

УДК 73/76.036:791.3

Видеоарт: этапы технологической и художественной трансформации

Макаревич А. В.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск



и видеоперформанс.

Ключевые слова: видеоарт, экранное искусство, актуальные художественные практики.

В статье рассматривается художественная и технологическая специфика явления искусства второй половины XX века – видеоарта. Определяются его общие признаки (рекординг, перформативность, экспозиционность), отражающие двойственную природу рассматриваемого явления. С одной стороны, видеоарт имеет непосредственное отношение к экранному искусству, восприняв и адаптировав особенности выразительных средств кино и телевидения; с другой – в нем отчетливо прослеживаются тенденции актуальных художественных практик второй половины XX века.

Видеоарт прошел четыре этапа художественной трансформации: лабораторный (исследование особенностей строения и функционирования видеокамеры), экранный (освоение художниками видеоарта специфики экранного нарратива), автономизация видеоарта (адаптация видеоартом идей, концепций и выразительных средств актуальных художественных практик) и этап деавтономизации (размывание художественных границ видеоарта в различных видах современного искусства). Результатом эволюции видеоарта стали две его базовые формы – видеоинсталляция

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 17-21)

Video Art: Stages of Tehnological and Artistic Transformation

Makarevich A. VI.

Educational Establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

The article describes artistic and technological particularity of the phenomenon of the second half of the XX century art – video art. Its general features (recording, performativity, expositivity) are identified which reflect the dual character of the phenomenon. On the one hand, video art has a direct relationship to the audiovisual art. It's perceived and adapted particular qualities of expressive means of the cinema and TV. On the other hand, video art contains tendencies of contemporary art practices of the second half of the XX century.

Video art has gone through four stages of artistic transformation: the laboratory (research of the structural features and operation of the camcorder), the screen (the development of specifics of screen narrative by artists), the autonomy of video art (video art adaption of ideas, concepts and expressive means of actual art practices) and the non-autonomy stage (blurring of artistic boundaries of video art in the variety of contemporary art). The result of the evolution of video art was its two basic forms – video installation and video performance.

Key words: video art, audiovisual art, contemporary art practices.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 17-21)

Начиная с последней четверти XX века движущееся изображение становится важнейшим слагаемым современного искусства. Возможно, этот факт отражает коллективный ответ художников на их время – всеобъемлющее присутствие в жизни человека средств массовой информации и технологий, телевидения и кино. Возможно, такое развитие событий в равной степени

представляет и разочарование художников в эксклюзивности искусства как такового, его аудитории, а также стремление авторов приблизить свое творчество к популярной культуре, к более тесному соприкосновению с жизненными реалиями, с социальными и политическими проблемами.

Цель статьи – обозначить траекторию технологической и художественной транс-

Адрес для корреспонденции: 220117, г. Минск, пр-т газеты «Звезда», 43-33 – А. В. Макаревич

формации явления искусства второй половины XX века – видеоарта.

Видеоарт как явление искусства второй половины XX века. Видеоарт – это феномен современного искусства, возникшее в США и получившее широкое распространение в странах Западной и Восточной Европы. Поколение художников второй половины 1960-х – начала 1970-х годов (Нам Джун Пайк, Вито Аккончи, Брюс Науман, Дэвид Холл, Тамара Григорян и Стюарт Маршалл) своим творчеством продемонстрировало не только вызов миру искусства, расчлняя его классические конвенции. Одновременно они расширили словарь искусства, пересмотрели статус зрителя, столкнув его с необходимостью быть «активным» участником, а не «пассивным» наблюдателем. Видеохудожники часто предпочитают изолировать своих зрителей в темной комнате. Возможно, частично, для того, чтобы ему (зрителю) не отвлекаться на другие произведения искусства (как то происходит в музеях), и требовать более глубокой сосредоточенности (аналогично просмотру фильма в кинотеатре). Но самое главное, чтобы создать среду, в которой, посредством использования движущегося изображения, звука, жеста или иных художественных элементов, создается возможность погрузить зрителя на эмоциональном, интеллектуальном и физическом уровнях в особую атмосферу.

Эволюция художественной трансформации видеоарта. Лабораторный этап. Прежде чем была выработана собственная художественно-эстетическая платформа видеоарта, видеохудожники окунулись в изучение особенностей новой техники. К концу 1960-х годов они не только тщательно, разносторонне изучили потенциал портативной техники видео, но подвергли новые камеры и записывающие устройства модернистской фальсификации. Это был так называемый *лабораторный этап* становления видеоарта, необходимый для понимания процессов внутренней работы камеры, особенности ее строения и функционирования.

Так, художники открыли для себя, что фосфорное покрытие в начале электронно-лучевой трубки камеры было крайне чувствительно к ярким источникам света, особенно в период длительного светового воздействия (о чем, к слову, предупреждал

производитель техники). Примерами такой технологичной работы стали артефакты американского художника М. Люсьера («Горящий рассвет», 1975), немецкого художника Й. Герца («Прометей ГреческЛаий. Часть № 3», 1975). В обоих случаях была продемонстрирована чувствительность трубки видеокамеры путем длительного воздействия на нее прямых солнечных лучей. Изучая технологические особенности камеры, художники Билл и Луиза Этра и Бен Татти начали направлять камеру прямо на монитор, к которому она подключена. В результате обнаружилось, что видео обратной связи создает замкнутое проявление видеопроцесса. Подобного характера встречаются артефакты в творчестве Ст. Партриджа, М. Сноу в начале 1970-х годов. Также ряд экспериментальных видеоработ возник в связи с технической возможностью видеокамеры синхронно фиксировать изображение и звук (Б. Науман, «Синхронизация», 1969; Р. Серра, «Бумеранг», 1974).

В конце 1960-х годов произошел небольшой технический прогресс в направлении Portapak. Новые записывающие устройства имели два звуковых канала. Первый предназначался для синхронной фиксации изображения и звука, при помощи второго можно было записать звук независимо от изображения. Теперь художники могли «играть» с различными вариантами озвучки, закадровым комментарием и т. п. Так, логическая связь между звуком и визуальностью была нарушена американским художником Г. Хиллом в ленте «Зачем делать что-либо в неразберихе» (1984).

Видеоаппаратура очень быстро «обрастала» техническими новшествами. Так, в начале 1970-х годов художник Великобритании П. Донбауэр создал новый инструмент – видеосинтезатор (Videokalos Colour), который представлял собой своеобразную электронную палитру, с помощью которой художник мог работать непосредственно с цветами (красный, синий, зеленый) или объединять их со снятыми на пленку изображениями. Перформативный потенциал видеосинтезаторов был использован художниками Ш. и В. Васюлка, которые работали в Европе и США на рубеже 1960–1970 годов. Чешские художники экспериментировали со звуковым сигналом видеокамеры. Они смешивали

вали изображение и звук, происходящий из камеры, со звуком, генерируемым иным звуковым источником. Изобретая, таким образом, новые отношения между звуком и изображением, в которых нарушалась логика изображения источника звука с тем, что мог видеть и слышать зритель. Подобные опыты десинхронизации изображения и звука встречаются в творчестве Б. Наумана.

Схожие задачи ставили перед собой польские художники в первой половине 1970-х годов. Используя различное техническое оборудование (камеры, микшеры, мониторы), они анализировали проблемы записи, манипуляции и передачи образа средствами видеотехники (П. Квек «Положение студии», 1974; И. Марцолла «Измерение 1, 2, 3, 4», 1975 и др.).

Подобного рода артефакты носили автономный характер, расширяя границы действия аналитического поиска в пространстве электронной записи и трансляции изображения. Эти ранние работы, на наш взгляд, не имеют особой художественной ценности, скорее являются своеобразным подступом, протопериодом видеоарта. Главная же ценность этого этапа заключается в том, что здесь обнаруживается базисная онтологическая составляющая видеоарта – *рекординг*.

Под рекордингом нами понимается процесс, который включает видеозапись, монтажную обработку видеоматериала, его хранение на определенном носителе, а также возможность воспроизведения изображения на экране. Рекординг, таким образом, является главным признаком видеоарта, демонстрирующим его связь с аудиовизуальным (экраным) искусством.

Экранный этап художественной трансформации видеоарта. Это время выхода художников на чужую территорию экранного искусства и освоение ими специфики экранного нарратива. Тесное взаимодействие видеоарта с кинематографом и телевидением привело в результате, с одной стороны, к взаимообогащению выразительными средствами этих видов искусств, с другой – к разработке видеоартом собственных эстетико-технологических свойств.

В этот период многие работы видео были, в первую очередь, ответом на повсеместное распространение телевидения. Также художники озаботились тщательным изуче-

нием языка кино и тем, каким образом он может «согласовываться» с изобразительным искусством. Возможность использования длящегося, развернутого во времени «повествования» в видеоарте вызвала огромный интерес в художественной среде. Многих амбициозных художников, выросших во времена возникновения и разработки новых художественных концепций, уже не удовлетворяют способы выражения своих идей в статичном образе. Они стремятся найти то, что позволит им рассказать «историю».

Этап автономизации видеоарта. Возникновение видеоинсталляции. Данный период развития видеоарта ознаменован его возвращением в русло изобразительного искусства, но с рекординговой «сердцевинкой» в своих артефактах. Начался этот период с адаптации видеартом идей, концепций, выразительных средств актуальных художественных практик, среди которых особое место заняли инсталляция и перформанс. Результатом явились две базовые формы видеоарта – видеоинсталляция и видеоперформанс.

Концептуально оформилась видеоинсталляция в русле актуальных художественных практик XX века, а именно: минимализма, концептуализма, творчества М. Дюшана и, соответственно, искусства инсталляции. Идея создания видеоинсталляций оказалась близка художникам видеоарта, поскольку в видеоартефактах, как правило, функция изображения заключается в визуализации идей, а не отражении реальной действительности. В отличие от традиционных видов искусства (живопись, скульптура и др.), отражающих действительность в узнаваемых формах самой реальности, видеохудожники используют электронные изображения реальности, а также технически сгенерированные видеоизображения для того, чтобы отразить многовариантность значений демонстрируемых образов. Сложная система концептуализации видеообразов как бы воссоздает процесс человеческого мышления, предлагая зрителю различные способы оперирования визуальными концептами видеопроизведения. При этом, видеообразы, демонстрируемые зрителю, зачастую утрачивают свои первоначальные смыслы, наделяясь самим художником множественными значениями и превращаясь в подобие «ноль-объектов».

Наиболее известными создателями видеоинсталляций являются Билл Виола, Эйя-Ли-за Ахтила, Дуглас Гордон и др.

Видеоперформанс как базовая форма видеоарта. Параллельно с видеоинсталляцией возникла другая базовая форма видеоарта – видеоперформанс, обнаруживший тесную связь с искусством перформанса первой половины XX века. Как известно, явление перформанса, зародившееся в среде футуризма, своими корнями уходит в театральное искусство. Именно в классический театр приносились, с одной стороны, элементы варьете, кабаре, балагана, цирка, что привлекало широкую публику, с другой стороны, желая фразировать зрителя, в постановках радикально менялись тексты, жесты исполнителей, использовались любые средства для преодоления границ застенчивости и предрассудков, которыми, по мнению футуристов, захвачено традиционное искусство [1]. Идеи их продолжили дадаисты (К. Тцара, Ж. Рибмон-Диссень и др.). В результате именно театральные установки – наличие живого актерского действия и возможность непосредственной коммуникации со зрителем – стали узловыми моментами в видеоперформансе. Представителями видеоперформанса являются Вито Аккончи, Брюс Науман, Изабелла Густовска, Войцех Брушевски и др.

Таким образом, видеоинсталляция и видеоперформанс, являясь основными формами видеоарта, определяют собой такие его составляющие, как экспозиционность и перформансивность.

Понятие экспозиционности сближает видеоарт с изобразительным искусством. Именно его роль становится определяющей в организации художественного пространства видеоинсталляции. В рамках искусства традиционных форм (живопись, скульптура) экспозиционность понимается как средство визуальной организации выставочной среды, определяющей ее визуальное и смысловое содержание с целью достойной презентации художественных произведений. Относительно видеоинсталляции под экспозиционностью мы понимаем размещение видеообраза, как объекта экспонирования, в такой пространственной локализации, которая обеспечивала бы оптимальное восприятие художественно-смыслового

содержания видеоартефакта. Сущность же экспозиционного пространства видеоинсталляции заключается во взаимопроникновении времени и пространства, в своеобразной антиномии статики и динамики.

Важной особенностью, которую привнесли электронные образы видеоинсталляции в понятие экспозиционности является, прежде всего, стирание черты, разделяющей произведение искусства и зрителя, в результате чего, воспринимающий оказывается как бы захваченным художественным образом. Кроме того, нахождение зрителя «внутри» произведения в значительной степени меняет его роль: скованный темнотой и ускользающими видеообразами, зритель становится частицей этого, поглощающего его искусства [2].

Перформативность понимается как возможность непосредственного воздействия на зрителя путем определенных действий (жестов, игры) художника, подкрепленных аудиовизуальными средствами. Следует сделать одну оговорку. В теории перформативных искусств, принято разделять два понятия «делать» (doing) и «показывать / делать, представлять» (showing doing). Искусство перформанса, как правило, обозначается в иностранной литературе как «performance art» и применяется в значении визуального искусства 1960–1970 гг. [3]. Мы же используем понятие перформативности в значении «performing art» («перформативное / исполнительское искусство»), которым обозначается театр, опера, балет и т. п. Тем самым мы настаиваем на более тесной связи видеоперформанса с театром, нежели с визуальным искусством, поскольку в данном случае именно актерское «движение» призвано образовать характерную коммуникацию между ним и зрителем.

В результате, видеоарт представляется нам как гибридная форма актуальной художественной практики, соединившая в себе рекординг, экспозиционность и перформативность.

Этап деавтономизации видеоарта. Последний этап развития и трансформации видеоарта совпадает со временем его, так называемой, деавтономизации – постепенном растворении в театральных постановках, тесном взаимодействии с музыкальным искусством, имплементацией в архитектурном пейзаже и природном ландшафте и

т. п. В этот период стираются грани между основными базовыми формами видеоарта (видеоинсталляцией, видеоперформансом), появляются сложные видеоартефакты синкретической природы.

Заключение. Своим появлением видеоарт размывает определенность границ художественной культуры, однако, являясь носителем новых возможностей, он в то же время обогащает палитру преобразования реальности, инструментарий ее образного постижения и представления. При этом множество проявлений, кажущихся чуждыми художественной культуре, но остающихся при этом органичными элементами видеоискусства, оказываются настолько общекультурно значимыми, что их исследование, характеристики и оценки уже не укладываются в компетенцию отдельных дисциплин и требуют междисциплинарного подхода для их изучения.

Технология и эстетика видеоарта формировались в русле экранных искусств с привлечением современных художественных практик. Это развитие прошло несколько этапов: от освоения художниками новой видеотехники, через постижение выразительных средств и технических приемов экранного искусства и к выработке собственной технологической и эстетической платформы.

История становления видеоарта – это путь «проникновения» движущегося экранного изображения в изобразительное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Turner, V. The Anthropology of Performance / V. Turner. – PAJ Publications, 1988. – 185 p.
2. Elwes, C. Installation and the Moving Image / C. Elwes. – Wallflower Press, 2015. – 215 p.
3. Schechner, R. Performance Theory / R. Schechner. – Routledge, 2003. – 432 p.

Поступила в редакцию 02.11.2015 г.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ