

Медиаискусство как переосмысление жизни

А.Д. СТАРУСЕ-ВА-ПЕРШЕЕВА

Магистр изящных искусств, ассистент Школы дизайна Национального Исследовательского Университета «Высшая Школа Экономики»

О.В. ШИШКО

Искусствовед, куратор, организатор международных событий, фестивалей и выставок, рассматривающих проблемы взаимодействия современной инновационной культуры и новых технологий. Директор Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб», куратор «Медиа Форума», глава Отдела кино- и медиаискусства ГМИИ им. А.С.Пушкина

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

видеоарт, медиаарт, искусство, история искусства, российский видеоарт

1

Джеуза А. История российского видеоарта. Т. 1-3. М.: Московский музей современного искусства, 2007.

2

Антология российского видеоарта. Ред. А. Исаев. М., 2002.

3

Видеокамеры появились в России в конце 1980-х (на двадцать лет позже, чем на Западе) и по причине высокой стоимости поначалу были доступны лишь немногим художникам.

АННОТАЦИЯ: Видеоарт — один из самых ярких феноменов медиаискусства, судьба которого в России складывалась непросто. В середине 1980-х первые произведения отечественного видеоискусства создавались подпольно, на контрабандном оборудовании, и более десяти лет спустя открылись первые выставки медиаискусства, официально поддержанные государством. Тогда же начали создаваться собрания видеоарта в галерее XL, ГЦСИ, в Центре «МедиаАртЛаб» и др. А в 2015-м году в ГМИИ им. А.С. Пушкина открылся отдел кино- и медиаискусства — видеоарт оказался в стенах одного из самых авторитетных музеев России. Однако за эти годы само понятие «видеоарт» претерпело серьезные изменения. Мы попросили Ольгу Викторовну Шишко рассказать о современном состоянии экранной составляющей медиаарта и о том, как его воспринимает сегодняшний зритель.

— **Антонио Джеуза говорит, что история видеоарта в России началась в 1985 году, когда Сабина Хэнсен привезла в СССР первую видеокамеру, и Андрей Монастырский записал на нее свой «Разговор с лампой»¹. Это общепризнанная точка отсчета?**

Я всегда всем советую обращаться к «Антологии российского видеоарта»². Это первое исследование этой темы с крупным составом экспертов, таких как Нина Зарецкая, Владимир Левашов, Алексей Исаев и другие. В этой книге была представлена подборка из 64-х работ, отражающих хронологию развития видеоарта в России.

Сабина привезла камеру, и именно с этого момента начинается процесс освоения новых медиа художниками. Но по прошествии времени стало понятно, что видео — это одно из тех медиа, которые логичнее рассматривать в контексте развития движущегося изображения 20-21 веков. Поэтому здесь важнее — метод мышления, а не разговор о том, у кого какая технология у кого в руках появилась раньше³.

Картинки задвигались в кубизме. Следующим шагом стал супрематизм: Малевич считал, что режиссерам не надо позволять снимать действительность и создавать нарративное кино, ведь вот он, космос, и именно он который должен стать будущим выходом картины из рамы. В 1920-е такие художники, как Фернан Леже, Ман Рэй, Марсель Дюшан взяли за камеру — и это тот же процесс авангардизации движущегося изображения. То, что видео в 1965-м году появилось у Нам Джун Пайка и Энди Уорхола, это прекрасно, потому что видео давало возможность снимать напрямую, проще и «ближе», чем кинокамера, но это — просто продолжение эксперимента. И этот процесс не мог не затронуть Россию: мы помним эксперименты 1920-х: Александра Алексеева с игольчатым экраном, Сергея Эйзенштейна с четвертым и пятым измерением, Дзигу Вертова, произведения которого часто ставят как эпиграф к программам, посвященным видеоарту. Поэтому наш разговор, скорее, про новое видение, про новое мышление.

И то, что ТОТАРТ и Коллективные действия быстро начали экспериментировать кто с видео-, кто и с кинокамерой — это уже процесс стадийный. Когда ТОТАРТ с Глебом Олейниковым снимали сквозь замочную скважину некие

действия (работа «Полотёры»), которые потом были интерпретированы с иных позиций — это про развитие того самого нового, скрытого знания, скрытого мышления.

— **А что происходит сегодня?**

Что касается сегодняшнего дня, то я бы уже так не ограничивала понятие «видеоарт», для меня это уже устаревшая форма, как и «сетевое искусство», которое было прекрасным, радикальным, давало совершенно новые возможности в 90-е годы для России и для всей Центральной и Восточной Европы. Но сегодня мы можем говорить, скорее, об инсталляционном подходе, в котором используется видео, о новом отношении с пространством, о полиэкранности, о перформативности, и я бы не замыкала это в четкое понятие «видеоарт», потому что я уже не знаю, с чем мы имеем дело, когда смотрим работы Фионы Тан на кинофестивале, или Омара Фаста с его последним фильмом, или когда Шанталь Акерман переходит в залы музея. Это можно назвать инсталляционным, тотальным произведением.

— **Среди молодых художников, на ваш взгляд, велико ли число тех, кто работает с видео, с движущимся изображением?**

Мне кажется, что эксперименты все равно делаются в этой плоскости. Просто понимание изображения поменялось. Когда мы говорим «изображение», мы не всегда имеем в виду визуальный образ, не всегда воздействие на нашу сетчатку глаза, воссоздание реальности являются главенствующими. Поэтому вся выставка «Дом впечатлений. Классика и современность медиаарта⁴» говорит о том, что включается ментальное, включается тактильное. Сегодня мы можем говорить уже о «мысленном кино». Мне так не нравится понятие «видеоарт» еще и потому, что многие мастера сегодня возвращаются к киноплёнке. Мы все-таки говорим об авангарде. Многие просто создают звуковые эксперименты, которые нам заменяют визуальный образ, и это продолжение концепции расширенного пространства Михаила Матюшина, когда картинка начинает звучать, а звуки становятся зримыми. Об этом же говорил и Скрябин. Всё это установки начала 20 века, которые очень важны сегодня. Или, например, работа Ксении Перетрухиной и Дмитрия Власика «С полки на полку (Преходящность)» на нашей выставке как продолжение идей Брюса Наумана, но без технологии: здесь эфемерность времени уже воспринимается нами как практика переосмысления вообще пространства, времени, нас самих в этом пространстве и времени.

Медийность осталась. Медийность как постоянное изменение нас внутри произведения искусства, пересоздание нашей тактильности и нашего видения, а в качестве медиа может выступать всё, что угодно. Это не обязательно камера, это не обязательно некое технологическое устройство, это может быть — наш шаг, или тело художника как инструмент, или тело зрителя как инструмент художника, или звук. Конечно, звук и запахи сегодня активно включаются в процесс создания нового видения.

— **В книге «Мифология медиа⁵» упоминается о том, какую важную роль в поддержке и институализации видеоарта сыграли первые российские галереи современного искусства («Школа», «ТВ-галерея» и др.). Скажите, какие галереи поддерживают медиаискусство сегодня?**

Я считаю, что очень важна галерея «XL», потому что Елена Селина, как настоящий куратор и галерист, понимает, что у нее в коллекции есть имена («Синий суп», Анна Ермолаева и другие), которые нужно продюсировать, и она первая на Art Basel вывезла «Эшелон» группы «Синий суп», это было в программе Untitled. Также — галерея «Риджина». Ну и, конечно, галерея «Триумф», которая поддер-

4

Выставка проходила в ГМИИ им. А.С. Пушкина с 26.05.2016 по 30.09.2016.

5

Мифология медиа. Опыт исторического описания творческой биографии: Алексей Исаев (1960-2006). Сост. Бредихина Л., Шишко О. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

живает к тому же молодых художников, мы с ними делали проекты «Большие надежды» и «Отцы и дети». Кому как не молодым нужно помогать познать себя на этой сцене. Сейчас из новых галерей важна галерея Artwin, которая поддерживает Ольгу Кройтер, Полину Канис и других. Дело в том, что галереи поняли: видеоарт и медийные работы можно продать. Если не в квартирное, то в музейное пространство. Признаюсь в ужасной вещи, я только что первый раз съездила на Art Basel, а ведь это одна из самых ярких ярмарок, где можно ухватить имена и вообще походить как по музею, потому что там продаются и Ман Рей, и Пикассо, и Брюс Науман, и Вито Аккончи, и современные художники... Но я не знала, что там есть такое большое пространство — Untitled, где находятся проекты, которые невозможно разместить на галерейном стенде, это те проекты, которые говорят о новых пространствах, где можно показать Таррелла или Кристо, Ай Вэй Вэй, Кентриджа с его новой прекрасной видеоработой и так далее. И это пример прекрасного позиционирования работ, оно качественное, технологическое, тонкое, безо всякой кураторской подоплеки (принцип: одна работа от галереи). Конечно, здесь не самые новые формы искусства, вы не увидите Стеларка или science art, но история искусства идет, и новые медиа с определенной «утряской», отсекая лишнее, приходят в область современного искусства.

На Молодежной биеннале, которая сейчас прошла, была прекрасная звуковая инсталляция, были видео (правда, создается ощущение, что кураторы плохо знают историю видеоарта: некоторые работы были явно вторичными), и в целом выставка получилась яркая, с новыми языками и новыми подходами.

- **Говоря об истории видеоарта, скажите, работа вашего отдела в ГМИИ им. А.С. Пушкина нацелена в большей степени на то, чтобы рассказать о ключевых исторических фигурах и произведениях или на то, чтобы показать нечто совершенно новое?**

Войдя в музейную среду, приходится делать два шага назад. Может быть, настало такое время... Всю жизнь делаешь по три шага вперед, и тебя никто не понимает, а потом ты кусаешь локти, когда тебе объясняют, что первая выставка сетевого искусства состоялась тогда-то, а ты знаешь, что сделал подобный проект на десять лет раньше.

Наша выставка «Дом впечатлений» говорит о простых вещах: как менялось искусство в 20-м веке, почему тело, пространство и медиа становятся важными носителями обозначения нашего окружающего мира... и вдруг людям нравится.

- **То есть вы решаете задачу привлечь неискушенного зрителя, помочь ему понять, что такое медиаискусство?**

В то же время при создании выставки для меня было важно, чтобы близкие коллеги увидели звездную работу Моны Хатум «Смена частей», жемчужину. В этой выставке есть жемчужины, мимо которых, может быть, зритель пройдет, но есть работы, которые трогают и ребенка, и старика, и молодого человека — об этом приходится задумываться. Мы не имеем права представлять только новейшие опыты, да в общем и хочется все-таки строить диалог, а не слышать слова классических искусствоведов о том, что искусство оборвалось при модерне. Это не так. Потому что если вспомнить, какую позицию занимали для современников те же Брейгель, Караваджо и Гойя, то станет понятно, что меняются медиа, меняется взгляд на вещи, радикально переосмысляются какие-то позиции, искусство продолжается. И если мы говорим сегодня о видео- и медиаискусстве, то мы понимаем, что это искусство связано не только с авангардными тенденциями, но и с радикальными экспериментами и переосмыслением жизни у импрессиони-

стов, потому что именно там началось высвобождение света и цвета, именно там человека растворили в пространстве, человек перестал быть богом.

Импрессионисты увлекались японской традицией, и это же было характерно для «второго авангарда» с его любовью к Востоку. Почему? Потому что технология воспринималась как дыра в пространстве, которая дает возможность соединить всё опять в некую племенную целостность, как об этом писал Маршал Маклюэн. Все мы находимся в общем информационном поле, технологии помогли не возвысить человека, а соединить его с окружающим миром. И мне кажется, что именно эти связи важно проводить.

— **Однако большинство людей даже не знают слова «видеоарт».**

Слова «видеоарт» нет даже в названии нашего отдела, у нас: «Отдел кино- и медиаискусства», мы говорим об истории движущегося образа. Поэтому рядом с работами Вуди и Штейны Васюлки можно повесить, например, таблицы расширенного смотрения Михаила Матюшина, либо работу со склейками Брака или Пикассо — тут дело не в осмыслении названий, а, скорее, в понимании того, что искусство идет в эту сторону, высвобождается экранная ткань, идет перетекание образа, включение звука... Синестезия в искусстве становится главенствующей в 21-м веке.

— **Очень важный для отечественного медиаискусства проект МедиаФорум, который вы курировали, много лет проходил в рамках Московского Международного Кинофестиваля, и это символически подчеркивало связь видеоарта с кинематографом. А теперь вы переместились в музейное пространство, означает ли это, что вы стремитесь акцентировать связь видео с изящными искусствами?**

МедиаФорум в рамках кинофестиваля жил странной жизнью. Начиная с 2011-го года мы не жили в кинозале, а боялись этого зала как огня, потому что он пустовал. Вот сейчас показывали Шанталь Акерман, и зал был полупустой, потому что четырехчасовое кино в душном зале смотреть тяжело. Совсем другое дело — в красивом боксе в выставочном пространстве. Когда ты наслаждаешься то ритмом, то композицией, и у тебя меняется отношение к произведению: ты не отрываешься в кресле перед экраном некоторый срок, ты можешь выйти, устав от этого фильма, и прийти на следующий день, поняв в нем что-то другое. Поэтому с 2011-го года мы делаем выставки. «Расширенное кино», «Погружение в сторону тактильного кинематографа», Mocumentary и так далее — там уже был не чистый видеоарт, там были авангардные эксперименты, которые вели к новому пониманию искусства. Один опыт «Андалузского пса» Луиса Бунюэля и Сальвадора представили так, как Дали придумал: не как кино, а фактически как инсталляционное искусство, когда образ виден на экране, а все эти муравьи, кровь из глаза и красивая женская грудь должны проплывать перед зрителем на механическом столе, и он, зритель, должен ощущать это искусство тактильно, соединять свои ощущения с образом на сетчатке глаза. Ведь мы очень мало видим сетчаткой глаза. Когда мы влюбляемся в человека, мы влюбляемся не только в то, что видим, но и в запахи, в то, как он двигается, как говорит. Сегодня мы можем говорить о том, что не до конца слышим и видим этот мир. Поэтому, например, на нашей выставке Юрий Календарев представил инсталляцию «Silent action in blue_16», он вложил в эту звуковую скульптуру информацию от 16 Гц, которую мы можем «услышать» только кожей и всем телом, потому что наши уши слышат от 20 Гц, и художник хочет эту грань перейти, сделать так, чтобы мы «слышали сердцем», а утопия ли это — уже другой вопрос. В эту сторону идет движение.

На выставке многие спрашивают меня: «Ольга, а почему художники идут в эту сторону?» И я думаю, что все-таки есть развитие искусства с точки зрения пространственного видения, потому что технология сейчас дала нам возможность увидеть любую кракеллюру на картине в мадридском музее и пройтись по залам, и уже непонятно, зачем перемещаться. Но разве возможно дистанционно почувствовать работу Брюса Наумана «Записанный вживую видеокоридор»? Ты заходишь в узкий коридор и видишь себя, удаляющегося от себя; художник играет с нашей эфемерностью, с пониманием того, что мы не способны посмотреть на себя со стороны. И вот это ты не увидишь в Гугле и не сможешь виртуально пройти, потому что это надо прочувствовать на себе. Пережить искусство, пропустить через себя память, историю — мне кажется, это тренды сегодняшнего дня. А вот каким образом пережить? Как осознать, например, что в Советском союзе было не очень хорошо? А что не так? Искусство может позволить понять это. Поэтому мы приглашали, например, Милицу Томиц, которая стреляла в контейнер, похожий на тот, в котором реально были расстреляны люди, и студенты наши на себе чувствовали, что это такое — быть расстрелянным в контейнере. Мы выезжали на полигон. Такое искусство дает возможность прочувствовать какие-то моменты, наверное, это нам нужно сейчас, может быть, мы стали бесчувственными. Такое искусство выводит человека из виртуальной реальности, из его среды обитания и выводит его в новое поле. Например, в библиотеку, которая соединила усадьбу Голицыных с НИИ Философии, либо в коридор Брюса Наумана, чтобы зритель увидел самого себя, уходящего от себя, либо к Календареву, который заставит трепетать твое сердце благодаря этим чистотам в 16 Гц, или нырнуть под воду, соединиться с гудящим поездом и услышать эти звуки на другом уровне.

6

Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб» создан в Москве в 1999 году и является первой институцией, которая начала заниматься медиаискусством в России. «МедиаАртЛаб» занимается разработкой международных междисциплинарных образовательных проектов, а также организацией мероприятий, призванных демонстрировать как новейшие методы и идеи в использовании потенциала новых технологий, так и отдельные этапы и тенденции апроприации медиа в культуре. С 2001-го года на базе «МедиаАртЛаб» формируется медиатека, одна из крупнейших в России. Подробнее о Центре: <http://www.mediaartlab.ru>

— **Теперь вопрос по поводу МедиаАртЛаб⁶: с 2001-го года вы собираете Медиатеку, какова ее судьба?**

С коллекцией очень сложная ситуация, потому что она формировалась конкретно под МедиаАртЛаб как образовательный центр. Мы не имеем права эти работы выставлять, но мы имеем право показывать их студентам, поэтому сейчас требуется переосмысление того, что у нас есть. У нас, например, есть полный архив Вуди и Штейна Васюлок: они подарили нам 14 часов своего материала, где есть эскизы, где виден процесс создания работ, и я очень дорожу этим материалом. Я не могу сказать, что у нас есть в архиве «правовые» Вито Аккончи, но зато у нас есть архив молодых художников, которые участвовали в конкурсном программе МедиаФорума с первого года, — эти работы и те, которые входят в «Антологию российского видеоарта», могут быть выставлены. И теперь нужно переосмыслить, что из этого «оставить на века», а на это никак не хватает времени.

С Пушкинским музеем, я думаю, надо начинать заново, ставить ракурс новой коллекции, и я об этом очень серьезно думаю, потому что очень важно начинать хранить то, что есть. Благо, Пушкинский музей хранит и русское, и западное искусство, и это мне очень нравится, потому что именно на противопоставлении российского и западного видеоарта можно показать постоянные нестыковки и в то же время общие темы, потому что это процесс стадийный, и поле одно. Как создает чувственный энвайронмент Марникс де Нийса со своими незримыми городами и как это создает «Синий суп»: в чем отличие? Почему как скульптора Марникс идет в сторону архитектурных дорогих пространств с музыкальным оформлением, а «Синий суп» выходит с «Эшеленом» и грохотом пуль? И почему они очень важные художники в своих странах?

Когда мы видим очень технологическую работу в России, которая исследует, возможно, те же энвайронменты — будет ли она в России являться искус-

ством или здесь она будет дизайном? Эти вопросы нужно ставить. Те же Полина Канис, Ольга Кройтер... Прекрасный Виктор Алимпиев, который ошупывает пространство, — он сравним только с Гэри Хиллом, а почему? Потому что Гэри Хилл сравним только с Академией Зауми, всё, что он делает, это перевод видеопэзии в визуальные стихи Крученых и Хлебникова — по ощущениям, конечно, он не напрямую это делает. Потому что есть российская линия развития искусства в 20-м и 21-м веках, которая продолжает диалог с русским авангардом, и его не может не быть. И издание «Проекты авангарда», где я была автором проекта и составителем сборника, где 54 автора из разных областей (изобразительное искусство, кино, театр, поэзия, музыка, архитектура) высказывали свои позиции, и от прочтения мурашки по коже — сколько же всего дал этот период, авангард. Насколько сейчас можно переосмыслить супрематизм Малевича, эксперименты Ларионова и Гончаровой с театром (когда они хотели ввести живые звуки, по сути, саундарт), шумовые оркестры в музыке, первые импровизации исполнителей музыки на бытовых приборах — всё это единый процесс. Идеи синестезии и междисциплинарности в начале века продолжают развиваться, и медиа здесь выступают как исполнения тех же «машин мечты», циклических процессов — на новом уровне, с новым зрителем, потому что зритель, конечно, поменялся.

— **Да, зрителя теперь трудно удивить.**

Работая в Пушкинском музее я, конечно, смотрю на таких кураторов, как Жан Юбер Мартен. Это тонко, это умно, его может кто угодно критиковать, но он делает выставки, на которые идут и молодые зрители. И это прелестно, что у него Ман Рэй висит рядом с Джакометти, и Мартен складывает всё это. Он рассказывал нам про свой последний проект, «Карамболяж7» в Гранд Пале, где порядка 180 работ расположились по троицам на всем пространстве. Глядя на них, ты понимаешь либо свое видение того, почему эта троица сложилась, либо видение куратора, либо вообще как бы не-видение, но ты улавливаешь, например, как менялась форма от египетской статуэтки кошки до Джакометти. Там много таких сопоставлений, и это делается без экспликаций, какие есть у нас на выставке, потому что если человека что-то заинтересовало, он подойдет к экспликации, которая стоит отдельно, и посмотрит, а если заинтересовало настолько, чтобы пойти дальше и открыть для себя этот мир — прекрасно! А если не откроет — то он хотя бы зашел на выставку, хотя бы куратор его не отпугнул, не сделал это элитарным событием для десятка своих людей. Мне кажется, сейчас тот период, когда не надо отпугивать. Надо давать вдох-выдох зрителю: не быть нарративным, не быть дидактичным и давать возможность соединять работы из разных пластов, говорящие на одной позиции, на одном языке.

— **И судя по названию вашей выставки, важно, чтобы зритель наполнился впечатлениями? Дети, например, в восторге.**

Дети остаются, понятно, у работы Кристи Зоммерер и Лорана Миньонно «Водный сад», я причисляю их к художникам с их новыми интерфейсами, потому что я вижу, какой путь они проделывают. Помните их «съедание пространства» у Питера Вайбеля на Artplay, когда мухи ели буквы, которые ты печатал на машинке, а сейчас эти художники идут в еще более сложные темы. И хотя здесь работа кажется совершенно визуальной, очень интерактивной, но она умная, и если кто-то ее не понял, то дети ее точно поймут. Или работа Ксении Перетрухиной, где, возможно, ребенок не услышит себя, пока пойдет по библиотеке, а потом, может быть, ему мама объяснит, что он прошел как бы три столетия по этой лестнице, но когда в конце его встречают дома из карточек, и он может построить свой карточный

дом, создать свою книгу — это ли не кайф? В конце туннеля получить возможность окунуться в это и самому стать автором.

Чему я рада в этом проекте, так это ритмам. Ритмы точно есть. И эти ритмы заданы в том числе и самим пространством, поэтому сайт-специфик инсталляции Татьяны Ахметгалиевой, Ксении Перетрухиной и другие — мне очень дороги. Произошел вот этот вынос: Ксения, Юрий... и Науман в бальной зале.

— **Работа Наумана это, безусловно, жемчужина.**

Я ее очень боялась. Когда я вошла в усадьбу, мне очень хотелось вот этим «кинжалом», работой Наумана, как бы проткнуть этот зал. Но потом я подумала: что же скажут музейные сотрудники? Музейные сотрудники ничего не сказали, всем очень нравится. Только несколько музейных зрителей спрашивали: «Ну, вы красить-то это будете?» *(смеется)*.

Но, конечно, для того, чтобы люди понимали, что такое видеоарт, что такое сегодняшнее медийное искусство — надо рассказывать всю историю, начиная от радикального переосмысления нарратива, от импрессионистов, которые разложили всё на мельчайшие точки и уже соединились таким образом с научными экспериментами, ведь именно тогда было определено, что атом тоже разложим на множество мельчайших частиц, потом шли, конечно же, кубисты, у которых поползли плоскости — всё это отражение того, как художник мыслит мир. Если он отражает именно сегодняшнюю позицию, сегодняшнее видение, сегодняшние наши изменения, то в этом и есть главная позиция художника. Поэтому без Марселя Дюшана нельзя объяснить то, что здесь происходит.

Mediaart as a reinterpretation of life

A.D. STARUSEVA- PERSHEEVA

Master of Arts, School of Design,
Faculty of Communications,
Media, and Design, National
Research University Higher School
of Economics, Moscow, Russia.

O.V. SHISHKO

Art expert, Art manager of
international events, festivals
and exhibitions. Head of Center
of Culture and Art "MediaArtLab",
Head of Department of cinema and
mediaart at Pushkin's State Museum
of Fine Arts

ABSTRACT: Now videoart is one of the most vivid phenomenon of mediaart, and its destiny in Russia was far from lucky. In the middle of 1980 one of the first works of videoart were created only by underground artists, the facilities were butleg and illegal. Only 10 years later were launched some of the first exhibitions of videoart, which were supported by the State. During these years the idea of videoart itself developed greatly. In the following interview the Director of «MediaArtLab» Olga Shishko shares her views about the current state and latest trends of screen component of mediaart..

KEYWORDS:

ivideoart, mediaart,
history of arts, russian
videoart, USSR