

10. Українці у Січевому повстанні проти Російської імперії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/content/article/24881992.html>
11. Хотеев А. Восстание 1863 года и политика “русификации” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.sobor.by/1863.php>  
Отримано 01.10.2014

### Summary

#### ***Mozgovyi Ivan. January Uprising in Poland and Ukraine.***

*The paper analyzes the reasons, prerequisites and circumstances of anti-Moscow uprising in Poland in 1863–1864. Attention is focused on supporting of the uprising by Ukrainian population in Right-Bank Ukraine, the role of religious factor in the process. Causes of the differences between the main “wings” of the rebels are investigated. Values for insurrection of good neighborly relations between Ukrainian and Polish peoples and unity of efforts in the fight against the common enemy invaders are showed.*

**Keywords:** *Poland, Ukraine, clergy, armed insurrection, national liberation movement.*

УДК 75: 791.43

**Сергій ПОБОЖІЙ**

## **ВІДЕОАРТ ЯК ТЕХНОЛОГІЯ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ХУДОЖНИКА**

*У статті йдеться про один із видів сучасного мистецтва – відеоарт. Прослідковується історія його становлення та розвитку. Відзначаються особливості, головні риси. Виконуючи в суспільстві різноманітні функції, відеоарт виступає в ролі інструмента соціального взаємовпливу, творця нової віртуальної реальності, технології самоідентифікації митця, літописця альтернативної культури. Аналізуються твори відомих майстрів відеоарту: Білла Віоли, Ширін Нешат, Мони Хатум, Домінік Гонзалес-Фьорстер.*

**Ключові слова:** *відеоарт, мистецтво, бієнале, медіатехнології, самоідентифікація.*

**Постановка проблеми.** Поява нових напрямів і течій у мистецтві другої половини ХХ ст. спричинила проблему їх дефініцій. За короткий термін свого існування відеоарт сформувався у креативний напрям медіамистецтва, що викликає до нього увагу теоретиків візуального мистецтва. Культурологічний інструментарій щодо відео арту остаточно не сформований і знаходиться у процесі розвитку.

**Аналіз актуальних досліджень.** Історик мистецтва Е. Гомбріх пояснює появу нових форм мистецтва тим, що західна культура сприяла розвиткові та укріпленню “змагального начала в творчій діяльності,

без чого не було б ніякої історії мистецтва” [5, с. 617]. Поль Валері відмічав, що у найближчому майбутньому “/.../ у прадавній індустрії прекрасного відбудуться глибинні зміни” [2, с. 66]. Поява нових видів і форм сучасного мистецтва викликало негативне ставлення до них радянських художніх критиків та істориків мистецтва. Зокрема, О. Рославець критикувала відеоарт, називаючи його “спадкоємцем і наслідувачем уже випробуваної модерністської традиції” [10, с. 129]. Російський мистецтвознавець В. Турчин відносив відеоарт до напрямків, які ще більше ускладнюють й так доволі заплутану ситуацію у мистецькій середі [11, с. 40]. Проте дослідникові на той час було важко сказати, наскільки експерименти з відео матимуть якусь перспективу.

Автор статті з медіа ресурсу вважає, що відеоарт – це арт-технологія, заснована на використанні відеозображення, а важливою відмінністю відео арту від кіно є “безперервність зображення”. Якщо кіно, розмірковує він “/.../ це окрема крапка, пунктир, певна послідовність окремих кадрів, то відео – це безперервна лінія, можливість фіксації подій у режимі реального часу” [6]. Проте відеоартівські картини спрямовані скоріше на передання певних філософських, естетичних та ідеологічних “послань” та на провокування безпосередніх “найбільш гострих реакцій в аудиторії” [6]. Автор статті вважає, що у подальшому відеоарт повинен стати лабораторією, джерелом незвичайних візуальних розробок, а фахівцям слід усвідомити не кінематографічну природу відеоарту, але повну експропріацію простору глядача.

На думку українського мистецтвознавця О. Сидора-Гібелінди, відеоарт відрізняє від кіно: по-перше, розгортання безмежної творчої свободи, по-друге, “зав’язаність” керівника та виконавців у відео зведена до мінімуму [7, с. 99]. Якщо на ранньому етапі розвитку відеоарту розповсюдженою була “тема ритмічної пульсації абстрактно-струмливого “чогось” /.../, то пізніше переважала тема метаморфоз “живого і мертвого” – фесричні “житія” трикутників і дерев, що неодмінно скінчаються у фазі розпаду, стверджує цей же автор [7, с. 99]. Деякою мірою відео арт пов’язаний з комп’ютерною графікою. Та митець розуміє свій творчий метод як мистецтво за допомогою комп’ютера, а не комп’ютерне мистецтво.

Своє розуміння феномену відеоарту подають автори словника “Термінологія сучасного мистецтва”. І хоча, на думку автора статті “Відео-арт” Г. Вишеславського, цей вид мистецтва наближується до естетики авторського кінематографу (П. Гринуей, С. Параджанов), відеоарт надає перевагу “візуальному началу над літературною оповідальністю, з подекуди повним нехтуванням фабулою” [3, с. 63]. Г. Вишеславський зазначає основні риси відеоарту: “спектакулярна

візуальність, ненаративність, підкреслена суб'єктивність світосприйняття, а найважливіше – головні риси віртуальності, зокрема, невідповідність між актуальною субстанцією та потенцією” [3, с. 63–64].

Російський дослідник В. Хан-Магомедова зазначає, що відеоарт став часткою візуальних та медіамистецтв зі своєю традицією, але разом з тим в його творах присутня лірична і поетична нарративність, різноманітні смисли та “спроби доторкнутися до історії через акцентування особистої ідентичності” [13, с. 30].

О. Шишко вважає, що сучасний відеохудожник свідомо відходить від прийомів конвенціонального нарративного кінематографа. На думку критика, перетворюючи простори, художники працюють зі смислами, використовуючи дві основні стратегії: інтелектуальні дії та експериментальні можливості медіа. В екранній культурі відео мистецтво продукує “/.../ нові образи, віртуальні середовища, пропонує інтерактивне управління реальністю” [14, с. 47].

**Метою статті** є огляд становлення й розвитку відеоарту, причин його виникнення, особливостей мови та естетики цієї течії медіамистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Після другої світової війни живопис втрачає домінуючі позиції, які він займав до цього в ієрархії мистецтва. Прагнення мистецтва вивільнитися від елітарності, що в свою чергу було пов'язано з рухом молодіжної контркультури – призводить до певної демократичності. Тому на перше місце виходять такі нові форми і види мистецтва як хепенінг, перформанс, інвайронмент, відеоарт. Втрата видових категорій призводить до поєднання в мистецтві різних жанрів тощо. Зародження відеоарту пов'язується з одного боку, з пошуками нових форм виразності, а з іншого – зробити цей вид мистецтва демократичним і доступним кожному. Цьому сприяла естетична революція, яка відбулася на Заході у 50–60-х рр. ХХ ст. Оскільки акціоністські види мистецтва потребували документації, їх знімали на відео, створюючи таким чином відео архіви, які зберігаються не тільки у приватних осіб, але й у музеях. Художник тим самим ніби змінює свій статус на позицію дослідника, критика або архівіста.

Також можна стверджувати, що поява відео арту є певною мірою наслідком науково-технічного прогресу. Разом з тим, використання сучасних засобів відеотехніки у поєднанні з комп'ютерними технологіями викликало бажання художників доторкнутися до містичних та окультних вчень. Отже, відеоарт виходить на арену, збагачуючи мистецьке життя й середовище.

Відеоарт, як одна з мистецьких форм постмодернізму, виник у 60-ті рр. ХХ ст. Вважається, що він народився у 1963 р. у м. Вупперталі на відкритті першої персональної виставки Нам Джун Пайка у галереї Парнас. Портативна відеокамера з'явилася у Нам Джун Пайка в 1965 р., відтоді відеозйомка стала доступною широкому колу митців. До середини 60-х рр. ХХ ст. відеоарт швидко розповсюдився і у Західній Європі та захопив США. Біля джерел відеоарту знаходилися Йозеф Бойс, Йоко Оно, Нам Джун Пайк, Брюс Науман, Віто Аккончі. Митці стали використовувати відео з метою зміни традиційного відношення художника і глядача.

Розвиток відеоарту у країнах пострадянського простору розпочинається з 90-х рр. ХХ ст. Одним із перших творів цього напрямку вважається відеоперформанс “Розмова з ліхтарем” (1985) росіянина А. Манастирського. В українській мистецькій середі відеоарт виникає наприкінці 80-х рр. ХХ ст., зокрема цьому сприяла діяльність “Відео-клубу” у Києві. Новий етап в розвитку українського відеоарту, на думку Г. Вишеславського “./.../ розпочався у 90-х рр. ХХ ст., коли до нього звернулися художники сучасного мистецтва” [3, с. 68].

Засновуючись на новітніх досягненнях науки і техніки, відеоарт інтенсифікує процес сприйняття мистецького твору глядачем. Створювані засобами телетехніки, лазерних установок та цифрових пристроїв, аудіовізуальні об'єкти здатні через електронний образ дати людині можливість зазирнути всередину себе, допомогти їй поринути в глибини підсвідомості. Відеоарт розширює кордони зовнішнього світу в межах суб'єктивних переживань реципієнта. Засоби електроніки дозволяють значно розширити сферу сприйняття культурних контактів.

Своєрідність відеоарту пов'язана із спробою подолати технологізм і раціональність західної культури за рахунок посилення в мистецьких образах елементів ірраціоналізму та містики. Використання спецапаратури та ефектів дозволяє загострити сприйняття глядача до зображених ситуацій, створюючи враження особливої глибини, насиченості, психологізму.

Один з піонерів відеоарту Вуді Васулка розуміє свій творчий метод то як “мистецтво за допомогою комп'ютера, а не комп'ютерне мистецтво”, то як “поетику простору” і “з'єднання більш окультурених систем з менш окультуреними, аби на виході дістати результат вищої якості”, а то, з застереженням – це “радше студії, а не мистецтво”. Найбільш вражаючий з його винаходів – спроба знаходження відповідностей між візуальним зображенням і музикою, зокрема між камерою та скрипкою в його “Театрі Гібридного автомату”.

Один з найвідоміших майстрів відеоарту – Білл Віола (США) (Bill Viola, 1951 р. н.) – познайомився з цим видом мистецтва під час навчання у коледжі візуальних мистецтв і перформанса Сіракузького університету штату Нью-Йорк. У 70–80-х рр. XX ст. Віола виступає асистентом у проектах Нам Джун Пайка. З 70-х рр. XX ст. використовує відео для того, щоб дослідити феномен чуттєвого сприйняття як шлях до самопізнання. Темою його робіт стає життєвий досвід: народження, розвиток свідомості, смерть. Подорожування по світу дозволило познайомитися з релігійними віруваннями та культурою різних народів – від Італії до Японії. Персональні виставки Віоли проходили у Музеї сучасного мистецтва Нью-Йорка, Стеделік музеумі (Амстердам), музеї Гуггенхайм; він представляв США на 46-ий Венеціанській бієнале.

Віола – один з ведучих відео-художників на сучасній міжнародній арт-сцені, належить до першого покоління митців, які працюють у цьому напрямку. Значний вплив на формування Віоли як митця мають релігійні системи та їхня фундаментальна концепція – метафора: життя як подорож. Теми робіт митця сягають як до західного, так й до східного мистецтва, дзен-буддизму, суфізму, християнського містицизму. Їхня віра та зв'язок з невидимим світом був особистим, незалежним від догм зовнішнього світу. Віола вбачає у цьому паралель з позицією художника в сучасній культурі.

Ідея та назва відеоінсталяції Віоли “Той, що йде за днем” запозичена Віолою з єгипетської “Книги мертвих”. Стилїстика цього твору сягає 80-х рр. XX ст., коли митець активно використовував вогонь і воду. Дія однієї з робіт Віоли “Вознесіння Ізольди” (світлова форма у посмертному просторі), яка була створена під впливом опери Р. Вагнера “Тристан та Ізольда” відбувається у воді, яка виступає символом людських почуттів.

Другою складовою творчості Віоли є історія живопису. Деякі його відео роботи навіяні конкретними творами живопису, наприклад, на створення відео роботи “Привітання” вплинув твір італійського художника епохи маньєризму Якого Понтормо “Зустріч Марії та Єлизавети”, а у відеоінсталяції “Просуваючись вперед за допомогою денного світла” (2002) цитуються фрески Джотто у Падуї. Під впливом картини французького художника-романтика Теодора Жеріко “Пліт Медузи” була виконана робота “Пліт” (2004). У ній Віола простежує реакцію самозбереження людей та показує реакцію людей різних національностей, які зіткнулися з кризою у вигляді страждань, насилля, смерті. Посилання на історію живопису наближує відео інсталяції американського художника до своєрідних світлових фресок, а разом з тим й віддаляє від оригіналу.

Наступним чинником є відношення до часу, який представлений в кожній роботі Віоли. Мірою мистецтва Віоли є переживання, досвід з часом. Художник намагається своїм мистецтвом примусити глядача відчувати переживання не розумом, очима, але всім єством. Цьому сприяє й те, що митець створює кімнати, в яких глядач може відчувати переживання не тільки розумом, але й всім єством.

Мистецтво Віоли охоплює всю свідомість: пам'ять, інтелект, глибинну психологію індивіда. Мистецтво для Віоли – частина загальнолюдського знання, а не тільки естетики. Віола буквально занурює глядача у тотальну середу своїх образів і звуків, відтворених за допомогою високоякісної техніки. Художник вірує в силу мистецтва, яке дозволяє пережити трансцендентний досвід та усвідомити крах нашого уявлення про час.

Значний вплив на становлення власної манери вираження Віоли мав російський кінорежисер А. Тарковський, якого Віола вважає одним із найвидатніших художників ХХ століття. На його думку, російський кінорежисер у своїх фільмах зумів відобразити те, що людина бачить внутрішнім зором. Як і А. Тарковський, Віола приділяє велику увагу шумовій партитурі твору. У Флоренції, наприклад, він вивчав не ренесансні фрески, але акустику в старовинних соборах. Для Віоли мистецтво є засобом досягнення більшого знання, а не створення чогось красивого та цікавого, або такого, що веде до нового у дискурсі сучасного мистецтва та історії мистецтва.

Не дивлячись на глибину історичного та культурного контексту робіт Віоли, для художника важливим є не стільки те, щоб глядач обов'язково зрозумів художній задум, скільки те, щоб він зміг взяти для себе те, що буде своєчасним для його життєвих пошуків. Твори Віоли позбавлені насильницького засвоєння світу, бажання його проаналізувати і переробити. Художник вірить у те, що глядач зможе в них знайти для себе. Між власним досвідом і досвідом інших людей, вважає Віола, існує “вселенський зв'язок”. Отже, творчість Віоли є своєрідним синтезом його теоретичних поглядів у галузі дзен-буддизму, східної філософії та європейської містичної традиції.

Одна з показових робіт Віоли “The Greeting” (“Привітання”, 1995 р.) була продемонстрована у Венеції на 45-й бієнале. Потім, у 2003 р. в Ермітажі, а у 2005 р. – у Москві на 1-й бієнале сучасного мистецтва. Ця відеоінсталяція визнана художнім співтовариством як один з найвидатніших творів сучасного мистецтва. На думку В. Хан-Магомедової твори Віоли – “Це свого роду культурний зріз людства” [12, с. 2]. Темою цієї роботи Віоли послугувала картина “Зустріч Марії та Єлизавети” художника раннього флорентійського маньєризму Якопо Каруччі на

прізвисько Понтормо з церкви Сан Микеле тосканського міста Карміньяно. Лише у XX ст. відбулося відкриття цього майстра, визнаючи його видатним художником покоління, що наслідувало традицію Леонардо да Вінчі, Рафаеля і Мікеланджело. У свою чергу, джерелом натхнення для Понтормо стала гравюра Дюрера “Чотири відьми” (1497).

Відео Віоли має деяку візуальну схожість з живописним полотном Понтормо: вертикальний формат зображення, розміри проекції, зйомка крупним планом з фіксованої позиції і майже статичні персонажі. На тлі урбаністичних декорацій – зустріч трьох жінок. Спочатку дві з них, захоплені розмовою. Невдовзі до них приєднується третя. Рухи фігур повільні; епізод 45 секунд перетворюється на 10-хвилинну детально пророблену хореографічну виставу. Безсвідома мова жестів, нюанси миттєвих поглядів підсилюються, акцентуються і фіксуються у свідомості глядача. Значення того, що відбувається, так і залишається невідомим, невиясненим. Так само не піддаються однозначному тлумаченню жести і міміка головних діючих осіб. У цій інсталяції Віола приводить глядача до стану медитативного трансу. Занурюючи його у стихію часу, Віола примушує переживати дійсність крізь призму власного досвіду.

Слід відзначити, що показ відео інсталяцій потребує спеціальної експозиційної площі, звукових систем і DVD-плеєрів. Так само не всі музеї можуть дозволити придбання творів відео арту. Наприклад, музеї Уїтні, Тейт Модерн і Центр Помпиду вскладчину придбали твір Віоли “Five Angels for the Millenium” за 700 тисяч доларів.

Проблема відеоарту як самоідентифікації художника вповні втілюється у творчості іранського митця Ширін Нешат (Shirin Neshat, 1952 р.н.). Вивчала історію мистецтв у Каліфорнійському університеті в Берклі, але у 1990 р. повернулася в Іран, де відбулися кардинальні зміни. Для того, щоб виразити свої враження від іранського післяреволюційного побуту вона звернулася до фото і відео. У фотосерії “Жінки Аллаха” проектувала письменна Корана на своє обличчя і руки, ідентифікуючи себе, таким чином, з мусульманським світом і релігійними віруваннями.

Трилогія відеоінсталяцій у формі подвійних відео проекцій розвиває теми її ранніх фоторобіт. У фільмах “Неспокійний” (1998), “Захоплення” (1999), “Жага” (2000) розвивається тема протиставлення чоловічої та жіночої ролі в ісламському суспільстві. Підкреслюючи розділення світу на “чоловіче” і “жіноче”, Нешат проектує фільми на протилежні стіни, примушуючи глядача грати активну роль у мистецькому просторі. Значне змістовне навантаження у відео роботах Нешат виконує музичне супроводження. Саундтреки до більшості з них

написала композитор Сьюзан Дейхім. Творчості Нешат притаманні подивижність, взаємна зачарованість насильника і жертви. Її світ розподілений на чорне і біле, на жінок і чоловіків, на пустелю і місто, людину і натовп. В її відео художник ніби транслює енергію, звільнену соціальним вибухом. Ідентифікуючи себе з мусульманською культурою, Нешат виступає як посередник між мусульманським світом і різними культурами.

Міжнародну премію на Венеціанській бієнале у 1999 р. Нешат отримала за роботу “Неспокійний” (“Turbulent”, 1998). У ній розвиваються теми її ранніх творів, основною проблематикою яких є стан жінки і чоловіка в традиційному мусульманському світі, проблеми фемінізму та ісламу. Спочатку чоловік виконує ліричну пісню поета Румі (XIII ст.), а жіночий спів без слів позначений емоціями. Глядач повинен вступати в гру, поділяючи світ на “чоловіче і жіноче”. Костюми героїв і символи, що викликають асоціації з релігійними та соціальними кодами метафоричні і мають на глядача гіпнотичний вплив. Знаходячись між двома екранами, глядач починає грати активну роль, змінюючи як власну позицію, так і структуру твору в цілому. Автор переконався у цьому під час неодноразового перегляду цього твору Нешат у Санкт-Петербурзі на фестивалі відеоарту в Державному Ермітажі. На думку одного з авторів: “Як і героїня своїх картин, Ширін Нешат вчиняє бунт проти безпристрасності навколишнього світу, який у своїй невірі не дуже перевершує світ ісламського фанатизму. Вона – одна з небагатьох сучасних художників, яка насмілилася оспівати красу, віру і героїзм, звернувшись до своєї національної та гендерної ідентичності без відчуження і сорому” [1].

Ліванська художниця Мона Хатум (Mona Hatoum, 1952 р.н.) стала відомою завдяки серії перформансів і відео робіт у 80-і рр. XX ст. “Ступінь відчуження” – комплексна робота, зміст якої може бути зрозумілим на декількох рівнях. Головна тема – взаємовідносини між матір’ю і донькою. Значення втрати, еміграція батьків у зв’язку з війною в Палестині, втеча їхніх дітей по всьому світу в результаті цієї війни. Фемінізм відкрив Хатум ідею про те, що “персональне є політичне”. Але особисте не стає автоматично політичним до того часу, поки воно не переосмислюється і не стає основою мистецького твору. На відміну від усталеного стереотипу, пов’язаного з образом арабської жінки, Хатум через образ матері показує зовсім образ прямої, відкритої, сексуальної жінки, якій подобається своє тіло.

Один з найбільш відомих сучасних митців: живописець, скульптор, відеохудожник у Великій Британії – Марк Воллінджер (Mark Vollinger, 1959 р.н.). У другій половині 90-х рр. XX ст. Воллінджер створює



роботи з використанням медіа-технологій: фотографії, відеоінсталяції. В основі його робіт знаходяться біблійні сюжети та різноманітні релігійні символи. Одним з найбільш значущих відеотворів Воллінджера є “Врата королівства”. В ньому художник звертається до екзистенційних питань за допомогою релігійної іконографії. Повільний рух людей, які входять до зали аеропорту, супроводжується хоральними співами. Обличчя пасажирів викликають асоціації з душами, які очікують своєї участі біля небесних врат перед тим, як вступити у потойбічний світ.

Лауреат премії імені Марселя Дюшана (2002) Домінік Гонзалес-Фьорстер (Dominique Gonzalez-Foerster, 1965 р.н.) брала участь у “Документі-ХІ” в Касселі, триєннале в Йокогамі; учасник фестивалю сучасного мистецтва “Арт-Москва” (2004). Роботи Гонзалес-Фьорстер демонструвалися на кінофестивалях в Каннах, Роттердамі, Ріо-де-Жанейро.

Значне місце в творчості Гонзалес-Фьорстер займає серія з трьох фільмів: “Riyo”, “Central”, “Plages”, які зняті відповідно в Кіото, Гонконзі та Ріо-де-Жанейро. В них зафіксовано моменти, вихоплені з міського життя і які народжують враження невпинного руху часу. Досвід з часом ніби примушує загубити враження реальності, яке поступається місцем спогадам або власному досвіду.

З фіксованої точки камера знімає річку на першому плані, на другому – абрис урбаністичного пейзажу великого міста у відео “Riyo”. Якщо течія річки спрямована в ліву частину, то камера рухається вправо. Ця дія супроводжується розмовою юнака і дівчини. В цьому відео художник звертається до психології сприйняття, застосовуючи субмодальну техніку часової лінії, де небо виступає як символ свідомого, надсвідомого, духовного, а річка втілює безсвідоме. Розмова юнака і дівчини – діалог між свідомим і безсвідомим. Інтонації мають універсальний людський характер, вони мають змістовне навантаження і тому розмова має важливе значення. Ліва частина – те, що знаходиться у правій частині мозку – досвід минулого. Права частина – те, що знаходиться у лівій частині мозку, так звана “упаковка” майбутнього. Ефектну психоделічну відеоінсталяцію показала Піпілотті Ріст з Швейцарії у церкві Сан Стає на 51-й венеційській бієнале.

**Висновки.** Виконуючи у суспільстві різноманітні функції відеоарт виступає в якості інструменту соціального взаємовпливу, творця нової віртуальної реальності, технології самоідентифікації митця, літописця альтернативної культури. За короткий термін свого існування відеоарт сформувався у креативний напрям медіамистецтва.

### Література

1. Аллахвердиева В. Загадка Ширин Нешат [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru>
2. Балашова О. Медіа у трансформаціях сучасного художнього ринку / О. Балашова // Галерея. – 2008. – № 3–4 (35–36). – С. 66–68.
3. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України / Г. А. Вишеславський, О. В. Сидор-Гібелінда. – Париж-Київ : Terra incognita, 2010. – С. 63–64.
4. Ганжа В. Білл Віола “Я не вибирав відео арт, це він обрав мене” / В. Ганжа // Art Ukraine. – 2012. – № 3 (28). – С. 70–72.
5. Гомбрих Э. История искусства / Гомбрих Э. – М. : Республика, 1998. – 688 с.
6. Десятерик Д. Відео-арт [Електронний ресурс]. – Режим доступа : [www.altermond.ru](http://www.altermond.ru)
7. Сидор-Гібелінда О. Природа відео-арту – погляд Вуді Васулка / О. Сидор-Гібелінда // Terra incognita. Сучасне візуальне мистецтво. – 1994. – № 1–2. – С. 99.
8. Ромер Ф. 30 лет голландского видеоарта / Ф. Ромер // Арт хроника. – 2004. – № 3. – С. 146.
9. Рославец Е. Н. Разрушение образа : о некоторых тенденциях соврем. зарубеж. искусства / Е. Н. Рославец. – К. : Мистецтво, 1984. – 200 с.
10. Томас Хиршхорн. Доминик Гонзалез-Ферстер. Матье Мерсье : каталог. – М. : Авангард, 2004. – 16 с.
11. Турчин В. С. Авангардистские течения в современном искусстве Запада / В. С. Турчин. – М. : Знание, 1988. – 48 с.
12. Хан-Магомедова В. Магия приветствия // Искусство (учебно-метод. газета для учителей МКХ, музыки и изо) / В. Хан-Магомедова. – 2005. – 16–31 марта. – № 6 (318). – С. 2.
13. Хан-Магомедова В. Природа видеоарта сегодня / В. Хан-Магомедова // Диалог искусств. – 2011. – № 2. – С. 26–30.
14. Шишко О. Расширенное кино / О. Шишко // Диалог искусств. – 2011. – № 5. – С. 42–47.

Отримано 01.10.2014

### Summary

#### ***Pobozhii Sergii. Video art as a technology self-identification of artist.***

*The article refers to a type of modern art – video art. The history of its formation and development is traced. The features and main characteristics are observed. Video art works by famous masters: Bill Viola, Shirin Neshat, Mona Hatum are analyzed. The emergence of video art is to some extent a consequence of technological progress. Using special equipment allows to sharpen perception of the viewer to the situations depicted, giving the impression of a particular depth, richness, psychology. Performing a variety of functions in society, video art serves as a tool of social interference, the creator of a new virtual reality technology of self-identity of the artist, the chronicler of alternative culture. Within a short period of its existence, video art emerged in the creative direction of media art. The problem of video art as the identity of the artist is most clearly embodied in the works of Iranian artist Shirin Neshat and Lebanese artist Mona Hatum.*

**Keywords:** *video art, art biennials, media technology, identity.*