

**Агеев Арсений Артёмович**, научный сотрудник. Галерея «KGallery», Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 24, 191028. [seniasenias12@yandex.ru](mailto:seniasenias12@yandex.ru)

**Ageev Arseniy Artyomovich**, researcher. Gallery “KGallery”, 24 Fontanki Emb., 191028 Saint Petersburg, Russian Federation. [seniasenias12@yandex.ru](mailto:seniasenias12@yandex.ru)

Билл Виола

## ВИДЕО КАК ИСКУССТВО<sup>1</sup>

*Американский художник Билл Виола (р. 1951) — один из пионеров видеоарта, крупнейший теоретик и практик этого направления в современном искусстве. В своей статье Виола рассуждает о генезисе, актуальных тенденциях и линиях развития видеоарта, его связи с другими видами искусства, философией и психологией XX в., ставит вопрос о ключевых проблемах массовых медиа, точках сближения телевидения и индивидуального творческого процесса.*

«Представьте себе взгляд, освобожденный от придуманных человеком законов перспективы, взгляд, неискусственный композиционной логикой, взгляд, который не отзывается на именованья предметов, но додумывает каждый объект, встреченный в жизни, через чудо чистого восприятия. Сколько цветов видит новорожденный ребенок, глядя на поле, еще не усвоив слово “зеленый”? Сколько цветов может игра света открыть в радуге необученному взгляду? Может ли он [взгляд — А. А.] догадываться о том, какими разными могут быть тепловые волны? Только вообразите себе мир, наполненный невыразимыми предметами, дрожащий от бесконечных переливов движений и множества оттенков цвета. Представьте мир до “В начале было слово...”».

Американский режиссер Стэн Брэкхейдж написал эти слова в 1963 г. В них чувствуется грядущий переломный момент в кинопроизводстве: от широкоэкранный прокатной индустрии к субъективному авторскому мироощущению — преимущественно институализированный медиум кино стал намного ближе к традиционному индивидуальному творческому процессу. К сожалению, сегодня, 20 лет спустя, многие профессионалы, вовлеченные в кинематографический дискурс, не придают значимости этим словам, иногда даже не зная, кто такой Стэн Брэкхейдж, не говоря уже о многих других значительнейших художниках, посвятивших себя медиа и продолжающих исследовать и открывать что-то новое вплоть до сегодняшнего дня.

1963 год был знаковым и по другой немаловажной причине. Нам Джун Пайк, молодой композитор, выходец из Северной Кореи, основал видеоарт и провел первую публичную выставку нового искусства. Экспозиция выставки «Электронно-музыкальное телевидение» в Галерее Парнас в Вуппертале представляла из себя 13 видеоизмененных телевизионных экранов, воспроизводящих то, что сам Пайк называл «хрупким различием между тремя разными искажениями». При подготовке проекта растровая поверхность одного из телевизоров, над которыми он работал, была повреждена. Вся картинка сжалась до одной горизонтальной линии на экране. Пайк перенес ее на постамент и назвал «Дзен для ТВ».

Много лет спустя, рассказывая про опыт работы в 1960 гг. и создание первого в мире видео-синтезатора, Пайк объяснил в интервью: главной мотивацией для него стало осознание того, что все телевидение создавалось с помощью языка. «Мне захотелось создать телевизионную программу с помощью собственных пальцев», — сказал он.

Брэкхейдж и Пайк говорят об одной и той же вещи: о том, что массмедиа (кино и телевидение) базируются на языке, преимущественно на написанном слове. Коммуникационные технологии, начиная с телеграфа и телефона и вплоть до радио и телевидения, рассматриваются исключительно как средство передачи сообщений.

Сегодня ключевым модусом голливудских фильмов и телевидения в большинстве своем остается драматический нарратив. Самым заметным исключением из этого модуса являются 30-секундные рекламные телевизионные ролики, которые, многие со мной согласятся, отражают наиболее новаторское, креативное и емкое использование медиума своим деконструирующим визуальным рядом и монтажом, контрастами, подсознательной и суггестивной образной системой, невербальной передачей информации, использованием музыки и применением одновременно перцептивного и когнитивного психологических принципов.

Зритель изначально запрограммирован на уже заготовленное для него переживание, тщательно разработанное и структурированное самим языком, поэтому когда он сталкивается с непривычным подходом — это ошеломляет его, смущает и вызывает раздражение, местами даже злит, подтверждая несостоятельность самой программы. И несмотря на то что некоторые профессионалы индустрии знают о вкладе, внесенном в ее развитие значительными художниками-энтузиастами, к сожалению, об этом совсем неизвестно широкой аудитории.

Существует большое количество интеллектуально насыщенных и масштабных работ, труднодоступных и инновационных, коренным образом поменявших то, каким образом люди думают и видят.

Однако есть несколько проблемных точек, возникающих при пересечении главенствующего медиа и авангарда. Прежде всего, это более широкое признание и восприимчивость. Приобретенный рефлекс «программного» мышления необходимо переопределять. Многие сейчас говорят о том, что телевидение и другие новые медиа расширили наше видение мира, что у нас в руках столько информации, сколько не было ни в одну предшествующую эпоху. Художники в ответ констатируют тот факт, что телевидение в то же самое время ограничивает наше восприятие, требуя от нас соответствия, конвенциональной системы в том, как информация должна быть упакована.

Еще более сложной проблемой является то, что необходимость выучивать новые направления визуального

<sup>1</sup> Перевод с английского выполнен А. А. Агеевым по изданию: Viola B. Video as Art // Journal of Film and Video. 1984. Vol. 36. No. 1. P. 36–41.

языка принимают далеко не все художники и приверженцы профессии. Некоторые работы на основе современных медиа вообще можно назвать безуспешными. В области чистого эксперимента и открытия нового, неиспытанного и неизведанного неудача становится логическим следствием «работы в полевых условиях». Вдобавок, когда всеми силами ломаются старые правила и ставятся под сомнения все конвенции, неудача превращается в размытое понятие. Действительно, не все эксперименты бывают успешны. Как и во всей человеческой деятельности, только малая часть проделанной работы приблизится к истине. Как и в науке, провалившиеся эксперименты — это одновременно и необходимая часть процесса, и средство. Зачастую они ломают ожидания и говорят нам об объекте изучения больше, чем сказал бы быстрый успех.

Современная американская культура почти не допускает провалов. Бизнесмены и руководители телеканалов трепещут от одной мысли о неудаче. В любой области чистый эксперимент является благоприятной почвой, своего рода живительной силой. Остается надеяться, что для него останется место и в области современного технологического искусства.

Совмещение этих разнообразных подходов оказалось затруднительным. Еще более сложной стала конфронтация между отдельно взятыми творческими единицами и коммерчески настроенными производителями. И даже несмотря на отсутствие искреннего интереса между ними рано или поздно они столкнутся друг с другом.

Недостающим компонентом, как бы это ни иронично, здесь становится основной продукт самой коммуникационной сферы — информация. Необходимым катализатором на пути к этому является техническая революция, в частности компьютерный и видео бум.

Видеоарт невозможно рассматривать вне классической художественной традиции. Это самый последний виток в долгой, далеко уходящей в прошлое истории искусства, начинающейся от живописи и скульптуры и заканчивающейся экспериментальным кино и фотографией. С каждой новой кассетой художники участвуют в установке культурной связи с нашим постоянно меняющимся настоящим. Следует понимать, что художественная традиция не является собственностью исключительно художника — она принадлежит всем нам и остается открытой и доступной для любого творческого усилия, независимо от маркировки, которой мы помечаем человека, совершившего это усилие.

Что беспокоит художника, изучающего коммерческий продукт? То, как мало производитель уделяет внимания достижениям в искусстве. Любые «инновационные» разработки в масштабе визуального опыта художественной мировой практики в целом оказываются часто лишь открытием колеса. Скольким вещам можно научиться из истории искусства, как современного, так и классического! Производитель массовой культуры и медиаинформации сегодняшнего дня мог бы извлечь огромную пользу из внимательного изучения работ художников и композиторов, как восточных, так и западных, как художников прошлого, так и современных авторов, чтобы рассматривать себя активной частью этой традиции, встроиться в историю искусства. Сегодня в нашем обществе и так можно встретить довольно высокий уровень культурной грамотности. Все движения, создаваемые музеями и корпорациями, должны быть одним движением в сторону расширения и усиления этой грамотности.

Сложно понять, почему сегодня, в 1980-е гг., главные открытия века, вызвавшие такой грандиозный сдвиг в сознании западного человека, в искусстве и в самой культуре в целом, в большинстве своем игнорируются массмедиа этой культуры — телевидением. Интересно отметить, что большинство людей не воспринимают искусство, начиная именно с того периода, как случился этот сдвиг, — рубежа веков. Для массового зрителя идеалистической верхушкой истории искусства все еще остается итальянский Ренессанс, открывший законы перспективы и визуального «реализма» (так называемого рационального образа) и представленный ра-

ботами таких мастеров, как Леонардо да Винчи и Микеланджело. Переходя к XIX в., большинство еще может справиться с французскими импрессионистами. Цвет и свет, связь с научной теорией пока не подвергается осуждениям, так как совпадает с мышлением современного человека. Выделяется и Пикассо, разрекламированный последовательными волнами популярности. Но именно начиная с его эпохи (кубизм) для рядового зрителя все усложняется.

Спустя несколько десятилетий происходит настоящая путаница европейского сюрреалистического искусства с его странной, бессмысленной, иррациональной и противоречивой образностью. Открылась совершенно новая энергия, связанная с психикой человека. Проще говоря, парадигма «реализма» стала меняться. Реализм перестал быть просто отражением того, как что-то выглядит, то есть его точным внешним видом. Он стал скорее отражать то, как предмет существует внутри человеческого разума, в области бессознательного, психики, дополненной мечтами, эмоциями, воображением, фантазиями, воспоминаниями и многим другим. В следующие десятилетия возникает искусство разной степени «абстрактности» (каким считает его большинство), дошедшее прямоком до совсем недавнего культурного переворота поздних 1960-х гг. (появление наркотиков, восточной философии и религии и т. д.) и искусства перформанса и видеоарта. Это та традиция, из которой возник сегодняшний видеоарт.

Наше современное общество не совсем подготовлено к тому, чтобы иметь дело с таким искусством, несмотря на все академические изыскания видных исследователей. Обществу просто не хватает словарного запаса, чтобы достойно к нему апеллировать (в Древнем Египте, например, то, что мы называем «душой», можно было описать десятью разными словами). Для одних — это пугающее противоречие. Существование подобного страха подтвердили разнообразные случаи цензуры и проявления враждебности. Для других — это огромный ресурс вдохновения, способ осознания способностей нашей внутренней, подсознательной жизни. Для третьих — это странный, невразумительный или просто «абстрактный» опыт, не похожий на повседневную, привычную жизнь. Многим из нас известны только те немногочисленные вещи, которые тщательно высвечены прожектором сознания.

Телевидение как главный моральный компас общества отражает его совесть, всегда остается в свете этого прожектора. Тем временем процессы, происходящие в искусстве, психологии, антропологии, кибернетике и других областях, проложили дорогу к новому, расширенному способу коммуникации между людьми.

Подходя к обсуждению предвзятости языка массмедиа и к сложности восприятия среднестатистическим зрителем экспериментального кино и видеоарта в первый раз, нужно признать, что ключевой проблемой является одна из структурообразующих вещей медиума, а не его содержание.

Структуралистский подход стал важнейшей разработкой для художника в XX в. и прочно устоялся в теории современного искусства. Обычно это именно тот ключевой момент, который художники видеоарта не могут донести до производителей коммерческой продукции и создателей телепрограмм, оценивающих на их произведения.

Как только художники начинают вглядываться в то, что заслоняется чисто визуальным образом, чтобы проникнуть на другой уровень восприятия, они обнаруживают, что смотрят на структуру или же на часть целого произведения. Они начинают подходить к форме и воспринимать ее как основополагающую цель, так же как раньше воспринимали исключительно категорию содержания. Когда Маршалл Маклуэн написал свой знаменитый манифест «Медиа — это сообщение», он говорил о том, что коммуникация осуществляется с помощью медиа как такового.

Когда художники стали привносить свой личный опыт в кино и видео, они моментально ухватили языковую основу нового медиума. И, возможно, это никогда не проговаривалось напрямую, но было заложено в том, каким обра-

зом создавались и конструировались программы, структурированные самим языком. Они знали, что не найдут ничего в разработанном для драматической нарративной конструкции технологическом оборудовании и языке. Их ждал абсолютно другой модус, другой путь развития.

Новые формы могли быть разработаны на основе того, как работает человеческий глаз (как в фильмах Брэкхейджа), или на основе того, как работают аудиальные и электронные сигналы (Пайк). Как мозг обрабатывает информацию, как он структурирует мечты или воображение, память или галлюцинации. Все это могло бы стать действенным и естественным способом конструирования образов.

Технологии долгое время рассматривались как модель нашей собственной психологии: мы часто говорим, что у камеры есть «зрение» или что видео и компьютеры обладают «памятью», тогда как наш собственный «жесткий диск» остается куда более объемным, вместительным и сложным, чем любое из ограниченных приспособлений, что мы конструируем с помощью своих инструментов, применяя свои схемы.

С другой стороны, для производителей телевизионных программ есть только одна установка: видеопрограмма всегда будет иметь содержание, всегда будет о чем-то. Другими словами, для них очевидна структура этого медиума: ты просто заполняешь ее такой информацией, которую ты хочешь передать.

Художники продолжают утверждать, что их установки и программы не несли собой ничего конкретного. На самом деле они несли кое-что действительно важное. Художники подошли к новым медиа в самом широком смысле и включили в их восприятие каждый аспект своих творческих проекций, чтобы передать свои идеи. Электронные схемы оборудования были модифицированы для получения изображений поразительной интенсивности, цвета и движения. Камеры были направлены прямо на мониторы для создания замысловатых абстрактных паттернов восприятия и эффекта «обратной связи». Система «задержки» видеозаписи поставила провокативный вопрос о природе прошлого и настоящего. Разрыв многих технологических табу оказался наиболее интересным.

Некоторые художники видео обратились к камере как таковой, используя свои знания о композиции и светотени, чтобы переосмыслить и улучшить саму технику и извлечь наиболее впечатляющий из всех возможных образов. Для этого они использовали разнообразные оптические приемы и объективы. Был открыт внелинейный монтаж, съемка в режиме таймлапс. Монтаж стал состоять из взаимоотношения математических SMPTE-кодов, а не из взаимодействия героев внутри сцены. Системы электронного редактирования, в частности, компьютерный монтаж, привели художников к принципу видео как визуальной музыки.

Разработки в кибернетике и информационной теории в 1960-е гг. показали художникам, что искажения или шумы могут быть такими же интересными, как сигналы или целостный контент. Художники всех прошлых эпох знали, что затененные места и тьма как таковая хранят в себе гораздо более интересных вещей, чем очевидное и освещенное. В той системе, где все очевидно и подчинено объяснению (как в старой модели коммуникации), нет места увлеченности и эксперименту. Об этом говорили еще Сергей Эйзенштейн и другие великие русские режиссеры начала XX в. В искусстве перцепция и чувственное восприятие и есть творческий акт — от этого исходит попытка человека угадать на лунном диске чье-то лицо или неуловимый образ в форме облака. Даже пятна Роршаха из современного психологического арсенала, наравне со многими другими способами восприятия, зачастую возводятся к гаданиям оракулов из древних времен.

Сегодня эффект, который произвели работы пионеров видеоарта, ощущается в телевидении и массмедиа опосредовано. Ни один из художников не получил достаточно широкого признания или финансовой поддержки за свой

вклад в историю искусства. И несмотря на неизбежные изменения в медиа на протяжении 1970-х гг., вызванные технологическим сдвигом, именно экспериментальные художники впервые расширили границы видео как формы искусства и средства коммуникации и открыли новые возможности как для самовыражения через видео, так и для коммуникации через него.

Идеи всеобщей доступности и «партизанского телевидения» привели к новому этапу развития видео в поздние 1960-е гг., основанному на портативных ВТР-камерах. Зародился уникальный стиль документалистики и информационных программ. Кабельное телевидение провозгласило новый уровень широкого вещания и привлечения работ групп художников, были созданы первые попытки внедрить видео-материалы и выстроить вокруг этого публичные каналы.

Бесчисленные мастерские повсеместно попытались обучить человека инструментам нового медиа, сделать его доступным для каждого. Художники утверждают, что совсем скоро каждый сможет снимать видео, и этот навык станет таким же базовым, как чтение или письмо.

Стоит отметить, что именно художники разработали и произвели первый видеосинтезатор, открывший огромный потенциал манипуляций с образом и скрытых внутри самого медиа возможностей обработки, игнорировавшихся производителями на больших студиях. Символы и знаки, а также случайные научно-фантастические эпизоды или фрагменты снов — вот малая часть этой формы искусства, которая дошла до широкого вещания в эфире. Наше современное кабельное телевидение, в частности, музыкальные видео, в большом долгу перед более ранними усилиями художников.

По мере того как все развивалось в 1980-х гг., художники не прекращали свою работу. Они продолжали изучать возможности новой выразительности телевизионных технологий. Несмотря на огромный вклад художников модернистской эпохи провалы современного искусства очевидны: изоляция и адаптивность привели к его элитарности и практикам, близким к эзотерическим, зачастую недоступным непосвященным. Однако многие люди сегодня не понимают, что сами художники, в особенности молодое поколение, отвергли свою принадлежность к этому миру. В точности как художники прошлого старались притронуться к каждому в обществе, создавая произведения искусства, вплетенные в архитектурные ансамбли великих европейских кафедральных соборов, так и современные художники используют телевидение и видео для достижения той же цели. Сближение всех видов искусства с коммуникационными медиа может иметь огромное влияние на всех нас. Этот процесс должен быть встречен обществом с огромным энтузиазмом.

Видеоарт — это нечто гораздо большее, чем абстрактный набор цветов в электронной палитре, как привыкли считать многие. В наше время он может отразить гораздо больше, нежели узкоспециализированное традиционное направление современного искусства, из которого видеоарт вырос. Человеческое воображение чаще всего является сдерживающим фактором в использовании технологии. Даже беглый взгляд на телевидение подтвердит этот тезис. Вместе с последовательным расширением арсенала нового медиа профессионалы в области видео должны изучать себя, иначе они останутся с самой совершенной и разработанной системой коммуникации в истории, но через нее им уже будет нечего сказать.

Сегодня наша задача не является чем-то новым, особенно если мы относим ее к нашему времени, к современной ситуации. Персидский поэт XIII в. Руми сказал об этом наиболее точно в одном из своих бессмертных текстов: «Новые способы восприятия мира приходят в нашу жизнь как нужда. Поэтому мы обязаны возвращать нашу нужду, чтобы мы могли взрастить наше восприятие мира». Вот та работа, которая нас ожидает.