УДК 7.038.53:791(477.83-25) "1980-2010"

Володимир **Когут**

аспірант Львівської національної
академії мистецтв

Відео-арт Львова кінця XX – початку XXI ст.: історичний контекст становлення виду мистецтва

Анотація. У статті розглянуто історичні, соціокультурні та мистецькі проблеми становлення нового медійного виду мистецтва в Україні – відео-арту. В цій статті досліджено, що мистецька резервація 1980-х –90-х років не спричинила повного занепаду творчих експериментів, а навпаки – утворила плідний рух протистояння молодих митців офіційному мистецтву, що вилилось у новий вид мистецтва для України – відео-арт. Утворено ретроспективу найвпливовіших мистецьких процесів, фестивалів і творчих об'єднань Львова, які посприяли виникненню нових авангардних спрямувань. Проведено аналіз виставки «Приглашения к дискуссии», а також відкриття нових галерей які пропонували новому глядачеві –нове мистецтво, серед них «Центр Європи», «Три крапки», «Дзига». У 90-х роках у цих галереях відбувалися переломні для України виставки «Театр речей, або екологія предметів», «Дефлорація» та «Виставка конгресу лікарів-українців». Везувієм масового нонконформізму Львова став фестиваль «Вивих», що відкрив багато нових імен у експериментальному мистецтві та відео-арті. Розглянуті персоналії львівського осередку відео-арту: Андрій Бояров, Альфред Максименко, Ганна Куц, Віктор Довгальок, Ігор Подольчак? Сергій Петлюк та ін.

Ключові слова: відео-арт, відеоексперимент, альтернативні мистецькі практики, відео-документальний перформанс, нонконформізм 80-х у Львові.

Постановка проблеми. Світло, рух, потік цифрових даних, документація людського життя та поведінки, генерування й обчислення даних у реальному часі, об'єктивність і мінімалізм

застосованих засобів – усе це характеристика нового виду ХХ ст. у мистецтві – відео-арту, який має тенденцію до процесуального та нематеріального способу творення. Ось чому цей вид мистецтва задумувався не як зображальність, де зберігається і фіксується мистецький образ, а як місце візуалізації обговорення конкретної проблеми. Становлення теоретичної концепції виникнення та сприймання мистецтва відео-арту в Україні та у Львові зокрема, збіглося з періодом активного реформування мистецького середовища кінця ХХ ст., що мало не лише образотворчі передумови, але й такі як деконструкція політичних режимів і утворення нових пластів соціокультурних проблем, які не могли б повною мірою бути виражені засобами образотворчих медіумів. У Львові відео-арт пройшов шлях становлення з усіма особливостями розвитку образотворчого мистецтва в соціалістичний період, та все ж відбувся як явище в 90-х роках ХХ ст. що, у свою чергу, зумовило появу плеяди діячів культури та вплинуло на інші альтернативні варіанти мистецького вираження тих часів. Окремі твори та персоналії стали особливим каталізатором утворення відео-арту у Львові та надовго стали синонімом «дослідницького» підходу до вирішення й утворення нових рефлексій візуальної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерельна база статті складається з трьох груп досліджень, перша група – це вітчизняні джерела, які розкривають передумови виникнення та становлення відеоарту у Львові, а відтак в Україні. Це праці вітчизняних дослідників: О. Соловійов [11], С. Побожій [5], Я. Пруденко [7; 8], К. Стукалова [12].

Друга група – здебільшого іноземні дослідники та філософи, які досліджували феномен відеоарту та мистецького візуального образу й створювали провідні філософські концепції сприймання відеомистецтва, а саме: М. Раш [9], Ф. Жульєн [3], Л. Мановіч [18], також польська дослідниця, яка досліджувала зародження відеоарту в Польщі К. Сенькевіч [16; 17]. Її праці дали змогу провести певні аналогії розвитку одного й того ж процесу на суміжних територіях. До цієї групи належить відома львівська дослідниця Д. Скринник-Миська, яка аналізує філософію фундаментальності понять «сучасного мистецтва» та «сучасного митця» [10].

Третьою групою досліджень слугують наукові розвідки загального способу існування мистецтва у період зародження відеоарту

у Львові (кінець 80-х – початок 90-х років). Найширшу картину творчої епохи соціалістичного тоталітаризму в Україні та у середовищі Львова дають праці дослідника та мистецтвознавця Ореста Голубця [1; 2]. Також вагомий внесок у дослідження розвитку перших незалежних інституційних та галерейних платформ 1990-х представив у своїх працях львівський дослідник Богдан Шумилович [11–13], який продовж багатьох років аналізує медійні процеси львівського осередку.

Метою статті – з'ясувати шлях становлення й розвитку відео-арту у Львові, особливості застосування нового медійного стилю в особистій мистецькій ідентифікації для окремих художників і львівського осередку загалом, а також відтворити соціальний та історичний контекст «перебудови» у вираженні та сприйманні нових візуальних ідей за допомогою технічних засобів відеокамери в образотворчому мистецтві.

Виклад основного матеріалу статті. Рух відео-арту виник з неодадаїстичного маніфесту «флюксусівців» – митців, що належали до цього міжнародного протесту художників, архітекторів і дизайнерів пов'язаних переважно із США, притаманною рисою котрих було певне змішування та видозмінювання мистецьких форм вираження. Насамперед йдеться про першовідкривача Нам Джун Пайка, який вперше ввів відео в мистецьке концептуальне середовище. У Європі художники, пов'язані з «флюксусом», почали використовувати телевізор і його проекцію насамперед у якості відео-об'єкта – це і стало характерною рисою європейського шляху розвитку відеомистецтва.

Проте у Східній Європі перші спроби з новим видом мистецтва відео – з'явилися у 1970-х роках, це були експерименти на периферії тоталітарно-ідеологічного режиму СРСР – Чехословаччина, Угорщина, Польща, ці території були позбавлені жорсткого контролю, що створювало сприятливий клімат для творчих експериментів які жодним чином не вписувалися в доктрину соціалістичного мистецтва. У Польщі відео-арт почали використовувати студенти кафедри кіномистецтва на початку 1970-х років у середовищі кіномайстерні в Лодзі – тут панувало вільне від ідеалістичного апарату середовище, найяскравіші представниками якого є Войцех Брушевський, Павел Квієк, Йозеф Робаковський, Ришард Васко. Хоч усі автори і систематично працювали з новим видом, проте офіційного визнання на професійній мистецькій арені їхні експе-

рименти не отримували [17].

Відео-арт цього експериментального періоду протиставляв себе комерційному укладу телебачення та кіноіндустрії – це був прогресивний рух який розвивався осторонь за допомогою власних фізичних і технічних можливостей митця.

В Україні, порівняно з Польщею, будь-які спроби експериментів сприймалися набагато гостріше та вкрай негативно, відтак усе це вилилось у жанрову резервацію для мистецького середовища на понад два десятиліття.

У СРСР мистецтво для публічного демонстрування мало проходити процедуру лобювання від місцевих органів і спілок художників, тож про творчі пошуки в інноваційних медіа годі було говорити. З відео в Радянському Союзі асоціювався зазвичай пропагандистський та капіталістично-буржуазний апарат, комерційна складова кінематографу та телеєфірів узурпувала будь-які спроби вносити відеопродукцію до жанрів мистецтва музейного або бодай виставкового характеру. Обмежений, проте все ж якийсь доступ до апаратури мали, зазвичай, кінематографісти та поодинокі власники портативних кінокамер, які знімали на плівку 8 мм, зазвичай це були експериментальні відео, які не могли офіційно демонструватись, і обговорювались на квартирних виставках – ще один феномен котрий породила соціалістична монополія на мистецтво. У 1980-х серед митців у Львові така кінокамера була у Альфреда Максименка та його брата, вони разом утворювали різні експериментальні сценографічні імпровізовані видива, у власній квартирі та фіксували їх. Проте це жодною мірою не було акціонізмом чи документальним проявом, це були перші інтуїтивні пошуки нових застосувань камери як художнього матеріалу, з яким можна працювати й досліджувати його візуальний продукт.

Розвиток нонконформізму в Україні набував усе більшої квінтесенції, яка згодом повинна була вилитись у щось радикально нове, передумовами цього стало проведення у Львові 1987 р. виставки молодих представників мистецтва з назвою «Приглашение к дискуссии», організатором і куратором якої став Юрій Соколов, де було представлено генерацію нових львівських художників, участь взяло 111 митців, яким було дозволено значно більше від звичайного, проте пильний нагляд комсомолу за подіями ніхто не відміняв, на виставці окремі художники застосовували серед різноманіття засобів – частковий активізм. Виставка відбувалася в

церкві Марії Сніжної. Згодом Ю. Соколов стає засновником галереї «Центр Європи». 1988 року у Львові стається знакова подія – на першому поверсі готелю «Дністер» у рамках діяльності «Центру Європи» відбувається експозиція «Театр речей, або екологія предметів», куратором якої був Ю. Соколов [13, с. 611]. Звісно, що після таких неоднозначних загравань з владою «Центр Європи» був позбавлений права займати територію готелю «Дністер», і його діяльність змушена була перейти в тінь. Засновники «Центру Європи», об'єднавшись, вирішили створити масштабний міжнародний фестиваль «Плюс 90» – це вже була не просто виставка живопису, фестиваль включав покази фільмів, експериментальну анімацію, літературні та музичні заходи, основою фестивалю стала експозиція молодого мистецтва України, США, Росії, Німеччини, Польщі, Вірменії, Ізраїлю.

Георгій Косован 1988 р. відкриває галерею «Три крапки» на вул. Коперника, одну з перших приватних галерей яка у Львові почала задавати тон новим течіям і формам вираження у мистецтві. 1990 року в цій галереї відбулися переломні для України події «Дефлорація» та «Виставка конгресу лікарів-українців». Ці виставки були вже не завуальованим протестом, а повністю відкритою провокацією та опозиційною акцією для мистецького середовища того часу. Ці події у Львові є першими яскравими кроками від простого експонування неофіційного мистецтва й модернізму до чітко сформованих кураторських і персональних дослідницьких проектів постмодернізму в Україні загалом.

У травні 1990 р., коли фактично ще панував радянський режим, група молодих активістів організувала фестиваль «Вивих», присвячений Дню визволення Африки та з нагоди першої річниці Львівського студентського братства, режисером усього дійства був Сергій Проскурня. Мета фестивалю – продемонструвати альтернативні й нові засоби для вираження мистецьких ідей, проте після ознайомлення зі збереженим візуальним і оповідним матеріалом можна зазначити, що домінувала все ж літературно-політична конструкція фестивалю, адже це була одна з перших публічних спроб проговорити та репрезентувати всі ці політичні й національні ідеї та змісти, якими буквально був просякнутий увесь інтелектуальний осередок за минулі роки. Фестиваль був повторений знову 1992 р.

У 90-х роках Львів остаточно був переповнений революційними мистецькими формуваннями та лабораторіями, які утворили

підґрунтя для розвитку нових технік, відтак 9 квітня 1991 р. був утворений «Фонд Мазоха», авторами якого стали Ігор Подольчак, Роман Віктюк та Ігор Дюрич. Діяльність об'єднання своїми творами ототожнює себе з класичними європейськими практиками акціонізму. Основною відмінністю було те, що «Фонд Мазоха» позиціонував себе не як інституція, а як художник-суб'єкт, інтегрований у діяльність суспільства та його політичного життя зокрема. Усього за кілька років відео-арт саме цього фонду буде представляти вже незалежну Україну на Венеціанській бієнале, проте до цих експериментів було потрібно ще кілька подій – останні зрушення в мистецькому середовищі.

1993 – 1994 рік – Львів став «Везувієм» усієї експериментальної та альтернативної культури України: перформанси, гепенінги, відеодокументування, відео-арт, експериментальна анімація, усе це з'являлося з блискавичною швидкістю і безперервно продукувалось митцями в осередку. У цей період Влодко Кауфман у приміщенні сучасного музею Пінзеля у Львові організовує свій масштабний проект енвайронмент з елементами перформансу та гепенінгу «Листи до землян, або 8 печатей», ці роки були періодом, сповненим свободи й уседозволеності хоча художники й не наважувались відокремлювати у своїй мистецькій діяльності такі практики як перформанс, проте експерименти з різними техніками, особливо на відкритті виставок, митці таки запроваджували у свій доробок. Ця акція розпочала діяльність нової альтернативної інституції «Дзига» (вул. Вірменська), згодом 1997 р. трансформується у галерею, арт-директорами якої стали Влодко Кауфман та Сергій Проскурня.

Відео-арт в Україні зароджується наприкінці 1980-х років, з перших відеодокументацій перформансів енвайронменту та гепенінгів у Львові. Відеокамери проникли в побутове, а згодом у мистецьке середовище із Заходу, зазвичай історія будь-якого відео-арту, або ж відеоекспериментів того часу розпочинається з розповіді як у митця опинилася кінокамера та відеоапаратура. Одними з перших, хто систематично працював з відео як з новим мистецьким жанром був Андрій Бояров який відзначався лабораторно-дослідницьким підходом до мистецтва, що на багато років випередило тогочасну мистецьку публіку, яка не до кінця навіть усвідомлювала, що робити з усією отриманою «свободою» і подекуди кидалась від одних ідеологічних крайнощів до інших. Андрій Бояров навчався в Естонії, проте увесь перший свій експериментальний період з

відео-артом кінця 1980-х – початку 1990-х пропрацював у Львові. Унікальною особливістю А. Боярова було те, що він активно залучав до своїх відеодослідів «запозичений візуальний продукт» і утворював із цього нову мистецьку реальність. Така суміш технік і посилян з одного виду мистецтва на інший, є рідкісною рисою застосування відео-арту та нових медіа в українському мистецтві. Проте незалежно від надзвичайної мистецької цінності цих експериментів, сам А. Бояров залишався без плеяди послідовників та працював винятково самотужки в цих міждисциплінарних візуальних дослідженнях.

Важливу трансмедійну роль відігравала документалістика нових мистецьких зворушень Львова, відтак обмежене коло людей, які мали кінокамеру, намагалися максимально документувати всі перформанси гепенінги та інші акції – в мистецьких колах ці дійства мали назву «видива». Хрестоматійною для львівського мистецтва є відеодокументація 1993 р. перформансу Петра Старуха «Winter Kaput». Основну частку документальних фіксацій перформансів і видив того часу виконали Тарас Чубай, Ярослав Максименко (брат проф. Альфреда Максименка) та одеська група дослідників з кіноінституту.

1993 року Влодко Кауфман вчиняє видиво «Листи до землян, або 8 печатъ». Особливістю цього дійства є те що вже на стадії створення була залучена відеокамера як також частина усього дійства. В. Кауфман у своєму творі поклав початок руйнації суто документалістичної функції відеокамери, усе дійство записувалося та планувалося використати для створення повнометражного сюрреалістичного твору, котре не мало б на меті бути комерційним кіно, а вже планувалося для використання у музеї як окремий експонат. Тут варто окреслити доволі неочікувану думку українського дослідника О. Соловйова про те, що нові умови реальності привносять в живописну картину мутацію до міри де живопис мімікрує стилістичною мовою відео, анімації та мультимедії [11, с. 110-111]. Відтак спостерігаємо, що взаємовпливи розвитку між відео-артом і живописом є тотожними і такими, що розвивають один одного, отже, значущість і виразність художньої мови відео-арту є настільки влучною для своєї епохи, що змогла потіснити і повпливати на візуальну сутність живопису.

1993 року «Фонд Мазоха» створює «Мистецтво в космосі» – складну медійну роботу, яка залучила до створення велику кількість

учасників, результатом була виставка в космосі на міжнародно-космічній дослідницькій станції «Мир». Виставка складалася з графічних робіт Ігоря Подольчака, які демонструвалися на відеокамеру, а запис ретранслявався назад на землю. Це утворювало складний вміст концептуального значення меж виставкового простору, що, у свою чергу, розширило експозиційні можливості мистецтва до надлюдських масштабів. Проект мав до реалізації другу частину – це виведення у відкритий космос книги Якоба Беме, яка мала залишатися на орбіті та стала б першим штучним (вкладалась аналогія до слова «sztuka» – мистецтво) супутником Землі. Однак ця частина проекту не була реалізована через технічні проблеми на самій космічній станції «Мир». Відеоробота репрезентувала вперше незалежну Україну на Венеційській бієнале в Сан-Паулу, куратором українського павільйону була Марта Кузьма. Україну разом з роботою І. Подольчака в павільйоні представляв Олег Тістол та Ігор Копистянський без дружини Світлани (вона у цей рік представляла російську сторону). На думку К. Стукалової, такий підбір і фінансування художників Джордж Сорос вчинив за стратегією «no risk» – чисте й музейне представлення українського зрізу тих часів [12, с. 16]. Відтак бачимо, що до 1993 р. різні художники своїми експериментами максимально наблизилися до остаточного утворення мистецького способу вираження через відео як новий жанр, і такий переломний перехід відбувся.

Станом на 1993 р. Львівська академія мистецтв уже мала новостворену кафедру монументального живопису засновану 1991 р. на ній активно велися пошуки нових художньо-візуальних образів. За участі професора кафедри Альфреда Максименка Ганна Куц і Віктор Довгалюк створюють сценарний відео-арт, який містив характерну естетику «знакового мінімалізму» з частковими елементами супрематизму й утворював своїм хронометражем символічну систему. Сакральна знаковість – одна з найхарактерніших рис для школи А. Максименка. Цей метод розкладає концепцію викладу мистецького твору на окремі елементи та акумулює в кожному образі максимальний інформаційний вміст. Відеоробота названа «Хрести» – через те, що вміст образів, якими була уся просякнута, зведений до найпростішого з найбільшим вмістом геометричного символу – хреста. Сам твір складався з експозиції живопису в костелі Непорочного Зачаття Діви Марії Кларисок на вул. Личаківській. Дійство відео-арту відбувалось уночі в оточенні

живописних полотен із символікою хрестів і бінарних знаків (90х90 см), були експоновані на архітектурних склепіннях і це утворювало діалог класичних розписів і крайнього мінімалізму. Саме дійство утворювали оголені постаті Віктора Довгалюка та Ганни Куц які своїми рухами та натурними постановками продовжували знакову систему хрестів зображених на полотнах. Проте відмінною ознакою концепції на противагу класичному перформенсу було те, що дійство відбувається виключно для відеокамери, увесь відеоарт пронизаний авторською тезою Ганни Куц «Лінія життя – лінія смерті». Режисером і співавтором твору став А. Максименко. Основним концептуально-дослідницьким переходом цієї знакової відеороботи є те, що вона не перекреслює і не заперечує попередню медійність, як це зазвичай буває, і було в історичному контексті розвитку відео-арту інших країн і українських осередків. Творці «Хрестів» вбачають у відео-арті гармонійне продовження своїх пошуків з традиційних технік – таких як живопис, графіка та утворюють міст (сполучення) між іншими альтернативними способами вираження – перформанс, енвайронмент. Це унікальне явище, відтак відео-арт, у Львові з'являється усвідомлено як гармонійне продовження розвитку мистецької культури середовища, а не в ознаках молодіжних протестів чи демонстративних «загравань» з закордонними видами мистецтва.

Наступний відео-арт групи «Таран» (таку назву мали В. Довгалюк, Г. Куц і А. Максименко у львівський період творчості) був «Я є час», створений 1996 р. Конструкцією цього твору стало «життя часу» і процес його природної й насильницької руйнації та розкладання. На відміну від «Хрестів», цей відео-арт був просякнутий динамічними образами людських руйнацій над «артефактами» – предметами, на котрі проектувалася сутність часу, та які пропускалися через велику кількість подразників: вогонь, вітер, вода, кислота, гравітація, вибух, тиск та ін. Тут слід провести аналогію з усім альтернативним мистецтвом 1990-х років України, яке буквально в усьому промовляло через «руйнацію, та розшарування» норм і конструкційних порядків, проте у своїх роботах «Таран» демонструє не хитку спробу заперечення й анархізму, а представлення нових запитань для кожного глядача України, а саме – природа часу та зіставлення зі шкалою життєдіяльності людини та її продуктів діяльності. Це ретранслює до фіналу відео-арту «Я є час», конкретно – до утворення артефакту самого «часу» – предмети, утворені під

час цих імпровізованих акцій у відео-арті 1996 р. зберігаються як експонати в галереї «Дзига» у Львові до сьогодні.

1997 року Г. Куц і В. Довгалюк переїхали до Києва та працювали при лабораторно-дослідницькому інституті Центрі Сучасного Мистецтва ім. Джорджа Сороса (ЦСМ). Центр надавав фінансову та навчальну підтримку розвитку нових медіа у мистецтві. Завдяки спробі себе в медійному мистецтві та програмуванні генеративного мистецтва, Віктор та Ганна згодом за порадою А. Максименка емігрують у Берлін – епіцентр медійного мистецтва у світі, з цього часу їхня група має назву «akuvido». 1998 року створюється 3D анімаційний проект «360 B'U» в якому Віктор і Ганна технічно виконували запропоновану концепцію А. Максименка. За період 1998–2000 року утворюється інтерактивний проект «ease», згодом akuvido активно інтегрують нові медіа у свою творчість – інтернет-арт, аудіовізуальний перформанс, генеративне мистецтво та ін. Після 2000-х років утворені проекти: «webwürfelwerkstatt», «decode», «stir mesh», «stadtsoundstation», «NebeNeiNaNder 1.3», «city_interactive», останньою на момент написання статті є робота «project -+» створена у 2005 році була демонстрована на аудіовізуальному фестивалі «Деталі звуку» у Києві 2005 року.

У Львові медіа мистецтво починає все більше залежати від виставкових просторів та інституцій, де б могло бути представлено відтак у 2008 році відбувається перший «Тиждень актуального мистецтва» та ініціативний проект мистецького об'єднання «Кома» фестиваль «Арт-депо», тут були представленні відеоінсталяції Влодка Кауфмана, Михайла Барабаша, Мирослава Вайди, Сергія Петлюка та Олексія Хорошка – хоч проект і був новим довгоочікуваним жестом для реалізації медійного потенціалу в мистецтві, він не отримав належної відвідуваності глядачів, проте варто зазначити, що згуртував навколо себе людей які цікавляться і займаються відеомистецтвом, і надав поштовх для подальшого розвитку в осередку.

Проблема сприймання і репрезентації відеомистецтва в Україні все ж залишається гострою та перебуває в процесі свого становлення, відтак становлення нового жанру не завжди відбувається паралельно з його сприйманням і готовністю до комунікації соціуму з ним, інколи потрібен час. Дарина Скринник-Миська зазначає, що сучасний художник створює власний мистецький продукт, у першу чергу перебуваючи, посеред масового виробництва візуального

мистецтва і аж ніяк не в оточенні споживчих мас соціуму [10 с. 57].

2009 року. Андрій Лінік разом з Лукашем Шаланкевічем зробили спробу створити український «Unsound» – міжнародний фестиваль електронно-звукових інсталяцій та візуальних генеративних перформансів, проект отримав назву «Трансформатор». Серед учасників були: Кріс Джанка (Австрія), Валі Гешль (Австрія), Алла Загайкевич (Україна), Олексій Хорошко (Україна), Олександр Щетинський (Україна), Любава Сидоренко (Україна), Тамара Грідяєва (Україна), Марек Холоневські (Польща), Агнешка Кубіцка-Дзедушицка (Польща), Агнешка Володжко (Польща), Лукаш Шаланкевіч і Яцек Мазур (Польща). Фестиваль також супроводжувався численними науково-дослідницькими лекціями з питань медіа-мистецтва у світі та щодо сприймання відеокультури в мистецтві України.

Остап Мануляк у 2012 році організовує «Ars ELECTRONIC» фестиваль, що мав на меті стати щорічним зрізом сучасної академічної електронної музики та відеоінсталяції, учасниками якого були: Анастасія Архангородська (Україна), Заїд Жабрі (Сирія), Кароль Непельські (Польща), Міхал Павелек (Польща) та ін. Згодом цей фестиваль став «ТЕТРАМАТИКА» 2013 року і вже мав явно зміщений акцент у бік візуальної складової, проте також містив і аудіовізуальні експериментальні музичні проекти також.

У 2010-х роках у львівському осередку з відео-артом активно працює художник Сергій Петлюк, поєднуючи здебільшого кілька медіумів інсталяцію відео-арт і відео-документацію. 2010 року створює відео-інсталяцію «Дихання», у якій демонструє баланс між життям і смертю у постійній циклічній зміні вдиху та видиху. «Сни про Європу» (2012) – ця робота С. Петлюка була представлена на першій українській бієнале сучасного мистецтва «ARSENAL 2012» в Києві, тут автор розмірковує про недосяжність і стереотипність «рожевих» уявлень українців про побутове життя у Європі. 2015 року створює роботу «Зона прямого впливу», де порушуються стереотипні конфлікти в середині країни, фобії та безпідставна закореніла агресія, де глядач опиняється в оточенні цифрових екранів, які чинять «моральний вплив» на нього [4]. Автор працює здебільшого у медійному жанрі та в подальші роки створює такі роботи: «Толерантне насильство» (2016), «Скасування невизначеного простору» (2017), «Велика Ментальна Стіна» (2017), «The HYMN» (2018), «Коли розвіється туман» (2018).

Висновки дослідження. Проведений огляд соціально-ін-

формаційних передумов виникнення нового мистецького виду – відео-арту у Львові в 1990-х роках підтверджує той факт, що відео-арт зароджувався не через шлях «ігор» і «загравань» з новим технічним устаткуванням з-за кордону, а мав свій власний концептуальний шлях, який отримав у новому медійному вимірі можливість продовження попередніх візуальних напрацювань і розширення меж візуальних впливів на глядача.

Перспективи подальших розвідок полягають у якісному та ґрунтовному дослідженні відео-арту львівського осередку, що відкриває низку наукових проблем, зокрема: характеристика візуальної медійної мови Львова, еволюція концептуальних зрушень і тематик відео-арту в осередку, порівняльний аналіз відкритості до глядача та комунікативної здібності відео-арту у порівняно з іншими видами мистецтва. Велика кількість робіт відео-арту у львівському осередку утворює фундаментальний пласт для подальших досліджень і мистецького аналізу окремих зразків, взаємовпливів між авторами, що допомогло за понад 25 років створити у Львові свій власний естетико-медійний клімат.

1. Голубець О. Львів: Регіональні проблеми мистецького середовища. *Сучасне мистецтво*. 2005. № 2. С. 86–91.
2. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Академічний експрес, 2001. 175 с.
3. Побожій С. Відеоарт як технологія самоіндетифікації художника. *Стогляд – Філософія – Релігія*. 2014. №5. С. 105–114.
4. Пол К. Цифровое искусство. Москва: Ад Маргинем, 2017. 485 с.
5. Пруденко Я. Д. Інституалізація українського медіамистецтва (від початку 90-х рр. до сьогодні. *Культурологічна думка*. 2011. №4. С. 159–165.
6. Пруденко Я. Д. Трансформації естетичної теорії: медіамистецтво як щеплення проти технофобії. *Духовність. Культура. Нація.*: Збірник наукових статей. 2010. № 5. С. 175–186.
7. Раш М. Новые медиа в искусстве. Москва: АдМаргинем, 2016. 256 с.
8. Скринник-Миська Д. М. «Сучасне мистецтво», «сучасний художник»: трансформація понять. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2014. № 5. С. 55–59.
9. Соловийов О. Турбулентні шлюзи: Збірник наукових статей. Київ: Ін-

- тертехнологія, 2006. 191 с.
10. Стукалова К. Сан-Пауло Бієнале, Бразилія жовтень-грудень. *Terra Incognita*. 1996. № 5. С. 16.
 11. Шумилович Б. Відмовляючись від соціалізму: альтернативні про-
стори Львова 1970–2000-х років. *Україна: культурна спадщина, наці-
ональна свідомість, державність*. 2013. № 23. С. 602–614.
 12. Шумилович Б. Відео як документ та естетичний інструмент в куль-
турних трансгресіях початку 1990. *Artarsenal* : веб-сайт. URL: [https://
artarsenal.in.ua/uk/education/proekt/lektsiya-video-yak-dokument-ta-
estetychnyj-instrument-v-kulturnyh-transgresiyah-pochatku-1990/](https://artarsenal.in.ua/uk/education/proekt/lektsiya-video-yak-dokument-ta-estetychnyj-instrument-v-kulturnyh-transgresiyah-pochatku-1990/).
(дата звернення: 21.01.2019).
 13. Шумилович Б. Львівське Медіа-Мистецтво: короткий експурс. Від-
критий архів українського медіа-арту : веб-сайт. URL: [http://www.
mediaartarchive.org.ua/publication/lvivske-media-mistectvo/](http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/lvivske-media-mistectvo/).(дата
звернення: 25.01.2019).
 14. Sienkiewicz K. Józef Robakowski “Z mojego okna 1978-1999”. *CULTURE.
PL* : веб-сайт. URL: [https://culture.pl/pl/dzielo/jozef-robakowski-z-
mojego-okna-1978-1999](https://culture.pl/pl/dzielo/jozef-robakowski-z-mojego-okna-1978-1999). (дата звернення: 21.01.2019).
 15. Sienkiewicz K. Polska sztuka wideo. *CULTURE.PL* : веб-сайт. URL: [https://
culture.pl/pl/artykul/polska-sztuka-wideo](https://culture.pl/pl/artykul/polska-sztuka-wideo).(дата звернення: 18.01.2019).
 16. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
354 с.

References:

1. Holubets O. (2005). Lviv: Regionalni problemy mystetskoho seredovyscha [Lviv: Regional problems of the artistic environment]. *Suchasne mystetstvo – Modern art*, 2, 86–91 [in Ukrainian].
2. Holubets O. (2001). Mizh svobodoiu i totalitaryzmom. Mystetske seredovyshe Lvova druhoi polovyny XX stolittia [Between freedom and totalitarianism. The artistic environment of Lviv in the second half of the twentieth century]. Lviv: Akademichniy ekspres [in Ukrainian].
3. Pobozhii S. (2014) Videoart yak tekhnolohiia samoindyfikatsii khudozhnyka [Video art as technology of self-identification of the artist]. *Svitohliad - Filozofia - Relihiia – Outlook. philosophy. Religion*, 5, 105–114 [in Ukrainian].
4. Pol K. (2017). Tsyfrovoe yskusstvo [Digital art]. Moskva: Ad Marhynem [in Ukrainian].
5. Prudenko Ya. D. (2011). Instytutualizatsiia ukrainskoho mediamystetstva (vid pochatku 90-kh rr. do sohodni) [Institutionalization of Ukrainian

- Media Arts (from the beginning of the 90s to today)]. *Kulturolohichna dumka – Cultural opinion*, 4, 159–165 [in Ukrainian].
6. Prudenko Ya. D. (2010). Transformatsii estetychnoi teorii: mediamystetstvo yak shcheplennia proty tekhnofobii [Transformation of aesthetic theory: media art as a vaccine against technophobia]. *Dukhovnist. Kultura. Natsiia. – Spirituality. Culture Nation*, 5, 175–186 [in Ukrainian].
7. Rash M. (2016) *Novye medya v iskusstve* [New media in art]. Moskva: AdMarhynem [in Russian].
8. Skrynnyk-Myska D. M. (2014). «Suchasne mystetstvo», «suchasnyi khudozhnyk»: transformatsiia poniat [«Modern Art», «Contemporary artist»: transformation of the concept]. *Visnyk Zakarpatskoho khudozhnoho instytutu. – Journal of Carpathian Artistic Institute*, 5, 55–59 [in Ukrainian].
9. Soloviov O. (2006). *Turbulentni shliuzy: Zbirnyk naukovykh statei* [Turbulent Gateways: Journal of Scientific Articles]. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
10. Stukalova K. (1996). San-Paulo Biennale, Brazyliia zhovten-hruden 1994 [San-Paulo Biennale, October-December 1994]. *Terra Incognita*, 5, 16 [in Ukrainian].
11. Shumylovych B. (2013). Vidmovliaiuchys vid sotsializmu: alternatyvni prostory Lvova 1970–2000-kh rokiv [By abandoning socialism, the alternative spaces of Lviv 1970–2000-s]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist – Ukraine: kulturna Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood*, 23, 602–614 [in Ukrainian].
12. Shumylovych B. Lektsiia «Video yak dokument ta estetychnyi instrument v kulturnykh transgresiiakh pochatku 1990» [Lecture «Video as a document and aesthetic instrument, in the cultural transgressions of the early 1990's»]. *artarsenal.in.ua*. Retrieved from <https://artarsenal.in.ua/uk/education/proekt/lektsiya-video-yak-dokument-ta-estetychnyj-instrument-v-kulturnyh-transgresiyah-pochatku-1990/> [in Ukrainian].
13. Shumylovych B. *Lvivske Media-Mystetstvo: korotkyi ekskurs* [Lviv Media Art: a short excursion]. *mediaartarchive.org.ua*. Retrieved from <http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/lvivske-media-mistectvo/> [in Ukrainian].
14. Sienkiewicz K. Józef Robakowski «Z mojego okna 1978-1999» [Juzef Robakowski «From my window 1978-1999»]. *culture.pl*. Retrieved from <https://culture.pl/pl/dzielo/jozef-robakowski-z-mojego-okna-1978-1999> [in Poland].
15. Sienkiewicz K. *Polska sztuka wideo* [Polands vieo art]. *culture.pl*. Retrieved from <https://culture.pl/pl/artykul/polska-sztuka-wideo> [in Poland].

16. Manovich L. (2001). The Language of New Media. Cambridge: MIT Press

ANNOTATION

Kohut Volodymyr. Video art of Lviv, late XX – early XXI century, historical context: creating an art form. Background. For the last 25 years videoart in Ukraine had passed a maturation from the elementary experimental video practices of the end of the 80's to the full-identical art form. Like most of the USSR innovative art trends, videoart in Ukraine paved it's way through the formal endorsement's resistance and had been creating owing to the enthusiasm and persistence of individual artists and single artistic formations. Ukrainian videoart had developed according to all the fine art growth's features of socialistic period; however was established and conceived for the first time in Lviv as a phenomenon in the 1990-s what had generated a brand-new pleiad of cultural actors and had influence on the alternative artistic expression mediums of that time.

Objectives. The incipience and development of Lviv videoart appears to be the main goal, applying specifics of the new media style in individual artistic identification for single artists and Lviv artistic environment in general; reconstitution of the expression of new visual ideas made via video camera among social and historical "perestroika" context. Videoart role definition in the artistic expression of the totalitarian unrest period.

Methods. Achieving the goals of the article was implemented via empirical methods: comparison, observation, description of the historical facts, which preceded videoart foundation throughout Ukraine. Theoretical methods were founded for the analysis of videoart, it's role and position in art studies historiography of Lviv focus. Also deductive chronology playbaking method, what gave an opportunity to represent a whole artistic climate where Lviv videoart was established. Classification method divided artistic formations into groups based on artistic and stylistic criterion.

Results. The research results confirmed the idea of independent Lviv videoart existance with it's own establishing and development history. Research, based on Andrij Boyarov artworks of the end of 80's, showed up comprehensive data that videoart had not been positioned as additional medium for single artist's creations diluting; combination of photo and video was and remains the main activity for a certain range of artists thus proving that emergence of videoart genre had not turned into spontaneous way or copied from West European processes but rather appeared to be totally required by socio-political environment, the artist and the viewer to see the video reflections in galleries. Formed chronology showed up a special linkages between the appearance of brand-new art experiments,

alternative practices and youth movements, festivals and artistic formations that had established the very first Ukrainian galleries and had placed curator practices unprecedented neither for artists nor for viewers. These were the «Tsenter Europy», «Try Krapky», «Dzyga» galleries, where the exhibitions «Thing Theatre or thing ecology», «Defloration» and «Congress of Ukrainian Physicians Exhibition» took place at the time of turning point of Ukraine's 90's. The «Vyvykh» Festival had become a so-called Vesuvius for massive Lviv non-conformism vector, which explored a number of brand-new names of experimental art and videoart: Alfred Maksymenko, Andrij Boyarov, Hanna Kuts, Viktor Dovhaljuk, Ihor Podolchak, Serhiy Petljuk and others. During the consideration it was revealed that Lviv videoart meant to be different from the one in the other Ukrainian videoart centers due to its «pedagogical» aspect, namely it was the only center, where the experience sharing for the young generation truly existed, that had been caused by reservation problem and communication absence between the videoartists and a range of author generations. The originator of the first videoart in Ukraine - Alfred Maksymenko - now works as a pedagogue at Lviv National Academy of Arts, whose Studies generated a number of videoartists, carrying on Lviv Classic School traditions and creating original stylistic indications.

Conclusions. This social-informational research has shown preconditions for a brand-new art genre establishment – the 90's Lviv videoart and the fact that it was not born in a way of «playing» or «flirtation» with some kind of new imported technical equipment but had its own conceptual way instead; got an opportunity to continue previous visual practices and expand the frontiers of visual influences on viewer. The analysis of Lviv videoart formation concludes the research and brings up the subject for further researches: establishing of high-quality art analysis of single artists working in videoart for already more than 25 years. A totally special stylistic manner of creating video images had emerged during that time period, which echoes with traditional Lviv Classic School painting manner and brand-new mediums born and dictated by alternative angles and technical implementation of videoart.

Key words: video art, video experiment, alternative artistic practices, video documentary performance, nonconformism of the 80s in Lviv.

Аннотация

Когут В.А. Видео-арт Львова конца XX – начала XXI в.: исторический контекст становления вида искусства. В статье рассмотрены исторические, социокультурные и художественные проблемы становления нового медийного вида искусства в Украине – видео-арта. Доказано, что художественная резервация 1980-х – 90-х годов не привела к полному упадку творческих экспериментов, а наоборот, образовала – плодотворное движение противостояния молодых художников официальному искусству, что вылилось в новый вид искусства для Украины – видео-арт. Составлена ретроспектива самых влиятельных художественных процессов, фестивалей и творческих объединений Львова, которые способствовали возникновению новых авангардных направлений. Проведен анализ выставки «Приглашения к дискуссии», а также открытие новых галерей, которые предлагали новому зрителю новое искусство, в том числе «Центр Европы», «Три крапки», «Дзига». В 90-х годах в этих галереях происходили переломные для Украины выставки «Театр вещей, или экология предметов», «Дефлорация» и «Выставка конгресса украинских врачей». Везувием массового нон-конформизма во Львове стал фестиваль «Вывих», который открыл много новых имен в экспериментальном искусстве и видео-арте. Рассмотрены персоналии львовской ячейки видео-арта: Андрей Бояров, Альфред Максименко, Анна Куц, Виктор Довгалюк, Игорь Подольчак, Сергей Петлюк и другие.

Ключевые слова: видео-арт, видеоэксперимент, альтернативные художественные практики, видео-документальный перформанс, нон-конформизм 80-х во Львове.