

ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИЯ: ЭВОЛЮЦИОННАЯ ТРАЕКТОРИЯ

Цыбина А.В.

магистр искусствоведения, аспирантка кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (Республика Беларусь, г. Минск)

Видеоинсталляция – это явление, возникновение которого напрямую связано с появлением во второй половине XX в. новых технологий, а также заинтересованностью альтернативными формами коммуникации. Если принять утверждение А. Тоффлера, что XX в. – начало «эпохи третьей волны», то можно утверждать, что изменения, которые происходили в хозяйственной, экономической и культурной сферах, оказали влияние и на искусство [1]. Это подтверждают слова М. Морзе, которая писала: «Видеоинсталляция репрезентирует целую современную культуру, сконцентрированную на образе. Каждая инсталляция может быть экспериментом в открытии механизмов, репрезентирующих нашу культуру относительно ее самой» [2].

Понятие «видеоинсталляция» не является точной или однозначной дефиницией, поскольку порой нелегко установить границы ее возникновения. Сложность состоит в том, что видеоинсталляция, подобно объектам минимал-арта или концептуального искусства, не является произведением конкретно обозначенных «материальных значений», однозначных, например, в случае живописи или скульптуры. Видеоинсталляция складывается из множества элементов, среди которых одни являются реальными и постоянными (место и объекты), другие – подвижны, творимые непосредственно художником (электронный образ, свет, звук). Мы понимаем под видеоинсталляцией пространственную композицию, главным смысловым элементом которой является подвижный электронный образ (видеообраз), созданный с помощью специальных технических средств (видеокамеры, проектора и проч.) и презентуемый в закрытом или открытом пространстве.

История видеоинсталляции начинается во второй половине 1960-х гг., когда художники, работающие в области видеоарта, продолжили свои эксперименты со способом создания и пространством экспонирования своих работ. Значительная роль в развитии видеоинсталляции принадлежит авангардному изобразительному искусству, кинематографу и собственно видеоарту. Видеоартистам стало «тесно» в рамках короткого «фильма», демонстрируемого на экране. Они обратились к идее проекции, которая использовалась в кино, и творчески ее переработали.

Первый период охватывает около 15 лет – примерно, со второй половины 1960-х – конец 1970-х годов. Поначалу видеоинсталляции создавались при помощи традиционной для того времени видеотехники, имели простую структуру и характеризовались строгой «технологической» эстетикой.

Первые видеоинсталляции функционировали по принципу замкнутого круга («closed circuit video environment»). Видеообраз был записан в реальном

времени и непосредственно транслировался на экран монитора. Важное место в этой системе занимал зритель, который, входя в пространство видеоинсталляции, становился частью тавтологического модуля, принимая на себя двойную роль объекта и получателя. Такой характер имели ранние видеоинсталляции Лес Левайна «Slipcover» (1966) и «Iris» (1968), Брюса Наумана «Corridor» (1968 – 1970), Билла Виолы «Bank Image» (1974). Все они возникли с опорой на образ непосредственной («прямой») трансляции того, что происходит в реальном времени и пространстве.

Позже в середине 1970-х гг. видеоинсталляции типа «closed circuit» несколько видоизменились: обогатились дополнительными предметами или объектами, или ранее записанными техническими образами. В качестве примеров могут служить видеоинсталляции Нам Джун Пайка «Chair» (1974), Билла Виолы «Il Vapore» (1975), Дэна Грэхэма «Present Continuous Past(s)» (1974) и «Yesterday/Today» (1975).

К этой группе примыкает и знаменитая видеоинсталляция Нам Джун Пайка «TV Budda» (1974), в которой фигура Будды, установленная напротив экрана телевизора, «созерцает» свое собственное изображение, передаваемое с помощью камеры на монитор.

В это же время появляются первые публичные выступления польских художников (акция Warszatu Formy Filmowej «Transmisja TV» в Музее Искусства в Лодзи, 1973 г.) – Р. Васки, А. Миколайчика, В. Брущевского. Их артпрактика носила аналитический уклон; они манипулировали с записанными на пленку образами реальности: транслировали изображение медленнее относительно реального времени, или использовали определенные системы знаков, которым отвечали выбранные фрагменты действительности. Примечательно, что в Польше в 1970-х гг. не употреблялся термин «видеоинсталляция». Это скорее была некая экспериментальная деятельность, направленная на создание произведений сложных и неоднозначных онтологических структур. «Междисциплинарное» искусство создавали художники Laboratorium Technik Prezentacyjnych – Ядвига и Яцек Сингерове. Их художественные интересы концентрировались на анализе специфики технических образов, полученных посредством кино и видео.

Следующим этапом развития видеоинсталляции становятся 1980–1990-е гг. В это время аналитический до той поры характер видеоискусства был смещен метафорической стратегией. Артефакт видео получил «статус предмета», а также определенную автономию по отношению к действительности.

В начале 1980-х гг. возникли новые формы видеоинсталляции. Видеообразы были «расколоты» или мультиплицированы посредством системы множественных проекций. Возникли, так называемые, «videowall». Наррация становится одной из основных доминант в структуре инсталляции, развиваясь на месте встречи реальных образов с тем, что воображаемо, а также реального времени – с записанным в электронном образе. Чтобы охватить все те нюансы, взгляд зрителя должен «сканировать» пространство и образ, «перескакивая» с одной точки на другую. Видеоинсталляция

приняла структуру визуального гипертекста, записанного на разных уровнях познания и восприятия. В свою очередь, зритель становился не только смотрящим, но и активным участником «спектакля», в котором образы и звуки «обволакивают» его, создавая специфическую среду.

Примеры видеоинсталляций типа «videowall» мы находим в творчестве Нам Джун Пайка, Шигейко Кубота, Гия Ригвавы, Пиппилотти Рист и другие. Следует отметить, что такие видеоинсталляции создаются до сих пор, с той разницей, что видеоизображение сменилось цифровым.

Помимо того в видеоинсталляциях 1990-х гг. появляются работы, восходящее к художественным экспериментам с кинопроекционной аппаратурой в 1960–1970-е годы. То, что проекционный видеоарт тесно связан с кинематографом, подтверждают многочисленные аллюзии, цитирование или прямое использование фрагментов кинофильмов самыми разными художниками. Такой характер имеют, например, видеоинсталляции Д. Гордона «Психо 24» (1993), С. Маккуина «Флегма» (1997), а также проекты польских видеохудожников И. Густовской, Б. Конопки. Проекты А. Жебровской возникли как «произведения аудиовизуальнозапаховые» – «Ах, как приятно» и «Грех первородный».

Важной характеристикой данного периода стало перемещением видеоинсталляций в пространство музеев современного искусства, галерей и выставочных залов.

Таким образом, в видеоинсталляциях 1980-х – начала 1990-х гг. видеоматериал чаще всего был результатом более ранних предкамерных действий, обработанных и смонтированных. В начале 1990-х гг. видеоинсталляции были обогащены нарративными признаками: элементы фабулы, документальные или «found footage» материалы. Благодаря этим изменениям, видеоинсталляция обрела новое измерение расширенной формы аудиовизуального спектакля, принимая формы интимных откровений, документа или короткой истории. Изменилась и форма подачи видеоматериала. Художники стали применять для трансляции видеообразов различные проекционные панели.

С начала 2000-х гг. видеоинсталляция как базовая форма видеоарта получает новый импульс к развитию благодаря цифровой технике съемки и проецирования. Так, плазменные технологии дали возможность современным художникам экспонировать свои произведения в открытом пространстве городской среды. Такие экстерьерные видеоинсталляции достаточно масштабны и требуют значительной подготовки, поэтому создаются, как правило, в рамках международных фестивалей. Например, ежегодный «Media Facades Festival» в Берлине. Широкое распространение такого рода проекты получили и в России: фестиваль «Пусто» в Москве на стенах домов (куратор К. Перетрухина), фестиваль ультракороткого видео на рекламных видеозэкранах в Екатеринбурге «Аутвидео» (куратор А. Сергеев). Видеоинсталляции 2000-х гг. приняли характер визуального спектакля, электронного пейзажа или метафабульных рассказов, заполняющих пространство городской среды.

Таким образом, возникновение техники видео дало возможность не только непосредственной фиксации происходящего, но стало толчком к многочисленным экспериментам. Реальное пространство и время становятся для художника своего рода «моделью ситуаций», которые использовали в зависимости от собственных поисков в процессе создания нового выразительного языка видеоинсталляции. Соединение пространства и видеообраза создает новые семантические области, в которых оба элемента – пространство и видеообраз – дополняются и стимулируют друг друга. Траектория развития видеоинсталляций представляет собой движение от видеоинсталляций «closed circuit», где функцию видеообраза выполняла транслируемая необработанная действительность, через видеоинсталляции типа «videowall», представляющие собой своеобразные грамматические конструкции, которые позволяют контекстуализировать видео, артикулировать его смысл в изобразительном искусстве, к современным видеоинсталляциям, для которых характерны всевозможные вариации движущегося изображения, полученного и транслируемого с помощью проекционной аппаратуры с местом экспонирования, когда оно (изображение) оказывается в самых неожиданных местах, от контекста творческой лаборатории или экспозиционно-галерейного пространства до тотального пространства городской среды или природного ландшафта.

1. *Тоффлер, М.* Третья волна / Э. Тоффлер. – М. : АСТ, 2004. – 781 с.
2. *Morse, M.* Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between / M. Morse // *Illuminating video an Essential guide to Video Art.* – ed. D. Hall, S. Jo Fifer. – New York (United States), Aperture, Bay Area Video Coalition, 1990. – P. 153–160.