

Мультимедійна утопія Оксани Чепелик

МАРІЯ ШКЕПУ

Першою особливістю монографічного дослідження Оксани Чепелик [1] є те, що воно здійснене митцем-практиком, дослідником і критиком мистецтва в одній особі. Сам по собі цей факт уособлює ситуацію, яка своєрідно відображає єдність феноменології художнього втілення та теоретичної самосвідомості сучасного мистецтва, що являє собою певний самостійний інтерес в аспекті практичного та теоретичного обґрунтування його (сучасного мистецтва) суб'єктивних та соціокультурних прагнень, а також художніх засобів.

Збіг суб'єктивного випадку та об'єктивної необхідності у даному разі опредметненні через особливу форму свободи, яка втілена у монографії О. Чепелик не лише через вільне володіння матеріалом, а і через вдале застосування принципу дослідження та способу викладу. Незважаючи на поліструктурність та багатшаровість проблемного простору розвідки, таке застосування утримує єдність та цілісність основного вектора теоретичних рефлексій авторки, і цим допомагає читачеві не загубитися у величезному обсязі матеріалу і не розгубитися у семантичних значеннях, які виступають стрижневою пізнавальною лінією змісту. У свою чергу, це дозволяє авторці бути доступною широкому загалу читачів без потреби профанованої популяризації змісту, що, без-

перечно, є ознакою втілення логіки предмета-дослідження у логіці понять та доведення її до логіки мислення. У цьому аспекті цілком закономірно, що дослідниця окреслює спектр проблем сучасної художньої освіти, які потребують нагального вирішення [2].

Зауважу, що досягти такого ефекту з декількох причин, основні з яких є наступні: по-перше, парадоксом сучасного мистецтва виступає те, що воно є емпіричним навіть тоді, коли вважає себе абстрактним (оскільки абстрактне мистецтво зводиться до емпіризму опредметнення уявлення суб'єктивності митця, яке зумовлюється гіпертрофією «предметності» власної семіотичності), і абстрактним навіть тоді, коли є емпіричним (у даному разі об'єктивні зв'язки «субстанції» твору розірвані і свавільно встановлюються у штучному «конструкті» того ж суб'єктивного уявлення); по-друге, виведення, узагальнення та пізнавальне розречевлення семантики сучасного мистецтва потребує подвійної абстракції та опосередкування змістів і, відповідно, зняття подвійної абстракції та опосередкування таких змістів у пізнавальному процесі суспільства та окремого індивіду. Адже, як слушно доводить авторка, сучасне мистецтво не є простором естетики, що потребує ще осмислення у контексті його статусу та внутрішніх трансформацій, внаслідок яких

його віртуальні кульбіти переміщують сучасне мистецтво у зону необхідності переосмислення його статусу і абсолютно не віртуальної адекватності самоідентифікацій.

Немає необхідності перераховувати спектр проаналізованого О. Чепелик матеріалу, який, поза сумнівом, надасть читачеві змогу не лише суттєво розширити свої знання, а й самому навчитися розшифровувати зміст творів і — нерідко — витворів сучасного мистецтва. Враховуючи широкий спектр проблем, які унаочнені О. Чепелик, або підказують себе на їх фоні, необхідно зупинитися на декількох, які представляються найважливішими. Ці проблеми стосуються саме граничних меж існування сучасної людини, соціуму та історії, які пересуваються у простір сучасного мистецтва та трансформуються на його власні межі. Специфіка останніх полягає у тому, що їх суперечності не розв'язуються ані в об'єктивній, ані в художній реальності, а тому *граничне існування як існування в межі* трансформується на особливу форму обмеженого існування, яке, будучи безпідставним, провокує ситуацію безпідставної свідомості і безпідставності форм суспільної свідомості у цілому, мистецтва зокрема [3]. У випадку сучасного мистецтва така безпідставність намагається компенсувати безпосередньою «підставою» суб'єктивності самого митця, що надає йому можливість звільнитися від необхідності розвиваючого принципу естетичного як часопростору суспільного розвитку.

Отже, визначальною новизною дослідження О. Чепелик є те, що воно не лише відображає ситуацію «згортання» видів мистецтва, але й є спробою розкрити сучасні форми такого згортання і усвідомити його атрибутивні модальності. Враховуючи складність утримання у єдності багатовекторності означеного процесу, як і обумовлену ним складність лексичного та понятійного розкриття, необхідно зазначити іманентність «мови тексту» стрижневій «лінії» його розгортання від проблема-

тики першого до проблематики останнього розділу. Таким чином, матеріал не закупорений у штучно поєднанні «структурні блоки», а представлений у органічній цілісності сходження та одночасного поглиблення у логічні підстави та змістовні суперечності відображених мистецьких явищ. У цьому аспекті не можна не відмітити і багатий ілюстративний матеріал, який додається до кожного розділу, доцільність якого виправдана особливо у випадку дослідження феноменів сучасного мистецтва.

Іншою перевагою монографії є спрямування авторки на розкриття особливостей взаємообумовлення та взаємокомпенсації стану сучасної суспільної свідомості та сучасного мистецтва як ефекту соціалізації мистецтва. Інша справа, що означені взаємообумовлення та взаємокомпенсація постають сутнісним взаємоперекресленням і, одночасно, ілюзійним «взаємокорегуванням», адже у цьому зустрічному русі жодні з цих сторін не усвідомлює природу означених вище суспільних і історичних меж, у які вони свідомо і несвідомо замкнені. У такому разі, використання новітніх технологій, за допомогою яких людина бачить себе зверху-вниз, створює ілюзію самоспостереження — який сенс у такому «погляді» на себе? Утворення цього штучного простору самоспостереження екстрагує людину з часу, а не укорінює в ньому. Разом з тим, фіксація цієї ситуації спроможна і повинна спровокувати усвідомлення семантичного «звуження» історичної самосвідомості людини, яка обмежується відображенням у моніторах, які, розташовані з метою створити об'ємний простір, залишаються все ж таки «пласким дзеркалом».

Третя перевага, яку хочеться відмітити (але яка не є останньою у монографії О. Чепелик) стосується фіксацією особливостей трансфузії та особливого симбіозу суперечностей форм «постмодерністської» реальності та їх відображення і відтворення у сучасних художньо-

освітніх та архітектурних практиках. Авторка відмічає феномен «суперечності у суперечності», який, стосовно предмета дослідження, проявляє себе як єдність внутрішніх та зовнішніх суперечностей, які утворюють віртуальну єдність фрагментованої реальності та способу її відтворення. Незважаючи на відсутність у сучасному мистецтвознавстві методологічних розвідок цього спрямування (а саме природи суперечностей та трансформації їх форм у сучасному художньому процесі), за допомогою аналізу та узагальнення широкого кола вдало підібраних арт-фактів дослідниця окреслює багато аспектів віртуального і реального поєднання внутрішніх і зовнішніх суперечностей. Інша справа, що, не рефлексуючи субстанційні підстави, і навіть соціальні передумови самого себе, сучасне мистецтво та мистецтвознавство не рефлексують, і феномен розірваності такої основи — у власних творах. А саме така рефлексія необхідна для подолання ситуації загубленої семантики та розвитку самосвідомості естетичного.

Незважаючи на відсутність такого типу рефлексій у сучасному мистецтвознавстві, авторка визначає його «кінцевий» результат як сучасної форми штучного симбіозу внутрішніх та зовнішніх суперечностей у спільну основу, яка все ж таки не може бути для них спільною. Отже, неприродний дуалізм матеріально-практичної та ідеально-теоретичної протилежностей *єдиної сутності людини*, що видає себе за єдність їх відчуженого відношення, не має спільної субстанційної основи і, водночас, виступає не лише позірною, а й реальною. Врешті-решт, цей дуалізм конституювався у вигляді остаточної поляризації названих філософією «сутнісних сил людини» на дві взаємовиключаючі та взаємобумовлюючі форми їх розпаду: «У світі панують два начала: шизоїдне начало творчого становлення та параноїдальне начало задушливого порядку. Для опису ситуації постмодерну Делез і Гватарі запропонували модель «ризому» — безмежної хаотич-

ної мережі неявних і не ексклюзивних зв'язків неієрархічної системи, що перебуває у постійному становленні» (с. 122). Разом з тим, прийняття в якості теоретичної засади вирішення означеної проблеми позицію постмодерністів, які «переконалися у марноті модерністських спроб поліпшити світ, втратили ідеологічні ілюзії, вважаючи, що людина позбавлена змоги не лише змінити світ, а й осягнути, систематизувати його. Прогрес визнається лише ілюзією, з'являється відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва. Будь-яка подоба порядку потребує термінової деконструкції — вивільнення змістів, шляхом інверсії базових ідеологічних понять, якими просякнута вся культура, згідно з ідеями основного теоретика деконструктивізму Дерріда» (с. 123), тобто прийняття за логічну основу вирішення такої проблеми логічну підставу неklasичної філософії (а саме вона є підставою постмодерністів) не дасть ніякої можливості для подолання означеного вище дуалізму. Більше того, саме епоха постмодерністської історії, разом з ідеальними іпостасями постмодернізму довели цю крайність до завершеної нестерпності. Тому в соціальному вимірі і соціальній перспективі прийняття логічних засад неklasичної філософії є не тільки хибною, а й являє глухий кут для гуманістичних завдань дослідницьких робіт, які усіма їх авторами оголошуються у передмовях своїх досліджень.

Будь-яке завершене є незавершеним саме своєю завершеністю, адже вона (завершеність) визначає певну межу, яка вимагає подолання — переходу в іншу основу. Часто означення такої межі завершеністю дослідження переводиться у значення його недоліків. Насправді, воно уначоює таку завершеність тексту, критерієм якого виступає не лише обумовленість подальшого розвитку його предметної області, а, у даному випадку, зміну рефлексії цієї предметної області у просторі трансформованої об'єктивності взагалі, включаючи і трансформованість сучасного мистецтва.

До теоретичних і практичних проблем мистецтва, на які виходить ідейний арсенал монографії, відносяться фундаментальні суперечності згортання видів мистецтва у його загальному сучасному стані, і з природою яких воно не дає собі раду у своїй теоретичній самосвідомості. Сучасне мистецтво виходить за межі класичних форм, але не виходить за межі регресивного і депресивного емпіризму — у ньому не присутня творча інтенція майбутнього, а лише песимізм прогнозів та передчуття абсолютної катастрофи, існуючої не лише у системі поєднаних комп'ютерів, а, передусім, у системі *характеру* суспільних відносин. Як стверджує дослідниця, простори інсталяції функціонують метаморфічно, як маніфестація соціального феномену. Але, додамо, вони функціонують водночас і як результат «творчої уяви» у її сучасній знаковості — такої форми «творчого» свавілля, яка виступає і причиною, і наслідком позбавлення становлення та опосередкування ідеальним у розумінні *конструктивної загальнозначущості* його ідейного простору (деструктивність такого виступає «наявним буттям» *ніщойності відсутності становлення, що обумовлює його ре-інверсію, яка у свою чергу, не є поверненням в основу естетичного, а віддаленням від нього і одночасною руйнацією*). Феномен переміщення негативності небуття на місце сутнісного позитивного буття, коли у певному об'єкті виникає особлива форма хибного поєднання знецінених та збіднених ідеальності і чуттєвості, що не пройшов становлення, названий К. Розенкранцем «das rohas», і тлумачиться теорією потворного як одне з явищ «ординарного» як ступеня деформації. Авторка фіксує цю ситуацію у багатьох прикладах, у тому числі у наступному твердженні: «Сприймаючи тотальний нагляд як метафору, робота запрошує нас заново переосмислити терор медіа, що живить культуру страху. Тимчасова інтервенція художників у простір

заводу ставить під запитання вкорінену ідею «камери спостереження», як гарантії безпеки та показника реальності. Проект виявляє механізми, які стають платформою деконструкції звичайних зв'язків, неконтрольованої поведінки та дезавуюють феномен сприйняття візії терору». Але, як на мій погляд, соціальна спрямованість мистецтва у такому разі «лікує» своєрідним естетичним звиканням до існуючого стану речей і цим забезпечує скасування реального протесту через його чуттєву віртуалізацію.

Інша проблема, на необхідність осмислення якої наводить дослідження О. Чепелик, відноситься до дійсного статусу та фундаментальних завдань сучасного мистецтва. Передусім, потребує осмислення феномен мультимедійної утопії, який, як на мій погляд, є формою утвердження соціальної поразки базових ідей (у тому разі, коли вони «мають місце бути») сучасного мистецтва. У точності філологічного перекладу терміна «утопія» закралася і дотепер зберігається одна принципова неточність — в історії філософії епохи Відродження термін «утопія» вживається у значенні міста, якого немає не в розумінні його неможливості, а в розумінні міста, якого немає, але яке повинно бути у розумінні його належності. Цією належністю, яка продукується об'єктивними закономірностями розвитку, «утопія» не є запереченням існування чогось, чи необхідністю його штучного моделювання у віртуальному часопросторі (як тлумачиться у сучасному мистецтві), а моделю майбутнього, що потребує реалізації [4]. Звідси засади наукової футурології. Віртуальна сучасність — це «у-топос» як *місце, якого немає, але є* — це матеріальна *процесійність небуття*, яка, за допомогою найновітніших технологій, намагається конституюватися у статичну форму («О, как безумный лоск небытию идет», Бодлер) [5]. Ця трансгресія простору у наявність часу небуття (а не небуття часу і не буття часу) відправляє мешканця

міста-Земля не просто у заслання вщент знищеної семантики життя, а у її негативні реальності, які перетворюються на «другий», часто — визначальний часопростір буття. Порожнечі тут є реальними — реальне стає реальним лише через опосередкування себе нереальністю. Авторка частково фіксує цей момент жадливої підміни у наступному міркуванні: «На запрошенні та обкладинці каталогу Празької бієнале — фрагмент роботи французу Жан-П'єра Хазема «Мона Ліза жива». Не можна певно сказати, чи то для художника риси Джоконди занадто досконалі, щоб бути явленими, і він вкриває її обличчя маскою з її лицем, а може в його Джоконди арабське обличчя, чи це в масці Мони Лізи модель, що тільки прикидається живою істотою... Результат стирає різницю між людським і штучним, де невизначена різниця між реальністю та клоном, між істиною та неправдою. У цій роботі ми конфронуємо з реальністю». Отже, означена вище підміна — це не паралельні світи, які також існують, породжуючи культурну шизоїдність історичної свідомості.

Це паралелі, які перетинаються у відчутті втрати субстанціальності і мертвої звички до такої втрати, що стає діагностикою почуття «аби бути». Таким чином, архітектурна кореляція різних культурних форм з досить відредукованим змістом є, насправді, корегуванням фундаментальної культурної самоідентифікації сучасної людини, яка, обмежуючись певними етнічними формами і заспокоївшись ними, не поглиблюється до основи культури почуттів як олюднене відношення, яке, у свою чергу, унеможлиблюється ідеологією та політичною економією сучасної глобалізації, як і із створенням гуманного суспільства. Периферії тут стають центром у тому розумінні, що центр не тільки не став всюдисущим, а й розчинився, не витримавши власного розповсюдження і впавши у трансформацію логіки такого розповсюдження на особливий ірраціоналізм семантичної дифузії. Куратори ставлять запитання:

«Чи має ще сенс наполягати на територіальній чи локальній приналежності, коли найбільш значний досвід займає векторну позицію між «усередині» і «зовні?»» [С. 305]. Але периферія — поняття логічне, а не географічне. Трансформація її на центр констатує лише розпад Логосу у його сучасній історичній деформації, яка супроводжується трансформованою естетикою недіалектичного самозаперечення субстанції форм чуттєвості, оберненість якої у трансценденцію несубстанційного, а тому штучного змісту художньої рефлексії та практики, коли рефлексія не має ніякого втілення, окрім «замкненої практики» «конструкта». І хоча йдеться про наслідки позірного пересування периферійних (по місту, що вони посідають у просторі світової історії), ситуація віддзеркалює не лише стагнацію, а й унеможливлення «повернення ідеального у матеріальне» на таких засадах. На цьому шляху мистецтво прирікається самою історією вирішити питання своїх майбутніх перспектив.

Багатоаспектний синкретизм теми дослідження Оксани Чепелик обумовив насиченість тексту, а рівень постановки і спосіб дослідження — категоріальність та стислість його лексики. Разом з тим, цей складний текст є цілком доступним уважному читачеві, на якого чекає вдале «вкладення» такого капіталу, як час власного розвитку.



1. Рец. на: *Оксана Чепелик*. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія / ІПСМ АМУ. — К.: Хімджест, 2009. — 272 с.: іл.
2. Хоча теоретичні засади художньої освіти дотепер не обґрунтовані. Втім, як дотепер не обґрунтовані теоретичні засади освіти взагалі.
3. Звідси і означена вище необхідність у подвійних абстрагуваннях при конституюванні одного й того ж предмета у творі мистецтва та подвійних опосередкуваннях у його пізнавальному розречевленні.
4. Інша справа — теоретична істинність і адекватна достовірність реальним формам практичного втілення її визначальних ідей.
5. Попередження Парменіда про неможливість мислити небуття залишається в силі, але постмодерний спосіб буття демонструє, що небуття можна відчувати, а сучасне мистецтво може його представити. Тому, проблема перетворення наукової утопії на дійсність залишається невирішеною практичною проблемою для сучасного мистецтва у цілому, архітектури та соціальної скульптури зокрема. Ідеться про місто майбутнього у *художній трансляції і інсталяції наукової фантастики* як засобу випереджувального образу-конструкції міста олюдненої історії.

Національна академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

Наукове видання

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО

Науковий збірник

Випуск VII

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 10546 від 25.10.2005*

Українською та російською мовами

Відповідальні за випуск — *І. Кулінський, Ю. Щербак*
Літературні редактори — *Б. Пінчевська, І. Ніжинський, С. Сімакова, Н. Стадник*
Оригінал-макет, обкладинка — *О. Мурга, А. Шалигін*
Коректура — *Е. Патола, В. Святогорова, А. Циганок*

Здано у виробництво 22.10.2010. Підписано до друку 20.12.2010.
Формат 70 × 100 1/16. Папір офс. Спосіб друку офс. Гарнітури «Warnock Pro», «Kabel C».
Ум. др .арк. 29,67. Обл.-вид. арк. 31,6. Наклад 600 прим. Зам. № 10-954.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, тел. (044) 529-2051
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видруковано у друкарні «Видавництво «Фенікс»»
Україна, 03680, Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 271 від 7.12.2000