тенденція змін у контекстах завдяки технологічним і смисловим сетингам (установкам) посилилась у світовій відеокультурі ще наприкінці 1990-х, особливо треба зауважити тренд застосування так званого контенту found footage (знайденого фото-, відеоматеріалу або плівок). В українському відеоарті ці тенденції з'явилися із запізненням, а з огляду на розвиток інтернету в Україні це могло відбутись тільки на межі 2000-х.

Низка робіт українського відеоарту показово демонструє потяг художників до опрацювання стилю мок'юментарі. Серед таких робіт визначаємо фільми М. Рідного «Сірі коні» (2016), «НІ! НІ! НІ!» (2017), «На шляху назад» (2020), «Шибайголови» (2020), відеороботи Б. Логачової і О. Присяжненка «Забави» (2013), «Ми сюди прийшли, бо тут живемо» (2021), А. Рачинського і Д. Ревковського «КТМ-5» і «Кіптява» (2018), «Степ Мікі Маусів. Шукачі» (2022), в яких художники застосували практику знаходження відеоматеріалів (found footage) через алгоритми запиту й пошукової системи Інтернет або створювали

відеореконструкцію подій. Теоретик А. Фетвейт зазначає, що імітування реальності чи її підміна засобами монтажу, відеоефектів та імітацією дійсності, витворюють нову реальність [153, с. 547]. Стан інтерактивності споживачів з відеозображенням, який виникає при взаємодії з відео, що транслюється, вже не є їхньою особистою зміною сприйняття візуальних смислів, а контролюється відеотехнологіями. Прикладом закордонного відеотвору, що відтворює цей стиль так званого мок'юментарі (псевдодокументального) кіно, є стрічка незалежних американських кінематографістів «Відьма з Блер» (The Blair Witch Project) 1999 р. Саме про такі види монтажу, що приводять до зміненого сприйняття реальності, пише дослідник. Зокрема йдеться про наступне: «Thought some of the reality TV programs employ re-creations – notably Rescue 911 and Crimewatch UK most rely on visual evidence of following kinds:

- authentic footage from camera crews observing arrest or rescue operations;
- footage from surveillance videos;
- recordings (often by amateurs) of dramatic accidents and dangerous situations». [153].

Розуміння інтерактивного монтажу, на думку А. Фетвейта, вказує на ситуацію, коли зв'язки з тим, що відбувалось безпосередньо перед камерою в процесі зйомок («profilmic»), і кінцевим відеозображенням, яке бачать глядачі, частково зникають [153, с. 547]. Дослідник робить висновки, що розвиток реального телебачення можна вважати спробою відродження того, що було втрачено після цифрової революції, або «діджиталізації», тобто поширення цифрових технологій на всі сфери людського життя: «In a deeper psychological sense, the proliferation of reality TV could be understood as a euphoric effort to reclaim what seems to be lost after digitalization» [153, с. 551].

Сценарій, схожий за замислом на «Відьму з Блер», знаходимо в українському відеоарті у роботах Б. Логачової і О. Присяженка «Забави» (2013) та «Могила Бандери» (2019), в яких зміна змісту відбувається під час відеозйомки, а спостерігачем стають випадкові свідки. Українські митці, експериментуючи з відеозасобами, створюють максимально адекватну картину дійсності,

намагаючись показати правду, що цінніша за стереотипи телебачення, реклами та кінематографу. Таким чином художники звертаються до «чистого відео» або «відеопрототипу», вбачаючи в оригіналах відеозапису його революційну складову, діагностуючи дійсність задля створення документу епохи. Наголошуємо, що стильовий напрям мок'юментарі, про який ідеться, безпосередньо стосується і предмета дослідження *українського відеоарту*, в якому з поч. ХХІ ст. присутні усі ознаки застосування прийомів монтажу творів зі «знайдених відеоматеріалів» у роботах провідних українських відеохудожників.

Дійсно, відеотехнології допомагають митцям розширити межі впливу на глядача й створити неповторні асоціації та рефлексії. Ефекти збільшення проєкцій та краса рухомих картин разом з мистецтвом монтажу – все це потужно впливає на сприйняття екранних творів. Саме завдяки монтажності, як зазначають у своїх дослідженнях З. Алфьорова й І. Первишева, з'явилися інтерактивні прийоми, анімаційні й колажно-монтажні техніки як у відеомистецтві, так і в кінематографічному мистецтві [8, с. 13–27]. Застосування прийомів монтажу, додавання аудіовізуальної складової та дизайну середовища надають ефекти ситуативної присутності самого реципієнта у взаємозв'язку з рухомими зображеннями. Актуалізація теми або соціальних явищ завдяки відеофіксаціям і перетворенням їх на нову реальність може викликати культурні сплески в мистецьких середовищах, фокусувати увагу на проблемах, питаннях, ознаках часу, що й продемонстрував український відеоарт 2000-х рр.

У теоретичному огляді стану українського сучасного мистецтва від 2000-х рр. київська дослідниця Вікторія Бурлака аналізує, зокрема, й сучасні твори відеоарту, розглядаючи сюжетний наратив через філософський концепт глобалізованого паноптикуму. Свого часу ідею паноптикуму просував М. Фуко, який побачив у сучасному суспільстві відображення цієї системи контролю і споглядання. Паноптизм заснований, згідно з теорією паноптикуму Фуко, на можливості нав'язувати поведінку населенню в цілому на основі ідеї, що за ним спостерігають. Бурлака зосереджує увагу на «новому документалізмі» в

репортажній відеозйомці, типологізуючи головну морфемну одиницю *відеозапис* як новітню відеоформу:

- *телеспостереження* за допомогою автоматичних камер;
- *трансляція* зображення в режимі online.

Авторка наголошує на перетворенні візуальної реальності, яке сприймає суспільство через засоби телеспостереження на віртуальний вимір глобалізованого паноптикуму, який наближає майбутнє, де людина буде позбавлена взагалі доступу до реальності та втратить своє право на сприйняття видимого. В. Бурлака так само, як і дослідник О. Михед, зосереджується на закономірностях застосування прийомів відеомонтажу, що може відсторонити користувача від створення зображення, а з сучасним етапом розвитку відеотехнологій вийде на найвищу об'єктивність, що приведе до гомогенізації віртуального простору. В. Бурлака зауважує процеси в суспільстві, яке опиниться в стані потрапляння у загальний онлайн-паноптикум, мистецтво ж дістанеться пункту, який митці передбачали в минулих століттях, тоді зупиняючи час у полотнах класичного живопису, проминувши мистецтво кінематографу, а в сьогоденні вони завоюють» *реальний час*. Зразки цієї відеопсихології вже були представлені у вигляді відеопроєктів на 11-й «Документі», й зокрема деякі твори демонструвались в Україні у «PinchukArtCentre». Ідеться про відеопроєкти, в яких було представлено відеозаписи публічних місць і «гарячих точок», починаючи з камер стеження з арабо-ізраїльського кордону до супермаркетів. Реальне вбивство хлопця, який пішов по квіти, але випадково перейшов порубіжжя і був убитий пострілом, демонструє відеокамера спостереження; або інший онлайн-сюжет, котрий замість апогею реалізму показує остаточну поразку видимої реальності.

Утім, хоча багатьма теоретиками досліджується сфера віртуалізації візуального, за межами дослідження залишаються прояви інтерактивності у відеоарті й особливості їхньої реалізації. Бачимо схожі наративи й відтворення психології реального часу в українських зразках відеоарту на прикладі останньої (на час виконання даної розвідки) відеороботи «Open group», що створювалась у вигляді серії відеофрагментів 2022–2024 рр., – «Повторюйте за мною».

Документально-постановочна відеозйомка за участю біженців, які тимчасово проживають у Львові та діляться звуками війни, – це своєрідний караоке-інструктаж, який представляють саундтреки у випадковій послідовності, відтворюючи звучання різної зброї, але при цьому глядач якоїсь миті розуміє, що відеоінструкція не може замінити реальний досвід людей.

Інтерактивний характер спостерігається в українських відеопрактиках починаючи від 2000-х рр.; розглядаючи низку відеотворів, діяльність художніх спільнот, рухи квартирних виставок, низку робіт відеохудожників, застосування арткураторами форматів паралельних мистецьких програм, визначаємо інтерактивність відеоарту поч. ХХІ ст. в наступних рисах:

- наративність не є основою відео;
- фіксація й спостереження;
- документальність;
- інтерактивність відео;
- відеопроєкції;
- візуальне відеовідтворення;
- інтеграція у медіа;
- віртуальний світ;
- Інтернет, соцмережі;
- онлайн-відеотрансляція;
- онлайн-зйомка;
- мобільна зйомка, гоу-про тощо;
- відео, об'єктом якого є глядач;
- відео, об'єктом якого є оточуюче середовище, що відтворюється на екрані;
- реаліті-шоу;
- VJ-технології, багатоканальні відео, мультиплекси тощо;
- VR-технології, доповнена реальність, к'юар-код, посилення тощо;
- мобільне ТБ, Vimeo, YouTube, Instagram, Telegram;
- інтерактивний фільм, кіно, телепрограма.

Отже, визначаємо формування нової мистецької системної тріади, що становить інструментарій відеоарту – акціоністський, перформативний та інтерактивний тезаурус, який свідчить про потенційні можливості переформатування сфери візуального. Саме завдяки цій тріаді розпочинається історія сучасного візуального мистецтва як мистецтва морфологічної синестезії. Зазначаємо, що в період між 2010 та 2020 рр. відеоарт став інструментом віртуалізації в сучасному мистецтві.

Головними виразними засобами нового відліку часу в 2022 р. стала змінена життєва реальність в Україні, але не за рахунок візуальних відеоефектів. Мінливі часи, пов'язані з новим витком жахливої повномасштабної війни росії проти України перетворили дійсність на життя в новій медіареальності з драматичними подіями завдяки мобільним відеокамерам, камерам спостереження й «вірусному» відео. Суспільство побачило події війни в онлайн-форматі через відеоконтент у соціальних мережах, що практично відсилає нас до мистецтва нових медіа – «реаліті-шоу». Опрацювання даних відеоматеріалів молодого покоління художників ще попереду, а отже, проблема дослідження відеоарту в його нових форматворчих функціях залишиться відкритою.

Підсумовуємо: візуальні пошуки в системі інтерактивності українського відеоарту спостерігаємо у відеопрактиках від поч. 2000-х рр., це наочно бачимо в таких мистецьких рухах, відеопроектах і творах, як львівський мистецький дует «Akuvido» (Ганна Куц і Віктор Довгалюк); концепція «твердого телебачення» В. Цаголова, що апелювала до інтерактивності від поч. 2000-х рр.; відеоспільнота 2000-х у митцях колективу «Інституції Нестабільних думок»: Іван Цюпка, Олександр Гнилицький, Леся Заяць, одесити Ольга Кашимбекова і Гліб Катчук, Маргарита Зінець і Олександр Верещак (Харків–Київ), Ілля Чичкан та Ілля Ісупов, Наталія Голіброда, Кирило Проценко, Гліб Вишеславський та ін. Художники, чий доробок було створено між українськими революціями 2004 р. (Помаранчевою) та 2014 (Революція Гідності), активно застосовували колективні дії та мистецькі рухи, які використовували інтерактивні властивості відеоарту: діяльність мистецьких груп «SOSka»; «EXcess group» (Харків); група «R.E.P.»

(Київ); Рух квартирних виставок 2010–2012 рр. у Харкові; львівська Відкрита група і її співзасновники Антон Варга (Нью-Йорк), Євген Самборський (Івано-Франківськ), Юрій Білей (Вроцлав/Берлін), Станіслав Туріна, Олег Перковський, Павло Ковач – художники, які опрацювали, крім відеоарту, мистецтво нових медіа; низка альтернативних просторів: галерея «Detenpula» у Львові, галерея «Коридор» в Ужгороді, харківська галерея-лабораторія «SOSka»; важливим фактором є діяльність відеохудожників М. Рідного, Б. Логачової, А. Терентьєва, О. Присяжненка, А. Рачинського, Д. Ревковського, А. Клейтман.

Кожного з провідних українських відеохудожників досліджуваного періоду, хто застосовував багатоскладові відеопроекти, називаємо мультимедіахудожниками, які виражали власне бачення через особисту мистецьку концепцію, вбачаючи «місію» відеоарту в прогресивних трансформаціях візуального простору. Вважаємо, що вони розглядали створення актуальних художніх висловлювань в особливостях застосування відеопрактик, експериментах з відеотехнологіями, цифровими й комп'ютерними програмами. Особливості опрацювання відеотехнологій безпосередньо були виражені в регіональних ідентичностях і виявленні особистих рис візуальної мови тих художніх осередків, де знаходились конкретні художні спільноти. Відбудовуючи художні перетворення в системі українського відеоарту в процесі його становлення, митцям у відеотворах вдалось презентувати весь спектр жанрів, використовуючи інструментарії акціонізму, перформативних практик і інтерактивності (схема 2.4.).

Висновки до другого розділу

Виявлено, що виникнення штучних оптичних систем, використання механічних можливостей зображення сприяло формуванню нового візуального досвіду. Інструментами «конструювання» бачення стали різні технічно-сміслові прийоми, починаючи від світлопису. Від зародження фотографічних процесів, винаходу фотокамери, досліджень процесів отримання від статичного до динамічного зображення відбулась еволюція візуальних «атракціонів», зокрема

кінетографа і синематографа (кін. XIX ст.). Подібна історія простежується в екранних мистецтвах (кінематограф), а також у відеоарті.

Розкрито, що в генезі художнього напрямку *відеоарт* відеосигнал, а згодом відеозапис сигналу стали одиницями і морфемами в структурі художнього напрямку, що трансформувався згодом в інші художні форми.

З'ясовано, що передумовами появи відеопрактик була ситуація стрімкого розвитку засобів телевізійного й телекомунікаційного обладнання (1960-ті). Мистецький напрям *відеоарт* став революційним «спротивом» телебаченню, стереотипам телеефіру та кінематографу, хоча за технічною складовою і відеоарсеналом був подібний до теле-, медіакомунікацій, виходячи з чого перейняв дзеркальну систему понять і термінологій.

Отже, процес становлення відеоарту розпочався з появою портативних відеокамер на ринку, потрапляння мобільної відеозйомки до інструментарію відеохудожників XX ст., що перетворило повсякденність на авторські художні висловлювання. Піонер відеоарту Нам Джун Пайк спочатку створював відеоарт на основі звукових сигналів, а для вироблення музичних відеотворів застосував перші портативні відеомагнітофони Sony. Від 1963 р. в американському мистецтві було використано відеокамеру як художній інструмент у концептуальному характері фіксації повсякденності і перетворення відеозображення на мистецтво.

Визначено, що перші десятиліття розвитку відеоарту мають три характерні експериментальні мистецькі концепти:

- реді-мейд, трансформації звукових і відеосигналів, викривлення, перешкоди, зміни структури рухомого зображення тощо;
- застосування морфемної одиниці *відеозапис*, перетворення відеозображення на візуальний образ, що не несе наративну історію, а занурює реципієнта в середовище рухомої картини;
- багатоканальні відеопроекції, об'єднання рис інсталяції із «запозиченням» об'єктів з оточуючої реальності та можливостей відеотехнологій у прогресивну художню форму – *відеоінсталяцію*.

Загалом цифрова епоха, що брала виток ще з 1970-х, почалась у вигляді масової цифровізації відео- і телемовлення у 1990-х рр. – фактично розвинулась пізніше й сприяла розширенню інформаційних меж, що нарешті досягли незалежної України.

Виявлено, що для зародження українського відеоарту необхідні були, по-перше, соціокультурні чинники, пробудження національної свідомості, інтерес до сублімації концептуального, експериментального та постмедіального мистецтва у синтезі з українським трансавангардом і спадщиною нонконформізму. По-друге – розповсюдження західних відеотехнологій (1990-ті) та можливість створення відеозаписів. Визначено латентний період відеоарту в Україні наприкінці 1980-х рр., де спостерігалась діяльність художників у колі кіногуртів, альтернативних мистецьких спільнот, діяльності художників-нонконформістів, що фіксували акції та виробляли фільми на кіноплівку.

Трансформація візуальних форм в Україні від 1990-х рр. спровокувала подальше породження нових художньо-мистецьких візуальних феноменів, рефлексій та відбору практик, що були включені у процеси художньої діяльності, які в мистецтвознавстві було названо «розкартинюванням». Відеоарт для художників став інструментом протестної комунікації та індивідуальної свободи від офіційної ідеології в поєднаннях технології та творчої уяви.

Зважаючи на гібридизацію художніх форм на рівні морфологічних систем в українському сучасному мистецтві відбувся синтез видовищних зображень: зображення дії – художні акції, перформанс, гепенінг, поєднання артоб'єктів в енвайронментах, згодом інтерактивні інсталяції. Виходячи з цього визначено, що тріадою інструментарію українського відеоарту стали: акціонізм, перформативність, інтерактивність, які вплинули на трансформацію дійсності у візуальному просторі мистецтва.

Чітко простежена генеза українського відеоарту в акціонізмі кін. ХХ ст., еволюція від перших відеотворів митців покоління 1990-х рр.: учасників мистецьких спільнот «Паризька комуна» (Київ), «Група Швидкого Реагування» (Харків), «Фонд Мазоха» (Львів).

З'ясовано, що український відеоарт має декілька генетичних джерел, які виникли майже в одному проміжку часу кін. 1980-х рр. у регіональних центрах: Харкові, Києві, Львові, Одесі, Донецьку, що доводить «ризомний» характер цього мистецького напрямку.

Виявлено, що інструментом осмислення українського відеоарту на початку XXI ст. є перформативність. Отже, діяльність відеохудожників покоління 2000-х рр. – художників мистецьких груп «SOSka», «EXcess» (Харків), «R.E.P.» (Київ), «Тотем» (Херсон) – виявила симуляцію культурних смислів через застосування відеозйомки, фіксації і принципів відеомонтажу, що сформувало особливі регіональні риси відеоарту мистецьких осередків.

У період 2010–2020-х рр. відеоарт в Україні набув риси інтерактивності й виступив як інструмент віртуалізації візуальних образів, що демонструє творчість колективу художників «Open group» (Львів), а також міжрегіональних колаборацій з відеопрактик, рухи квартирних виставок (Харків, Ужгород, Львів), відеореаліті (Донецьк, Дніпро) тощо, важливими є відеопроекти мистецьких інституцій в найбільших регіональних центрах у форматі паралельних мистецьких програм, зокрема ХДАДМ, створення відеоарту в стилі опрацювання інтернет-ресурсів і монтажу found footage (знайдене відео) режисером М. Рідним, харківським творчим тандемом Б. Логачової і О. Присяженка, мистецьким дуєтом А. Рачинського і Д. Ревковського.

У контексті змін у візуальному медіасередовищі другої декади XXI ст. маємо спостерігати процеси конвергенції українського відеоарту у світові традиції та синестезії як основної ознаки сучасного візуального мистецтва з переходом у віртуальне.

РОЗДІЛ 3

ІДЕНТИЧНОСТІ РЕГІОНІВ У ЛОКАЛЬНИХ ШКОЛАХ АБО МИСТЕЦЬКИХ СПІЛЬНОТАХ В УКРАЇНСЬКОМУ ВІДЕОАРТІ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

3.1 Ідентичності візуальної мови регіональних мистецьких шкіл відеоарту

Важливі соціокультурні зміни, які відбулись із початком доби Незалежності України, спричинили появу деяких мистецьких «феноменів». Перш за все, це нова художня реальність, у якій опинилась мистецька спільнота, коли презентація творів мистецтва вже майже не залежала від заборони партійною ідеологією або органами місцевої влади. Лобіювання мистецьких акцій, експериментальних виставок у різних українських містах з боку Спілки художників протягом 1990-х рр. майже не було відчутне та поступово йшло в минуле. Отже, це спричинило хвилю незалежних художніх рухів і мистецьких альтернативних ініціатив. Утім, про демонстрування відеоарту думок не було, оскільки протягом перших років незалежності відео не вважалось за самостійне мистецтво, на що вказує у своїх статтях дослідник львівського відеоарту В. Когут [53, с. 317]. Також важливими чинниками відсутності відеопрактик в Україні був контроль влади над виробленням відеопродукції на кшталт пропаганди у кіно та на телебаченні. Брак відеотехніки і вільного доступу до кіно й відеообладнання, відсутність можливостей в опрацюванні відеоматеріалів робили цю сферу малодоступною для вільної творчості, а коло художників, що працювали в цьому напрямі, було доволі невеликим.

Обмеженість у доступі до відеоресурсів, поодинокі випадки, надання нечисленними власниками портативних кінокамер свого обладнання зацікавленим авторам, аматорський і спонтанний характер зйомки, опрацювання відео «на коліні» – все це складало головні риси майбутнього українського відеоарту. Нонконформістські рухи 1980-х рр., що гуртували мистецькі спільноти у невеличкі групи, під час проведення «закритих квартирників» мали

демонструвати виставки-акції для обмеженого кола глядачів, що фільмувалось на кінокамери й мало на меті створення відеоархівів [23]. Характер «спротиву» відеоарту, маніфестом якого була боротьба з кіно- й ТБ-стереотипами, в Україні покликаний був «робити» задля опору радянській ідеології, тоталітарній забороні на вільні думки й незалежні інтерпретації в мистецтві.

Передумовами появи регіональних відмінностей в українському сучасному мистецтві, що безпосередньо стосувались і напряду *відеоарт*, стали наступні чинники:

- автономний розвиток художніх інституцій і мистецьких осередків;
- спалахи візуальної активності у вигляді неформальних рухів;
- відмова від тоталітарної ідеології у мистецтві задля вироблення власного художнього нарративу;
- пошуки особистої айдентики.

Усе це прямо було пов'язано з кризою мистецького простору, модернізацією й деконструкцією всієї ієрархічної мистецької системи.

Про брак видань і арткритики актуального мистецтва впродовж 1990-х рр. зауважив Г. Вишеславський у роботі «Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму». Поодинокі публікації ніяк не сприяли висвітленню діяльності мистецьких осередків різних міст України, а на думку науковця, цим займалось обмежене коло мистецтвознавців, переважно столичних, іноді митці-одинаки або лідери художніх гуртів, які намагались задокументувати в різні способи мистецьку діяльність, що не надавало повноцінної й цілісної картини стану українського сучасного мистецтва [28, с. 87–94].

Формування різних типів візуальної мови, що залежала від місцевого світогляду художнього осередку, паралельно сприяло виробленню унікальних рис і регіональних особливостей у творах українських художників, базувалось на умовах спадку національних традицій. Період 1990-х рр. не тільки ґрунтувався на змінах у технологіях, а й був означений переходом до постмодернізму, одним з річищ, що в їхніх межах митці намагались створювати авторські художні висловлювання, був трансавангард [28, с. 76]. Аналіз діяльності українських

художників зазначеного періоду, проведений Г. Вишеславським, наочно демонструє нам пріоритетні прояви індивідуалізму, в структурі якого вироблялись неповторні, самобутні, неординарні твори мистецтва, що контрастували з усталеними нормами, стереотипами й уніфікованими ідеологічними формами.

Чимало художників ґрунтували власні стилістичні пошуки 1990-х рр. у візуальному ментальному дискурсі, намагаючись створити візуальну індивідуалізовану мову в межах протиставлення абстрактних і реалістичних методів вироблення художнього образу та презентації його у мистецькому творі. Як зазначав Г. Вишеславський, візуальна мова відеоарту на той час – це монтажні фрагменти або відеоуривки, що складають монтажну фразу [28, с. 78]. Погоджуємось із цим, спостерігаємо в даній концепції постмодерністські впливи й тенденції до складання певного візуального авторського діапазону у вигляді відеоасоціацій.

Фільмування речей, що несли символічний зміст, поєднання матеріального з ідеальним завдяки пізнаваним формам за посередництвом символів відтворювалося у відеоповідомленнях, що несли через асоціативний ряд художній образ. Спостерігаємо це в низці робіт відеоарту др. пол. 1990-х рр. у одеського художника О. Ройтбурда, який застосовував метафори й умовний символізм та звернувся до відео як естетичної альтернативи. Наслідуючи теоретичні засади про кіномонтаж та ієрогліфічну мову (за концепцією С. Ейзенштейна), відеоарт О. Ройтбурда «Психоделічне вторгнення панцерника “Потьомкін” в тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна» (1998) монтувався в характері інверсій і візуальної тавтології. Відеотвір К. Проценка «Радіо Євразія» (1998), де швидкоплинність часу візуалізовано посередництвом реалістичного відео натуралістичних об'єктів та елементів: дороги, автомобіля, тунелю, завдяки зйомці у швидкому русі має кінцеве перетворення на відеоабстракцію.

Характерними ознаками відеопрактик кін. ХХ ст. є цитатність і застосування пастишу, реді-мейду, омажу у відеоарті як засобів авторських алегорій та гри у смисли [28, с. 79]. Вироблення іронії у відеопастиші Н. Голіброди «Lolita» (1998)

демонструє авторські тенденції у практиці застосування кіноцитат. Авторка застосовує фрагменти індійського кіно в синтезі з комп'ютерною грою, подібні прояви художньої методики спостерігаємо в інших мистецьких осередках: Херсоні, Одесі, Харкові. Постмодерністська естетика суттєво вплинула на творчість відеохудожників 1990-х рр., але, за словами Г. Вишеславського, це відбувалось не посередництвом знайомства з джерелами або отриманих теоретичних знань теорії з відеоарту, а за участі українських художників у перших закордонних виставках, шляхом мистецької інтуїції або завдяки культурним діячам, кураторам і галеристам, що «знались» на відеоарті через нечисленні публікації у журналах.

Важливою рисою українського сучасного мистецтва перших років незалежності, що позначилась на відеоарті, було визначення власної мистецької ідентичності в субкультурному статусі. Також через брак фінансування і незацікавленість керівних організацій у розвитку сучасного мистецтва, художники, які сповідували нонконформістські традиції, виражали творчу незалежність в асоціальних мистецьких жестах у власному автономному розвитку. Зауважуємо замкненість регіональних осередків на спільній роботі в характері мистецьких практик у територіальному розмежуванні, місць проживання, освіти, відповідних естетичних уподобань до видів колективної діяльності: місцеві ком'юніті навколо фотогуртків або кіногуртків, організація сквотів, пленери, аматорські відеозйомки за типом домашнього (home) відео тощо. Вважаємо, це й спровокувало визначення відмінностей регіональних мистецьких шкіл та осередків, що супроводжувалось, з одного боку, необізнаністю, а з іншого, надавало позитиву й багатогранності відеопрактик, пошуків мистецької унікальності, а не уніфікації в однополярну візуальну мову.

Кінець 1980-х рр. позначився відчутною втратою офіційною Спілкою художників обов'язкової присутності її членів у головуванні артпроектів, а від 1990-х ця установа вже не мала зв'язків з актуальним українським мистецтвом. Відтак соціальна й мистецька активність художників відбувалась у неформальних об'єднаннях, нових центрах сучасного мистецтва й галереях. Також проблемою

розрізненості між художниками різних регіонів вважаємо, за відсутності підтримки з боку освітніх інституцій, усі можливі міжінституційні комунікації, які на той час були майже неможливими. Деконструкція в мистецькій ієрархії, поступова руйнація основних постулатів академічної школи вважались небезпечними з огляду на появу нових експериментальних видів мистецтва, й присутність їх була небажаною серед академічної спільноти. Попри це через наявність у великих регіональних центрах України освітніх установ виник прецедент на створення власних мистецьких шкіл з художніми традиціями й особливою візуальною мовою. Ці процеси відбувались у Києві, Харкові, Львові й Одесі. Крім того, активну позицію займали художні осередки в Херсоні, Івано-Франківську, Ужгороді [28, с. 87]. Зазначені соціокультурні зміни мали віддзеркалювання на пошуках нових форм репрезентації мистецтва засобами медіатехнологій та безпосередньо вплинули на особливості відеопрактик регіональних мистецьких шкіл і осередків.

Протягом 1990-х рр. відбувалась активна міграція українських художників до столичних артінституцій, які надавали доступ до роботи з відео, мали медіалабораторії й були оснащені комп'ютерно-технологічним обладнанням, що привело до змін складу художніх спільнот, а отже, географічної мапи розвитку українського відеоарту. Митці, започатковуючи творчі тандеми, мистецькі ком'юніті, у зв'язку з переміщенням по різних регіонах України змінювали й адресацію подальшою діяльності, що стосувалось також назви конкретного міста. Ця тенденція наприкінці ХХ ст. стає ще більш значною і відбувається за чинників появи мистецьких обмінів і творчих ініціатив, художніх резиденцій, відкриття нових художніх галерей, спалахів виставкової діяльності. Вхідження діючих відеохудожників у нові об'єднання, рухи від периферії до центру й навпаки, проведення відеоленерів, розширення комунікацій завдяки соціальним медіаресурсам і онлайн-платформам, сприяють поступовій конвергенції відеоарту у світові традиції. Про проблеми відсутності тенденцій до співпраці між художниками з різних регіональних шкіл від поч. 1990-х, а також про інституціалізацію українського відеоарту як частини медіамистецтва зазначала Я.

Пруденко. Науковиця наголошувала на аспектах невирішеності художниками задач зі створення комунікативного простору для нових мистецьких відеопрактик, що, на її думку, і привело до відсутності знань про відеоарт у різних регіонах країни [83]. Поповнення інформаційного вакууму в культурному середовищі є вкрай необхідним завданням, оскільки створення відео- й медіаархівів у Києві й Харкові, Одесі, Львові, Івано-Франківську та Херсоні тощо не надає повного уявлення про загальне українське, отже, дана робота є тільки початком теоретичних досліджень із систематизації всеукраїнського й регіонального відеоарту.

Спробу окреслити термін «відеоарт» робить Я. Пруденко в дослідженнях українського медіамистецтва, використовуючи словосполучення «ігра з відеокамерою» або «люди з відеокамерою», в яких вбачаємо аналогію з назвою експериментального документального фільму Дзиги Вертова (1929) «Людина з кіноапаратом». Твір майже без сюжету, що вважається найкращим зразком світового документального кіно, можемо дорівнювати за деякими стилістичними характеристиками до відеоарту, маємо на увазі абстрактність, застосування операторських і монтажних технік: прискореної зйомки, суміщення двох і більше відеозображень, зйомки у відображеннях; утім, не долучаємо його до класичного зразка. Щодо використання дефініції Я. Пруденко «ігри з відеокамерою» – не вважаємо це коректним стосовно основних засобів опрацювання відеотехніки, отже, не додаємо у вжиток [82; 85]. Про те саме йдеться в публікаціях С. Савчук та О. Соловйова, де визначається як гра з відео, – не погоджуємось, оскільки важливим є наголошення на самостійності відео як медіуму, а опрацювання технологій не є заграванням, а скоріш намаганнями створити авторське виразне висловлювання за допомогою відеокамери, як ми це бачили в ранніх зразках відеотворів на прикладі робіт Дзиги Вертова [95].

Розглядаємо наступні важливі твердження Я. Пруденко про стан відеопрактик в Україні: «Кожне з перелічених міст має свої художні особливості відеоарту, що свідчить на користь тези про автономність розвитку». Отже, маємо стверджувати про існування низки наукових розвідок, у яких розглянуто

чинники, що сприяли появі регіональних ідентичностей українського відеоарту. Такі роботи є цінним підґрунтям для будь-яких подальших пошуків унікальних рис і генетичних джерел досліджуваного напрямку, допомагаючи зрозуміти взаємозв'язки між регіональними й культурними школами відеоарту, а також мистецькими спільнотами. Поза увагою залишилися й питання з приводу харківських відеопрактик, за словами Я. Пруденко, це «зумовлено відсутністю інтересу до його архівації та аналізу місцевими дослідниками та інституціями сучасного мистецтва» [95]. На те саме вказує мистецтвознавець Г. Вишеславський, зазначаючи, що «мистецтвознавці Харкова жили власною гордістю “першої столиці” та залишали собі інформацію для майбутніх публікацій, на жаль, й досі – за тридцять років – нездійснених» [28, с. 87]. Відтак, введення харківської регіональної мистецької школи у вітчизняний мистецтвознавчий дискурс вважаємо нагальною потребою, а розглядання відеоарту в Харкові крізь призму регіональних відмінностей, художніх менталітетів і мистецьких ідентичностей є вкрай необхідним. Якщо за мистецтвознавчими ініціативами відбувався оборот інформації завдяки листуванню, обміну думками, інтерв'ю між містами Західної України, схожа на харківську історія зберігалась в одеських художніх колах. Митці Одеси хоч і створили унікальну візуальну міфологію, але не надали повноцінної інформації для підтвердження цих фактів.

Підсумовуємо, що незважаючи на спільні художні цінності українських митців, від початку доби Незалежності спостерігалась водночас поява конкуруючих мистецьких спільнот і розподіл на окремі неформальні гурти як усередині одного міста, так і в міжрегіональній ситуації. Результат розвитку сучасних відеопрактик в Україні, періоду від 1990-х рр. й до сьогодні, дозволяє виявити трансформацію візуального простору культурного середовища та його впливу на соціокультурне суспільне життя. Регіональні відмінності й розбіжності художніх концепцій говорять про ознаки діяльності у творчості митців, викликані різними естетичними світоглядами, особливостями місцевих суспільних засад і вподобань, специфічної соціальної поведінки. Завдяки нечисленным публікаціям

та описам артпроектів, появам каталогів виставок, періодичних видань 1990-х рр., таких як «Terra Incognita», що висвітлювали актуальні художні процеси та їх вплив на розвиток сучасного українського візуального мистецтва, виникає можливість прослідкувати ключові тенденції змін у відеоарті.

У зазначений період найбільш виразний відеоарт знаходимо в діяльності відеохудожників Києва, Харкова, Львова, Одеси, Херсона та Івано-Франківська. Експонування відеотворів, що резонує з медіасередовищем посередництвом експериментів з рухомим зображенням, виявляє активне застосування художниками технологічних засобів. З огляду на те, що відеотехнології – це ознака мистецтва великих регіональних центрів, які означають для митців наявність міських телевізійних каналів, обладнаних лабораторіями для відеомонтажу й із доступом до відеотехніки, отже, й розвиток відеоарту відбувався переважно в містах. Кожний осередок має традиції, які ми повинні розглядати крізь призму культурно-історичного розвитку регіону, що неодмінно впливає по-різному на митців Сходу, Південної й Центральної України та Заходу. Зовнішні впливи також мали місце, українські художники кін. ХХ ст. знаходились на перетині двох потужних джерел відеопрактик: московських концептуалістів і західноєвропейського медіамистецтва, зокрема польської школи відеоарту. Вплив останнього переважно бачимо у львівському й івано-франківському відеоарті, тоді як інші міста – Київ, Одеса, Харків, Херсон – активно співпрацювали з московськими галереями, а концепція відеоарту сприймалась через арткритику столичних журналів, найбільш відомий і актуальний на той час – «Художнє життя» («ХЖ»). Поступово ситуація змінилася з появою західних медіалабораторій у Києві, ЦСМ Сороса, філіали яких з'являлись паралельно в інших українських містах, зокрема в Одесі. Поява міжнародних відеофестивалів, воркшопів, майстер-класів, лекцій західних кураторів, мистецтвознавців, які були обізнані в сучасному медіамистецтві, мотивувала митців до впровадження сучасних художніх форм, таких як перформанс, гепенінг, інсталяція, що спряло розвитку незалежного сучасного українського мистецтва, зокрема й відеоарту.

Для мистецтвознавчого аналізу долучаємо всі прояви візуальної активності в наступних головних регіональних центрах України: Харкові, Києві, Львові, Одесі й локальних художніх осередках – Херсоні, Івано-Франківську, а також незначної кількості поодиноких художників та їх діяльність у мистецьких гуртах Дніпра, Луганська, Донецька, що розглянуто на прикладі конкретних відеопроєктів. Наголошуємо, що Київ з його різноманітним виставковим проектом, відкриттям приватних галерей, міжнародними та всеукраїнськими відеофестивалями, грантовою підтримкою художників, творчими ініціативами, мистецькими фондами, ярмарками сучасного мистецтва від 1990-х рр. був головним мистецьким центром всеукраїнського рівня, куди з'їжджались митці зі всієї країни. При цьому зазначаємо, що особливості репрезентації відеоарту від початку мали мистецькі відмінності, а отже, пропонуємо розглядати регіональні риси крізь фундаментальну концепцію Вадима Скуратівського, яка має три головних територіальних розмежування: наддніпрянсько-східна Україна, південна Україна та західноукраїнський регіон [28, с. 88]. Погоджуємось, попри це додаємо ще важливий територіальний центр України – місто Київ, культурний хаб у минулому й у сьогоденні, який вбирає в себе ознаки візуальної мови різних регіонів, конвергуючи відеоарт у колективних виставках і відеопрактиках та мистецьких ком'юніті. На це вказують як прояви подібних характеристик, так і ментальні відмінності мови відеоарту зазначених територіальних розмежувань, що в майбутньому складатиме ідентичності регіональних і локальних мистецьких шкіл, зокрема *харківської школи відеоарту, київської школи відеоарту, львівської школи відеоарту, одеської школи відеоарту*, а також локальних осередків *херсонський відеоарт, івано-франківський відеоарт і відеоарт художніх угруповань Дніпра, Луганська й Донецька*.

3.1.1 Харківська школа відеоарту

Наголошуємо, що український відеоарт складається з уже сформованих національних регіональних осередків. Одним з таких є харківська художня школа,

яка нині вже має сталі відеопрактики, які свідчать про позитивні рухи побудови своєї візуальної ідентичності, а саме художньої відеомови. На її формування впливають мистецькі процеси: виставкова діяльність, окремі знакові відеопроекти, мистецькі спільноти, творчі лабораторії, локальні мистецькі рухи, діяльність декількох поколінь відеохудожників. Важливою складовою цього процесу виступає візуальна активність, під якою ми розуміємо проведення ключових мистецьких акцій засобами взаємодії з середовищем міста, галерейними просторами, публічними культурними майданчиками і музеями з застосуванням сучасного технологічного обладнання з додаванням мультимедійних та відеопроекцій у синтезі з іншими видами мистецтв.

Згадки про перші відеопрактики й генезу харківського відеоарту знаходимо в дослідженнях провідних українських теоретиків медіа- й аудіовізуальних мистецтв, це Яніна Пруденко [85], Вікторія Бурлака [21], Олександр Соловійов [95], Зоя Алфьорова [1; 2; 3], Ліза Герман [32], Віктор Сидоренко [89] та ін. Деякий фактаж про застосування рухомого зображення виявляємо в працях доктора мистецтвознавства Тетяни Павлової [71; 72], котра, зокрема, висвітлює діяльність харківських фотографічних спільнот періоду 1970–1980-х рр., а також серед колекції творів сучасного мистецтва Бориса і Тетяни Гриньових «Group art collection», на сайтах Музею харківської школи фотографії (MOKSOP) та на інтернет-порталах «VASA» й цифрових ресурсах «KSP» [67; 101]. Вважаємо, що наукові дослідження мають у край обмежений характер, побіжно торкаючись питань спадкування традицій харківського відеоарту, що складають уже майже три покоління відеохудожників. До того ж у теоретичних роботах не простежується чіткого розмежування візуальної мови відеоарту, а інформація про українські відеопрактики узагальнюється сферою медіамистецтва останньої декади ХХ ст. На відсутність творчої комунікації між регіонами вказувала свого часу Я. Пруденко, зауважуючи, що «написання історії українського відеоарту – марна справа, оскільки вона виявиться пунктирною лінією» [85, с. 20]. Отже, висвітлення зрізу харківського відеоарту кін. ХХ – поч. ХХІ ст., який від початку

мав заангажований характер, знаходимо вкрай необхідним та особливо актуальним у сьогоденні [59; 60; 61].

Окреслюємо межі появи перших мистецьких практик, у яких харківські художники застосували відео, це кін. 1980-х рр., що збігається в часі з іншими регіональними мистецькими осередками: Києвом і Львовом. Підставою зацікавленості в документуванні художньої події на камеру стали акціоністські рухи митців-нонконформістів. Отже, генетичне джерело й латентний період харківського відеоарту слід шукати в персоналіях художників та їх спонтанних діях з кінокамерою, які надали матеріали для перших відеоархівів та означили одну з характерних рис, як-от відеоакціонізм. Згадки про перформанси, що знімались на відео, знаходимо в інтерв'ю харківського художника В. Федорова (художник – «Медгерменевт»), де йдеться про особисто його мистецькі практики, які долучали зйомку різноманітних сцен у стилі наїв на кіноплівку в жанрі відеоперформанс. До прикладу, згадуємо сюжет з імітацією гри на балалайці, коли художник сидить біля батареї опалення в кімнаті мистецького ком'юніті – сквоту у Фурманому провулку; а також прогулянки з акордеоном по книжковій «Балці» в Харкові та ін. Усі ці матеріали залишались у приватних архівах, а оцифровані результати – показник неякісного відео того часу.

Щодо генези харківського відеоарту, зауважуємо важливу виставку «Мистецтво українських шестидесятників. Можливості музею» (2015) – спільний проєкт НХМУ та фонду StedleyArtFoundation; на виставці поміж іншими були презентовані відеофіксації діяльності митців інспекції «Медичної герменевтики» (С. Ануфрієв, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн, 1991–2001), зокрема відео за участю В. Федорова (1963–2018), які поряд з роботами митців-нонконформістів 1960-х рр. були першими відеотворами. На цій виставці демонструвалися рідкісні та важкодоступні відеоматеріали про перформативні практики кін. 1980-х – поч. 1990-х рр., вочевидь, деякі з них частково загублені, а збережені відеоматеріали оцифровані та змонтовані вже у 2000-х рр. Безумовно, основні зусилля харківські митці-концептуалісти спрямовували на віддзеркалення періоду тоталітарної дійсності, демонструючи критичні нонконформістські меседжі (іл. 3.1.1.43).

Харківська дослідниця кіно- й аудіовізуальних мистецтв З. Алфьорова зазначає, що мистецькими передумовами зародження відеоарту, який став частиною аудіовізуальної культури й аудіовізуального мистецтва, були трансформації екранного мистецтва, а глибше – новації у фотографічному та кінематографічному мисленні митців поч. ХХ ст., доби художнього авангарду [4, с. 156–162]. Схожі думки висловлює в теоретичних працях Т. Павлова, коли зазначає, що це був процес змін від класичних цінностей чорно-білої світлини до нових «маскультурних» штампів кольорової фотографії, зокрема йдеться про особливі експерименти харківських фотографів у синтезі з мистецькими новаціями на межі 1960–1970-х рр. Т. Павлова, досліджуючи особливості харківської фотографії та діяльність фотографічних спільнот на прикладі визначних публічних виставок групи «Час», вказує на знакову виставку в Харківському будинку вчених з демонстрацією серії «фотосендвічей». Кульмінацією події стала демонстрація серії фотографій у вигляді слайд-шоу, виконана Б. Михайловим з використанням художнього прийому «накладання» фотокадрів на кадр. Уперше говоримо про рухомість статичної світлини завдяки даній формі експозиції, а поглиблене враження глядачам додало застосування кольору й світла, за словами Т. Павлової, показ «розбурхував уяву фотокола надзвичайними можливостями розширеного бачення» [71, с. 56–62].

Практики харківських відеохудожників з початку виникнення (кін. 1980-х) ґрунтувались на акціонізмі, культурних традиціях фотографічних спільнот і художньому спротиві ідеологічній складовій державного «замовлення» на твори мистецтва. У низці публікацій Т. Павлової про харківську школу фотографії, зокрема в роботі «Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття», йдеться про найбільш ранішню в українському сучасному мистецтві маніфестацію фотографії як нового медіуму соціальних і художніх комунікацій [69]. Спільні зйомки та виставки практикувалися групою «Час» у харківському осередку до кінця 1980-х рр., що вказує на базові інтереси переважно в області фотографії [72]. Погоджуємось, дійсно, на той час вільного доступу до опрацювання відео не було, а демонстрації будь-яких альтернативних

фільмів вважались прозахідними й забороненими, тож основним медіумом спротиву тоталітарній системі в харківському мистецтві залишалась соціально-критична фотографія. Відтак особливості художнього мислення харківських відеомитців визначаються як джерелами «місії спротиву» офіційній ідеології, так і технологічними навичками, що їх набули ці митці, практикуючись у концептуалізації своїх ідей засобами фото- та відеовиразності.

Наступна фаза розвитку харківських мистецьких практик пов'язана з утворенням групи «Держпром» (1986), фотографи якої звернулись до прямої фотографії. До спільноти увійшли Міша Педан (1957), Володимир Старко (1956), Ігор Манко (1962), Леонід Песін (1956), Сергій Братков (1960), Костя Мельник (1960), Геннадій Маслов (1959), Борис Редько (1959). Знаковими подіями стали виставки «F-87» і «F-88», які було організовано в Палаці студентів (куратор М. Педан), але відкриття було заборонено офіційними установами, з огляду на контекст експозиції. Усе це вказує на візуальну активність художнього середовища кін. 1980-х рр. у Харкові та на еволюційний розвиток акціоністських проявів, що в майбутньому складатиме основу для харківських відеопрактик.

Подія 1983 р. в Харківському будинку вчених стала передумовою створення феномену, який дістав визнання й увійшов в історію як харківська школа фотографії. Т. Павлова наголошує, що історичне дослідження харківського культурного середовища засвідчує: певні їх мобілізації передують змінам в українському суспільстві. Сплески активності мають хронологію, імена і впливають на культуру загалом. Досліджувана подія, що мала досить легальний характер виставки та спричинила гучний резонанс у міському культурному середовищі, містить, за Ю. Лотманом («Культура і вибух», 1992), усі ознаки контрапункту «культури і вибуху». Інтервенція на територію, не властиву для фотографічних виставок, – Будинок вчених – містила всі ключові напрями нонконформістського характеру. Творчий потенціал, згенерований цією виставкою, створив подальше підґрунтя для появи інших субкультурних явищ; на прикладі акцій мистецтва швидкого реагування (С. Братков, С. Солонський, Б. Михайлов) і застосування більш модерних технологій ідеться про

відеодокументації. Пізніше, під час подібних харківських акцій, наприклад, групи художників генерації «Літера А» (1980–1990-ті), до складу якої в різні часи входили знані харківські митці Сергій Братков, Олексій Борисов, Віталій Куліков, Олексій Єсюнін, Андрій Пічахчі, Андрій Гладкий, Сергій Семернін, Вачаган Норазян, Віктор Гонтаров, Олена Кудінова, Віктор Чумаченко, вперше свідомо застосовувалось фільмування як фіксація події. Уже від часів відкриття контркультурної артгалереї «Up/Down» (1990-ті), куратором якої був провідний харківський фотограф С. Братков, з проведенням низки виставок-акцій за участю перформера-конферансьє художника В. Федорова, що мали на меті рефлексії й критику соціальних міських явищ, фільмування відеодокументації стало обов'язковим. Атмосферу відкриттів харківських виставок, акцій, перформансів, художніх тусовок і квартирників фіксували власники кінообладнання (фотограф Андрій Авдеєнко та ін.), що й стало передумовою створення відеоархівів та започаткування зацікавленості в подальшій роботі з рухомим зображенням [101].

Сміливо можна стверджувати, що свідоме використання відеозйомки й харківські відеопрактики було започатковано діяльністю фотографів С. Браткова, Б. Михайлова, С. Солонського, учасників «Групи Швидкого Реагування» (1993–1996), перші відеороботи маємо у вигляді документацій акцій і перформансів у галереї «Up/Down», що датуються у відеоархіві «KSP» 1992-м р. (іл. 3.1.1.44). Зазначаємо, що наприкінці 1980-х рр., коли харківські художники через кінотехнології намагались опрацювати рухоме зображення, будь-які свідчення про класичні зразки творів відеоарту не знаходимо, а згадки в офіційних джерелах про харківські відеопрактики бачимо тільки від 1990-х рр. [85]. Надалі пропонуємо називати всі прояви мистецьких практик у Харкові від поч. 1990-х рр., що відбувались у діяльності декількох генерацій художників, котрі застосовували як інструмент поєднання технології та творчої уяви – медіум відео, *харківська школа відеоарту*.

Значущою подією для харківської школи відеоарту став показ відеотвору авторства С. Браткова та Б. Михайлова, представників «Групи Швидкого Реагування» в експозиції артпроєкту «Алхімічна капітуляція» 1994 р., куратором

якого виступила перша директорка київського ЦСМ Сороса М. Кузьма. Виставка була проведена на фрегаті Військово-морських сил України «Гетьман Сагайдачний» у Севастополі (АР Крим) [85, с. 32]. Крім харківських художників, напрям *відеоарт* представляли київські відеохудожники: творчий дует А. Савадова та Г. Сенченка з роботою «Голоси любові». У виставковому проєкті харківськими авторами було продемонстровано серію фотографій Б. Михайлова «Луріки» (1971–1981), артоб'єкти – закривавлена вата як артефакт за аналогією з музейними експонатами, а також відеодокументація процесу пошуків художниками використаних жіночих абсорбентів вздовж залізничних шляхів, що неподалік від Південного вокзалу Харкова. Отже, соціально-критична тематика, гостра іронія, спротив мілітаристській ідеології війни, гендерні суперечності, контркультурні художні висловлювання за принципами швидкого реагування – все це стало базовими принципами та склало традиції харківської мистецької школи. Використовуючи засоби акціонізму, перформативності в синтезі з фотографічними, технологічними мистецтвами, харківські художники почали опрацьовувати кольорову фотографію, слайд-шоу й рухоме зображення, що додало обов'язковості в документуванні й фільмуванні на відео, а також зазначило особливості концептуального мислення *харківської школи відеоарту*.

Уперше С. Братковим 1998 р. у ЦСМ Сороса в рамках виставки «Інтермедія» було представлено жанр *відеоінсталяція* – просторову композицію з наступних об'єктів: телевізор, баскетбольний щит і пилосос. За допомогою маніпуляцій з електричним сигналом, С. Братков отримав новий візуальний та аудіоефект, використавши й медіум фотографії. Пилосос був закріплений у баскетбольному кошику, а телевізор, який стояв у куті, транслював відеопрограму, і щойно пилосос починав працювати, екран телевізора переривав трансляцію, а глядач бачив тільки структуру телезавод (глітч-ефект) (іл. 3.1.1.45). Це культурно-протестне висловлювання було подібне до мистецьких «меседжів» класиків світового відеоарту Нам Джун Пайка та Вуді й Штейни Васюлок 1960–1970-х рр. [192; 193; 194]. Додамо, що застосування художньої форми відеоінсталяції не було характерним явищем для Харкова

1990-х, на відміну від одеського осередку, вона стане популярною для харківських відеопрактик згодом. Від сер. 2000-х рр. прийде розуміння видовищності відеоінсталяції, особливості синтетичної візуальної мови, яка об'єднує просторові матеріальні об'єкти з ефемерною візією рухомої картини, відтак використовуватиметься в мистецьких висловлюваннях більшості харківських відеохудожників.

Окрім нонконформізму харківської школи фотографії, ще одним ідеологічним джерелом, яке фундувало концептуальне мислення харківських відеохудожників, став неоднорідний західний постмодернізм, зокрема ідеї деконструкції, які надихали до монтажних експериментів з архівними відеоматеріалами, кіноцитатами в дусі постмодерністського неоекспресіонізму. Визначаючи трансгресивні чинники зміни типів культури й мистецтва в Україні від «соцреалізму» до «постмодерну» наприкінці ХХ ст., О. Соловйов наголошував, що «ми встигли в останній вагон...» [94]. Безумовно, ці постмодерністські ідеї (з певним запізненням) були «опрацьовані» новою генерацією харківських художників, яка вийшла на артсцену на поч. ХХІ ст., але ця мистецька місія покоління 2000-х та фаза формування їх концептуального мислення були вкрай необхідними.

Відмінності харківського відеоарту кін. 1990-х – поч. 2000-х рр. полягали в особливих умовах експонування. Будучи великим регіональним центром, Харків натомість до 2000-х рр. не мав спеціалізованих галерей, які би працювали з сучасним мистецтвом, зокрема й відеоартом. Отже, на поч. 1997 р. був створений новий мистецький простір, який базувався в колишньому бомбосховищі по вул. Пушкінській, 50/52 – в андеграундній галереї «Навпроти». Її куратори, С. і Р. П'ятковки популяризували деконструктивне мистецтво в галереї «Навпроти» протягом 1997 – поч. 2000-х рр. [61, с. 57]. Напіваматорська відеотворчість харківської художньої спільноти розпочала накопичувати морфологічні ознаки мистецької системи. Цей процес наприкінці ХХ ст. збігся в часі з процесом її інституціоналізації в Україні. Наголошуємо, що авторами таких форм стали перш за все фотографи, телевізійні оператори, художники-концептуалісти та митці-

ентузіасти. Архівування дійсності засобами відеофіксації надало можливість «напрацювання» відповідних мистецьких прийомів, визначившись із художніми засобами виразності. Основними ознаками таких фіксацій була їх актуальність та концептуальність, певна частина цієї професійної спільноти пізніше поповнила лави харківських відеохудожників. Інша частина – митці-аматори, які захоплювалися новими відеотехнологіями, самотужки опанували певні прийоми роботи з відеотехнологіями, згуртувавшись у неформальні субкультурні спільноти.

На межі 2000-х рр. завдяки творчим зв'язкам з нюрнберзьким муніципалітетом та особистій ініціативі мисткині Світлани П'ятковки, а також за підтримки: «NurenbergHaus» (директор Анатолій Мозговий) у Харкові: Харківської державної академії дизайну і мистецтв; галереї «Kolenhof», Нюрнберг, Німеччина (1997–2001) почали регулярно відбуватись мистецькі обміни між студентами міст Нюрнберг і Харків. Артком'юніті між харківськими й німецькими студентами відбувались на артмайданчику галереї «НАвпроти», в майстернях ХДАДМ, а також у приватній студії провідного харківського художника-графіка Павла Макова. Наголошуємо, галерея «НАвпроти» стала першою мистецькою локацією в Харкові, де було представлено зразки класичного відеоарту. Зазначаємо низку важливих міжнародних проєктів у галереї «НАвпроти»: «Трохи-трохи» (1997), «5+5», а також паралельна виставка в галереї «Коленхоф» (1997), «Переходи» (1998) та ін., воркшопи провідних фотографів ХШФ Б. Михайлова, С. Браткова, творчі комунікації з Р. П'ятковкою, О. Мальованим, паралельні мистецькі програми в «International House» (директор, фотограф групи «Держпром» Ігор Манко) (іл. 3.1.1.46).

Альтернативна мистецька діяльність навкруги галереї «НАвпроти» відкрила низку ключових імен харківських молодих художників, що почали працювати з відеоартом, відеоперформансом, відеоінсталяцією, перформативною фотографією, гепенінгом та іншими сучасними медіа (іл. 3.1.1.47). Одними з перших якісних авторських висловлювань у напрямі «відеоарт», продемонстрованими на майданчику «НАвпроти» в 1998 р., стали роботи

колишніх студентів ХДАДМ: мистецького дуету Ю. Кручака та Ю. Костеревої – документальне відео про безхатко «Наташа» (1998), а також творчого тандему М. Зінець та О. Верещака – «Sprechen Sie Deutsch?» (1998). Останній відеотвір було зрежисовано та змонтовано в колаборації з німецьким відеохудожником з Нюрнберга Вольфгангом Обермаєром. Матеріалом для відеоарту стала архівна 16-міліметрова кіноплівка, на якій було знято навчальний фільм про вивчення німецької мови. Чорно-білий фільм з оповідальним сюжетом у пропагандистському стилі харківські художники знайшли в навчальних лабораторіях Києво-Могилянської академії, з дозволу адміністрації митці взяли кінострічку у творчу резиденцію в Нюрнберзі для творчої переробки. Результатом стала оцифрована версія відео з художнім монтажем, де виразними засобами стали розтягнення й зациклення деяких кадрів, кавер-версія перебільшувала відеостереотипи та кліше (іл. 3.1.1.48). Вважаємо, що ці зразки відеоарту 1998 р., представлені творчістю нової генерації, яскраво продемонстрували харківські мистецькі традиції з їх регіональними художніми рисами, котрі передбачають актуалізацію мистецького висловлювання через соціально-критичну тематику та смислові іронії над ідеологічною складовою [61].

Особливу роль в інституалізації харківського відеоарту зіграла освітянська спільнота Харківської державної академії дизайну і мистецтв. У 2002 р., під час фестивалю «Культурні герої», у виставковому просторі ХДАДМ творчий тандем М. Зінець та О. Верещака презентував масштабну відеоінсталяцію під назвою «Крила голуба» (2001). У роботі було застосовано двоєкранну експозицію, розміщену в куті виставкової зали академії, одна відеопроєкція демонструвала образ жінки, інша – чоловіка. Основним смислом відеоінсталяції став гендерний конфлікт та розбіжності між чоловічими й жіночими світоглядами. У відеоарті, що був поділений на дві частини, кожна з яких демонструвалась на різних екранах, автори застосували реді-мейд у монтажному характері інверсії та повторів. Глядач розміщувався між екранами під різними кутами, споглядаючи дві дії: чоловічу й жіночу одночасно, аудіодоріжка звуковими збоями створювала атмосферу напруженості, й усе це надавало глядачеві розуміння про паралельні

гендерні світи, а візуальним образам жінки й чоловіка – нескінченного непорозуміння між ними (іл. 3.1.1.49). Зазначена відеоробота була певною реплікою на відеоінсталяцію американської відеохудожниці іранського походження Ширін Нішат «Турбулентний» («Turbulent», 1998).

Вважаємо стилістику відеотворів М. Зінець і О. Верещака 2000-х рр., зокрема, аналогіями експериментів британського художника Дугласа Гордона з його кіноцитатами із застосуванням реді-мейду. Візуальна мова Д. Гордона вирізняється створенням просторових відеоінсталяцій («Through a Looking Glass», 1999), де на мультиекранні проєкції виводяться авторські монтажні фрази з переробок кінофільмів за рахунок вирваних відеоцитат; атмосфери саспенсу відеохудожник досягає в ірраціональних монтажних препаратах кадрів, відеоповторах (іл. 3.1.1.50). Однією з умов його творчого кредо є розміщення глядача між екранами для надання більш глибокої імерсії та інтерактивності, що психологічно впливає на реципієнта. Схожі відеоформи й художні методи бачимо в низці творів М. Зінець і О. Верещака, як-от «Місяць» (1998), «Старий жук» (1998), «Потяг йде» (1999), «Сходи» (2001). Художній тандем Верещака та Зінець і надалі продовжив працювати з проблемами гендеру в роботах «Siesta/Moments» (1998), «Videoball» (1998), «Come as you are» (2003), «Солодка інтимність» (2003), «Без назви» (2005) тощо (іл. 3.1.1.51; 3.1.1.52; 3.1.1.53; 3.1.1.54). Особливістю їх відеоарту стало використання відеомонтажу в стилі тавтологій, кіноцитат (реді-мейду), які концентрували в собі зазначену ідею для створення нових авторських візуальних висловлювань (іл. 3.1.1.55; 3.1.1.56; 3.1.1.57; 3.1.1.58; 3.1.1.59).

Інший харківський мистецький дует – Ю. Кручак і Ю. Костерева – після декількох відеопоказів у галереї «НАВпроти» наприкінці 1990-х остаточно переїхали у Київ, розпочавши власні пошуки в напрямі медіамистецтва, паралельно працюючи в жанрах відеоінсталяції, відеоперформансів, інтерактивної інсталяції, відеоарту, згодом заснували художню організацію «Open Place». У подальшій творчості художники переважно перебували на закордонних мистецьких резиденціях, досліджуючи соціальні структури, створювали

інтервенції у вигляді гепенінгів та експериментального відео, наприклад «Danube island» (2009) та ін. (іл. 3.1.1.60).

2000-ні рр. в харківському художньому осередку виявили назрілу ситуацію щодо появи нових контркультурних рухів. Мистецькі спільноти й угруповання молодих художників покоління 2000-х вбачали у відеопрактиках можливості створення спалахів візуальної активності щодо актуалізації новітніх мистецьких спрямувань.

Наступна радикальна робота з реальною палаючою шафою у пров. Театральний, 3, що в центрі Харкова, була втілена в день початку війни в Іраку (20 березня 2003 р. – день вторгнення сил США та їх союзників в Ірак). Отже, перформанс Б. Логачової «Шафа – внутрішня реверберація обмеженого простору» отримав політичний присмак. М. Юрченко, надавши VHS-камеру авторці проєкту, допомагала як відеооператорка знімати реакцію перехожих, крім іншого, декілька запрошених харківських ТБ-каналів зафіксували подію для створення телесюжетів. Наступного дня відеодокументацію було представлено в авторському проєкті як твір відеоарту, акція відбулась у рамках першого фестивалю молодіжних проєктів «NonStopMedia» (2003), що його ініціювала Харківська муніципальна галерея. Непристосована для виставок локація підвального приміщення, за задумом Б. Логачової, була організована подібною до внутрішнього простору шафи, але у збільшеному масштабі. Усередині зали-шафи було презентовано серію широкоформатних світлин «Речі», де в центрі зали стояв телевізор, що транслював на екрані відео з палаючою шафою (іл. 3.1.1.61). М. Юрченко виставила свої об'єкти у вигляді одяжі з авторськими написами, розкидавши знецінені купюри – справжні динари. Стверджуємо, що відеопроект, який включав одночасно декілька жанрів відеоарту: відеодокументацію, відеоперформанс, відеоінсталяцію, відеофільм, є першим зразком свідомого використання цього мистецького напрямку, створеним у Харкові, а художників вважаємо піонерами харківського відеоарту (іл. 3.1.1.62). За ініціативою художника Сергія Овчаренка відеоплівку було оцифровано і змонтовано відеоролик на кшталт домашнього кіно. Згодом завдяки колабораціям з колегами

– телеведучими Оленою Григор'євою і Тетяною Райдою – телестудії надали перезаписи на VHS-камеру відеозйомок з харківських телеканалів «7 канал», А/ТВК, що й стало матеріалами для однохвилинного відеоарту «Шафа» (2003) [60].

Проведення низки подібних відеоперформансів показало продовження харківських художніх традицій щодо соціально-критичного мистецтва та швидкого реагування на події в суспільстві; наступний відеопроєкт «Диван» відбувся за місяць по тому в складі тих самих авторок – Б. Логачової і М. Юрченко, припавши на день закінчення нетривалої війни США з Іраком. У місцевих газетах та публікаціях з'явилися повідомлення про спалення американських прапорів під час акції, а її учасники рятували плюшевих зайчиків, що пливли на дивані річкою Лопань, – забираючи їх додому, щоб сховати від уявної агресії (іл. 3.1.1.63). Відеодокументацію акції, на жаль, було втрачено при перезаписі піратської касети з фільмом, єдиними джерелами лишилися фотографії плюшевих іграшок та відеоінтерв'ю на каналах ТБ. Відеопроєкти «Шафа» і «Диван» стали маркерами харківського мистецтва покоління 2000-х та їх візуальних спрямувань, що виводили на вулиці митців, які застосовували відеокамеру як інструмент художнього висловлювання у вигляді протесту, показово демонструючи свої мистецькі вподобання.

Період навколомайданного мистецтва, що розпочався від 2004 р., показав нові технологічні перетворення в інструментаріях молодих художників Харкова. Відтак одним з пріоритетів стало застосування напряму *відеоарт* у широкому спектрі його художніх форм. У 2004 р. власну активну мистецьку позицію продемонстрували Б. Логачова і М. Рідний у фотографічному проєкті «Улюбленці», куратором якого став фотограф ХШФ Б. Михайлов, з виставковим простором (галерея «Палітра» по вул. Воробйова, 12) допоміг директор і фотограф А. Авдеєнко. У наступному масштабному проєкті «Політкоректність» (2004) Б. Логачова і М. Рідний застосували декілька художніх форм, свідомо використовуючи рухоме зображення. Політичну акцію «Побілка» (відбулась у Муніципальній галереї) з фарбуванням у білий колір

передвиборчої агітації та фотопортретів 25 кандидатів на пост Президента України практично миттєво було припинено з причин безпеки. Поряд з великоформатними зафарбованими фотографіями політиків було розташовано монітори комп'ютерів, які демонстрували два відеотвори у вигляді слайд-шоу: «Мишоловка» (2004) М. Рідного та «Жовтенята» (2004) Б. Логачової. Останнє було інтерпретацією назви «жовтенята» – організації молодших школярів СРСР, до того ж сама акція відбулась у жовтні. Відтоді відео в мистецьких практиках даних харківських художників стало програмним (іл. 3.1.1.64; 3.1.1.65).

Зі створенням у Харкові в 2005 р. альтернативної офіційним артінституціям галереї-лабораторії «SOSka», фундаторами якої стала однойменна мистецька група у складі Б. Логачової, М. Рідного, Г. Кривенцової, – художня інтервенція у форматі відеоакцій і перформансів завдяки відеопрактикам швидше поширювала мистецькі висловлювання, а за підтримки міських телевізійних каналів відбувся широкий вплив на харківську глядацьку аудиторію. Молодими митцями було обрано акційну й перформативну естетику в дусі миттєвих художніх рефлексій «Групи Швидкого Реагування» 1990-х рр. для репрезентації відеозасобами художньої виразності соціальної та політичної проблематики. Вважаємо, що під час виставок «SOSka» неодноразово було доведено на практиці: відеоарт потужно впливає на емоційний стан глядача або створює ситуацію візуальної активності в медіаполі в часи розвитку інформаційного суспільства. Конфліктність художніх спільнот і однополярність галерейного простору у вигляді Муніципальної галереї, що не несло альтернативи для великого регіонального центра, зводили до провінційності мистецьке середовище. Утім, на ґрунті цих настроїв з'явилась необхідність та особиста ініціатива самоорганізованих художників створити подібну альтернативну інституцію задля демонстрації творів відеоарту, чия ідеологія полягала в боротьбі проти монополії на мистецтво.

Зазначаємо, що відеопрактики стали ефективним методом виходу з маргінального середовища 2000-х. Це був досвід більш швидкого, активного, навіть провокативного впливу на глядача – з накопиченням персонального медіа-й відеоархіву. У першому складі (М. Рідний, Г. Кривенцова, Б. Логачова) група

«SOSka» проіснувала до 2007 р., а харківський період цього художнього угруповання окреслюємо періодом 2005–2007 рр. За цей час відбулись показові проекти «SOSka»: «Художники SOSka», де було, зокрема, показано відеоарт Б. Логачової «Політики й кульки» (2005); «Інтервенція» (2005); «Водобоязнь» (2005); під час останнього більшість творів представлено було відеоартом: відеофактури, що демонструвались на телевізорі, розташованому на дні підвалу галереї-сквоту «SOSka», поряд із серією широкоформатних фотографій авторства Б. Логачової з собаками в помаранчевих стрічках транслювалась відеодокументація М. Рідного з діалогом художників і поліціантів, знята методом прихованої камери, де на зображенні глядачі бачили лише ноги охоронців правопорядку (іл. 3.1.1.66; іл. 3.1.1.67; іл. 3.1.1.68; іл. 3.1.1.69).

Під час епатажної виставки закритого типу «XXX» (2006) відбулись презентації інтерактивного відеопроекту «Second hand» Б. Логачової, доволі складного за візуалізацією. В облаштованому темному боксі-«роздягальні» на моніторі комп'ютера демонструвалось відображення глядачів, отримане через вебкамеру, крізь іншу відеопроекцію на фігури накладалось рухоме зображення в символічних кольорах, а відеофактури означали життєперетворення: кров (смерть), бруд (гріх), вода (очищення). В іншій кімнаті було експоновано радикальну відеоінсталяцію М. Рідного з інсталюваним ліжком, на якому замотаний у простирадла телевізор демонстрував порновідео з геями, але незважаючи на провокаційну тематику експозиції, альтернативну локацію та дану виставку не було закрито (іл. 3.1.1.70). Навпаки, завдяки паралельним заходам з діджей-вечірками, що їх влаштовували художники мистецького кола «SOSka», зокрема режисер А. Терентьєв, ця атмосфера була приваблива для різних місцевих субкультурних тусовок і навіть професійного середовища харківської школи фотографії. Крім музичних перформансів, А. Терентьєв відомий відеотворами «Потік» (2006), що присвячений річниці подій на ЧАЕС, «Тілосховище» (2009) тощо, а також, продовжуючи займатись цифровими медіа, заснував проєкт «Космофільм» – тематичні покази фільмів на відкритому повітрі (іл. 3.1.1.71; 3.1.1.72).

Ще одна важлива відеоробота митців «SOSka» 2006 р., що є характерною особливістю харківської школи відеоарту, – «Вони» на вулиці», автори М. Рідний, Г. Кривенцова, А. Терентьєв. Відеоарт у даному разі вже став мистецькою акцією з політичним присмаком, а зйомка мала характер не тільки документації, а й інтерактивної взаємодії «глядач – митець – відеокамера», а отже, зазначаємо, ознаки «відеореаліті». Художники-активісти, вдягнувши маски відомих українських політиків (Ю. Тимошенко, В. Ющенко і В. Януковича), в інсценуванні, де вони жебрали, шли по вагонах метро й несли табличку з написом «Шматочок хлібця». Усе це знімалось на приховану камеру, а спостерігачі, які їхали у вагонах метро, жваво давали гроші, кидаючи монети в бляшанку. Запис цього відеоперформансу робився одним кадром, але згодом художники зробили внутрішньокадровий монтаж дії, що відбувалась (іл. 3.1.1.73).

У 2007 р. «SOSka» отримала грантову підтримку від київських ЦСМ і «PinchukArtCentre»; знакова відеоробота митців «SOSka» – «Be happy» – була створена з особистих відеоархівів Б. Логачової та М. Рідного (2005–2006). Робота презентувала реальну особистість як образ «щасливого» безхатка Лілі Меншової. Зазначаємо культовість цього відеопроекту, який уперше за історію українського відеоарту 2000-х рр. було представлено в «білому кубі» експозиційної зали інституціональної галереї «PinchukArtCentre» в рамках міжнародного проекту «GENERATIONS. UsA» (2007). У подальшому відеоарт «Be happy» демонструвався на багатьох артмайданчиках України, зокрема в «Довженко Центрі» 2018 р. в Києві (іл. 3.1.1.74). Того ж року з'явилась низка робіт: відеоперформанс про складності з візовою підтримкою українців «Лежи і чекай» (2007) М. Рідного, «Бартер» (2007) колективного авторства М. Рідного, С. Попова, Г. Кривенцової, радикальний відеоарт щодо проблем гендеру Б. Логачової «Шепіт» (2007), що було експоновано як відеопроекції на стенді молоді генерції українських художників у Києві в ЦСМ за підтримки Фонду Ейдоса (іл. 3.1.1.75; 3.1.1.76; 3.1.1.77).

Досвід існування як групи, так і галереї-лабораторії «SOSka» довів, що в альтернативному безбюджетному варіанті відеопрактиці надано нові творчі

можливості художніх експериментів, які не мали заборон у напрямі «відеоарт». Відеоакції, організовані мистецькою групою «SOSka», стали ефективними формами виходу з маргінального середовища відеохудожників-ентузіастів поч. 2000-х рр. Це був досвід більш швидкого, активного, навіть провокативного впливу на глядача та накопичення персонального медіаархіву авторів групи. Активне застосування харківськими митцями відеопрактик і новітніх медіа позначили наступну фазу в розвитку покоління 2000-х (іл. 3.1.1.78). Екран змінював свою функцію на роль дзеркала, трансформуючи реальний простір, який заступала віртуальна реальність, що вимальовувалась як майбутня художня стратегія. У 2000-х рр., за часів стрімких цифрових та технологічних перетворень, з широким доступом до мобільних пристроїв і з різноманітністю відеообладнання для українських митців відкрились нові умови роботи з відеотехнологіями, що у візуальному просторі здатні були створювати змінену реальність [89].

Харківський відеоарт протягом перших двох декад XXI ст. базувався на традиціях «ГШР», а також архівних та документальних матеріалах мистецьких угруповань «SOSka» і «EXcess», що сприяли подальшому розвитку відеоарту, додавши нові особливі художні риси. З переформатуванням групи «SOSka» 2007 р., у зв'язку з переїздом деяких учасників до Києва, в Харкові 2009 р. було започатковано нове художнє відеооб'єднання «EXcess group», а співзасновниками стали Б. Логачова і О. Присяжненко, які мали бекграунд мистецької групи «SOSka». Свою діяльність відеохудожники розпочали виданням власних програм «Декларація наміру» (2009), «Маніфест 2010» (2010) у вигляді художньої ідеології, стратегії і правил відеозйомки. Творчим тандемом – Б. Логачовою і О. Присяжненком – протягом 2010-х рр. було створено наступні актуальні відеороботи: «Superstar» (2009), «Менталітет» (2010), однохвилинний відеоарт «Cabin» (2012), виставлений на онлайн-ресурсі «VASA» під час псевдореферендуму в АР Крим 2014 р., «Забави» (2013), «Тусовщики» (2013) (іл. 3.1.1.79; 3.1.1.80). Зокрема знаковий твір «Менталітет» – стрічка, що була створена як відеодокумент, – мала декілька особистих історій у класичному лінійному оповідальному монтажі, але з огляду на елементи відеоперформансу,

вмонтовані в наратив, долучаємо її до відеоарту (іл. 3.1.1.81; 3.1.1.82). Робота отримала Другу премію на показі в рамках медіафестивалу «NonStopMedia» 2010 р., де серед журі був присутній провідний фотограф Б. Михайлов. Відеоробота «Тусовщики» також стала ключовою у фільмографії «EXcess group» і була багато разів продемонстрована на різних артмайданчиках Харкова, творчих резиденціях, у рамках міжнародних проєктів, це: фестиваль документального кіно «ARTDOCFEST» у 2013 р. (Москва), а також колективний проєкт українського молодого мистецтва 2016 р. у Вроцлаві «Dependence Degree, Collective practices of young Ukrainian artist 2000 – 2016» (Wroclaw, Poland). Б. Логачова і О. Присяжненко акцентували увагу на основних ключових пунктах роботи з рухомим зображенням, обрали жанр документалістики, історичної відеореконструкції та соціально-критичного висловлювання, виробивши особливий авторський стиль, синтезуючи у своїх відеотворах фільм і відеоарт.

Варто відзначити вагомий внесок у розвиток відеоарту в Харкові 2000–2010-х рр. завдяки фестивалюним рухам навколо Муніципальної галереї, зокрема андеграундному простору «Арт підвал». Цей період визначено сплесками візуальної активності молодшої генерації відеохудожників, яка залучила в колективне ком'юніті міжрегіональну й міжнародну спільноту. Уперше було представлено артпростір ХДАДМ «Hudpromloft» (2008), де відбулась презентація відеоарту київських авторів: твору Олексія Товпиги «Новорічна ялинка» зі змонтованими новорічними привітаннями президентів України, а також багатоканального відео Михайла Алексієнка «Шлях додому», де інтерактивність підтверджувалась відеоспостереженнями декількох учасників, що споглядали за поверненням головного героя додому (іл. 3.1.1.83). Крім іншого, в програмах «NonStopMedia» (організатор МГ), зокрема, 2008 року було заявлено: КІНО-блок з коротким метром режисерів з України, Грузії, Німеччини; відеоарт Молдови й США; авторки Агнешки Покривки (Польща) відеоблок «Українські громадяни, сусіди й незнайомці»; робота відеохудожниці Антоніни Завгородньої «Смак південної пальміри» (Одеса); Олексій Хорошко і Сергій Петлюк з відеоінсталяцією про культурно-ідеологічний бар'єр між Україною та Західною

Європою; аудіовізуальна інсталяція колективу авторів (Андрій Терентьєв, Марина Мартиненко, Василь Громов «Шум» (Харків)) про нав'язливість сучасних медіа (іл. 3.1.1.84); іронічні відеозамальовки «Брати теліки» Устина Данчука (Херсон) (іл. 3.1.1.85); народний піксель-арт Юліани Алімової «Цацки»; музична відеоінсталяція Аліси Василькової та Олега Мисяка «Місто зустрічі – Земля!» (Харків); майстер-класи артугруповань «SOSka» (Харків), «R.E.P.» (Київ), митців О. Галкіної і Д. Тер-Оганяна (Москва) та ін. [68].

З 2012 року на харківській сцені почали працювати митці нової формації, які застосовували в художніх проєктах метод пошуку і структуризації візуальної медіаінформації через мережу Інтернет. Відеохудожники Андрій Рачинський і Данііл Ревковський зацікавились дослідженнями теми колективної пам'яті, життям індустріальних районів, висвітлюючи соціальну й екологічну проблематику, що ми це бачимо в проєктах «КТМ-5» і «Кіптява» (2018), в яких художники застосували практику знаходження відеоматеріалів (found footage) через алгоритми запиту і пошукової системи Інтернет [61, с. 58]. Відеоматеріали монтувались та експонувались художниками таким чином, щоб створити ілюзію реального життя, де немає місця відеомонтажу, але підсвідомо глядачі розуміли, що в їхніх сюжетах ідеться про художнє втручання (іл. 3.1.1.86). Відзначаючи інтерактивність та візуальну складову даних проєктів, зауважуємо наукові розвідки В. Сидоренка про синтез технологій у сучасному мистецтві з залученням глядача до співтворчості в новітніх інтернет-формах [89, с. 10].

Навколомайданний період, окреслений Революцією Гідності, – 2014 р. – відзначився офіційним припиненням функціонування групи «SOSka», що розпочало процес практики самостійних відеопроектів учасниками групи. Микола Рідний продовжив опрацювання різних художніх жанрів: відеоінсталяції, відеоперформансу, відеодокументації, створивши низку авторських фільмів. Працюючи як на київській артсцені, так і в альтернативних культурних локаціях, наприклад у різноманітних краєзнавчих музеях України, паралельно брав участь у міжнародних грантових програмах, резиденціях, кінофестивалях (Польща, Німеччина, США, Італія тощо). У 2018 р. М. Рідний зробив експозицію в

незвичайній локації – в залі зоомузею в Дніпрі «В підвішеному стані», презентувавши відеоарт періоду 2000–2010-х рр.: «Ліс», «Узбережжя», останнє нагадувало про анексію Криму (іл. 3.1.1.87). Вважаємо знаковими відеороботи М. Рідного, які зроблені в стилі відеомок'юментарі й окреслили тенденції відеомови 2010–2020-х рр.: «Звичайні місця» (2015), «Сірі коні» (2016), «НІ! НІ! НІ!» (2017), «Шибайголови» (2020), «На шляху назад» (2020) та ін. (іл. 3.1.1.88; 3.1.1.89). Крім персональних відеопроектів, у цей період М. Рідний разом з К. Філюк виступили кураторами колективного відеопроекту «Озброєні та небезпечні» (2019), який було продемонстровано в Києві на артмайданчику «Ізоляція» та у Харкові в «ЄрміловЦентрі».

Важливих досягнень у відеоарті дійшла радикальна харківська відеохудожниця А. Клейтман, протягом 2010-х рр. її епатажні відеороботи демонструвалися в Харкові у її власній галереї-гаражі «У Рози» та під час квартирних показів у своїй творчій майстерні на вул. Сумській та вул. Полтавський шлях. Після закінчення школи фотографії й мультимедіа ім. Родченка в Москві, 2015 р. художниця переїхала в Київ, де відкрила авторський відеокурс при Школі фотографії Віктора Марущенка. Продовжуючи практикувати відеоарт, була відзначена Спеціальною премією «PinchukArtPrize» за роботу «Супер А. Погоди своє серце», а також 2018 р. а також – за відеопроект «Спитай у мами» (2018). Ознаки відеоарту А. Клейтман говорять про дослідження інтимного, стосунків з батьками; також зазначені соціально-критичні тематики цілком відповідають традиціям харківської школи відеоарту, що наочно бачимо у творах «Супер Аліна» (2010), «Жертви фанатизму» (2011), «П'ять вечорів» (2013), «All about...» (2013), у відеосерії «Історія про Стару Товсту Дівчину» (2019) та ін. (іл. 3.1.1.90; 3.1.1.91; 3.1.1.92; 3.1.1.93).

Наприкінці 2010-х рр. візуальну активність у харківському середовищі спостерігаємо в особистому творчому кейсі Б. Логачової. Актуалізація у творчості тем насилля, війни, окупації з'являється внаслідок творчих експедицій у сіру зону на Сході України, а на основі відеодокументацій авторка створює низку актуальних відео. Зауважуємо наступні знакові відеопроекти: «Втікачі»

(2017) – проєкт «Міст» як натяк на вимушену міграцію (Дніпро – Харків); проєкт «Кімната» та відеоінсталяція «Рукомийник» (2017) – відеопроекція, що була націлена на реальну мийку з макетом мозку, а рухоме зображення демонструвало миття рук і символізувало очищення від зайвого; авторський проєкт «Спостереження» – відео «Чайки і Вибухи» із застосуванням реді-мейду (founde footage), зйомок з дрона в Донецькій області; проєкт «Контрверсія» (2018) – відеоарт «Донецьк. Дід Мороз», «Могила Бандери» – суперечність двох ідеологічних таборів; «EYE MAP» – віджеїнг – змонтована динамічна відеозйомка, блукаючою камерою по статичній мапі зору в рамках мультимедіа-проєкту «4-й Блок» у «ЄрміловЦентрі» (2019) тощо (іл. 3.1.1.94; 3.1.1.95; 3.1.1.96; 3.1.1.97; 3.1.1.98; 3.1.1.99).

У другій половині 2010-х рр. на харківську артсцену повернулось старше покоління ХШФ, а також виникла плеяда молодшої генерації фотографів, які опрацювали попередні мистецькі традиції: група «Шило» (Сергій Лебединський, Владислав Краснощок), «Voba group» (Юлія Дроздек, Олексій Соболев) та ін., які демонстрували низку робіт з нових медіа, зокрема й відеоарт та відеоперформанси, але вважаємо, що більшість відеопрактик у їх творчості мали другорядний характер.

Практики відеодокументування соціальних явищ С. Братков послідовно опанував у створенні робіт відеоарту, починаючи від перших фіксацій на кіноплівку на поч. 1990-х рр. З часом відбулись якісні зміни у відеомонтажі й виробленні авторської візуальної мови, поява пізнаваного художнього стилю. Беремо за приклад відеоарт «Чужий», де у відзнятих документальних кадрах пожежі в експозиційному павільйоні «Манеж» для більшої деструктивності автор змонтував вигаданого персонажа у спортивному костюмі й масці Кінг-Конга. У стрічці цей образ сприймається як особа, яка нібито підпалила приміщення (1999), отже, вважаємо це мок'юментарі-фільмом. Згодом цю роботу було продемонстровано в Києві у відділенні культури й преси німецького посольства, що надало іронії в поняттях «свій» – «чужий» на міжнародній території офіційної іноземної установи. Наступна знакова робота «Банка супу» (2004) – це

продовження практик документування з опрацюванням зйомки прихованою камерою, що ми бачили в роботі тандему Верещака й Зінець «Солодка інтимність» (іл. 3.1.1.100). С. Братков, досліджуючи соціокультурні перетворення від соціалістичної системи до появи капіталістичних відносин у суспільстві, спостерігає за допомогою відеокамери за соціальною поведінкою людей старшої генерації, які не готові сприймати нові умови життя, а отже, це доводить, що художні пошуки в маргінальному середовищі є візуальним маркером *харківської школи відеоарту* [21 с. 24–25].

У період з 2008 по 2017 р. С. Братков разом зі своїм братом Юрієм відзняв велику серію відео – приблизно 30 «короткометражних фільмів», у яких виступив у різних іронічних образах, критикуючи соціальні явища ідеологічної пропаганди, граючи з «забороненими темами» та реалізуючи «місію спротиву» через реакцію на значущі події, відеомікси гротеску й гостросюжетних сцен (іл. 3.1.1.101). У 2019 р. в пафосній формі, яка критикувала церемонії проведення кінофестивалів, у Муніципальній галереї було побудовано дерев'яний підмосток з виставленими на ньому стільцями в стилі ретро, та протягом трьох днів у Харкові відбувались відеопокази (як дійство) обраних у шортліст 19-ти фільмів під назвою «Vrat Film Fest». Особливості створення відео бачимо в спонтанних аматорських прийомах на кшталт домашнього кіно без спеціальної відеоапаратури та професійного обладнання, яке спочатку було розраховано для показів на квартирних виставках, що цілком притаманно традиціям *харківської школи відеоарту*.

Окрім зазначеного проєкту, наступного 2018 р. С. Братков привіз у Харків 4-хвилинний відеоарт «Балаклавський кураж» (2009), який мав форму відеоінсталяції. Масштабну авторську експозицію було презентовано в рамках персональної виставки в просторі «ArtKhPI», де як випускник цього вишу С. Братков виставив роботу в залі Палацу студентів ХПІ. Відеопроект складався з чорно-білого документального відео, що демонструвало стрибаючих підлітків, які обертались у різноманітних кульбітах, зі стихійного підмостку в глибину морських хвиль (Балаклава, АР Крим), особливості монтажу були в

застосуванні відеотавтологій (повторів). Середовище галереї було облаштовано бетонними блоками, які символізували руйнацію минулого, а дерев'яний міст у мистецькому просторі виводив глядача до гігантської відеопроекції. Показова якісна відеоінсталяція С. Браткова продемонструвала сталість харківських художніх висловлювань і вміння опрацьовувати різні жанри в напрямі «відеоарт» (іл. 3.1.1.102).

Використання ефектів телеперешкод було рідкісним явищем у творчості харківських відеохудожників, оскільки глітч-ефекти з'явилися пізніше, разом з цифровим і медіамистецтвом, перші прояви відеоарту стосувались, навпаки, отримання якнайкращого відеозображення. Прийоми постпродакшну на кшталт подряпин плівки, тріскотіння та зсуви відеокартинок бачимо лише у відеороботах М. Зінець та О. Верещака, що вже потім активно використовувалось відеохудожниками цифрової епохи ХХІ ст. До прикладу, слід згадати навколомайданний фотопроєкт Б. Михайлова, який застосував зазначені ефекти у фотографічній серії «Парламент» (2014), яка демонструвалася в українському павільйоні на 57-й Венеційській бієнале 2017 р. (іл. 3.1.1.103). Цей фотографічний проєкт відтворив іронічні образи членів парламенту в дусі харківської школи фотографії завдяки глітч-ефектам, використанню елементів відеотехнології телезавад і «замороженого» відеокадру (screen shot). До фотографічного проєкту було додано «мультидисциплінарний акомпанемент» у вигляді звукової інсталяції харківської експериментальної артгрупи «Sviter» (Лера Полянськова, Максим Роботов) та fashion-інсталяції Антона Белінського, який працює на межі документалістики й моди.

Наступні важливі прояви візуальної активності харківського відеоарту спостерігаємо у відеопроектах мінливого періоду 2022–2023 рр.: «В темряві» й «Лютий» (куратори Белла Логачова, Павло Зайцев, Олександр Присяжненко), які було експоновано в андеграундному просторі ХДАДМ у творчій лабораторії «Hudpromloft». Вважаємо обидва мистецьких проєкти виставками-маніфестами, що об'єднані ідеєю, єдиним простором і середовищем та попри складний час надали широкого спектру взаємодії з глядачем. Зазначена виставка «Лютий», яка

представила глядачам виставковий простір, інстальований тільки творами відеоарту, є визначною подією не тільки регіонального значення, але й ключовим проєктом, котрий продемонстрував потужність новітніх медіатехнологій і відеоарту в об'єднанні колективних художніх практик та став на час виставки міжрегіональним майданчиком для комунікації студентської когорти й відеохудожників зі всієї України [59].

Виставку «В темряві» було представлено відеоартом, відеоінсталяцією, об'єктами, фотографією, що нагадало головні особливості харківської мистецької школи. У білому залі «Hudpromloft» розміщувалась інсталяція «Соління» (авторка Б. Логачова), яке складалось із трьох скляних банок: у двох знаходились фотографії мочених яблук, а в третій – фотографія препарованого мозку людини. У динамічному візуальному контенті в зоні «чорного куба» було представлено серію творів відеоарту на лірику харківського письменника й музиканта Сергія Жадана «Антенa» (2019) (автори Б. Логачова й О. Присяжненко (група «EXcess»)) (іл. 3.1.1.104). У червоній залі «Hudpromloft», навпроти символічного артоб'єкта «Ліжко» (авторка Б. Логачова), що складалося зі студентських матрасів, демонструвалась відеоробота з документальною зйомкою з гуртожитку та інтерв'ю зі студентами про перші дні війни (відеооператорка Анастасія Вакулєнко, монтаж викладача Павла Зайцева) (2022) (іл. 3.1.1.105).

Наступний проєкт – «Лютий» – це прикордонна виставка початку 2023 р., потужне занурення у віртуальний світ іншого виміру завдяки створеним візіям. Визначаємо мистецький проєкт «Лютий» як класичний приклад сучасного візуального мистецтва, в якому головний медіум – виключно відеоарт. Експозиція являла собою декілька моніторів та відеопроекцій, а також мала аудіовізуальну частину у вигляді однієї з відеоробіт (з однойменною назвою «Лютий» Б. Логачової), яка заповнювала локацію звуком літака, створюючи ментальне напруження (іл. 3.1.1.106). Відеоробота «Північна людина» О. Присяжненка демонструвалась на діагональну стіну, а тінь, що падала від головного героя, змішувалась із відображеннями фігур глядачів (іл. 3.1.1.107). Збільшеними абстрактними відеотворами студентів С. Пасічника, А. Прокопчука, М.

Левицької, А. Мілової, М. Зубчанинова кураторам вдалось трансформувати простір (іл. 3.1.1.108; 3.1.1.109; 3.1.1.110; 3.1.1.112). Невеликий монітор з навушниками доповнювався добіркою документальних стрічок, що включала роботи молодшої генерації студентів (С. Матюніна, В. Редько, К. Орябінська, О. Окунькова, Д. Молокоєдова – відеонариси та Н. Шанюк – фільм «Люта молодь»), які засобами візуального мистецтва відреагували на ситуацію в Україні (іл. 3.1.1.113; 3.1.1.114; 3.1.1.115). Також важливими є воркшопи з відеоарту викладачів ХДАДМ Б. Логачової й О. Присяжненка, що в результаті виявили нові імена – молодих відеохудожників студентської когорти 2020-х, що наразі створюють якісний відеоарт: творчий тандем – Софія Матюніна і Карина Орябінська, Станіслав Гаєвський, Катерина Ганшина, Олег Нефедов, які використовують критерії від серйозного до філософського, від соціально-критичного до асоціативного, продовжуючи традиції *харківської школи відеоарту* (іл. 3.1.1.116; 3.1.1.117; 3.1.1.118).

Принципи експонування та презентації відеоарту 2022 р. повернулись до харківських традицій 1990-х, коли відеоарт демонструвався у просторі колишнього бомбосховища в галереї «Навпроти». Значною подією 2022 р. в харківському мистецькому середовищі вважаємо культурно-протестне висловлювання у вигляді художньої акції Б. Логачової й О. Присяжненка. Показ відео «Ми сюди прийшли, бо тут живемо» (2013–2021) відбувся в онлайн-форматі, в концепції діючих суб'єктів (акторів), які знайшли стан «особистої трансляції» та самоідентифікації у віртуалізованому характері висловлювання. У «сакральну» дату – 9 травня – автори вимушено знаходились у різних частинах міста, але мали змогу бути присутніми разом у медіапросторі під час онлайн-конференції, яка трансливалась із напівпідвального приміщення з художніх майстерень, що на Пушкінському в'їзді, 6. 40-хвилинний відеоарт «Ми сюди прийшли, бо тут живемо» мав натяк на оповідальний ланцюжок у сценарії випадкового (рандомного) характеру стосовно історичних подій в Україні – від Євромайдану і до сьогодні (2021). Сюжети в ірраціональному відеомонтажі мали самодостатній характер, що нагадувало багатоскладовий відеопроект,

змонтований з творів відеоарту, котрий можливо роздивлятися як окремо, так і в єдиній оповідальній стрічці (іл. 3.1.1.119).

Наступний документально-постановочний відеотвір «Степ Мікі Маусів. Шукачі» харківських художників Андрія Рачинського і Даніїла Ревковського є класичним зразком відеоарту, що відсилає нас до відеоперформансів французького художника П'єрріка Сорена (іл. 3.1.1.120). Фейкова історія про металошукачів, які збирають металобрухт у місцях бойових дій, з нойзовим прийомом монотонного звукоряду, в якому глядач чує шепіт молитви у нескінченному повторі аудіодоріжки, а відео закінчується статистикою втрат військової техніки, що натякає на соціально-критичну іронію на межі кринжу (іл. 3.1.1.121). Відео багато разів було презентовано в Україні та за кордоном протягом 2023 р.: виставка номінантів на загальнонаціональну премію в «PinchukArtCentre» (Київ); колективний проєкт «Особовий склад» у «ЄрміловЦентрі» (Харків), у ЦСМ «Знаки часу» (м. Торунь, Польща), що продемонструвало на європейських художніх галерейних просторах потужний мистецький спротив харківських художників подіям в Україні, які пов'язані з повномасштабною війною [61].

Підсумовуємо, розглянуті відеотвори, діяльність наступних відеохудожників, як-от С. Братков, О. Верещак, М. Зінець, Б. Логачова, М. Рідний, А. Клейтман, А. Терентьєв, О. Присяжненко, А. Рачинський, Д. Ревковський та ін., відеопроекти, мистецькі локації, відеопрактики творчих спільнот і художніх груп «Група Швидкого Реагування», «SOSka», «EXcess», продемонстрували харківському мистецькому осередку візуальні проєкти з застосуванням традиційного для Харкова художнього акціонізму, перформативних практик, експериментів з фотографічними практиками, соціально-критичної фотографії, що ґрунтуються на мистецькому досвіді харківської школи фотографії, були об'єднані локаціями, соціально-критичною тематикою, дослідженням маргінального середовища, висвітленням суспільних явищ (і все це підтверджує особливі регіональні риси та власний

концептуальний шлях розвитку харківського відеоарту), а також складають власні традиції *харківської школи відеоарту*.

Установлено, що регіональні ідентичності харківської художньої школи мають окреме місце та власні традиції в мистецькій системі сукупності українських регіональних шкіл і локальних мистецьких спільнот, які продукували нові ідеологічні смисли, власне концептуальне мислення у постмодерних художніх формах, що стали самоусвідомленням художників через роботу з відео, а з огляду на автономний розвиток харківського осередку виявляють «ризомну» ідентичність. Ідеться про злиття різних жанрів і художніх систем у синтезі мистецтв, що показали взаємовпливи відеопрактик та наступні мистецькі прийоми:

- акціонізм;
- відеоперформанс;
- застосування кольорового рішення;
- застосування ефектів світла;
- фотографічне зображення;
- відеоакція;
- перформанс;
- дизайнерські об'єкти;
- артоб'єкти;
- відеодокументація;
- відеоінсталяція;
- аудіоформи;
- аудіовізуальні засоби.

Основними художніми формами в *харківській школі відеоарту* від кін. ХХ ст. стали відеоакція, відеоінсталяція, відеоперформанс, відеодокументація, відеоархівування тощо. У 2000-ті рр. харківський відеоарт пройшов певну інституціоналізацію. Важливим чинником розвитку відеоарту було створення самоорганізованих мистецьких угруповань з відповідними експозиційними

просторами: «Навпроти», «SOSka». Утім, харківська школа відеоарту вже в цей період була представлена в межах українських мистецьких інституцій: Харківська муніципальна галерея в межах фестивалю молодіжних проєктів «NonStopMedia»; відеофестиваль «Dreamcatcher», медіафестиваль «KIMAF» у Києві; науково-творча лабораторія «Hudpromloft» у ХДАДМ; «Довженко Центр», ЦСМ Сороса, «Мистецький арсенал» у Києві; «Артсвіт» (Дніпро); «Музей сучасного українського мистецтва Корсаків» (Луцьк) тощо; а також у знакових міжнародних проєктах: відеофестиваль «ARTDOCFEST»; «PinchukArtCentre» (Київ); «NurenbegHaus» (Харків); галерея «Kolenhof» (Нюрнберг, Німеччина); галерея «BWA Awangarda» (Вроцлав, Польща), галерея «Лабіринт» (Люблін, Польща), ЦСМ «Знаки часу» (Торунь, Польща) та ін. Наголошуємо, що зазначені відеопроекти періоду кін. ХХ – поч. ХХІ ст. були об'єднані спільними традиціями, соціально-критичною тематикою, відбувались у паралельних мистецьких програмах, тому в майбутньому розглядатимуться як художня спадщина українського відеоарту з його особливими традиціями, які притаманні харківській школі відеоарту.

3.1.2 Локальні осередки українського відеоарту: Івано-Франківськ, Херсон, Дніпро, Луганськ, Донецьк

Локальні осередки відеоарту, як і мистецькі регіональні рухи невеликих міст в Україні від 1990-х рр., більшою мірою не стільки перебували на засадах автономного розвитку, скільки залежали саме від підтримки їх мистецької діяльності місцевими кіногуртами, Будинками культури, Спілками художників, освітніми установами або інституціональними організаціями. На відміну від локальних осередків у великих регіональних центрах, наприклад у Києві відбулось знакове відкриття ЦСМ Сороса у 1994 р., що надало технологічної підтримки й розвитку відеоарту в колі митців, які співпрацювали з ЦСМ. У подальшому філіал ЦСМ було відкрито і в Одесі. Художні тренди, що склались

навкруги цих інституцій у мистецьких експериментах художників-концептуалістів, визначили особливості українського відеоарту.

Про зростаючу роль відеозображення на початку 1990-х рр. та активне використання відеотехнологій задля більшого візуального впливу на глядача писала авторка численних статей з історії й теорії українського та світового медіамистецтва Я. Пруденко. Зокрема в її роботі «Люди з відеокамерами: художні прийоми українського відеоарту 1990-х» [85, с. 20–48] розглядались першопричини змін в інструментарії митця на користь відеокамери. Сприятливі соціокультурні трансформації наприкінці 1980-х рр., послаблення ідеологічного тиску, відхід на другий план «соцреалізму», випробування нових художніх прийомів у мистецькому представленні творів у середовищі галерей – усе це в синтезі мистецтв змінило патерни сприйняття реальності загалом. Отже, сучасне українське мистецтво локальних художніх осередків поступово змінило фокус від використання традиційних видів мистецтва, таких як живопис, скульптура тощо, на технологічні види, що надавало більшої емоційності та імерсивності візуальній картині, якої потребував глядач у технологічному світі на межі ХХ і ХХІ ст. Тридцятирічний період розвитку українського відеоарту продемонстрував феномен швидких перетворень сучасних процесів у мистецькій та соціальній комунікації, тож маємо набагато більше джерел для розвідки про генезу й еволюцію розвитку відео та цифрових технологій, про які знаходимо інформацію на інтернет-ресурсах, інформаційних платформах, в інституціональних медіа, цифрових архівах, приватних архівах відеохудожників локальних осередків, публікаціях місцевих теоретиків і мистецтвознавців, що є важливими джерелами для комплексного дослідження феномену відеоарту в українському сучасному мистецтві.

Про генезу та історичні аспекти розвитку відеоформ, діяльність перших українських художників, що почали експериментувати з відео, аналіз питань виникнення передумов для застосування відеотехнологій з вироблення творів у різних концептуальних і технологічних аспектах ідеться в теоретичній роботі К. Стукалової «Без квитка у розширене кіно» [97, с. 127–163]. Розглянуті проблеми

застосування різноманітності відеоформ у різних регіонах України від поч. до кін. 1990-х рр. є надважливими науковими питаннями. Ідеться про їх філософське підґрунтя, де відео, як мобільне, так і імпровізаційне мистецтво з можливістю фіксації з подальшим відтворенням принципами монтажу, було додано до арсеналу інструментів художників, які працювали в синтетичних жанрах мистецтва. Єдиною інституцією, що надавала підтримку у створенні цифрового відеоарту художниками з Києва, Одеси, Харкова, Херсона, Дніпра, Івано-Франківська та ін. у 1990-х рр., визначаємо ЦСМ Сороса. Орієнтація на напрям «відеоарт» у проєктній мистецькій діяльності, а також розвиток майбутніх цифрових технологій, що лежатимуть в іншій системній галузі аудіовізуального напрямку – медіамистецтві, для культурної політики ЦСМ стало пріоритетним завданням на майбутній розвиток медіа й відео в Україні.

Аналіз публікацій про вплив візуальних мистецтв в Україні, дослідження феномену українського відеоарту та аспектів появи його на артсцені в невеликих локальних художніх осередках виявили наявність діяльності художніх угруповань, які досі залишаються невисвітленими. Важливість розвідок відеопрактик є пріоритетною, оскільки, на думку О. Соловйова, найкращі візуальні твори сучасного мистецтва від 2000-х рр. в Україні, без перебільшення, йдуть крізь екран, отже, це завдання для арткритиків і теоретиків є першочерговим [94]. Поповнення інформаційного вакууму в мистецтвознавчому дискурсі вкрай необхідне, оскільки створення відео- й медіаархівів у Києві та Харкові, в Одесі, Львові, Івано-Франківську й Херсоні тощо не надає повного уявлення про національне концептуальне мистецтво і це тільки початок теоретичних досліджень із систематизації загальноукраїнського та регіонального відеоарту.

3.2 Перспективи розвитку українського відеоарту в контексті змін у візуальному медіасередовищі другого десятиліття XXI ст.

Відеоарт відіграв важливу роль у визначенні візуальної культури ХХ ст. Цей концептуальний мистецький напрям вніс великий вклад у формування й розвиток

більш складних форм і способів дискурсу, трансформували сприйняття й погляди на експериментальні види мистецтва. За час існування, понад шістьдесят років, відеоарт, зароджуючись як контркультурне мистецтво, перетворився на самостійний сталий напрям, що нині присутній навіть в експозиціях музеїв. Починаючи від демонстрацій у вигляді андеграундних показів, невеликих артінсталяцій, виставок в альтернативних художніх просторах, завдяки атракційності й імерсивним властивостям, наразі цей напрям домінує практично у всіх художніх сферах, маючи програмний характер та обов'язкову присутність на міжнародних експозиціях, міських відеоінсталяціях, займаючи великі простори павільйонів і відкритих майданчиків. Усе це притаманно й українському відеоарту, який розвивається в канонічному виді від початку 1990-х, проявивши себе у всьому різноманітті художніх форм та жанрів.

Сучасний відеоарт – це застосування візуальних архетипів, колективної пам'яті й мови відчуттів, завдяки чому глядач має можливість зіставити побачений відеотвір з власним досвідом і особистими переживаннями. Нові властивості відео полягають в інтерактивній взаємодії, до цього маємо приклади інтерактивного кіно й телебачення, а також процес подальшої віртуалізації в медіасередовищі. Поступово відеоарт поглинається більш широким, але не чітко окресленим простором мистецтва нових медіа, які включають в себе створення гейм-відео – інтерактивних комп'ютерних ігор, багатоканальних відео, мультіекранні проєкції тощо.

Українські відеохудожники, починаючи від перших зразків відеоарту, намагались охоплювати різні теми, а завдяки миттєвості створення відеозображення, застосовували його як реакцію на актуальні події в системі спротиву офіційній ідеології, відображаючи у відеотворах історичну, політичну й культурну ситуацію. Український відеоарт протягом свого тридцятиріччя (1990–2024) охопив усі соціокультурні нашарування, радикально змінивши ставлення глядача в Україні до концептуального й актуального мистецтва, що розвинуло національні традиції відеоарту як сучасного українського мистецтва, а динамічне відеозображення стало своєрідним маркером часу.

Від 1990-х рр., коли у світовій культурі склався високий постмодернізм, технології отримали типологічну методологію, а також соціологію техніки, що привело до теорії практичного застосування речей та стало інструментом описання навколишнього світу, соціологія техніки й феноменологічний підхід у філософії німецького теоретика М. Гайдеггера в 2000-х рр. отримують новий вектор в умовах розвитку інформаційного суспільства [162]. Відтак, технологічні мистецтва, медіакомунікації, просування контенту у соціальних мережах, нові телевізійні формати, аудіовізуальні мистецтва і, відповідно, з ними – відео стають домінуючим засобом виразу сучасних соціальних і культурних проблем.

Текстуальна культура кардинально змінюється, з нею змінюється і ставлення до тексту, як зазначав теоретик Джон Ло, йде спілкування вже не з людиною, а з машинами, тобто з комп'ютером і мислячими програмами [172]. На прикладі знакового твору відеоарту «Невідомий арсенал» українських художників 1990-х рр. Кирила Проценка та Іллі Чичкана тавтологічна картинка набуває видимість не в застарілому аналоговому світі, а в новій цифровій реальності. Це щось на кшталт цифрового водоспаду у заставці до голлівудського фільму «Матриця», але в українському відеоарті це танок знаків, тайм-кодів і хрестів, якими позначені монтажні склейки. Митці пропонують омаж на «Арсенал» Довженка, але з боку його закадрового простору. Аналогічним до цієї роботи можна вважати відеоарт «Апарат» від молодого покоління митців 2000-х рр., київського художника Олексія Радинського, що представив символічний відеотвір з візуалізацією кіносклейок на черговому артфестивалі «NonStopMedia», який відбувся 2008 р. у Харкові. Автор проводить відеодослідження взаємодії техніки та ідеології в рамках кінематографічного апарату, чорна зірочка на білому фоні радянської кінострічки, що є фінальним акордом як зразковий об'єкт медіа «онтологічної підозри» (термін Бориса Гройса), припущення, що за поверхнею видимого таїться прихований і невидимий світ образів, – художник демонструє оцифрований кінофрагмент «Усунення несправностей стрічкопротяжного тракту» (фільм-інструкція з обслуговування кіноустановки «Україна-5»), остання секунда якого має зображення п'ятикутної зірки в її аутентичній тривалості. Митці, які

традиційно не задовольняються тільки частковим перетіканням внутрішнього у зовнішнє, заради відновлення втраченої свіжості сприйняття вдаються до радикального засобу – кінопоказу у зворотній перспективі або повтору у фрагменті відрізаної стрічки.

Варто зазначити, що тенденції візуального повороту ХХІ ст. цілком співвідносяться із загальним культурним контекстом унаслідок того, що фокус головних тем цього часу став належати екранній свідомості, а відображення світу та мистецькі рефлексії проходили крізь об'єktiv камери, що цілком притаманно й українському сучасному мистецтву. На це ще вказували видатні українські художники та теоретики, зазначаючи особливості соціокультурних процесів кінця ХХ ст., які є підґрунтям майбутніх трансформацій візуального простору, зокрема О. Соловйов наголошував, що спостереження за світом і соціальним життям неможливе без екрану, а все мистецтво також іде з екрана [94].

Дійсно, багато уваги сучасні дослідники приділяють змінам технологічних аспектів у новій парадигмі розвитку інформаційної культури та глобальної цифровізації, що прийшли навзамін ХХ ст., звісно, це позначилось і на відеопрактиках. Теоретики порушують питання про нову еру українського відеоарту, яка збіглась із міленіумом, водночас відбулись значні зміни у відеомові, особливо з появою нової генерації митців з іншим світоглядом на мистецтво ХХІ ст. Деякі українські теоретики розглядають відеоарт крізь призму розвитку візуального і постмедійного мистецтва, що ми бачимо, наприклад, у Вікторії Бурлаки [21]. Теоретик і арткураторка наголошує, що «саме “рухомі образи” завдали руйнівного удару по реальності, з народженням “ілюзіону” почалась епоха небезпечних ілюзій людства», й доходить висновку, що протягом усього ХХ ст. відбувався процес, який змінив саме поняття реальності. Отже, відеоарт впливає на створення нової дійсності у візуальному просторі завдяки рухомості зображення, яке стає реальнішим за саму реальність, але, як зазначає дослідниця, «нинішній реалізм – це, деякою мірою, реалізм сновидінь...» [21].

Про межу реальності й вигаданого світу, що йде зі снів, бачимо у відеороботі Вікторії Бегальської «Іподром» (2004). Традиційна для харківської школи

зацікавленість щодо показу соціальних маргіналій, про буденний ритм, монотонність життя, показана через брутальні сцени спитих азартних чоловіків з найнижчого соціального класу, які ставлять останні гроші, лаються й у захваті споглядають за перегонами на іподромі. Застосовуючи монтаж контрастних сцен – динамічного бігу коней та статичної людини, що засинає та падає на лавку під час дійства, – В. Бегальська створює концепт нової буденності, несвідомого ставлення до оточуючої реальності, яка примушує спати на ходу.

Про синтез технологій у візуальному мистецтві неодноразово наголошував провідний український художник і теоретик В. Сидоренко, досліджуючи мистецькі компіляції у всіх сферах сучасного мистецтва. Широке залучення глядача до співавторства, на його думку, відбувається інтерактивними засобами новітніх форм медіа, таких як мобільний кінематограф, генеративне мистецтво тощо [89, с. 10].

Підміну реальності у відеоарті спостерігаємо в низці творів (2010–2020 рр.) сучасних харківських відеохудожників: Сергія Браткова в серії фільмів-шаржів, які він знімав з рідним братом Юрієм, перевтілюючись у різні образи-архетипи; А. Рачинського і Д. Ревковського, які працюють з темою колективної пам'яті, використовуючи відеоматеріали з мережі Інтернет у проєктах «КТМ-5» і «Кіптява» (2018), в яких глядач підсвідомо розуміє, що у відеореаліті йдеться про мистецьке втручання; Б. Логачової і О. Присяжненка, в чиєму творі «Забави» (2013) глядач сприймає відеоісторії від випадкового перехожого, а в 40-хвилинному відеоарті «Ми сюди прийшли, бо тут живемо» (2013–2021), завдяки ірраціональному монтажу, візуалізовано ціле десятиліття подій в Україні від початку окупації Криму і сприйняття відео відбувається як у реальному часі. Відеохудожники, які намагаються відтворити авторські висловлювання, нагадують глядачам про необхідність бути уважними в часи постправди в ХХІ ст., критично ставитись до відеопотоку, що знаходиться у віртуальному світі, щоб відрізнити справжню реальність від викривленої.

Представник постструктуралізму, французький соціолог П'єр Бурдьє (Pierre Bourdieu) виокремлює найбільш гетерономну область, яку називає «полем

журналістики» і субполем, – телебачення, що поступово нав'язує свої вимоги всім іншим полям: політичним, науковим, соціальним, культурним, затверджуючи концепт речей і стосунків, соціологію речей та соціологію культури, де домінує телебачення і ЗМІ, що здійснюють контроль над інформаційним суспільством [127]. Спостерігаємо калькування з відеоарту, в якому художники вбачали перш за все «місію» спротиву телебаченню, засобам масової інформації, стереотипам кіно, про що йдеться в працях теоретиків сучасного візуального мистецтва В. Сидоренка [89; 90], З. Алфьорової [1–12]. Український же відеоарт, у свою чергу, був також контркультурним явищем, але спершу критикує партійну ідеологію та пропаганду на ТБ. Із застосуванням у відеоарті програмної складової, від сер. 1990-х українські дослідники Н. Манжалій [62], Т. Грідяєва [43], О. Балашова [16], О. Михед [66] розглядали цей напрям крізь призму комп'ютерно-цифрових мистецтв. У останнього розвиток комунікативного простору все більше характеризується активною візуалізацією з боку інтерактивних медіа, відеореаліті; виходячи з цього, зазначаємо, що відеоарт усе більше зливається з мистецтвом нових медіа.

Аспект комунікативності й інтерактивності привертає увагу англійського соціолога Джона Ло, який пояснює соціальні, організаційні, науково-технічні процеси та події, застосовуючи акторно-мережеву теорію, котра доводить, що об'єкт має свою власну реальність, як і будь-який твір, наприклад відеокартина, яка, крім того, вмонтована в технологію мережевих зв'язків. Це, нарешті, надає можливості уявити мистецтво й культуру в дифузному стані, тобто в стані розпорошення і взаємопроникнення сфер та середовищ одне в одне, просто кажучи, в культурно-мистецькому синтезі [172]. У мистецтвознавчому дискурсі це надає можливості опису мистецького світу за допомогою технологій гібридів і сурогатів, а також мить розглядання будь-якого об'єкта, твору або мистецького напрямку в системі його зв'язків. Від предмету крізь проєкцію взаємин отримуємо іншу семантичну модель, де картина змінюється. Компіляції від вихідної семантичної моделі до нової семантичної моделі вилучають образ або міф крізь демонстрацію зв'язків, традицій, укорінення. У методології нових динамічних

мистецтв з'являється нова щирість, через реконструкцію йде у конструкцію, що має технологію створення автентичності в культурі та мистецтві. Укорінення через технології, наче в системі пазлів, утворює досить швидко нову візуальність. Прикладами є сучасні фестивалі нематеріальних мистецтв, відеоарт, світлові образи на стелях будинків, медіамистецтво, світлові шоу в небі, світлові скульптури, зміни мистецьких і соціальних просторів, мистецтво на руїнах, вибудовуються інші стосунки з мистецтвом та культурним середовищем, де постає здебільш проблема антропологічної складової, яка відстає. Світ після акторно-мережевої теорії надає пріоритети комп'ютерно-цифровому вікну, сенсорному екрану, де немає гепу (паузи або пробілів), світ і мистецтво, текстуальна складова слугують не людині, а комп'ютеру, для людини залишаються лише вподобайки, значки, умовні одиниці [172].

У сучасному цифровому відеосвіті все знімається на мобільні пристрої, наприклад найпростіший мобільний телефон, у ньому ж записуються й монтуються аматорські відео. Завдяки поширенню та доступній за цінами для пересічного споживача техніці й програмним застосункам є можливість використовувати в цих домашніх відео спеціальні ефекти, анімацію, просту комп'ютерну графіку. Більшу частину цих робіт можна зарахувати до відеоарту завдяки технічній і соціальній революції, пов'язаній з появою Інтернету й комп'ютерів, отже, відбувається конвергенція комп'ютерних можливостей та прийомів відеоарту. Якщо мобільні пристрої надають більшість цифрової інформації для вірусного контенту у віртуальному просторі соціальних мереж, то виставки відеоарту насамперед сприяють поширенню екранної культури. Погоджуємось із цим твердженням, наголошуємо на перспективах відеоарту у віртуальних виставках, галереях, кібер-просторі, на використанні глядачем доповненої реальності, активному використанні found footage, кодуванні к'юар, посиленні на Vimeo, YouTube, Instagram, Tiktok тощо.

Маємо зазначити, що є побоювання про майбутні перетворення у світі медіамистецтва та інтернету, що зробить термін «відеоарт» нестійким, застарілим, що може усунути його зі сфери мистецтвознавства. Деякі теоретики

взагалі вважають, що відеоарт буде проміжним станом між кіно й інтернетом, а всю спадщину відеоарту визначають як експериментальне поле в переході від екранних мистецтв до віртуальної реальності інтернету, який розвинеться в самостійний вид мистецтва. На думку української дослідниці медіамистецтва О. Балашової, подальше перебування людини в медіасередовищі веде до медіатизації, яка лежить в онтологічному невизначеному медіапросторі, що визначається як «паралельний вимір» [16, с. 37]. О. Балашова додає, що «творча активність користувачів медіа є свого роду рятівною зоною» і, якщо німецький журналіст Віктор Кірхмаєр (Viktor Kirchmaier) зазначає, що відеоарт, який від 1960-х був основою для медіамистецтва, може бути розчинений у мистецтві нових медіа, перетворитися на інтерфейс для трансмедійних і мультимедіапроектів, то О. Балашова пропонує інше вирішення ситуації у створенні інтерактивних проектів у співавторстві або співкреаторами автора й глядача [16, с. 39]. Погоджуємось, оскільки інтерактивність є перевагою в інструментарії відеоарту та веде його до стійкості як напряму мистецтва у світі технологічних перетворень.

З іншого боку, наголошуємо, що поява мережі Інтернет робить відеоарт більш доступним для світової аудиторії. Крім того, прогрес в області цифрових технологій проектування був основним фактором поширення відео як художньої форми в галереях. Деякі сучасні виставки мають цифрові плазмові екрани та навіть невеличкі обладнані приміщення, на кшталт кінотеатру, відтак все частіше застосовують формати онлайн. Цифрова революція та розвиток інформаційного суспільства XXI ст. мають запропонувати для мистецтвознавчого аналізу нові жанри відеоарту, які виникатимуть: net-art, mail-art, mobile-art, phone-art, sms-art, science-art, kiber-art, game-art, digital-art, VR technology тощо, але нагадуємо, що ці новітні програмні жанрові форми як швидко зароджуються, так і несподівано зникають, перенаситивши медіапростір, не витримують конкуренцію цифрового світу.

Незважаючи на те, що український відеоарт знаходиться за три десятиліття від світового, від поч. 1990-х, коли з'явилися перші зразки відеоробіт, на сьогодні

маємо сталі мистецькі традиції у вигляді основних регіональних художніх шкіл, це харківська школа відеоарту, київська школа відеоарту, одеська школа відеоарту, львівська школа відеоарту, та художніх осередків: Херсона, Івано-Франківська, Дніпра тощо, які базуються на художній спадщині, перебуваючи в колі освітніх інституцій.

Художники й куратори галерей, мистецькі спільноти та творчі лабораторії досить швидко долучили відеопрактики для створення авторських висловлювань навіть за відсутності або при недостатньому рівні відеотехнологій та комп'ютерного обладнання завдяки мистецьким практикам. Поява медіалабораторій, воркшопів, резиденцій, проведення відеофестивалів від сер. 1990-х рр. сприяли опануванню аналогових теле- й відеотехнологій, а згодом і цифрового програмного забезпечення у вигляді постобробки, рендерингу (оцифровки), відеомонтажу тощо. На майбутнє є плани на базі освітніх закладів Харкова, Львова, Києва розвивати український відеоарт та медіамистецтво завдяки кафедрам візуальних практик, онлайн-курсам, віртуальним комунікаціям, долучати нову генерацію до культурних обмінів із закордонними інституціями, створювати колективні виставки, колекції та паралельні мистецькі програми, віртуальні галереї, доповнюючи національний архів відеоарту.

Підсумовуємо, відеоарт не буде витіснений новими технологіями та не вичерпає себе на тлі розвитку інших форм цифрового мистецтва. Інтегрування відеоарту в мистецтво нових медіа може надати нові можливості й технологічні ресурси для розвитку й збагачення художніх форм відеоарту. Процеси конвергенції в сучасному світовому мистецтві приведуть до більш широкої колаборації українських відеохудожників з іноземними інституціями – з подальшою інтернаціоналізацією, за допомогою цифрового програмування, розміщення відеоконтенту на онлайн-артплатформах, віртуальних галереях, поширення художньої комунікації через мережу Інтернет, соціальних акаунтів і сайтів, отже, територіальні межі створення відеоробіт не матимуть значення, а знаходження автора визначатиметься його віртуальною присутністю в глобальному медіасупільстві. Український відеоарт набуватиме міжнародний та

інтернаціональний характер мистецьких практик з виробленням власних особливих рис візуальної мови.

Висновки до третього розділу

Установлено, що регіональні ідентичності мистецьких шкіл мали окреме місце та власні традиції в художній системі сукупності регіональних шкіл і локальних мистецьких спільнот від початку доби незалежності України (1990-ті). Вони продукували нові ідеологічні змісти, власну стилістику шляхом постмодерного концептуального мислення, зокрема застосовуючи нові відео- й медіатехнології в мистецькому напрямі «відеоарт».

Чітко простежено автономний розвиток регіональних мистецьких шкіл з власними паралельними мистецькими програмами, що виявили «ризомну» ідентичність у регіональних рисах. Сукупність факторів вироблення відеотворів у художніх автономіях утворила умови, в яких передусім важливими стали мистецькі персоналії або колективи художників, які намагались вийти за межі єдиної ідеологічної мистецької «доктрини» (кін. ХХ ст.). Український відеоарт у співвідношенні до світового був мистецтвом «спротиву» – але не масмедійним стереотипам, а ідеологічним векторам офіційного мистецтва.

Зазначено, що від 2000-х рр. важливими є доробки відеоарту в колі художніх інституцій головних регіональних центрів, зокрема ХДАДМ (Харків), ЛНАМ (Львів), а також ІПСМ (Київ).

Уведено в науковий обіг поняття «український відеоарт», вивчення теоретичних концепцій провідних українських дослідників медіамистецтва не виявило чіткого формулювання поняття регіональних мистецьких ідентичностей з відокремленням концептуального напрямку «відеоарт», тому додано атрибуцію «регіональні ідентичності» в українському відеоарті. Для визначення художньої спадщини відеоарту регіональних мистецьких шкіл та особливостей їх візуальної мови введено дефініції «харківська школа відеоарту», «львівська школа відеоарту», «одеська школа відеоарту», а також «київська школа відеоарту»,

локальні ж осередки називаємо: «херсонський відеоарт», «відеоарт Донецька» та ін.

Додаємо філософські інтерпретації візуальних змін у мистецькому просторі: «трансформація дійсності», «виробництво дійсності» у візуальному просторі. Спираючись на спеціально виведені синтетичні авторські дефініції, що використовуються в даній праці, винаходимо універсальні визначення для охоплення мистецьких явищ, художніх рухів, які об'єднують твори відеоарту в єдиній стилістиці, візуальній мові, мистецьких традиціях, у різних проявах творчої діяльності у відеопрактиках українських митців у пізнаванні регіональні риси.

Доведено, що в територіальних межах України відеоарт представлено переважно столичними мистецькими центрами та інституціями: «Медіа Лаб», ЦСМ Сороса у 1990-ті рр. (Київ, Одеса), «Мистецький арсенал» (Київ), сучасними «PinchukArtCentre», платформа «Isolation» (Донецьк–Київ), а також харківським ЦСМ «YermilovCentre» (Харків), освітніми інституціями ХДАДМ, науково-творчою лабораторією «Hudpromloft» при ХДАДМ, ЛНАМ, а також доробок відеотворів, які демонструвались під час відео- й медіафестивалів «Dreamcatcher», «KIMAF» (Київ), «NonStopMedia» (Харків), «Media Depo» (Львів), «Totem» (Херсон), «Reprise» (Івано-Франківськ) тощо.

У Харкові відеохудожники, які створювали перший відеоарт, – група «ГШР» і відеомитці С. Братков, Б. Логачова, М. Рідний, група «SOSka», відеорежисери О. Присяжненко, А. Терентьєв та ін.

У Києві перший відеоарт представлено художниками угруповання «Паризька комуна» – О. Гнилицьким, М. Мамсіковим, Н. Філоненко, мистецьким дуєтом Арсена Савадова і Георгія Сенченка, В. Цаголовим та його філософською концепцією «твердого телебачення» тощо.

У Львові першими художниками, які застосували напрям «відеоарт», слід вважати колектив митців «Фонд Мазоха», А. Боярова, групу «Akuvido».

В Одесі продемонстрував унікальні практики з тавтологічного монтажу провідний художник О. Ройтбурд, а також автори, які співпрацювали з місцевим

телебаченням: творчий дует У. Кільтер і В. Маляренка, мистецький тандем М. Кульчицького і В. Чекорського, відеохудожник А. Казанджій та ін.

Локальні осередки українського відеоарту в Івано-Франківську, Херсоні, Дніпрі, Луганську, Донецьку мають виражені ідентичності завдяки унікальному географічному розташуванню (Івано-Франківськ, Херсон), а також розвитку мистецьких концепцій, виходячи з особливостей розвитку міст, урбаністичної естетики та індустріального обличчя регіонів (Донецьк, Дніпро). Ці мистецькі осередки представлені такими художниками відеоарту, як А. Лапов (Луганськ), митці групи «Fantastic little splash» (Дніпро), Данііл Галкін (Дніпро – Київ), М. Афанасьєв і С. Волязловський (Херсон), Р. Мінін (Донецька обл.) тощо.

Наявність регіональних мистецьких рухів та інституцій, персоналій відеохудожників, котрі усвідомлено застосували відеопрактики як прояв візуальної активності, а також вироблений ними національний відеоархів творів свідчать про сталість і зрілість *українського відеоарту*.

ВИСНОВКИ

1. Опрацювання інформаційних джерел з теми дисертації показало, що розвідки з відеоарту українських мистецтвознавців і теоретиків медіамистецтва є здебільше оглядовими, в яких знаходимо лише хронологію появи зразків відеоарту в Україні. Відмінності й особливості застосування відеопрактик в окремих мистецьких осередках України не розглядалися в контексті пошуків регіональних ідентичностей, з виокремленням концептуального напрямку «відеоарт». Зазначається, що до наукових праць, у яких досліджувалося українське медіамистецтво, зокрема відеоарт, не були долучені американські й європейські теоретичні концепції. Слід констатувати відсутність характеристики особливостей відеоарту і його візуальної мови, їх систематизації, як і визначення впливових мистецьких шкіл найбільших регіональних центрів в українському контексті.

Використані в дослідженні методи зумовлені темою та завданнями дисертації і ґрунтуються на принципах системного та комплексного підходів, аналізі

складових, пов'язаних з міждисциплінарним характером дослідження. Метод морфологічного аналізу надав можливість дослідити типологію українського відеоарту і його морфогенез у «мистецтво нових медіа». До низки розглянутих творів українського відеоарту було застосовано метод системного і порівняльного аналізу, що є необхідним для дослідження українського відеоарту як мистецької системи та виявлення відмінностей концептуального мислення регіональних шкіл і локальних художніх спільнот.

2. У дослідженні гібридних характеристик мистецького напрямку «відеоарт» визначається руйнація візуального наративу (за Дж. Янгбладом) і поява нової секвенції у відеоарті, виникнення оригінальних засобів самоусвідомлення у мистецьких сенсах нової візуальності. Імерсивні властивості, стан синестезії реципієнта, «розчинення» авторського твору в проєкції екрана завдяки динаміці рухомого зображення яскраво демонструють і українські відеохудожники від початку 1990-х. Зазначена еволюція від аматорського відео до комп'ютерної графіки (за Ш. Кабіттом), де розглядається відео як синтетична форма медіамистецтва, притаманна й феномену українського відеоарту. У його генезі відеохудожники не мали професійного обладнання й експериментували з кіноцитатами (реді-мейдом), знімали відео на кіноплівку, застосовували експериментальні структури монтажу, що відрізняє особливий шлях розвитку українського відеоарту. З появою в Україні медіалабораторій з професійним комп'ютерним обладнанням, воркшопів закордонних медіахудожників, від середини 1990-х рр. відеоарт стрімко трансформується від аматорського відео й аналогових мистецьких практик до рівня цифрових сучасних технологій.

3. Стверджується, що головною причиною відмінності еволюції розвитку українського відеоарту слід вважати відставання в ранній період у відеотехнологіях, як і відсутність технічних можливостей практикувати відеоарт. Соціокультурна складова полягала в тоталітарній ідеології з її критеріями соцреалізму, забороною будь-яких відхилень від нормативів. Розкривається, що латентний період українського відеоарту був закладений за часів митців нонконформізму у вигляді документацій, знятих на кінокамери, фіксації акцій та

виставок (1980-ті), отже, розкрито декілька генетичних джерел: Харків, Київ, Львів, Одеса, Донецьк. Таким чином, їх творчість була збережена і презентована надалі в незалежній Україні.

4. Висвітлено, що в генезі відеоарту в Україні головним стимулюючим фактором у 1990-ті рр. стало розповсюдження західних відеотехнологій (відеомагнітофони, портативні відеокамери, відеоплеєри) та можливість створення домашніх відеозаписів. Передумовами процесу актуалізації напряму «відеоарт» є концептуальні художні практики окремих авторів у вигляді особистих експериментів, що відбулося після знайомства з сучасним західним мистецтвом на закордонних виставках, де обов'язковою стала присутність в експозиціях рухомого зображення. Усвідомлення кураторами ситуації відставання і намагання наздогнати західні тенденції, поширюючи ініціативу з використання різноманітних форм відеоарту, спонукали до залучення в артпроекти, що мали грантове фінансування, з одного боку, українських художників, а з іншого – західних кураторів для відтворення нового мистецтва «відеоарт». Інтенсифікували процес на початку доби Незалежності й державотворення наступні соціокультурні чинники: пробудження національної свідомості та інтерес до сублімації концептуального, експериментального та постмедіального мистецтва вкупі з українським трансавангардом, спадщиною нонконформізму і класичними національними художніми традиціями.

5. Уперше визначено періодизацію, етапи становлення українського відеоарту, проведено комплексний системний аналіз різноманітних підходів для типологізації і класифікації жанрових форм відеоарту як напряму медіамистецтва. У процесі дослідження відеоархівів виявлено, що в багатьох регіональних художніх осередках у територіальних межах України відеохудожники застосовували низку схожих прийомів і форм.

Наголошується, що до інструментарію українського відеоарту увійшли акціонізм, перформативність, інтерактивність, що вплинули на трансформацію візуального простору. Як найбільш поширена художня форма відеоарту в Україні в синтезі мистецтв визначається відеоінсталяція, яка слугувала для комунікації з

глядачем і для візуального впливу на нього. Художні прийоми – кіноцитати, або «ready made», з інтегруванням у телевізійні технології або «гру» в авторське телебачення, завдяки монтажу спростили українським відеохудожникам створення робіт відеоарту.

Визначено загальну тенденцію застосовування художниками широкого спектру сучасного програмного забезпечення і досягнень у сфері цифрових технологій та інтегрування відеоарту в коло нової дефініції «мистецтво нових медіа» (поч. 2000-х). Українські інституції, орієнтовані на розвиток медіамистецтва ще від середини 1990-х рр., з появою обладнаних медіалабораторій у великих регіональних центрах викликали спалах зацікавленості художників у відеотехнологіях і програмуванні аудіовізуальних творів.

6. Висвітлено причини змін у візуальному просторі сучасного українського мистецтва і свідомому застосуванні українськими художниками технічних експериментів, апробацій різноманітних мистецьких технік у синтезі відеоарту з традиційним живописом. Простежено еволюцію досліджуваного напрямку від низки перших відеотворів 1990-х рр., зокрема учасників мистецьких спільнот «Паризька комуна» (Київ), «Група Швидкого Реагування» (Харків), «Фонд Мазоха» (Львів), – до покоління 2000–2010-х рр.: мистецьких груп «SOSka», «EXcess» (Харків), «R.E.P.» (Київ), «Open group» (Львів), «Тотем» (Херсон), що доводить сформованість національних регіональних осередків. Установлено, що вдосконалення відеопрактик більшості ключових українських відеохудожників відповідає основним тенденціям розвитку українського відеоарту, з одного боку, а з іншого – включає їх власні теми й творчі напрацювання. За цей час художники свідомо почали використовувати відео, поступово переходячи від аналогової технології до цифрової, застосовували оновлене програмне забезпечення, оцифровку відеоматеріалів, створюючи монтажну реконструкцію знайдених відеоархівів, експериментували з мультиекранними проєкціями, активніше впроваджували модерні художні відеоформи, мобільне відеообладнання,

візуальні проєкції на відкритому просторі й будівлях (open air), відеоінтерактивні інсталяції як віртуалізацію медіапростору тощо.

7. Для підтвердження теоретичних положень про особливості українського відеоарту було проаналізовано ключові відеотвори, а також діяльність основних персоналій відеохудожників у провідних культурних центрах України. На прикладі відеопрактик молодшої генерації митців поч. 2000-х рр., перших харківських відеохудожників – випускників ХДАДМ, творчих тандемів М. Зінець і О. Верещака, Ю. Костеревої і Ю. Кручака, зауважено свідоме прагнення до відтворення відеоробіт у напрямі світових тенденцій, що підтверджує концептуальну природу мистецького процесу становлення відеоарту в Україні. Уперше ґрунтовно розглянуто творчу спадщину найбільш репрезентативних представників відеохудожників – співзасновників групи «SOSka» Б. Логачової й М. Рідного. Їх діяльність у рідній контркультурній спільноті привела до появи знакового мистецького руху в місті Харків, що вагомо вплинув на українську художню сцену. Визначено важливі художні рухи, створені: творчими спільнотами середини 2000-х, як-от: «Тотем» (Херсон), «R.E.P.» (Київ); поколінням 2010-х рр., до якого належать відеохудожниця А. Клейтман, відеорежисер А. Терентьєв, харківський мистецький дует А. Рачинського і Д. Рєвковського, колектив художників «Open group» (Львів).

8. Установлено, що регіональні ідентичності мають окреме місце і власні традиції в сукупній художній системі регіональних осередків і локальних мистецьких спільнот, які продукували нові ідеологічні змісти, власну стилістику шляхом постмодерного концептуального мислення. Простежено автономний розвиток регіональних мистецьких шкіл з власними паралельними мистецькими програмами, що виявили «ризомну» ідентичність.

Автором дослідження введено у науковий вжиток наступні дефініції: «український відеоарт», філософську інтерпретацію візуальних змін у мистецькому просторі (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.) – «трансформація дійсності», «виробництво візуальної дійсності», а також визначено спадщину відеоарту основних регіональних мистецьких шкіл наступними словосполученнями:

«харківська школа відеоарту», «львівська школа відеоарту», «одеська школа відеоарту», а також «київська школа відеоарту», і локальних осередків: «херсонський відеоарт», «дніпровський відеоарт» та ін., що застосували медіум відео. Спираючись на вищезазначені спеціально виведені синтетичні авторські дефініції, які використовуються в даній праці, винаходимо універсальні визначення для охоплення мистецьких явищ, художніх рухів, що об'єднують твори відеоарту в єдиній стилістиці, візуальній мові, мистецьких традиціях.

Зазначено наступні відмінності відеопрактик у регіональних рисах: акціоністський і субкультурний характер відеоарту мало харківське середовище; відеодокументація перформансів найчастіше застосовувалася у львівських мистецьких практиках; відеопроекції – мапінг (mapping) - уперше почали використовувати івано-франківські митці; синтез відео й живопису є дотичним до київської художньої школи. Найбільш поширеною формою слід вважати відеоінсталяцію, яка є популярною майже у всіх регіональних осередках, але здебільшого практикувалась в одеському мистецькому середовищі; створення авторського телебачення, візуалізація фольклорних і народних мотивів у стилі наїв вирізняє херсонських відеохудожників. Зазначається, що опрацювання світла й кольору у відеозображенні відбулось із появою цифрових технологій майже одночасно у всіх регіональних осередках. З розвитком цифрових медіа спостерігаються інтерактивні риси відеоарту й потяг до колаборації художників під час відео- й медіафестивалів з різноманітних областей України.

9. Доведено, що в територіальних межах України широко представлено відеоарт переважно завдяки столичним мистецьким центрам та інституціям «Медіа Лаб», ЦСМ Сороса у 1990-ті (Київ, Одеса), «Мистецький арсенал» (Київ), сучасним «PinchukArtCentre», платформі «Isolation» (Донецьк – Київ), а також основним регіональним центрам України («Yermilov Centre» (Харків); освітнім інституціям ХДАДМ і науково-творчій лабораторії «Hudpromloft» при ХДАДМ; ЛНАМ), а також відеоарт, що демонструють під час медіафестивалей «Dreamcatcher», «KIMAF» (Київ), «NonStopMedia» (Харків), «MediaDepo» (Львів), «Totem» (Херсон), «Reprise» (Івано-Франківськ) тощо.

Наявність регіональних мистецьких рухів та інституцій, що усвідомлено застосовували відеопрактики як прояв візуальної активності; створення національного архіву творів відеоарту беззаперечно свідчать про сталість і зрілість українського відеоарту. Процес перманентних змін експозиційних моделей традиційних і сучасних видів мистецтва, віртуалізація й перетворення об'єктів мистецтва на частину глобального медіасередовища ведуть до змін і в розвитку відеоарту. Водночас спостерігаються процеси конвергенції українського відеоарту у глобальному контексті світовим, що створює підстави для подальших ґрунтовних досліджень у висвітленні локальних ідентичностей у світових трендах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова З.І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття друга). Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] *Мистецтвознавство. Архітектура: зб. наук. пр.* Харків, 2006. №8. С. 3–9.
2. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття третя). Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] *Мистецтвознавство. Архітектура: зб. наук. пр.* Харків, 2006. №9. С. 3–11.
3. Алфьорова З. І. Відео-арт у дзеркалі мистецтвознавчого дискурсу. *Культура України. Мистецтвознавство. Філософія.* 2007. Вип. 18. С. 81–87.
4. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Х.: ХДАК, 2008. С. 247–267.
5. Алфьорова З. І. Телебачення як процесуальна мистецька форма. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр.* М-во культури та туризму України, Луган. держ. ін-т культури і мистецтв ; [редкол.: Н. Є. Гребенюк та ін.]. Луганськ. 2011. Вип. 17. С. 5–10.
6. Алфьорова З. І. Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків: ХДАК. 2014. Вип. 47. С. 156–162.
7. Алфьорова З. Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття. *Студії мистецтвознавчі.* 2016. № 3. С. 40–46. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2016_3_7 (дата звернення: 25.10.2023).
8. Алфьорова З. І., Первишева І. Б. Пластичне мислення в художній культурі на межі ХХ-ХХІ ст.: зміни в принципах монтажності. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків: ХДАК, Сер. Мистецтвознавство. 2016. Вип. 54. С. 13–27.
9. Алфьорова З. І. Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Культура України.* 2019. № 65. С. 191–195.
10. Алфьорова З. І. Принцип конвергенції в морфології аудіовізуальної культури та мистецтва. *Abstracts of VI International Scientific and Practical Conference.* Rome, Italy, 2021. P. 9–11. URL: <https://eu-conf.com.pdf> (дата звернення: 24.10.2023).
11. Алфьорова З. І., Алфьоров А. М. Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. *Культура України.* 2022. № 77. С. 7–18.

12. Алфьорова З. І. «Паттерни бачення» Віктора Сидоренка: досвід трансформації сучасного мистця у контексті змін морфології візуального процесу. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. 2022. № 1. С. 192–206.
13. Артеменко А. П. Естетика як реалізація «м'якої влади»: експлуатація здатності сприйняття. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2023. Вип. 1 (93). С. 109–123.
14. Афанасьєв М. Відео арт в Херсоні. *Відкритий архів українського медіа-арту*
URL: https://mediaartarchive.org.ua/publication/videoart_in_kherson/ (дата звернення: 18.10.2023).
15. Бавикіна В. Репрезентація соціальних трансформацій в українському медіа-мистецтві. *Грані*. 2014. № 10. С. 97–100.
16. Балашова О. Медіамистецтво: філософсько-антропологічний вимір: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 09.00.04. Київ, 2010. 185 с.
17. Барабаш М. Офіційний сайт Михайла Барабаша. *Barabash*. URL: <https://barabashm.blogspot/> (дата звернення: 11.07.2023).
18. Барт Р. *Camera lucida. Нотування фотографії* / Пер. с фр. та наукова редакція О. Червоник. Київ: RED ZET Editions, 2022. 176 с.
19. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату / наук. ред.: О. Червоник, В. Клименко. Київ: RED ZET Publishing, 2020. 368 с.
20. Бодріяр Ж. *Символічний обмін і смерть* / пер. з фр. Л. Кононовича. Львів: Кальварія, 2004. 376 с.
21. Бурлака В. Перевірка реальності – постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців. *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 20–30. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2005_2_6 (дата звернення: 16.07.2023).
22. Вишеславський Г. Кураторські концепції міжнародних виставок сучасного мистецтва на межі ХХ й ХХІ сторіч *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 217–231. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2005_2_25 (дата звернення: 7.08.2023).
23. Вишеславський Г. Нонконформізм: андеграунд та «неофіційне мистецтво». *Художня культура. Актуальні проблеми. Науковий вісник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України*. Київ, 2006. Випуск III. С. 171–198.
24. Вишеславський Г. Зростання постмодерністських тенденцій в сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980 – початку 1990 рр. *Сучасне мистецтво: науковий збірник*. Київ, 2007. №4. С. 93–146.
25. Вишеславський Г. Відео-арт. *Сучасне мистецтво*. 2009. № 6. С. 53–70.

26. Вишеславський Г. А., Голуб О. Є. Медіа-арт. *Енциклопедія Сучасної України*. К.: Ін-т енциклопед. дослідж. НАН України, 2018. Т. 20. С. 26–27, 331.
27. Вишеславський Г.А., Сидор-Гібелінда О. Медіа-арт. Термінологія сучасного мистецтва. *Terra Incognita*. Paris-Київ, 2010. С. 189–196.
28. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. *Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України*. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
29. Відкритий архів українського медіа-арту. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/> (дата звернення: 25.09.2020).
30. Гайдеегер М. Буття в околі речей // Возняк Т. Тексти та переклади. Х.: Фоліо, 1998. С. 332–345.
31. Ганжа В. Білл Віола «Я не вибирав відео арт, це він обрав мене». *Art Ukraine*. 2012. №3 (28). С. 70–72.
32. Герман Л., Лібет С., Рідний М. Група «SOSka»: як формувалася спільнота довкола сучасного мистецтва в Харкові 2000-х. *Your Art*. 2021. URL: <https://supportyourart.com/conversations/grupa-soska-yak-formuvalasya-spilnota-dovkola-suchasnogo-mystecztva-v-harkovi-2000-h/> (дата звернення: 21.07.23).
33. Головей В. Соціокультурні передумови становлення відеоарту в контексті розвитку медіа технологій. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. № 12. 2019. С. 48–52.
34. Головей В. Феномен медіа-мистецтва в контексті сучасної візуальної культури. *Мистецтво: метаморфози та дискурси Art metamorphoses and discourses: Матеріали наук. конф. 09.09.2021*. 2021. С. 22–25.
35. Головей В., Ллойд-Майєр О. Медіа-мистецтво як феномен сучасної медіакультури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. № 41. 2022. С. 60–64.
36. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львівська кераміка. К.: Наук. думка, 1991. 120с.
37. Голубець О. Львів: Регіональні проблеми мистецького середовища *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 86–91. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2005_2_12 (дата звернення: 19.07.2023).
38. Голубець О. Актуальне мистецтво: реальність чи парадокс нашого часу. *Артанія*. 2008. № 4. С. 4–8.
39. Голубець О. Проблеми термінології: Рудименти минулого. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2008. № 4–5. С. 64–71.
40. Голубець О. Українське мистецтво ХХ ст. Львів: Колір Про, 2022. 200 с.
41. Гончаренко Д. Практики використання відео у перформанс-арті. *Сучасне мистецтво*. 2014. № 10. С. 58–61.

42. 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.
43. Грідяєва Т. Медіа-арт в Україні: авторські ідеї та засоби їх реалізації. *Вісник ХДАДМ*. 2017. № 5. С. 134–140.
44. Грідяєва Т. Особливості пошуку нових форм і засобів вираження в українському мистецтві першої половини ХХ ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 45. Львів, 2021. С. 26–32.
45. Грідяєва Т. Акціонізм: мистецтво дії та способи його художнього втілення (досвід українських митців): дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.05. Львів, 2021. 318 с.
46. Домащук Х. Діяльність мистецьких галерей Львова кінця 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2017. № 55. С. 296–304.
47. Дорошенко К., Жмурко Т., Кочубінська Т. та ін. Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище / ред. Я. Цимбал Київ: Publish Pro, 2018. 208 с.
48. Звіжинський А. Івано-Франківськ – містечковий тероризм. Імпреза-97. *Art-line*. 1998. №3. С. 44.
49. Звіжинський А. Івано-Франківський відеоарт. *Відкритий архів українського медіа-арту*. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/publication/ivano-frankivskiy-videoart/> (дата звернення: 18.10.2023).
50. Звіжинський А. Відео-артистичні декларації в Івано-Франківську. *Post impreza*. 2023. URL: <https://postimpreza.org/texts/video-artystychni-deklaratsii-v-ivano-frankivsku> (дата звернення: 21.08.2023).
51. Зубавіна І. Нові екранні технології: Специфіка комунікативної дії. Візуалізація світу як стратегія «нуль-дистанції». *Сучасне мистецтво*. 2004. № 1. С. 243–246.
52. Когут В. Відеоарт Львова 1990-х років (на прикладі медійної групи «AKUVIDO»): становлення та соціальний контекст діяльності. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 4. С. 33–42.
53. Когут В. Відео-арт Львова кінця ХХ – початку ХХІ ст.: історичний контекст становлення виду мистецтва. *Вісник ЛНАМ*. Львів: Вісник ЛНАМ, 2019. Вип. 39. С. 317–334. URL: <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://visnyk.lnam.edu.ua/en/system/files/201939/visnyk-lnam-no-39-2019-volodymyr-kohut-317-333.pdf> (дата звернення: 1.09.2021).
54. Когут В. Науковий експеримент і комп'ютерна симуляція у відеоарті та інсталяції. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 139–144.
55. Когут В. Структуралізм у відео мистецтві середовищ Львова та Гданська. *Актуальні питання гуманітарних наук: межвузівський збірн. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2020. Вип. 1, № 33. С. 76–89.

56. Когут В., Патик Р. До питань методики розмежування відео мистецтва та відео документації (на прикладі відеоарту Львова 1989–2016 рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірн. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2021. Вип. 2, № 41. С. 40–49.
57. Когут В. Відеоарт Львова: характерні особливості відео монтажу (на прикладі доробку кафедри актуальних мистецьких практик ЛНАМ). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірн. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2022. Вип. 1, № 48. С. 109–119.
58. Куц Г., Довгалюк В. Офіційний сайт медійної групи AKUVIDO. URL: <http://www.akuvido.de/cv/index.htm> (дата звернення: 1.01.2024). URL: <https://supportyourart.com/conversations/oleksandr-soloviov-1/> (дата звернення: 1.07.2023).
59. Логачова Б. Засоби візуальної активності відеоарту: харківські проекти «В темряві» і «Лютий». *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. № 2. 2023. С. 115–129. doi: 10.33625/hudprom2023.02.115.
60. Логачова Б. Відео інсталяція у харківській мистецькій школі: нова візуальність на початку нульових років. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірн. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. № 70. 2023. С. 55–65. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-7>.
61. Логачова Б. Харківські відео практики: паралельні мистецькі програми 2022–2023 років. *Fine Art and Culture Studies*. № 6. 2023. С. 54–64. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-8>.
62. Манжалій Н. Нові території мистецтва: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990-х – початок 2000-х). *Відкритий архів українського медіа-арту*. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> (дата звернення: 20.06.2023).
63. Оленев О. Мистецтво нових медіа та масової комунікації. Спільне й відмінне. *Сучасне мистецтво*. 2013. № 9. С. 79–84.
64. Оленіна О. Функціонально-рольова специфіка сучасного мистецтва. *Гуманітарний часопис*. 2011. № 3. С. 5–11.
65. Оленіна О. Віртуалізація художніх комунікацій. *Гуманітарний часопис*. 2012. № 1. С. 28–34.
66. Михед О. Бачити, щоб бути побаченим. Реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн. *ArtHuss*, Київ. 2016. 344 с.
67. Музей Харківської школи фотографії. URL: <https://moksop.org/> (дата звернення: 2.10.2022).
68. NonStopMedia 2003–2022. URL: <https://nonstopmedia.org> (дата звернення: 29.08.2022).

69. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецвозн.: 17.00.01. Харків, 2007. 390 с.
70. Pavlova T. Ukrainian photography 1939–1969 // The History of European photography. Vol.II / The Central European House of Photography, FOTOFO and Eyes On – European Month of Photography Vienna. Vienna-Bratislava-Vienna, 2016. P.765–791.
71. Павлова Т.В. Перша публічна виставка групи «Время» в Харкові: маніфест нового артмедіуму. *Вісник ХДАДМ*. 2020. №3. С. 56–62.
72. Павлова Т. До історії харківської школи фотографії: група «Время». *Korydor*. 2019. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/11657.html> (дата звернення: 27.06.2023).
73. Павлова Т. ХШФ у незалежній Україні: Vita Heroica vs Vita Minima. *Kharkiv School of Photography*. 2021. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/vita-heroica/> (дата звернення: 5.09.2013).
74. Pavlova T. Ukrainian photography on the perimeter of the war // You Know that You are Human. Berlin, 2022. P. 14–19.
75. PinchukArtCentre. URL: <https://pinchukartcentre.org/> (дата звернення: 28.07.2023).
76. Платон. Держава. / Пер. Я. Мишанича. К.: Видавничий союз «Андронум», 2022. 332 с.
77. Побожій С. І. Відеоарт як технологія самоідентифікації художника *Світгляд – Філософія – Релігія: зб. наук. праць*. УАБС НБУ. Суми, 2014. № 10. С. 119–128. URL: https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/53194/5/Pobozhii_art.pdf (дата звернення: 4.09.2023).
78. Пруденко Я. Трансформації естетичної теорії: медіа мистецтво як щеплення проти технофобії. *Духовність. Культура. Нація: зб. наук. статей*. 2003. Вип. 5. С. 175–187.
79. Пруденко Я. Візуальність – основа кінообразності. *Гуманітарний часопис*. 2007. № 3. С. 70–78.
80. Пруденко Я. Рабле українського відео-арту. Олександр Ройтбурд. *Korydor*. 2010. URL: <http://old.korydor.in.ua/texts/176-Rable-ukrainskogo-video-artu-Oleksandr-Roytburd> (дата звернення: 9.08.2023).
81. Пруденко Я. Історія медіа-арту в Україні. Досвід архівування. *Відкритий архів українського медіа-арту*. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/publication/dosvid-arkhivuvannya/> (дата звернення: 15.03.2023).

82. Пруденко Я. Ігри з відеокамерою. Перший український відео-арт. *KORYDOR*. 2010. URL: <http://old.korydor.in.ua/texts/58-Ігри-z-videokameroyu-Pershiy-ukrainskiy-video-art> (дата звернення: 6.09.2023).
83. Пруденко Я. Інституалізація українського медіамистецтва (від початку 90-х рр. до сьогодні). *Культурологічна думка*. 2011. № 4. С. 159–165.
84. Пруденко Я. Ігрова сутність сучасного мистецтва. Апологія інтерактивності. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія*. 2015. Вип. 33, № 46. С. 121–129.
85. Пруденко Я. Люди з відеокамерами: міста та художні прийоми українського відео-арту 1990-х. *FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х*. Київ: Мистецький Арсенал, 2018. С. 18–54. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/flashback_catalog_mystetskyi_arsenal_2018?e=1355133735/92592715 (дата звернення: 5.07.2023).
86. Рашковецький М. Історія одеського відео арту: короткий нарис. *Відкритий архів українського медіа-арту*. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/publication/istoriya-odesskogo-videoarta-kratkiy-ocherk/> (дата звернення: 16.03.2023).
87. Сидор-Гібелінда О. Природа відео-арту – погляд Вуді Васюлка. *Terra Incognita. Модернізм та сучасне мистецтво*. 1994. № 1–2. С. 99–101.
88. Сидор-Гібелінда О., Волязловська А. Волязловський. Стереоскопічно. Харків: Акта, 2021. 164 с.
89. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть. Київ: ВХ [студіо], 2008. 190 с.
90. Сидоренко В. Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон. Київ: ArtHuss, 2019. 240 с.
91. Сікора О. Жанр відео-інсталяція. З досвіду «Рівень 14». *Terra Incognita. Модернізм та сучасне мистецтво*. 1994. № 5. С. 16. URL: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5_uartlib.org.pdf (дата звернення: 6.04.2023).
92. Скринник-Миська Д. М. «Сучасне мистецтво», «сучасний художник»: трансформація понять. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2014. № 5. С. 55–59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/newtracaar_2014_5_15 (дата звернення: 3.04.2023).
93. Соловйов О. «Нова хвиля» в українському мистецтві 90-х рр. ХХ ст. та її трансформація. *Сучасне мистецтво*. К., 2004. № 1. С. 34–47.
94. Соловйов О. Турбулентні шлюзи. Київ: Інтертехнологія, 2006. 192 с.
95. Соловйов О., Савчук С. *FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х*. Київ: Мистецький Арсенал, 2018. С. 6–17. URL:

- https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/flashback_catalog_mystetskyi_arsenal_2018 (дата звернення: 23.02.2022).
96. Стукалова К. 3/3 Гліб Вишеславський, Ганна Сидоренко, Сергій Якунін. *Terra Incognita. Модернізм та сучасне мистецтво*. 1995. № 3–4. С. 46–47.
 97. Стукалова К. Без квитка у розширене кіно. *FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х*. Київ: Мистецький Арсенал, 2018. С. 128–163. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/flashback_catalog_mystetskyi_arsenal_2018 (дата звернення: 18.02.2022).
 98. Стукалова К. Сан-Паоло бієнале, Бразилія жовтень-грудень. *Terra Incognita. Модернізм та сучасне мистецтво*. 1994. № 5. С. 16. URL: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5_uartlib.org.pdf (дата звернення: 4.04.2023).
 99. Філоненко Н. У труні бачили: з чого розпочався український відеоарт. *Bird in Flight*. 2022. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/crytyka/20220119-v-grobu-vidali.html> (дата звернення: 4.04.2022).
 100. FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х. Київ: Мистецький арсенал, 2018. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/flashback_catalog_mystetskyi_arsenal_2018 (дата звернення: 20.04.2023).
 101. Харківська школа фотографії. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/video/> (дата звернення: 16.09.2020).
 102. Чепелик О. Міжнародні фестивалі медіа-мистецтв як лабораторії новітніх технологій. *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 201–216. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2005_2_24 (дата звернення: 26.10.2023).
 103. Чепелик О. Феномен мультидисциплінарних фестивалів. *Сучасне мистецтво: Наук. зб. Ін-т проблем сучасного мистец. НАМ України*. К.: Фенікс, 2012. Вип. VIII. С. 342–353. URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Suchasne%20Mystectvo_8-2012web.pdf (дата звернення: 1.11.2023).
 104. Чепелик О. Імерсивні середовища в інсталяціях бієнале сучасного мистецтва Arsendale'2012. *Сучасне мистецтво: Наук. зб. Ін-т проблем сучасного мистец. НАМ України*. К.: Фенікс, 2012. Вип. VIII. С. 354–365. URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Suchasne%20Mystectvo_8-2012web.pdf (дата звернення: 29.11.2023).

105. Шевчук К. Сучасне інтернет-мистецтво і проблема естетики електронних медіа. *Сучасне мистецтво*. 2009. № 6. С. 411–417.
106. Шумилович Б. Львівське медіа мистецтво: короткий екскурс. *Відкритий архів українського медіа-арту*. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/publication/lvivske-media-mistectvo/> (дата звернення: 6.04.2022).
107. Шумилович Б. Відмовляючись від соціалізму: альтернативні простори Львова 1970 – 2000-х років. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2013. № 23. С. 602–614.
108. Шумилович Б. Відео як документ та естетичний інструмент в культурних трансгресіях початку 1990. URL: <https://artarsenal.in.ua/uk/education/proekt/lektsiya-video-yak-dokument-ta-estetychnyj-instrument-v-kulturnyh-transgresiyah-pochatku-1990/> (дата звернення: 15.07.2023).
109. Щербенко М. Екранна культура: як відео стало частиною мистецтва. *Щербенко Арт Центр*. 2019. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/publications/marina-shherbenko-uk/3044/> (дата звернення: 8.08.2023).
110. Adorno T. The schema of mass culture. *The Culture Industry*. London and New York: Routledge, 1991. 219 p.
111. Altshuler B. The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century. Berkeley: University of California Press, 1998. 288 p.
112. Altshuler B. Collecting the New. Museums and contemporary art. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2005. 195 p.
113. Anderson G. H. Video Editing and Post Production: A Professional Guide. 4th Edition. Boston: Focal Press, 1998. 196 p.
114. Anderson S. Fluxus, Fluxion, Flushoe: The 1970s. *The Fluxus Reader*. ed. Friedman K. ACADEMY EDITIONS, 1998. P. 22–31.
115. Babias M., Becker K., Goltz S. Time Pieces: Videokunst seit 1963 / Video art since 1963. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, Germany, 2013. 357 p.
116. Balsom E. After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation. New York: Columbia University Press, 2017. 312 p.
117. Balsom E. Original Copies: How Film and Video Became Art Objects. *Cinema Journal*. Vol. 53, Issue 1. 2013. P. 97–118.
118. Barclay P. Computer Art: Contradiction in Terms? New York: Arts Magazine, 2004. URL: https://www.nyartsmagazine.com/index.php?option=com_content&task=view&id=2471&Itemid=25 (дата звернення: 27.08.2023).

119. Barthes R. *Critical Essays* by Roland Barthes. transl. by Howard R. Evantston: Northwestern University Press, 1972. 303 p.
120. Barthes R. *Mythologies*. transl. by Lavers A. Farrar / STRAUS & GIROUX, 1991. 164 p.
121. Baudrillard J. *Le systeme des objects*. Gallimard, 1968. 288 p. URL: https://monoskop.org/images/0/0e/Baudrillard_Jean_Le_syteme_des_objets_1968.pdf (дата звернення: 4.08.2023).
122. Baudrillard J. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. 176 p.
123. Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books, 1969. 26 p. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>
124. Bernier R. R. *The Unspeakable Art of Bill Viola: A Visual Theology*. Eugene: Pickwick Publications, 2014. 100 p.
125. Blitzer H. L., Stein-Ferguson K., Huang J. *Understanding Forensic Digital Imaging*. NY: Academic Press, 2008. 416 p.
126. Bojarov A., Wojciechowski K. A. S. *Afterimages*. URL: <http://fototapeta.art.pl/2013/pow.php> (дата звернення: 27.12.2023).
127. Bourdieu P. *Les Regles de l'Art. Genese et structure du champ literature*. Paris: Seuil, 1992. P. 254–259. URL: <http://bourdieu.name/content/burde-pole-politiki-pole-socialnyh-nauk-pole-zhurnalistiki> (дата звернення 5.07.2023).
128. Brambilla M. *Civilization*. URL: <https://motionographer.com/2009/03/15/marco-brambilla-civilization/> (дата звернення: 26.08.2022).
129. Brooke B. *The Dimensional Image: Overlaps in Stereoscopic, Cinematic, and Digital Depth*. *Film Criticism. Allegheny College*. Vol. 37/38, No. 3/1. 2013. P. 117–137.
130. Butler C. *Postmodernism: a Very Short Introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2003. 152 p.
131. Carter C. L. *Video Art: Cultural Transformations*. *The journal of Asian Arts&Aesthetics*. 2014. Vol. 5. P. 9–22. URL: https://epublications.marquette.edu/phill_fac/523 (дата звернення: 29.10.2023).
132. Castells M. *End of Millennium. The Information Age: Economy, Society, and Culture*. Hoboken: Wiley-Blackwell. Vol. III. 2010. 448 p.
133. Castells M. *Communication Power*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2009. 590 p.

134. Coates P. *Doubling, Distance and Identification in the Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2015. 217 p.
135. Cooke L. *An Art of Limina: Gary Hill's Works and Writings*. Barcelona, Spain: Ediciones Poligrafa, 2009. 640 p.
136. Cotter H. Video Art Thinks Big: That's Showbiz. *The New York Times*. 2008. URL: <https://www.nytimes.com/2008/01/06/arts/design/06cott.html> (дата звернення: 4.07.2023).
137. Cubbitt S. *Videography Video Media as Art and Culture*. London: Macmillan Education LTD, 1993. 264 p.
138. Cumming L. Nam June Paik – review. *The Guardian*. 2010. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/19/nam-june-paik-tate-liverpool-review> (дата звернення: 24.08.2022).
139. Cytlak K., Dryansky L., Saba C. G. *Early Video Art and Experimental Film Networks: French-speaking Switzerland in 1974: a Case for "minor History"*. Renens, Switzerland: ECAL / University of Art and Design Lausanne, 2017. 252 p.
140. Darke C. *Light Readings: Film Criticism and Screen Arts*. London: Wallflower Press, 2000. 212 p.
141. Decker-Phillips E. *Paik Video*. Barrytown, NY: Limited, 1998. 241 p.
142. Deleuze G. *Logique du sens*. Paris, France: MINUIT, 1969. 392 p.
143. Deleuze G. *Cinema 1. Movement-Image*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 1997. 264 p.
144. Deleuze G. *Cinema 2. The Time-Image*. / Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta // Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 1997. 344 p.
URL: https://monoskop.org/images/6/68/Deleuze_Gilles_Cinema_2_Time_Image.pdf (дата звернення: 30.10.2023).
145. Deleuze G., Guattary F. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia / Translation and Foreword by Brian Massumi*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 2005. 629 p. URL: <https://files.libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf> (дата звернення: 25.10.2023).
146. Eco U. *Articulations of the Cinematic Code. Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press, 1976. P. 590–607.
147. *Electronic Arts Intermix*. URL: <https://www.eai.org/> (дата звернення: 4.11.2023).
148. Ellmore R. T. *Ntc's Mass media dictionary*. Lincolnwood, Illinois, USA: National Textbook company, 1992. 224 p.

149. Elwes C. Video Art A Guided Tour. New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2005. 225 p.
150. Elwes C. Installation and the Moving Image. New York: Columbia University Press, 2015. 216 p.
151. Enwezor O. The BlackBox. *Documenta 11 Platform 5: Exhibition catalogue*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002. P. 42–55.
152. Ferrari S., Goldony S., Pierini M. Nam June Paik in Italia. Milano: Silvana Editoriale, 2013. 216 p.
153. Fetveit A. Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture? *Media Culture&Society*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications, 1999. Vol. 21. P. 787–804. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/016344399021006005?download=true>
154. Foucault M. This Is Not a Pipe. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1983. 104 p. URL: https://monoskop.org/images/9/99/Foucault_Michel_This_Is_Not_a_Pipe.pdf (дата звернення: 31.10.2023).
155. Grudmann R. Andy Warhol's Blow Job (Culture and The Moving Image). Philadelphia: Temple University Press, 2003. 280 p.
156. Hanhardt J. G. Video Culture: A Critical Investigation. NY: Visual Studies Workshop Press, 1986. 298 p.
157. Hanhardt J. G. FILM IMAGE / ELECTRONIC IMAGE: The Construction of Abstraction 1960–1990. *Abstract Video: The Moving Image in Contemporary Art*. California, USA: University of California Press, 2015. P. 19–28.
158. Harris J. Globalization and Contemporary Art. Chichester, United Kingdom: Willey-Blackwell, 2011. 560 p.
159. Hatfield J., Littman S. Experimental Film and Video: An Antology. New Barnet: John Libbey Publishing, 2006. 302 p.
160. Hayden M. H. Video Art Historicized: Traditions and Negotiations. Abingdon, UK: Routledge Publishing Ltd, 2017. 240 p.
161. Hegarty P. Rumour and Radiation: Sound in Video Art. London, UK: Bloomsbury Academic, 2014. 200 p.
162. Heidegger M. Plato's Doctrine of Truth. / English translation by Thomas Sheehan // Cambridge, UK and New York, USA: Cambridge University Press, 1998. P. 155–182. URL: <http://artsingames.free.fr/Heidegger,%20Martin%20-%20Plato%27s%20Doctrine%20of%20Truth.pdf> (дата звернення: 2.08.2023).

163. Hill G. Gary Hill's video art. URL: <https://garyhill.com/work/video> (дата звернення: 28.08.2022).
164. Hopkins D. *After Modern Art 1945 – 2000* (Oxford History of Art). Oxford, England: Oxford University Press, 2000. 288 p.
165. Horsfield K., Hilderbrand L. Feedback. *The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews*. Philadelphia: Temple University Press, 2006. 364 p.
URL: https://monoskop.org/images/0/04/Horsfield_Kate_Hilderbrand_Lucas_eds_Feedback_The_Video_Data_Bank_Catalog_of_Video_Art_and_Artist_Interviews_2006.pdf (дата звернення: 6.09.2023).
166. Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Post-Contemporary Interventions) / F. Jameson. Durham, USA: Duke University Press, 1992. 460 p.
167. Jennings G. *Abstract Video: The Moving Image in Contemporary Art* / Foreword by Kate Mondloc // Oakland, USA: University of California Press, 2015. 304 p.
168. Judkis M. Nam June Paik at the Smithsonian American Art Museum opens Dec. 13. *Going Out Guide*. 2012. URL: https://www.washingtonpost.com/blogs/going-out-guide/post/father-of-video-art-nam-june-paik-gets-american-art-museum-exhibit-photos/2012/12/12/c16fa980-448b-11e2-8e70-e1993528222d_blog.html (дата звернення: 29.08.2023).
169. Kluszczyński R. W. Sztuka wideo – od rozposzonej autonomii do rozposzonej wszechobecności. Wprowadzenie do historii i estetyki sztuki wideo. *Wideo w sztukach wizualnych*. Łódź-Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Galeria Labirynt, 2018. P. 13–28.
170. Krauss R. Video: The Aesthetics of Narcissism. *Oktober*. 2012. No. 1. P. 50–64.
171. Laurenson P. Developing Strategies for the Conversation of Installation Incorporating Time-Based Media with Reference to Gary Hill's "Between Cinema and Hard Place". *Journal of American Institute for Conversation*. 2001. Vol. 40, No 3. P. 259–266.
172. Law J. Editor Actor Network Theory and After. *The Editorial Board of The Sociological Review*. 1999. 247 p. URL: <https://ru.scribd.com/document/367025940/John-Law-Editor-Actor-Network-Theory-and-After> (дата звернення: 28.10.2023).
173. Lefebvre H. *Everyday and Everydayness*. *Yale French Studies*. 1987. No. 73. P. 7–11.

174. Leighton T. Introduction: Art and Moving Image: a Critical Reader / ed. Leighton T. London: Tate Publishing, 2008. 480 p.
175. Levinson P. The Soft Edge: a Natural History and Future of the Information Revolution. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1997. 276 p.
176. London B. Time as Medium: Five Artists' Video Installations. *Leonardo*. 1995. Vol. 28, Issue 5. P. 423–426.
177. London B., Sherwin S. & Basciano O. From Warhol to Steve McQueen: a history of video art in 30 works. *The Guardian*. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/oct/17/warhol-steve-mcqueen-a-history-of-video-art-barbara-london> (дата звернення: 29.09.2022).
178. London B. Video/Art: The First Fifty Years. New York: Phaidon, 2020. 280 p.
179. Lovejoy M. Digital Currents: Art in the Electronic Age. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004. 372 p.
180. Manasseh C. The problematic of Video Art in the Museum, 1968–1990. New York: Cambria Press, 2009. 276 p.
181. Manovich L. The Language of New Media. Massachusetts: The MIT Press, 2001. 354 p. URL: https://dss-edit.com/plu/Manovich-Lev_The_Language_of_the_New_Media.pdf (дата звернення: 3.09.2023).
182. Manovich L. Welcome to the Multiplex: Documenta 11. Manovich. 2002. URL: <http://manovich.net/index.php/projects/welcome-to-the-multiplex-documenta-11> (дата звернення: 25.12.2023).
183. Marshall S. Video Technology and Practice. *Screen*. 1979. Vol. 20, Issue 1. P. 109–119.
184. Marshall S. Video: from art to independence – a short history of a new technology. *Screen*. 1980. Vol. 26, Issue 2. P. 66–72.
185. Medien Kunst Netz. URL: <http://www.medienkunstnetz.de/> (дата звернення: 27.08.2022).
186. Mediascape. New York, USA: Guggenheim Museum publications, 1996. 68 p.
URL: <https://www.vasulkakitchen.org/sites/default/files/document/mediascape.pdf>, <https://zkm.de/en/publication/mediascape> (дата звернення: 22.08.2022).
187. Meigh-Andrews C. A History of Video Art. London, UK: Bloomsbury Academic, 2013. 422 p.
188. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. / Translated by Colin Smith // Oxfordshire, UK: Routledge Taylor & Francis, 2005. 569 p. URL: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Phenomenology-of-Perception-by-Maurice-Merleau-Ponty.pdf> (дата звернення: 21.09.2023).
189. Motionographer. URL: <https://motionographer.com/> (дата звернення: 25.08.2022).
190. Morgan R. C. Gary Hill. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press,

2000. 348 p.
191. Morse M. Video Installation Art: The Body, The Image, and the Space-in-Between: Illuminating Video. *An Essential Guide to Video Art*. ed. Hall D., Fifer S. Jo. NY: Aperture Press, 1991. P. 153–167.
 192. Paik N. J., Rosenbuch J. Nam June Paik: videa'n'videology, 1959 – 1973. Syracuse, N. Y.: Everson Museum of Art, 1974. 88 p.
 193. Petricola M. Watching God in the electronic noise: Philip K. Dick, Bill Viola, and the (video) art of speculative fiction. *Between*. 2018. Vol. VIII, No. 16. 24 p. URL: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/download/3364/3077/> (дата звернення: 1.11.2022).
 194. Pierini M. Nam June Paik, *catalogo della mostra (Rio de Janeiro, Oi Futuro, 27 giugno – 27 agosto 2017)*. Rio de Janeiro: a cura di Marco Pierini, 2017. 60 p.
URL: https://www.academia.edu/34858750/Nam_June_Paik_catalogo_della_mostra_Rio_deJaneiro_Oi_Futuro_27_giugno_27_agosto_2017_a_cura_di_Marco_Pierini_de_Janeiro_2017 (дата звернення: 10.09.2022).
 195. Plate S. B. “Between Cinema and a Hard Place”: Gary Hill’s Video Art Between Words and Images. *Criticism*. 2003. Vol. 45, No. 1. P. 109–127.
 196. Quaranta D. *Beyond New Media Art*. Brescia: Link Editions, 2013. 290 p.
 197. Rosenfeld A., Dodge N. T. *Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956–1986*. London: Thames and Hudson, 1995. 560 p.
 198. Rush M. *New Media in Late 20th-century Art*. London: Thames and Hudson world of art, 1999. 224 p.
 199. Rush M. *Video art*. London: Thames and Hudson, 2007. 224 p.
 200. Saper C. J. *Networked Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 198 p.
 201. Saper C. J. Fluxus as a Laboratory. *The Fluxus Reader* / ed. Friedman K. *ACADEMY EDITIONS*. 1998. P. 136–151.
 202. Sienkiewicz K. Jozef Robakowski “Z mojego okna 1978 – 1999”. *Cultura.pl*. 2009. URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/jozef-robakowski-z-mojego-okna-1978-1999> (дата звернення: 27.04.2020).
 203. Sienkiewicz K. Polska sztuka wideo. *Cultura.pl*. 2011. URL: <https://culture.pl/pl/artykul/polska-sztuka-wideo> (дата звернення: 18.04.2020).
 204. Stacey A. Final Frontiers: Computer-Generated Imagery and the Science Fiction Film. *Technoculture and Science Fiction*. Greencastle, USA: SF-TH Inc, 2006. Vol. 33, No. 1. P. 89–108.
 205. Stallabrass J. *Contemporary art: a Very Short Introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2020. 208 p.
 206. The Museum of Modern Art MoMA. *Performing for the Camera*. URL: <https://www.moma.org/collection/terms/media-and-performance-art/performing-for-the-camera> (дата звернення: 29.08.2022).
 207. Tom R. *Structural stability and morphogenesis*. Massachusetts, USA: W.

- A. Benjamin, Inc., Advanced Book Program, 1975. 392 p.
208. Vacche A. D. *Film, Art, New Media: Museum without Walls?* New York: Palgrave Macmillan, 2012. 380 p.
209. Valentini V. *TV ARTS TV: the television shot by artists / exhibition project* curated by Valentina Valentini. Madrid: La Fàbrica; Barcelona: Arts Santa Mònica, 2010. 159 p. URL: https://monoskop.org/images/d/d7/TV_ARTS_TV_The_Television_Shot_by_Artists.pdf (дата звернення: 11.09.2022).
210. *Video art*. Institute of Contemporary Art. Philadelphia, 1975. 120 p. URL: https://monoskop.org/images/7/7b/Video_Art_ICA_Philadelphia_1975.pdf (дата звернення: 3.10.2022).
211. *VideoArtWorld / Imagery Motion*. URL: <https://www.videoartworld.com> (дата звернення: 28.08.2023).
212. Virilio P. *The Vision Machine*. / Translated by Julie Rose // *Blooming and Indianapolis, USA: Indiana University Press, 1994. 48 p.* URL: https://monoskop.org/images/6/68/Virilio_Paul_The_Vision_Machine.pdf (дата звернення: 22.10.2023).
213. Viola Bill. URL: <https://www.billviola.com/> (дата звернення: 23.10.2020).
214. Vostell W. "Television Decollage". *Media Art Net / Medien Kunst Netz*. URL: <http://www.medienkunstnetz.de/works/television-decollage> (дата звернення: 25.08.2022).
215. Wójtowicz E. Pętla (loop) jako model transmedialnego dialogu: *Sztuki w przestrzeni transmedialne*. ed. Załuskiej T. Łódź: Akademia Sztuki Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010. P. 142–153.
216. Wołyński M. *Pomiędzy white cube'm a black box'em. Współczesne sposoby aranżacji obrazów projektowanych. Wideo w sztukach wizualnych*. 2018. P. 101–123.
217. Youngblood G. *Expanded cinema*. New York, USA: P. Dutton & Co., Inc., 1970. 444 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список ілюстрацій

- Іл. 2.2.1. Електронно-променева трубка (ЕПТ).
 URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/Електронно-променева_трубка#/media/Файл:С (дата звернення 20.10.2010).
- Іл. 2.2.2. Вуді та Штейн Васюлки. «The Kitchen in New York», New York. 1971 – 1973/ 1999. Woody Vasulka, «Artifacts». 1980.
 URL: <https://www.vasulkakitchen.org/cs/project/padesate-vyroci-zalozeni-the-kitchen-pripominame-serii-prispevku-z-archivu-vasulkovuch> (дата звернення: 30.08.2023).
- Іл. 2.2.3. Nam June Paik in his New York editing studio in his home on Mercer St. Photo by Devid Heald. The Solomon R. Guggenheim Foundation.
 URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photos-the-wit-and-genius-of-the-father-of-video-art-nam-june-paik-158168352/> (дата звернення 10.10.2023).
- Іл. 2.2.4. Nam June Paik. TV Chair, video, videoinstallation. 1968. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photos-the-wit-and-genius-of-the-father-of-video-art-nam-june-paik-158168352/>(дата звернення 15.10.2023).
- Іл. 2.2.5. Nam June Paik. Merce/Digital, videoinstallation. 1988.
 URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photos-the-wit-and-genius-of-the-father-of-video-art-nam-june-paik-158168352/>(дата звернення 17.10.2023).
- Іл. 2.2.6. Nam June Paik, Jud Yalkut. Aus der Serie: «Video Synthesizer and «TV Cello» Collectibles», video, Analogvideo, 00:08:08 min, NJP at the Bonino Gallery, NY. 1965 – 1971. Електронний медіа архів: medienkunstnetz.de. URL: <https://zkm.de/de/personal/nam-june-paik> (дата звернення: 21.08.2023).

- Лл. 2.2.7. Nam June Paik, Jud Yalkut. «Video Commune. Beatles from beginning to end – An experiment for television, aus der Serie: «Video Synthesizer and «TV Cello» Collectibles», video, Analogvideo, 00:09:00 min, ZKM. 1969 – 1971 / 1992. Електронний медіа архів: medienkunstnetz.de. URL: <https://zkm.de/de/personal/nam-june-paik> (дата звернення: 25.08.2023).
- Лл. 2.2.8. Nam June Paik, Joseph Beuys, Douglas Davis. «Documenta VI Satellitenübertragung. Videodokumentation einer dreiteiligen Performance, Fluxus Aktionen 1977», video, Analogvideo, 00:29:00 min, Documenta 6, Kassel. 1977. Електронний медіа архів: medienkunstnetz.de. URL: <https://zkm.de/de/werk/documenta-vi-satellitenuebertragung-0> (дата звернення: 26.08.2023).
- Лл. 2.2.9. Nam June Paik. Untitled (Newspaper Drawing). 1990s. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photos-the-wit-and-genius-of-the-father-of-video-art-nam-june-paik-158168352/>(дата звернення 1.11.2023).
- Лл. 2.2.10. Nam June Paik. «Merce by Merce by Paik», video, Analogvideo, 00:28:42 min, ZKM. 1978. Електронний медіа архів: medienkunstnetz.de. URL: <https://zkm.de/de/werk/merce-by-merce-by-paik-0> (дата звернення: 28.08.2023).
- Лл. 2.2.11. Nam June Paik. «Internet Dream», Video, Installation, Videoinstallation, 287 x 380 x 80 cm, ZKM. 1994. Електронний медіа архів: medienkunstnetz.de. URL: <https://zkm.de/de/werk/internet-dream> (дата звернення: 29.08.2023).
- Лл. 2.2.12. Nam June Paik. «Electronic Superhighway: Continental U.S.», videoinstallation, Alaska, Hawaii (detail). 1995. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photos-the-wit-and-genius-of-the-father-of-video-art-nam-june-paik-158168352/>(дата звернення 3.11.2023).

- Лл. 2.2.13. Nam June Paik. «TV Garden», videoinstallation, Creative Planet Network. 1974/2000. URL: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/542723514.html>(дата звернення 10.11.2023).
- Лл. 2.2.14. Nam June Paik. «The More, The Better», videoinstallation, Korea JoongAng Daily. 1988. URL: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/542723514.html> (дата звернення 12.11.2023).
- Лл. 2.2.15. Wolf Vostell. «Sun in Your Head. Television Decollage», Video, Film, Analogvideo, 00:06:14 min, Wuppertal, Germany. 1963. Електронний медіа архів: medienkunstnetz.de. URL: <https://zkm.de/de/werk/sun-in-your-head-0> (дата звернення: 3.09.2023).
- Лл. 2.2.16. Wolf Vostell. «Depression Endogene», Skulptur, Assemblage, 164 x 80 x 64 cm, ZKM. 1984. Електронний медіа архів: medienkunstnetz.de. URL: <https://zkm.de/de/werk/endogene-depression> (дата звернення: 1.09.2023).
- Лл. 2.2.17. Nam June Paik. Untitled (Robot), videoinstallation. 1992. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photos-the-wit-and-genius-of-the-father-of-video-art-nam-june-paik-158168352/>(дата звернення 21.11.2023).
- Лл. 2.2.18. Енді Воргол. «Поцілунок», відео, 60:00:00 хв. 1965 р. Тайм код 1 – 00:03:50 хв., тайм код 2 – 00:07:00 хв., тайм код 3 – 00:10:50 хв., тайм код 4 – 00:11:00 хв. 1965 р.
URL: <https://vogue.ua/ru/article/culture/art/mistectvo-na-ekrani-5-klasikiv-svitivogo-videoartu-17967.html> (дата звернення: 4.09.2023).
- Лл.2.2.19. Wolf Vostell. «Transmigration II», Video, Malerei, Skulptur, Videoinstallation, 91 x 102 x 40 cm, ZKM. 1958. Електронний медіа архів: medienkunstnetz.de. URL: <https://zkm.de/de/werk/transmigration-ii> (дата звернення: 6.09.2023).

- Іл. 2.2.20. Steina and Woody Vasulka. «Transformations», 00:29:00 min, b/w and color, sound, WNED, Buffalo. 1978. Time code 1 – 00:01:02 min, time code 2 – 00:01:33 min, time code 3 – 00:01:36 min, time code 4 – 00:05:00 min, time code 5 – 00:10:00 min, time code 6 – 00:12:00 min, time code 7 – 00:17:00 min, time code 8 – 00:21:00 min. URL: Vasulkas: Transformations – YouTube (дата звернення: 10.09.2023).
- Іл. 2.2.21. Ira Schneider. «Time zone», The Whitney Museum, NY. 1981. URL: https://www.ira-schneider.com/gallery/room_5.html (дата звернення: 11.09.2023).
- Іл. 2.2.22. Вольф Фостелл. «Електронний Деколаж. Гепенінг кімната», Венеційська бієнале. 1968 р. URL: <https://wolfvostellvirtualgallery.com/gallery/> (дата звернення: 12.09.2023).
- Іл. 2.2.23. Bill Viola. «Moving Stillness: Mount Rainer», Orlando Museum of Art, Florida, USA. 1979. URL: <https://www.billviola.com/ordering.html> (дата звернення: 12.09.2023).
- Іл. 2.2.24. Gary Hill. «Body Multiplex (going under)», mixed media, 36 x 48 (91 x 122) cm, Le Centre d'art contemporain, Tiers, France. 1995. URL: https://garyhill.com/work/mixed_media_installation/body-multiplex.html (дата звернення 12.09.2023).
- Іл. 2.2.25. Gary Hill. «Placing Sense», Mixed media installation, Musee d'art contemporain de Lyon, «3-e Biennale d'art contemporain de Lyon», France. 1995 – 1996.
URL: https://garyhill.com/work/mixed_media_installation/placing-sense-sens-place (дата звернення: 17.09.2023).
- Іл. 2.2.26. «Viewer», Five-channel video installation, silent, 14 m, Barbara Gladstone Gallery, New York. 1996. URL: https://garyhill.com/work/mixed_media_installation/viewer.html (дата звернення: 18.09.2023).

- Іл. 2.2.27. Білл Віола. «Вогненна жінка», «Піднесення Тристану», відеозвукова інсталяція, Гран-Пале, Париж, Франція. 2005 р. URL: <https://www.billviola.com/ordering.html> (дата звернення: 15.09.2023).
- Іл. 2.2.28. Vito Acconci. «Step Piece», action, video documentation, Acconci Studio. 1970. URL: <https://www.medienkunstnetz.de/werke/step-piece/> (дата звернення: 20.09.2023).
- Іл. 2.2.29. Valie Export. «The voice as performance, act and body», Video der Performance, Video auf DVD, 00:11:33 min, 52nd International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Venedig. 2007. URL: <https://www.valieexport.at/> (дата звернення: 25.09.2023).
- Іл. 2.2.30. Valie Export. «DELTA. Ein Stück», video, 00:18:00 min, s\w, Intermedia Art Team Studiogalerie, Berlin. 1977. URL: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve (дата звернення: 26.09.2023).
- Іл. 2.2.31. Shirin Neshat. «Turbulent», two-screen videoinstallation, 00:09:00 min. 1998. Time code 1 – 00:00:55 min.; time code 2 – 00:09:00 min.; time code 3 – 00:08:16 min. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VCAssCuOGIs> (дата звернення: 28.09.2023).
- Іл. 2.2.32. Steina and Woody Vasulka. «Matrix», instalace, 1970 – 1972. URL: <https://artalk.info/news/the-kitchen-jako-fermentacni-kotel-elektronickeho-un> (дата звернення: 1.10.2023).
- Іл. 2.2.33. Steina and Woody Vasulka. «Video Program 3», video, 00:29:18 min, WNED, Buffalo. 1978. Time code 1 – 00:11:44 min.; time code 2 – 00:15:08 min.; time code 3 – 00:21:33 min.; time code 4 – 00:22:59 min. URL: <https://vimeo.com/33425596> (дата звернення: 16.10.2023).
- Іл. 2.2.34. Nam June Paik. «Good Morning, Mr. Orwell», video. 1984. URL: <https://www.moma.org/magazine/articles/875> (дата звернення 18.11.2023).

- Лл. 2.2.35. Bruce Nauman. «Lip Sync», Video, 01:06:02 min., IVAM, Institut Valencia d'Art Modern, Generalitat. 1969. Time code 1 – 00:20:58 min.; time code 2 – 00:40:47 min.; time code 3 – 00:54:58 min.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hbT9GGJdKOs> (дата звернення: 2.10.2023).
- Лл. 2.2.36. Bill Viola. «The Greeting», Videoinstallation, 00:00:27 min, Guggenheim Museum, New York, USA. 1995. Time code 1 – 00:00:05 min.; time code 2 – 00:00:14 min.; time code 3 – 00:00:22 min.; time code 4 – 00:00:25 min. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Dg0lyGUVXaQ> (дата звернення: 18.09.2023).
- Лл. 2.2.37. Mathew Barney. «Cremaster 3», video art, movie, 03:02:00 min., Guggenheim Museum, New York, USA. 2002.
URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/10768> (дата звернення: 5.10.2023).
- Лл. 2.2.38. Mathew Barney. «Cremaster 1», video art, movie, 00:40:00 min., Barbara Gladstone Gallery, New York, USA. 1995.
URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/10768> (дата звернення: 6.10.2023).
- Лл. 2.2.39. Mathew Barney. «Drawing Restraint 9», video art, movie, 02:24:51 min, USA. 2005. Time code 1 – 00:23:45 min.; time code 2 – 1:30:00 min.; time code 3 – 01:50:00 min.
URL: <https://filmix.biz/films/fjuntezia/95352-risuya-granicy-9-rastvorenie-mira-draw> (дата звернення: 9.10.2023).
- Лл. 2.2.40. Józef Robakowski. «Door – Window – Armchair», video, movie, 00:21:22 min., Poland. 1973. Time code 1 – 00:00:40 min.; time code 2 – 00:01:24 min.; time code 3 – 00:09:07 min.; time code 4 – 00:09:47 min.; time code 5 – 00:15:15 min.; time code 6 – 00:15:40 min.
URL: https://robakowski.eu/filmografia_ang.html (дата звернення: 15.10.2023).

- Іл. 2.2.41. Józef Robakowski. «Idę...», video, 00:02:52 min., Poland. 1973. Time code 1 – 00:01:04 min.
URL: https://robakowski.eu/filmografia_ang.html (дата звернення: 20.10.2023).
- Іл. 2.2.42. Marina Abramovic. «7 Death of Maria Callas», video performance, 00:06:16 min., Deutsche Oper Berlin, Germany. 2022. Time code 1 – 00:01:33 min.; time code 2 – 00:02:20 min.; time code 3 – 00:03:26 min.; time code 4 – 00:04:28 min.; time code 5 – 00:05:29 min.; time code 6 – 00:05:53 min.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dcoXAUft5Fc> (дата звернення: 29.10.2023).
- Іл. 3.1.1.43. Володимир Федоров. «Інспекція «Медична герменевтика»», відео документація, відеоперформанс. Одеса, Москва, Харків. Від 1989 р.
URL: <https://garagemca.org/ru/event/the-precious-fetish-of-medical-hermeneutics-remembering-vladimir-fyodorov> (дата звернення: 30.10.2023).
- Іл. 3.1.1.44. Борис Михайлов. «Я – не я», відео документація, 00:01:16 хв., «Up/Down Gallery», оцифрований аналоговий ч/б фільм, Харків, Україна. 1992 р. Тайм код 1 – 00:00:07 хв.
URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/video> (дата звернення: 1.11.2023).
- Іл. 3.1.1.45. Сергій Братков. «Інтермедія», відеоінсталяція, ЦСМ Сороса, Київ, Україна. 1998 р. Фото надане Олександром Соловйовим.
URL: <https://supportyouart.com/conversations/oleksandr-soloviov-1> (дата звернення: 2.11.2023).
- Іл. 3.1.1.46. Сергій Братков. «Bedtime Stories», відео документація відкриття виставки в «ArtHouse Gallery», 00:04:50 хв., оцифроване кольорове відео з формату VHS, Харків, Україна. 1998 р. Тайм код 1 – 00:02:18 хв.; тайм код 2 – 00:2:24 хв.; тайм код 3 –

00:04:04 хв. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/video> (дата звернення: 2.11.2023).

- Іл. 3.1.1.47. Галерея «НАвпроти», художні рухи, відео арт 1997 – 2002-х років, Харків. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.48. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Sprechen Sie Deutsch?», відеоарт, 00:12:43 хв., виставка «5+5», «Kolenhof Gallery», Нюрнберг, Німеччина. 1998 р. Тайм код 1 – 00:03:51 хв.; тайм код 2 – 00:8:30 хв. (loop); тайм код 3 – 00:12:12 хв. (loop).
URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/vereshak-zinets-1998-sprechen-sie-deutsch-video-12-43> (дата звернення: 5.11.2023).
- Іл. 3.1.1.49. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Wings of Dove», відеоарт, відеоінсталяція, 00:07:35 хв., Київ, Україна. 2000 р. Тайм код 1 – 00:03:28 хв. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/wings-of-dove/> (дата звернення: 10.11.2021).
- Іл. 3.1.1.50. Douglas Gordon. «Through a Looking Glass», фільм, відео, відеоінсталяція, 1999 р. Оцифровану версію надано сайтом музею Гуггенхайм. URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/5432> (дата звернення: 12.11.2022).
- Іл. 3.1.1.51. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Місяць» відеоінсталяція, 01:15:00 хв., Київ, Україна. 1998 р. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/the-moon/> (дата звернення: 15.11.2022).
- Іл. 3.1.1.52. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Старий жук» відеоарт, відеоінсталяція, 00:02:47 хв., Київ, Україна. 1998 р. Тайм код 1 – 00:01:11 хв. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/stariy-zhuk/> (дата звернення: 17.11.2022).
- Іл. 3.1.1.53. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Потяг йде» відеоінсталяція, 00:02:37 хв., Київ, Україна. 1999 р. URL: https://mediaartarchive.org.ua/media-art/train_goes/ (дата звернення: 20.11.2022).

- Іл. 3.1.1.54. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Сходи» відеоарт, відеоінсталяція, 00:04:19 хв., Київ, Україна. 2001 р. Тайм код 1 – 00:01:57 хв. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/skhodi/> (дата звернення: 25.11.2022).
- Іл. 3.1.1.55. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Siesta/Moments» відеоарт, 00:02:51 хв., Київ, Україна. 1998 р. Тайм код 1 – 00:00:09 хв.; тайм код 2 – 00:01:50 хв. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/siesta-moments/> (дата звернення: 27.11.2022).
- Іл. 3.1.1.56. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Videoball» відеоінсталяція, 00:00:17 хв., Київ, Україна. 1998 р. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/videoball/> (дата звернення: 28.11.2022).
- Іл. 3.1.1.57. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Come as you are» відеоарт, відеоінсталяція, 00:24:36 хв., Київ, Україна. 2003 р. Тайм код 1 – 00:19:20 хв.; тайм код 2 – 00:19:27; тайм код 3 – 00:19:41 хв. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/come-asyou-are/> (дата звернення: 29.11.2022).
- Іл. 3.1.1.58. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Солодка інтимність» відеоарт, слайд-шоу, 00:06:37 хв., Київ, Україна. 2003 р. Тайм код 1 – 00:04:33 хв. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/solodka-intimnist/> (дата звернення: 12.11.2021).
- Іл. 3.1.1.59. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Без назви» інтерактивна відеоінсталяція, 00:00:48 хв., Київ, Україна. 2005 р. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/untitled/> (дата звернення: 5.12.2021).
- Іл. 2.2.60. Юрій Кручак, Юлія Костерева. «Danube island», відеоарт, 00:04:58 хв., Київ, Україна. 2009 р. Тайм код 1 – 00:04:01 хв. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/danube-island/> (дата звернення: 6.12.2021).

- Іл. 3.1.1.61. Белла Логачова. «Шафа – внутрішня реверберація обмеженого простору», відеоарт, відеоінсталяція, відео перформанс, Харків, Україна. 2003 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.62. Белла Логачова. «Шафа – внутрішня реверберація обмеженого простору», відеоарт, відеоінсталяція, відео перформанс, 00:01:36 хв., Харків, Україна. 2003 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.63. Белла Логачова, Маргарита Юрченко. «Диван», відеодокументація (не збереглась), фото документація, Харків. 2003 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.64. Белла Логачова, Микола Рідний. «Улюбленці», акція, фотосерія, відео, галерея «Палітра», Харків. 2004 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.65. Белла Логачова, Микола Рідний. «Політкоректність», акція, відео, слайд-шоу, галерея МГ, Харків. 2004 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.66. Микола Рідний, Олена Полященко, Белла Логачова, Олександр Маслов. «Художники SOSka», проведення першої виставки-акції у галереї-лабораторії «SOSka», Харків. 2005 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.67. Белла Логачова. «Політики й кульки», відеоарт, 00:00:30 хв., галереї-лабораторія «SOSka», Харків. 2005 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.68. Олександр Назаренко. «Інтервенція», акція, галереї-лабораторія «SOSka», Харків. 2005 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.69. Микола Рідний, Белла Логачова. «Водобоязнь», акція, відеоарт, галереї-лабораторія «SOSka», Харків. 2005 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.70. Белла Логачова. «Секонд хенд», відеоарт, інтерактивна відео інсталяція, виставка «XXX», галереї-лабораторія «SOSka», Харків. 2006 р. Особистий архів Белли Логачової.

- Іл. 3.1.1.71. Андрій Тереньєв. «Потік», відеоарт, 00:02:00 хв., Харків. 2006 р. Відео архів «EXcess group».
- Іл. 3.1.1.72. Андрій Тереньєв. «Тілосховище», відеоарт, відео інсталяція, 00:04:20 хв., Харків. 2006 р. Тайм код 1 – 00:00:39 хв. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/bodystorage/> (дата звернення: 6.12.2021).
- Іл. 3.1.1.73. Микола Рідний, Ганна Кривенцова, Сергій Попов, Андрій Тереньєв. «Вони» на вулиці», відеоарт, відео документація, 00:01:28 хв., Харків. Тайм код 1 – 00:00:34 хв. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fsqYzXRp6-Y> (дата звернення: 12.12.2021).
- Іл. 3.1.1.74. Белла Логачова, Микола Рідний. «Be happy», відеоарт, 00:11:20 хв., Харків. 2006 – 2007 рр. Тайм код 1 – 00:03:09 хв.; тайм код 2 – 00:03:43 хв.; тайм код 3 – 00:04:09 хв.; тайм код 4 – 00:10:51 хв. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.75. Микола Рідний за участі Івони Голубєвської. «Лежи і чекай», відеоарт, відео документація акції, 00:03:50 хв., Київ. 2006 р. URL: <https://pinchukartcentre.org/files/exhibitions/pdf/drimerscatalogue.pdf> (дата звернення: 3.01.2022).
- Іл. 3.1.1.76. Микола Рідний, Ганна Кривенцова, Сергій Попов. «Бартер», відеоарт 00:07:14 хв., Харків. 2007 р. Тайм код – 00:04:27 хв. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/barter/> (дата звернення: 3.12.2021).
- Іл. 3.1.1.77. Белла Логачова. «Шепіт», відеоарт, 00:00:32 хв., Харків. 2007 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.78. Галереї-лабораторія «SOSka», фото документація, Харків. 2005 – 2007 рр. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.79. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group». «Менталітет», відеоарт, 00:15:00 хв., Харків. 2010 р. Особистий архів Белли Логачової.

- Іл. 3.1.1.80. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group». «Cabin», відеоарт, 00:01:28 хв., Харків. 2012 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.81. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group». «Забави», відеоарт, 00:15:00 хв., Харків. 2013 р. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл.3.1.1.82. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group». «Тусовщики», відеоарт, 00:15:00 хв., Харків. 2013 р. Тайм код 1 – 00:02:10 хв.; тайм код 2 – 00:02:39 хв.; тайм код 3 – 00:02:50 хв. Особистий архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.83. Олексій Товпиґа. «Новорічна ялинка», відеоарт, Київ, арт майданчик «Hudpromloft», Харків. 2008 р. URL: <https://nonstopmedia.org/wp-content/uplouads/2018/07/nonstopkatalog-08.pdf> (дата звернення: 5.01.2022).
- Іл. 3.1.1.84. Андрій Терентьєв, Марина Мартиненко, Василь Громов. «Шум», аудіо-відеоінсталяція, Харків. 2008 р. URL: <https://nonstopmedia.org/wp-content/uplouads/2018/07/nonstopkatalog-08.pdf> (дата звернення: 15.01.2022).
- Іл. 3.1.1.85. Устин Данчук. «Брати телики», відеоарт, Херсон. 2008 р. URL:<https://nonstopmedia.org/wp-content/uplouads/2018/07/nonstopkatalog-08.pdf> (дата звернення: 16.01.2022).
- Іл. 3.1.1.86. Андрій Рачинський, Данііл Рєвковський. «КТМ-5», «Кіптява», Харків. 2018 р. URL: <http://korydor.in.ua/ua/opinions/revkovskij-i-rachinskij-kopot-artsvit.html> (дата звернення: 16.01.2023).
- Іл. 3.1.1.87. Микола Рідний. «Seacoast», SD відео, 00:02:00 хв., Київ, Україна. 2008 р. URL: <https://www.mykolariddnyi.com/seacoast> (дата звернення: 29.12.2021).

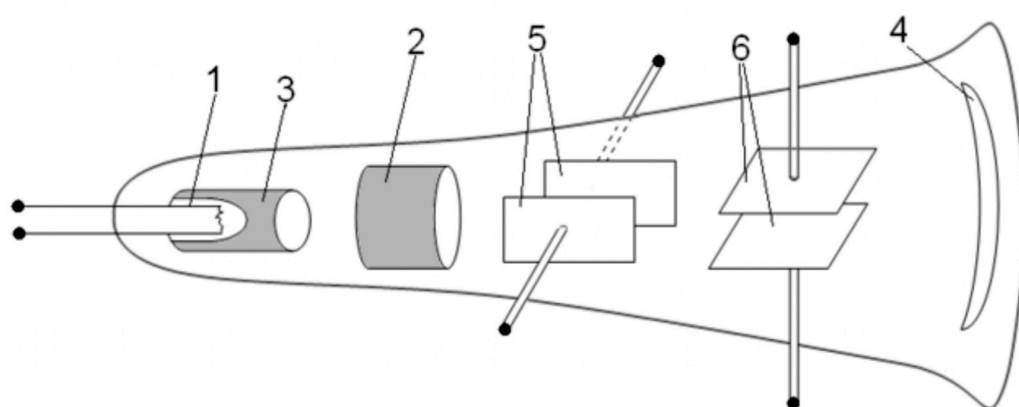
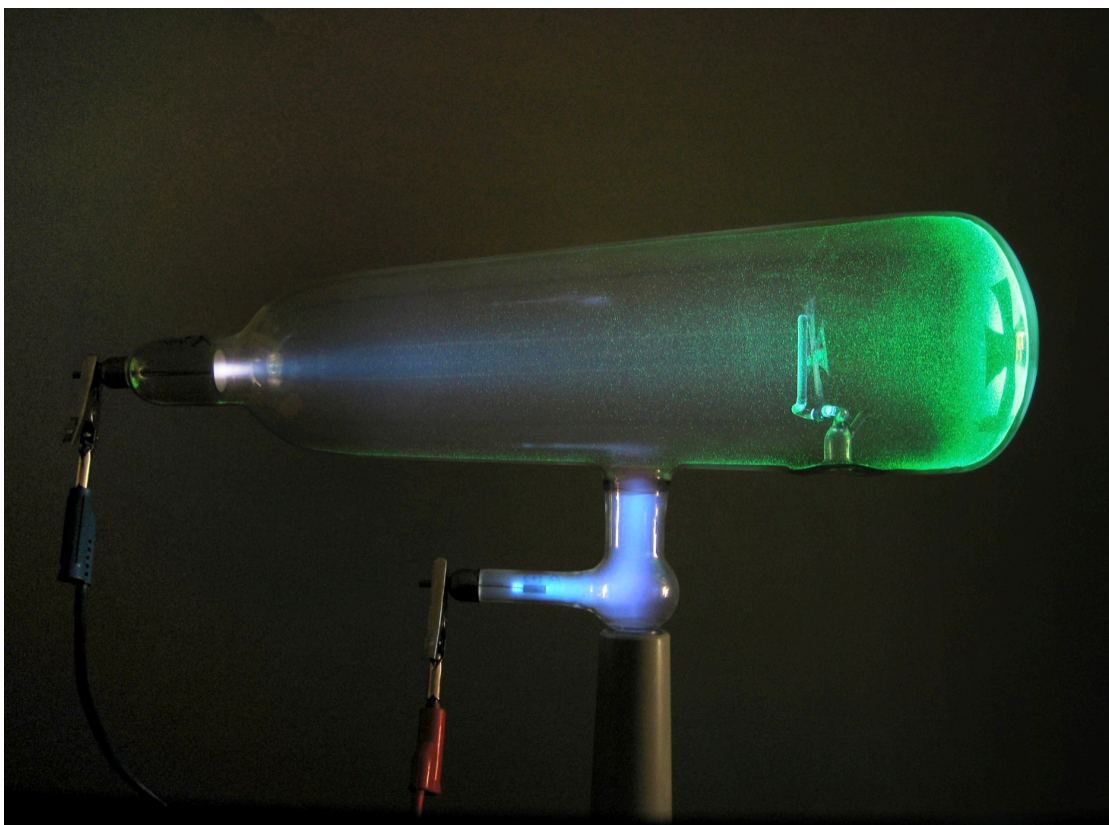
- Іл. 3.1.1.88. Микола Рідний. «Сірі коні», HD відео, 00:38:00 хв., Київ, Україна. 2016 р.
URL: <https://www.mykolariddnyi.com/greyhorses> (дата звернення: 20.12.2021).
- Іл. 3.1.1.89. Микола Рідний. «Hi!Hi!Hi!», HD відео, 00:22:00 хв., Київ, Україна. 2017 р. URL: <https://www.mykolariddnyi.com/nonono> (дата звернення: 25.12.2021).
- Іл. 3.1.1.90. Аліна Клейтман. «Супер А. Поголи своє серце», відеоарт, 00:02:25 хв., Київ. 2018 р.
URL:
https://pinchukartcentre.org/ua/photo_and_video/video/32379/32502
(дата звернення: 23.02.2022).
- Іл. 3.1.1.91. Аліна Клейтман. «П'ять вечорів», відеоарт, 00:02:36 хв., Харків, Москва. 2013 р. Тайм код – 00:02:10 хв.
URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/pyat-vechoriv/> (дата звернення: 28.12.2021).
- Іл. 3.1.1.92. Аліна Клейтман. «All about...», відеоарт, 00:02:36 хв., Харків. 2011 р. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/media-art/all-about/> (дата звернення: 29.12.2021).
- Іл. 3.1.1.93. Аліна Клейтман. «Історія про стару товсту дівчину», відеоарт, 00:10:01 хв., Київ. 2019 р. Тайм код – 00:07:07 хв.
URL: <https://supportyourart.com/conversations/alinakleytman> (дата звернення: 10.02.2022).
- Іл. 3.1.1.94. Белла Логачова. «Втікачі», відеоарт, 00:01:46 хв., Дніпро, Харків. 2017 р. Особистий відео архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.95. Белла Логачова. «Рукомийник», відеоінсталяція, 00:03:40 хв., Харків. 2017 р. Тайм код – 00:02:27 хв. Особистий відео архів Белли Логачової.

- Іл. 3.1.1.96. Белла Логачова. Авторський проєкт «Спостереження», «Чайки і Вибухи», відеоарт, реді-мейд, 00:01:17 хв., Дніпро, Донецьк, Харків. 2018 р. Особистий відео архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.97. Белла Логачова. «Донецьк. Дід Мороз», відеоарт, 00:06:59 хв., Донецьк, Харків. 2018 р. Особистий відео архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.98. Белла Логачова. «Могила Бандери», відеоарт, 00:06:31 хв., Мюнхен, Харків. 2018 р. Особистий відео архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.99. Белла Логачова. «EYE MAP», відео віджеїнг, 00:00:45 хв., Харків. 2019 р. Особистий відео архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.100. Сергій Братков. «Банка супу», відеоарт, тривалість невідома, Київ. 2004 р. URL: <https://pinchukartcentre.org/works/sergij-bratkov-2004-banka-suru-video-triv> (дата звернення: 15.05.2022).
- Іл. 3.1.1.101. Сергій Братков. «Brat Film Fest», короткометражні фільми, Харків. 2019 р. URL: <https://www.objectiv.tv/objectively/2018/09/27/v-harkove-startoval-kinofestival-brat-film-fest-foto/> (дата звернення: 16.05.2022).
- Іл. 3.1.1.102. Сергій Братков. «Балаклавський кураж», відеоарт, відеоінсталяція, 00:04:28 хв., Балаклава, Москва, галерея «Ovcharenko». 2009 р. Тайм код – 00:01:17 хв. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Sj8mSLwOgRc> (дата звернення: 20.05.2022).
- Іл. 3.1.1.103. Борис Михайлов. «Парламент», фото серія, глітч ефект, телетрансляція, Берлін, Український павільйон 57-ї Венеційської бієнале, 2014 р. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-russian-39876753> (дата звернення: 25.05.2022).
- Іл. 3.1.1.104. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, група «EXcess». «Антенa», відеоарт, 00:01:37 хв., Харків. 2019 р. Особистий відео архів Белли Логачової.

- Іл. 3.1.1.105. Анастасія Вакуленко. Відео документація. Павло Зайцев. Відео інтерв'ю, 00:38:23 хв., Харків, 2022 – 2023 рр. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.
- Іл. 3.1.1.106. Белла Логачова. «Лютий», відеоарт, 00:01:47 хв., Харків. 2023 р. Особистий відео архів Белли Логачової.
- Іл. 3.1.1.107. Олександр Присяжненко. «Північна людина», відеоарт, 00:02:04 хв., Харків. 2022 р. Особистий відео архів Олександра Присяжненка.
- Іл. 3.1.1.108. Сергій Пасічник. «Spase», відеоарт, 00:01:11 хв., Харків. 2023 р. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.
- Іл. 3.1.1.109. Андрій Прокопчук. «Peaceful explosions», відеоарт, 00:02:11 хв., Харків. 2023 р. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.
- Іл. 3.1.1.110. Марта Левицька. «LSD», відеоарт, 00:01:00 хв., Харків. 2023 р. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.
- Іл. 3.1.1.111. Анастасія Мілова. «У своєму оці й колоди не бачиш», відеоарт, 00:02:04 хв., Харків. 2023 р. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.
- Іл. 3.1.1.112. Софія Матюніна. «Apostrophe», відеоарт, 00:02:11 хв., Харків. 2023 р. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.
- Іл. 3.1.1.113. Валерія Редько. «Без назви», відеоарт, тривалість невідома, Харків. 2023 р. Відео архів Валерії Редько.
- Іл. 3.1.1.114. Олена Окунькова. «Без назви», відеоарт, тривалість невідома, Харків. 2023 р. Відео архів Олени Окунькової.
- Іл. 3.1.1.115. Наталія Шанюк. «Люта молодь», відеоарт, 00:01:38 хв., Харків. 2022 р. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.

- Іл. 3.1.1.116. Станіслав Гаєвський. «Інмалзен», відеоарт, 00:03:30 хв., Харків. 2022 р. Тайм код 1 – 00:00:19 хв.; тайм код 2 – 00:00:31 хв. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.
- Іл. 3.1.1.117. Катерина Ганшина. «Незламні», відеоарт, 00:00:45 хв., Харків. 2022 р. Тайм код 1 – 00:00:03 хв.; тайм код 2 – 00:00:05 хв. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.
- Іл. 3.1.1.118. Олег Нефедов. «Loop», відеоарт, 00:02:46 хв., Харків. 2022 р. Тайм код 1 – 00:00:25 хв.; тайм код 2 – 00:00:40 хв. Відео архів науково-дослідницької лабораторії «Hudpromloft», ХДАДМ.
- Іл. 3.1.1.119. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group». «Ми сюди прийшли, бо тут живемо», відеоарт, 00:43:47 хв., Харків. 2013 – 2021 рр. Особистий архів Олександра Присяжненка.
- Іл. 3.1.1.120. П'єррік Сорен. «Vacance», відеоарт, «Zoo Galerie», Nantes, France. 1991 р.
URL: <http://pierrick.sorin.vacance.gallery.zoo> (дата звернення: 7.11.2023).
- Іл. 3.1.1.121. Андрій Рачинський, Данііл Рєвковський. «Степ Мікі Маусів. Шукачі», відеоарт, Сумська область, Харків. 2022 р. Особистий архів Андрія Рачинського і Даніїла Рєвковського.
URL: <https://pinchukartcentre.org/> (дата звернення: 25.02.2022).

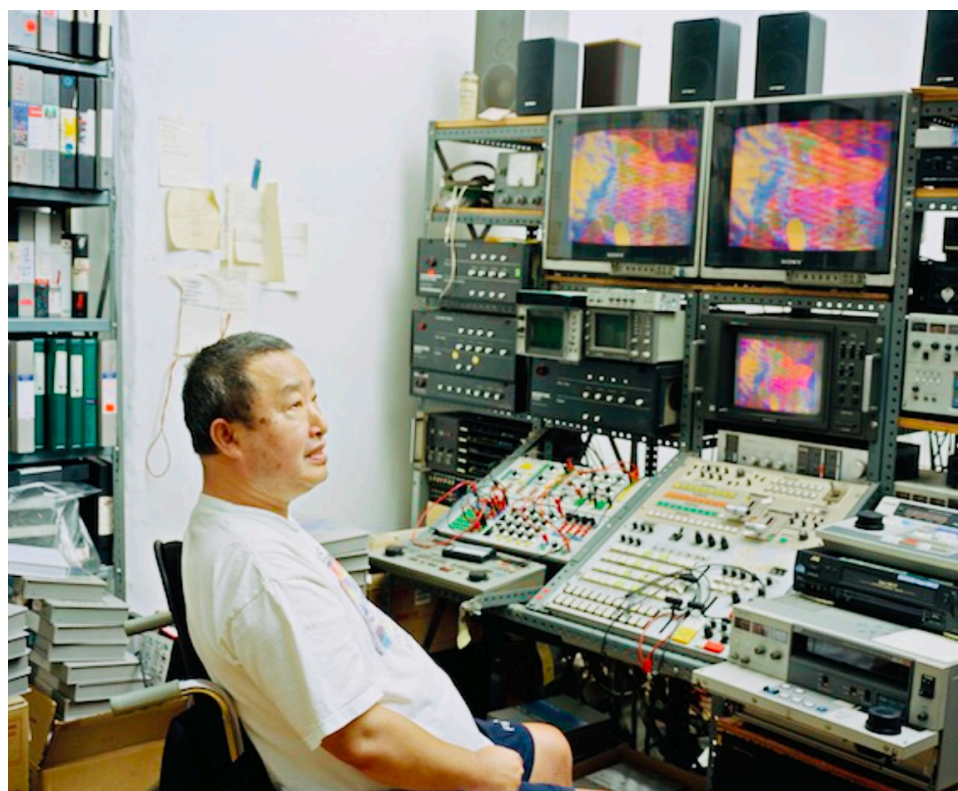
Додаток Б
Альбом ілюстрацій



Іл. 2.1.1. Електронно-променева трубка (ЕПТ).



Іл. 2.1.2. Вуді та Штейн Васюлки. «The Kitchen in New York», New York, 1971 – 1973/ 1999. Woody Vasulka, «Artifacts». 1980.



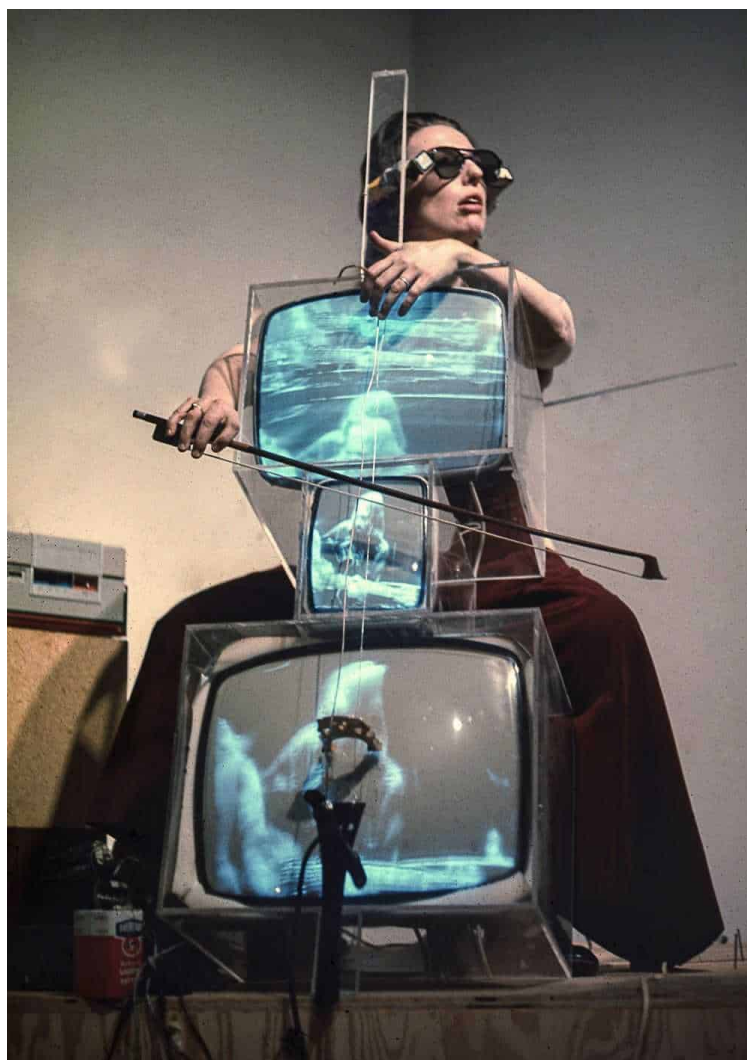
Іл. 2.1.3. Nam June Paik in his New York editing studio in his home on Mercer St. Photo by Devid Heald. The Solomon R. Guggenheim Foundation.



Ил. 2.1.4. Nam June Paik. TV Chair, video, videoinstallation. 1968.



Ил. 2.1.5. Nam June Paik. Merce/Digital, videoinstallation. 1988.



Ил. 2.1.6. Nam June Paik, Jud Yalkut. Aus der Serie: «Video Synthesizer and «TV Cello» Collectibles», video, Analogvideo, 00:08:08 min, NJP at the Bonino Gallery, NY. 1965.



Ил. 2.1.7. Nam June Paik, Jud Yalkut. «Video Commune. Beatles from beginning to end – An experiment for television, aus der Serie: «Video Synthesizer and «TV Cello» Collectibles», video, Analogvideo, 00:09:00 min, ZKM. 1969 – 1971 / 1992.



Лл. 2.1.8. Nam June Paik, Joseph Beuys, Douglas Davis. «Documenta VI Satellitenübertragung. Videodokumentation einer dreiteiligen Performance, Fluxus Aktionen 1977», video, Analogvideo, 00:29:00 min, Documenta 6, Kassel. 1977.



Лл. 2.1.9. Nam June Paik. Untitled (Newspaper Drawing). 1990s.



Л. 2.1.10. Nam June Paik. «Merce by Merce by Paik», video, Analogvideo, 00:28:42 min, ZKM. 1978.

Nam June Paik. Untitled (Newspaper Drawing). 1990s.



Ил. 2.1.11. Nam June Paik. «Internet Dream», Video, Installation, Videoinstallation, 287 x 380 x 80 cm, ZKM. 1994.



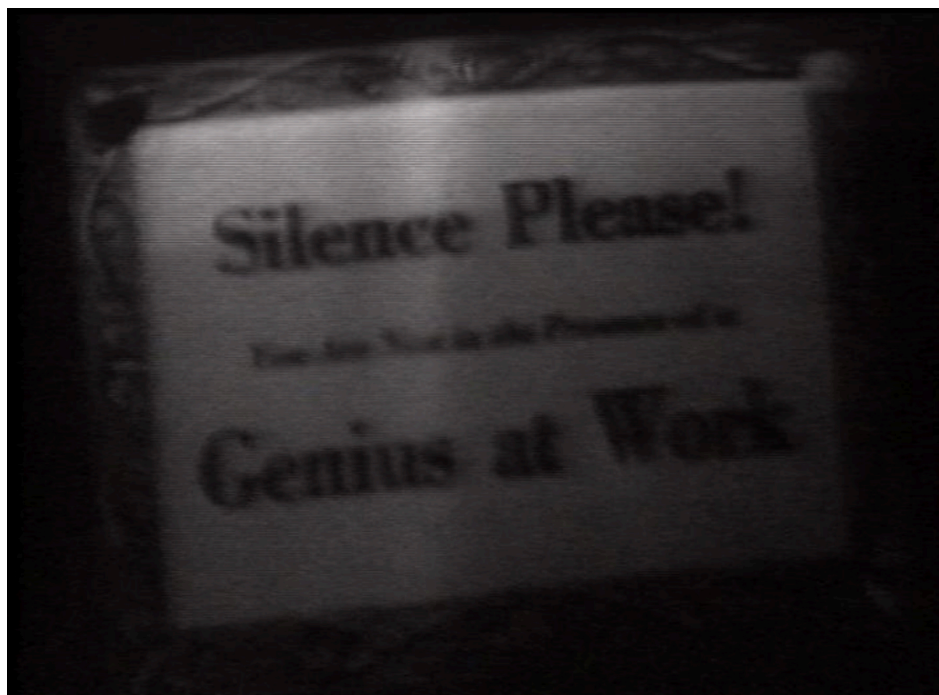
Ил.2.1.12. Nam June Paik. «Electronic Superhighway: Continental U.S.», videoinstallation, Alaska, Hawaii (detail). 1995.



Ил. 2.1.13. Nam June Paik. «TV Garden», videoinstallation, Creative Planet Network. 1974/2000.



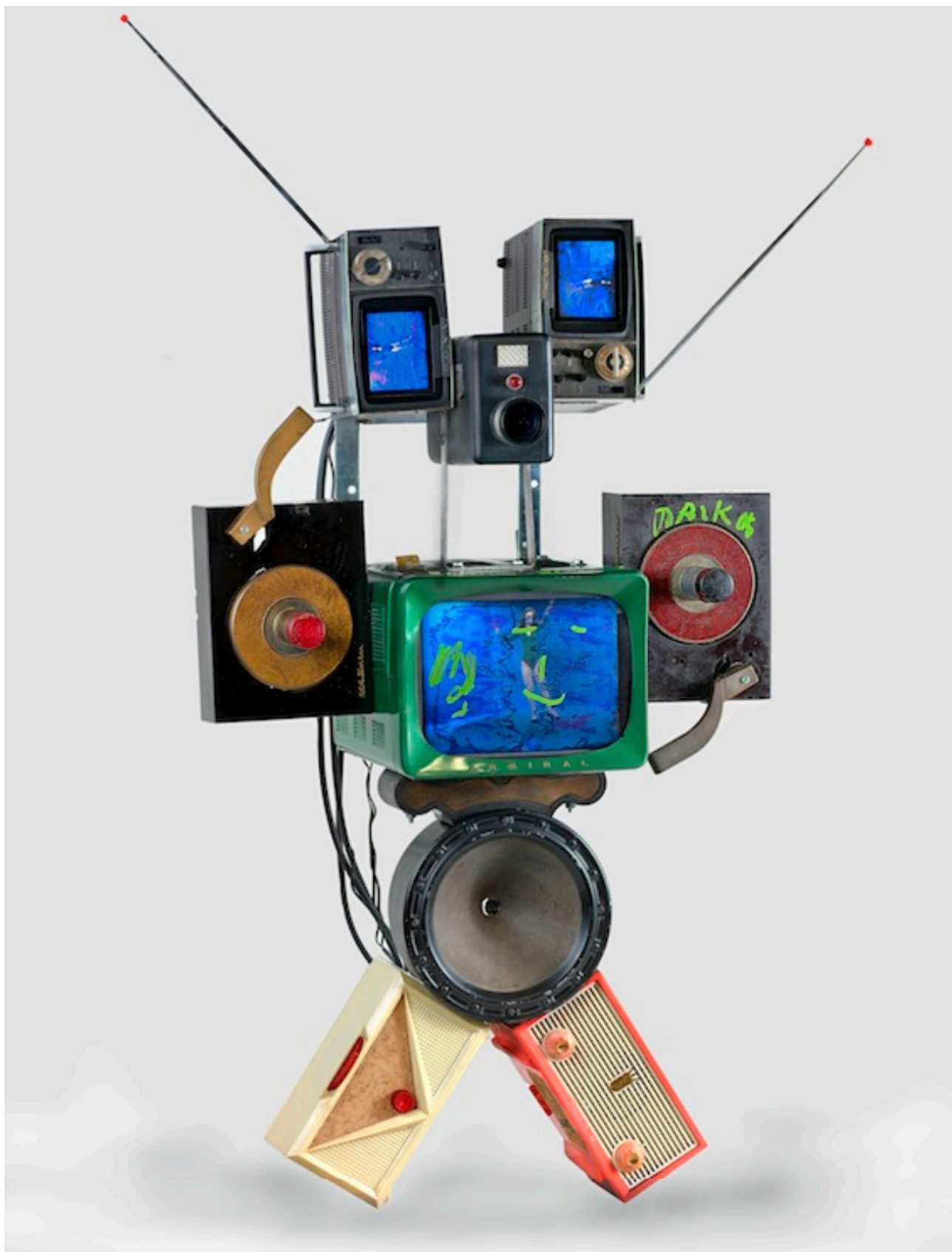
Ил. 2.1.14. Nam June Paik. «The More, The Better», videoinstallation, Korea
JoongAng Daily. 1988.



Ил. 2.1.15. Wolf Vostell. «Sun in Your Head. Television Decollage», Video, Film,
Analogvideo, 00:06:14 min, Wuppertal, Germany. 1963.



Ил. 2.1.16. Wolf Vostell. «Depression Endogene», Skulptur, Assemblage, 164 x 80 x 64 cm, ZKM. 1984.



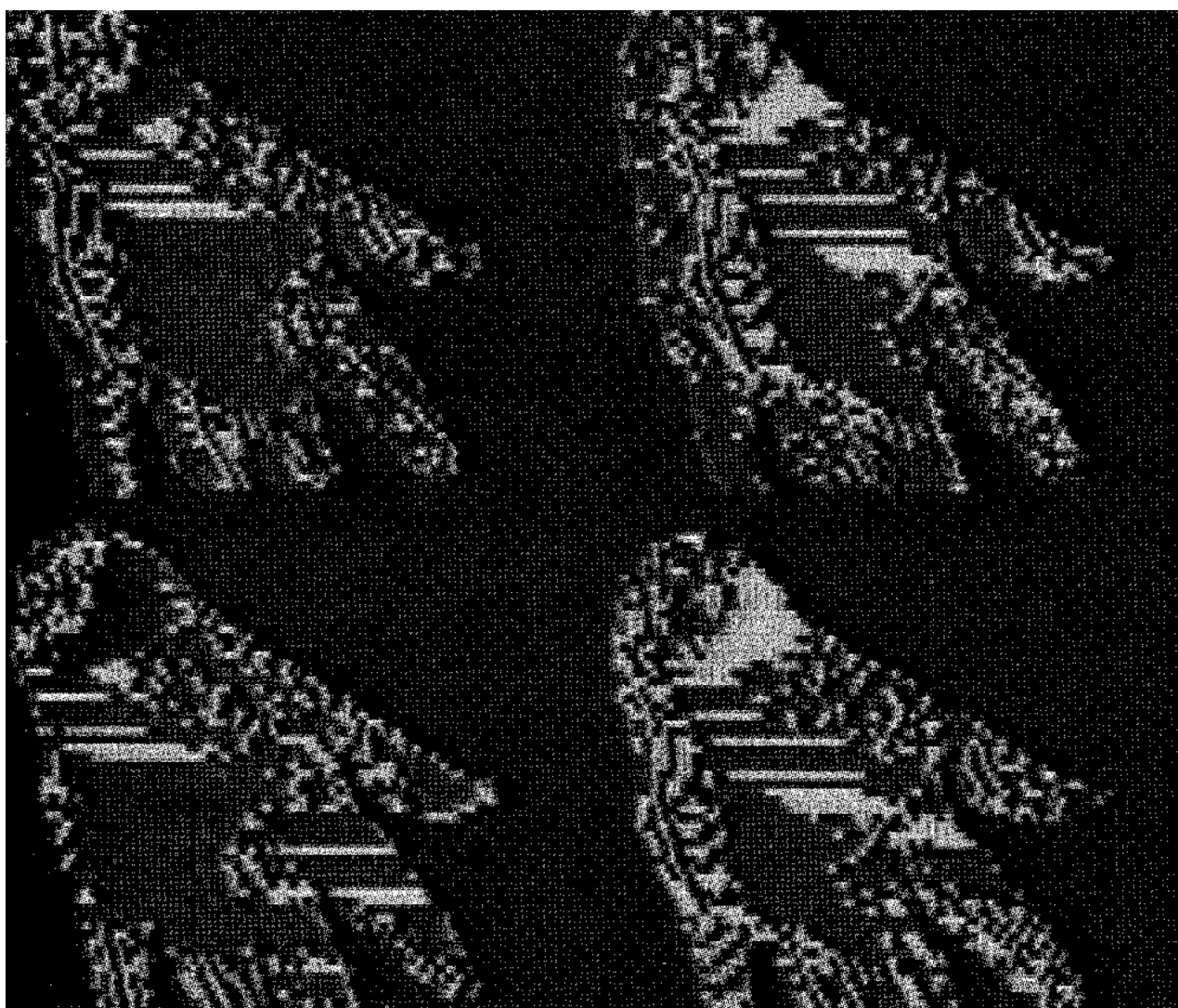
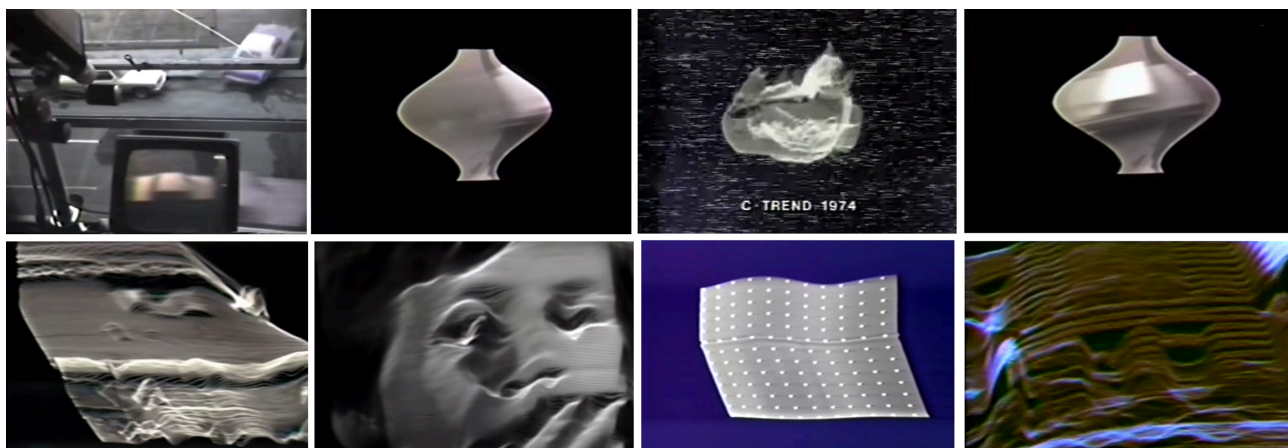
Ил. 2.1.17. Nam June Paik. Untitled (Robot), videoinstallation. 1992.



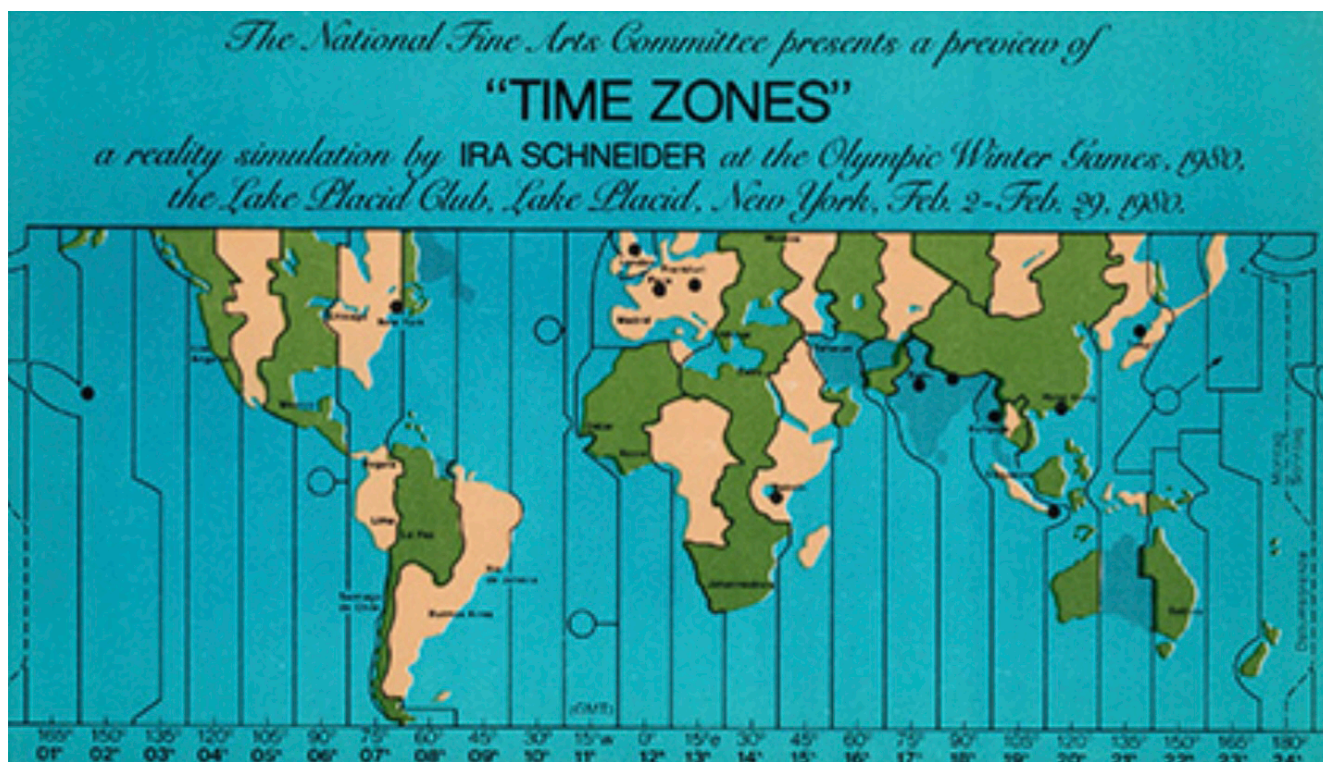
Іл. 2.1.18. Енді Воргол. «Поцілунок», відео, 60:00:00 хв., 1965 р. Тайм код 1 – 00:03:50 хв.; тайм код 2 – 00:07:00 хв.; тайм код 3 – 00:10:50 хв.; тайм код 4 – 00:11:00 хв.



Іл. 2.1.19. Wolf Vostell. «Transmigration II», Video, Malerei, Skulptur, Videoinstallation, 91 x 102 x 40 cm, ZKM. 1958.



Ил. 2.1.20. Steina and Woody Vasulka. «Transformations», 00:29:00 min, b/w and color, sound, WNED, Buffalo. 1978. Time code 1 – 00:01:02 min.; time code 2 – 00:01:33 min.; time code 3 – 00:01:36 min.; time code 4 – 00:05:00 min.; time code 5 – 00:10:00 min.; time code 6 – 00:12:00 min.; time code 7 – 00:17:00 min.; time code 8 – 00:21:00 min.



Ил. 2.1.21. Ira Schneider. «Time zone», The Whitney Museum, NY. 1981.



Іл.2.1.22. Вольф Фостелл. «Електронний Деколяж. Гепенінг кімната»,
Венеційська бієнале. 1968 р.





Ил. 2.1.23. Bill Viola. «Moving Stillness: Mount Rainer», Orlando Museum of Art, Florida, USA. 1979.



Ил. 2.1.24. Gary Hill. «Body Multiplex (going under)», mixed media, 36 x 48 (91 x 122) cm, Le Centre d'art contemporain, Tiers, France. 1995.



Ил. 2.1.25. Gary Hill. «Placing Sense», Mixed media installation, Musee d'art contemporain de Lyon, «3-e Biennale d'art contemporain de Lyon», France. 1995 – 1996.



Ил. 2.1.26. Gary Hill. «Viewer», Five-channel video installation, silent, 14 m,
Barbara Gladstone Gallery, New York. 1996.



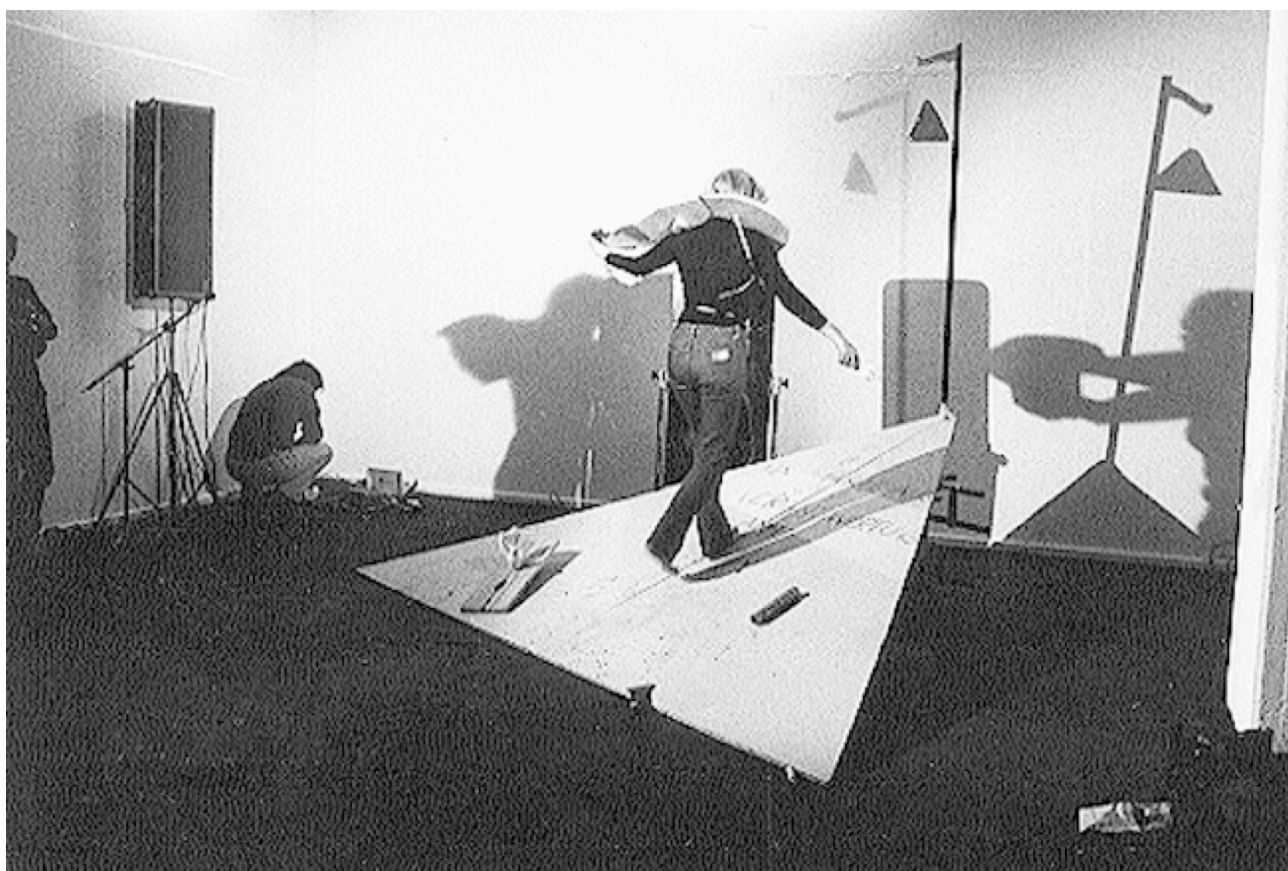
Іл. 2.1.27. Білл Віола. «Вогненна жінка», «Піднесення Тристану», відеозвукова інсталяція, Гран-Пале, Париж, Франція. 2005 р.



Іл. 2.1.28. Vito Acconci. «Step Piece», action, video documentation, Acconci Studio. 1970.



Ил. 2.1.29. Valie Export. «The voice as performance, act and body», Video der Performance, Video auf DVD, 00:11:33 min, 52nd International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Venedig. 2007.



Ил. 2.1.30. Valie Export. «DELTA. Ein Stück», video, 00:18:00 min, s/w, Intermedia Art Team Studiogalerie, Berlin. 1977.



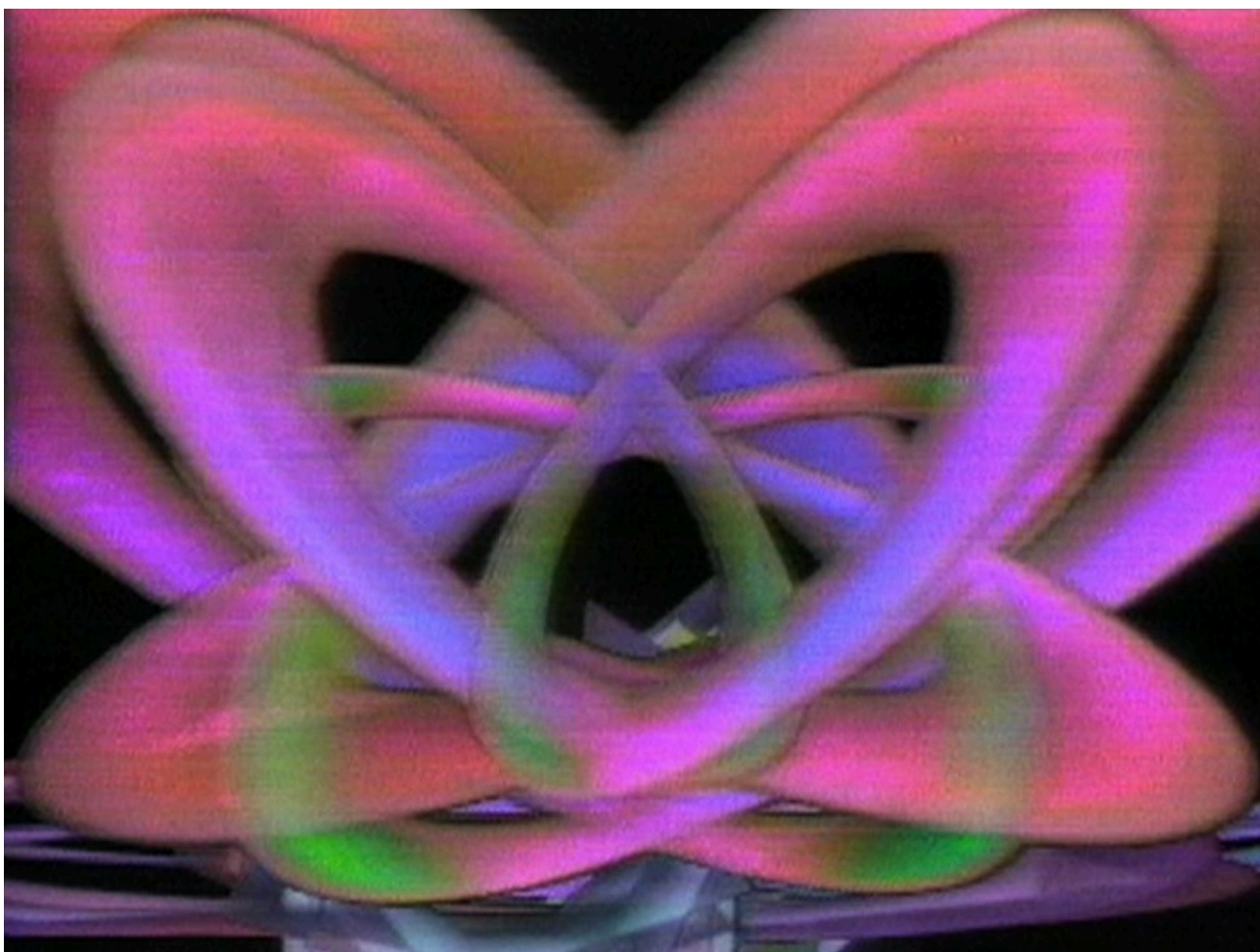
Ил. 2.1.31. Shirin Neshat. «Turbulent», two-screen videoinstallation, 00:09:00 min.
 1998. Time code 1 – 00:00:55 min.; time code 2 – 00:09:00 min.; time code 3 –
 00:08:16 min.



Ил. 2.1.32. Steina and Woody Vasulka. «Matrix», instalace, 1970 – 1972.



Ил. 2.1.33. Steina and Woody Vasulka. «Video Program 3», video, 00:29:18 min, WNED, Buffalo. 1978. Time code 1 – 00:11:44 min.; time code 2 – 00:15:08 min.; time code 3 – 00:21:33 min.; time code 4 – 00:22:59 min.



Ил. 2.1.34. Nam June Paik. «Good Morning, Mr. Orwell», video. 1984.



Ил. 2.1.35. Bruce Nauman. «Lip Sync», Video, 01:06:02 min., IVAM, Institut Valencia d'Art Modern, Generalitat. 1969. Time code 1 – 00:20:58 min.; time code 2 – 00:40:47 min.; time code 3 – 00:54:58 min.



Ил. 2.1.36. Bill Viola. «The Greeting», Videoinstallation, 00:00:27 min, Guggenheim Museum, New York, USA. 1995. Time code 1 – 00:00:05 min.; time code 2 – 00:00:14 min.; time code 3 – 00:00:22 min.; time code 4 – 00:00:25 min.



Ил. 2.1.37. Mathew Barney. Cremaster 3, video, 03:02:00 min., Guggenheim Museum, New York, USA. 2002.



Ил. 2.1.38. Mathew Barney. Cremaster 1, video, 00:40:00 min., Barbara Gladstone Gallery, New York, USA. 1995.



Лл. 2.1.39. Mathew Barney. «Drawing Restraint 9», video art, movie, 02:24:51 min, USA. 2005. Time code 1 – 00:23:45 min.; time code 2 – 1:30:00 min.; time code 3 – 01:50:00 min.





Ил. 2.1.40. Józef Robakowski. «Door – Window – Armchair», video, movie, 00:21:22 min., Poland. 1973. Time code 1 – 00:00:40 min.; time code 2 – 00:01:24 min.; time code 3 – 00:09:07 min.; time code 4 – 00:09:47 min.; time code 5 – 00:15:15 min.; time code 6 – 00:15:40 min.



Ил. 2.1.41. Józef Robakowski. «Idę...», video, 00:02:52 min., Poland. 1973. Time code 1 – 00:01:04 min.







Ил. 2.1.42. Marina Abramovic. «7 Death of Maria Callas», video performance, 00:06:16 min., Deutsche Oper Berlin, Germany. 2022. Time code 1 – 00:01:33 min.; time code 2 – 00:02:20 min.; time code 3 – 00:03:26 min.; time code 4 – 00:04:28 min.; time code 5 – 00:05:29 min.; time code 6 – 00:05:53 min.



Іл. 3.1.1.43. Володимир Федоров. «Інспекція «Медична герменевтика»», відео документація, відеоперформанс. Одеса, Москва, Харків. Від 1989 р.



Іл. 3.1.1.44. Борис Михайлов. «Я – не я», відео документація, 00:01:16 хв., оцифрований аналоговий ч/б фільм, «Up/Down Gallery», Харків, Україна. 1992 р. Тайм код 1 – 00:00:07 хв.



Іл. 3.1.1.45. Сергій Братков. «Інтермедіа», відеоінсталяція, ЦСМ Сороса, Київ, Україна. 1998 р. Фото надане Олександром Соловйовим.





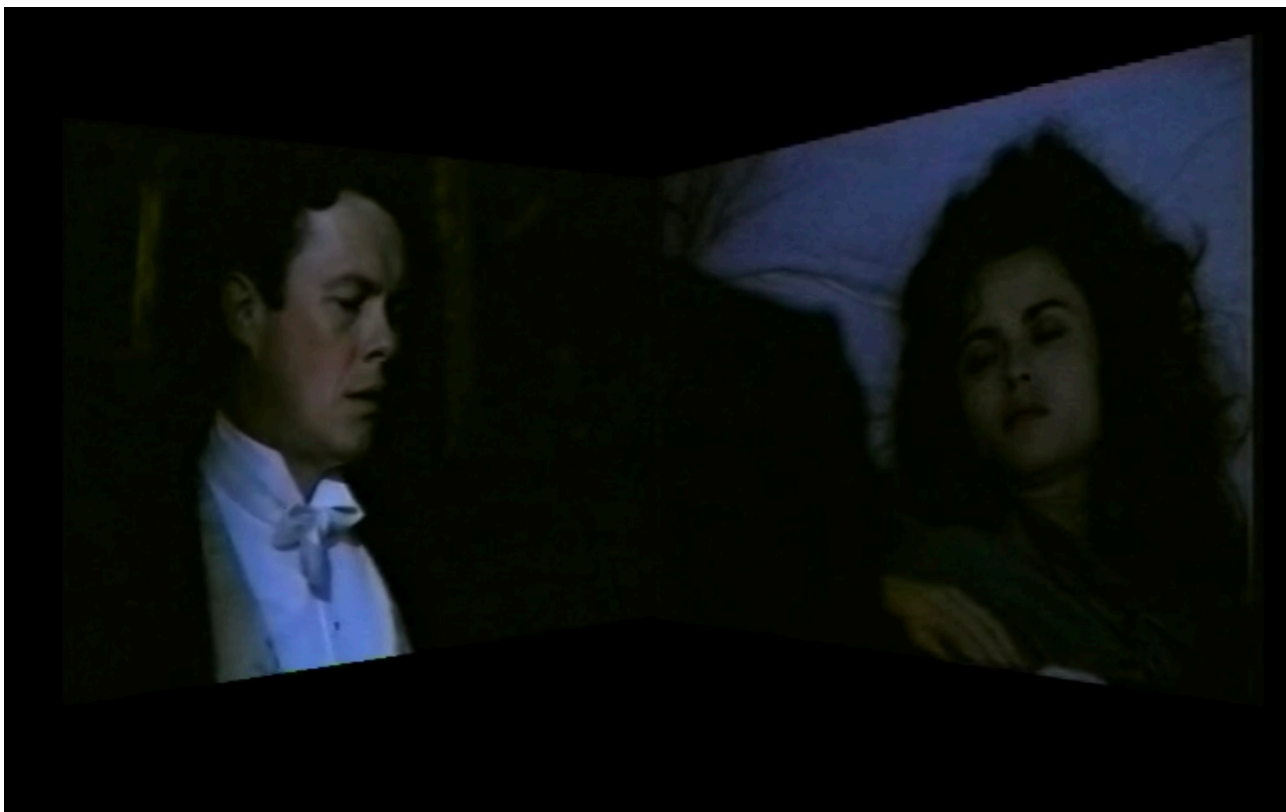
Іл. 3.1.1.46. Сергій Братков. «Bedtime Stories», відео документація відкриття виставки в «ArtHouse Gallery», 00:04:50 хв., оцифроване кольорове відео з формату VHS, Харків, Україна. 1998 р. Тайм код 1 – 00:02:18 хв.; тайм код 2 – 00:2:24 хв.; тайм код 3 – 00:04:04 хв.



Іл. 3.1.1.47. Галерея «Навпроти», художні рухи, відео арт 1997 – 2002-х років, Харків. Особистий архів Белли Логачової.



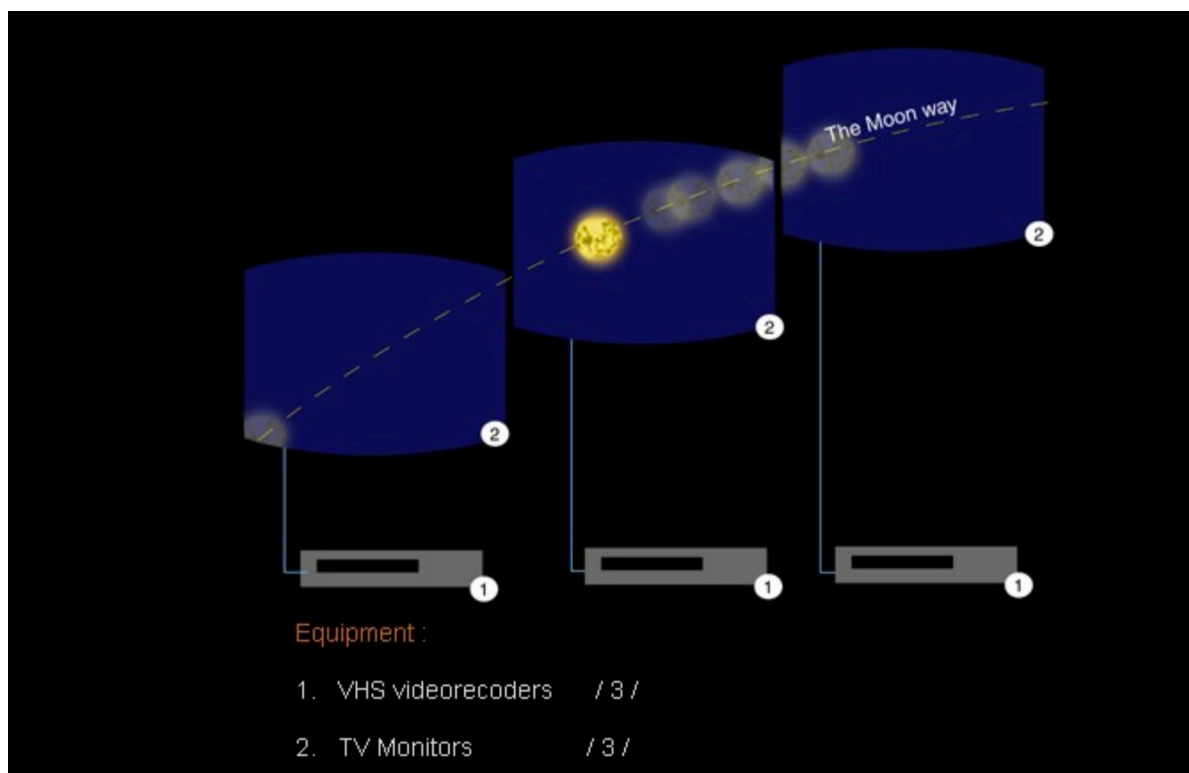
Іл. 3.1.1.48. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Sprechen Sie Deutsch?», відеоарт, 00:12:43 хв., виставка «5+5», «Kolenhof Gallery», Нюрнберг, Німеччина. 1998 р. Тайм код 1 – 00:03:51 хв.; тайм код 2 – 00:8:30 хв. (loop); тайм код 3 – 00:12:12 хв. (loop).



Іл. 3.1.1.49. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Wings of Dove», відеоарт, 00:07:35 хв., Київ, Україна. 2000 р. Тайм код 1 – 00:03:28 хв.



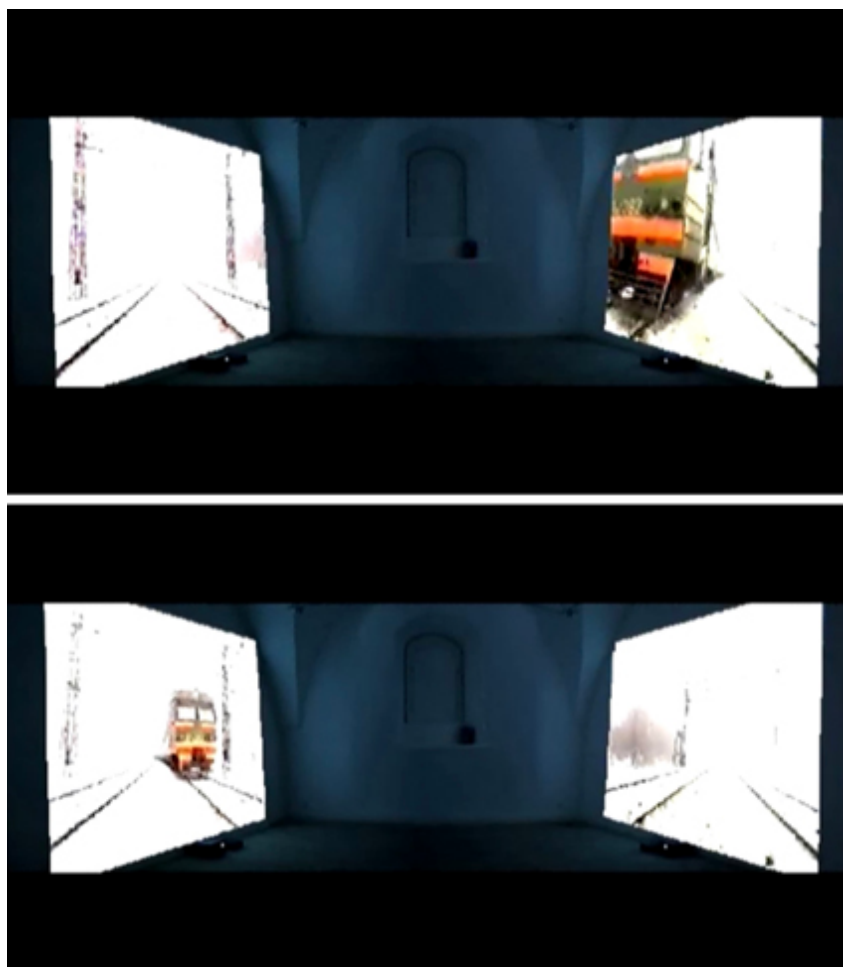
Іл. 3.1.1.50. Douglas Gordon. «Through a Looking Glass», фільм, відео, відеоінсталяція, 1999 р.



Іл. 3.1.1.51. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Місяць»
відеоінсталяція, 01:15:00 хв., Київ, Україна. 1998 р.



Іл. 3.1.1.52. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Старий жук» відеоарт,
відео інсталяція, 00:02:47 хв., Київ, Україна. 1998 р. Тайм код 1 – 00:01:11 хв.



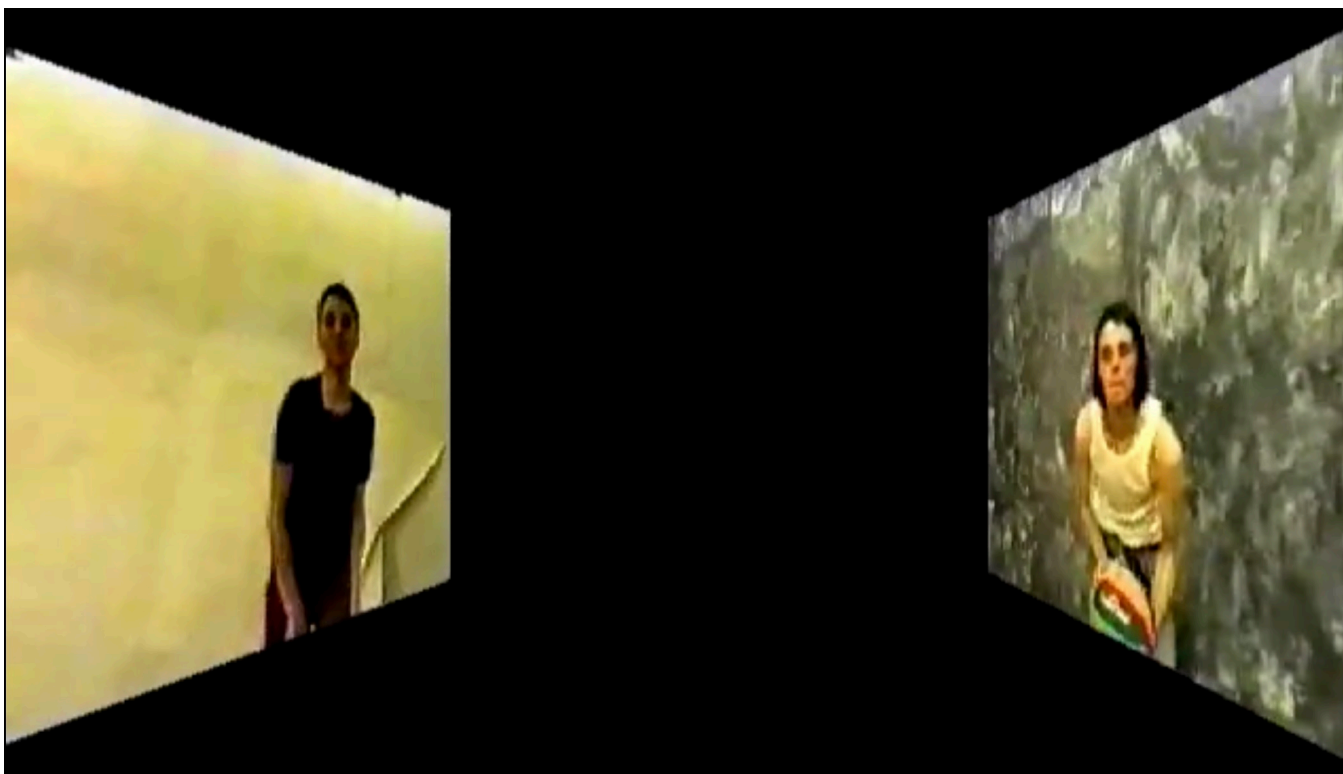
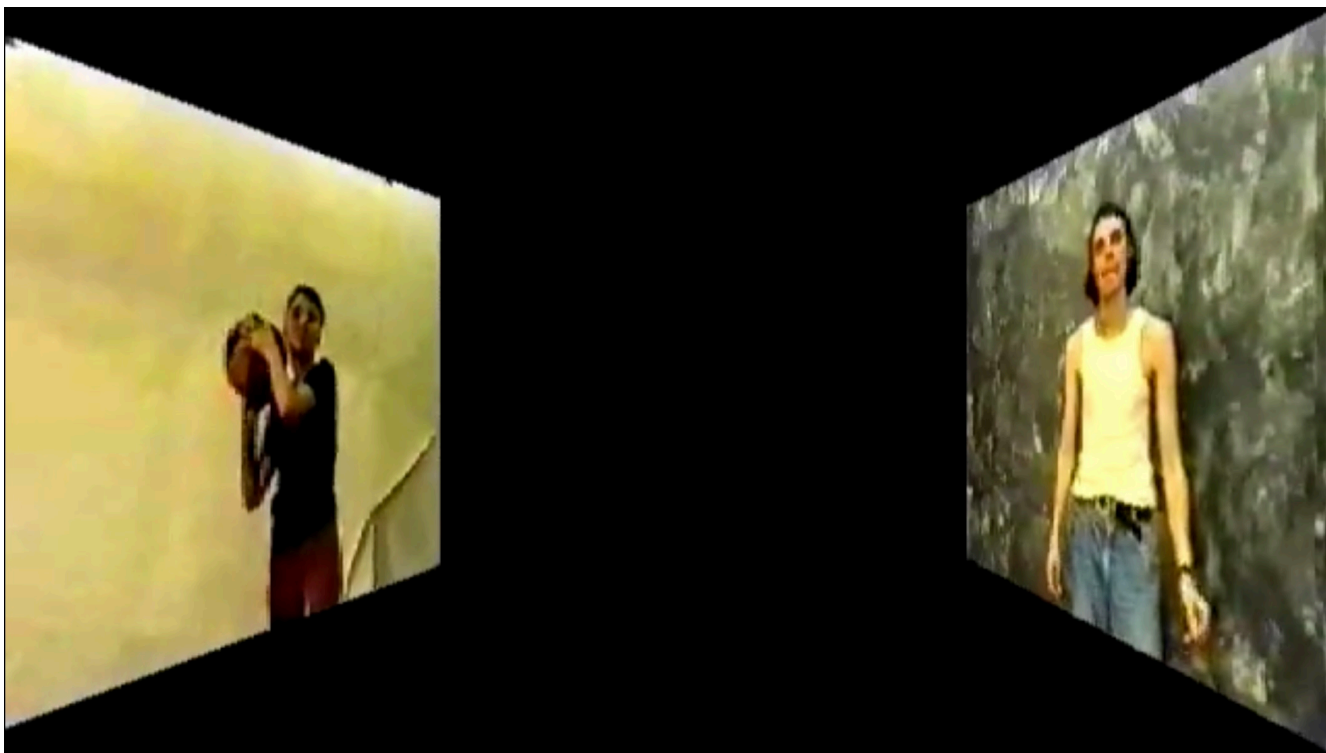
Іл. 3.1.1.53. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Потяг йде»
відеоінсталяція, 00:02:37 хв., Київ, Україна. 1999 р.



Іл. 3.1.1.54. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Сходи» відеоарт, відеоінсталяція, 00:04:19 хв., Київ, Україна. 2001 р. Тайм код 1 – 00:01:57 хв.



Іл. 3.1.1.55. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Siesta/Moments»
відеоарт, 00:02:51 хв., Київ, Україна. 1998 р. Тайм код 1 – 00:00:09 хв.; тайм
код 2 – 00:01:50 хв.



Іл. 3.1.1.56. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Videoball»
відеоінсталяція, 00:00:17 хв., Київ, Україна. 1998 р.



Іл. 3.1.1.57. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Come as you are» відеоарт, відеоінсталяція, 00:24:36 хв., Київ, Україна. 2003 р. Тайм код 1 – 00:19:20 хв.; тайм код 2 – 00:19:27; тайм код 3 – 00:19:41 хв.



Іл. 3.1.1.58. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Солодка інтимність»
відеоарт, слайд-шоу, 00:06:37 хв., Київ, Україна. 2003 р. Тайм код 1 –
00:04:33 хв.



Іл. 3.1.1.59. Маргарита Зінець, Олександр Верещак. «Без назви» інтерактивна
відеоінсталяція, 00:00:48 хв., Київ, Україна. 2005 р.



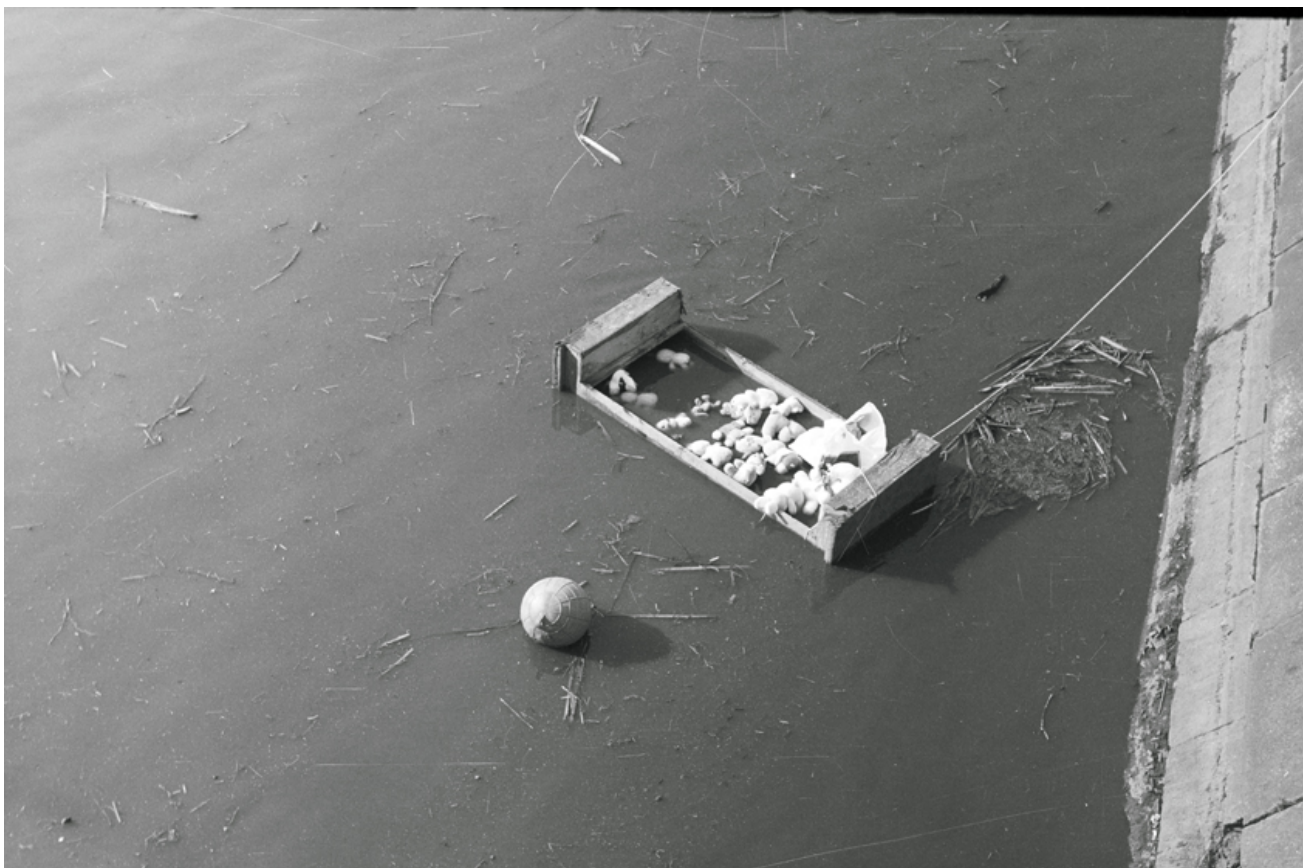
Іл. 3.1.1.60. Юрій Кручак, Юлія Костерева. «Danube island», відеоарт, 00:04:58 хв., Київ, Україна. 2009 р. Тайм код 1 – 00:04:01 хв.



Іл. 3.1.1.61. Белла Логачова. «Шафа – внутрішня реверберація обмеженого простору», відеоарт, відеоінсталяція, відео перформанс, Харків, Україна. 2003 р. Особистий архів Белли Логачової.



Іл. 3.1.1.62. Белла Логачова. «Шафа – внутрішня реверберація обмеженого простору», відеоарт, відеоінсталяція, відео перформанс, 00:01:36 хв., Харків, Україна. 2003 р. Особистий архів Белли Логачової.



Іл. 3.1.1.63. Белла Логачова, Маргарита Юрченко. «Диван»,
відеодокументація (не збереглась), фото документація, Харків. 2003 р.
Особистий архів Белли Логачової.



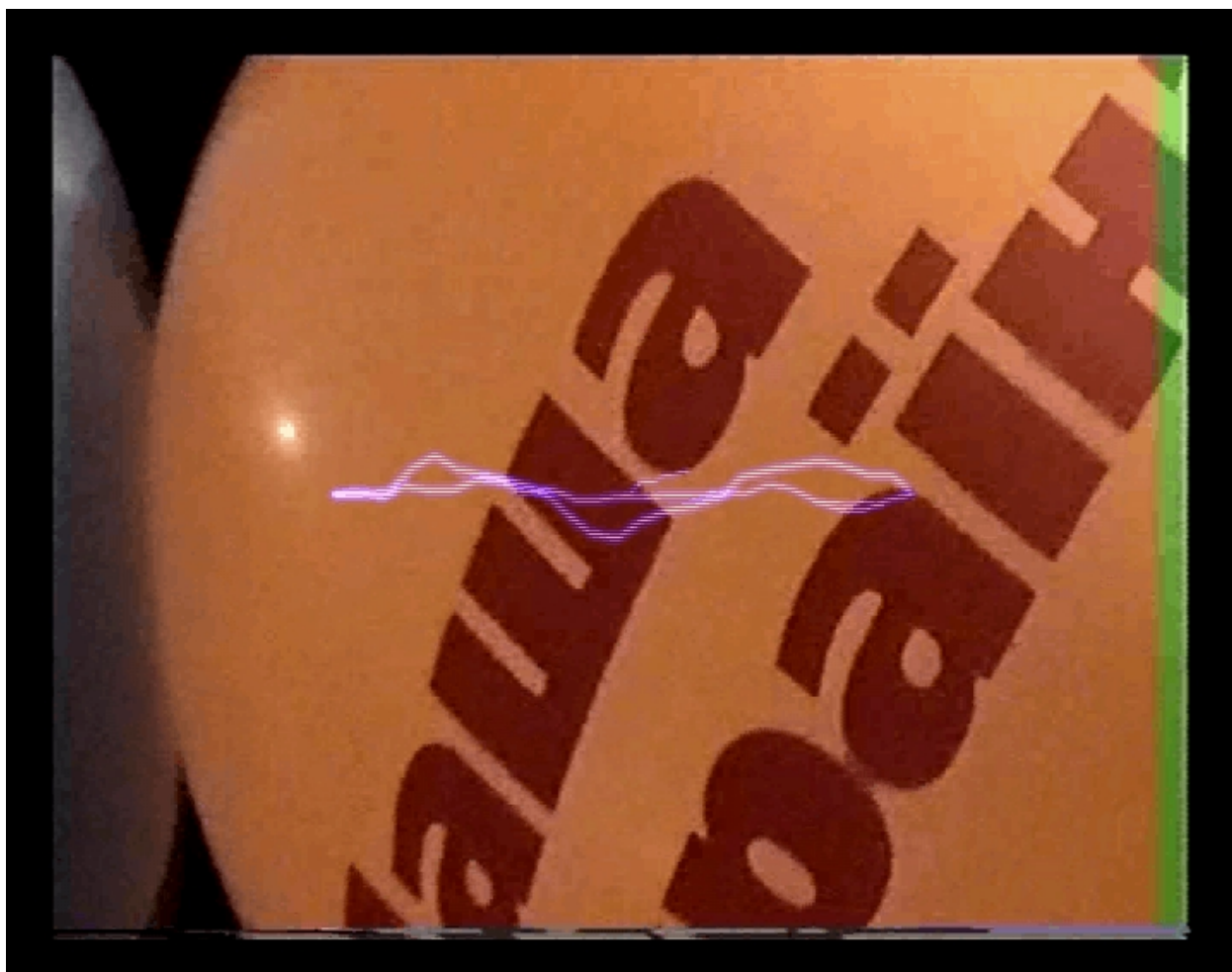
Іл. 3.1.1.64. Белла Логачова, Микола Рідний. «Улюбленці», акція, фотосерія,
відео, галерея «Палітра», Харків. 2004 р. Особистий архів Белли Логачової.



Іл. 3.1.1.65. Белла Логачова, Микола Рідний. «Політкоректність», акція, відео, слайд-шоу, галерея МГ, Харків. 2004 р. Особистий архів Белли Логачової.



Іл. 3.1.1.66. Микола Рідний, Олена Полященко, Белла Логачова, Олександр Маслов. «Художники SOSka», проведення першої виставки-акції у галереї-лабораторії «SOSka», Харків. 2005 р.





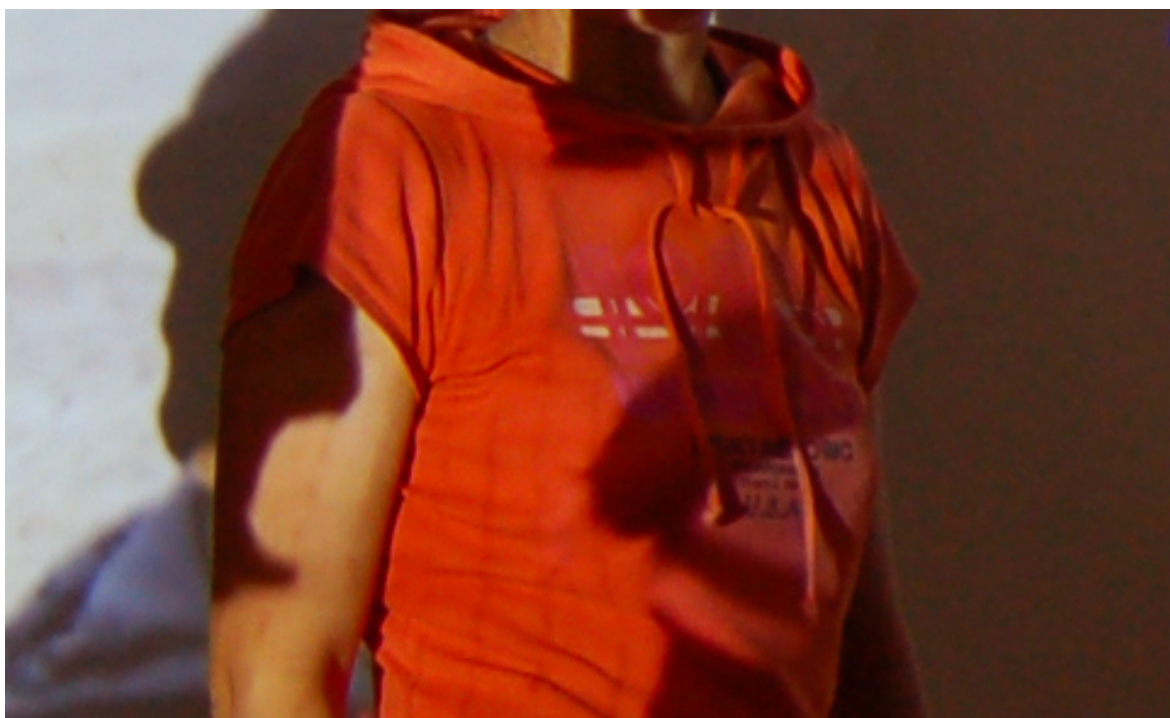
Іл. 3.1.1.67. Белла Логачова. «Політики й кульки», відеоарт, 00:00:30 хв., галереї-лабораторія «SOSka», Харків. 2005 р.



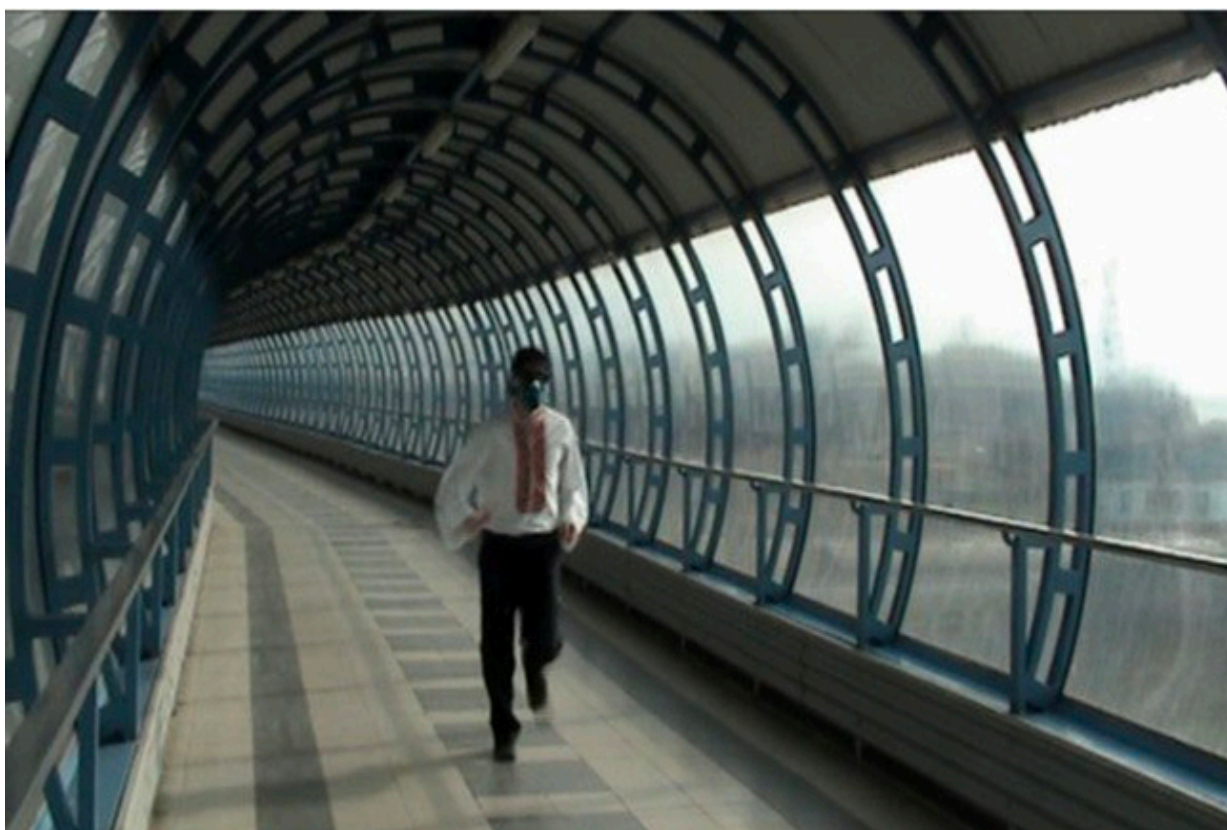
Іл. 3.1.1.68. Олександр Назаренко. «Інтервенція», акція, галереї-лабораторія «SOSka», Харків. 2005 р.



Іл. 3.1.1.69. Микола Рідний, Белла Логачова. «Водобоязнь», акція, відеоарт, галереї-лабораторія «SOSka», Харків. 2005 р.



Іл. 3.1.1.70. Белла Логачова. «Секонд хенд», відеоарт, інтерактивна відео інсталяція, виставка «XXX», галереї-лабораторія «SOSka», Харків. 2006 р.



Іл. 3.1.1.71. Андрій Тереньєв. «Потік», відеоарт, 00:09:13 хв., Харків. 2006 р.



Іл. 3.1.1.72. Андрій Теренсьєв. «Тілосховище», відеоарт, відеоінсталяція, 00:04:20 хв., Харків. 2006 р. Тайм код 1 – 00:00:39 хв.



Іл. 3.1.1.73. Микола Рідний, Ганна Кривенцова, Сергій Попов, Андрій Терентсьєв. «Вони» на вулиці», відеоарт, відео документація, 00:01:28 хв., Харків. Тайм код 1 – 00:00:34 хв.





Іл. 3.1.1.74. Белла Логачова, Микола Рідний. «Be happy», відеоарт, 00:11:20 хв., Харків. 2006 – 2007 рр. Тайм код 1 – 00:03:09 хв.; тайм код 2 – 00:03:43 хв.; тайм код 3 – 00:04:09 хв.; тайм код 4 – 00:10:51 хв.



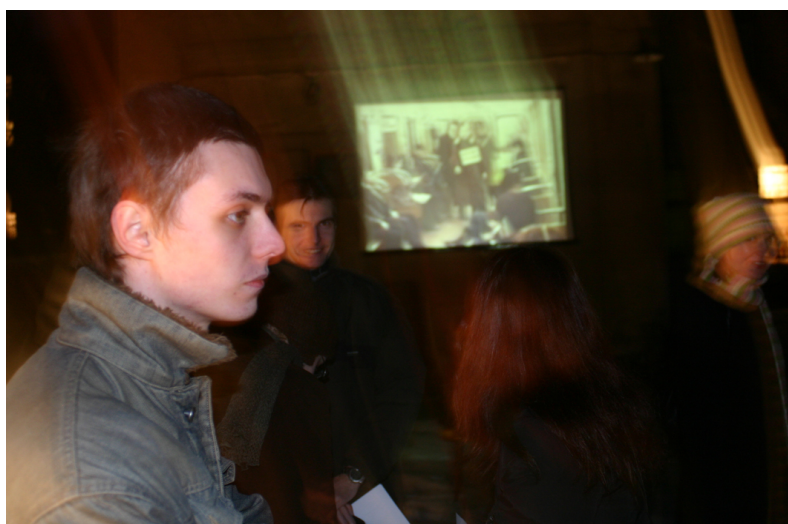
Іл. 3.1.1.75. Микола Рідний за участі Івони Голубєвської. «Лежи і чекай», відеоарт, відео документація акції, 00:03:50 хв., Київ. 2006 р.



Іл. 3.1.1.76. Микола Рідний, Ганна Кривенцова, Сергій Попов. «Бартер», відеоарт 00:07:14 хв., Харків. 2007 р. Тайм код – 00:04:27 хв.



Іл. 3.1.1.77. Белла Логачова. «Шепіт», відеоарт, 00:00:32 хв., Харків. 2007 р.



Іл. 3.1.1.78. Галереї-лабораторія «SOSka», фото документація, Харків. 2005 – 2007 рр.



Іл. 3.1.1.79. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group».
«Менталітет», відеоарт, 00:15:00 хв., Харків. 2010 р.

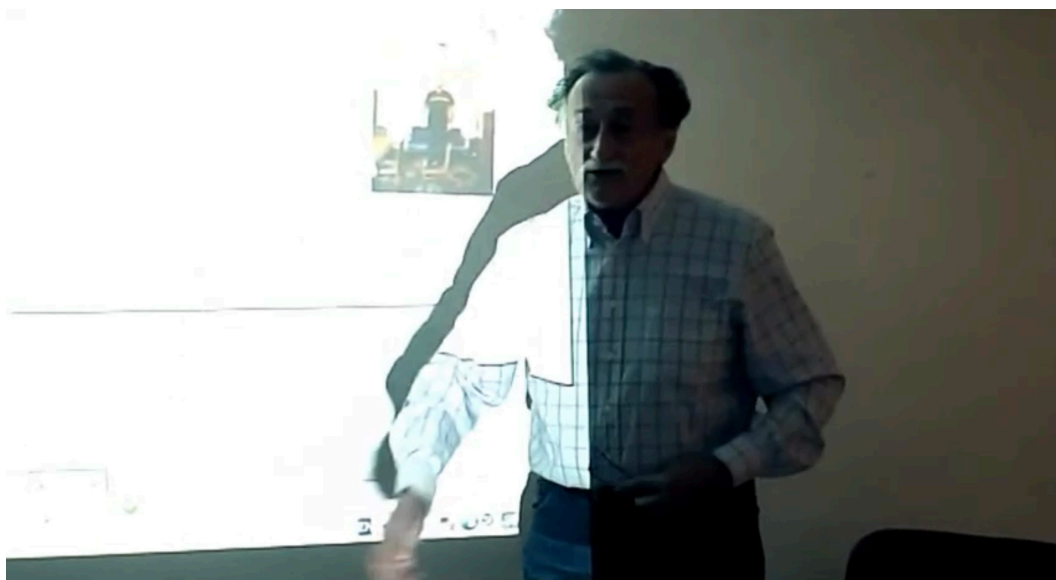


Іл. 3.1.1.80. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group».
«Cabin», відеоарт, 00:01:28 хв., Харків. 2012 р.



Іл. 3.1.1.81. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group».
«Забави», відеоарт, 00:15:00 хв., Харків. 2013 р.

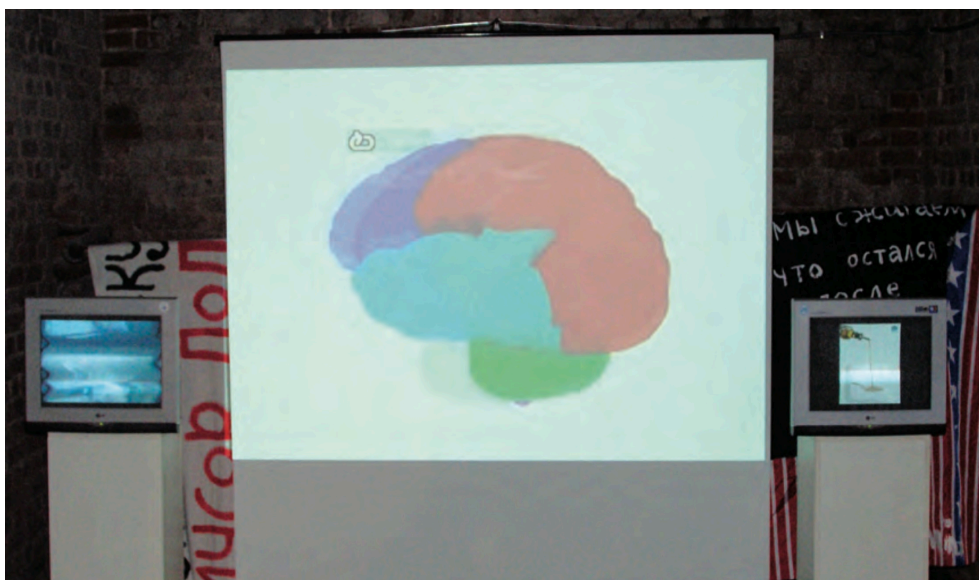




Іл. 3.1.1.82. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group».
«Тусовщики», відеоарт, 00:15:00 хв., Харків. 2013 р.



Іл. 3.1.1.83. Олексій Товпига. «Новорічна ялинка», відеоарт, Київ, арт
майданчик «Hudpromloft», Харків. 2008 р.



Іл. 3.1.1.84. Андрій Терентьєв, Марина Мартиненко, Василь Громов. «Шум»,
аудіо-відеоінсталяція, Харків. 2008 р.



Іл. 3.1.1.85. Устин Данчук. «Брати теліки», відеоарт, Херсон. 2008 р.





Іл. 3.1.1.86. Андрій Рачинський, Данііл Рєвковський. «КТМ-5», «Кіптява», Харків. 2018 р.



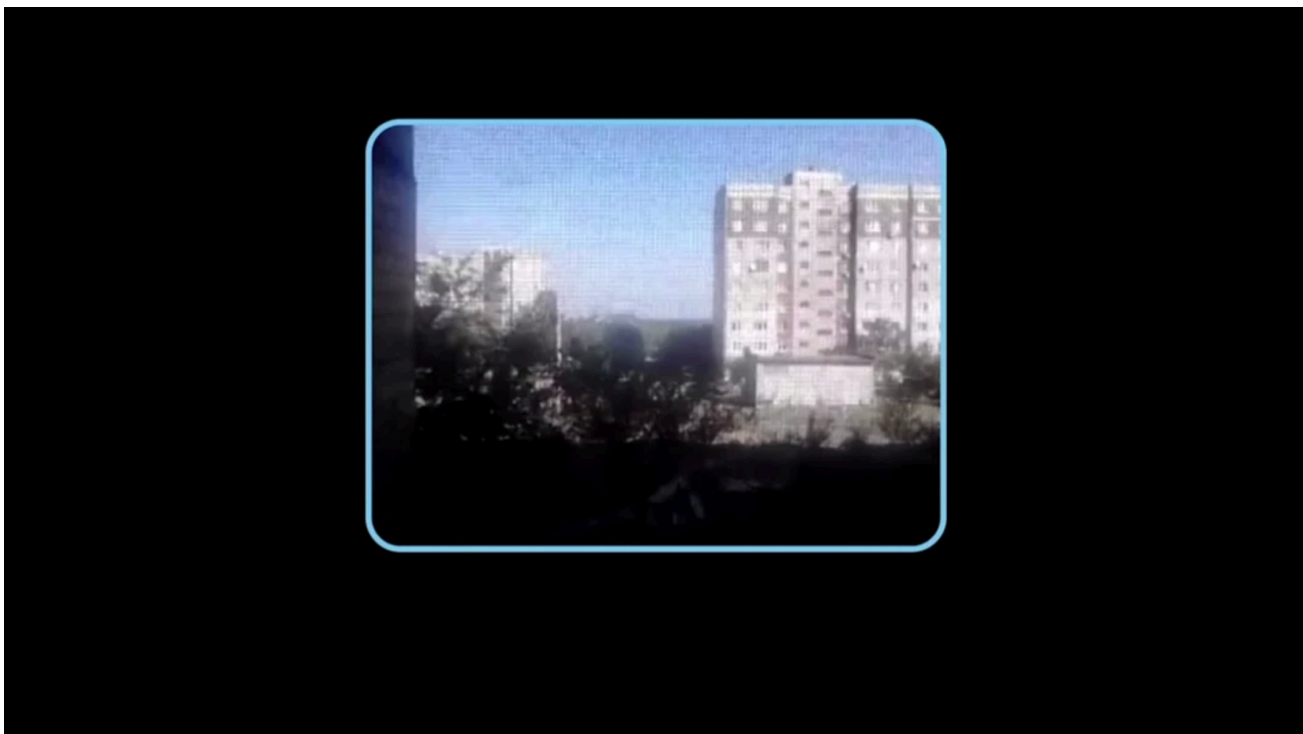




Іл. 3.1.1.87. Микола Рідний. «Seacoast», SD відео, 00:02:00 хв., Київ, Україна.
2008 р.



Іл. 3.1.1.88. Микола Рідний. «Сірі коні», HD відео, 00:38:00 хв., Київ,
Україна. 2016 р.



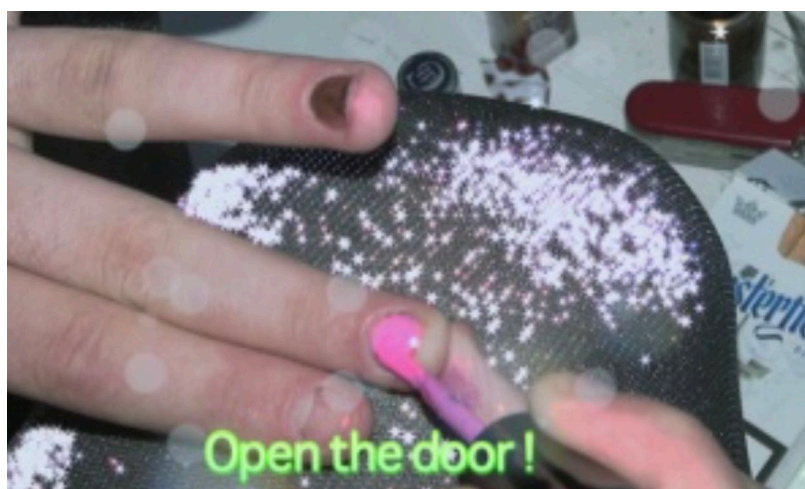
Іл. 3.1.1.89. Микола Рідний. «Ні!Ні!Ні!», HD відео, 00:22:00 хв., Київ,
Україна. 2017 р.



Іл. 3.1.1.90. Аліна Клейтман. «Супер А. Погоди своє серце», відеоарт,
00:02:25 хв., Київ. 2018 р.



Іл. 3.1.1.91. Аліна Клейтман. «П'ять вечорів», відеоарт, 00:02:36 хв., Харків, Москва. 2013 р.



Іл. 3.1.1.92. Аліна Клейтман. «All about...», відеоарт, 00:02:36 хв., Харків. 2011 р.



Іл. 3.1.1.93. Аліна Клейтман. «Історія про стару товсту дівчину», відеоарт, 00:10:01 хв., Київ. 2019 р. Тайм код – 00:07:07 хв.



Іл. 3.1.1.94. Белла Логачова. «Втікачі», відеоарт, 00:01:46 хв., Дніпро, Харків.
2017 р.



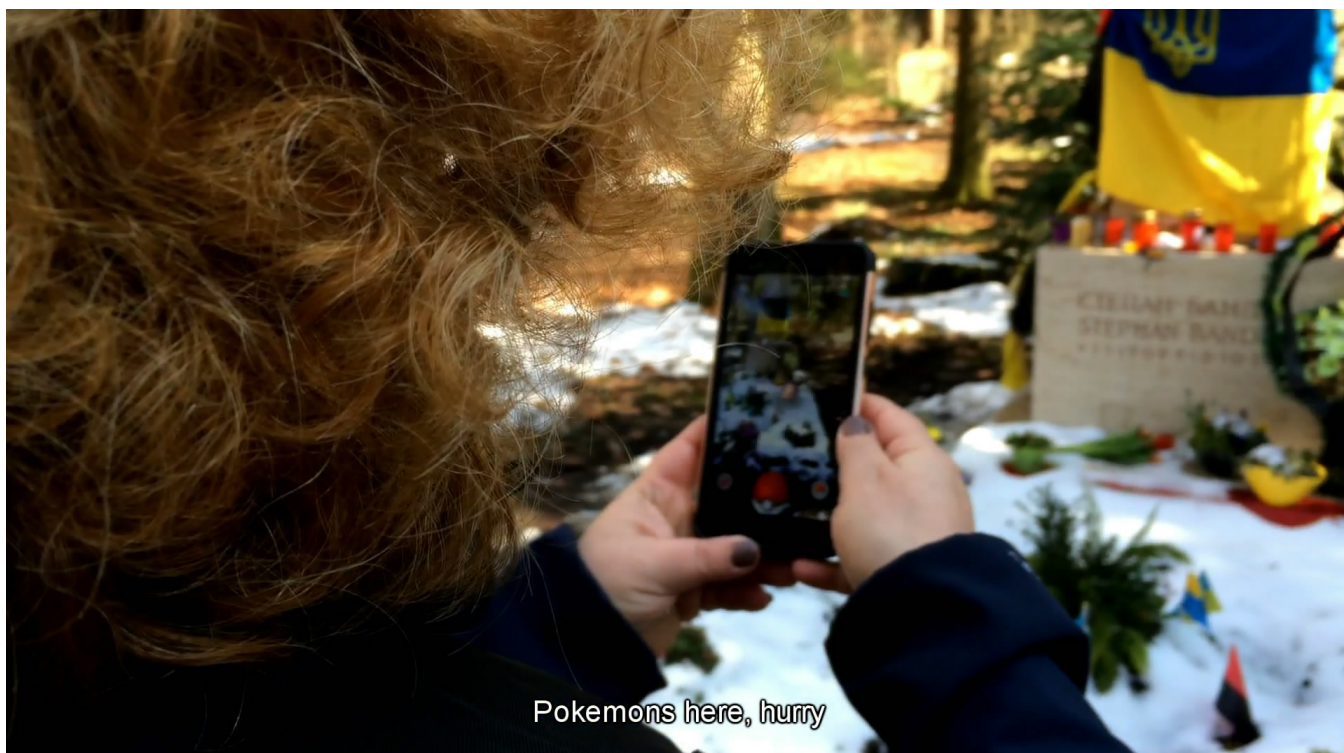
Іл. 3.1.1.95. Белла Логачова. «Рукомийник», відеоінсталяція, 00:03:40 хв.,
Харків. 2017 р. Тайм код – 00:02:27 хв.



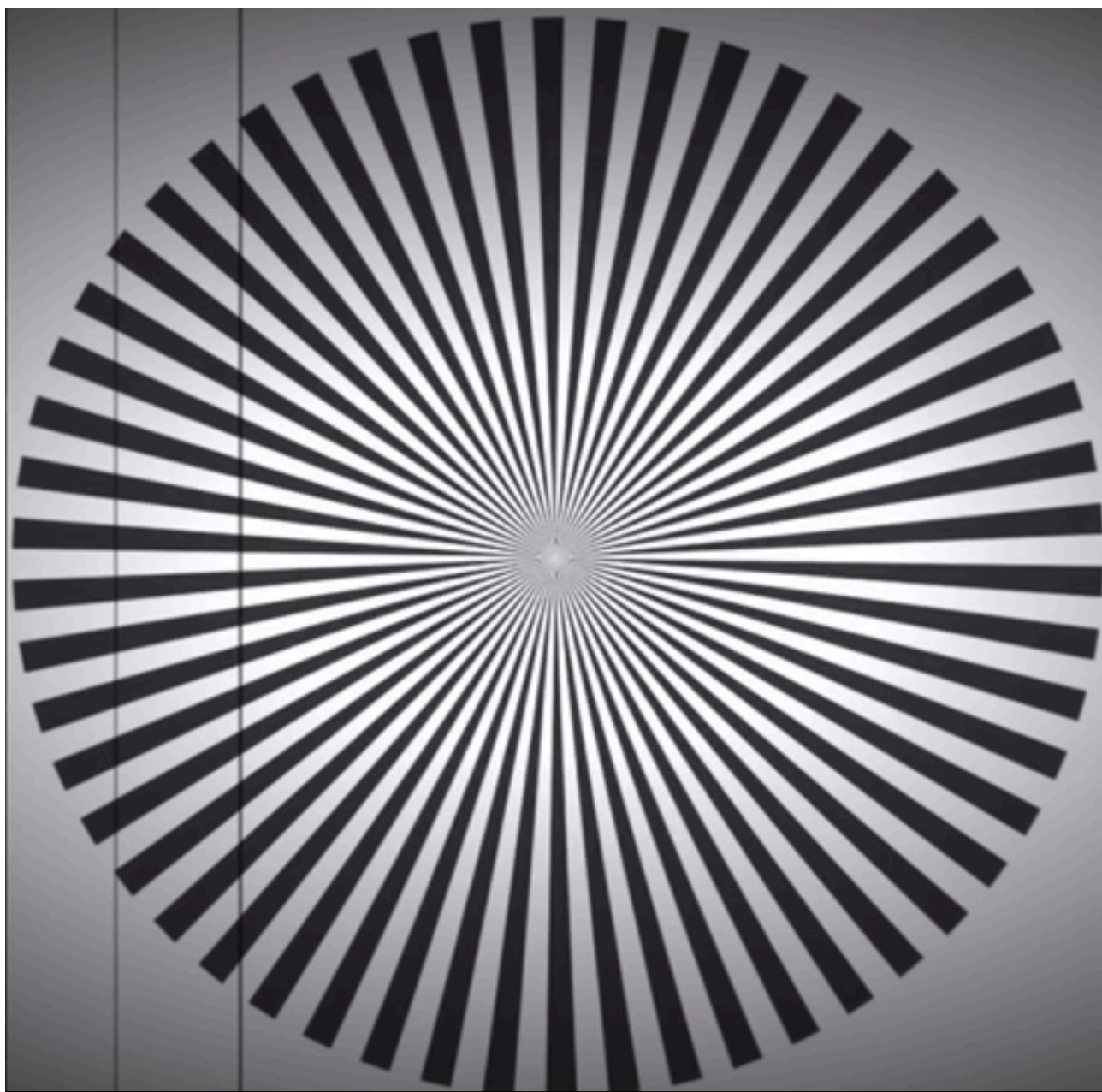
Іл. 3.1.1.96. Белла Логачова. Авторський проєкт «Спостереження», «Чайки і Вибухи», відеоарт, реді-мейд, 00:01:17 хв., Дніпро, Донецьк, Харків. 2018 р.



Іл. 3.1.1.97. Белла Логачова. «Донецьк. Дід Мороз», відеоарт, 00:06:59 хв.,
Донецьк, Харків. 2018 р.



Іл. 3.1.1.98. Белла Логачова. «Могила Бандери», 00:06:31 хв., Мюнхен,
Харків. 2018 р. Особистий відео архів Белли Логачової.



Іл. 3.1.1.99. Белла Логачова. «EYE MAP», відео віджеїнг, 00:00:45 хв.,
Харків. 2019 р.



Іл. 3.1.1.100. Сергій Братков. «Банка супу», відеоарт, тривалість невідома,
Київ. 2004 р.



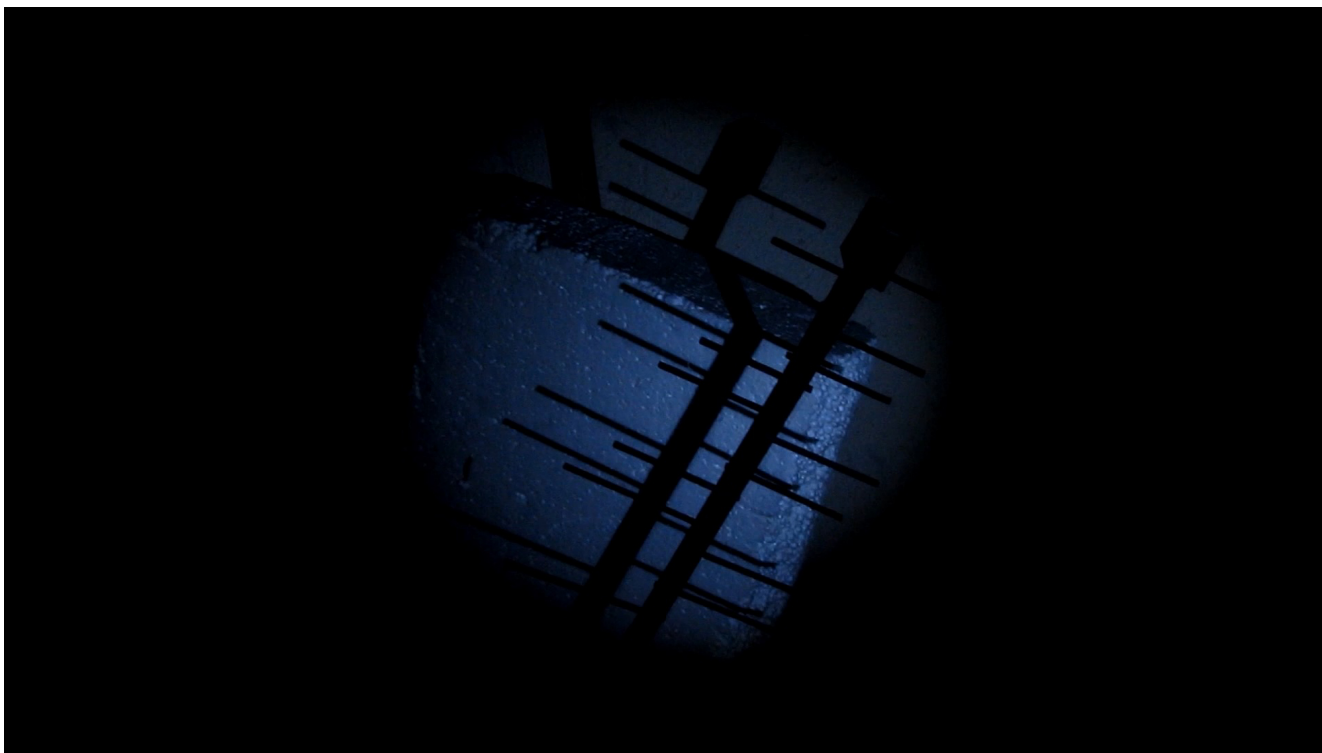
Іл. 3.1.1.101. Сергій Братков. «Vrat Film Fest», 19 короткометражних фільмів, Харків. 2019 р.



Іл. 3.1.1.102. Сергій Братков. «Балаклавський кураж», відеоарт, відеоінсталяція, 00:04:28 хв., Балаклава, Москва, галерея «Ovcharenko». 2009 р. Тайм код – 00:01:17 хв.

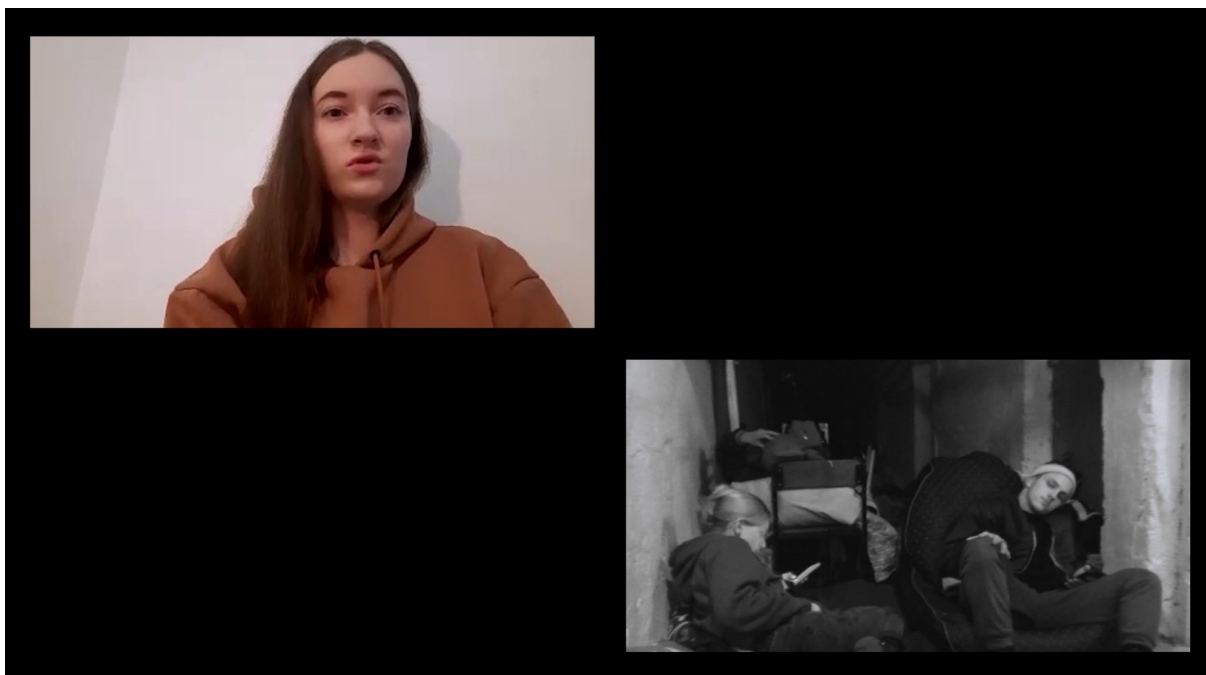


Іл. 3.1.1.103. Борис Михайлов. «Парламент», фото серія, глітч ефект, телетрансляція, Берлін, Український павільйон 57-ї Венеційської бієнале, 2014 р.





Іл. 3.1.1.104. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, група «EXcess». «Антенa», відеоарт, 00:01:37 хв., Харків. 2019 р.



Іл. 3.1.1.105. Анастасія Вакуленко. Відео документація. Павло Зайцев. Відео інтерв'ю, 00:38:23 хв., Харків, 2022 – 2023 рр.



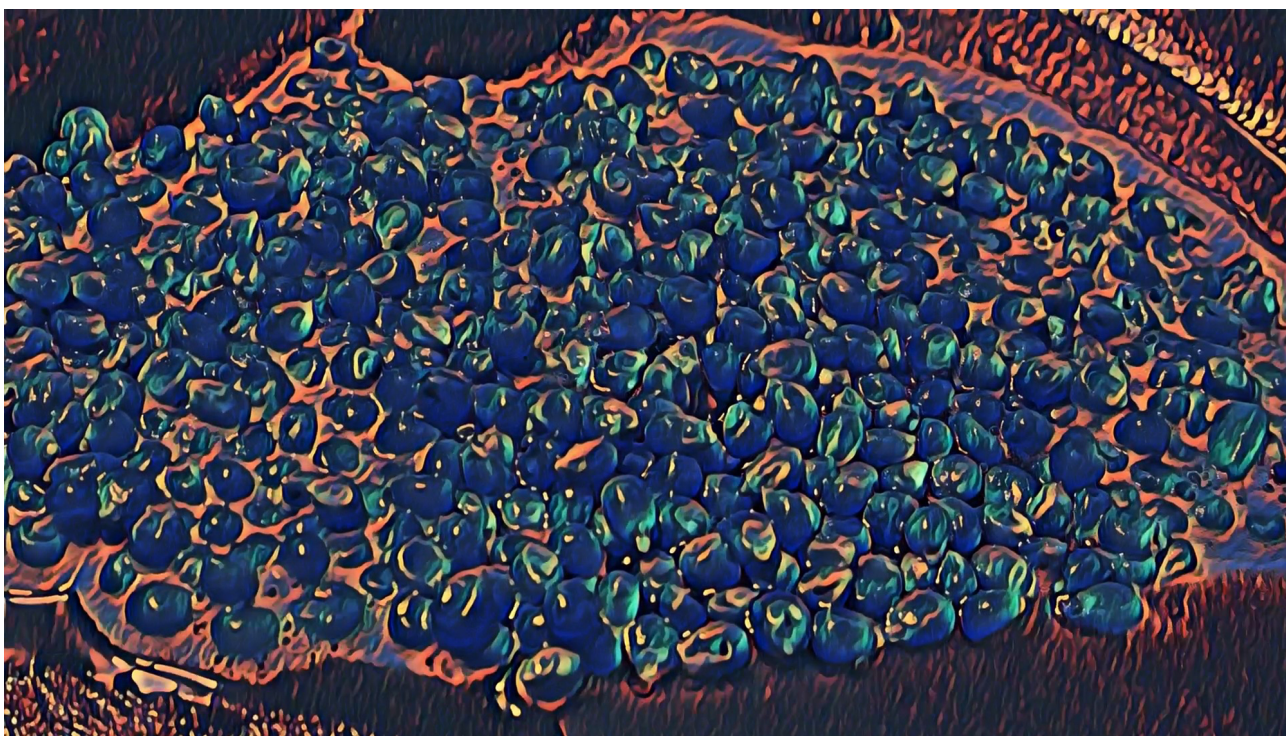
Іл. 3.1.1.106. Белла Логачова. «Лютий», відеоарт, 00:01:47 хв., Харків. 2023 р.



Іл. 3.1.1.107. Олександр Присяженко. «Північна людина», відеоарт, 00:02:04 хв., Харків. 2022 р.



Іл. 3.1.1.108. Сергій Пасічник. «Space», відеоарт, 00:01:11 хв., Харків. 2023 р.



Іл. 3.1.1.109. Андрій Прокопчук. «Peaceful explosions», відеоарт, 00:02:11 хв.,
Харків. 2023 р.



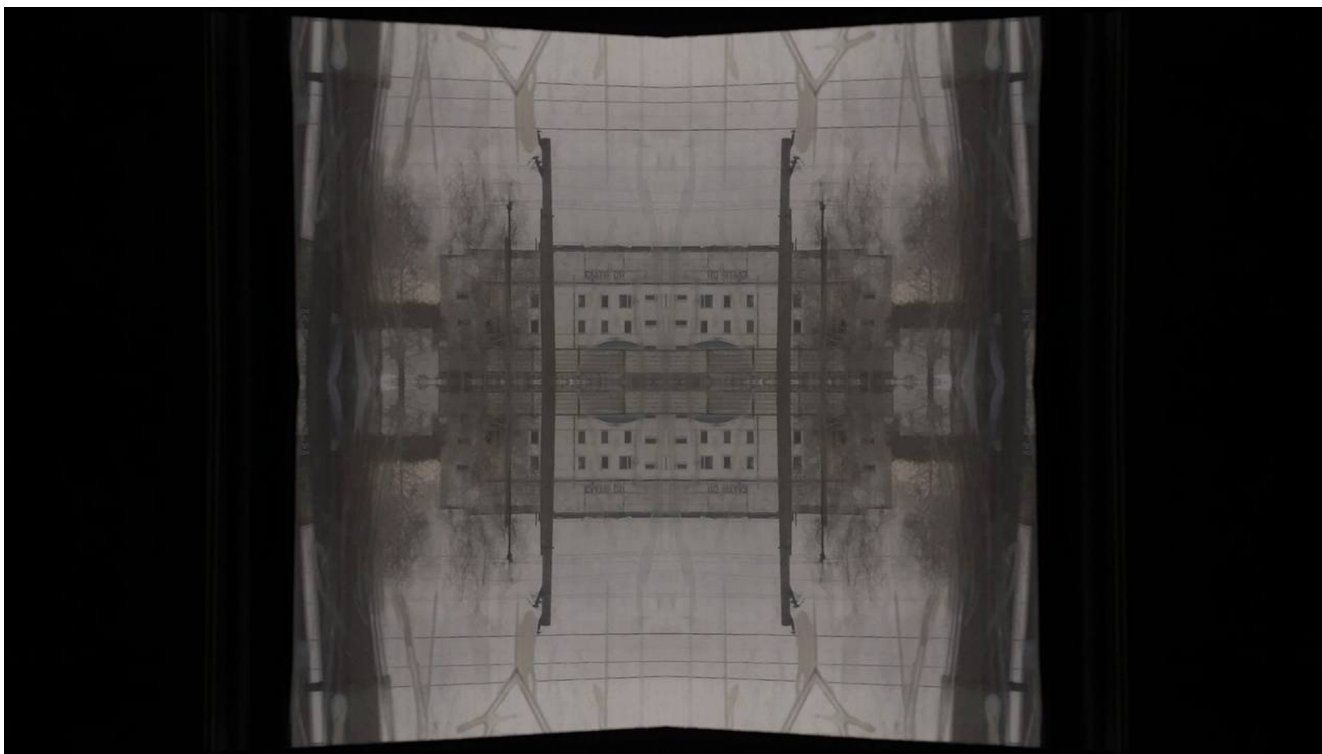
Іл. 3.1.1.110. Марта Левицька. «LSD», відеоарт, 00:01:00 хв., Харків. 2023 р.



Іл. 3.1.1.111. Анастасія Мілова. «У своєму оці й колоди не бачиш», відеоарт, 00:02:04 хв., Харків. 2023 р.



Іл. 3.1.1.112. Софія Матюніна. «Apostrophe», відеоарт, 00:02:11 хв., Харків. 2023 р.



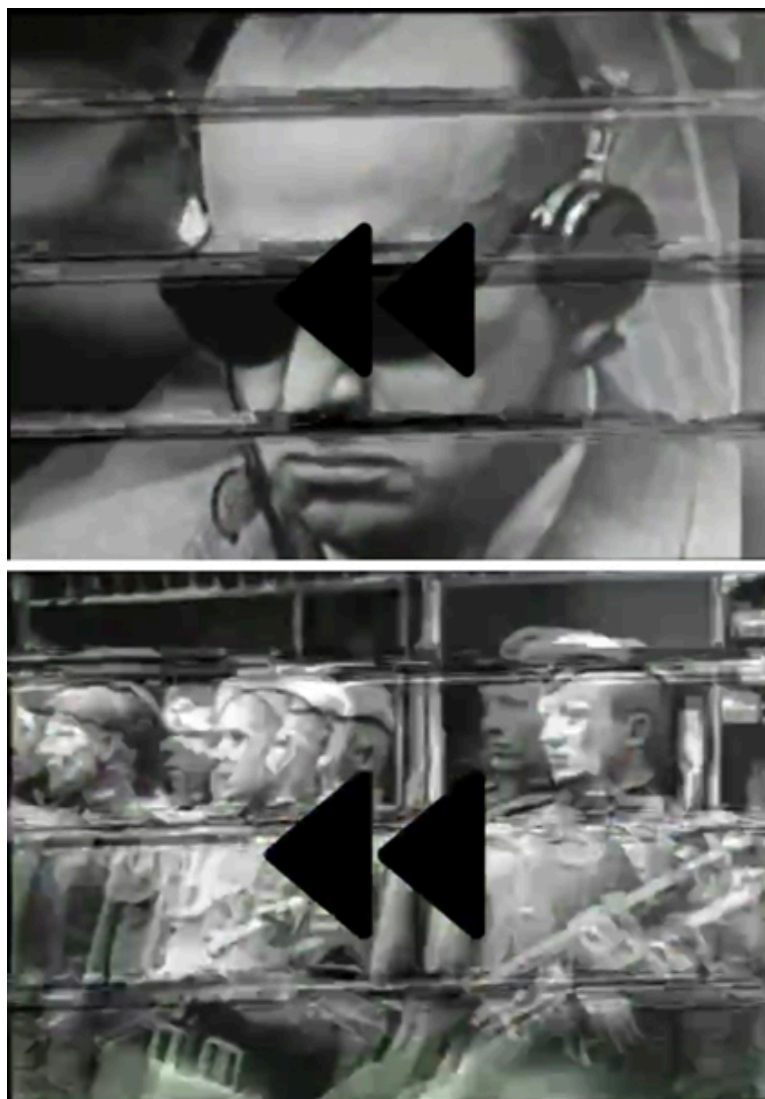
Іл. 3.1.1.113. Валерія Редько. «Без назви», відеоарт, тривалість невідома ,
Харків. 2023 р.



Іл. 3.1.1.114. Олена Окунькова. «Без назви», відеоарт, тривалість невідома ,
Харків. 2023 р.



Іл. 3.1.1.115. Наталія Шанюк. «Люта молодь», відеоарт, 00:01:38 хв., Харків.
2022 р.



Іл. 3.1.1.116. Станіслав Гаєвський. «Інмалзен», відеоарт, 00:03:30 хв., Харків.
2022 р. Тайм код 1 – 00:00:19 хв.; тайм код 2 – 00:00:31 хв.



Іл. 3.1.1.117. Катерина Ганшина. «Незламні», відеоарт, 00:00:45 хв., Харків. 2022 р. Тайм код 1 – 00:00:03 хв.; тайм код 2 – 00:00:05 хв.



Іл. 3.1.1.118. Олег Нефедов. «Loop», відеоарт, 00:02:46 хв., Харків. 2022 р. Тайм код 1 – 00:00:25 хв.; тайм код 2 – 00:00:40 хв.



Іл. 3.1.1.119. Белла Логачова, Олександр Присяжненко, «EXcess group». «Ми сюди прийшли, бо тут живемо», відеоарт, 00:43:47 хв., Харків. 2013 – 2021 рр.



Іл. 3.1.1.120. П'єррік Сорен. «Vacance», відеоарт, «Zoo Galerie», Nantes, France. 1991 р.



Іл. 3.1.1.121. Андрій Рачинський, Данііл Рєвковський. «Степ Мікі Маусів. Шукачі», відеоарт, Сумська область, Харків. 2022 р

Додаток В

Таблиці та схеми

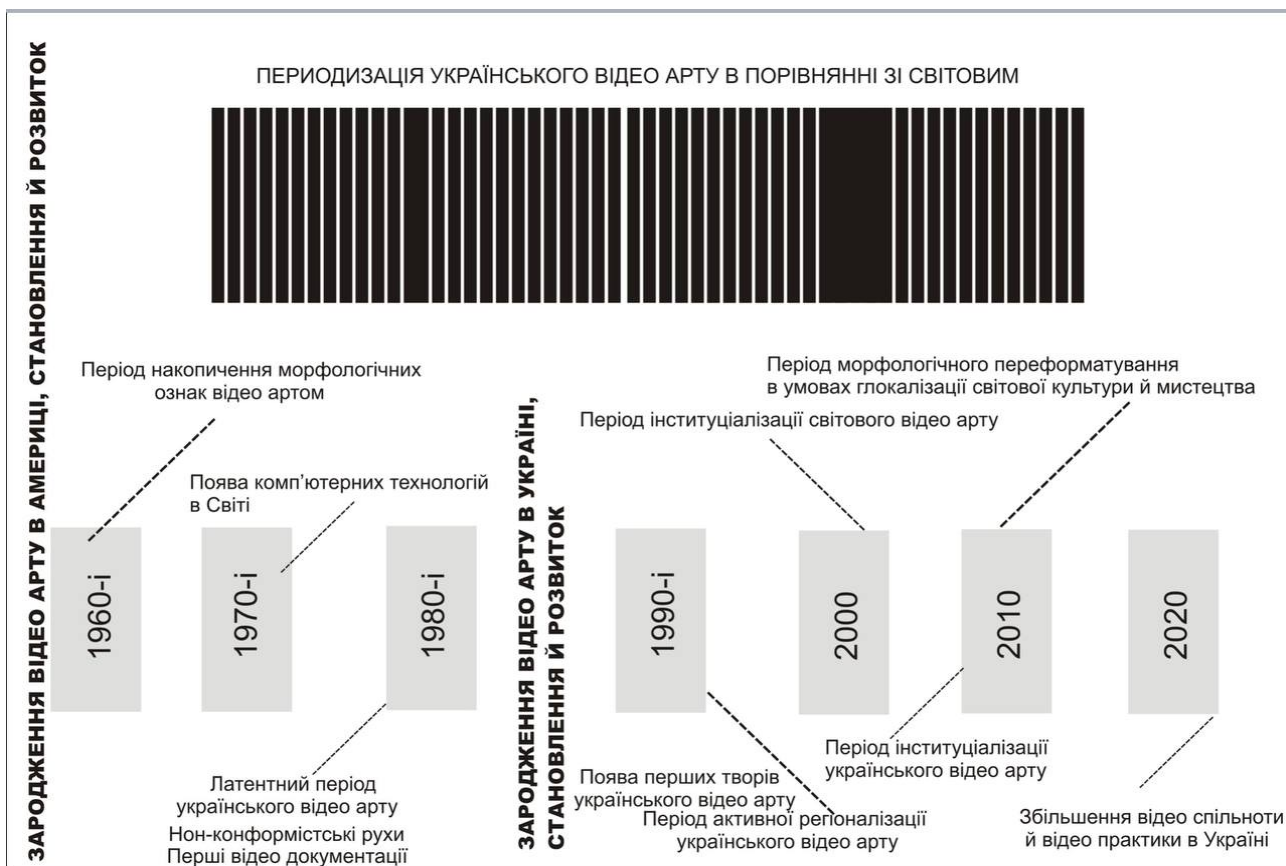


Схема 2.1
Періодизація українського відеоарту в порівнянні зі світовим.
Автор Б. Логачова. Харків. 2024 р.

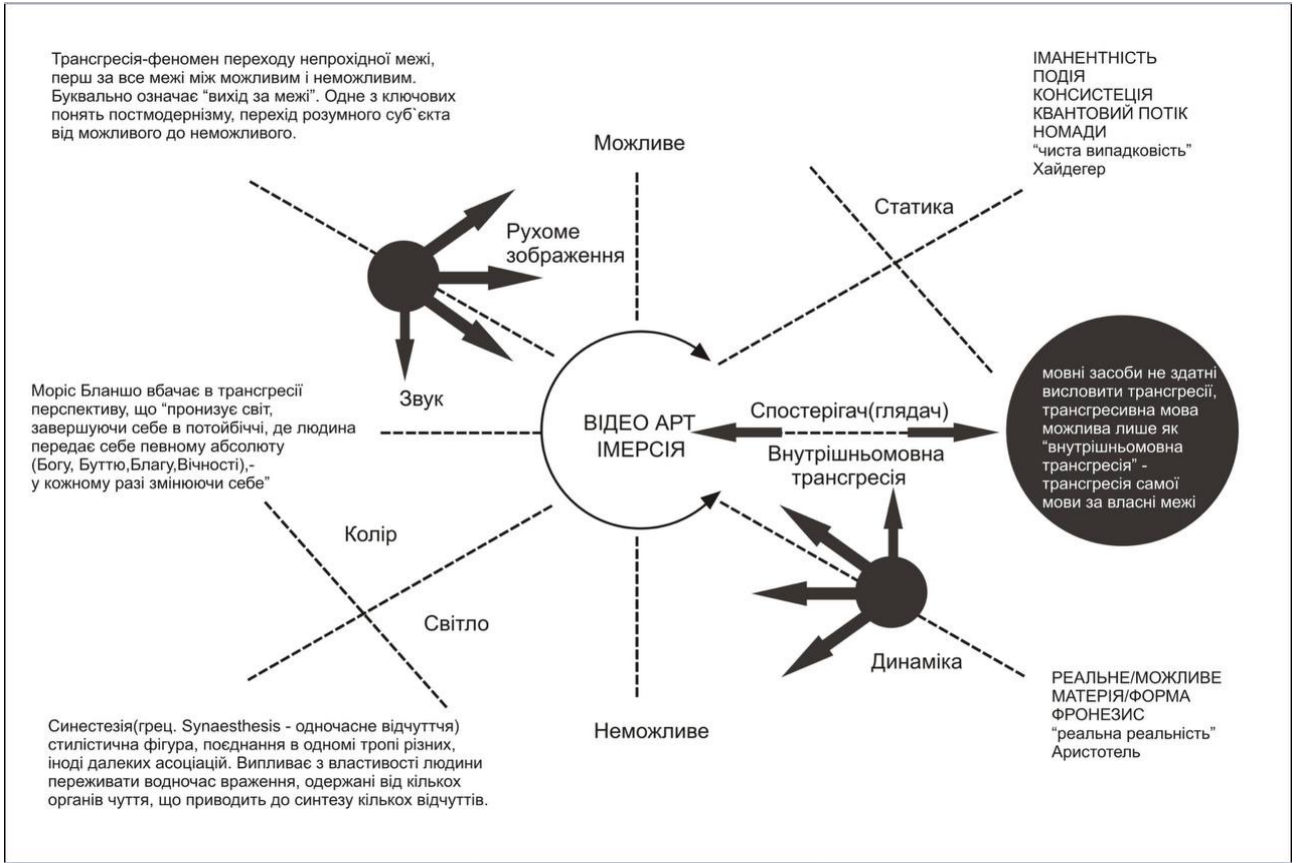


Схема 2.2
Відеоарт. Імерсійне мистецтво.
Автор Б. Логачова. Харків. 2024 р.

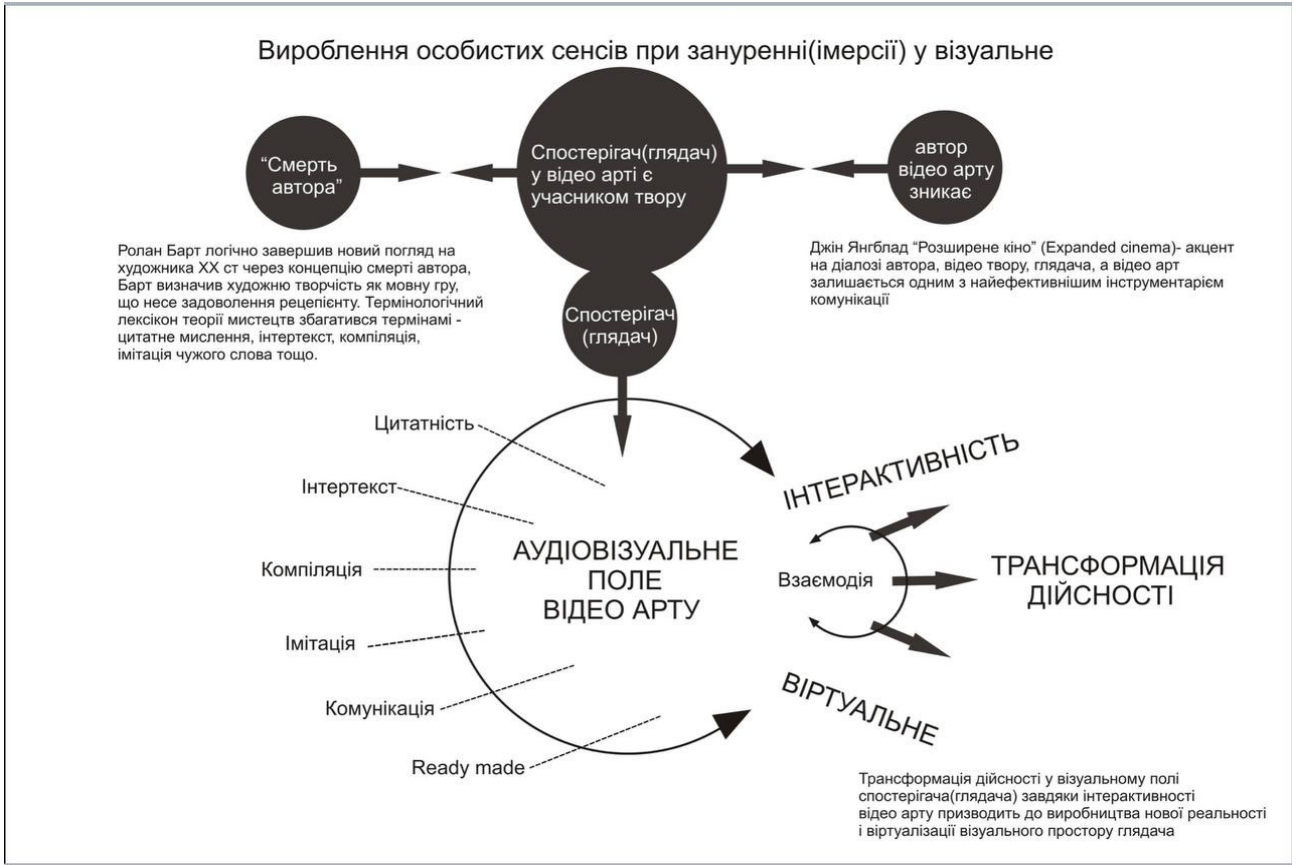


Схема 2.3

Вироблення особистих сенсів при зануренні (імерсії) у візуальне.
Автор Б. Логачова. Харків. 2024 р.



Схема 2.4

Інструменти осмислення трансформації дійсності в українському візуальному просторі кінця XX - початку XXI ст.

Автор Б. Логачова. Харків. 2024 р.

Додаток Г
Список публікацій

1. Логачова Б. В. Засоби візуальної активності відеоарту: харківські проекти «В темряві» і «Лютий». *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. № XXV(2). 2023. С. 115–129. URL: <https://doi.org/10.33625/hudprom2023.02.115>.
2. Логачова Б. Відеоінсталяція у харківській мистецькій школі: нова візуальність на початку нульових років. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірн. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. № 70. 2023. С. 55–65. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-7>.
3. Логачова Б. Харківські відеопрактики: паралельні мистецькі програми 2022–2023 років. *Fine Art and Culture Studies*. № 6. 2023. С. 54–64. URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-8>.

Додаток Г
Апробація результатів дисертації

1. Логачова Б. Акціонізм у фотографії харківської школи та нові медіамистецтва 2000-х: галерея-лабораторія «SOSka». *Kharkiv Photo Forum*. 2020. К., 2020. С. 68–73.

2. Логачова Б. Діяльність галереї-лабораторії «SOSka» в художньому середовищі Харкова 2000-х років. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*: Збірник статей. 18 травня 2020 р., ХДАДМ. Харків, 2020. С. 18–19.

3. Logachova B. New Media in Art Communities of Kharkiv in the 2000s. *Abstract of International Scientific Conference “The day of Science” / Taras Shevchenko National University of Kiev, Society of Philosophy and Cosmology*. Kyiv, April 21–22, 2021. P. 204–205.

4. Логачова Б. Відео практики харківських художників кінця 1990-х початку 2000-х: від андеграундної галереї «Навпроти» до галереї-лабораторії «SOSka». *Abstracts of International scientific and practical conference dedicated to the 5th anniversary of the book and easel graphics department*. Lviv, 2021. P. 35.

5. Логачова Б. Харківське відео мистецтво кінця 1990 – 2000-х в умовах андеграунду: традиції і сьогодення. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність*: Міжнародна науково-практична конференція, м. Харків, 14 квітня 2022 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2022. С. 64–65.

6. Логачова Б. Проект «Лютий» у контексті руху харківського відео мистецтва. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтва ХДАДМ, м. Харків, 14–15 квітня 2023 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2023. С. 71–73.*