

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ  
МУЗЕЙ ЛЮДВИГА В РУССКОМ МУЗЕЕ  
БРИТАНСКИЙ СОВЕТ

выставка нового британского видеоарта

# ЭЛЕКТРО **Z** ЕМЛЯ

ПЕРВАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ:  
МАРТ – АПРЕЛЬ 2003 ГОДА,  
МУЗЕЙ ЛЮДВИГА В РУССКОМ МУЗЕЕ  
(ЗАЛЫ МРАМОРНОГО ДВОРЦА),  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Организаторы проекта выражают искреннюю благодарность всем, кто содействовал его осуществлению, и особенно сотрудникам Государственного Русского музея:

В. А. Гусеву, Директору;  
Е. Н. Петровой, Зам. директора по научной работе;  
И. А. Киблицкому, Координатору выставочных и издательских программ;  
А. Д. Боровскому, Заведующему отделом новейших течений;  
В. П. Баженову, Заместителю директора по реконструкции;  
М. В. Дынай, Заведующей отделом оформления выставок.

А также: Marcus Alexander, Dana Andrew, Matthew Arthurs, Roderick Buchanan, Kenneth Cappello, Tony Conner, Lorna Fleming, Ann Gallagher, Jemma Godfrey, Richard Gough, Ben Harman, Stella Harpley, Matthew Higgs, Seth Hodes, James Lavender, Emily Newman, Maureen Paley, Clive Phillpot, Polly Staple, Sam Walls, Toby Webster, Louise Wright, Lesley Young.

## Содержание

<b>Андреа Роуз</b>	7
<b>Александр Боровский</b>	8
<b>Колин Ледвит</b> , Магия десяти	11
<b>Марк Бизли</b> , Порази глаза мои звуком!	18
<b>Беседа Марка Бизли и Колина Ледвита</b>	26
<b>Олеся Туркина</b> , «Электроземля» – территория высокого напряжения	33
<b>Иосиф Бакштейн</b> , Видеоискусство и его время	37
<b>Страницы художников</b>	
Адам Ходцко, <i>Отказ в свободной форме</i>	44
Фолькер Айхельман и Роланд Раст, <i>В конце концов</i>	46
Фольк Архив, <i>Введение в Фольк Архив</i>	48
Люк Фоулер, <i>Вы видите то место, где сейчас находитесь</i>	50
Роб Кеннеди, <i>Правда и свет</i>	52
Торстен Лаушман, <i>Киоск</i>	54
Марк Леки, <i>Фиоруччи меня сделал</i>	56
Хиллари Ллойд, <i>Рич</i>	58
Оливер Пэйн и Ник Релф, <i>Микс</i>	60
Пол Руни, <i>Вокруг. Между / Включается свет</i>	62
Стивен Сатклифф, <i>Пожалуйста, пожалуйста, пожалуйста, дайте мне то, что я хочу</i>	64
Сзупер Галерея, <i>Нирвана</i>	66
Вольфганг Тильманс, <i>Свет (Тело)</i>	68
Марк Титчнер, <i>Художники – трусы</i>	70
Кэри Янг, <i>Я – революционерка</i>	72
<b>Биографии</b>	77
<b>Программа выставки</b>	86

## Андреа Роуз

Заведующая отделом изобразительного искусства  
Британский совет, Лондон

Проект «Электрическая земля» – это иллюстрация, или, вернее сказать, серия иллюстраций к определенному течению в современном британском кинематографе. Марк Бизли и Колин Ледвит выбрали фильмы, в которых художники и кинематографисты пытаются осмыслить то, что привлекает внимание культуры мейнстрима, начиная с видеоклипов и заканчивая документальными фильмами. Подобные произведения подвергаются трансформации с тем, чтобы создать экспериментальную проекцию изображения: утонченную, быструю, напряженную и неуловимую. Фильмы и видео, отобранные для выставки, не боятся размывать и преодолевать жанровые и тематические границы: документальная лента сталкивается с музыкальным клипом, нелинейный нарратив приобретает головокружительную скорость скейтборд-фильмов. Создатели этих произведений используют монтажные связки, параллельный монтаж и микширование звука в качестве самых действенных и впечатляющих способов выражения.

Пятнадцать отдельно работающих художников и творческих коллективов, чьи работы были отобраны для проекта «Электрическая земля», за последние десять лет внесли значительный вклад в развитие и совершенствование монтажных программ для домашних компьютеров и, по существу, смогли изобрести для создания своих работ специальный язык, который все более и более усложняется. Этот язык дал им возможность свободно и уверенно передвигаться по территориям рекламных и музыкальных клипов, авторского и коммерческого кинематографа, присваивая то, что им нужно, разрушая одно и затеняя другое, манипулируя музыкой и звуком так же непринужденно, как формой и структурой.

Мы благодарны всем художникам, принявшим участие в проекте, не только за согласие предоставить свои работы для продолжительного международного турне, но и за готовность сотрудничать на всех этапах подготовки выставки. Кураторами проекта выступили совместно Марк Бизли и Колин Ледвит, и я хочу поблагодарить их обоих за тот энтузиазм, с которым они выполнили свою задачу, а также за эссе, написанные ими для каталога. Колин Ледвит в своем эссе в исторической перспективе рассматривает контекст, в котором сегодня оказалось новое кино и видео. Марк Бизли дает лаконичную оценку работам, представленным на выставке; отзывы, собранные вместе, отражают то, как британские художники осмысливают новую тему и находят новые формы для ее выражения. Я хотел бы также поблагодарить Кэти Бут за внимание и помощь кураторам; Роберта Джонстона – за прекрасное оформление каталога; Луиз Уайт – за организацию зарубежного тура выставки.

## Александр Боровский

Заведующий отделом новейших течений  
Государственного Русского музея

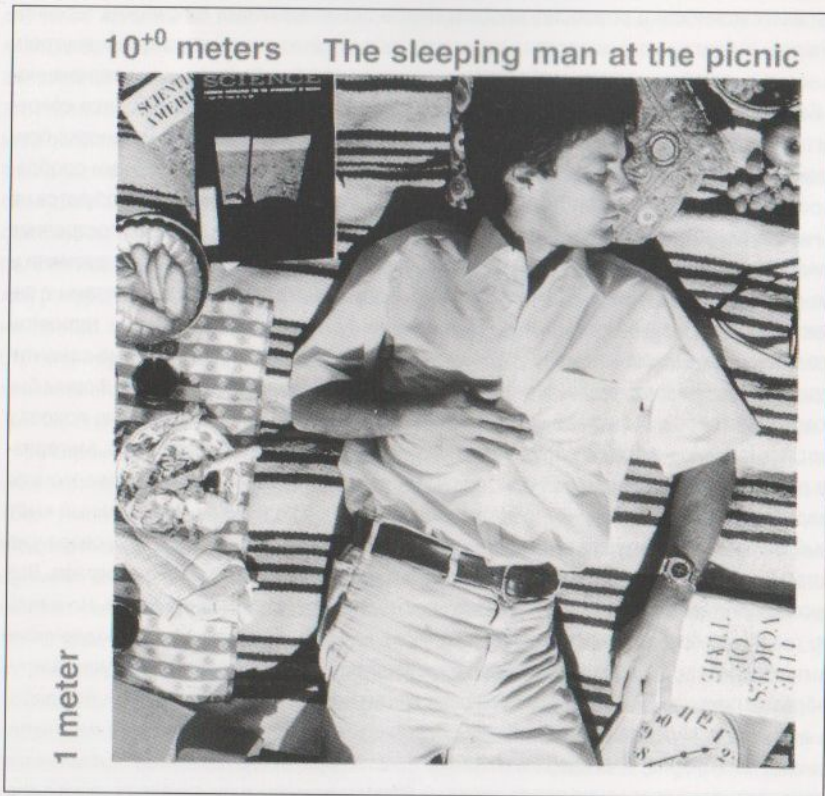
«Электроземля» знакомит петербургскую аудиторию с британским видеоартом последнего времени – работами авторов сравнительно молодых и просто молодых. Уверен, этот проект произведет такое же сильное впечатление, как и прогремевшая в 1996 году выставка «У предела» – показ классиков американского видеоарта, осуществленный Русским музеем совместно с несколькими американскими институциями. Петербургский зритель достаточно искушен в видеоарте (термин этот принимается как рабочий, на самом деле техническое измерение предлагаемого материала многообразнее): ему знаком и исторический архив (например, видеоархив кассельской Документы, продемонстрированный в музейной аудитории в 1994 году), и постоянно развивающаяся русскомузейная программа показа видеохудожников разных стран и поколений. В этом плане Русский музей, очевидно, наиболее активный пропагандист видеоарта в отечественном музейном мире. Тем интереснее будет тот ракурс репрезентации видеоарта, который открывает «Электроземля»: ракурс, кураторски реализованный очень четко и осмысленно. Дело в том, что речь здесь идет не просто о выборке произведений, скоординированных поколенчески и географически. Нет, структурирует материал нечто более значимое: кураторы выставки почувствовали объединяющий, конвенциональный настрой, реально присутствующий в британском видеоарте последних лет.

Я бы определил его как процесс инвентаризации внутренних медийных ресурсов.

За сорок лет – период незначительный по сравнению с историей других визуальных искусств – видеоарт прошел огромный, поистине содержательный путь. Первые видео – и близкие им по этике узкоплечные фильмы – носили, я бы сказал, антропологический характер: новорожденный видеоарт нащупывал свою позицию в контексте человеческой психологичности и телесности. Нащупывал часто в буквальном смысле: в ранних видео артикулируется жест тактильного ощупывания ближнего пространства и себя в этом пространстве, камера является органом чувствительности. В этом плане вечная проблема техно и психо снимается: первое буквально встраивается во второе, является его органом, его продолжением. Отсюда – детство любого организма, в том числе и нового вида искусства, есть детство, – идет инфантильная агрессивность, нетерпеливость и непосредственность раннего, мощного и brutального видео Вито Аккончи, Брюса Науманна, Билла Виоля: предельный натурализм, предельный физиологизм, почти экспериментаторская безжалостность в исследовании пределов, порогов человеческого восприятия. На следующем этапе самоопределяется как раз техно – стремительно расширяет *modus operandi*, захватывает галерейное, музейное, телевизионное пространства, обрастает спецсредствами и новыми формами бытования (видеоинсталляция и пр.). Наконец, этих же четырех десятилетий хватило на то, чтобы видеоарт проявил себя в русле основных тенденций актуального искусства, как в их радикальном, так и в инерционном, маньеристическом измерениях. Как раз последнее, не говоря уже о коммерческих и салонных явлениях, вызвало ответную реакцию, во многом определившую концепцию «Электроземли».

Процесс инвентаризации внутренних медийных ресурсов, о котором я говорил как о конвенциональном, объединяющем факторе этого проекта, присущ любому искусству на этапе, когда нарастают моменты инерционности и возникает необходимость освоения новых творческих территорий, броска вперед. У британского видеоарта этот необходимый этап пересмотра своих внутренних средств и возможностей с целью их мобилизации совпадает с общей установкой современного искусства. Как известно, и стратегией, и материалом современного искусства является современное искусство как таковое. Таким образом, демонстрируемая «Электроземлей» установка британского видеоискусства на самое себя обусловлена и тактическими, и стратегическими соображениями. Как реализуется эта установка? Просматриваются, берутся на учет, как бы пробуются на зуб не только наработанные видеоартом формально-выразительные средства: приемы построения визуального ряда, его взаимоотношения с саундтреком, характер режимов протекания времени и пр. Но главное – берутся в работу все те многообразные форматы, которые сегодня связаны с видеоартом. Понятие формат в какой-то степени перекликается с таким старым добрым термином традиционного искусствоведения, как жанровая память, то есть опирается на формально-семантические категории. Но, кроме того, имеет трансляционную, коммуникационную природу. Формы бытования видеоарта многообразны, но все они в какой-то степени учитывают его сетевую природу и предполагают трансляцию – в форме общедоступного телевидения или партизанского, альтернативного, или в режиме элитарных или учебных просмотров и т.д. Так что возникает определенная «сквозная» типология форматов – документация арт-проектов и перформансов, музыкальный клип, документальный фильм, социологическое интервью, лекция, рекламный ролик и т.д., не говоря уже о крупномасштабных форматах типа классической продукции коммерческого кинематографа. Все это видеоискусство учитывает: стилизует, пародирует, «разбирает» на составные части. Но в последнее время, главным образом, апроприирует в точном, идущем от практики постмодернизма смысле слова: присваивает с определенным изменением контекста. «Электроземля» демонстрирует все многообразие приемов, связанных с этого рода апроприацией. Главным образом, это работа как раз над форматами. Музыкальный видеоклип оборачивается социальной документалистикой. Интервью взрывает свой формат благодаря изменению правил игры: автор предлагает субъекту самому отрежиссировать свое поведение перед камерой. Образы поп-культуры транслируются с текстовыми врезками – философскими цитатами. Занудливая лекция раскрывается в агрессию уличного пространства. Все это имеет целью не «показ показа», как говаривал Б. Брехт, но инвентаризацию предшествующих «показов» в единстве их содержательно-выразительных возможностей. Недаром автор столь часто выступает в роли медиатора, редактора, монтажера чужих форматов. Все эти манипуляции содержательны и интересны сами по себе. Но кроме того – в плане накопления новых энергий и возможностей. Инвентаризация в контексте «Электроземли» – прежде всего знак перехода в новое качество, мобилизация сил перед броском.

Кадр из фильма «Магия десяти»: Записная книжка, Чарльз и Рэй Имз, 1977 г. (Имз Офис, Венеция, штат Калифорния). © Лючия Имз / Имз Офис



## Магия десяти

Колин Левит

В 1977 году Чарльз и Рэй Имз сняли короткометражный фильм, который всего за девять минут должен был проиллюстрировать взаимосвязь всех вещей во вселенной. Этот обманчиво простой, но в действительности глубоко претенциозный фильм назывался «Магия десяти» (Powers of Ten). Первый кадр изображает крупным планом (1 м<sup>2</sup>) уснувшего на пикнике человека (позиция 10<sup>+0</sup>). Затем каждые десять секунд камера отодвигается от этой исходной точки в десять раз дальше, пока не достигает края (известной нам) вселенной (позиция 10<sup>+25</sup>), после чего направление движения камеры меняется на прямо противоположное. В конце фильма мы оказываемся внутри атома человеческой руки (позиция 10<sup>-18</sup>).

«Магия десяти» – настоящий мастер-класс по производству короткометражных фильмов. Конденсированность образов убеждает зрителя в могуществе нарратива, подчеркивая его способность передавать мыслительный процесс человека, думающего о взаимосвязи вещей. Фильм собирает воедино математику, физику, естествознание, искусство, музыку и литературу, он исследует роль и значение масштаба в нашем мире, он показывает нам, что простая смена точки зрения наблюдателя на более приближенную или отдаленную расширяет перспективу и обеспечивает более глубокое понимание сути вещей.

Понятие геометрической прогрессии, или эффект «добавления нуля», перетекает из одного семантического поля в другое, вызывая то интерес, то отторжение, в зависимости от культурной формации. С каждым десятилетием система взглядов неуловимо изменяется, поскольку каждое новое поколение единодушно выступает против идей и убеждений своих предшественников. Как заметил однажды художник Росс Синклер: «Цикличность художественных поколений – очень важная вещь, потому что новое ненавидит старое так сильно, что становится способным творить нечто совсем иное; нужные люди рождаются в нужном месте». В словах Синклера слышится импульс, направленный от прошедшего к будущему, мотивация тех культурных преобразований, которые двигают культуру вперед на новую территорию.

Этому движению способствуют недоступные прежде новые технологии, они освобождают потенциальные поля для развития культурной практики. Кинокамеры с восьмимиллиметровой пленкой появились в продаже как товар массового потребления в 1960-х годах и мгновенно открыли для художников целый спектр новых возможностей. Живопись и скульптура требуют уважения к своему материальному, сырьевому аспекту; словно по негласной договоренности художник часто чувствует себя обязанным отдавать дань многовековой истории того материала, который он выбирает для своего творчества. В какой бы технике ни работал художник, он должен в первую очередь обратиться к символическому значению материала при выборе формы своего будущего произведения.

Видеоарт – относительно новая техника, её история насчитывает лишь сорок лет, она отличается тем, что не обременена вековыми спорами о природе материала. Технологический прогресс постоянно смещает акценты, в результате чего художник получает новые возможности. Стойкая тенденция к удешевлению оборудования, как известно, стимулирует рост потребительского спроса и тем самым делает видео очень доступным. Эта доступность вкупе с амбициозной, гибкой и неоднозначной природой видео как средства художественного выражения даёт художнику возможность творить свою собственную вселенную с помощью камеры и цифрового графического редактора, установленного на обычном домашнем компьютере.

Однако такие технологии появились в массовом производстве только в течение последних десяти лет, и их широкое распространение обозначило новый этап в короткой истории видеоарта. В начале 1990-х молодые художники вновь обратились к восьмимиллиметровой пленке и видеокамере после десятилетнего перерыва, когда интерес к видео значительно уступал господству монументальной живописи и скульптуры.

Привлекала прежде всего легкость в обращении. Камера была дешевым инструментом, она не требовала ни особых навыков и аккуратности, ни глубоких технических знаний для получения хорошего результата на экране. Художники оценили возможность быстрой и интуитивной работы и часто использовали камеру для предварительных «набросков» и сбора документального материала, а также для того, чтобы зафиксировать мысль, которая имеет хронологический аспект и наилучшим образом раскрывается на экране или в проекции. Благодаря этому законченные произведения обладали удивительной прямоотой и непосредственной реальностью. Большинство работ были модернистскими по содержанию: они исследовали возможности и специфику камеры как инструмента либо использовали её для документирования действий художника, то есть для саморефлексии. Художники увлеклись получением быстрого результата, который обеспечивало домашнее видео, в то время как более сложная техника съемки и монтажа, применяемая в профессиональном кинопроизводстве и на телевидении, их практически совсем не интересовала.

По части содержания и стиля современные молодые художники учатся у тех, кто творил во времена зарождения видео как медиума и кого сегодня мы считаем классиками видеоарта, то есть у пионеров конца 60-х – начала 70-х. Именно это искусство новое поколение предпочитает присвоению киноматериала и амбициозным инсталляциям, столь характерным для поколения 90-х, с головой ушедшего в постмодернистскую критику 80-х. Выбирая видео как средство выражения, современные художники обращаются к произведениям своих предшественников-концептуалистов, которые в силу технических и



Обложка каталога выставки «Видеошоу», © Галерея «Сerpантин», 1975 год

бюджетных ограничений были вынуждены говорить со своей аудиторией напрямую: невозможность монтажа придавала произведению непосредственность, оно казалось ближе к жизни. В конце 60-х – начале 70-х Брюс Науманн ставил в своих перформативных фильмах эксперименты с перекрестным опылением зарождающегося концептуального искусства и перформанса. Он с присущим ему сухим юмором излагал простые идеи, часто используя пустую студию в качестве съемочной площадки. Его ранние фильмы оказали бесспорное влияние на работы многих видео-художников 90-х годов. Работая в напряженной атмосфере, Науманн создавал лаконичные, но сложные, многослойные короткометражные фильмы, представляющие лишь один из аспектов его художественной практики.

Период самого сильного внешнего воздействия на современный британский видеоарт совпал с тем моментом, когда видео стало использоваться для обращения к более глобальным вопросам через апроприацию кино- и видеоматериала, взятого из иных контекстов. Оба этих обстоятельства связаны с двумя выставками, состоявшимися в Лондоне в середине 70-х. Первая выставка в галерее «Сerpантин» была предвестником апроприации нарратива и телевещательного стиля, столь характерной для видеоарта начала XXI века. Вторая выставка в галерее «Тэйт» была выдержана в духе модернизма, оказавшего влияние на видеоарт начала 90-х.

Творчество американских художников, таких как Науманн, было одним из факторов, повлиявших на развитие британского видеоарта. Возникший в Великобритании интерес тут же отозвался первым значительным показом собственного независимого кино и видео. Выставка под названием «Видеошоу» (The Video Show) открылась в «Сerpантине» в мае 1975 года и превратилась в настоящий крупномасштабный фестиваль. В этом грандиозном красочном мероприятии, организованном Сюзан Грейсон и не имевшем ничего общего с традиционной художественной выставкой, участвовало 150 человек, художественных объединений и политических группировок. Были там и молодые многообещающие художники, такие как Дэвид Холл, Сюзан Хиллер, Стивен Патридж, Дерек Бошир и Иэн Брейквэл, ставшие впоследствии весьма значительными и влиятельными фигурами в современном искусстве.

Мероприятие, продолжавшееся целый месяц, объединило десятки местных активистов и художников, работавших до этого в относительной изоляции; они представили друг другу свои записи, инсталляции, перформансы и лекции. «Видеошоу» во многих отношениях явилось продуктом своего времени и отразило его проблемы и интересы. В его основе лежал дискурс контркультуры: после студенческих революций конца 60-х молодые люди ощутили свою необычайную власть, а недавние либеральные реформы лейбористского



спроецировать изображение появляющегося там зрителя на монитор в другом конце помещения. Здесь тоже использован эффект «опаздывающего» изображения таким образом, что зритель видит себя идущим по коридору в сопровождении тревожащих призраков предыдущих посетителей. В «Уроке по ориентированию» (Orientation Studies) Стюарт Маршалл использует восемь мониторов, лежащих экраном вверх под двумя смотровыми площадками. На мониторах – повторяющееся изображение стремительно текущих ручьев и рек; наблюдение за их движением даёт сильный эффект дезориентации. Это произведение отражает ощущение того, что Рэймонд Уильямс определил как «технологический детерминизм». Именно мощь и широкий спектр возможностей новых технологий становятся в то время центральной темой видеоарта. А перформативные и детерминистские стратегии, представленные на «Выставке инсталляций», в той ли иной степени нашли развитие в 90-х, в произведениях таких художников, как Смит и Стюарт, Грэм Гассин и Дуглас Гордон.

Нельзя сказать, что функциональные модели, представленные на «Выставке инсталляций», не оказывают влияния и на сегодняшний видеоарт, однако современные молодые художники руководствуются скорее опытом «Видеошоу», привлекательность которого, возможно, заключается в художественном плюрализме, характерном для того времени. Таких художников, как Адам Ходцко, например, волнует социальная вовлеченность и воздействие различных точек зрения на развитие его произведений. Он часто выступает в роли своеобразного режиссера, предлагая группе тщательно отобранных соучастников идею и контекст и вовлекая их в совместную работу над произведением. Его метод можно сравнить с методом художественных объединений, но без политической повестки дня. Ходцко интересуется восприятием события или идеи отдельно взятой личностью, степень её гибкости и готовности принимать новые непредвиденные значения, неожиданно открывающиеся в процессе создания произведения.

Сходным образом, мониторные произведения Хиллари Ллойд как бы опираются на негласное соглашение о доверии между художницей и субъектом её произведения. Ллойд часто расспрашивает участников своих проектов о том, как именно они хотели бы взаимодействовать с камерой. Она часто вовлекает в работу абсолютных незнакомцев – её притягивает неопределённость их личностей, непредсказуемость их реакции на её просьбу выполнить какое-либо действие перед статичным пристальным взглядом видеокамеры. Пол Руни работает с форматом общественного телевидения, в то время как манипуляции с содержанием телепрограмм, впервые использованные Холлом, характерны для таких художников, как Марк Леки и Люк Фуллер. Пэйн и Релф, Айхельман и Раст, Деллер и Кэйн, Сатклифф, Лаушман и другие используют структуры популярных рекламных роликов или документальных кинолент.

Всепроникающая природа этих доминирующих моделей изображения привела к ситуации, в которой современный видеоарт более или менее явно противопоставляется общепринятым структурам кинематографического и телевизионного мейнстрима. Другими словами, сегодняшние художники возвращаются к теме, которую еще 20 лет назад пытались раскрыть участники «Видеошоу».

Итак, интересы художника сильно отличаются от задач создателей массовой визуальной культуры. Это обстоятельство, подкреплённое конкурентоспособностью и общедоступностью новых технологий, свидетельствует о том, что современный видеоарт искусно противостоит доминирующим стереотипам визуальных средств массовой информации, либо утилизирует их для своих целей.

В этом смысле произведения, представленные на выставке «Электроземля», стимулируют дискуссию о природе наших ожиданий в отношении кино и телевидения. Поэтому презентация произведений на больших экранах неслучайно вызывает у зрителя ассоциации с массовым кинопрокатом. Стандартное ожидание открывающегося занавеса, шума и помех на черном экране, предвещающих начало фильма, замещается тонкой игрой художника, искажающего и размывающего эти ожидания, увлекающего зрителя в путешествие по неизвестному и тревожащему затемнённом пространстве. Итак, «Электроземля» – это выставка безграничных возможностей цифрового видео, однако представленные здесь произведения нельзя считать результатом слепой одержимости одной лишь технологией. Наоборот, это искусство обращается к социальным проблемам, религиозным убеждениям и политическим программам, внимательно исследуя природу веры и различные системы мировоззрения.



## Порази глаза мои звуком!

Марк Бизли

Однажды, в начале 80-х годов художник Родни Грэм крайне негативно высказался о кино. Свою поистине невротическую антипатию к «главному из искусств» XX века он объяснил тем, что у кинематографистов есть возможность «более сильно воздействовать на более широкую аудиторию». Суть в том, что Грэму казалось, что будучи художником, он сам занимается делом «чересчур раритетным, элитарным и старомодным». Прошло двадцать лет, и отношение художников к движущейся на экране картинке переживает период переосмысления. Многосерийный кинопроект «Cremaster» Мэтью Барни – сегодняшний хит многих кинотеатров. А простое в обращении программное обеспечение, позволяющее монтировать фильмы, устанавливается на домашние компьютеры.

Эта ситуация, по крайней мере в Великобритании, напрямую связана с технологическим прогрессом. Появление доступных по цене компьютеров и сопоставимого с ними монтажно-оборудования превратило спальни молодых кино- и видеорежиссеров в их рабочие студии. Сносное сведение звука и образа воедино уже не требует инвестирования нескольких тысяч фунтов стерлингов. С изобретением цифрового видео художник может создавать свою картину мира, не выходя из дома. Всё это привело к мини-революции в культурном процессе.

«Электроземля» – портрет современного видеопроизводства, в том смысле, что она отражает определенные тенденции, развивающиеся в более широком культурном контексте, такие, например, как возрождение популярности музыкальных видеоклипов и возобновляющийся интерес к документальному кино. Выставка также отражает все большую размытость границ между различными видами искусства. Исследовательская документалистика скрещивается с музыкальным клипом, а многоуровневое повествование художественного фильма принимает головокружительный темп рекламного ролика.

Распутывая клубок образов, которые проходят через наше сознание ежедневно, художники решили использовать уже существующие жанры как средство интеллектуального и эмоционального взаимодействия. Эта стратегия отвергает несостоятельную философию, которую можно было бы выразить словами: «Знай свое место». Не сбывается ли тут предсказание первого поэта панк-культуры Рэмбо, переданное в строках «Грохот и видения! Уход в новую болезнь и новый звук!»? Вместо того чтобы захлебываться в море уже существующих идей, эти художники стремились перекроить мир по-своему, замутить воду и занять недоступные доселе территории.

Освободившись от необходимости служить в качестве рекламы, музыкальное видео стало играть повествовательную роль. Восприятие музыки происходит гораздо быстрее, чем запечатление образа на сетчатке глаза; музыка является очень эффективным средством передачи информации. Это – всеобъемлющий и богатейший язык, рассказывающий об окружающем мире не менее подробно и доступно, чем язык визуальных образов.



«Фиоруччи меня сделал» (1999)

Недавний наплыв документальных фильмов, вышедших на большом экране (речь идет, в частности, о документальной эпопее Стэйси Перальта «Собачий город и Z-мальчики» (Dogtown and Z-boys; 2002)), взорвал хрупкую конструкцию «объективной документалистики». В стремлении показать связи между людьми, действиями и ситуациями отчетливо прослеживается влияние таких кинорежиссеров, как Крис Маркер и Патрик Кейллер. Вместо перформансов, привязанных к студийному пространству, художники предпочли выводить на экран истории из «реальной жизни». В объектив реальности может попасть любой: рабочий супермаркета, скейтбордист, городской служащий, галерейный смотритель и даже психоаналитик Р. Д. Лэинг.

Избавившись от обязанности быть правдивыми и объективными, видеохудожники усложняют и искажают изображение жизни, пытаясь определить новые варианты отношения к заданным ситуациям. В этом смысле документальное кино никогда не бывает прямолинейным. Многие произведения цитируют уже существующие – подобная техника используется и в музыкальной культуре (так называемые «сэмплы»). Художники обращаются непосредственно к работам мастеров, стоявших у истоков жанра, умело расширяя и дополняя содержание оригинала, соединяя «эхо» прошлого с современным диалогом, как это делает Грейл Маркус в «Следах губной помады». Это поколение, которое ловко и со знанием дела воспринимает и передает визуальные сигналы щелчком телевизионного пульта. В этом смысле «Электроземля» отражает роль художника как редактора сложившейся системы визуальных символов или посредника для их передачи. Проще говоря, данная выставка отражает желание художника уйти на шаг в сторону от главной картинки.

«Фиоруччи меня сделал» (1999) – это музыкальный документальный фильм, который Марк Леки желал бы увидеть по телевидению. Пленка плохого качества, служащая вспомогательным материалом, повествует о трех десятилетиях британской танцевальной субкультуры. Ребята с севера в мешковатых штанах вертятся под звуки соул, мальчик из 80-х – фанат соул-музыки и футболист-любитель – выходит на улицу в одежде приглушенных, пастельных тонов и с клинообразной прической, а рейвер с остекленевшими глазами неистово подает сигналы инопланетянам. Фиоруччи с уважением относится к вдохновившей его танцевальной субкультуре, реабилитируя те явления андеграунда, которые, вероятно, были незамечены или неверно истолкованы в рамках основного культурного дискурса. Столь репрезентативной работы Леки не существовало бы, если бы в ее основе не лежали молодежная энергетика, эстетика спален-коробок, воспроизведенная и отредактированная на дешевом фотооборудовании. Гипнотический балет извивающихся тел – захвачен момент поиска другой правды. Из темной комнаты пространство превращается в галерею, яркие образы создают эффект полного погружения в музыку. Леки великолепно рисует это трудно передаваемое

«Микс» (2002) Оливера Пэйна и Ника Релфа

посредством образа ощущение, вдыхая жизнь в затертое клише. Как предположил писатель Рэймонд Уильямс, это картина «целого образа жизни», изображающая весь путь: от расцвета до невиданного упадка; это мясо, которым обрастает скелет невнятной мифологии. «Фиоруччи...» – визуализированное эссе о моде и развлечениях британских тинэйджеров трех последних десятилетий.

*«... Мы постоянно дрейфуем между объектом и его де-мистификацией, не в силах представить его как нечто целое. Ведь познав суть объекта и проникнув вовнутрь, мы освободим его, но одновременно и разрушим. Но, признав все его значение, мы проявим уважение, но восстановим этот объект до того состояния, в котором он снова предстанет мистифицированным.»*

На выставке «Электроземля» молодежь и популярная культура занимают важное место. История сопровождается текстами Грейла Маркуса, Майкла Брейсвелла, слышны отголоски влиятельной работы Хэбдиджа «СУБКУЛЬТУРА: смысл стиля». Если вторить Барту в его размышлениях об объекте, любой попытке верно передать опыт молодежной или уличной культуры мешает понимание того, что в процессе перевода нечто обязательно будет утеряно. Поэтому описание балансирует где-то между улицей и страницей. Работа «Микс» (2002) Оливера Пэйна и Ника Релфа атакует визуально и акустически, стремясь заставить критическую теорию врасплох и сохранить живость и естественность в пространстве галереи. Сопровождающаяся хоровым ором Терри Райли «Ты никчем» (2000), эта работа представляет собой оду молодежной энергетике. Сильные убедительные образы то заполняют экран, то исчезают; в ткань повествования искусно вплетаются медиа-клише, некоторые моменты до предела сюрреалистичны. Тинэйджеры из рок-группы, играющей тяжелую музыку, визжат и орут в течение всей репетиции. Молодой парень держит зубами бенгальский огонь, а камера застывает на мемориальном венке у его ног. Может быть, это венок уходящей молодости? Двое ребят в кепках с козырьками и огромного размера спортивных штанах мчатся на скутере. Девушка-официантка из кофейни «Старбакс» заклеивает голубым пластырем пирсинговые орнаменты на своем лице. Времена застоя молодежной культуры, времена блужданий и заблуждений: «Микс» – это захватывающее дух путешествие, на пути встречаются Ли «Скрэтч» Перри, Гэрмени Корин и тексты Гюисманса. Постоянно меняющиеся уличные стили поражают зрителя, глаз ловит образ на секунду, и он тут же растворяется, уступая место новому.

В первой видеоработе Вольфганга Тильмана «Огни (тело)» (2002) пульсирующий свет в ночном клубе вибрируя переходит в анонимные хаус-ритмы. Восьмиугольные зеркала нервно содрогаются, отражая вспыхивающий пасьянс цветового спектра высоко над танц-по-

лом. Электронные пульсации сосуществуют с музыкой, метафорично движение тел на танц-поле. Адреналин приливает, экраны зажигаются, и любимый гимн достигает кульминации. Видео говорит в отсутствие тела. Но можно легко представить ответные конвульсии и метания «клубящихся» на танцполе. Тильманс наводит на мысль о существовании глубоко личных отношений между музыкой и телом, которые контактируют посредством пульсаций сценического света – автоматизированного ритуала.

Одномоментная гиперэнергетика танцпола сменяется атмосферой конца ночи. В своей работе «Огни продолжают» (2001) Пол Руни показывает сумрачное существование гардеробщицы в ночном клубе. Под мерцания флуоресцентного света (едва ли не единственный признак жизни) мы погружаемся в тайный мир облитых пивом танцполов и скелетообразных вешалок в гардеробе. Гардеробщица утомленно напевает, выступая попеременно то в роли советчика и утешителя, то в роли мастерицы, чинящей застёжки и молнии. Работа «Вокруг, между» (2001) Руни описывает одинокую жизнь галерейного надсмотрщика. Пустые галереи и бесконечные коридоры служат декорациями для вокализованной истории о едва скрываемой скуке и блуждающей паранойе. Грустные кадры окон, выходящих на улицу, намекают на мечты о бегстве. Избегая всего гламурного и сосредоточиваясь на заурядности, Руни выводит на сцену культурных работников британской периферии, раскрывает их мысли и поступки.

Музыкальное видео 1980-х, в основе которого лежит повествование, – ключевой жанр в творчестве Стивена Сатклиффа. Его работа «Пожалуйста, пожалуйста, пожалуйста, дайте мне то, что я хочу» (2002) сопровождается музыкой группы «The Smiths». Фильм снят в режиме реального времени, камера фиксирует бесконечную линию проходов между рядами в супермаркете, потребительские товары и рабочих, укладывающих товар на полки в ночное время, играет песня «The Smiths». Текст Морриса «Долго не видел снов» нарушает тихое спокойствие поздней смены. Комментарий ли это по поводу того, что культура потребления отрицает желание как плод воображения, или это мрачная сатира на бесперспективность работы в супермаркете? Пол Руни умело изображает британскую заурядность, или, говоря словами Брайсвелла, «сопротивление безнадежности». Сатклифф, ранее работавший в магазине, сочетает наследие британского соцреалистического кино с наводящими на размышления текстами поп-музыки севера Британии, тщательно трудясь над хитом для работающих в ночную смену укладчиков товара – «Субботняя ночь, воскресное утро».

Работа Роба Кеннеди «Правда и свет» (2000) напоминает зловещую атмосферу фильмов Джона Карпентера: представьте сцену перед нападением из фильма «Нападение на полицейский участок 13». Кино снято посреди пустынного немецкого автобана и пронизано чувством отчаянного одиночества. Дивный новый мир пустых заправок станций, светящих-

ся в ночи. Гул невидимых машин служит прелюдией к цифровому саунд-треку Кеннеди. Фары приближающейся машины на расстоянии освещают пустынный навес заправки, и двери автоматически открываются, приветствуя невидимых гостей. Гостеприимная станция обслуживания, пункт остановки в пути, превращается в скопление потрескивающих нервно суетящихся огоньков. Кеннеди рисует тревожащий автоматизированный мир, который ждет, когда его заселят люди, бессловесные монолиты, созданные, чтобы следовать своим переносимым желанием.

«Киоск» (Let's kiosk) (2001) – письмо Торстена Лаушмана из Японии домой. Снимая на видео улицы и метро Токио, Лаушман борется с бесконечным потоком цифрового и человеческого трафика. Манга-мультфильмы и прохожие на улицах, саундтрек из воющих сирен, пронзительных электронных звуков и видеоигр перегружают сознание. Это попытка деконструировать скрытый порядок города, путешествие, отражающее смесь современности и традиционности современной Японии. Камера скользит по поверхности города, застывает на черепичном тротуаре, исследуя его на наличие трещин – в поисках их скрытого смысла. Лаушман – человек-одиночка, турист, старающийся познать суть новой незнакомой ему реальности.

Проект «Народный архив», начатый Джереми Деллером и Аланом Кейном в 1999 году, – постоянно пополняющийся архив фольклорного искусства Британии. Фокус смещен с галереи на уличное пространство, благодаря чему видео обнаруживает невиданное разнообразие культурных действий, имеющих место совсем недалеко от городской цивилизации. Дом с террасой разрисован гневными надписями. Жители деревни играют в сюрреалистическую игру с необычно большим футбольным мячом. На джинсовой куртке маркером увековечены имена любимых музыкальных групп. Деллер и Кейн фиксируют сцены, снятые из окна автомобильных действий, которые до сегодняшнего момента не были частью галерейного пространства. Видео, в основе которого – любопытство и скрытое наблюдение за происходящим, отвергает однозначные суждения. Скорее, его авторы ошеломлены и охвачены благоговейным трепетом. Как пишет теоретик Франц Фанон, «национальная культура – это не фольклор» или «бездеятельные отбросы добровольного культурного акта», это, скорее, деятельность группы людей, составляющих единое целое, в континууме культуры. Через остроту камеры Деллер и Кейн дают заманчивую картинку существующей «народной» культуры, которую можно описать как угодно, но только не как бездеятельную.

Экспериментальная «антипсихиатрическая» коммуна Р.Д. Лэинга в Кингсли Холл (Лондон, 1965-1969) стала сюжетом работы Люка Фуулера «Вы видите то место, где сейчас находись» (2001). «Романтический полумрак» архивной съемки открывает, казалось бы, хаотич-



Р.Д. Лэинг за кафедрой, читает лекцию

ный мир. Плохой цифровой звук заменяет классическую музыку телевизионных документальных фильмов 60-х годов, усиливая эмоционально насыщенную атмосферу коммуны. (Лэинг рассматривал состояние сумасшествия как попытку человека самопроизвольно исцелить себя от всех зол мира.) Сюрреалистические сцены кричащих пациентов и расписанные граффити стены иллюстрируют представления Лэинга о процессе исцеления, главным катализатором которого Лэинг считал творческое выражение в любой форме. Поэтика отчаяния в буквальном смысле зарегистрирована на стенах, камера высвечивает строки: «Твои мечты, они плавают на солнце» или «Знак и символ имеют значение взятые в отдельности». Видео Фуулера предоставляет слово влиятельному и получившему дальнейшее распространение наследию Кингсли Холл, предлагая пересмотреть жизнь Лэинга и идеалы его приверженцев. Возможно, Фуулер подразумевает, что и в безумии существует определенный порядок?

В работе Кэри Янг «Я – революционерка» (2001) тренер помогает художнице репетировать «революционную» речь. Янг в темно-синем щеголеватом костюме помещена в кадр напротив застекленного портика блочного здания корпорации. Презентация в корпоративном духе и радикальные политические методы трещат по швам, когда Янг запинаясь на самой значимой фразе «Я – революционерка». Комичное разочарование приходит на смену тревожащему признанию сценической несостоятельности этого заявления. Провал очевиден, когда оказывается, что ее тренер способен выступить в этой роли намного убедительнее. Юнг появляется, чтобы поведать кое-что из заявления раздосадованного Ги Дебора «Революционеры – повсюду. Революций нет нигде». Безрадостность революционной риторики и корпоративный хор нескладных голосов. Янг ставит вопрос: есть ли еще альтернативы?

Бинарная оппозиция «деятельность и ее промедление» – ключ к пониманию анимационной работы Марка Титчнера «Художники – трусы» (2002). Мигрень в виде ряда образов и наполовину зафиксированных текстов вращается на экране. Бесконечно движется по кругу золотая рыбка – не столь известный ротондальский Марселя Дюшана, сверху накладывается текст Беккета: «Снова потерпел неудачу – учись лучше терпеть неудачу». Логотип звукозаписывающей компании «Vertigo» (головокружение), родного дома группы «Black Sabbath», вертится против часовой стрелки, неправдоподобная декорация для гегелевской тавтологии «Рациональное реально. Реальное рационально». В идеологическом конфликте сходятся урбанистический миф в виде пластинок «Vertigo», играющих в обратную сторону, символизируя дьявола, и статика и уверенность философской мысли. Заполняя разрушенное пространство между философией и поп-культурой, Титчнер стремится воссоединить, казалось бы, несовместимые тексты. Причудливое учебное видео для активации индивидуальности, визуальный ряд Титчнера похож на шизофреническое предупреждение о том, что сейчас

Изображение анимации Титчнера

будут слышаться голоса. Представьте главного героя Алекса из «Заводного апельсина» Э. Берджеса, жертву радикального перекодирования: его веки насильно подняты, образы светятся на экране.

*«Все герои и эпизоды фильма, а также используемые имена и названия вымышлены; любое сходство с именем, характером и историей реального человека, живого или мертвого, полностью случайно и непреднамеренно» («Отказ в свободной форме», Адам Ходцко, 2002).*

Освещенная ярко-желтым светом вспышки, причиняющей почти физическую боль, женщина держит паллиативную табличку с текстом отречения Адама Ходцко. «Отказ в свободной форме» – это самодельное напоминание о том, что кино – только игра, трюк. Обычно подобное сообщение демонстрируется в конце фильма на видеокассете из проката. Помещая дополнительный текст отречения, кинорежиссер прямым образом напоминает, что только что увиденное – в конце концов, «всего лишь кино». Таким образом, Ходцко самонадеянно артикулирует свою убежденность в том, что его пленка ближе к реальной жизни, и заставляет зрителя снова задаться вопросом: а что же только что произошло на экране? Сообщение Ходцко заключено не в тексте, а на полях, словно спрятанный трек на любимом альбоме или текст, нацарапанный на спиральном желобке пластинки. Ходцко искусно напоминает о пространстве и о тонкой грани между фикцией и реальностью.

В немом кино Хиллари Ллойд «Рич» (1999) изображен обряд инициации: обнаженный торс тинэйджера – его голову бреют наголо. Лоснящаяся красная краска на двери оттеняет его бледную плоть, голова наклонена, кто-то (лица не видно) проводит электробритвой по его черепу. Это момент тихой инициации, и тут рождается второй Ларри Кларк. «Кино в действительности нагло. Давайте воспользуемся этим его свойством и покажем жесты крупным планом. Кино может вскрыть муху и отыскать ее секрет». Как удостоверяет Жан Жене, кино обладает способностью передавать интимные моменты преувеличенно и в деталях. Рич согласен быть жертвой бритвенного лезвия, крупно снятые жесты мальчика выдают его веру в старшего наставника. Ллойд, втираясь в доверие к объектам съемки, принимает участие в ритуале инициации: мальчик меняет один стиль жизни на другой. Или просто меняет прическу.

В работе Сзупер Галереи «Нирвана» (2002) стерильная атмосфера иммиграционной службы служит сценой для сюрреальных встреч сотрудников. Под электро-поп Сзупер Галереи женщина постукивает высокими каблуками своих туфель по закрытой двери. Меланхоличный молодой человек в розовой рубашке с полосатым галстуком вдруг падает на пол. Две женщины ползут на четвереньках по синему линолеуму офисного пола. Изображение



Хиллари Ллойд, «Рич», 1999, 3.39 мин.

взбесившихся и неуправляемых людей взрывает формальные служебные отношения. Клишированный образ женщины-вампа на службе с покрашенными красной помадой губами доведен до абсурда: женщина с широко расставленными ногами в чулках в сеточку соблазнительно трется всем телом о стену. Иммиграционная служба с ее душной атмосферой трансформируется в либертарианскую площадку для игр. Ловкая съемка раскрывает потенциал отношений между искусством и корпоративными структурами.

В то время как одни художники прочесывают город в поисках смысла, Фолькер Айхельман и Роланд Раст направляются на окраины, где прекрасные пейзажи. Волны чистой воды накатывают на гальку пляжа, солнечный свет переливается в пене. Силуэты людей, с трудом пробирющихся через снежные бураны. Высоко на склоне горы вырисовывается лошадь, словно высеченная из белого камня, сквозь легкую дымку виден ее силуэт из окна автомобиля. Наигравшись с чередой образов Нового Времени, мы возвращаемся к земле в поисках ответов, что спрятаны в природных ритмах. Работа «В конце концов» (2002) сопровождается особенным саундтреком и затрагивает эмоциональную сторону зрителя. Пропитанная меланхолией, работа Айхельмана и Раста дает психологическое освобождение, предлагает нам отпустить и плыть внутри образа. Начитываемый отрывок из «Микросерфы»\* Дугласа Коупленда рассказывает о желании компьютерного программиста Итана взять «отпуск от самого себя» и мгновенно сбежать от собственного внутреннего мира.

*«Ты знаешь, друг, может быть, мне стоит избавиться от всех этих проводов. Это поможет мне снова подключиться к миру реального времени, где закаты, и радуги, и бьющиеся о берег волны.»*

Это довольно притягательная мысль. Возможно, этот процесс отсоединения дает возможность взглянуть на мир свежим взглядом. Все мы существует в этом мире, однако, иногда оказывается, что мы словно изгнаны из него. Возможно, с помощью движущегося образа и относительной свободы, которую предоставляет цифровое видео, можно создать новую иерархию приоритетов в современном мире. Или мимолетно встречаясь с ним, или тщательно его изучая. Может быть, тогда удастся вновь подсоединить некоторые аспекты визуальной и социальной культуры, которые были спрятаны, незамечены или недооценены. А если обязательно отсоединиться, то можно задавать миру вопросы посредством перемещающегося пристального взгляда цифрового образа.

\* От англ. «microsurfs» – неологизм, придуманный Коуплендом, обозначающий младших служащих компьютерной корпорации Microsoft. (прим. переводчика)

## Беседа Марка Бизли и Колина Ледвита

**Колин Ледвит:** Я хотел бы начать разговор с высказывания культуролога Франца Фанона – человека, чья жизненная история не похожа ни на мою, ни на Вашу. Хотя, на мой взгляд, эту его мысль может понять человек любой национальности:

*«Я не могу пойти в кино, не встретившись там с самим собой. Я жду себя. В этот короткий промежуток времени до начала сеанса я жду себя».*

Фанон заявляет о свойственной всем нам потребности в идентификации с визуально переживаемым опытом. Мы ищем способ поместить себя как наблюдателей в сценарий, разворачивающийся перед нами на экране. Нам необходим эмоциональный заряд, который, возможно, несет в себе такая идентификация. Мне интересно, чувствовали ли Вы, что феномен, обозначенный Фаноном, был неотъемлемой частью Вашего опыта при подготовке этой выставки. Выбирая произведения, мы долго дискутировали, прежде чем прийти к согласию; у меня сложилось ощущение, что содержание выставки связано с личным контекстом, существующим для каждого из нас. Большая его часть связана с совместным культурным опытом, будь то молодежная культура, корпоративная культура или альтернативный образ жизни.

**Марк Бизли:** Это верно, наш собственный культурный опыт несомненно повлиял на выбор работ. Я полагаю, это связано с желанием поделиться тем, что входит в сферу наших интересов, что вызывает у нас воодушевление. Остается надеяться, что наше желание совпадёт с желаниями аудитории. Высказывание Фанона напоминает мне о тексте песни Морриса «Повесь диджея». Мы все так или иначе ищем связь с элементами нашей собственной жизни, постоянно ждём момента, который мог бы прояснить что-то для нас самих... Поэтому нам было просто необходимо принять в эту игру свой личный опыт и знания. Это становится очевидным, если проанализировать факторы, определяющие выбор темы у большинства художников. У них развито чувство территории – это понятие часто встречается в литературе.

**КА:** Мы все знакомы с подходом «что знаю, о том и пишу», который нередко применяется к созданию художественного текста.

**МБ:** Да. Взять, например, таких авторов, как Раймонд Карвер или Ричард Бройтиган. Они хорошие новеллисты, потому что им удаётся передать собственные переживания. Возникает отчетливое ощущение, что они очень близко знакомы со своими персонажами. Читая

Карвера, начинаешь верить в созданный им мир и в реальность героев, его населяющих. А нам в нашей кураторской работе важно помнить о том, что однажды очень хорошо сформулировал писатель Дэйв Хики: «Кто-то должен сделать что-то, прежде чем мы сможем сделать хоть что-нибудь». Будучи кураторами, мы только «оформляем» эту выставку, вместе с тем мы обязаны так или иначе реагировать на произведения, входящие в ее состав. Но именно художник принимает решение «захватить» своим творчеством экран и оккупировать привлекательную для него/нее территорию.

**КА:** Приведенное Вами сравнение с художественной литературой очень интересно, потому что мне кажется, что произведения, показанные на этой выставке, также тесно связаны и с другим измерением культуры – с музыкой. Если не вдаваться в детали, можно сказать, что эта параллель проходит на уровне экспериментальной природы джаза, минималистичной электроники и хип-хопа, на уровне присущей им свободы в выборе формы. В некоторых видеоработах слышны отголоски «гранжа», ранний «Мотаун» (соул-фанк) использован в звуковых дорожках, хорошо представлены диско и танцевальная культура. Некоторые художники говорят непосредственно на языке музыкальных телеканалов и рекламных роликов, предназначенных для эффективной продажи плодов музыкальной поп-культуры. Очевидно, что в этой языковой среде они чувствуют себя довольно комфортно.

**МБ:** Возможно, это связано с тем, что музыка способна прямо проникать в суть вещей и художники об этом знают. Музыка может мгновенно выразить определенную точку зрения – от их жизненной позиции до эмоционального порыва. К этому добавляется осязаемый энергетический заряд, накопленный в процессе создания музыкального произведения, будь то самопальная нарезка или изощренное сведение сэмплов. В этом смысле художники, чьи работы представлены на выставке, быстро усваивают и утилизируют массовый язык, на котором говорит окружающий их мир. Кроме того, эти произведения свидетельствуют об определенной смене предпочтений. Они отражают переход от фиксированного кадра и единой сюжетной линии – черт, характерных для раннего видеоарта – к стилистике видеоклипа с его многосложным прерывистым нарративом, к социальной документалистике и к жанру видеодневника. Эти средства гораздо более удобны для передачи нового образа мыслей.

**КА:** Я помню, что Вы использовали термин «культурная разработка», имея в виду изъятие объекта из его привычного культурного контекста, в котором он воспринимался предыду-

щими поколениями; этот приём даёт художнику возможность сместить акценты и предложить нам совершенно иной угол зрения на нашу собственную среду обитания. Это есть во многих работах. Сегодня визуальный эквивалент такого приёма часто встречается в массовом кино и рекламе: режиссер использует определенные кадры или сюжеты, отсылающие зрителя к другим, более ранним фильмам. Такой подтекст как бы проверяет, насколько хорошо вы знаете историю вашей собственной культуры. Такие моменты обеспечивают зрителю возможность соучастия, если, конечно, он усвоил «предыдущий материал» и понимает, о чём идет речь.

**МБ:** Верно, это попытка поддержать диалог прошлого с настоящим. Возьмем, к примеру, произведение Стивена Сатклиффа. Используемый Сатклиффом язык предполагает знакомство зрителя с творчеством группы «The Smiths» и с нарративным стилем музыкальных видеоклипов начала 80-х. Он использует идею нарративности, которая выражается в последовательной передаче сюжета песни простыми визуальными средствами. Вместе с тем ему удается перевернуть контекст с ног на голову и найти такую среду, в которой смысл песенного текста усложняется самым неожиданным образом и получает совершенно новое значение.

**КА:** Братья Коэны делают нечто похожее во всех своих работах, но особенно хорошо это видно в фильме «О, брат, где ты?» (2000). Эта черная комедия, основанная на повествовательной структуре «Одиссеи» Гомера, является тем вымышленным художественным фильмом, который мечтал снять, но не снял вымышленный режиссер Джон Л. Салливан, герой картины Престона Стерджа «Путешествия Салливана» (1942). Это искусный ход: братья Коэны реализуют мечту стерджевского персонажа и снимают кино, где цитируются многие сцены из фильмов самого Стерджа. А Фрэнсис Форд Coppola, например, достигает похожего эффекта в фильме «Апокалипсис сегодня» (1979) с помощью звуковой дорожки, которая явно идет вразрез с видеорядом. Таким образом, этот прием можно считать довольно распространенным в кинематографе.

**МБ:** Это правда, и, возможно, такие приемы нередко используются в противовес внешнему блеску, характеризующему кинематографический мейнстрим. Вот, например, произведение Марка Леки. Он сказал, что хотел создать фильм, изображающий клубную культуру такой, какая она есть на самом деле. Такие документальные картины о танцевальной культуре не показывают по телевизору. Получилось честное кино о том, как ты на самом деле чувствуешь себя в клубе, до отказа набитом вспотевшими людьми,

интересующимися только музыкой и одеждой. Вы как бы присутствуете на вечеринке в клубе, но на самом деле вас там нет. Это произведение – альтернатива отшлифованным до блеска телепередачам, к которым мы все привыкли. Я сознательно уделяю много внимания молодежи и клубной культуре, поскольку они являются важным элементом этой выставки, однако на этих экранах отражены и другие миры.

**КА:** Конечно, выставка представляет самые разные точки зрения, однако, чтобы закрыть тему молодежной культуры, стоит поговорить об Оливере Пэйне и Нике Релфе, так как они занимают территорию, сопредельную пространству Леки и Сатклиффа. Произведение Пэйна и Релфа «Микс» несет в себе невероятный энергетический заряд, генерируемый визуальными средствами, которые очень грамотно подобраны под саундтрек, напоминающий хорошо спланированную звуковую атаку. Оливер как-то рассказывал об одной рецензии на «Микс», где это произведение было названо размышлением о «молодежи, осаждаемой молодежной культурой». То есть автор рецензии усмотрел здесь заявление некой альтернативной позиции, ставящей под сомнение распространенный стереотип о самодовольстве молодежи. Вот Марк Титчнер, например, интересен тем, что его видео попадает в зазор между рамками молодежной культуры и жесткими корпоративными структурами, которые использует в своих работах Кэри Янг. Титчнер привлекает внимание зрителя к вопросам власти, к ситуативному управлению, часто используя готовые тексты или апроприируя логотипы.

**МБ:** Альтернативные позиции по-прежнему сильны, хотя многие хотели бы убедить нас в том, что это не так. Мне кажется бессмысленным отрицать возможность перемен. По-моему, многие из этих произведений ставят под сомнение устоявшиеся нормы и призывают к пересмотру сложившегося положения вещей. Умение встать и высказать вслух свое отношение, не опасаясь последствий, – это действительно ценно. Я думаю, что люди в массе своей считают, что они почти никак не могут повлиять на системы, управляющие нашей жизнью, но ведь подобные действия могут, по меньшей мере, слегка изменить направление действия этих сил.

**КА:** Большинство этих произведений работает на сложной и неоднозначной территории, стремясь к ее пределам и слегка сбивая ожидания аудитории с привычного курса. Я думаю, что в определенном смысле эта выставка формулирует намерение пересмотреть ряд общепринятых определений через сопротивление доминирующим властным структурам или наделить голосом тех, кто его лишен. Достигнуть больших результатов, работая подобным образом, нелегко. Аудитория знакома с тактикой, используемой политическими и культурными

художник, безусловно, раздвинул границы нашего понимания и отношения к водоразделу между кинематографом и так называемым арт-хаусом.

**МБ:** Замечательно, что такие фильмы, как «Cremaster-3», соседствуют на афишах с мейнстримом. Мне интересно наблюдать за тем, какую реакцию это вызывает у зрителей. «Гарри Поттер» тоже нашел свою нишу, но параллельно с ним должны существовать более изоощренные удовольствия. Я не имею в виду лёгкие развлечения. Мне кажется, люди тоже хотят решать более сложные задачи. Для меня кино было и остается одним из самых приятных способов времяпрепровождения. Возможно, кино будет величайшим искусством XXI века, так же как и XX.

**КЛ:** Мне кажется, что фильмы серии Cremaster очень соблазнительны с визуальной точки зрения, и вместе с тем наполнены риторикой и мифологией самого разного происхождения. Фильм Барни напоминает мне картину эпохи Возрождения, что можно, конечно, считать преувеличением, однако я могу смотреть на его работу и наслаждаться её красотой, не забывая о хитросплетениях сюжета, как бы создающего каркас для потока образов. Барни говорит, что сериал Cremaster – это прогрессивный виток простой мысли. Всё начинается с появления идеи и размышлений над её ценностью и возможностью отказа от неё; это продолжается до тех пор, пока идея не принимается окончательно. В этот момент действие должно взять верх над размышлением, то есть идея получает проявление. Мне импонирует то, что он посвятил десять лет своей жизни, создал невероятное количество образов и использовал массу киноленты только для того, чтобы визуальными средствами передать мыслительный процесс человека. Cremaster – это грандиозная метафора творческого созревания.

**МБ:** Пэйн и Релф делают нечто подобное. Читая рецензию на их видео «Микс», я обнаружил, что в этом произведении есть ссылка на творчество Ли «Скрэтч» Перри, которую я сначала просто не заметил. Мне кажется очень существенной их способность захватывать и нести зрителя на своей мощной энергетической волне. Вы знаете, чем больше я об этом думаю, тем больше мне кажется, что эта выставка на самом деле о том, что называется «вписаться в тему». Всегда есть те, кто стоят на обочине и наблюдают издали. Но есть и те, кто погружаются с головой, сливаясь с настоящим. Такие люди по-настоящему понимают переживания, о которых рассуждают. Как куратор, я всегда сравниваю себя с аудиозависимым мальчишкой, растворяющимся в музыке.

## «Электроземля» – территория высокого напряжения

Олеся Туркина

*Нас атомной бомбой напугаешь едва ли  
Мы рейверы в жизни такое видали*

*«Все это рейв».  
Группа «Ленинград». 2000*

Название выставки «Электроземля» неслучайно звучит как лэйбл звукозаписывающей фирмы или музыкальная композиция в стиле техно. Выставка молодого британского видеоискусства непосредственно связана с молодежной культурой. Прежде всего, художники молоды, самому старшему из них – 38 лет, а самому молодому – 21 год. Они документируют ту культуру, которой принадлежат, живут в ее ритме или иронически дистанцируются от окружающей их повседневности, будь то смертельная скука ночного супермаркета или завораживающая магия рейва. В то же время это не «домашнее» видео, сделанное с помощью цифровой видеокамеры, и не гламурный видеоклип MTV. «Электроземля» представляет новую волну в видеоискусстве.

Несмотря на то, что видеоискусство сравнительно молодо, за прошедшие почти сорок лет (со времени выпуска корпорацией SONY в 1965 году первой портативной видеокамеры) сменялось не одно поколение видеохудожников, причем «отцы» продолжают творить вместе с «детьми» и «внуками». Можно сказать, что современные британские художники по-своему переживают возможность работать в реальном времени, сразу покорившую Нам Джун Пайка в середине 1960-х, непосредственное обращение к поп-культуре и критику телевидения, продемонстрированную Дарой Бирнбаум в 1970-х, гипнотический характер движущегося изображения, захвативший Билла Виолу в 1980-х, урбанистический документализм, прославивший Дага Айткена в 1990-х.

Рождение видеоискусства фактически совпало с молодежной революцией 1960-х, с появлением субкультуры тинэйджеров, отличающейся своей одеждой, книгами, слэнгом, музыкой, кинофильмами. И то, и другое отрицало Большой Рассказ взрослой культуры, ее мораль и показной героизм, целеустремленность и прагматизм. Культура тинэйджеров противопоставила себя культуре теленовостей, большой политики, семейных ценностей. Видеоискусство возникло как альтернатива Искусству с большой буквы, как антиискусство. Институционализация видеоарта и тинэйджерской культуры также произошла почти одновременно в самом начале 1980-х. В 1982 году в Уитней-музее в Нью-Йорке состоялась ретроспективная выставка Нам Джун Пайка, окончательно утвердившая статус видеоарта в музейных институциях. В 1981 году возникло Музыкальное телевидение (MTV).

Революция MTV заключалась в изменении формата телевещания. Прежде всего, это кабельное телевидение, не рассчитанное на тотальное государственное распространение

и потому позволившее избежать жесткой цензуры. Кроме того, переход на круглосуточное телевидение МТВ (наряду с каналами новостей и моды) сделал то же, что в свое время изобретение электрического освещения – избавил телезрителей от зависимости от смены дня и ночи. С появлением МТВ изменилась и скорость восприятия движущегося изображения. Каждый видеоклип – это микроповествование, длящееся, в отличие от кинофильмов и сериалов, всего лишь несколько минут. Разница заключалась и в том, что в видеоклипах не было фиксированного кадра и единой сюжетной линии с неизменной победой «хороших» героев над «плохими». Однако наиболее шокирующим элементом стала гиперсексуальность героев и эротичность всех символов. Можно сказать, что исключительность МТВ заключалась в том, что оно было откровенно построено на экономике желания. Со временем стало очевидно, что МТВ демонстрирует механизм создания образов, характерный для общества потребления в целом, продающего не сам товар, а желание обладать.

Молодое британское видеоискусство не только связано с современной музыкальной культурой, но и критикует форму ее представления. Так, в работе Марка Леки «Фиоруччи сделал меня» рассказывается о британской танцевальной культуре на протяжении последних трех десятилетий. Клубная культура, сформировавшаяся буквально на наших глазах, как будто иллюстрирует замечание Ролана Барта о невероятной скорости возникновения современного мифа. Связанная с определенными знаками, одеждой, образом жизни, музыкой, танцевальная субкультура каждого десятилетия создает свои ритуалы, позволяющие тинэйджерам демонстративно отгородиться от мира взрослых и проявить себя в телесной практике. Танец – язык тела, он не имеет отношения к социальной иерархии – самое главное, как ты выглядишь и как танцуешь. В течение пятнадцати минут на экране сменяются образы британских подростков 1980-х, 1990-х, ускользающих будь то в мир соул или техномузыки. Это не морализирующий и в то же время не апологетический рассказ. Ускользание – то, что интересует художника, который описывает как один из самых интересных эстетических феноменов рубежа 1970–80-х стиль «кажуал», распространенный среди британских футбольных фанатов. Постоянная смена одежды (переодевание в неуместные на стадионе дорогие спортивные костюмы, например) позволяла им на какое-то время оставаться незамеченными, не вызывая подозрения полиции. Документальный характер работы Леки, подчеркнутый плохим качеством пленки, – это своего рода ускользание от глянцевого видеопроизводства МТВ, от яркой и соблазнительной «упаковки» танцевальной культуры.

«Микс» Оливера Пэйна и Ника Рельфа можно назвать энциклопедией молодежной субкультуры, смонтированной под музыку композитора минималиста Терри Райли. Повторяющаяся музыкальная фраза становится ритмическим сценарием фильма, основой его монтажа. Ритм выплескивается на зрителей в образах скутеров, тинэйджеров из рок-

группы, юной официантки с заклеенным пирсингом из кофейни «Старбакс». Когда музыка достигает экзотического напряжения, экран разряжается стробоскопическими пульсирующими вспышками. Одно из наиболее непосредственных воплощений энергии – танец, «самый древний способ прославления жизни» (по словам художников). «Микс» прославляет тинэйджерскую культуру и в то же время критикует попытку корпораций внедриться в нее, приручить для того, чтобы получить прибыль от эксплуатации ее знаков и символов. Художников, например, настолько поразило спецпредложение одного из лондонских магазинов – при покупке тренажера получить бесплатно скутер, что в их фильме возник абсурдистский образ подростков, катающихся на скутере по бегущей дорожке.

Видео Вольфганга Тильманса «Свет (Тело)» так же связано с клубной культурой. Несмотря на название, здесь нет тел – танцующие как будто растворились в свете и музыке, преобразовавшись в чистую энергию. Художник превращает свет на дискотеке в игру абстрактных линий, что отчасти напоминает формальные работы одного из пионеров видеоарта Кита Сонье. Тильманса называют хроникером своего поколения. Он, как и Леки, интересуется документальностью. Художник известен своими фотографиями, которые представляют галерею банальных образов. Фотографируя других, Тильманс документирует свою жизнь. Замечая себя повседневными артефактами, он задает вопрос о реальности, которая становится в его фотографиях пустым означающим.

В работе Роба Кеннеди «Правда и свет» (2000) главным вопросом также является: что такое реальность? Пустынный пейзаж немецкого автобана, появляющийся на экране под гул невидимых машин, постепенно превращается в абстрактную игру огоньков автозаправочной станции для того, чтобы через некоторое время вновь предстать узнаваемым пейзажем. Изъятие из привычного контекста автозаправочные станции становятся мрачным артефактом. Приближаясь к ним с камерой до степени неразличимости или удаляясь на расстояние узнаваемого образа, художник как будто проверяет, насколько эти смещения влияют на истинную сущность объекта его внимания.

В немом гипнотическом видео Марка Титчнера «Художники – трусы» вращается роторельеф Марселя Дюшана – великого демистификатора искусства XX века. Перенесение работы из одного контекста в другой, создание произведения искусства за счет изменения контекста – именно эти, открытые Дюшаном, возможности становятся одним из основных приемов молодого британского видео. Можно сказать, что «Электроземля» располагается между традицией реди-мэйда и документалистики. Сильнодействующим средством в видео Титчнера является и отсутствие звука. Если в других произведениях, представленных на выставке, происходит смещение звуковой дорожки и видеоповествования, разрыв между изображением и звуком, то в работе «Художники – трусы» – этот прием радикализирован. Отсутствие звука становится оглушительным и напоминает о знаменитом произведении



Джона Кейджа «4' 33"», представляющем отмеренную композитором тишину, вернее, звуки окружающей среды.

Еще одно «немое» британское видео связано с телесностью. В работе Хиллари Ллойда «Рич» на протяжении почти четырех минут тинэйджеру наголо бреют голову. Бритье головы – это определенный знак, говорящий о радикальной смене стиля жизни. В то же время это произведение напоминает о раннем видеоарте, в частности, о работах Вито Аккончи и Брюса Науманна, соединивших перформанс с видеоискусством.

Видеодокументация – так можно было бы назвать жанр, в котором работает Пол Руни, если бы не осознаваемая художником «принципиальная невозможность узнать «других», когда обычное предстает как незнакомое» (слова Руни). Видеоработы Руни представляют номадическое пение современного горожанина. Следуя принципу «что вижу, о том пою», он показывает напевающую о своей жизни гардеробщицу из ночного клуба, музейного зрителя, офисного служащего. Такая тавтология ставит реальность под сомнение. Парадоксальность ситуации заключается в героизации обыденности за счет «оперной» формы выражения персонажей, с одной стороны, и снижения жанра, с другой. В этих сагах нет ничего героического, происходит смещение между формой и рутинным содержанием.

Кэри Янг работает с темой власти, насилия, проявлением индивидуальности и подавлением ее современным обществом. Одета в официальный офисный костюм, художница репетирует свою роль, бесконечно повторяя одну фразу: «Я – революционерка». Однако ей ни разу не удается произнести сакральные для XX века слова без запинки. Привычная форма протеста терпит крах. Невидимые силовые линии власти, порожденные глобализированной экономикой, приводят к сбою. Роль революционера более не угрожает обществу, приручившему индивидуума за счет «вездесущих технологических интерфейсов» (по словам художницы).

«Электроземля» – это территория, где царствуют цифровые технологии, предельно упростившие процесс создания видеоискусства, включая съемку, монтаж, сведение звука и изображения. В то же время молодые британские художники не только захвачены открывшимися возможностями. Они критикуют соблазнительную доступность и яркость нового дигитального мира, в котором главным вопросом становится рекламный лозунг компании LG Electronics: «Что, по-вашему, реально?» Обращаясь к стилистике MTV, документального кино или любительской видеосъемки, рассказывая о скуке повседневного существования или экстремальности тинэйджерской культуры, новое поколение британского видеоарта заново открывает нам мир, не давая заснуть, убаюканными обществом потребления и новых технологий. «Электроземля» – это территория высокого напряжения, будоражащая зрителей.

## Видеоискусство и его время

Иосиф Бакштейн

Когда речь идет о том, чем мотивировано современное визуальное искусство или на какую аудиторию ориентируется, то наиболее распространенный ответ гласит, что искусство отражает/деконструирует визуальный опыт поколения и, соответственно, отражает доминирующую в данном месте и в данное время медиальную систему – будь-то голоса глашатаев на соборной площади или телевидение в купе с Интернетом.

В самой структуре видеоискусства было изначально заложено структурное противоречие. С одной стороны, видео постоянно рефлектировало по поводу структуры и кодов языка кино, а с другой, видеокамера стала инструментальным ready made'ом, как когда-то фотоаппарат, технически упростившим реализацию лозунга Йозефа Бойса – «каждый человек – художник». Контекстом развития видеоискусства стало массовое распространение бытовой видео техники.

Если попытаться сопоставить ~~то~~, какие социальные коды интересуют британских и российских видеохудожников, то становится понятно, что британцы имеют дело, хотя и с меняющейся, но все же стабильной социальной и символической системой, что и выражается в том, что объектом их внимания часто выступают городская среда, ее коды, некая поверхность потока жизни, знак существования мира вне нас.

В то же время молодые русские художники, по моим наблюдениям, реагируют в своем творчестве на радикально и стремительно меняющиеся взаимоотношения в обществе, в котором они живут и которое само по себе находится в стадии структурных изменений, не избежало стадии анархии и ревизии фундаментальных человеческих ценностей.

То же самое относится к ситуации осознания художниками своего места в системе современной художественной культуры. Мне представляется, что художники, использующие новые технологии, еще острее, чем художники, использующие традиционные художественные средства, ощущают отсутствие этой системы в России.

Поэтому русские иногда интуитивно, а иногда вполне осознанно ищут экстремальности – экстремального сюжета, экстремального приема. Даже историческое значение классического русского авангарда показывает, что за русским искусством зарезервирована область радикального эстетического эксперимента, что отчасти подтверждается тем, что таких экстремальных художников, как О. Кулик и А. Бренер, можно по праву признать ведущими художниками 1990-х.

Что касается работ в проекте «Электроземля», то можно лишь сказать несколько слов о том, как могут восприниматься эти работы "глядя из России", зрителем, который не знаком с особенностями, кодами и символизмом жизни, репрезентированной в проекте.

Работы разделяются на несколько типов, соответствующих в целом тому, что происходит в видеоискусстве сегодня.

«Социальный» тип представлен работой Кэри Янг, которая демонстрирует своим поведением неспособность произнести уверенным голосом фразу «Я - революционерка». Эта работа в сущности метафорически говорит о кризисе «левого» движения в 1990-е годы, кризисе, который совершенно по-разному воспринимался и переживался в Европе и в бывшем Советском Союзе, распад которого и был одной из важнейших причин самого кризиса. Левая риторика в России до сих пор многими воспринимается как «недемократическая», и искусство в России не так активно реагирует на происходящее во многих странах, в том числе в рамках «антиглобалистского» движения, возрождение «революционных» идей 1960-х.

Большую группу произведений «Электроземли» можно причислить, если попытаться выделить эстетические задачи, которые их авторы решают, к области "формальных поисков" в области видеоискусства. Разумеется, в них тематизируются самые разные аспекты современного молодежного образа жизни, который угадывается за почти абстрактными формами и игрой света и цвета. Я имею в виду работы Роба Кеннеди, Торстена Лаушмана, Марка Титчнера, Вольфганга Тильманса, Оливера Пэйна и Ника Релфа. Все эти работы, задачи, которые они ставят, вполне могут адекватно прочитываться той частью интернациональной аудитории, которая знакома с повседневными обстоятельствами жизни в Большом городе.

Частный взгляд, частный ракурс, индивидуальная реакция на мизансцену, будь то дискотека или ярко освещенный перекресток – можно сказать, что все это метафорически апеллирует к классической, абстрактной или сюрреалистической картине. Ведь видеоискусство достаточно мотивировано рассматривается как разновидность изобразительного искусства. В то же время исторический прототип изобразительного искусства – картина. Картина есть своего рода кирпич, из которого сложено все стройное здание искусства или, как говорит Клемент Гринберг, «движущая сила истории искусства».

Принцип картины неизменно сохраняется, как бы ни менялись физические носители. Даже видеодокументация перформанса опирается на протоформу картины. Изобразительность, таким образом есть такая форма репрезентации, которая соотносима с «картиной». С нею же связано и само понятие художника в современном искусстве: в его профессиональную задачу входит, помимо репрезентации своего актуального эстетического сообщения, создание такой системы визуальной иконографии, которая включала бы механизм отсылки зрителя назад, к классической картине. Только такой механизм обеспечивает самоидентичность искусства в истории.

Именно на этом основании видеоискусство относится к искусству изобразительному (а не к кино, например). Экран – тоже своего рода картина. Именно благодаря этой аллюзии

экрана к живописному полотну любое изображение, в том числе созданное на компьютере, может обоснованно претендовать на статус художественного.

Несколько слов следует сказать и о видеоработах, фактически являющихся документацией перформансов. К ним относится уже упоминавшийся преформанс Кэри Янг а также работа Сзупер Галереи. В последней работники офиса демонстрируют абсурдистское поведение по отношению к друг другу, что отчасти выглядит как иллюстрация к «Процессу» Кафки, хотя и смягченная британской иронией. Разумеется, эта работа не является в точном смысле слова документацией перформанса, так как выглядит как заранее срежиссированная постановка, хотя стилистически вполне могла бы ей быть.

В каком-то смысле видео снимает принципиальные различия между постановочным сюжетом и импровизацией, так как видеопостановки, как правило, выглядят как «любовельские», а «фрагменты потока жизни» – как сложнейшим и самым дорогостоящим образом поставленные.

Наконец, собственно видеодокументалистика представленная в проекте работами Джереми Деллера и Алана Кэйна, а также Люка Фуулера.

В первом случае речь идет о воспроизведении британского и ирландского фольклорных событий средствами видео, во втором – об экзотических психиатрических экспериментах конца 1960-х. Эти примеры интересны тем, что указывают на достаточно общую проблему «превращения документа в произведение искусства». Я имею в виду явление, суть которого в том, что какой-то в принципе воспроизводимый, тиражируемый, копируемый, репродуцируемый документ (будь то газета, журнал, видеозапись или ежегодно повторяемый ритуал) становится уникальным событием, будучи включен в структуру художественного произведения, с уникальными условиями экспонирования, например, как в нашем случае становясь содержанием видеофильма, демонстрируемого как видеoinсталляция.

Дело в том, что изобразительное искусство – единственный вид искусства, которое не тиражируется, не воспроизводится по определению. Музыка воспроизводится концертами, дисками, пластинками, всеми видами звукозаписи. Кино воспроизводится киносеансами. Литература – тиражами книг. И даже театр воспроизводится спектаклем. Только fine arts не тиражируются, и это фундаментальный факт, важный для понимания природы этого вида искусства.

С тех пор, как Беньямин сформулировал состояние современного нам искусства как искусства воспроизводимости, смысл изобразительного искусства можно усматривать именно в упорной борьбе с тиражируемостью произведения. Как известно, Беньямин увидел симптом воспроизводимости в кино как массовом зрелище и в фотографии, сам смысл которой заключен в многотиражности. Несмотря на это, фотография, которая

конституирует себя как искусство (в отличие от документальной или рекламной съемки) стремится всеми силами противостоять тиражируемости, заложенной в ее природе.

Еще в большей степени, чем в фотографии, стремление к борьбе с тиражируемостью свойственно видеоискусству, которое решило этот вопрос созданием жанра видео инсталляций, которые по определению уникальны (кстати, живописи и скульптуре классического искусства соответствуют фотография и видеоинсталляция искусства современного).

Главная роль в обуздании тиражируемости принадлежит художнику: при каждом новом экспонировании в выставочном пространстве видеоинсталляция не воспроизводится, а воссоздается заново, элемент неповторимости вводится личным вмешательством художника в размещение технических средств воспроизводства изображения, так что каждый раз эффект от этого вмешательства оказывается беспрецедентным и неповторимым, тем самым вновь и вновь утверждая установку изобразительного искусства на создание уникального.

В заключении мне хотелось бы отметить, что одной из самых поэтичных работ и при этом с очень интересными и оригинальными видеоприемами в проекте «Электроземля» является «В конце концов» (Camouflage), созданный Фолькером Айхельманом и Роландом Растром. В этой работе возникает интересный эффект «возвращения времени», как времени созерцания происходящего на экране.

Дело в том, что «онтология экрана» не основана на классической онтологии или метрике Пространства и Времени, на которой основываются искусства классических медиа. В эпоху господства Интернета мы имеем дело с метрикой «навигации», метрикой расписаний, в которой время утрачивает самостоятельное существование.

Уже Хайдеггер описывал ситуацию утраты Времени в эпоху глобализации как ситуацию, которая возникает «если самый последний уголок земного шара завоеван техникой и разрабатывается экономически, если какое угодно происшествие в каком угодно месте и в какое угодно время становится доступным как угодно быстро... если время есть лишь быстрота, мгновенность и одновременность, время же как история исчезло из всякой сиюбытности всякого народа...» (Введение в метафизику, 1935).

Индуктировать состояние созерцания у зрителя, сопровождаемое возникновением феномена «внутреннего времени сознания» – сложная художественная задача. Айхельман и Раст решили эту задачу.

# Адам Ходцко

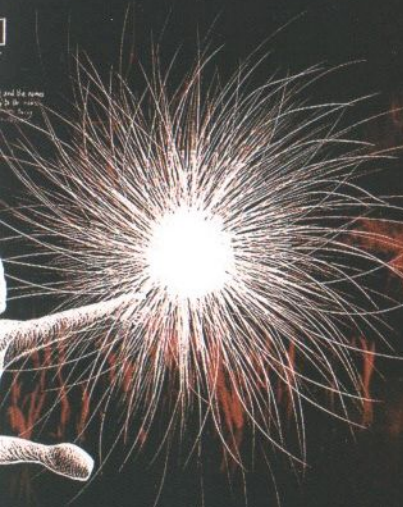
свободной форме – 2000, 6 фильмов по 1 минуте



END

Contract for Flasher;

.....so, for a while now  
I've been recording bits of Hi-8 video  
footage on the end of films that I've  
hired from video shops.  
I then return them to the video store  
and imagine the next person to hire  
the film leaving the tape running,  
and discovering my signal.  
There are now lots of these dispersed  
around London video shops.  
I only record onto the section of surplus  
black tape that doesn't carry any image,  
a few seconds after the credits finish.  
I film distress-signal flares, which  
illuminate an environment for about  
50 seconds. They are set off in darkness  
on a mountainside, in a pine forest,  
in a garden, etc.... So, this secretes  
a really bright sequence into that black  
space; and when the flare burns out,  
the tape returns to darkness.  
I have to be careful that I don't get caught.  
This contract is for you to choose a film;  
I hire it; record the 'flasher' sequence,  
I'll show it to you, then I return it to the  
video store. You keep this contract.  
You can keep quiet about it.



ABOVE – это слайд, сделанный Деборой Бир в 1975 году во время съемок фильма Пьера Паоло Пазолини «Сало или 120 дней Содома». Я обнаружил его, когда собирал материалы для одной своей работы в 1997 году.

Я искал доказательства того, что в фильме Пазолини все было прекрасно, и нашел их: вечеринка съемочной группы, ситуация, когда все иерархические отношения между предметом фильма и его созданием становятся горизонтальными. «Мертвые» девушки танцуют со стражниками, которые их «убили», а Пазолини – с художником по гриму, и все это происходит в зале замка, где происходили кинозверства. Однако позднее я выяснил у одной из 16-ти «умерщвленных» в картине девушек (она единственная из найденных мною членов съемочной группы приняла участие в своеобразной «встрече друзей»), что эта вечеринка, хотя и была «настоящей», но в то же время снималась на пленку, и на определенном этапе планировалось сделать ее финальной сценой фильма. Она должна была служить фоном для титров. Таким образом, любому становилось ясно, что все в порядке. У меня к этому особый интерес: желание понять чувства подростка, который только что снимался в сцене пыток и убийства, а теперь веселится на вечеринке съемочной группы.

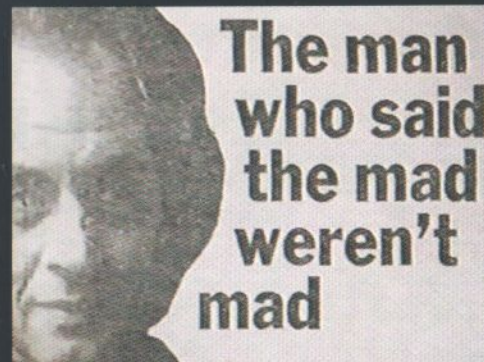
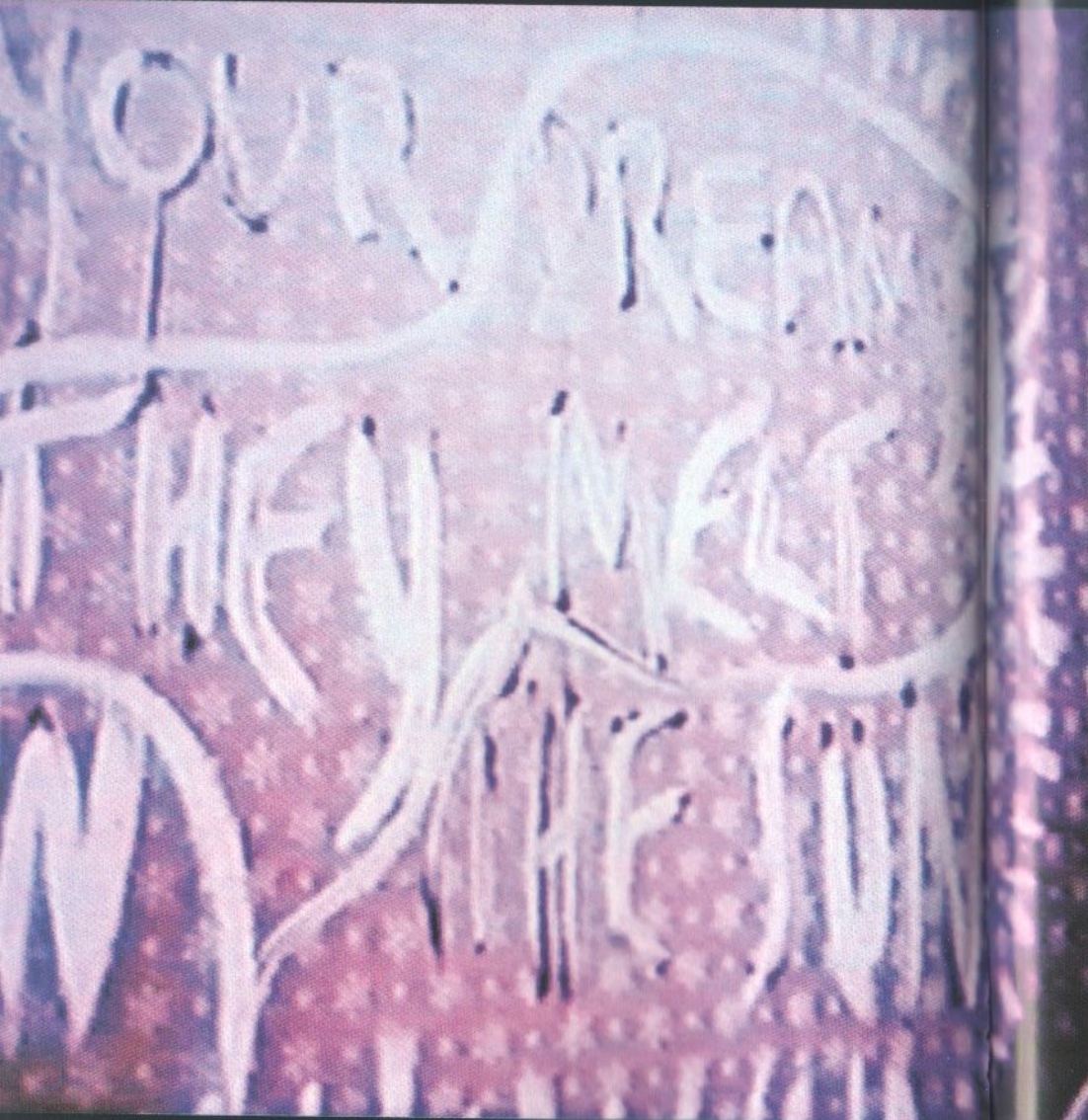
Праздник снимают на пленку - значит, веселье осознанно и, следовательно, граничит с вымыслом. Но если это все-таки настоящее веселье, как же тогда «пытки»? Притворство и попытка «сделать все как на самом деле» тесно переплетаются. Найти какой-нибудь подходящий образ оказалось нелегко. Я представлял себе группы людей на картинах Брейгеля, но только в связи с ранними записями группы Тгах, или вспоминал, что подумал, когда впервые увидел человека в одежде от Christopher Nemeth в 1986 году, хотя это было тоже только в связи с разговорами о подземном городе, которые я вел с какими-то людьми в Брюсселе. Таким образом, мой интерес обращался к движению между «пограничными» вещами. Оно как раз и было в этом танце.

Адам Ходцко

THE CHARACTERS AND INCIDENTS PORTRAYED  
AND THE NAMES HEREIN ARE FICTITIOUS  
AND ANY SIMILARITY TO THE NAME, CHARACTER  
AND HISTORY OF ANY PERSONS,  
LIVING OR DEAD,  
IS ENTIRELY COINCIDENTAL AND UNINTENTIONAL.

# к Фуллер

те то место, где сейчас находитесь – 2002, 28 минут



Люк Фуллер связался со мной, когда собирал материалы к фильму, посвященному новаторским исследованиям психиатра, психоаналитика и писателя Рональда Лейнга. Он узнал, что я был участником экспериментального сообщества в Кингсли Холл.

В ходе эксперимента был сформирован смелый и новаторский взгляд на «безумие». Крушение той жизни, которая уже не была надежной, крушение существования, при котором человек не был самим собой, воспринимались как возможное начало прорыва к излечению раздробленности и нарушений рассудка, тела, души и духа. Традиционная психиатрическая диагностика (последнее слово редко соответствует своему значению «видеть насквозь») сводила сложные переживания в определенных социальных контекстах к категориям болезни и не могла отдать должное глубине и многомерности переживаний многих людей, находившихся в состоянии умственного расстройства.

Традиционное лечение, хотя и приводило зачастую к впечатляющим результатам у людей с нарушениями и/или у тех, кто служил источником беспокойства для других, но слишком часто подавляло, затемняло или откладывало на потом важные, болезненные и запутанные вопросы, связанные с эмоциональной, экзистенциальной и этической сферами. В Кингсли Холл испытанным позволялось искать собственный путь по-своему, в собственном темпе, в одиночку или с теми, с кем им хотелось общаться. Был ли эксперимент в Кингсли Холле успешным? И да и нет, в зависимости от того, кто вы, где находитесь и как относитесь к понятию «успех». Эксперимент был успешен в том смысле, что сумел поднять вопросы, которые должно задавать себе каждое поколение: что мы понимаем под «нормальным состоянием» и «безумием»? На каком основании, с учетом чьих интересов проводится граница между этими состояниями? Что ставится на карту, когда этот вопрос задает себе и отвечает на него каждый из нас и те, кто наделен властью принимать решения и действовать в этой области?

Эксперимент был успешен в той степени, в какой он давал простор человеческому духу и уважал его стремление понять, кто мы есть на самом деле и какие еще пути (кроме привычных) можно найти для более успешного сосуществования в мире, особенно когда мы переживаем настоящее горе или трудный период. Такой дух сопротивляется оковам традиций и ломает их, он преодолевает соблазны усмирить боль и ярость, не пытаясь осмыслить: какова же цена подобного усмирения относительно желания жить с большей интенсивностью. Люка Фуллера привлекли мужество, драматизм, пафос, поэзия и иногда нечто очень похожее на сюрреализм – все это проявлялось в отношениях между разнообразными персонажами в Кингсли Холл. Надеюсь, его произведение заставит людей вернуться к текстам Лейнга и снова обдумать поднятые им проблемы, проблемы, которые и сегодня важны не меньше, чем в его время. На карту поставлено гораздо больше, нежели мы можем представить.

Леон Редлер,  
доктор медицины



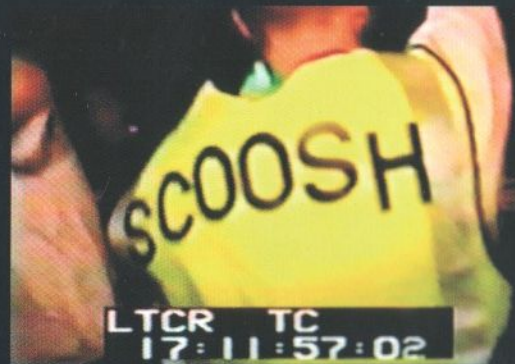
# Марк Леки

Фиоруччи меня сделал – 1999, 15 минут



Отдельные образы направления моды конца семидесятых, начала восьмидесятых, представители которого называли себя «casuals». Изображений этого стиля осталось не так много. Если знаешь, что искать, можно найти их в кадрах, запечатлевших массовые беспорядки на британских футбольных матчах тех лет. В то время единственными, кто воспринимал этих людей как группировку, были полицейские. Они были уверены, что футбольные хулиганы использовали подобный стиль как хитрость, маскировку, чтобы их не приняли за хулиганов. В какой-то мере, это так и было. Мода в стиле «casual» служила некоей личиной, средством обмана, обольщения. Ее приверженцы носили шикарную спортивную одежду от Ellesse, Cerrutti, Head и Lacoste. Кроме этого им нравились дорогие костюмы для гольфа: марки Pringle, Lyle & Scott, приглушенные оттенки голубого, лимонно-желтого и розового, свитера пастельных тонов с орнаментами из ромбов. Когда они собирались вместе, они были похожи на американских старшеклассников из частных гимназий, пришедших на английский футбол. Их целью было не смешаться с толпой, но сеять раздор и смятение. Этот стиль был создан, чтобы поражать и своей роскошью и абсолютной неуместностью. Люди, одетые в стиле «casual», могли свободно передвигаться по стадиону; их не задерживали, как не задерживают топ-моделей, совершающих кражи в магазинах. Чтобы сохранить шок новизны, мода «casual» менялась каждую неделю. Спортивную одежду сменил деревенский стиль: куртки от Barbour, твидовые кепи и войлочные шляпы. За деревенским стилем последовал хитрый маневр: возвращение к неряшливым вельветовым пиджакам, рубашкам на пуговицах от Ben Sherman и стоптанным ботинкам – так выглядели представители среднего класса и работники высшей школы. К середине восьмидесятых в полиции был создан отдел футбольной разведки: специальное подразделение, которое занималось классификацией и регистрацией футбольных хулиганов. У полицейских был отдельный фургон, так называемый «хулигановоз», который разъезжал среди болельщиков – из него фотографировали вероятных зачинщиков и их «команды». Сопоставление улик, собранных в ходе широкомасштабных тайных операций, позволило полиции вычислить и, в конце концов, свести на нет стратегию приверженцев стиля «casual». В полицейских архивах того времени хранится свидетельство одного из самых изощренных и эстетически выдающихся движений двадцатого века.

Марк Леки



# Оливер Пэйн и Ник Релф

2002, 25 минут



В фильме «Микс-пленка» мы хотели утомить людей – так чтобы глазам стало больно, чтобы немножко затоснило – но в то же время было приятно. Мы использовали образы из ранних работ, например, танцовщиков из фильма «Хаус и Гараж» (2000), чтобы позабыться над собственной эстетикой. «Микс» воспевает молодых и одновременно затрагивает мысль о том, что один из критиков назвал размышлением о «молодежи, осаждаемой молодежной культурой». Старбакс – прикольная компания, потому что тебя могут взять туда на работу, даже если у тебя есть пирсинг, но заставят наклеить поверх проколов нелепый голубой гигиенический пластырь. Скутер – классная штука, потому что предназначен для двадцатилетних переростков, застрявших в подростковом возрасте, но если записать пару парней на скутере в тренажер «бегущая дорожка», далеко они не уедут. Наши образы – это плевок в сторону интервенции корпораций в молодежную культуру, будь это хардкор, панк рок, скейтборд, граффити или что угодно еще. Мы хотели воспеть другую сторону этой культуры – чистую и еще не обработанную.

После многократного прослушивания песни Терри Рили, мы смонтировали серии образов и изобразительные ряды, связанные с этими ивлями и совпадающие с музыкой. Мы записали их все – абсурдные или смешные, едкие или романтические – а лучшие смонтировали со звуковой дорожкой. Соотношение изображения и звука – пятьдесят на пятьдесят. Во время монтажа мы старались помнить о музыке. Например, стробоскопические огни и сцены охоты включаются как раз в тот момент, когда музыка становится сумасшедшей. Если бы мы смонтировали все прямо под ритм, получилось бы слишком скучно. Это как диск Krautrock или треки групп Neu! и Can, где одна и та же музыкальная фраза повторяется до тех пор, пока не начинают генерировать новые ритмы.

Решающую роль в «Микс-пленке» играет экономность монтажа. Местами монтаж грубый, но мы обращали внимание и на разрыв между изображением и звуком, и на связь между ними. «Микс» был снят на пленку, и поэтому отличается от наших предыдущих работ. Мы хотели, чтобы произведение выглядело как нечто среднее между рекламой страхования и Списком Шиндлера: тяжеловесное, дурацкое и уродливое. Однако временами в нем появляются красочные, хотя и немного китчевые и пафосные оттенки. Мы не хотели сделать еще один фильм, снятый дрожащей ручной камерой. Чем больше видишь фильмов, снятых через полиэтиленовый пакет, тем сильнее хочется делать «настоящую», уточненную классику. В «Микс-пленке» много танцев по одной простой причине – нам нравится видеть танцы на пленке. Танец – самый древний способ прославления жизни. В «Хаусе и гараже» мы показывали, как двое детей, играющих с компьютерным диджейским пультом – это называется «выплескивать энергию» – становятся частью той же традиции, что и разведенка с окраины, танцующая деревенские танцы.

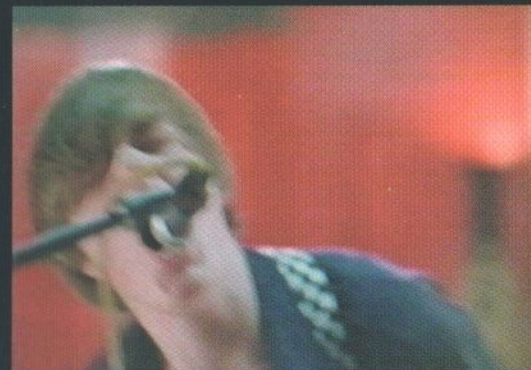
Хорошее видео с выступлением скейтбордистов – тот же балет; нам интересна подобная грация в движениях и в различном использовании пространства, будь это танцы с партнером в районном культурном центре или задний слайд на скамейке в парке.

В «Миксе» есть явная ссылка на «Против природы» Гюисманса, ее на удивление мало кто заметил: молодой фланер поразительно смотрит держа на поводке инкрустированную драгоценными камнями черепашку на фоне дешевой забегаловки. Остальные образы, в большинстве своем, менее академичны. Старик с молотком – дань уважения легенде регги Ли Пери, который прополз на четвереньках через весь Кингстон и колотил по земле молотком, пытаясь изгнать Сатану. Мы просто переместили этого героя в Чизвик. Что касается ребят на скутерах, катающихся по бегущей дорожке – в Лондоне есть магазин Лилливайтс, в котором было спецпредложение: покупаешь тренажер – получаешь скутер бесплатно. У них в витрине стояла такая бегущая дорожка, а на ней – скутер. Это смотрелось так глупо – мы сидели напротив магазина и хохотали до слез.

Даже если «Микс» вам не нравится, вы все равно вынуждены признать, что интересного в нем масса.

(Впервые опубликовано: Тысяча слов, Международный художественный форум, сентябрь 2000)

Оливер Пэйн и Ник Релф



**ELECTRIC EARTH**

Programme running order

**SCREEN 1:**

Hilary Lloyd, Rich (1999) 3:39mins.  
 Oliver Payne & Nick Relph, Mixtape (2002) 25:00mins.  
 Carey Young, I am a Revolutionary (2002) 4:08mins.  
 Stephen Sutcliffe, Shout out (2002) 3:43mins.  
 Rob Kennedy, The truth and the light (2000) 5:45mins.  
 Mark Titchner, Artists are cowards (2002) 10:00mins.

**SCREEN 2:**

Wolfgang Tillmans, Lights (body) (2002) 30:00mins.

**SCREEN 3:**

Stephen Sutcliffe,  
 Please, please, please, let me get what I want (2001) 2:03mins.  
 Torsten Lauschmann, Let's Kiosk (2000) 25:00mins.  
 Paul Rooney, Lights go on. The song of the night club cloakroom attendant (2001) 3:10mins.  
 Paul Rooney, Around, between. The song of the gallery assistant (2001) 3:15mins.  
 Mark Lecky, Fiorucci made me hardcore (1999) 15:00mins.  
 Volker Eichmann & Roland Rust, After All (2002) 17:00mins.  
 Szuper Gallery, Nirvana (2002) 6:00mins.

**MONITOR 1:**

Folk Archive, An introduction to Folk Archive (2000) 45:00mins.

**MONITOR 2:**

Luke Fowler, What you see is where you're at (2002) 28:00mins.

**INSERTED THROUGHOUT PROGRAMME:**

Adam Chodzko, Loose Disclaimer (2002) 6 separate films, duration of each 1:00min.

**ЭЛЕКТРОЗЕМЛЯ**

Программа показа

**ЭКРАН 1**

Хиллари Ллойд, «Рич», 1999, 3.39 мин.  
 Оливер Пэйн, Ник Релф, «Микс», 2002, 25 мин.  
 Кэри Янг, «Я - революционерка», 2002, 4.08 мин.  
 Стивен Сатклифф, «Кричи», 2002, 3.43 мин.  
 Роб Кеннеди, «Правда и свет», 2000, 5.45 мин.  
 Марк Титчнер, «Художники – трусы», 2002, 10 мин.

**ЭКРАН 2**

Вольфганг Тильманс, «Свет (Тело)», 2002, 30 мин.

**ЭКРАН 3**

Стивен Сатклифф,  
 «Пожалуйста, пожалуйста, пожалуйста, дайте мне то, что я хочу», 2001, 2.03 мин.  
 Торстен Лаушман, «Киоск», 2000, 25 мин.  
 Пол Руни, «Включается свет. Песня гардеробщика из ночного клуба», 2001, 3.10 мин.  
 Пол Руни, «Вокруг, между. Песня галерейного ассистента», 2001, 3.15 мин.  
 Марк Леки, «Фиоруччи меня сделал», 1999, 15 мин.  
 Фолькер Айхельман, Роланд Раст, «В конце концов», 2002, 17 мин.  
 Сзупер Галерея, «Нирвана», 2002, 6 мин.

**МОНИТОР 1**

Фольк Архив, «Введение в Фольк Архив», 2000, 45 мин.

**МОНИТОР 2**

Люк Фоулер, «Вы видите то место, где сейчас находитесь», 2002, 28 мин.

**СКВОЗНАЯ ПРОГРАММА**

Адам Ходцко, «Отказ в свободной форме», 2000, 6 мин.



Данный каталог опубликован Британским советом в рамках совместного проекта Государственного Русского музея (музей Людвига в Русском музее) и Британского совета: передвижной выставки нового британского видеоарта «ЭлектроЗемля»

Кураторы выставки  
с британской стороны:  
Марк Бизли и Колин Ледвит  
с российской стороны:  
Анастасия Буданок,  
Мария Козловская,  
Олеся Туркина

Ассистент:  
Кейти Бут

Архитектор:  
Стивен Бизли

Технический менеджер:  
Гарет Хьюз

Тур-менеджер:  
Луиз Райт

Редактор каталога:  
Колин Ледвит

Редактор российского издания:  
Анастасия Буданок

Переводчики:  
Оксана Якименко,  
Алена Бочарова

Дизайн каталога:  
Роберт Джонстон

Подготовка российского издания:  
Александр Андрейчук,  
Дмитрий Тихомиров

Корректор:  
Нина Виноградова

Обработка иллюстраций:  
Анн-Мари Колстейк

Каталог © Британский совет 2003

Портреты художников © Лори Бартли, кроме тех, где указана фамилия автора  
В основе дизайна – произведение Вольфганга Тильманса, «Свет (Тело)»,  
видео, 30 мин., 2002 г.

*Редакторы каталога сделали всё возможное, чтобы получить все необходимые разрешения на публикацию материалов от владельцев авторских прав и были бы благодарны за любую дополнительную информацию по этому вопросу.*

Отпечатано в типографии «Белл»,  
Лабораторный пр., 23, Санкт-Петербург

Тираж: 2000 экземпляров  
Заказ №52

ISBN: 5-94281-001-X

Английская версия данного каталога зарегистрирована в картотеке  
Британской библиотеки в Лондоне.