

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА ТА ХУДОЖНЯ ОСВІТА

УДК 7.038.6/53:791

Альфред **Максименко**

професор кафедри
монументального живопису
та кафедри актуальних мистецьких
практик ЛНАМ

Відеоарт у Львові (творення перших концептуальних відеопроектів)

Анотація. Стаття висвітлює передумови виникнення відеоарту. Новий мистецький напрямок розглядається як чергова спроба творення мистецтва безпосередньо за допомогою відеотехніки. У статті простежуються художні процеси, що відбувались у Львові в 90-х роках ХХ ст. Читачеві пропонуються короткі спогади автора про те, як саме у Львові відбувся процес творення перших вітчизняних концептуальних відеопроектів «Хрести», «Я є Час», «Призма 6+1» та їхнє значення для подальшого розвитку навчально-творчого процесу ЛНАМ.

Ключові слова: відеоарт, інсталяція, перформанс, аудіовізуальний образ.

Відеоарт – один з напрямків сучасного мистецтва, що виник у 60-х роках минулого століття в США завдяки появі портативних відеокамер з магнітною стрічкою, на яку фіксувалося зображення.

Поява нового мистецького напрямку стала насправді черговою спробою творення мистецтва, але тепер вже безпосередньо за допомогою відеотехніки, що стала неочікувано широкодоступною і могла створювати телевізійну та комп'ютерну картинку-версію.

Історики мистецтва вважають піонером відеоарту Нам Джун Пайка – корейця, що проживав у Нью-Йорку. Портативною відеокамерою він зафіксував кортеж Папи Римського, який саме проїжджав вулицями міста. Новий інструмент у

руках досвідченого митця порушив закони документального кіно і цим несподівано відкрив масштабне самоцінне поле для різних сміливих експериментів. Цим відео Джун Пайк фактично започаткував новий напрям у мистецтві. Невипадково американська преса називала його «Джотто відеоарту». Надалі саме з подачі відеохудожників з'явилося перше експериментальне кіно, базоване на ідеях концептуального мистецтва. З'явилася відеоскульптура, відеоінсталяція, відеоперформанс. Були зроблені перші доволі успішні та переконливі спроби створення відеоопер. Проведені відеоексперименти суттєво вплинули на телебачення. У результаті виникла потужна індустрія музичних кліпів, без яких сьогодні взагалі неможливо уявити існування шоу-бізнесу. Відеоарт охопив максимально широке поле діяльності – від соціального аж до психоделічного – і трансформувався у могутню індустрію, що продовжує розвиватися, набирати обертів і продукувати все нові форми візуального вираження.

В Україну перші портативні відеокамери були завезені із США та Європи в кінці 80-х – на початку 90-х років ХХ ст. Власники камер фіксували різні події, переважно в документальній формі. Про жодну концептуальну складову тоді ще не йшлося.

Моє перше знайомство з відеокамерою відбулося влітку 1988 р. у Гамбурзі. Камеру «Philips» я взяв напрокат і в короткий термін у формі документального кіно встиг відзняти доволі об'ємний матеріал про місця, в яких перебував. Слід сказати, що на той час у мене вже були професійні навички роботи з фотоапаратурою та безпосередньо з кінокамерами вітчизняного виробництва. До того ж, я досить ретельно вивчав і аналізував кращі операторські роботи документального та художнього кінопродукту.

На початку 90-х я отримав можливість працювати справжньою портативною відеокамерою японського виробництва «Panasonic-10». Саме цим апаратом було відзнято низку персональних експозицій молодих художників, зафіксовано мистецькі акції та перші львівські перформанси.

Як безпосередній учасник мистецьких процесів тих часів, пропоную читачеві короткі спогади про те, як саме у Львові в

90-х відбувався процес творення перших концептуальних відеопроєктів – «Хрести», «Я є Час» і «Призма 6+1».

На початку 1993 р. до мене звернулася студентка Анна Куц, яка вчилася у моєї майстерні на кафедрі монументально-декоративного живопису, з проханням оглянути та дати оцінку серії робіт, які вона зі своїм приятелем, професійним художником Віктором Довгалюком, створили впродовж останнього часу. Я, звісно, погодився. І незабаром сидів у студентському гуртожитку по вул. Зелений, у тісній двомісній кімнаті та одне за одним оглядав полотна розміром 80x80 см. Гасло: Лінія – життя, лінія – смерть. Не більше, не менше. Крайній мінімалізм, максимальний діапазон тонального масштабу. Чорне, біле, з мінімальною присутністю холодного жовтого. Гранична тональна субординація, виразно підкреслена графічність і зашифрована знаковість. Побачене інтригувало.

На той час моя дружина Оксана працювала у виставковому залі Львівської картинної галереї в приміщенні колишнього костелу Кларисок (сьогодні – Музей Іоана Георга Пінзеля). Директор галереї Б. Г. Возницький довіряв їй формувати виставки та проводити мистецькі акції з умовою дотримання відповідного рівня. Тоді Клариски стали популярним і достатньо «розкрученим» місцем, де тусувала «просунута» молодь.

Побачений у гуртожитку візуальний матеріал міг бути реально представлений саме в цьому середовищі. Це було пряме та дуже точне попадання. Просторове середовище Кларисок давно терпляче чекало на ці роботи. Коли експозиція була вже змонтована, стало зрозуміло, що для повної організації просторового середовища не вистачає чітких вертикальних ходів, спрямованих догори, у склепіння. Оскільки на той час ми вже перебували на одній хвилі та частоті взаєморозуміння, переконувати в цьому Анну та Віктора не було жодної потреби. Уже через годину-дві вони монтували вертикалі з чорної тканини, яку знайшли та придбали в якомусь магазинчику на Привокзальній. У результаті постала надзвичайно лаконічна та могутня експозиція, переконлива як за тектонічною конструкцією, так і за самою ідеєю. Автори створили могутній чорно-білий колористичний образ із мінімальним жовтим акцентуванням. Користуючись молодіжним сленгом того часу, усіх без винятку, хто потрапляв у зал, експозиція «вставляла

та прокачувала». Насправді відбувся абсолютно спонтанний, незапланований синтез розписів кінця XVIII ст. на склепіннях костелу з експонованим матеріалом кінця XX ст. Сформований цілісний органічний візуальний образ був підсилений і доведений до максими звучання дуже вдало підібраним Анною та Віктором аудіорядом австралійського вокально-інструментального гурту «Dead Can Dance». Глядачі, що відвідували експозицію, одноставно фіксували відчуття неймовірного катарсису, а тривале перебування в залі вводило глядача в медитативний стан.

Я запропонував авторам виставки трансформувати створену експозицію у форму відеоарту під однойменною назвою «Хрести». Одночасно Анні та Віктору було запропоновано увійти в дійство в оголеному вигляді в образі біблійних «Чоловіка» і «Жінки» з мінімальним використанням білого театрального гриму у вигляді масок на обличчі. Вони відразу погодились.

Зйомка розпочалася пізно ввечері та проводилася уночі, коли виставковий зал був зачинений. Весь процес мав повністю імпровізаційний характер. Усі мізансцени вибудовувалися легко, відразу, зйомка проводилася без дублів¹ і попередніх прогонів. Слід віддати належне Анні та Віктору – вони органічно увійшли в запропоновану їм роль і всі пропозиції щодо мізансцен виконували бездоганно.

Як пізніше відзначали німецькі фахівці, що переглядали матеріал у Інституті нових технологій у Берліні, уся цінність відзнятого полягала не тільки в самій концепції, а й у тому, що весь відеоряд не має жодної склейки та жодного змонтованого кадру. Весь матеріал був знятий фактично «з плеча», без штативу. Унікальним є те, що аудіоряд насправді не накладений на зображення, а звучав і писався безпосередньо на камеру під час зйомки. У професійному кіно такий метод сьогодні вважається надзвичайно інноваційним. Ми ж тоді були

¹ Знімати без дублів було моїм принциповим рішенням, якого ми дотримувалися впродовж усієї подальшої роботи. Це рішення було обумовлене тим, що найпотужніша енергетична складова процесу повною мірою зберігається зазвичай винятково в першій фіксації.

просто обмежені в технічних можливостях. Пам'ятаю, що сидючи на 5-метровій розкладній драбині з камерою на правому плечі, роблячи черговий наїзд чи від'їзд трансфокатором, лівою рукою показував Вікторові коли підняти чи опустити звук, що лунав з бумбокса. Акустика в залі була пречудовою, і запис якісно звучить і сьогодні, а от саме зображення в якості суттєво втратило.

Сьогодні, коли минуло чверть століття, можна констатувати, що «Хрести» були насправді першим українським відеоартом, відзнятим у Львові і продемонстрованим на Заході. «Хрести» були високо оцінені в Берліні в Інституті нових технологій, куди приїхали вступати на навчання Анна Куц і Віктор Довгалюк. Після перегляду матеріалу всі члени комісії одноголосно констатували, що вчитися вже їм насправді немає чого та поставили питання, яким чином вдалося досягти такої високої естетики. На що почули відповідь Анни: «Ми з неї почали...». І це була чиста правда.

Після виставки «Хрести» та зйомок одноіменного відеоарту я доволі тісно зблизився з об'єднанням «Таран». Під цією назвою слід було розрізняти творчий тандем Анни Куц і Віктора Довгалюка². Оскільки Анна вчилася на кафедрі монументального живопису в моїй майстерні, ми бачилися майже щодня. Крім того, Анна та Віктор орендували майстерню неподалік мого помешкання на площі Івана Франка. Це було напівпідвальне приміщення в будинку «напівлюкс» біля Парку культури. Спосіб життя тандем вів гранично аскетичний. Право на існування з меблів у майстерні отримав розкладний жорсткий диван радянського виробництва з пружинами, що постійно рвалися назовні, та маленький столик доволі пристойного вигляду, який ще пам'ятав проїзд австрійського цісаря

² Переїхавши в Берлін на постійне місце проживання, Анна Куц і Віктор Довгалюк змінили назву свого тандему на «Akuvido». Саме ця їх назва широко відома в професійних колах медіахудожників на Заході. У Берліні «Akuvido» працювали надзвичайно багато та плідно. В короткий термін було реалізовано низку мультимедійних проєктів, які отримали відзнаки та престижні нагороди. Зокрема, 2002 р. на черговому фестивалі медіа-арту в Парижі «Akuvido» отримали найвищу нагороду – Перший приз і Золоту медаль. За значний внесок у розвиток світового медіа-арту «Akuvido» внесені у міжнародний «Register tm*20».

вулицями Львова. Решту невеликої площі майстерні займали акуратно складені підрамники з натягнутими та заґрунтованими полотнами, фарби, рулони паперів, гори ескізів і зарисовок. Усі стіни були заліплені англійськими та німецькими словами – Анна і Віктор активно вчили іноземні мови.

Зазвичай мене запрошували заздалегідь. Я приходив увечері. Віктор починав крутити розвідним гаєчним ключем кавомолку, у якій не було ручки. До речі, цю кавомолку Віктор використовує з тим самим успіхом і сьогодні в своїй берлінській майстерні на Шліманштрасе. Насправді це був медитативний момент. Я мовчки спостерігав за цим магічним ритуалом. Після цього запарювалася надміцнюча кава, скручувалася цигарка із запашним тютюном і лише тоді починалася розмова. Анна та Віктор розгортали переді мною безмежні вербальні конструкції своїх ідей. Їх носило в космічному просторі різних галактик, і тільки я, здається, заземленими питаннями міг час від часу повертати їх у реальність підвального приміщення по вул. Болгарській. Іноді мені здавалося, що саме для цього я і був потрібний. Однієї такої ночі, вже під ранок, після четвертої кави й пачки сигарет, я раптом виразно побачив кольоровий візуальний еквівалент, що, на мій погляд, уповні відповідав пропонованим вербальним конструкціям Анни та Віктора. Це була їхня остання, найсвіжіша ідея – створення нового життя через руйнування попереднього. «Щоб керувати часом, потрібно логічно призначити час руйнації». Насправді подібне Матісс проголосив на зламі ХІХ – ХХ ст. Як наслідок – постала півстолітня епоха модернізму. Пройшло 100 років, і в устах тандему ця ідея зазвучала зовсім з іншим тембром і в іншій тональності. Можливо, одну з визначальних ролей тут зіграв гурт «Продіджі», який тоді був на вістрі молодіжної аудіокультури. Слід зазначити, що в аудіоінформаційному плані тандем був достатньо поінформований.

Роботу ми розпочали вже наступного дня. Я ще не зовсім виразно бачив ЦІЛЕ, але завдяки чітко задекларованій концепції достатньо добре уявляв, як має виглядати та чи інша мізансцена і як її технічно відзняти. Головними персонажами нового відеоарту повинні були стати самі продуценти ідей. Потрібні були аскетичні уніфіковані образи, які мали викону-

вати функції як руйнаторів, так і креаторів. Керуючись обмеженими матеріальними можливостями, Анні та Віктору були запропоновані однакові білі сорочки з чорними вузькими краватками та чорні «в обліпку» штани. Доповнили цей гардероб чорні високі черевики Dr. Martens. Голови довелося поголоти. Вийшли достатньо переконливі образи, адекватні проголошеній концепції.

Зйомки розпочалися в приміщенні Будинку архітектора на вул. Підвальній. Будинок був після пожежі, і нам це дуже пасувало. Другий поверх, де був великий півовальний зал, вигорів до тла. Чорний обгорілий паркет, закопчені стіни й стеля. І посеред усього цього – чорний рояль Steinway & Sons з потрісканим лаком, який просто не захотів горіти і на якому в перервах я вправлявся, імпровізуючи відомий джазовий стандарт Джорджа Гершвіна «Summertime». Цю тему композитор відверто запозичив з відомої української колискової «Ой ходить сон коло вікон». Такий незвичний звуковий мікс у зруйнованому вогнем середовищі налаштував на метафізичний лад. Насправді середовище, як і першого разу в Кларисках, так само давно чекало цієї зустрічі. Творче об'єднання «Дзига» тоді тільки народжувалося. Воно займало перший поверх. Керівництво «Дзиги» пішло тандему назустріч і фінансувало окремі роботи, пов'язані з виготовленням необхідного для зйомок реквізиту. Як уже було зазначено, ідея проекту полягала в руйнуванні попередньо сконструйованих об'єктів різними засобами – водою, вогнем, кислотою і т.д., і т.п. Зруйновані об'єкти та матеріали, з яких вони були зроблені, трансформувалися в інші об'єкти та структури, що пакувалися в заздалегідь приготовані прозорі поліетиленові мішки розміром 2x1 м із запаяним посередині вішаком. Такий пакет підвішувався у виставковому просторовому середовищі й фактично перетворювався на артефакт, що фіксував наслідок тієї чи іншої дії. Так у відеоарті після кожного акту руйнації стоп-кадром фіксується «СЛІД», запакований фактично навечно в поліетилен. Після прем'єри відеоарту всі пакети-артефакти за попередньою домовленістю були передані на зберігання в «Дзигу» і є власністю цього творчого об'єднання.

Наша знімальна група налічувала достатньо велике коло осіб, яких охопив нечуваний ентузіазм. Весь процес зйомок

був насправді театром у театрі. До нас на зйомку спеціально приходили, як на спектакль. У той час відеокамера і таке дійство були незвичними, і це інтригувало. Усі йшли нам назустріч та сприяли, як могли. Другий номер трамваю зупинявся і чекав, не дзеленькаючи, поки я, лежачи на рейках навпроти катедри в центрі Львова, завершу свою зйомку. Адміністрація тоді вже закритого басейну «Динамо» люб'язно надала можливість зйомок на своїй території, куди вхід стороннім був заборонений. Робітники автодору навчили Віктора керувати багатотонним катком асфальту, який фактично в центрі міста чавив і трощив манекени і скульптури-конструкції, поліетиленові мішки з фарбою, інвентарні годинники, тим самим зупиняючи назавжди совдепівський час. Усе це відбивалося, залишало слід на заздалегідь підготованому та розстеленому на асфальті рулонному папері. У результаті утворювалася така собі гігантська монотипія.

Після Порохової вежі, де була відзнята велика частина матеріалу, ми перебралися у знайомі вже Клариски, де відбулися зйомки ще однієї достатньо великої частини матеріалу. Для цього хиткими, наскрізь трухлявими сходами ми видерлися на дзвіницю, звідки відкривалася розкішна масштабна панорама Львова. На жаль, у фільм увійшло лише кілька хвилин того відео, а саме – мізансцена підйому Віктора на дзвіницю з манекеном за спиною. Після пленерних зйомок, які відбувалися в районі Високого замку та на Погулянці, ми повернулися до Порохової вежі, де головні персонажі в протигазах у передостанній мізансцені розчиняють скульптуру-манекен справжньою сірчаною та азотною кислотою. Всього було відзнято відеоматеріалу на 8 годин. Остаточо змонтований відеоряд триває 20 хв. Пізніше весь робочий матеріал безслідно зник і доля його невідома. Але оскільки тоді мене цікавив власне процес, я не дуже переймався, що такий об'єм роботи був втрачений. Із часом я зрозумів ціну цієї втрати.

Окремо мушу сказати про аудіосупровід. Фільм у змонтованому та вже в абсолютно закінченому вигляді був показаний композиторові та музиканту гурту «Мертвий півень» Джону Суку – надзвичайно обдарованій і талановитій людині. Він настільки перейнявся побаченим, що за ніч написав увесь фан-

тастично образний та органічний аудіоряд, тим самим максимально підсиливши асоціативну складову відеоарту.

Прем'єрний показ був призначений у тому ж овальному приміщенні 2-го поверху Порохової вежі, де ми починали роботу, але вже повністю відремонтованому. У тій самій овальній залі по периметру були виставлені поліетиленові пакети зі слідами дійства. Перед ними стояли два величезні спарені монітори, на яких паралельно демонструвався відеоарт «Я є Час». Зал був переповнений, і після завершення сеансу всі встали й довго оплесками вітали авторів.

Восени 1996 р. відеоарт «Я є Час» був представлений на щорічному міжнародному кінофестивалі «Молодість» у Києві. Він увійшов у каталог фестивалю та отримав високу оцінку фахівців, ставши одним з перших офіційно визнаних вітчизняних відеоартів.

Настав 1997 рік. Я підвів до дипломного захисту перший склад своєї навчально-творчої майстерні, що складалася з шести осіб. Серед них була і Анна Куц, з якою ми працювали на відеопроектах «Хрести» та «Я є Час». Матеріал, який готувався до захисту, наштовхнув на думку провести акцію в експозиційних залах третього поверху нещодавно збудованого Палацу мистецтв на вул. Коперника. До мене в інститутську майстерню на Снопківській ще з третього курсу почали заходити та цікавитися навчальним процесом студенти кафедри історії та теорії мистецтва. Насправді це було цілком природно, оскільки живий, справжній планктон цієї кафедри знаходився і знаходиться не на запилених полицях бібліотек, а на випускових кафедрах. Одна з тих відвідувачок – а це була Катерина Кіт, так захопилася творчим процесом майстерні, що фактично стала членом нашого колективу. Вона брала активну участь у зйомках відеоарту «Я є Час» і готова була співпрацювати далі. Так виникла спільна ідея проекту, що отримав назву «Призма 6+1». Число 6 символізувало власне кількість студентів моєї майстерні на кафедрі монументально-декоративного живопису, +1 – студентку кафедри історії і теорії мистецтва.

Подальша презентація майбутнього проекту відбулася безпосередньо в Палаці мистецтв. Представлення концепту відбувалося в середовищі підсвіченої точковими галогенами

шестигранної призми висотою 3 м, змонтованої з дюралевих металевих конструкцій, усередині якої був макет виставкового простору з пропонованими інсталяціями. Це й обґрунтувало остаточну назву проекту «Призма 6+1», який на початках був задуманий в інсталятивній версії з відповідними гаслами: В. Яцків «Одержима»; В. Пилипчук «Енергетика форми»; О. Павлюк «Гра в бісер»; С. Скоропадів «Фіксація часу»; А. Куц «Машинна естетика»; С. Матяш «Повернення Колумба». Подальший розвиток подій змусив трансформувати всі вже вибудовані та змонтовані у виставковому просторі Палацу мистецтв у двох залах третього поверху інсталяції у форму перформансу. Пізно увечері, за день перед захистом, я сконтактувався з акторами театру ім. Леся Курбаса Т. Каспрук і О. Цьоною. Тетяна та Олег з розумінням поставилися до мого абсолютно божевільного прохання терміново по ходу роботи обіграти заданий матеріал. Стало очевидним і те, що об'єднати всі шість інсталяцій і гру акторів може тільки один потужний аудіоряд. Я не вагався ані секунди – звісно, це мав бути «Passion» Пітера Габріеля. Обдзвонивши всіх знайомих львівських «лабухів» і меломанів, десь під ранок я роздобув більш-менш якісний запис на магнітній плівці. А о 9 ранку ми вже були на експозиції та розпочали репетицію. Треба сказати, що Габріель створив такої сили образно-асоціативну музику, від якої по тілу дійсно бігали табуни мурах. Щойно залунав звук, актори почали працювати з об'єктами. Це була надзвичайно професійна та фантастична імпровізація. Мені залишалося зробити мінімальну корекцію та розставити необхідні акценти. Coda перформансу відбувалася в середовищі інсталяції Матяша «Повернення Колумба». Таня Каспрук завершувала дійство в гротесковому образі американської Статуї Свободи, що було на той час дуже символічним. Олег Цьона в чорному фракі та циліндрі з'являвся на авансцені, сідав на заздалегідь приготований стілець, що був елементом загальної композиції та з гротесковою інтонацією в голосі та відповідним виразом обличчя вітав усіх присутніх. Після цього вмикався монітор, на якому прокручувалося все дійство, зняте попередньо на камеру.

Ми не спали вже третю добу і були, фактично, на автопілоті. Зважаючи на загальну, до краю напружену ситуацію в

інституті, я добре усвідомлював, що на карту ставилася доля не тільки моєї майстерні, а й подальша доля всієї кафедри, що всіляко мене підтримувала та сприяла реалізації проекту³. Постійні атаки наших опонентів на кафедру на той час дійшли апогею. З одного боку, це тримало нас усіх у необхідному високому тонусі та зобов'язувало щоразу видавати високоякісний візуальний продукт, з іншого боку – такий стан вимагав постійних надзусиль і не міг продовжуватися безконечно. Сьогодні я звісно вдячний усьому колективу опонентів. Саме завдяки такому стану речей той захист, за твердженням очевидців, без перебільшення виявився найбільш видовищним, потужним і переконливим за всю історію існування інституту. Особливо слід наголосити на тому, що саме тоді вперше відбувся органічний синтез і співпраця двох випускових кафедр інституту – кафедри монументально-декоративного живопису та кафедри історії і теорії мистецтва. Сьогодні, з дистанції часу, важко переоцінити значення цієї акції для подальшого розвитку навчально-творчого процесу академії. Це був насправді перший професійний масштабний перформанс, проведений у навчальному закладі у Львові. Совдепівська педагогічна система дала тріщину та серйозно захиталася.

Захист почався рівно о 10 годині. Люди повністю заповнили фойє та сходи, що вели на третій поверх до експозиційних залів Палацу мистецтв. Це були студенти, викладачі, художники, актори, музиканти, весь професорсько-викладацький склад інституту на чолі з ректором Е. Миськом та головою ДЕКу В. Отковичем. У повітрі «висів» великий знак питання: чим закінчиться протистояння кафедри та її опонентів, що триває вже багато років. Сьогодні мали бути розставлені всі крапки над «і». Це був саме той випадок, коли ми не мали права на найменшу помилку.

Перші звуки геніального Пітера Габріеля подіяли на всіх гіпноотично. Зневажливі посмішки опонентів зникли. Гра почалася. Актори робили свою справу блискуче. Візуальний ряд і дійство створили переконливий цілісний образ, що після за-

³ Кафедра монументально-декоративного живопису тоді працювала в такому складі: Любомир Медвідь – завідувач, Микола Андрущенко, Володимир Патик, Микола Шимчук, Віктор Москалюк, Альфред Максименко.

вершення акції засвідчили бурхливі оплески присутніх. Тепер усі дивилися на ректора – саме його вердикт був визначальним. І ректор, академік Емануїл Мисько повільно встав з крісла і, дивлячись у численний натовп глядачів, виразно та голосно промовив: «Я – за!» Саме ці два слова вирішили подальший вектор розвитку всієї академії.

Зйомку самого дійства проводили багато різних операторів і на візуальному матеріалі захисту було зроблено кілька різних версій телефільмів. Зокрема, відомий театрознавець і ведуча Львівського ТБ Люба Янас зробила свою відому телеверсію захисту, що демонструвалася на ЛТБ та УТ-1. Весь тиждень експозиція залишалася відкритою для глядачів, яких з часом не меншало. Цей захист став дійсно значущою подією в громадському та культурному житті Львова.

Згодом, коли стихли емоції, учасники зібралися, і при каві я запропонував відзняти абсолютно іншу версію проекту «Призми 6+1» – версію у формі відеоарту: максимально стисло, мінімалістичну візуальну фіксацію з оголеними персонажами й зовсім іншим аудіорядом. Мені кортіло показати, як на тому самому матеріалі можна створювати зовсім різні візуальні образи. Відзнятий практично за один день новий матеріал змонтували на телестудії «Око». Новий продукт вийшов достатньо видовищним і переконливим, і ми з Анною і Віктором, які були активними та незмінними учасниками процесу й мали попередній фестивальний досвід, одноставно вирішили представити відео на черговому щорічному міжнародному кінофестивалі «Молодість», що відбувався у жовтні в Києві. Номінації «Відеоарт», як і попереднього разу, на фестивалі не було, але коли відбіркова комісія ознайомила з нашою пропозицією, відеоматеріал одноголосно був включений в позаконкурсну програму та каталог фестивалю. Після демонстрування відеоарт «Призма 6+1» отримав високу позитивну оцінку журі, глядачів і широкий розголос у пресі. Це був другий офіційний відеоарт, який представляв Львів і Україну на міжнародному кінофестивалі «Молодість» у Києві.

Відтоді минуло понад 25 років. Сьогодні читаються відповідні лекції, проводяться круглі столи, семінари та виставки, які викликають жваве зацікавлення серед молоді. У Києві створено Архів медіа-мистецтва. У ЛНАМ відкрито кафедру

актуальних мистецьких практик. Сподіваюсь, що наданий матеріал сприятиме глибшому усвідомленню реальних мистецьких процесів, що відбувалися у Львові в 90-х роках, які радикально змінили усталений стереотип мислення та заклали інноваційний фундамент подальшого навчально-творчого процесу Львівської національної академії мистецтв.

1. Видеоарт. ART excellence : гид по современному искусству. К. : Афиша, 2008. С. 93.
2. Видео Арт. Искусство наступившего будущего. URL : <http://www.malbred.com/stati-pro-vidzheing/video-art.-iskusstvo-nastupivshego-buduschego.html> (дата звернення: 12.09.2018)
3. Видео-арт и его роль в современном арт-мире. URL : <http://styleinsider.com.ua/2017/02/video-art-i-ego-rol-v-sovremennom-art-mire/> (дата звернення: 10.09.2018)
4. Video Art. URL : <http://www.visual-arts-cork.com/video-art.htm> (дата звернення: 10.09.2018)
5. Video art URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Video_art (дата звернення: 12.09.2018)

ANNOTATION

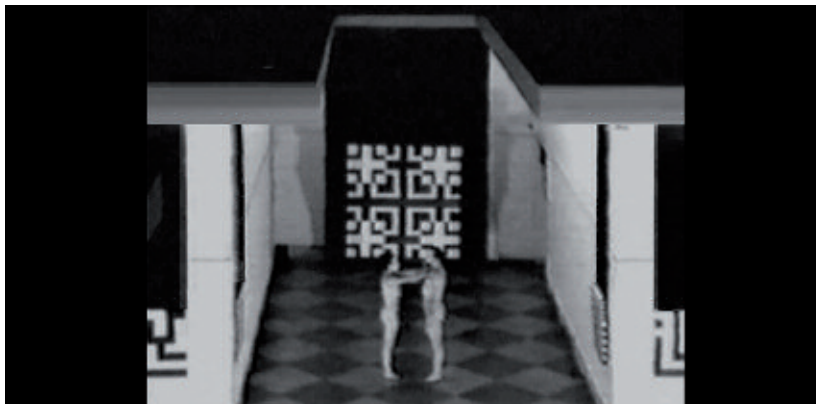
Alfred Maksymenko. Video art in Lviv (the creation of the first conceptual video projects). The article highlights the preconditions for the emergence of video art. The new artistic direction is seen as another attempt to create art directly through video equipment. The article traces the artistic processes that took place in Lviv in the 90's of the twentieth century. The reader is offered short author's memories about how the process of creation of the first domestic conceptual video projects - "Crosses", "I am Time", "Prism 6+1" took place in Lviv and their value for further development of the educational and creative processes in Lviv National Academy of Arts.

Key words: video art, installation, performance, audiovisual image.

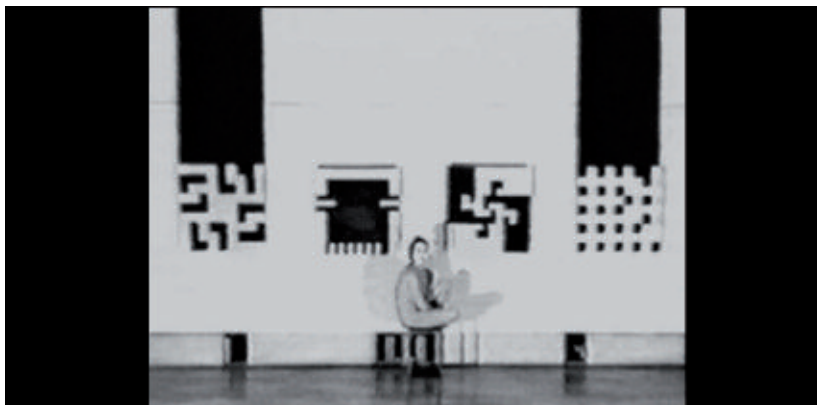
АННОТАЦИЯ

Альфред Максименко. Видеоарт во Львове (создание первых концептуальных видеопроектов). Статья освещает предпосылки возникновения видеоарта. Новое направление в искусстве рассматривается как очередная попытка создания искусства при помощи видеотехники. В статье прослеживаются художественные процессы, происходящие во Львове в 90-х годах XX века. Читателю предлагаются краткие воспоминания автора о том, как именно во Львове происходил процесс создания первых отечественных концептуальных видеопроектов «Кресты», «Я есть Время», «Призма 6+1» и их значение в дальнейшем развитии учебно-творческого процесса ЛНАИ.

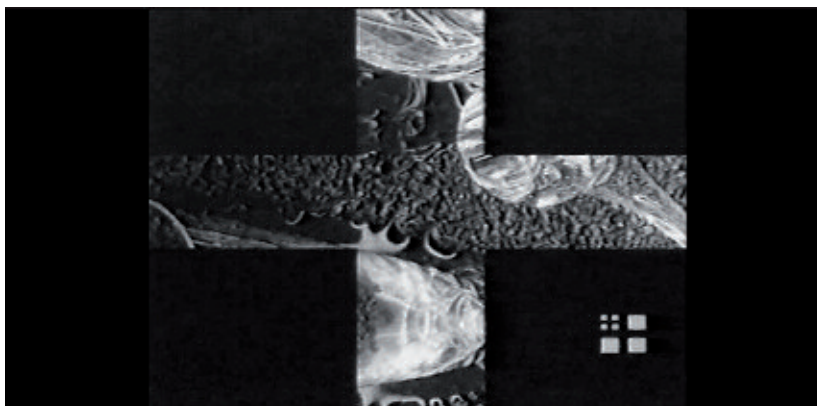
Ключевые слова: видеоарт, инсталляция, перформанс, аудиовизуальный образ.



Альфред Максименко, Анна Куц, Віктор Довгалюк (akuvido)
Мізансцени відеоарту «Хрести». 1993. Львів



Альфред Максименко, Анна Куц, Віктор Довгалюк (akuvido)
Мізансцени відеоарту «Хрести». 1993. Львів



Альфред Максименко, Анна Куц, Віктор Довгалюк (akuvido)
Мізансцени відеоарту «Я є Час». 1995-1996. Львів



Альфред Максименко, Анна Куц, Віктор Довгалюк (akuvido)
Мізансцени відеоарту «Я є Час». 1995-1996. Львів



Альфред Максименко, Анна Куц, Віктор Довгалюк (akuvido)
Мізансцени відеоарту «Призма 6+1». 1997. Львів



Альфред Максименко, Анна Куц, Віктор Довгалюк (akuvido)
Мізансцени відеоарту «Призма 6+1». 1997. Львів