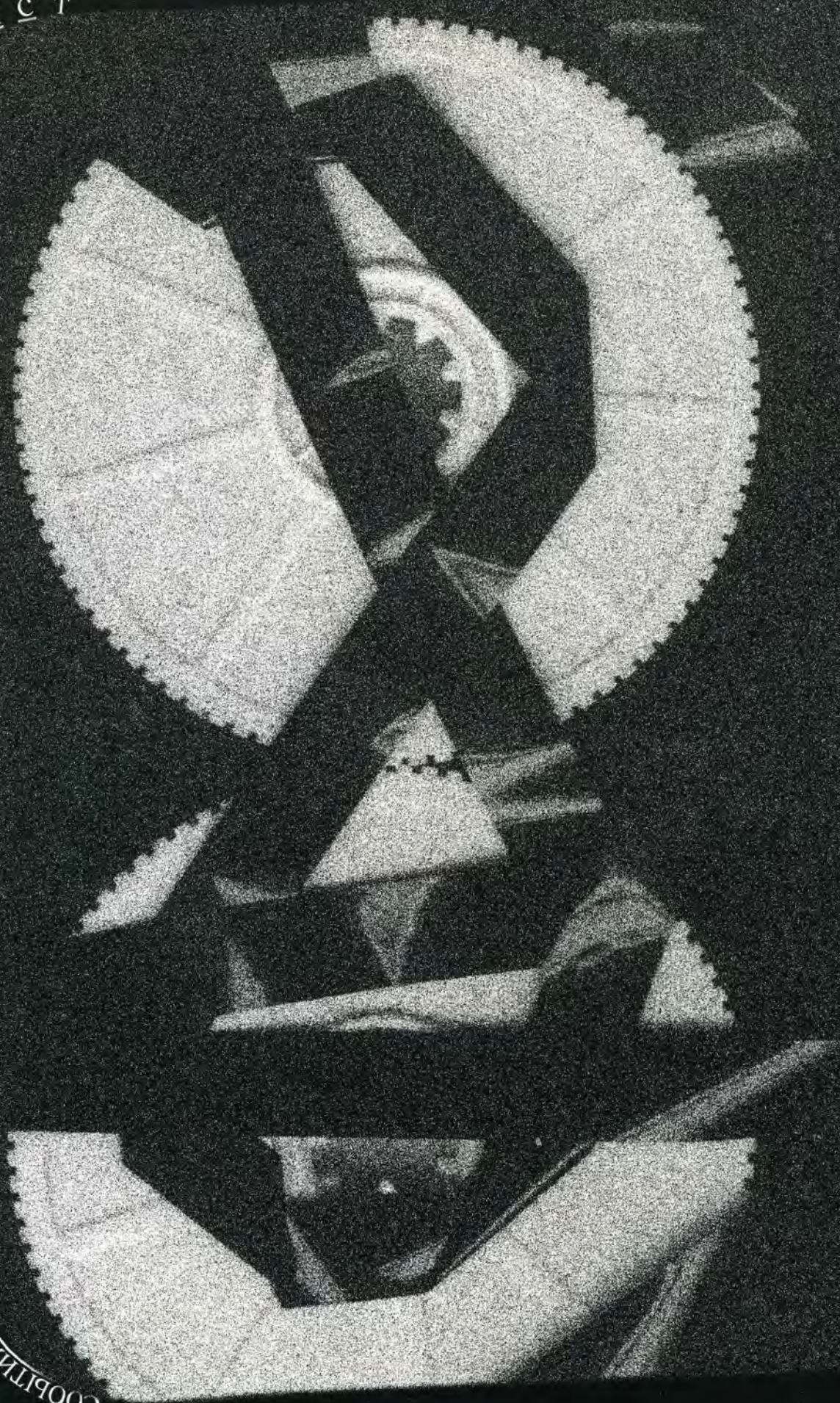


АНТОЛОГИЯ

российского видеоарта

информационно-исследовательский центр
"МедиаАртЛаб"

СОБЛТИИ И ВИДИОО
и био видео и кино
видео и кино
видео и звук и масс медиа
видео и tv
видео и перфидео и т е к с т



из серии медиаискусство в россии

СОБЫТИЯ И
ОБНОВЛЕНИЕ И КИНО
ВИДЕО И ЗВУК И МАСС МЕДИА
ВИДЕО И TV
ВИДЕО И ПЕРФОРМАЦИЯ И Т.Д.

Информационно-исследовательский центр

"МедиаАртЛаб"

Российский Институт культурологи

"Антология российского видеоарта"

Серия "Медиаискусство в России"

Составление и общая редакция Алексея Исаева

Издание второе

При поддержке Института "Открытое общество" (Фонд Сороса, Москва)

Гранта Президента РФ

АНО "Интерньюс", Москва

Государственного Центра современного искусства, Москва

Москва

2002

антология российского видеоарта

ИЗДАНИЕ I

ББК-85

УДК-7

А 72 "Антология российского видеоарта" Гл. редактор А. Исаев М. 2002, 208 с.

Издание представляет собой первое в России профессиональное исследование на тему развития видеоискусства в России. Антология – это история самоидентификации российского авангарда последних тридцати лет, зафиксированная в формах видеоэксперимента. Видеофильмы, собранные в антологию, представляют стилистические направления, синтезирующие различные практики современного искусства - от радикального акционизма до эстетических опытов с технологией кино- и видеопроизводства. Тщательную селекцию и отбор прошли 64 видеофильма, представляющие антологию. Антология представляет не только самых активных персонажей российского видеоискусства, но и города, регионы и творческие школы.

ББК-85

УДК-7

Выбор авторов и представленных работ осуществлялся в жестких рамках видеоарта (как авторских работ созданных в видеоформате, с обязательным применением монтажных приемов).

Видеоарт как проекционное или инсталляционное искусство будет представлено в последующих изданиях.

В издание включены тексты ведущих критиков в области видеоискусства на темы "Видео и текст", "Видео и перформанс", "Видео и ТВ", "Видео и кино", "Видео и масс-медиа", "Видео и звук", описания видеофильмов, а также биографии авторов, библиография, глоссарий и хроника избранных событий в области видеоискусства, над которыми работали сотрудники "МедиаАртЛаб".

Консультационная поддержка в работе над глоссарием осуществлялась Центром медиакультуры и искусства ZKM, Германия.

В Медиатеке Центра культуры и искусства "МедиаАртЛаб" находится полная видеосерия произведений, вошедших в "Антологию российского видеоискусства".

Программа "Перформанс и видео в современном русском искусстве"

Программа "На стыке кино и видеоарта. Утопия медленного видео"

Программа "Эстетические и технологические эксперименты в видеоарте"

Программа "Видео и телевидение" (информационный показ)

Программа "Видеоарт и массовая визуальная культура"

Программа "Визуальная музыка"

Программа "Видеоарт и молодежная (клубная) культура"

Видеосерия "Антологии российского видеоарта" была показана в рамках проекта "Полиэкранный" организаторы "МедиаАртЛаб" и ГЦСИ Нижний Новгород, а также на XXIV Московском Международном Кинофестивале, как часть официальной программы кинофестиваля - "Медиа Форум 2002"

ISBN 5-93719-032-7

антология российского видеоарта

ВИДЕО И ЗВУК И МАСС МЕДИА

ВИДЕО И ТВ

ВИДЕО И ПЕРФОРМАНС И Т

ИСКУССТВО

антология российского видеоарта

Серия "Медиаискусство в России" Издание второе
Главный редактор серии — Алексей Исаев

"МедиаАртЛаб" выражает особую благодарность Государственному Центру современного искусства (Нижний Новгород), А также Институту "Про Арте" (Санкт-Петербург), АртМедиаЦентру "ТВ Галерея" (Москва), "Художественному журналу" (Москва), Термен-центру (Москва), Центру Кондратьюка (Новосибирск) и др. организациям, помогавшим в сборе материалов для данного издания И лично Манане Асламазян, Николаю Дмитриеву, Леониду Бажанову, Любви Сапрыкиной, Светлане Островой, Олеся Туркиной, Сергею Шутову.

Над изданием работали:

Алексей Исаев — автор проекта, гл. редактор серии
Составители - Ольга Шишко, Татьяна Горючева, Алексей Исаев, Константин Бохоров, Милена Мусина, Андрей Смирнов, Оксана Саркисян
Ирина Лаврухина, Антонина Титова — координаторы проекта
Зинаида Белолуцкая — корректор
"МедиаАртЛаб" благодарит Валентина Бугрика за помощь в работе над видеоверсией антологии

Работы, включенные в "Антологию" проходили экспертную оценку специалистов:
Кирилл Разлогов, доктор искусствоведческих наук, директор Российского Института Культурологии;
Виктор Мизиано, куратор, кандидат искусствоведческих наук, главный редактор "Художественного журнала";
Нина Зарецкая, кандидат филологических наук, директор АртМедиаЦентра "TV Галерея";
Ольга Шишко, специалист в области электронных искусств, член Союза кинематографистов РФ, куратор Центра культуры и искусства "МедиаАртЛаб";
Владимир Левашов, кинокритик, куратор событий в области современного искусства

Рецензенты:

Алексей Лебедев, доктор искусствоведческих наук,
Иосиф Бакштейн, кандидат социологических наук,

Интернет версия издания:

<http://www.danet.ru>, <http://www.mediaforum.danet.ru>

Дизайн и концепция серии - Центр культуры и искусства "МедиаАртЛаб", Москва
Copyright © "МедиаАртЛаб" Москва 2002

Все права сохранены Название антологии, тексты, биографии и видеоматериалы являются собственностью Центра культуры и искусства "МедиаАртЛаб", авторского коллектива видеохудожников и защищены в соответствии с Актом об авторском праве, проектах и патентах от 1998г. Ни один фрагмент антологии не может быть воспроизведен, каталогизирован или воспроизведен без письменного разрешения авторского коллектива.

из серии медиаискусство в россии

ТЕКСТ
И ТЕРМИНЫ
И ПЕРФОРМАЦИИ
И ВИДЕО

И ТИ
И ВИДЕО

И МАСС МЕДИА
И ЗВУК
И ВИДЕО

И КИНО
И ВИДЕО

И БИОГРАФИИ

АНТОЛОГИЯ РОССИЙСКОГО ВИДЕОАРТА

Алексей Исаев 0 0 9 Антология российского видеоарта
Раздел 1 Видео и текст

Татьяна Горючева 0 1 1
Эстетические и технологические
эксперименты в видеоарте

0 2 1 Сергей Шутов, Москва.
"Чувственные опыты", 1993

0 2 2 Алексей Исаев, Москва.
"Лета", 1994

0 2 3 Юрис Лесник, Санкт-Петербург.
"Топология в скульптуре", 1993

0 2 4 "Синий Суп", Москва.
"Coitus Suitas", 1996

0 2 5 Ольга Тобрелутс, Санкт-Петербург.
"Вечная музыка", 1996

0 2 6 Тимур Новиков, Сергей Шутов.
"Восход", "Подводная лодка",
"Пингвины", "Самолет", 1993

0 2 7 Наталья Борисова, Россия
(Москва) – Германия.
"Три верлибра", 1995

0 2 8 Таня Деткина и Александр
Николаев, Москва.
"Летучие мыши", 1995

0 2 9 Вадим Кошкин, Москва.
"Паразиты мозга", 1994

0 3 0 "зАиБи", Москва.
"Ленин и Сталин", 1991 – 1998

0 3 1 Галина Мызникова и Сергей
Проворов, Нижний Новгород.
"20.21", 1999

ТЕКСТ
И ПЕРФИДЕО
И ВИДЕО

И ТВ
И ВИДЕО

И МАСС МЕДИА
И ЗВУК
И ВИДЕО

И КИНО
И ВИДЕО
И БИО

И БИЛД
И СОБРАТИЯ

из серии медиаискусство в России

Раздел 2

видео и перформанс

Константин Бохоров
Перформанс и видео в
современном русском искусстве

0 3 3

0 3 9

Кирилл Преображенский, Алексей
Беляев (Лаборатория мерзлоты),
Москва.
"Свет в конце тоннеля", 1991

0 4 0

Гия Ригвава, Россия (Москва) –
Германия (Мюнхен).
"Они все врут", 1993

0 4 1

Максим Илюхин
"Туннель, или Побег из Шоушенка",
2001

0 4 2

Дмитрий Булныгин, Новосибирск.
"Пола", 2000

0 4 3

Дмитрий Гутов, Арсений Гутов,
Москва.
"Демонстрация", 2000

0 4 4

Мария Чуйкова, Москва.
"Читающая домохозяйка", 1999

0 4 5

Елена Ковылина, Москва.
"Вальс", 2001

0 4 6

Алексей Исаев, Москва.
"Нульмерное пространство, или
Топологический инвариант книги",
1993

0 4 7

Наталья Борисова, Россия
(Москва) – Германия (Берлин).
"Enjoy!", 1998

0 4 8

Платон Инфантэ-Арана, Москва.
"Homourbanas", 1995

0 4 9

"Синий Суп", Москва.
"Камуфляж", 1997

ВИДЕО И ЗВУК И МАСС МЕДИА
ВИДЕО И TV

ВИДЕО И ПЕРФОРМАНС И TV

ТВ И КИНО

антология российского видеоарта

- 0 5 0 Игорь Давлетшин, Владимир Горячев, Кемерово.
"Insect art", 2000
- 0 5 1 Владимир Сальников, Москва.
"Танцующий Шива и его адепт", 2001
- 0 5 2 "Синие носы" (В. Мизин, Д. Булныгин, К. Скотников),
Новосибирск.
Серия перформансов, 2000
- 0 5 3 Максим Веревкин, Ижевск.
Прометей, 2001

Раздел 3

- Алексей Исаев
Видеоарт и телевидение.
ТВ Симулякры

видео и ТВ

- 0 5 5
- 0 6 3 Пиратское ТВ, 1989 – 1992
Тимур Новиков, Владик Монро,
Владис Лесник, Сергей Шутов,
Санкт-Петербург
- 0 6 4 "Ленин – гриб", 1992
Сергей Шолохов, Сергей Курехин,
Санкт-Петербург
- 0 6 5 Система собственного ТВ,
1991-1995
Алексей Исаев, Вадим Кошкин,
Владимир Кромин, Москва.
- 0 6 6 Телешоу "Поп-культура", 1990
Борис Юхананов, Москва
- 0 6 7 "Свой журнал"; "Простые истории",
1997 – 1999
Владимир Левашов, Андрей
Сильвестров, Москва.
- 0 6 8 ТВ программы "Дозор" и "Дуван",
2000
Роман Корниенко, Новокузнецк.

видео и перформанс

видео и tv

видео и звук и масс медиа

био видео и кино

СОБИТИЯ И ВИДЕНИЯ

из серии медиаискусство в россии

Видеоарт, ТВ и реклама 0 6 9 Сергей Шутов, Москва.
"Небесный тихоход-2", 1993

0 7 0 Юлия Овчинникова, Москва.
"Арт-клип, или Искусство показа
Искусства", 2000

0 7 1 Елена Некрасова, Москва.
"Демон", 1998

0 7 2 Ольга Тобрелутс, Санкт-Петербург.
"Манифест неоакадемизма", 4'00"

0 7 3 Андрей Великанов и Юлия
Великанова.
"Виртуальное тело Бога", 2000

0 7 4 Максим Зонов
"Trouble TV", 2000

ТВ-программы 0 7 5 "Экзотика", Москва

0 7 6 "Тишина 9", Москва

0 7 7 "ТВ Галерея", Москва

0 7 8 "Демо", Санкт-Петербург

0 7 9 "От киноавангарда к видеоарту",
Москва

антология российского видеоарта

Раздел 4

Видео и масс-медиа

Татьяна Горючева
Видеоарт и массовая визуальная
культура

0 8 1

0 9 3 Нина Зарецкая, Сергей Савушкин,
Москва.
"Это только начало", 1993
"В час беды", 1999

0 9 4 Андрей Великанов, Москва.
"Дуализм языкового знака
асимметричен", 1998

0 9 5 "Синий суп", Москва.
"В час беды", 1999

0 9 6 Александр Шабуров, Екатеринбург.
"Угадай мелодию - 2", 1998

0 9 7 "зАиБи", Москва.
"Летающие лягушки", 1997-98

0 9 8 Наталья Борисова, Россия
(Москва) - Германия.
"Конец", 2000

0 9 9 АЕС, Москва.
"Who wants to live forever", 1998

1 0 0 Андрей Сильверстов, Владимир
Дудченко, Москва.
"Лиана on-line на www.dosug.org",
2000

1 0 1 Виктор Алимпиев, Ольга
Столповская, Москва.
"Абоненты", 2000

1 0 2 Андриус Венцлова, Санкт-
Петербург.
"Проблемы вокруг велосипеда",
1992

ТЕКСТ
И ТЕРМИНЫ
И ПЕРФОРМАЦИИ

И ТЕРМИНЫ
И ПЕРФОРМАЦИИ

И ПЕРФОРМАЦИИ
И ПЕРФОРМАЦИИ

И ПЕРФОРМАЦИИ
И ПЕРФОРМАЦИИ

И ПЕРФОРМАЦИИ
И ПЕРФОРМАЦИИ

СОБРАНИЕ И ВИДЕНИЯ ИЗ СЕРИИ МЕДИАИСКУССТВО В РОССИИ

1 0 3 Галина Мызникова, Сергей
Проворов, Нижний Новгород
Мисс Рогозина как Метроном
1998

1 0 4 Елена Шарова, Екатеринбург.
"Год Зайца", 1999

Раздел 5

Видео и звук

Андрей Смирнов
Визуальная музыка

1 0 5

1 1 3 Булат Галеев, Казань
"Лягушачья симфония", 1991

1 1 4 Яна Аксенова, Москва.
"Орфей", 1998

1 1 5 Ольга Кумегер, Москва.
"Горло", 1997

1 1 6 "зАиБи", Москва
"Сталинград"

1 1 7 Нина Котел, Мария Чуйкова,
Сергей Загний, Москва.
"Peelings", 2001

1 1 8 Роман Корниенко, Новокузнецк.
"Доктор Луцик", 2001

1 1 9 Андрей Смирнов, Москва.
"Сонограмма", 2002

Алексей Исаев, Ольга Шишко
Видеоарт и молодежная (клубная)
культура

1 2 1

1 2 7 Сергей Шутов, Москва.
"Тайна двух океанов 2", 1994

1 2 8 Владимир Могилевский, Москва.
RGB – Delirium Upgrade, 1994

1 2 9 Вадим Кошкин, Москва.
"Fucking Electricity", 1993

антология российского видеоарта

- 1 3 0 Игорь Давлетшин, группа "Step", Кемерово.
"Куклы Комнаты Развлечений", 1993
- 1 3 1 Анна Колосова, Санкт-Петербург.
"Bad Movie", 2001
- 1 3 2 Руслан Рубанский, Москва/Одесса.
"Z-Files", 1997
- 1 3 3 Вадим Губин, Новокузнецк.
"Дом на повороте", 1995
- 1 3 4 Филипп Перловский и "Оле Лукое", Москва.
"Теленочь на Муз-ТВ", 2000

Раздел 6

Видео и кино

Милена Мусина
На стыке кино и видеоарта.
Утопия медленного видео

- 1 3 5
- 1 4 3 Леонид Тишков, Москва.
"Война с Даблоидами", 1997–1998
- 1 4 4 Николай Широкий, Москва.
"Жил-умирал человек", 1999
- 1 4 5 зАиБи, Москва.
"Как бы фильм", 1998
- 1 4 6 Сергей Шутов, Москва.
"Удивительно, какая тишина!", 1994
- 1 4 7 Николай Изволов, Москва.
"Держи вора", 1998
- 1 4 8 Андрюс Венцлова, Санкт - Петербург.
"Облако", 1997
- 1 4 9 Андрюс Венцлова, Санкт-Петербург
Видеоопера Мирей
1995

из серии медиаискусство в россии

ТЕКСТ
видео и перфоидео и т

видео и tv

видео и звук и масс медиа

видео и кино
и биоидео и кино

СОБЫТИЯ И ВИДЕНИЯ

- 1 5 0 "Синий суп", Москва.
"Mute", 1998
Алексей Исаев, Москва.
- 1 5 1 "Революция по кругу"/ "Монтаж
аттракциона", 1996
- 1 5 2 Ольга Тобрелутс, Санкт-Петербург.
"Горе от ума", 1993
- 1 5 3 Светлана Баскова, Москва.
"Зеленый слоник", 1999
- 1 5 4 Борис Юхананов, Москва.
"Сумасшедший принц", 1988

Раздел 7

Видео и ...

Ольга Шишко
Избранная хроника 1 5 5

Биографии 1 6 5

Библиография 1 8 1

Татьяна Горючева, Алексей Исаев 1 9 1
Глоссарий

Проекты "МедиаАртЛаб" 2 0 2

Алексей Исаев

Антология Российского видеоарта.

Математика.

Невозможно доказать справедливость системы, в рамках доказательств этой системы ...

Современное искусство.

Философия культуры предполагает, что авангард есть явление пассионарное. А это значит, что наиболее прогрессивные тенденции в культурной среде и обществе равновелико распределены между гуманитарными и естественными, а также техническими науками и искусством (вами). Рефлексия переходного периода – модернизм, постмодернизм, структурализм, пост-структурализм (порядок и соподчинение в нашем случае не рассматриваются) – закончилась, но как говорят психологи – возможны осложнения. Мы представляем собой совсем не сложный организм "культурного тела", который называется видеоискусством, он же является искусством вне дефиниций, т.е. вне границ и определений. Термин "современное искусство" изящно апроприирован конъюнктурной группой критиков, кураторов и художников. Именно этот круг людей определяет статусность того или иного явления искусства, включая или не включая его в официальный реестр.

Как проходит процесс "каталогизации" объекта искусства? В основном, через профессиональные дискуссии, которые ведутся на страницах художественных журналов критиками и художниками. Важна и адекватная форма презентации объекта искусства на выставочных и галерейных площадках. Некоторые художественные работы и авторы удостоиваются прижизненной музеефикации. Можно и дальше продолжить перечень необходимых формальностей, соблюдение которых обязательно даже для самых радикально настроенных персонажей. Таким образом, мы подходим к тому, что искусство – институционально. Это значит, что есть писанные и неписанные законы, формирующие актуализацию объекта современного искусства. К их числу, безусловно, относится и медиаискусство, в частности видеоарт, как один из первых опытов работы художника с медиальными средами.

История российского медиаискусства, в нашем случае видеоарта, представляет собой парадоксальный опыт и очевидную интригу. Официально видеоарт в объектах современного российского искусства не значится. Я имею в виду, что нет ни одного профессионального издания, каталогизирующего это заметное явление современной российской культуры при сравнительно многочисленных упоминаниях критиками в художественных и популярных изданиях и на ТВ. Почему одно из самых модных и популярных направлений современного искусства существующее уже два десятилетия, избегало серьезного внимания профессиональной критики?

Ответ прост. Инструментарий критика современного искусства, а именно актуального искусства, не содержит необходимой методологии и терминологии. Важно отметить, что анализ произведения искусства с точки зрения технологии или "техники", в классическом понимании создания произведения искусства, потеряно школой художественной критики. Слишком большое значение уделялось мотивации художественного произведения и рефлексии искусства на свой социальный и культурный статус. Это в полной мере устраивало ограниченный круг представителей, в первую очередь, московской художественной сцены. Сформировались доверительные и необременительные отношения между художником и критиком, те самые неписанные правила, суть которых проста – не выходить за рамки производственной, цеховой и корпоративной идеологии. В сложившейся ситуации новые

коммуникационные технологии в искусстве: видео, ТВ и интернет заметно осложняли работу критика, т.к. технология и идеология медиакультуры не входит в образовательные дисциплины современного российского искусствознания.

Важно отметить, что "технические" переводы западных, восточно-западных дискуссий на тему медиакультуры на язык российской действительности оторваны от геополитической реальности и поэтому без должной корректировки и адаптации – профанны. В лучшем случае дают представление о противостоянии западного менталитета американской доктрине "информационно-технологической" глобализации.

Определить проблематику и историю медиакультуры в России – цель этого издания. Обращаясь к видеоарту (возможно не с самого древнего медийного вида), мы начинаем анализ современного искусства в медийной среде, иначе в новом информационном пространстве. Это определяет специфику данного издания, т.к. анализ произведения видеоискусства проводится в контексте социальных, технологических и идеологических мутаций именно масс-медийного пространства. Таким образом, концепция антологии экстравертна и похожа на "Одиссею" Гомера, в которой была предпринята попытка, определить внутреннюю (может быть национально-культурную) сущность через скитания по внешним пространствам. Именно это позволило нам открыть в пространстве современного искусства новых персонажей, не описанных в зоне contemporary art.

Исследуя пограничные медиальные практики как логические структуры мы искали методологию описания видеоарта, как объекта социокультурной среды, актуальность которого заключается в стратегии художника. Это – стратегия выживания современного искусства и художника в пространстве масс-медиа и новых информационных технологий. Парадоксальность, лежащая в попытке идентифицировать "национальное", а именно это заключено в слове российский, через западный термин "видеоарт" очевидно оправдана, т.к. в нашем случае видеоарт – это технология самоидентификации художника. Вопрос, в какой мере технология "идеологична", требует более серьезного обсуждения, чем мы можем позволить себе в рамках этого издания, но является базовым в его концепции. Точно также как список представленных в антологии имен может быть дополнен, а представленные работы нестрого соответствуют критической оценке специалистов...

Очевидная ценность антологии в попытке предъявить художественной общественности фактологический материал и методологию, на основании которой можно выработать критерии оценки российского видеоарта, в частности, и медиакультуры в целом.

Хочу поблагодарить всех авторов, художников и критиков, которым эта идея показалась понятной, а наивно-декоративные украшения (такие как глоссарий) целесообразными, а также извиниться за то, что после долгих дебатов творческий коллектив принял решение привести специальную терминологию издания (видеоарт, медиаарт и иной арт) к общему знаменателю, в том числе, и смысловому...

театральному спектаклю. Опыт публичного представления "очевидного невероятного", аттракциона, впоследствии превратившийся в технологизированную индустрию развлечений, являлся, с одной стороны, стимулом к теоретическим и экспериментальным поискам в научно-технической сфере новых более эффективных и эффектных средств создания и демонстрации фантазмагорических образов и действий, а с другой – провоцировал творческое и теоретическое осмысление новых открывающихся возможностей.

Так, например, известно, что в конце XIX века эксперименты Эдварда Мейбриджа (1887) с фиксацией разложенных на мельчайшие стадии движений людей и животных в статичных кадрах повлияло на характер изображения движущихся фигур в живописи, превратив его из постановочно-условного в документально-реалистичное. А изобретение Этьеном-Жюлем Мареем фоторужья, позволявшего делать так называемые "хронофотографии" (1882), где линейное перемещение объектов в пространстве фиксировалось одновременно в различных стадиях на одном снимке, побудило ряд художников-футуристов и кубистов на формалистические рефлексии по поводу того же эффекта на холсте, например, несколько полотен Джакомо Балла или известная "Обнаженная", спускающаяся с лестницы Марселя Дюшана. Появление же технологии создания кино привлекло интерес художников, представителей течений дада и сюрреализма. Например, тот же Марсель Дюшан занимался оптическими опытами, используя весьма простые механические конструкции для создания и фиксации на кинолентку различных иллюзионистических эффектов, своего рода, прообраз популярных телевизионных визуальных спецэффектов. А художники Френсис Пикабия, Фернан Леже, Сальвадор Дали и другие вместе с авангардными кинематографистами-экспериментаторами Луисом Бюнюэлем, Рене Клером, Хансом Рихтером, Жерменом Дюлаком экспериментировали с формальным языком киноизображения, где стало возможным моделировать некую новую фантазмагорическую реальность, внешне выглядящую как окружающая действительность, но функционирующую по другим законам в зависимости от воли автора.

Параллельно с поисками новых изобразительных форм и образов с помощью технологий, позволяющих их создавать и воспроизводить, развивался также интерес художников к машинной или техноэстетике в ее квинтэссенции, т.е. непосредственно работе механизмов, движения, функциональности, рационализме. Начало эстетическому практическому осмыслению и отражению изменений, происходящих в новой объективной реальности индустриального, технически модернизируемого общества, положили российские художники-авангардисты в 1910-х – 20-х гг., в первую очередь конструктивисты, своими экспериментами в области формообразования. Движимые по большому счету утопическими идеями кардинального эстетического преобразования действительности на основе сплава инженерно-технической и художественной мысли, художники Владимир Татлин, Александр Родченко, братья Владимир и Георгий Стенберги, Н. Габо, К. Медунецкий, Б. Иогансон, Любовь Попова, Варвара Степанова, Александра Экстер и другие искали качественно новые методы и законы создания пластической формы, стилеобразующие принципы. Конструкции и проекты Татлина, мобили Родченко, композиции Габо считаются одними из прототипов кинетического искусства, как направления, оформившегося в 1950-х годах и ставшего ярким формальным воплощением духа техницизма.

В середине – второй половине 60-х в США и Западной Европе под влиянием интенсивного развития науки и особенно информационно-коммуникационных технологий эстетическая парадигма современного искусства подверглась существенному изменению. Это выразилось прежде всего во включении в поле интереса художников различных научных и технических проблем и их тесном сотрудничестве с учеными и инженерами. Помимо этой непосредственной реакции было еще и более важное следствие качественного изменения картины мира, формируемой теперь во многом средствами массовой коммуникации и информации, а также начала структурной перестройки механизмов жизнедеятельности общества и самой капиталистической системы в целом, когда информация превратилась в

товар и объект производственных отношений, а информационные технологии начали играть ключевую роль в системе производства и управления.

С одной стороны, репрезентация реальности в фотографии, кино, СМИ стала настолько избыточной, а репрезентативные стратегии искусства исчерпаны (Дональд Джадд: "Если кто-то называет это искусством, значит, это искусство"¹), что функция искусства не только перестала быть отражательной, но и объективирующей (Жан-Франсуа Лиотар: "Ведущий принцип постиндустриального технонаучного мира не есть нужда представлять представляемое, но как раз наоборот"²). С другой стороны, целый ряд художников подошли к идее о необходимости уже не творческого переосмысления художественных методов, чем было ознаменовано начало эпохи модернизма в искусстве, но саморефлексии искусства о своей собственной природе, что стало программной задачей концептуального искусства. Джозеф Кошут, один из главных идеологов этого направления, определил позицию художника как аналитика, а функцию или существо самого искусства следующим образом: "<...> произведение искусства есть своего рода положение [англ. proposition], представленное в контексте искусства как комментарий на искусство". Эта позиция является проявлением в эстетическом поле логики развития познания в эпоху модернизма, в частности ярко отразившейся и в исследовательско-экспериментальной практике, о методологической эволюции которой Мартин Хайдеггер в своем тексте "Эпоха картины мира" пишет как об одном из показательных феноменов нового подхода к научному формированию картины мира:

"Современный исследовательский эксперимент, однако, не только наблюдение, более точное в размере и масштабе, но по сути иная методология, обусловленная системой верификации закона в ее рамках, на службе точной систематизации природы. Критика источников в исторических гуманитарных науках корреспондируется с экспериментом в физическом исследовании. Здесь определение "критика источников" охватывает открытие, исследование, проверку, оценку, сохранение и интерпретацию источника"³.

В свете этого утверждения практика концептуального искусства, амбициозно претендующего, по словам Джозефа Кошута, на статус постфилософской деятельности ("Искусство после философии" – название его статьи), т.е. конституирующей картину мира, как раз и видится той самой "критикой источников", где исследованию и переосмыслению подвергаются уже сами семантические, психофизические и социальные основы эстетического опыта.

Исследуя отношения между идеями и искусством, концептуальное искусство переакцентирует ценность, традиционно ассоциированную с материальностью арт-объектов, в пользу обнаружения семантических систем, которые делают значение, способным к коммуникации.

Искусство и Технология, как и концептуальное искусство, также являются мета-критическим процессом. Оно исследует системы знания (а также технически медиированных способов "получения знаний" – knowing), которые структурируют научные методы и конвенциональные эстетические ценности,

¹ Цит. по: Joseph Kosuth. Art after Philosophy. В кн.: Art in Theory, 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. Ed. by Charles Harrison & Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1992 (1999). P.841.

² Jean Francois Lyotard. Presenting the Unpresentable: The Sublime. In: Art Forum, New York, March 1982. P. 64–69.

³ "The modern research experiment, however, is not only an observation more precise in degree and scope, but is a methodology essentially different in kind, related to the verification of law in the framework, and at ther service of an exact plan of nature. Source criticism in the historical humanistic sciences corresponds to experiment in physical research. Here the name "source criticism" designates the whole gamut of the discovery, examination, verification, evaluation, preservation, and interpretation of source." Martin Heidegger. The Age of the World Picture. In: Electronic Culture. Technology and Visual Representation. Ed. by Timothy Druckrey. NY: Aperture, 1996. P.51–52.

Процесс дематериализации искусства шел одновременно в двух направлениях. Во-первых, это уже рассмотренное движение в сторону девальвации ценности произведения искусства как материального объекта, оцениваемого на основе его формальных качеств и характеристик, и становление новой парадигмы искусства как средства или программы, в терминах Дж.Бурнхэма, оперирующего некоторыми связями и отношениями в процессе генерирования смысла, а не демонстрирующего уникальные пластические свойства. Бурнхэм и художник Лес Левин использовали применяемые к компьютерным технологиям термины hardware (аппаратное обеспечение) и software (программное обеспечение) в отношении искусства, подразумевая под первым само искусство как художественный объект, а под вторым – информацию и рефлексию об искусстве⁵. Медиаискусство и его, пожалуй, самый распространенный и популярный жанр до настоящего момента – видеоарт развивались уже "в свете достижений" концептуализма, поэтому концептуалистские приемы "семантических игр" активно используются многими художниками, работающими с медиа. Примечательно, как в работах ряда видеоартистов проявляются проблемы эстетической трансформации в обоих ее вышеописанных аспектах.

Но сначала, возвращаясь к первому сценарию развеществления искусства, следует заметить, что своего рода предшественником "концептуалистической революции" был минимализм, без нововведений которого не было бы возможно такое радикальное упразднение базисных для изобразительного искусства формальных ценностей. Именно художниками и скульпторами-минималистами был сделан важный на этом пути логический ход: произведение искусства – все еще самодостаточный объект – во всей полноте своих проявлений начало апеллировать не к собственным объектным характеристикам, определяющим его неизменное материально-эстетическое качество, но к абстрагированной идее как сумме отношений, конституирующих тот или иной художественный жест, концентрирующий в себе энергию внешнего актуального материально-пространственного напряжения.

Интересно, что если сам минимализм как таковой не получил распространения в России, то в видеоарте минималистические идеи, часто в совокупности с концептуалистскими приемами, можно обнаружить в работах нескольких художников. Причем видео, являющееся в данном случае одновременно и средством и материалом, задает новый уровень рефлексии на тему "представления непредставимого" (presenting the unrepresentable) в терминах Жана-Франсуа Лиотара. Качественно новое проявление иконоборческой тенденции в культуре второй половины XX века, теперь апеллирующей не к религиозным или экзистенциальным идеям, но к научно-техническому теоретически абстрактному видению, формулируемому посредством искусственных языков описания, в медиаискусстве, в частности, становится полем конфликта как на уровне эволюции самой технологии, так и на уровне ее роли в отношении репрезентируемого с ее помощью материала.

Интересно, что ранние эксперименты художников с видео представляли собой скорее исследование возможностей самой технологии, эффектов, которые можно достичь с ее помощью, и смысловых коннотаций, часто незапрограммированно рождающихся в результате неожиданных визуальных и образно-звуковых решений. Так, Сергей Шутов, один из пионеров российского видеоискусства, в своей ранней серии видеоремиксов популярных советских фильмов "Посмотри, какая тишина" (к/ф "Небесный тихоход") и "Тайна двух океанов 2" (к/ф "Тайна двух океанов"), используя одновременно видео- и звуковой монтаж, достигает весьма агрессивных эффектов воздействия на восприятие зрителя достаточно простыми средствами, как то: путем оригинальной комбинации фрагментов материала, технической трансформации изображения, изменения ритма, а в первом случае еще и с помощью наложения на кинокадры своеобразного пульсирующего и развивающегося во времени от кадра к кадру орнамента из простых полихромных геометрических фигур. Целый ряд художников, обратившихся к видео в начале 90-х годов, как только эта технология стала доступна в России, обращались как к кино, так и к телевизионным материалам как основе

⁵ Edward A.Shanken. Ibid.

простым механическим операциям, а при создании спецэффектов был очень трудоемким. С появлением же видео и цифровой технологии появились принципиально новые возможности "конструирования" иллюзорной реальности не только в поступательном временном развитии, но и в рамках единой сложносоставной композиции. Лев Манович в своей книге "Язык новых медиа" рассматривает эту эволюцию через анализ новой характерной опции compositing. Композитинг представляет собой комбинирование с помощью специальных компьютерных программ изображений разного происхождения вместе, когда при этом симулируется новая ситуация из органично сплавленных воедино отобранных элементов, правдоподобность которой может быть усилена эффектом парящей в 3D (трехмерном) пространстве камерой, тенями, светом. Как отмечает Лев Манович:

"Связь между эстетикой постмодернизма и операцией селекции также применима к композитингу. Вместе обе эти операции одновременно отражают и делают возможной постмодерновую практику пастиша и цитирования. Они работают в тандеме: одна операция используется для селекции элементов и стилей из "базы данных культуры"; другая используется для организации их в новые объекты. Так, вместе с селекцией, композитинг является ключевой операцией постмодерна, или компьютерного авторства"⁷.

Берущие свое начало в разнофактурных коллажах кубистов и авангардистов, фотомонтажах Родченко, Стенбергов, киномонтаже Вертова, идея и техника ассамбляжа, совмещения не совместимых в реальности фрагментов различных материалов ради достижения качественно новых и более сильных по воздействию эффектов эволюционировали в сторону размывания границ и следов сочленения нескольких реальностей в одной искусственной. Однако, как пишет Манович, новая цифровая эстетика композитинга, "характеризующаяся сглаженностью и непрерывностью", появилась только в 1990-х годах. В 70-х и 80-х был распространен и популярен его более простой вариант – кеинг. Применяемый в видеомонтаже, кеинг представляет собой совмещение в поле одного изображения визуального материала из разных источников, например, когда фоном действию на переднем плане служит другое видеоизображение. Кеинг был очень популярен и среди видеохудожников. Именно в видеоарте, словно в химической лаборатории, происходили опыты по смешению подчас казалось бы абсолютно не адекватных друг другу компонентов, но в итоге рождающих неожиданные новые смыслы.

Одним из первых в России, кто начал использовать компьютер для видеомонтажа был Сергей Шутов. В его ранней работе "Чувственные опыты", представлявшейся в форме видеоинсталляции, основу видеоизображения составляет порнографический фильм, деформированный с помощью компьютера до состояния полуразмытости очертаний действующих в кадре фигур. Это искаженное изображение помещено в своеобразные цветочные кулисы-рамку, обрамляющие телеэкран. При этом звуковым сопровождением видео служит женский голос за кадром, читающий любовные письма. Эта работа является весьма ярким примером постмодернистского метода совмещения на уровне одного плана выражения нескольких разнородных реальностей: частных интимных чувств, выражаемых в письмах – неизменный атрибут литературных любовных романов, коммерческого порно – новый жанр эксплуатации сексуальной темы и авторской иронии по отношению к обоим, выразившейся в сплавлении их в сентиментально-китчевом антураже.

Наиболее последовательное применение операции кеинга можно наблюдать в творчестве Ольги Тобрелутс. В ее игровых видео "Лаборатория Эксплоратория" и "Горе от ума" важным художественным приемом является замещение поверхностей архитектурных фонов видеоизображениями природных сред, инородных для ситуаций видеосюжетов. Орнаментальные живые метаморфозы из водорослей, "Птиц" Хичкока, синтезированных растительных образов становятся словно потусторонними делириумными фантазмагорическими пространствами, проникающими в реальный "террариум", обитатели которого –

⁷ Lev Manovich. The Language of New Media. Leonardo [Series] Cambridge, MIT, 2001.P. 141–142.

персонажи, в частности, грибоедовской комедии, разыгрываемой петербургскими художниками. А работу "Манифест неоакадемизма", полностью построенную на кеинге фрагментов живописных и скульптурных произведений искусства и живых героев, все тех же петербургских художников-неоакадемистов с полным правом можно считать и манифестом постмодернистского метода "культурно-историко-технического" монтажа – композитинга, следуя технологической метафоре Мановича.

Видео Натальи Борисовой "Аленький цветочек" и "Три верлибра" являются еще одним ярким примером использования кеинга как основного художественного приема. В первом видеотанце с его помощью герой (танцор Пафнутий) помещается в две принципиально противоположные среды-ситуации: путника на заснеженной железной дороге, как бы случайно попавшего в кадр видеокамеры, снимающей из окна проходящего мимо поезда; и достигшего некой цели отдыхающего на летней солнечной поляне. Во втором видео, посвященном теме феминизма и позиции женщины в отношении ключевых событий истории, с помощью кеинга моделируется уже ситуация не встроенности персонажа в некий контекст, но наоборот – их противоречия: на фоне телевизионных документальных кадров военного парада мы видим позирующих девушек-суфражисток, демонстрирующих одежду, на самом деле являющуюся чем-то вроде экрана для видеоизображения парада, как бы поглощающего их фигуры и преобразующего их из моделей в террористок.

"Летучие мыши" Татьяны Деткиной и Александра Николаева представляют собой уже генерированное с помощью компьютера трехмерное цифровое видео, где при помощи того же композитинга сюжет строится на основе своеобразного противопоставления двух пространств: внешнего реального, репрезентируемого фотографиями, и смоделированного с помощью компьютера искусственного 3D пространства комнаты. В своем видео, наталкивающим на мысль о теме "воспоминания о лете" как одном из присутствующих здесь мотивов, художники используют весьма интересный ход: вводя ностальгическую тему включением другой ретротехнологии (по отношению к компьютерному 3D) – фотографии. Причем сам фильм начинается с воспроизводства в технике компьютерной анимации самого процесса печати фотографии с помощью фотоувеличителя и последующей проявки фотобумаги в специальном растворе. В результате получается сюжетная симуляция как бы реальной или аналоговой фотографии посредством использования оцифрованного фотоизображения. Эффект получается весьма неожиданный: трехмерное одновременно, казалось бы, осязаемое виртуальное, но в то же время осязаемое искусственное приватное пространство комнаты становится для зрителя своеобразной переходной зоной в двумерный, но при этом более эмоциональный и чувственный, а потому более реальный мир приватной памяти фотографии.

Примечательно, что с момента внедрения первого средства технического (нерукотворного) воспроизведения реальности – фотографии более века назад произошла впечатляющая по своим темпам и технологическим достижениям эволюция медиа, вследствие чего радикально изменяется и сама логика и грамматика визуального языка, а, следовательно, и онтология реальности, репрезентируемой в образах. Давид Томас, провозгласивший нынешний цифровой этап развития медиа "постоптическим" и "постфотографическим", ставит вопрос об "экологии глаза", реализуемой в практике альтернативной культуры, которая "основывается на критике культурных приоритетов" и "которая может быть только продуктом стратегической инверсии в иерархической бинарной системе классификации продукт/процесс"⁸. Другими словами, речь идет о критическом отношении к самим технологиям, логике их функционирования и использования. И именно в практике альтернативного, по отношению к популярной массовой индустрии развлечений, медиаискусства путем художественного экспериментирования, как это было рассмотрено выше, выявляются качественно новые проблемы, идеи, перспективы технологически медиированного производства содержания.

⁸ David Tomas. From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward Postoptical Ecology of the Eye. In: Electronic Culture.

Technology and Visual Representation. Ed. by Timothy Druckrey. NY: Aperture, 1996. P. 146.



Алексей Исаев, Москва

Лета

1994. 7'00". Hi-8

Первая версия видеофильма (съемки "в живую" без перемонтажа).

Концепция съемки, света и звука авторские.

Ассистент по звуку из группы "Восьмой день".

© А. Исаев.

Видеофильм фиксирует микроперфоманс, основными составляющими которого являются вода, свет и звук. Камера в реальном времени фиксирует "психологическое и энергетическое" состояние струи воды, фокусируясь на ее графической "асцилограмме" (засняты различные фазы активности). Эффект микросъемки позволяет увидеть неожиданно непривычный имидж обычного явления, обладающий иной эстетической ценностью. Этот эффект усиливается резонансом звуковой "партитуры". Музыкальная гамма, которая лежит в диапазоне звучания различных металлических емкостей, заполняемых водой. Графическая форма активности на определенных отрезках фильма не совпадает (диссонирует) с звуковыми характеристиками объекта съемки, что усиливает эффект расслоения образа. Как результат, вода фиксируется в иной, возможно, метафизической или инфернальной сущности. Что определяет и название фильма.

Смысловые особенности видеоработы:

1. Немотивированный опыт,
2. Иррациональный опыт,
3. Гипнотический опыт,
4. Эстетический опыт (графичность – символичность – знаковость),
5. Расщепление чувственного опыта восприятия реальности, как результата отсложения смысла от образа (перекодировка смысла образа),
6. Как следствие дематериализация объекта.

Технические особенности:

1. Камера развернута на 90 градусов.
- Вертикальное движение струи воды (с характерной динамикой падения и "веса") экспонируется как энергия горизонтальной направленности.
2. Эффект микросъемки (глубокая фокусировка).
 3. Гиперувеличенная детализация объекта, позволяющая показать обычно скрытые уровни явления.
 3. Эффект контрастной экспозиции с жестко направленной "точечной" подсветкой.

Алексей Исаев



Юрис Лесник, Санкт-Петербург

Топология в скульптуре

1993. 2'40". VHS.

Проект реализован при компьютерной поддержке ASKoD video.

© Юрис Лесник.

Созданное с использованием минимальных средств, само минимальное по форме видео представляет бесконечные циклические "перевоплощения" детской мягкой игрушки-трансформера, которая при выворачивании наизнанку превращается из одного анималистического образа в другой, напоминающий по форме архаического каменного истукана. Индустриальный объект и к тому же детская игрушка, называемая скульптурой; ее незатейливая форма, трансформирующаяся туда-сюда, топологию которой как бы исследует автор; и трудоемкий мультипликационный прием видеосъемки вместо компьютерного морфинга, выполняемого специальной программой, – все это не что иное, как проявление, возможно, и ненамеренной, иронии в отношении как предмета, так и средств современного искусства, иронии, основанной на тактике, своего рода, культурного регресса, что является столь популярным приемом у художников-постмодернистов.

Татьяна Горючева



Группа "Синий Суп", Москва

Coitus Suitas

1996. 6'30". Betacam.

Музыка – Алексея Добрава.

Камера – Даниил Лебедев.

Звук – Валерий Патконен.

© Студия "Сине Фантом"

© Агентство "Синий Суп"

"Coitus Suitas" "Синего Супа" представляет собой оригинальный видеовариант арт-пип-шоу. Видеотехнология, революционизировавшая порноиндустрию, превратив секс в шоу домашнего формата, максимально приближенное к пространственно-временной реальности зрителя, здесь используется для воссоздания визуального эффекта ретроаппарата для просмотра эротических картинок. Однако при этом на прокручиваемых снимках-негативах предстают не позирующие секс-модели, но произведения искусства с изображением обнаженных женских тел, включая греческую классическую скульптуру.

Татьяна Горючева

Киселевой (представляющей парижскую сцену) "Plane", в которой созданная ею банальная видеодокументация, довольно точно выражает особую чувственность переживаемого нами временного состояния.

Союз видео и перформанса, возникший сначала как раз в форме документации, вообще решающим образом повлиял на историю видеоарта как на Западе, так и в России. Считается, что Нам Джун Пайк, покупая чуть ли не первую портативную камеру Sony, появившуюся в 1965 году, руководствовался необходимостью задокументировать перформансы Флюксуса в Нью-Йорке. В России подобное по значимости событие произошло, когда Сабина Хенсен привезла в 1983 или 84 году видеокамеру, чтобы снимать акции "Коллективных действий".

Последний факт примечателен тем, что демонстрирует отставание русской художественной сцены почти на 20 лет. Говорю это не в качестве критики. Художественная хронология демонстрирует как раз обратное, а именно, что в Советской России все инновации воспринимались буквально "с пылу, с жару". Легендарный Слепян начал экспериментировать с живописным хеппенингом еще в конце 50-х, чуть ли не раньше Капроу и Дайна. Взять хотя бы динамику образования групп, так или иначе занимавшихся художественными действиями. 1962 – образуется группа "Движение". На протяжении 70-х устраиваются акции такими художниками, как Комар и Меламид, Рошаль, Герловины, "Мухоморы". 1976 – начинаются акции "Коллективных действий". 1980 – начинается перформансная активность "Тотарта". В 80-е годы эта деятельность для России уже не новинка.

Конечно, по своему размаху она не может сравниться с тем, что происходило в Европе, Америке и Японии. После того как Кейдж и Поллок открыли после войны путь тотальной свободы художественной экспансии, последовал целый вал художественных практик, основанных на личном, телесном вовлечении художника в стихию искусства. Пионерами здесь были: группа "Гитай" в Японии, Алан Капроу и Джим Дайн в Америке, Бен Вотье и Ив Кляйн во Франции, Пьеро Манцони в Италии, Флюксус в Германии, Гильберт и Джордж в Британии, Герман Ницш и Шварцкоглер в Австрии.

То, что происходило на русской художественной сцене (особенно если учесть, что все это сосредотачивалось в Москве), было сопоставимо с Западом в смысле развитости модернистского процесса. Но в техническом отношении русские художники были оснащены гораздо слабее. Они правда пытались восполнить отставание с помощью средств кино, так фильмы Звездочетова датируются серединой 70-х, но то, что интенции не были реализованы и отставание в развитии видеоарта является фактом, во многом конечно, объясняется недостаточной материально-технической базой.

На Западе видео началось с 1965 года с появлением относительно дешевых видеокамер Sony. В конце 60-х – начале 70-х годов Пайк, Фостель, Науман, Рослер, Аккончи, Герц, Розенбах, Экспорт, Бружевский и многие другие уже использовали видеотехнику для исследования целого комплекса проблем, которые можно свести к идее физиологического, телесного освоения видеопространства. Видео- и телепространства стали интересом пристального внимания художественной мысли, поэтому этот этап развития отмечен таким большим количеством формальных экспериментов, в которых перформанс играл важную роль.

Русские художники присоединились к развитию видеоарта на более позднем этапе, когда видео перестало быть терра инкогнито для искусства. Художественная мысль признала видео в качестве полноценного изобразительного средства, в качестве инструмента, позволяющего исследовать и

визуализировать различные аспекты актуального, такие как проблемы коллективного бессознательного, доминирования и подавления, новой темпоральности, формирования идентичности и т.д.

Поясню это на следующем примере. Всем известна (особенно после показа в России в рамках выставки "Черный ящик") работа Дугласа Гордона "Divided Self", которая по своим формальным признакам представляет из себя минималистический автоэксперимент с камерой. Однако в отличие от классики жанра это видео не считается как самодостаточный мессидж. Фильм изображает, как две мужские руки, одна волосатая, другая бритая, борются друг с другом. Только изучив бэкграунд творчества Гордона, узнав, что он работает с памятью, с "другим" составляющим нашу идентичность, и поняв, что этот перформанс визуализирует, как различные сущности борются внутри человека, оцениваешь, как остроумно и тонко шотландец использовал форму видеоперформанса для визуализации и драматизации всех этих тонких материй.

"Divided Self" очень отчетливо иллюстрирует тенденцию, характерную для развития жанра в конце 80-х – начале 90-х годов. Ее основные черты: экзистенциальная вовлеченность, возвращение к сюжетности, нарративности, коммуникативности. Эта тенденция наблюдается в работах таких ведущих авторов конца 80-х – 90-х, как Пьерик Сорен, Мэтью Барни, Пиппилоти Рист, Дуглас Гордон, Со Я Ким, Сэм Тэйлор Вуд, Трэйси Эмин, Маририка Мори, Пол Маккарти, Питер Ленд, Катаржина Козыра, Кристиан Янковский и др.

В то же время, формально видеоперформанс начинает приобретать свойство экранности. Если для пионеров видеоперформанса их глубоко личное отношение с камерой было важнее, чем с экраном, то для современного видеоартиста это соотношение пересматривается. Даже работая с камерой, художник рассчитывает на последующую репрезентацию. Экран осмысливается как интерфейс художественного эксперимента, вынесенный в пространство стороннего наблюдателя. Это является признаком усложнения представления о структуре пространства, появившегося в искусстве в результате формальных экспериментов тридцатилетней давности. Замечу, что развитие этого представления способствовало широкому распространению жанра видеоинсталляции.

Русские видеохудожники вступили на сцену, когда описанная пространственная конфигурация стала данностью. Поэтому пафос их экспериментов уже отчетливо обращен наружу, на экран, и зачастую достаточно демонстративно. Тенденция развития этого пафоса стала ведущей для видеоперформанса на протяжении всех 90-х годов. Даже в таком формальном видео, как "Свет в тоннеле" А.Беляева и К.Преображенского, отдающего дань ранним экспериментам Пайка и Вайбеля, отчетливо прослеживается воля к социальной позиции, к критике масс-медиализации войны. В работе Гии Ригвавы "Они все врут" мессидж, обращенный наружу, уже доминирует. Формальный эксперимент с видеоперформансом, но проводимый скорее в плане языка, представляют работы О.Кулика "Красная комната" и М.Ильяхина "Туннель", которые тоже надо понимать в связи с очень личными аллюзиями, присутствующими в обоих работах. Но наиболее отчетливо тенденция использования видеоперформанса для исследования феномена социального, на мой взгляд, проявилась в представленной в разделе работе Д.Булныгина "Лола".

Следующее рассуждение относится уже к экранному видео в его главной функции – репрезентировании. Медиа здесь используется для передислокации художественного действия из актуальной модальности в репрезентативную. В отличие от эфемерной документации, как в случае с "Коллективными действиями", этот вид видео не имеет никаких претензий, чтобы стать искусством, а просто сделан в форме искусства. В качестве примера в разделе представлены работы Д.Гутова,



Елена Ковылина, Москва

Вальс

2001. 15'00". Betacam.

Камера – Walter Lenertz.

© Елена Ковылина.

Елена Ковылина представляет поколение художников, начавших работать в конце 90-х. Наибольшую известность имеют как раз ее перформансы, которые она обычно документирует на видео. Художница старается поднимать в них актуальные (гендер, война, национальная идентичность), а иногда и просто "горячие" темы (например, перформанс "Курс рубля", 1998).

Работа "Вальс" – скорее документация перформанса, однако поскольку перформанс был достаточно длинный и основывался на повторяющейся системе действий, эта документация смонтирована так, чтобы сделать саму акцию презентабельной.

Перформанс сделан в Берлине в галерее Volker und Freude в связи с выставкой, посвященной Роберту Раушенбергу. Место действия – просторный зал с эклектическими архитектурными деталями, с каменным полом и зеркалами, двери которого выходят в сад. Ближе к входу установлен стол, на котором стоят около 30 рюмок водки и лежат советские военные награды. Звучит "трофейная" музыка. Художница, облаченная в черный халат до колен (подчеркнуто нейтральный наряд), предлагает одному из зрителей танец. Сделав с партнером несколько кругов по залу, она выпивает водку, разбивает стакан об пол, а себе на халат прикалывает одну из наград. Партнеры меняются, художница напивается, а пол покрывается разбитым стеклом. Совершая последние круги танца, она уже едва стоит на ногах, падает на пол, увлекая того, кто вальсирует с ней, снова поднимается. Перформанс заканчивается, когда на столе не остается больше ни водки, ни наград.

Работа интересна драматичностью действия и личной, физиологической вовлеченностью исполнительницы. Если сравнить стиль Ковылиной и Ребекки Хорн, в мастерской у которой она в данное время проходит курс обучения, можно заметить, что хотя немецкая художница также была склонна к театральным эффектам (например, "Носорог", 70-е), она исполняла свои перформансы более беспристрастно, решая скорее формальные задачи.

Ковылина же вносит в свою работу искренний психологизм, который как раз и подчеркивает ее документирующее видео.

Константин Бохов



Владимир Сальников, Москва

Танцующий Шива и его адепт

2001. 8'10". Hi-8.

Камера – Нина Котел, Владимир Сальников.

Монтаж – Владимир Сальников.

Использована музыка Сергея Загния.

Пианино – Антон Батагов.

© Владимир Сальников.

"Танцующий Шива и его адепт" рассказывает о лете 2001 года, сезоне катастроф, когда взорвали переход на Пушкинской площади в Москве, утонула подводная лодка "Курск" и сгорела телебашня в "Останкино", из-за чего разразился политический кризис, чуть не обернувшийся сменой власти. На ленте изображена вечеринка. Это веселятся современные московские художники, что соответствует пушкинской идиоме "пир во время чумы". Танцующая пара – это автор и художник Андрей Монастырский, пригласивший автора на индийский танец. Автор пытается изобразить бога Шиву, созидającego и разрушающего. Его партнер – адепта Шивы. Танец перемежается кадрами горячей телебашни, снятой автором со своего балкона, и веселым колокольным звоном из соседней церкви, посвященной чудотворной иконе "Тихвинской Богородицы". На все это накладывается музыка Сергея Загния.

Владимир Сальников

Алексей Исаев

Видеоарт и альтернативное телевидение. ТВ-арт?

На протяжении всей истории видеоарта одним из основополагающих элементов являлось присутствие телевидения. Фактически, именно благодаря телевидению видеоарт оказался в состоянии оказывать широкое и многостороннее влияние на большие и разные по своему составу зрительские аудитории.
Кэти Рай Хоффман¹

Видеотехнологии оказались в руках у российских художников лишь в самом конце 80-х – начале 90-х годов. Появление новых технологических возможностей повлияло на изменение творческой самоидентификации отдельных художников и на картину современного искусства в целом. Этот период наиболее ярко отражает идею экспансии телеэфира художниками, как посредством технологии, так и через индивидуальные художественные стратегии. Несмотря на относительную "массовость" этого явления в среде современного искусства мы затрудняемся судить о стадийном процессе формирования зависимости художника от средств массовой информации. Скорее, это характерно для видеоискусства в его профессиональном, национальном и историческом диапазоне. Мы можем говорить об общей тенденции взаимопроникновения индивидуального сознания в общественное и обратно через масс-медиа технологии. В этом случае художник является **медиумом** медийного пространства. Это одна из основных характеристик природы искусства от его истоков и до наших дней, не зависящая от среды его обитания и позволяющая интерпретировать роль видеохудожника как спирита, чревовещателя, мессии и умного пройдохи. Действительно, где бы не находился наш медиум, независимо от страны и технологического уровня цивилизации, он непременно воспользуется случаем оказаться в центре внимания. Телевизионное вещание XX века подарило ему новые возможности. Все историческое многообразие художественных манипуляций со зрителем и с собственным имиджем стало доступно ему через масс-медиа технологии на экране телевизора. С другой стороны, телевидение, благодаря технологии виртуализации вещателя и возможности превращать информационно-коммуникационные каналы в "сверхреальность" зрительского бытия, само превращается в медиума-мутанта, ежеминутно меняющего свою личину.

Художественно-социологическая теория Херберта Маршалла Маклюэна (представителя техницизма в философии культуры) стала отправной точкой для исследований художников и их практических шагов на ТВ.

Маклюэн идентифицировал нервную систему с электронным контуром и считал, что, общаясь друг с другом посредством масс-медиа коммуникаций, человечество воссоздает единство мироощущения (присущую культурам общинно родового строя). Так, соединив механизмы передачи информации в единую сеть, человек восстановил племенную деревню в мировом масштабе.

Маклюэн отождествил современную среду обитания человека с искусственным объектом: "планета приобрела статус произведения искусства". Следовательно, человечество – это объект художественных манипуляций. Технику он воспринимает как посредника человека в манипуляции человеческими ощущениями, а, следовательно, технологией искусства. Средства же коммуникации – это особые концентрированные способы художественного выражения, которые "обладают свойством, подобно поэзии, диктовать свои собственные правила". Маклюэн создает свою теорию государства, основанного на

¹ Кэти Рай Хоффман. Искусство, Видео и Телевидение. — В сб.ст. "NewMediaLogia/NewMediaTopia". М., 1995. С. 184.

электронных СМК. И в этом государстве бразды правления он вручает именно художнику, способному предвосхищать будущее"².

Однако эта красивая утопия шестидесятых годов так и не стала реальностью. Как и в истории культуры (имеется в виду точка зрения не хронологического, а логического порядка праворадикальной европейской философии), эпоха жрецов обновилась эпохой воинов, в след которой пришла эпоха торговцев. Аналогичная последовательность воплотилась и в новейшей истории масс-медиа. Новая идеологическая генерация масс-медиа конца XX века в России была названа "третья власть". Это уже не власть политическая или экономическая и даже не власть рекламы.

"Художник может создать ситуацию, коммуникативную среду, но не может управлять ходом событий"³.

Исторические взаимоотношения художника и телевидения могут быть представлены чувственной влюбленностью в голубой экран Энди Уорхолла в стилистике ток-шоу "Как я жил с телевизором" и спиритуалистическими опытами работы с видеотехнологиями Вуди и Штейной Васюлка.

"По-видимому, мгновенный характер видеозаписи и общественный аспект телевидения казались Уорхоллу неотразимо привлекательными. "Энди, – говорил Винсент Фремон, – хотел, чтобы камера старой студии на Юнион Сквер Вест, 33, работала постоянно". По словам Фремонта, Уорхоллу нравилась идея телевидения, возможность видеть себя совершенствующимся как актер на экране и внешне, выдавать экспромты и замечать, что тебя узнают на улицах. Эти телевизионные шоу похожи на посмертно опубликованные дневники Энди, донкихотские поиски славы и развлечений"⁴.

Вуди и Штейна Васюлка, пионеры видеоарта, вспоминают: "Когда мы сделали первые электронные записи в 1965 году, у нас все спрашивали: "Что это такое?", а мы говорили: "Видео". Тогда нас спрашивали: "Что такое видео?" Это понятие было никому неизвестно. Мы стали говорить, что это телевидение. Вот так все и началось. Хотя это слово имело другой смысл, "видео" – это альтернативное движение, противоположность телевидению. Появилась новая терминология – это видеосигнал, видеокультура и третий аспект... общественное движение против телевидения... Это означало антителивидение"⁵.

Между двумя полюсами осмысления медиального пространства ТВ, представленного Энди Уорхоллом и Вуди и Штейна Васюлка, находится целый пласт социокультурной рефлексии современного искусства. Это позволяет говорить о некоей "символической" ценности коммуникационных потоков не только в искусстве и культуре, но и в общественном сознании.

"ТВ предоставило художникам и отдельным социально активным индивидуумам трибуну, с которой они могли бы декларировать свои альтернативные взгляды. В соответствии с духом 60-х годов, с движениями авангарда и Флюксуса, видео было превосходным средством оппозиции антиискусства "высокому"

² Михаил Каменский. Художественно-социологическая теория Херберта Маршалла Маклюэна. – В сб. ст.

"NewMediaLogia/NewMediaTopia". М., 1995. С. 134.

³ Хейди Грюндманн. Сомнения и другие Добродетели. Некоторые аспекты телекоммуникационного искусства в Австрии. – В сб. ст. "NewMediaLogia/NewMediaTopia". М., 1995. С. 134.

⁴ Джон Д. Ханхардт. Видео и Телевидение Энди Уорхолла. – В сб. ст. "NewMediaLogia/NewMediaTopia". М., 1995. С. 198.

⁵ Из интервью на II Медиа форуме ММКФ (июнь, 2001) для программы "От киноавангарда до видеоарта" ("Пастыри волн, повелители цифр").

искусству и его институциям. Видео предоставляло художникам возможность объединить технологию, интересы общества и некую личную точку зрения и/или политическую перспективу для представления их при помощи телевидения на суд альтернативной художественной аудитории. Но с самого начала внутри самой видеоэстетики возникла дихотомия – является ли эта среда искусством или телевидением?"⁶

Особенность российской ситуации в области развития телекоммуникационных технологий характеризуется изначальной замкнутостью телевидения в идеологические рамки государственной доктрины. Этот период "безальтернативного ТВ" существовал до конца 80-х годов. До этого времени ТВ не являлось объектом внимания художественной среды, разве что стояло в ряду идеологических символов советской эпохи. Начало 90-х запомнилось нам как время демократизации общества и телевидения, которое в отличие от Европы быстро закончилось. По масштабам российской истории это две пятилетки, каждая из которых была мотивирована внешними и внутренними политическими факторами. Падение Советской империи и социокультурных канонов спровоцировало освобождение бессознательного "Я" российского менталитета. Современная культура чутко отреагировала на онтологический вакуум масс-медиа пространства. Художественному сообществу пришло время проявить свои медиумические способности в условиях гласности и открытых границ. Современное искусство к этому времени имело солидный опыт различных художественных тактик и стратегий, которые могли быть использованы в новых коммуникационных каналах, с учетом того, что бытовые видеокамеры уже появились в обиходе. Организовывались студии с нехитрым монтажным оборудованием, появлялись видеоработы и артпроекты для телевидения, передачи о современном искусстве. Феноменология альтернативного ТВ в России, возникает из потребности художников в презентации своих социокультурных и эстетических позиций в масс-медиа пространстве. Это произошло вследствие десакрализации культуры в целом, что отразилось на табуированной зоне contemporary art, оказавшегося без оппозиции к идеологии в маргинальном положении. Мода, как один из критериев оценки современного искусства (по Борису Гройсу), любит свет рамп. Атаки российских художников на телевидение похожи на реплики из зала или непрочитанные редактором телепрограммы видеомесседжи, они лишены телесного и социального контекста (исключением являются акции А.Осмоловского и группы Э.Т.И.). Создавая псевдохудожественные, псевдотелевизионные пространства, паразитируя на штампах масс-медиа сознания, иронизируя в духе карнавальная культуры Бахтина, они не создали альтернативного ТВ. Они создали феномен российской видеокультуры.

Надо отметить, что в анализе этой ситуации, а именно отношения художника и телевидения в России, мы сталкиваемся с задачей, подход к которой требует анализа не только истории современного искусства, но и средств массовой информации, включая ТВ, что выходит за рамки этого издания. Исследователь в области восточноевропейского видеоарта Кейко Сэй отмечала: "Рассматривая видео в каждой отдельной стране, нужно долго дискутировать по нему, так как видео – это окно в общество"⁷. Перестройка СМИ, включая ТВ, базировалась не на эстетических и социокультурных экспериментах, а на провокативных социально-политических интригах, что соответственно и воспринималось медиумами как социокультурный заказ. Именно эта тенденция и позволила радикальному московскому искусству пробиться к зрителю, но исключительно в новостных хрониках. Камера выступала в роли документирующего устройства. Тогда как арт-проекты, связанные с опытом "органической взаимосвязи" художника и ТВ, были вытеснены на периферию медийного пространства.

⁶ Кэти Рай Хоффман. Искусство, Видео и Телевидение. – В сб. ст. "NewMediaLogia/NewMediaTopia". М., 1995. С. 186.

⁷ Кейко Сэй. История развития видеоарта в Центральной и Восточной Европе. – В сб. ст. "Остранение", Германия, Баухауз, 1993. С. 24.

«Московские радикалы работали не с историей искусства, не с историческим акционизмом, нет, они работали именно с общественным мнением. Их задача заключалась в том, чтобы вызвать на свет и продемонстрировать законы действия общественного мнения, такие как стратегии исключения, остракизм или признание, поощрение»⁸.

В начале 90-х годов на российском телевидении появилось несколько программ, которые включали в свой сценарий материалы главным образом об альтернативной российской музыке (авангарде) и современном искусстве, а также репортажи о западных фестивалях, интервью со звездами европейской артсцены. К ним относятся программы "Экзотика", "Тишина 9", "Большая прогулка", "Программа А", "ТВ Галерея". При различных авторских подходах к подаче материалов, визуальному оформлению и специфическим отличиям в телевизионных форматах (место и время эфира), а также аудитории, эти программы эксплуатировали стандартную форму полуновостных, полусобытийных, немного репортажных, развлекательных передач для "молодежи". Эти передачи полностью покрывали потребность современного искусства в самопрезентации, учитывая то, что "зритель" программы есть ее потенциальный "участник". Большая часть программ начинала как музыкально-развлекательная, их ориентация на более широкий контекст современного искусства естественно проистекает из "кризиса жанра" авангардной музыки, которая с появлением "коммерческой попсы" была вытеснена из эфира. Тоже произошло с contemporary art, циничность и заумность которого не вписывалась в сетку телевизионного вещания. "Век" видеоарта тоже был недолог и оказался погребен под шквалом эффектных видеоклипов профессионального производства.

Насколько возможно подробнее мы хотели бы остановиться на телевизионной программе Татьяны Диденко "Тишина 9", выходившей раз в неделю по субботам (как сейчас говорят в "прайм-тайм") на РТР. Одна из причин – это смерть режиссера и отсутствие каких-либо описаний телепередачи, которые можно было бы поставить в ряд с описаниями других программ. Другая, это "архетипичность" сценарной и визуальной концепции "Тишины 9", как передачи о современном искусстве начала 90-х. Татьяна Диденко удивительным образом воплощала собой авторитет в "официальных" кругах телевизионщиков, как представитель "неофициальной" культуры и пользовалась симпатией в среде художников и музыкантов. Развитие концепции "Тишины 9" от первого до последнего выпуска характеризует следующее:

1. Это постепенный отход от "авторского телевидения" (смысловая и визуальная среда передачи является объектом осмысления автором программы).
2. Предоставление художникам эфира в качестве ведущих и авторов сценария.
3. Переход от использования видеоматериалов, как элементов визуального украшения документальных съемок, к прямым цитатам видеофильмов как материала, имеющего собственную художественную ценность.

Это общая тенденция телевещания в диапазоне "авторского ТВ", которое так и не переродилось в альтернативное телевидение. За исключением однодневок и "пилотных" номеров вышеозначенные передачи смогли в течение значительного времени наполнять эфир информацией о событиях и тенденциях современного искусства в этот период.

Таким образом, можно определить появление художника на телевидении в первой перестроечной пятилетке как "мерцающее" и неприметное как для общества в целом, так и для культурной ситуации, что, на наш взгляд, намного привлекательнее для реставрации этого исторического явления. Поэтому данный

⁸ Дмитрий Пименов. Медиа технология московских радикалов.— В кн. "Против всех П.". М., 2001. С. 73.

раздел включает в себя практические и эстетические опыты взаимопроникновения и корреляции масс-медийного пространства и современного искусства. Многие из описанных нами работ по тем или иным причинам нашли своего зрителя только сегодня на фестивалях, на специальных показах и в исключительных случаях на ТВ.

Наибольшим нашим интересом пользуются не вышеописанные телепрезентации современного искусства (они представляют собой дружественный по отношению к видеоискусству контекст), а те немногочисленные концептуальные и эстетические опыты художников, которые в полной мере могут претендовать на статус альтернативного телевидения, появившись на экране в этом статусе. Итогом первой перестроечной пятилетки были яркие артжесты на телеэкране, а также видеопродукция, выделенная нами в категорию "система собственного телевидения". Так же интересно отметить процесс поглощения телевидением редких представителей современной художественной культуры (например, известный режиссер Владимир Епифанцев с программой "Дрема", известный своими авангардными сценическими постановками на площадке ЦСИ на Якиманке в 1995 году).

Наиболее ярким проявлением художественной мистификации по праву считается "Пиратское телевидение" Санкт-Петербурга. Уже само название говорит о специфически российской проблематике внедрения современного искусства в масс-медиа (возможно, намекая на пиратский имидж всего российского ТВ, включая показы нелегальных программ и клонирования штампов западных телеканалов).

Характерны и персонажи, осуществившие эту акцию под лозунгом – "жизнь искусства – это инсинуация жизни". Это явление определяет антропоморфизм, характерный для питерского круга художников, который славится тенденциозными играми в неоплатоников, что отличает стилистическое отличие питерских инсинуаций от московских и прочих. Иными словами – горе от ума... Питерцы играют с культурными штампами, на чем основана сценическая конструкция "помпезной" экранизации "Горе от ума", а также иных шедевров классики и академизма. В то же время телеоткровения на тему "Ленин – гриб" приводили в интеллектуальное и рассудочное замешательство самые широкие массы общественности.

"Пиратское телевидение представляет себя как модель ложного телевидения, где Я есть зритель и Я есть исполнитель. Организация телевидения достигается посредством имитации государственной структуры телепередач с удвоением их сообщения. Устранение какой-либо критической оценки имитируемого дает возможность проходить между государственной машиной и подпольным репортажем. Уход из-под контроля осуществляется посредством самоконтроля – раздвоения: производитель образа – телезонд коллективных рефлексов – осуществляет контроль лишь посредством самовыверки. Телевидение, таким образом, провоцирует снятие контроля тоталитарной системы масс-медиа..."⁹...

Московские художники в противоположность Питеру работали в жанре делания авангардных концепций телевидения и в основном апеллировали к эстетизации технологии. Deus in machine – художественная концепция начала века, лежащая на стыке синтеза искусств и технологии, вновь обрела право на существование. Московский круг современного искусства определяет также заумь "политических" стратегий и, конечно же, манифесты и радикальные манифестации. Стилистическое различие между питерской и московской эстетикой мы делаем, основываясь на тенденции включения или исключения "пафосности" из объекта искусства, созданного при участии технологических приемов. Технология

⁹ Алеся Туркина, Дмитрий Мазин. Телескопинг как метод коллективной рефлексотологии. Доклад написан специально для фестиваля перформансов в Хельсинки, 1991.

совершенно, как когда-то говорили адепты технологической революции о машинах, а значит, прекрасна... Попытка противопоставления питерских и московских художников в данном случае используется для выявления эстетических подходов вторжения видеохудожников в зону масс-медиа, в частности на ТВ. Если питерские художники модернизировали видеообраз через модернизацию традиционных культурных символов, в основном не прибегая к технологии, следовательно, не возводя технологию в статус культурного феномена, то для московской ситуации характерна рефлексия на масс-медиа как на технологию, модернизирующую современную культуру, что наиболее четко проявилось в проекте "Система собственного телевидения" Студии эгоцентрических особенностей. Образным примером этой концепции является видеофильм с аналогичным названием, в котором центральным "психоделическим" имиджем экрана является фигура Кашпировского, как символа первой пятiletки перестроечного ТВ. В фильме также замечено присутствие запрещенного российским законодательством 25-го рекламного кадра. Видеоряд озвучен шумовыми (техническими) и иными помехами. Проект "система собственного телевидения" являлся итоговым для деятельности московской студии. Несмотря на то что само название имеет автора (В. Кошкин), сам проект складывался из индивидуальных эстетических установок группы участников. В основе проекта лежат такие понятия, как интерактивность, новизна технологической концепции, синтез различных жанров современного искусства в единую визуальную форму. Также стоит отметить выход на зарождающуюся аудиторию молодежных групп, исповедующих киберпанковскую философию Уильяма Гибсона. Можно описать основные три этапа развития проекта в следующей последовательности. Этап первый, когда студия перешла от работы над фильмами к проектной деятельности. Площадкой для этого стал фестиваль экспериментального видео, компьютерной анимации и проективного синтеза, прошедший в сквоте на Петровском бульваре. Кроме уникальной программы кино- и видеоавангарда на площадке чуть ли не впервые в России были реализованы проекты, синтезирующие в реальном времени импровизацию "движенцев" из группы "Сайра Бланш" и видеомиксов с компьютерной обработкой, музыкальные импровизации группы "ТриО" Сергея Летова, Максима Трефана с видео и компьютерным сопровождением. Неожиданным для публики и критики было появление на площадке эксперимента А. Бренера, Ж. Литичевского, Г. Виноградова, Н. Абалаковой и А. Жигалова. Второй этап – это непосредственное вливание события на ТВ, которое состоялось в прямом эфире "Программы А". Из четырех участников эфира (В. Кошкин, М. Трефан, А. Исаев, А. Бренер) на отвлекающий и бездарный вопрос ведущего: "В чем суть события?" – только искушенный ситуацианист и брeтер Александр Бренер связно ответил стихотворением.

Понедельник бя...

Вторник бя...

Среда бя...

Четверг бя...

Пятница бя...

Суббота бя...

Воскресенье бя...

Понедельник снова бя...

Следующим было предложение от передачи "Большая прогулка" (авторы – Ирина Шленская, Игорь Барбье) подготовить материалы о фестивале для эфира сообразно собственной идеологии, технологии и эстетики. Но, к сожалению, пока студия готовила видеоматериалы, передачу закрыли. На сегодня материалы "Системы собственного телевидения" существуют на видеоносителях и смонтированы как видеофильмы – "Видеосценарий", "Dance & Video", "Система собственного ТВ", а также хроника события и др.

Тенденции демократизации российского ТВ и масс-медиа изжили себя достаточно быстро, что аналогично произошло и с российским интернетом. Что касается последнего, то сроки расцвета и увядания оказались супербыстрыми. В целом история демократизации российского общества

и средств массовой информации, как зеркала общеполитических амбиций, оказалась скоротечной, насыщенной и является предметом особого анализа. Хотелось бы отметить, что наиболее ярко и отчетливо в течение этих лет проявили себя художники именно московского и питерского арт-сообщества, но также середина и конец 90-х характерна проявлением художественной активности российских регионов. К ним относятся Новокузнецк и Нижний Новгород.

Одна из причин художественной активности в области видеоарта и в частности ТВ-арта, основана на специфике регионального телевидения. Это low-tech, в нашем случае это – технико-экономическое обоснование низкобюджетного производства и отсутствие профессиональной конкуренции, что позволило художникам в регионах взять на себя выполнение части социокультурных заказов в "стилистическом" русле видеоарта.

Следующая пятилетка сформировала стиль "поколения Pepsi" молодежной культуры, которая ютилась на клубных, фестивальных и выставочных площадках. Это явление, с одной стороны, попадает в категорию ироничного поп-арта, специфика которого сводится к телемиксам, псевдорекламе и иным мистификациям, изготовленным с помощью видеотехнологий. Также стоит отметить провокативные акции в духе телешоу на московской профессиональной артсцене художников круга "contemporary art" (термин использован в строгом соответствии с "официальной" художественной критикой 90-х) и дружественные артжесты в сторону рекламной индустрии. Изначальный всплеск художественной активности в сторону телеэкрана заметно снизился, большая часть художественных инициатив вернулась в зону современного искусства, а именно стало видеоартом, использующим "телемиксы" в качестве исходной мотивации автора имитировать коммуникативный диалог с телезрителем. По мере того как рекламные блоки на ТВ стали неотъемлемой сущностью телевосприятия, творческая активность художников перекинулась на идеологию потребительства и потребителя, окончательно забыв свои медиумические способности.

Современное искусство времен масштабной потребительской рекламы, так же как товар без упаковки, невозможно представить без ироничной художественной мимикрии, как вещь, продающуюся по спекулятивно раздутой цене. Это действительно шокирует зрителя-потребителя, который не понимает, почему копия стоит дороже оригинала. Подобный прием конвертации одного в другое и обратно на сегодняшний день имеет смысл только при изменении реальной стоимости конвертируемого объекта, поскольку изменение его эстетической ценности критикой современного искусства успешно доказана. Граница между высоким и низким – это условность, лежащая в системе критериев и доказательств, представляющая для критика больший интерес, чем сам объект. Опуская длинный список имен российских и западных художников, успешно работавших на этом поприще, перейдем непосредственно к анализу новотехнологичных форматов взаимоотношения видеохудожника и теле-рекламы. Как известно, рекламное время на телевидении делится между политической, социальной, имиджевой (стилистической) и коммерческой рекламой товаров и услуг. Что касается первых трех, то работа художника с этими сложными величинами в эфирное время требует ряда условий. К ним относятся продюсерские вложения, ангажированность художника и дорогостоящая техническая база. Как правило, проекты подобного рода, реализованные на ТВ, являясь артжестом не попадают в сферу интересов видеоискусства. Примером того могут быть телешоу О. Кулика "Партия рогатых" или телеакции А. Осмоловского "Против всех партий". В то же время ТВ проект Гии Риггавы "Ты можешь положиться" на меня является классикой российского видеоарта, так же как "Манифест неоакадемизма" Ольги Тоблерутс. Тогда как видеоработа Андрея и Юлии Великановых "В джазе только тампаксы" – это ироничная презентация товаров в сфере услуг, что, возможно,

подчеркивает ее социальный подтекст, но, как было сказано выше, выражает идеологию второй пятителки телевидения и отражает идею демократизации цен, а не общества и ТВ.

В 1990-е годы многие сквоттеры отrekliсь от веры в медиа. Осознание того, что вся информация, в том числе их собственная, подчиняется законам медиа и является лишь некоторой частью огромного набора данных, привело к здоровому медиарелятивизму¹⁰.

Подводя итог краткого анализа ситуации взаимной экспроприации художника и телевидения, можно сказать, что альтернативное ТВ в России существовало, но только как форма инакомыслия, присущая артсцене. Современное искусство, попадая на телеэкран, теряло свою актуальность и коммуникативность. Но эти, на первый взгляд, неудачные опыты обогатили российское видеоискусство, заключая в себе историзм стремительных тенденций новой экранной культуры и медиаискусства.

P.S.

Именно как ответ на теоретические труды Маршалла Маклюэна, как взрыв, как манифест рождения альтернативного ТВ рождается работа Нам Джун Пайка "Глобальный кайф" ("Global Groove", 1973)

"Это быстро промелькнувшая перед глазами картина видеопейзажа завтрашнего дня, когда ты будешь иметь возможность переключиться на любой телевизионный канал на Земле, а программа телепередач будет такой же толстой, как манхэттенский телефонный справочник"¹¹.

Нью-Йорк 10 Гирт Ловинк. Сквоттер, Киберпанк, Дейтаденди. Амстердам и Альтернативные медиастратегии. - В сб. ст.

"NewMediaLogia/NewMediaTopia". М., 1995. С.58.

¹¹ "La collection video du Musee national d'art moderne Video et apres". - In: Nam June Paik, Global Groove, Нью-Йорк 1992. P. 226.



Ленин - гриб

Автор и ведущий – Сергей Шолохов.

Гость – Сергей Курехин.

5 канал Санкт-Петербургского ТВ.

1992. 30'00".Betacam SP.

© "Континент СП"

Два образованных молодых человека показали всем, до чего можно договориться в непринужденной дружеской беседе, взяв объектом обсуждения одну из самых табуированных тем (В.И.Ленин), и при помощи бредовых, но очень убедительных доводов довели ее до полного маразма, лишней раз подтвердив почти безграничную власть телевидения над зрителем, о чем говорит вызванный программой громадный общественный резонанс

Евгений Шевский

"Ленин – гриб" как одна из гениальных атак на массовое сознание.

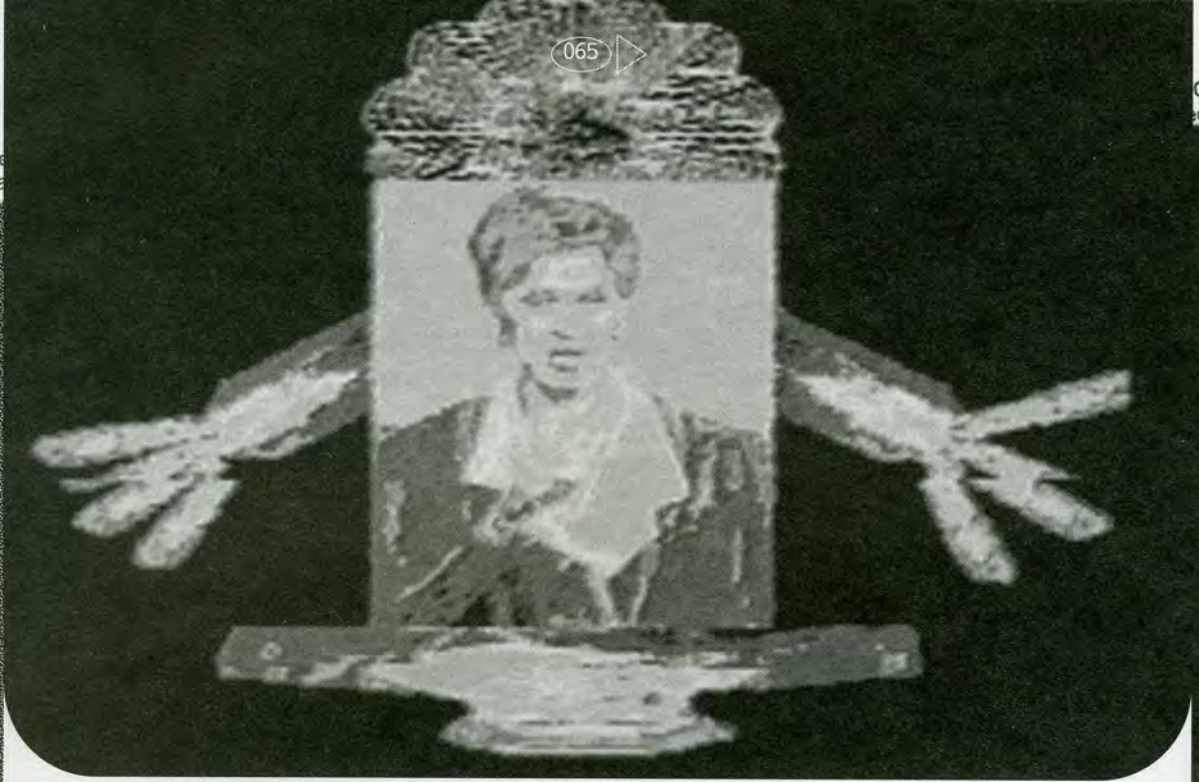
Сюжет задумывался как новая рубрика "Сенсации и гипотезы" в рамках программы "Пятое колесо", целью которой был новый подход к хорошо известным событиям в нашей стране и во всем мире и хорошо известным фактам. "Приглашенным" гостем автора программы и ведущего Сергея Шолохова и данной новой рубрики стал известный музыкант (в анонсе для телевизионных слушателей – известный политический деятель, только что вернувшийся из Мексики, где и занимался исследованием темы "Ленин – гриб"), Сергей Курехин.

И началось... Поводом для передачи стал один из фактов, который, по мнению беседующих, проливает свет на тайну октябрьской революции, а именно употребление нашим вождем макрогрибов, имеющих галлюциногенное воздействие на организм и дающий иной путь познания мира и построения настоящего и будущего. Именно этот факт в его биографии, ранее не замеченный исследователями, позволяет нам говорить о вожде, как великом драматурге и режиссере, реализовавшем грандиознейшее из всех ранее виданных зрелищ (Октябрьскую революцию) под явным воздействием галлюциногенных средств.

Программу "Ленин – гриб" Сергей Шолохов сочинил с композитором Сергеем Курехиным.

Когда показывали передачу "Ленин – гриб", страна была в состоянии шока – в этот день рижский омон брал штурмом Вильнюсскую телебашню, а президент Буш объявил войну Хусейну. Страна замерла перед телевизорами, задавая вопросы: Почему? Зачем? Как могло такое случиться? И по словам автора программы "предложенная нами теория была ответом на многие вопросы".

Ольга Шишко



Система собственного ТВ ("Студия эгоцентрических особенностей", Москва)

1) Вадим Кошкин, Москва

Система собственного ТВ

1994. 5'30". Hi 8

2) Алексей Исаев, Вадим Кошкин, Владимир Кромин, Москва

Dance&Video

1994.5'00". Hi-8.

3) Алексей Исаев, Москва

Видеосценарий

1994. 8'00". Hi-8.

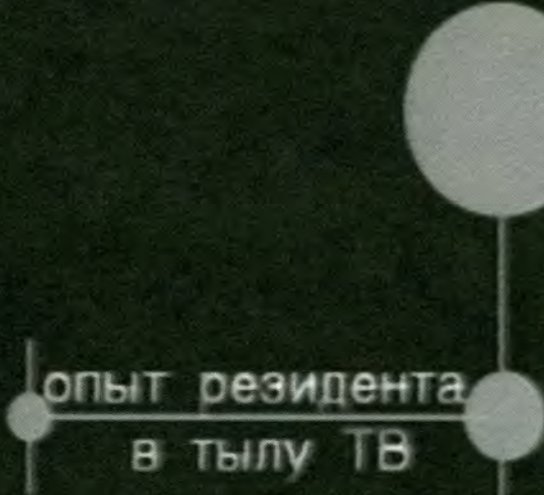
© Студия эгоцентрических особенностей.

Эгоцентрические особенности – термин лженаучной психологии, описывающей процесс формирования внутреннего монолога человека и его, отличительных от других индивидуумов, мыслеобразов. У художников видеостудии существовали контакты на различных российских и зарубежных телеканалах. Деятельность студии нашла свое участие у Татьяны Дьяченко и Григория Шестакова в "Программе А", Игоря Барбе в "Большой прогулке", и ряда других. Фильмы демонстрировались, проходили прямые эфиры, шло обсуждение в прессе. Возникла Комиссия по новым технологиям при Союзе кинематографистов РФ, в которую были делегированы участники студии.

Данные видеофильмы задуманы как видеодокументация первого в России Международного фестиваля экспериментального видео, компьютерной анимации и проективного синтеза. Фестиваль прошел в сквоте на Петровском бульваре в марте 1994 года. Фильмы "Видеосценарий", "Dance&Video" – части первого в России видеокаталога – художественной документации фестиваля. Фильм "Система собственного ТВ" анонсирует видеопроjekt "Человек, слово, ТВ", производство которого осуществлялось Студией эгоцентрических особенностей.

Авторская концепция Студии близка серии арт-проектов Герри Шима начала 70-х. "Landart" и "ТВ Галерея", осуществленные в новом для художника ТВ-пространстве и подчеркивающие единство художника и произведения. Идея, объединяющая художников разных стран и поколений, сводилась к единой концепции: "На телевидении художник может свести свое произведение к выражению позиции, простому жесту, соответствующему его концепции. Произведением искусства становится единство концепции, ее визуального воплощения и художника, породившего эту идею" (Герри Шим).

(О.Ш.)



опыт резидента в тылу ТВ

Роман Корниенко, Новокузнецк

TV-программы "Дозор" и "Дуван"

© Роман Корниенко.

Ночной эфир на кабельном канале Новокузнецка.

"Основа программ: здесь находит воплощение идея человека с камерой – относительно свежая форма, главным достижением которой является то, что зритель испытывает эффект сопричастности к реально происходящему. В данном случае, для работы используется три темы, которые условно можно обозначить как человек, интересное, неизведенное.

Человек – это сфера общения. Выходя на дежурство, исследователь старается заговорить с как можно большим количеством людей, включаясь в чужие разговоры, знакомясь, спрашивая. Продолжительность общения не ограничена, последующие действия ничем не лимитированы. Это могут быть попытки реализовать какое-то из желаний человека и.т.д. Задача превратить случайную встречу и обычный день в яркое событие. Начинает действовать формула жизнь–кино.

Интересное – это все те забавные мелочи и случаи, происходящие вокруг каждый день. Видеозарисовки – то, что не требует комментария, но интересно с точки зрения видеоряда (например, погода). Кроме того, сюда же можно отнести репортажи с мероприятий, концертов и других событий.

Неизведенное – сюжеты о малоизвестных местах, рассказы о работе, увлечениях людей, посещение их домов и.т.д. Например, интересное здание, а что в нем находится, кто работает. Заходишь, спрашиваешь, снимаешь. Фактически съемки представляют собой спонтанные действия, документируемые компактной камерой. Существование видеоарта на ТВ возможно лишь в особых формах, при условии изменения восприятия и самого телевидения автором, при этом речь должна идти уже о медиаарте на ТВ, как искусстве влияния, искажения, опосредованном средствами телематической коммуникации.

Телевидение – пространство медиаартиста.

Отказ от участия в процессе телематической коммуникации, означает отказ от попыток популяризации видеоарта и медиаарта в целом".

Роман Корниенко



Юлия Овчинникова, Москва

Арт-клип, или Искусство показа Искусства

2000. 3'00". Mini DV.

Идея, сюжет, операторская работа – Юлия Овчинникова.

Компьютерная обработка, музыка – Платон Инфантэ-Арана.

Работа была осуществлена при поддержке Центра современного искусства Сороса (Москва) и Студии "Art via Video".

© Юлия Овчинникова, Платон Инфантэ-Арана.

© Центр современного искусства Сороса.

Идея создания "арт-клипа" возникла в результате поисков новой формы репрезентации contemporary art на телевидении. Структура "арт-клипа" повторяет привычную зрителям структуру клипа музыкального. Это самодостаточный трехминутный сюжет. Разница заключается в том, что на первом месте в "арт-клипе" стоит изобразительный ряд, под который специально подбирается или пишется музыка.

"Арт-клип" может существовать как новый самостоятельный телевизионный жанр или как вспомогательный элемент, включенный в традиционные нарративные формы передач.

Первым экспериментальным опытом стал "арт-клип" под названием "Пустое действие?"

Клип предваряется ремаркой:

Известный акционист, лидер самой влиятельной эзотерической группы московского концептуального искусства "Коллективные действия" Андрей Монастырский выступает в качестве очередной жертвы ненасытной масс-медиаальной машины.

Юлия Овчинникова



Андрей Гагарин (Андрей Великанов и Юлия Великанова),
Москва

В джазе только тампаксы (Some like it without sugar)

1999. 3'00". MJPEG.

© Андрей Гагарин.

Использовано фортепьянное трио Дмитрия Шостаковича.

Главным героем является маленькая бутылочка моющего средства "Fairy", которая, согласно законам киножанра, появляется в ответственный момент после тягучего саспенса и гармонически разрешается в торжественный апофеоз современной медиа-культуры. Дмитрий Дмитриевич Шостакович, фортепьянное трио которого использовано в фильме, когда-то сочинил "Песню о встречном", медиахит другой эпохи. Сочинять музыку для рекламных роликов – дело не очень почетное, и вряд ли он делал бы это, будь жив сейчас, но сам композитор, безусловно, был фигурой медиапространства.

"Мой фильм можно рассматривать как игру образов и символов этого медиапространства. Я не думаю, что его сложно понять, но странным образом получилось так, что некоторые журналисты и критики, упоминавшие мой фильм, неосознанно продолжали игру Рыцаря и Алисы, начатую тем, что я дал двойное название фильму. Как правило, это происходило при неправильном переводе. Например, "Some like it without sugar" было однажды переведено как "Нечто вроде этого без сахара".

Андрей Великанов



Экзотика, Москва

Российское телевидение (РТР).

Автор и ведущий – Андрей Борисов.

1991–1996.

© ЭМ "Артель".

Программа "Экзотика" выходила в эфире Российского телевидения (РТР) с 1991 по 1996 г. Первоначальный хронометраж – 60'00". Периодичность – 1 раз в месяц. Концепция – телевизионный журнал о современной альтернативной музыке.

Героями программы были Петр Мамонов, Сергей Жариков (ДК), Дэвид Томас (Pere Ubu), Ник Кейв, Марк Смит (The Fall), The Young Gods, Ordo Equitum Solis, Фред Фрит, Н.О.М., Н.Х.А., Vasilisk, The Residents, Марк Алмонд, Питер Хэммил и др. Коллектив единомышленников первоначально состоял из четырех человек: продюсера Андрея Борисова, режиссера Дмитрия Великанова, редактора Ирины Варламовой, ассистента режиссера Дениса Ларионова.

Всего в эфир вышло 32 выпуска. Арт-видео фестиваль зародился в недрах программы в результате интереса творческой группы к альтернативному искусству как таковому. Первый арт-видео фестиваль "Экзотика" состоялся осенью 1992 года в Ижевске и далее каждую осень: 1993 г. – Калининград, 1994 г. – Сочи, 1995 г. – Санкт-Петербург.

Призы присуждались в трех номинациях: "Фильм", "Клип", и "Видеоарт". Членами жюри в разное время были – Сергей Курехин, Артемий Троицкий, Татьяна Диденко, Игорь Алейников, Глеб Алейников, Андрей Гаврилов, Леонид Захаров, Ольга Лялина. Лучшие видеоработы включались в сборники, которые принимали участие в конкурсных и внеконкурсных показах на зарубежных видеофестивалях в Германии, США, Дании.

Андрей Борисов



"Демо", Санкт-Петербург

1995–2002.

6-й канал, Санкт-Петербург, "СТС", "Культура", Москва.

Автор и ведущий – Викентий Дав.

© Центр современного искусства Сороса, Москва.

© Сине Фантом.

"ДЕМО" – это телепередача о классическом и современном изобразительном искусстве. Выпуски цикла посвящаются художникам, фотографам, дизайнерам, архитекторам, видеоартистам, модельерам, внесшим достойный вклад в развитие Санкт-Петербургской и мировой культуры. Выполненный в необычной для отечественного ТВ визуальной форме, этот цикл способствует привлечению широкой (в основном молодежной) аудитории к изобразительному искусству и его популяризации. Уникальность программы "ДЕМО" состоит в том, что это и информационный, и художественный проект: каждый выпуск является законченным произведением видеоконкрета, которое можно проецировать даже без звука на видеоэкране в танц-клубе или на рэйве (МАМА, Грибоедов, г. Москва, Рига, Берлин, Баухауз, etc).

Викентий Дав

"Демо" – явление настоящего телевизионного искусства, которое только нарождается и "является важнейшим из искусств". Проект "Демо" несет большую культурологическую миссию, освещая деятельность других (не-телевизионных) визуальных искусств, хоть в какой-то мере восполняя недостаток информации о них на всех без исключения других каналах телевидения.

Тимур Новиков

есть, своего рода, идеологическая диверсия, где сам художественный жест играет роль одновременно деструктивного и конструктивного инструмента. Посредством него не только деконструируются исходные значения обоих феноменов в культуре, но воссоздается новая семантическая конструкция – квазиизобретение домашнего караоке–псалтыря.

Здесь уместно вспомнить формулировку М.Бахтина, определившего произведение искусства как идеологический продукт и объект общения в противовес идеям о произведении искусства как прикладном орудии или предмете индивидуального потребления⁶. Интересно, что сам Бахтин настаивает на том, что функционирование художественного произведения определяется социальными связями, утверждаемыми в нем, но при этом умаляет функциональное значение социального контекста, определяющего прагматическую логику существования искусства в культурной системе и отношения к нему публики и профессионалов. Только с революционным жестом Марселя Дюшана, выставившего в пространстве галереи в 1913 году обычное велосипедное колесо (первый из его серии так называемых ready-made) в качестве произведения искусства, стало очевидно, что последнее не столько, следуя определениям Бахтина, первое, второе и третье вместе взятые, сколько стратегическое средство провокации перманентной революции в самом художественном процессе производства смысла и значений относительно конституирующего их внешнего контекста.

Наталья Борисова в своем видео "The End" использует найденные в Интернете фрагменты примитивной детской компьютерной анимации, смонтировав которые, она фактически ничего не добавляет от себя. Все короткие мультяшки – кровавые сцены убийств, но представляющиеся скорее черным юмором из-за чрезвычайной упрощенности и неказистости изображений. Репрезентация в качестве самостоятельного видеопроизведения схематичных короткометражек с характерными для коммерческого кино сценами со стрельбой, трупами, обилием крови на экране ставит амбивалентную проблему: с одной стороны, отражения эстетики боевиков в детском сознании, а с другой – равнозначности по степени наивности и упрощенности кинопродукции, в производстве которой задействованы большой капитал и целая индустрия, и примитивного корявого любительского компьютерного изображения. Однако сам факт того, что размещенные в Интернете забавы ради любительские мультики собраны вместе в серию повторяющихся кадров с "разборками" (без какого бы то ни было объединяющего их в историю сюжета) и представляются в качестве авторского художественного произведения, манифестирует идею того, что визуальное послание такой же элемент общекультурного текста, как и вербальное, и может быть использовано для создания нового послания уже с другим значением. Причем перемещение явления или объекта профанной культуры в контекст профессиональной художественной культуры, то, что Борис Гройс определил как одну из стратегий современного искусства в своем тексте "Искусство как валоризация неценного"⁷, обуславливает уже иной уровень восприятия. Это уровень критической рефлексии, который предлагает нам автор, фокусируя наше внимание уже не столько на самом перемещенном объекте или явлении, а на контексте, условиях и предпосылках его возникновения и существования.

Тот же прием апроприации и использования "найденных кадров" (от английского "found footage") – один из главных в арсенале художников группы "зАиБи" (За Анонимное и Бесплатное искусство), что продиктовано самим их творческим кредо, декларируемым в названии группы. Их лейбл – перечеркнутый

6 П.Н.Медведев [псевдоним Бахтина]. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Михаил Михайлович Бахтин. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000.

7 Борис Гройс. Утопия и обмен. М., 1993. С. 332–336.

знак копирайта, материал – самодельные домашние видео или даже 8-мм киносъемки, пиратские видеокопии коммерческих фильмов, телевизионные программы. За этим стоит размышление художников о проблеме как таковой, сформулированной постструктуралистской философией, а именно, проблеме исчезновения автора (создающего свой текст из уже существующих текстов и предлагающего читателю/зрителю текстовую матрицу для свободной генерации собственного текста), а также проблеме упразднения эксклюзивной ценности произведения искусства в данном случае через обращение как к индустриальной массовой, так и доморощенной народной визуальным культурам. Характерной особенностью художественной стратегии группы является также и то, что свою ведущую идею-лозунг "За анонимное и бесплатное искусство" они всем своим творчеством иронично превращают в своего рода идеологическую агитационную программу, строящуюся на противостоянии официальной борьбе с пиратством, т.е. нарушением авторских прав. Последнее – не что иное, как проявление в культуре презумпции частной собственности как одного из столпов капиталистического общества, критика буржуазных устоев которого всегда была одной из ключевых интенций критически ориентированных художественной практики и теории.

Использование в искусстве созданного кем-то еще материала по сути есть не что иное, как плагиат, значение которого, однако, представляется более сложным и интересным, нежели просто заимствование чужих идей и чужого труда для своей собственной выгоды. Вот как определяют функцию творческого плагиата в современной культуре Critical Art Ensemble (коллектив авторов) в своей книге

"The Electronic Disturbance":

"Сегодня появились новые условия, которые снова делают плагиат приемлемой и даже решающей стратегией для производства текстов. Это эпоха рекомбинантов [recombinant – биологический термин, означает генетически перестроенный]: рекомбинированных тел, рекомбинированного пола, рекомбинированных текстов, рекомбинированной культуры. Оглядываясь назад через привилегированную рамку постнаблюдения, можно констатировать, что рекомбинантность всегда была ключевой в развитии смысла и инвенции <...>

Идеи улучшаются. Значение слов участвует в этом улучшении. Плагиат необходим. Прогресс его предполагает. Он принимает авторскую фразу, извлекает пользу из его выражения, уничтожает фальшивую идею и заменяет ее правильной"⁸.

Это своего рода инструментальная апроприация уже упомянутой выше постструктуралистской идеи о смерти автора, сформулированной Роланом Бартом:

"Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический, смысл ("сообщение" Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочтаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников"⁹.

⁸ At present, new conditions have emerged that once again make plagiarism an acceptable, even crucial strategy for textual production. This is the age of the recombinant: recombinant bodies, recombinant gender, recombinant texts, recombinant culture. Looking back through the privileged frame of hindsight, one can argue that the recombinant has always been key in the development of meaning and invention <...>

Ideas improve. The meaning of words participates in the improvement. Plagiarism is necessary. Progress implies it. It embraces an author's phrase, makes use of his expressions, erases a false idea, and replaces it with the right idea. (Цитата в тексте CAE, по "идеологическим причинам" приводящаяся CAE без указания ее автора. – Т.Г.)

Critical Art Ensemble. The Electronic Disturbance. NY: Autonomedia, 1994. P.85.

⁹ Ролан Барт. Смерть автора. Перевод С.Н. Зенкина. – В кн.: Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 388.

В работе Андрея Великанова "Дуализм языкового знака асимметричен", где он точно также использует не собственноручно снятый материал, а фрагменты телепрограммы, объектом творческой рефлексии автора становится уже само искусство, а точнее, проблема его коммуникативного потенциала. Здесь художник следует во многом концептуалистской программе, представляя авторскую рефлексию средствами искусства о внутренних проблемах самого же искусства. На фоне кадров с реверсивно записанным звукорядом песен одной из популярных телепрограмм "Играй гармонь", представляющих народную в буквальном значении фольклорную культуру, в субтитрах идет параллельный авторский комментарий, намеренно ироничный по отношению к аудиовизуальному ряду, высокоинтеллектуальный, что подчеркивается обилием теоретических терминов и сложностью конструкций предложений. Суть последнего – размышление о проблеме отношения–коммуникации искусства и внешнего контекста на уровне формирования собственно языка искусства. И здесь автор обращается к лингвистической теории, одновременно наглядно иллюстрируя одно из ключевых для нее положений – принцип асимметричного дуализма языкового знака. Согласно этому принципу, в ходе творческого процесса "означивания" или символизации действительности средствами языка, функция самого языкового знака обуславливается расхождением планов выражения и содержания, т.е. то, на что знак может указывать (весь набор возможных означаемых – полисемия), и то значение, которое мы в итоге получаем в структурированной с его помощью форме, не находясь в живом динамичном языке в симметричных равнозначных отношениях. Формальный прием, который А.Великанов использует, а именно: движение изображения и звука в противоположных направлениях с параллельным, расходящимся с этим аудиовизуальным планом выражения, теоретическим текстом, задающим вектор плану содержания, – с ироничной буквальностью иллюстрирует это положение. При этом добавляется еще одно коннотативное значение: русские народные песни, звучащие задом наперед, превращаются в инородную языковую абракадабру, тем самым как бы отчуждая традиционную популярную народную культуру и наглядно указывая на языковую пропасть между ней, а следовательно, самим народом и современным постмодернистическим искусством. Причем А.Великанов здесь не столько художественно интерпретирует заявленную тему–аспект, т.е. не дает свою версию ответа на вопрос "как же формируется и функционирует язык искусства?", сколько проблематизирует ситуацию серией аффирмативных формулировок, как, например: "Объект возникает на пересечении культурных кодов, которые всегда конкретны" или "Выбор между политикой контекстуализации и политикой деконтекстуализации – мировоззренческая проблема". Таким образом, сутью этой видеоработы становится наглядная репрезентация теоретической проблемы, что методологически роднит художественное высказывание с научной практикой исследования тех или иных феноменов действительности и их представления. (Подробнее об этом аспекте в практике современного искусства см. в главе "Эстетический эксперимент".)

Творчество группы АЕС отличается тем, что художники в своем интересе к своего рода патологическим проявлениям культуры как социального организма доводят репрезентационные модели этих симптомов до эстетического абсурда. К таковым относятся социальные фобии, как, например, боязнь захвата западной цивилизации выходцами с Востока ("Исламский проект", 1996–2000) или массовые психозы по поводу гибели народного кумира, как в случае смерти в результате автокатастрофы британской принцессы Дианы. Последний сюжет лег в основу видеоработы "Who Wants To Live Forever" ("Кто хочет жить вечно"), звуковым сопровождением которой служит знаменитая одноименная песня группы

"Queen". На протяжении всего видео мы наблюдаем двойника принцессы Дианы в вечернем платье, который с застывшей на лице улыбкой демонстрирует кровавые шрамы на своем теле, позируя на автомобильном кресле, находящемся в нейтральном белом пространстве. Очевидно, что массовая истерия по поводу смерти Дианы сильно подогревалась средствами массовой информации. В своей провокативно кощунственной, с точки зрения нормативной этики, работе АЕС просто довели до

Выготский в своем анализе эмоционального воздействия искусства, Эйзенштейн в своей теории (например, там, где он касается создания образа-персонажа через исследование физиогномики и особенностей физиологической реакции человека) во многом основывается на открытом Дарвиным законе о разнонаправленности "выразительных движений" человека¹³.

В инсталляции агрессия, направленная на зрителя, имела несколько планов выражения. Сначала зрительный: перемонтаж фильма Эйзенштейна "Броненосец "Потемкин" на установленных экранах, своего рода клип, в котором по-новому организуется ассоциативный ряд изображения. Кадры, в нем использованные, сами по себе не дают четкого представления о сюжете, скорее задают тему, а также направление и динамику движения. Вместе с тем, как всякий клип, они вторгаются в область подсознательного, нагнетая напряженность своим драматическим содержанием. Однако у современного человека, привыкшего к виду реальных и разыгрываемых трагедий в телевизионных программах и кино, уже выработался стойкий иммунитет в отношении зрелищ повышенной драматизации. Поэтому художнику для эффективного воздействия необходимо было перейти границу художественной условности и вторгнуться в чувственную реальность зрителя. Для этого он подвешивает к потолку (так же как в фильме) кусок мяса, сыгравшего роковую роль в разворачивании событий кинокартины. Как говорилось выше, мясо должно было, протухнув, издавать неприятный запах. Подобная мистификация – перенос объекта с экрана в реальность (трюк, часто используемый в фильмах) уже переходит грани реалистичности и создает гиперреальность: мясо не только полноправный "герой" произведения (инсталляции), но к тому же еще и активно действующий – изъятая из кино, оно тут висит, пахнет и раздражает. Но этой задумке организаторы "Манифесты" не дали осуществиться.

Довольно часто можно встретить метафорическое сравнение современной культурной ситуации со всемирно известным парком развлекательных аттракционов Диснейленда. Именно агрессивное прямое вторжение в эмоционально-психическое пространство зрителя со стороны как массовой культуры, так и искусства стало одним из поворотных моментов в эволюции эстетики XX века. Примечателен парадокс, возникающий в связи с этим: в ходе этой эволюции, стимулируемой развитием технологий, с одной стороны, происходило сокращение дистанции между реальностью воспринимающего субъекта и вымышленной реальностью искусства или развлекательной продукции, а с другой – шло постепенное операциональное и физическое дистанцирование того же субъекта от непосредственного участия в событии.

Одной из ключевых проблем медиа была и есть их роль в формировании каналов коммуникации между людьми. Во многом облик культуры обуславливается их количеством, качеством, структурой, характером их использования и доступа к ним. Так, на сегодняшний день мы можем упрощенно обозначить две основные формы коммуникации в обществе, опосредованной теми или иными медиа. Первая – это односторонняя "пассивная" коммуникация, строящаяся по принципу дистрибуции информации "от одного – многим" государственными и корпоративными средствами массовой информации через прессу, радио, телевидение. Вторая – это "активная" прямая межличностная коммуникация, строящаяся по принципу диалога "от одного к одному" или дискуссионных форумов и реализуемая с помощью таких средств, как почта, телефон, интерактивное телевидение, Интернет. Помимо чисто политической проблемы технически опосредованной коммуникации, касающейся

¹³ Л.С. Выготский. Указ.соч., С.258–259. С.М. Эйзенштейн. [Перевертыши]. Мемуары. М., 1997. Т.2. С.154–169. Эйзенштейн был хорошо знаком лично с Выготским (об этом он мимоходом упоминает в статье "Вертикальный монтаж". См.: Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., 1964. Т.2. С.232) и, несомненно, с его бывшими в то время очень популярными трудами по психологии искусства. Безусловно, его теория оказала свое влияние на формирование практического метода режиссера, хотя прямо он на его работы нигде не ссылается.

обеспечения доступа людей к участию в общественной и политической жизни общества, существует целый ряд других проблем, связанных с изменением условий и механизма взаимодействия людей в осуществлении той или иной деятельности. Искусство в известном смысле является одной из форм коммуникации, специфика которой заключается в том, что в отличие от повседневной и специальной профессиональной коммуникации она является ориентированной не прагматически-социально, но духовно-эстетически. Но коль скоро на практике различные аспекты коммуникации как таковой тесно и подчас пресловутым образом переплетаются, то совершенно естественным выглядит интерес художников к проблемам коммуникации как предмету искусства.

Примером тому, в частности, в российском видеоарте могут служить работы Владимира Дудченко "Лиана" и Ольги Столповской и Виктора Алимпиева "Абоненты". "Лиана" – это визуализация Интернета-интервью "девушки по вызову" Лианы в форме онлайн-чат (от англ. chat – разговор), одной из форм коллективного общения в Интернете в режиме реального времени, где участники, как правило, остаются анонимными, используя псевдонимы для идентификации своего присутствия и участия в чате. Автор этого видео, взяв за основу один из реальных чатов, визуально реконструировал персонажей разговора по их репликам, характеризующих их самих с той или иной стороны. Но при этом в ходе "персонификации" индивидуальных реакций и мнений он соотносит их с теми или иными социальными типажам.

Примечательно, что подсознательное желание мысленно воспроизвести для себя образ невидимого собеседника является одним из ключевых интригующих аспектов, стимулирующих виртуальную онлайн-коммуникацию. Развитие Интернет-технологий спровоцировало появление такого феномена, как киберсекс, где виртуальные сексуальные отношения строятся на дистанцированном взаимодействии через компьютерный интерфейс с реально присутствующим, но при этом не видимым, а потому воображаемым партнером. В результате замещения реального физического контакта уходом в пространство виртуального сексуального фантазма объект желания становится неосязаемым, неуловимым, изменчивым, подвижным, каким угодно, т.е. зависимым от мимолетного движения мысли. В то же время, при погружении в нестабильное по своей природе фантомное пространство виртуальной реальности, происходит размывание физических границ не только объекта коммуникации, но и самого субъекта, начинающего по собственному желанию менять параметры своей идентификации: имя, пол, профессию, характер и т.д. Славой Жижек в своем эссе "Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия" описывает три уровня этого процесса в современной действительности, а также его возможную угрозу:

"<...>внутри самой "объективной реальности" размывается различие между "живыми" и "искусственными" сущностями; затем растушевывается граница между "объективной реальностью" и ее кажимостью и, наконец, взрывается идентичность индивида. Эта прогрессирующая "субъективизация" зеркально соответствует своей противоположности – прогрессирующей "экстернализации" жесткого стержня субъективности. Парадоксальное совпадение двух противоположных процессов обеспечено тем фактом, что сегодня при наличии ВР [виртуальной реальности] и технобиологии мы сталкиваемся с исчезновением поверхности, отделяющей внешнее от внутреннего. Это исчезновение ставит под угрозу элементарнейшее восприятие "нашего собственного тела" в его соотношении со средой; оно подтачивает наше привычное феноменологическое отношение к телу другой персоны, благодаря которой мы черпаем знание о том, что существует скрыто, вне пределов, доступных самонаблюдению (железы, например), и поверхность которой (лицо, например) воспринимаем как непосредственное выражение "души"¹⁴.

¹⁴ С. Жижек. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. – Искусство кино, 1998, №1. С. 125.

Возвращаясь же к работе В.Дудченко, где персонажи не вступают в сексуальные отношения, а всего лишь обсуждают те или иные аспекты сексуального опыта, мы наблюдаем обратный процесс насильственного восстановления реальных идентичностей и, в первую очередь, самого объекта обсуждения или, собственно, объекта желания – Лианы. Таким образом, ситуация оригинальной анонимной онлайн-беседы переносится в жанр фиктивной видеодокументалистики, тем самым замещая "слепое пятно" (Лакан) пространства воображения навязчивым и излишним присутствием реконструированных карикатурных по своей функции образов.

Видео "Абоненты" представляет собой две истории, развивающиеся параллельно, но никак друг с другом не связанные. Одна представлена визуально, другая – звукоорядом. На протяжении всего фильма зритель видит обрывочно и фрагментарно снятые, словно невольно попавшие в поле зрения, сцены из жизни не то отъезжающих, не то провожающих, не то приезжающих. В то время как звуковым сопровождением к ним служит телефонный диалог мужчины и женщины. Он – инвалид, развлекающийся общением по телефону, звоня наугад, она – очередной случайный абонент. Эротический аспект коммуникации (и в звуко-, и в видеоряде мы наблюдаем взаимоотношения между мужчиной и женщиной) здесь нивелирован до смыслово разряженной обыденной "знакомости" и очевидности. Все это как бы случайно выхваченные из реальности фрагменты анонимных частных жизней. Однако за представленной казалось бы видеоисторией человеческих взаимоотношений стоит отсутствие какой-либо истории вообще.

Драматургически история, как суммарное выражение исторического представления о жизненном процессе, строится на артикуляции некой качественной эволюции включаемой в поле зрения конкретной истории материала (люди, их отношения, те или иные объекты реальности). Причем эта эволюция реализуется через цепь "поворотных" событий и всегда имеет четко фиксированные начало и конец. Модернистическое и постмодернистическое понимание истории в корне отличаются от ее понимания в предыдущие эпохи. В частности, в массовой популярной культуре, особенно кино, можно заметить следующий парадокс. Внешняя канва произведений в основном и сегодня строится по "традиционному принципу", в то время как событийный сюжетный стержень, конек классического романа, в масштабах индустриального производства по сути замещается бесконечной репетицией, проигрыванием одних и тех же схем, начиная с проблематических ситуаций и заканчивая диалогами. Таким образом, конечная история бытия как таковая упраздняется и на ее месте остается бесконечное внеисторическое сиюминутное бытование.

В видеоарте историческое время тем более и даже принципиально всегда отсутствует. Часто воспринимаемый непрофессиональной аудиторией как младший брат кино, видеоарт на самом деле существует в абсолютно иной системе координат. Внутреннее пространство и время, ритм, транспозиция зрителя почти всегда относительны и субъективны в произведениях видеоарта и в то же время, с психологической точки зрения, гораздо ближе зрителю. Это способствует своего рода размыванию субъектно-объектных отношений, а именно: снятию противопоставления позиций "рассказчика" (или автора) и зрителя. Фредерик Джеймсон в одной из глав своей книги "Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма", в главе, посвященной видео, которое он считает художественной техникой, наиболее ярко выражающей эстетический дух постмодернизма, характеризует видеоарт как фрагмент потока бытия, продуцируемого с помощью современных медиа.

"<...>двадцать девять минут в видео гораздо длиннее, чем тот же временной фрагмент в кино; не будет преувеличением говорить об уникальности и очень резком противоречии между виртуальным, подобно наркотическому, опытом настоящего образа на видеокассете и любой текстовой памятью, куда могут быть включены последующие записи <...>"¹⁵.

¹⁵ Frederic Jameson. Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism. Lond., 1991. P.79.



The emptiness canon is the deconstructing reconstruction

Андрей Великанов, Москва

Дуализм языкового знака асимметричен

1998. 3'10". MJPEG.

Текст, камера, монтаж, режиссура – народные.

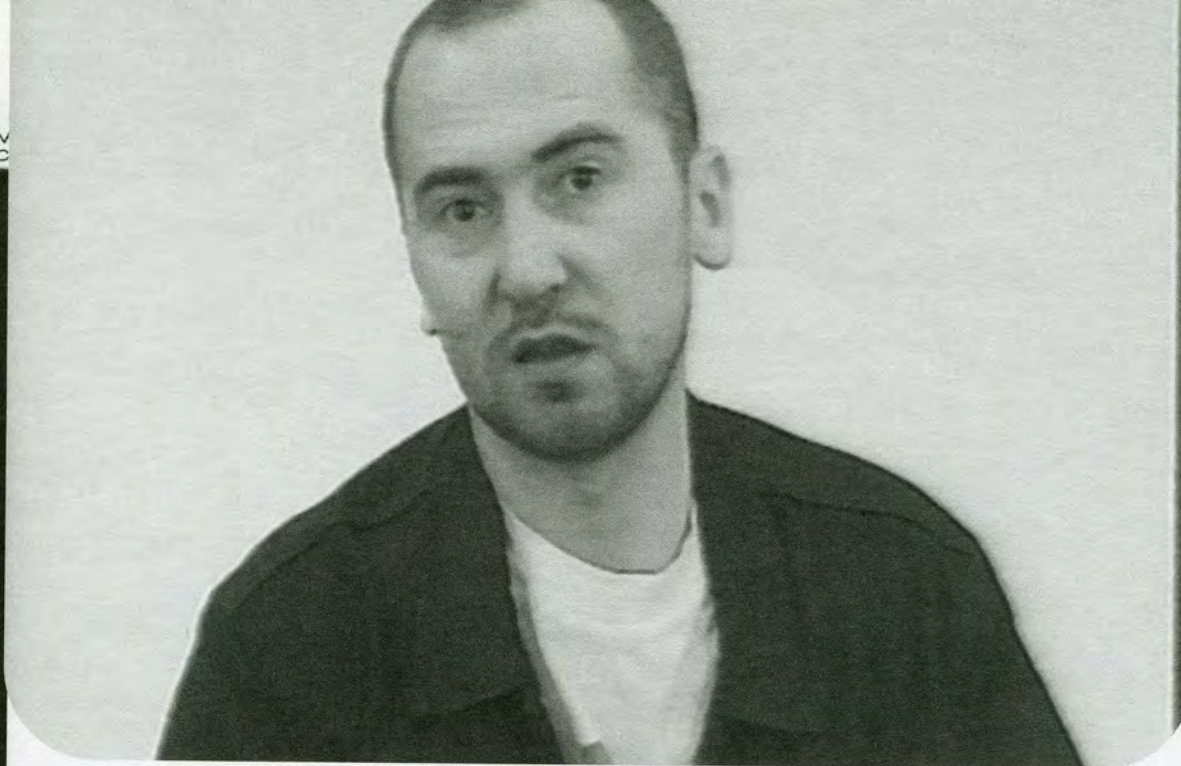
Художественный руководитель – Андрей Великанов.

© Андрей Великанов.

Андрей Великанов и Юлия Великанова:

"Однажды, гуляя по парку, мы обнаружили на скамейке вырезанную перочинным ножиком надпись. Ничего странного в этом не было бы, если бы между "Петя+Оля=Любовь" и сакраментальным словом из трех букв не стояло следующее: "Дуализм языкового знака асимметричен". Вероятно, один из студентов Гуманитарного университета, начертав таким образом известное высказывание Фердинанда де Соссюра, выразил свое отношение к структурализму. Этот случай навел нас на мысль, что все современное искусство с его практикой подчас механического заимствования идей современных французских философов походит на такое сопоставление – вырванные из контекста цитаты из философских статей на фоне веселых песен и плясок под гармошку..."

Андрей Великанов., Юлия Великанова



Александр Шабуров, Екатеринбург

Угадай мелодию - 2

1998. NonStop. Hi-8.

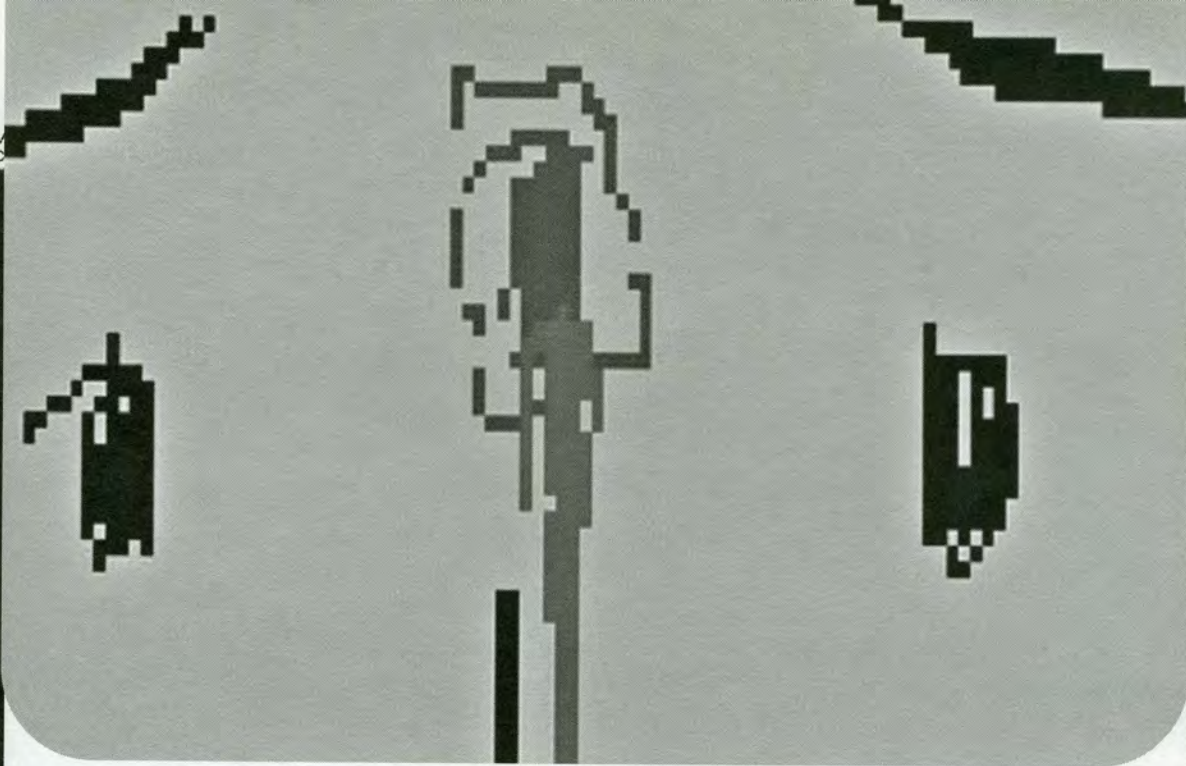
© Александр Шабуров.

Видеоигра: студенты, скажем, консерватории (работники филармонии, оперные солисты) называют фамилии композиторов либо расхожие темы: весна; жизнь животных; аргентинское танго; умом Россию не понять. Художник Шабуров воспроизводит голосом приходящие на ум мелодии, а те их угадывают.

Александр Шабуров

Видео и Масс Медиа

Масс Медиа Видео и Масс Медиа
Видео и Масс Медиа
<http://www.mediators.danet.ru>



Наталья Борисова, Россия (Москва) - Германия

Конец

2000, 3'00". MiniDV.

© Наталья Борисова.

Попытка сделать динамичное и сложное произведение с подрывным подтекстом самым простым способом. Все кадры взяты из Интернета. Изобразительный ряд: анимированные GIF-файлы, по всей вероятности, созданные детьми и собранные на сетевых страницах.
Звук: короткие музыкальные отрывки из американских мультфильмов, телепередач и телефильмов для детей.

Наталья Борисова



Андрей Сильверстов, Владимир Дудченко, Москва

Лиана on-line на www.dosug.org

2000. 15'00". Betacam.

Сценарист, режиссер – Владимир Дудченко.

Продюсер – Андрей Сильвестров.

Монтаж, спецэффекты – Павел Лабазов.

Оператор – Вадим Кибогов.

Музыка – Егор Нечипорук.

© Владимир Дудченко, Андрей Сильверстов.

Идея фильма заключается в поиске адекватных изобразительных средств для представления новой реальности письменной, визуальной речи формата общения, возникшего при распространении интернета и наблюдаемого в наши дни повсеместно в чатах и конференциях. Люди пишут свои реплики и читают чужие, но при этом можно говорить о болтовне, т.е. об устной речи. В фильме предпринят опыт сопоставления чата (воссозданного на основе реальных интернет-конференций) и некоего иллюстрирующего его изобразительного ряда. Действие разворачивается в секс-чате; мужчины обсуждают проституток, качество, цены и проч. Новый стандарт общения объединяет самых разных людей; их жизням достаточно иметь одно-единственное общее звено: интерес к платным секс-услугам. Тема дня – профессионалка Лиана ответит на любые вопросы с 4-х до 5-ти.

Сами того не подозревая, мужчины своими вопросами и комментариями рассказывают о себе больше, чем хотели бы.

Андрей Сильверстов

Видео и Масс Медиа
и Масс Медиа
http://www.mediaforum.danet.ru видео и масс



Андрюс Венцлова, Санкт-Петербург

Проблемы вокруг велосипеда

1992. 11'40". Ni-8.

В фильме снимались: Артур Будницкий, Андрюс Венцлова.

Директор – Андрюс Венцлова.

© Андрюс Венцлова.

Это первый опыт работы Андрюса с видеокамерой после 5 лет неизменной преданности 16мм. кино. Фильм воспринимается как однозначно "гомосексуальный", хотя автор не ставил себе таких целей, а формально экспериментировал с коллажированием звука и изображения. (В начале XXI века этот стиль станут называть "Fusion"). Два, нежного возраста, юноши общаются голосами Калягина и Муравьевой. Просто два обычных мальчика разговаривают голосами объектов массовой культуры советской эпохи. В сауне.

Татьяна Горючева

Андрей Смирнов

Визуальная музыка

"Чтобы стать столь же гибким и богатым средством выражения чувств, каким является для нас музыка, пластическая форма должна избавиться от своих последних оков – от неподвижности и заданности... Моя живопись обретает живое дыхание, я придаю ей способность двигаться, она подчиняется ритму, рожденному внутренним миром, моим инструментом будет кинематографический фильм, этот истинный символ сконцентрированного движения. Я создаю новое искусство во времени – искусство цветного ритма и ритмического цвета.

...Цветной ритм – это ни в коем случае не иллюстрация или интерпретация музыкального произведения. Это искусство само по себе, даже если оно основано на тех же психологических феноменах, что и музыка". (Леопольд Сюрваж – Leopold Survage (1914)

На протяжении многих лет искусство света, цвета и движения вызревало в недрах традиционных искусств – музыки, живописи, сценографии музыкального театра, балета, воплощаясь самыми различными средствами и техниками и называясь различными именами. В области кино, например, оно известно как "Абсолютный фильм" или "Абстрактная анимация", тогда как в видеоарте ему соответствуют такие названия, как "Видеосинтез" или "Обработка изображений".

Многие художники изобретали свои собственные уникальные инструменты для синтеза и проецирования движущихся визуальных образов. И каждому из этих инструментов визуальной музыки изобретатели давали собственные имена: "Clavilux", "Lumia", "Mobilcolor", "Color Music", "Оптофоническое фортепиано", "Светомузыка" и т.п. Сегодня эта традиция продолжается путем создания специальных компьютерных программ.

На практике по этому пути пошли художники-абстракционисты и авторы первых беспредметных фильмов В.Эггелинг, В.Рутман, Г.Рихтер, Ж.Дюлак, М.Э.Бьют, Н.Мак Ларен, Дж. Уитни и др. Одним из главных вдохновителей движения авангардного кино был Оскар Фишингер (1900–1967) .

"Исследуя характерные черты нового языка, используя на практике достижения более развитого искусства – живописи, О.Фишингер искал диалектическую связь между слуховыми ритмическими потенциалами и иконографикой образов". (Галеев Б.М.)

Анимационные фильмы О.Фишингера стали культовыми, оказав воздействие на несколько поколений молодых художников и став своего рода моделями для создания визуальной музыки от фантазии Уолта Диснея до MTV.

"В этих ранних киноэкспериментах, по нашему мнению, объективно дали себя знать "гены" другого, смежного с кино синтетического искусства – светомузыки, обусловившие в конечном итоге возможность существования особого жанра – "светомузыкального фильма", использующего технологию кинопроизводства для решения задач синтеза музыки и света". (Галеев Б.М.)

Так что же такое "визуальная музыка"?

Не пытаясь дать единого универсального определения, рассмотрим ряд концепций и определений, данных ведущими художниками этого направления, а также отдельными его критиками.

Визуальная музыка – это:

композитора и создателя первой светомузыкальной партитуры.

В основе действия синтезатора – оптическая графическая партитура, в которой закодирована в виде картины–сонограммы вся музыкальная информация. Партитура сама по себе уже является произведением искусства и, одновременно, визуальным воплощением музыки, и использование ее в качестве исходного материала фильма абсолютно оправдано.

Другой фильм Яны Аксеновой, "Спящий всадник" (1999), представляет собой компиляцию на основе 20 минутного аудиовизуального данс–перформанса "The Sleeping Rider" в 5–ти частях на музыку композитора Анны Икрамовой.

В работе использованы рисунки художницы Dagmar Schenk–Gullich (Германия), а также микрофотографии тканей человеческого тела. Основная идея фильма – путешествия по полузабытым образам, снам, встречи со страхом, смертью и неизвестностью. Самого спящего всадника мы не видим, его блуждания по пространствам пассивны, сам он не принимает активного участия в потоке бессознательного. Он не спорит с происходящим, не пытается проникнуть в смысл, мы даже не можем с уверенностью сказать, ему ли все это снится. Он абсолютно отрешен, не "дотрагивается", не взаимодействует с мирами, может быть, его вообще нет" (Яна Аксенова). Характерно, что первоначальная версия работы – именно данс–перформанс. Стремление к выходу за пределы плоского экрана заложено уже в самой природе визуальной музыки.

Поиск иных форм логики для конструирования времени и последовательностей на основе музыкальной модели

"Я думаю, что сущность абстракции больше связана с вопросом, как вы работаете со временем?"

Ведь абстрактное кино росло и развивалось одновременно с абстрактной живописью. И множество первоначальных предположений, что такое абстрактное кино, сводилось к переносу идей из области живописи. Но может быть и иная концепция абстрактного кино. Например, опыты Леже (Fernand Leger "Ballet Mecanique", 1924). Он использовал образы из реального мира, и абстракция сводилась к способу их организации и выстраивания последовательностей. И что особенно важно, это то, что сами образы совершенно не обязательно должны быть абстрактными с кинематографической точки зрения. В изобразительном искусстве серьезное значение имело развитие абстракции как способа исключения привычной перспективы при моделировании образа мира. Эквивалентом этого в абстрактном кино для меня является исключение повествовательной (нарративной) структуры как способа моделирования мира. И если живописцы должны искать иную форму логики для создания логической перспективы при создании картины, то художники абстрактного кино или видеохудожники должны искать иные формы логики для конструирования времени для своих образов и последовательностей, и я думаю, что моделью, к которой мы приближаемся, является модель музыки". [Малькольм ле Грайс – Malcolm le Grice]

Работа московской художницы Ольги Кумегер, созданная на основе электроакустической композиции Андрея (Пафнутия) Дергачева "ВАН" (1998), – пример абсолютно органичного сплава звука и визуального образа, представляющих собой единый непрерывный поток сознания, балансирующего на границе сон / явь. "Вы едете в метро, вы никого не хотите видеть и особенно уступать место, вы закрываете глаза и погружаетесь в нечто отдаленно напоминающее сон. Звуки, оторванные от изображения своих источников, становятся легкой добычей воображения. Контроль повседневного сознания ослабевает, и мозг произвольно интерпретирует звуки и

Графическая хореография, развитие языка визуальной динамики

"Мой базовый элемент – линия. Затем линия может стать очертанием, далее очертание становится формой, но первоначально я работаю с линией на бумаге и способами ритмической организации этих миров в последовательности друг за другом, т.е. становлюсь хореографом, хореографом графики.

...Акцент делается на развитии языка визуальной динамики, независимого от литературы или театральных традиций, демонстрирующего чистую хореографию графики, которая возможна только на основе собственной бессловесной правды". (Жюль Энгел –Jules Engel)

Сопоставление визуальной музыки и хореографии вновь возвращает нас к идее новых форм логики для конструирования времени и последовательностей. В данном контексте интересна работа Яны Аксеновой "Формопляска", созданная на музыку Дмитрия Ухова в 1999 г. "Нарезка видеоработы была сделана в манере клипа. Перемещение жестко контрастных белых и черных "пятен", циклические движения вещей и людей создают эффект действующих механизмов". (Яна Аксенова). Работа была создана в рамках экспериментов в области так называемого "видео-танс-перформанса", направления, являющегося, фактически, еще одной попыткой выхода визуальной музыки за пределы экрана и освоения пространства перформанса.

Наиболее ярким примером этой тенденции является работа Ольги Кумегер "Видеосинкразия" (2000), которая представляет собой не фильм, но перформанс и казалось бы выходит за рамки данной статьи, тем не менее является плотью от плоти визуальной музыки. Видеоряд перформанса создается "здесь и сейчас" в виде видеоживописи непосредственно по телам танцоров, костюмам, одежде сцены. "Могу точно сказать, что все действие не связано с какой-либо жесткой конструкцией. Это живой организм из света, цвета, линий, пятен, музыки, пластики тела. По ощущению, это явление природы, более легкой и текучей, нежели воля и рассудок. Это живой организм из света, цвета, линий, пятен, музыки, пластики тела. Для меня это еще и некий механизм медитации, ранее существовавший в пределах плоского экрана, теперь вышедший за его пределы". (Ольга Кумегер).

Разновидность логики математического программирования, берущая начало с музыки

"Викинг Эгелинг в "Diagonal Symphony" (1925) использовал музыкальную модель, стараясь найти способ использования абстрактных образов в рамках кинематографа. Он искал концепцию структурирования, которая бы позволила ему организовать время так же логично, как и с помощью повествования. Это первый пример работы, которую можно полностью запрограммировать. А причина этого – поиск логики. И новая логика только начиналась с музыки, не являясь при этом музыкальной логикой. Она стала, скорее, разновидностью логики математического программирования". (Малькольм ле Грайс – Malcolm le Grice)

Фильм Ольги Кумегер "Кассиопея" (1997), созданный на основе компьютерной композиции "Звездный ветер Кассиопеи" (1991) московского композитора Виктора Ульянича, является примером своего рода симбиоза интуитивного поиска и "логики математического программирования". Звуковая реализация сочинения создана В.Ульяничем в Парижской студии Яниса Ксенакиса Les Ateliers UPIC с помощью специализированного музыкального компьютера UPIC, использующего графическую партитуру

неизбежна. Был выбран наиболее прямолинейный и объективный метод: репродукции произведений искусства были отсканированы, и их графические отображения были использованы как сонограммы, являющиеся наиболее объективным графическим представлением динамического звукового спектра, развернутого во времени. По серии картинок-сонограмм был синтезирован окончательный звуковой образ. В процессе композиции к серии репродукций были добавлены знаменитые лозунги А.Родченко: "КОНСТРУКЦИЯ – ОРГАНИЗАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ", "КОНСТРУКЦИЯ ЕСТЬ СОВРЕМЕННОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ", "ИСКУССТВО ЕСТЬ ОДНА ИЗ ОТРАСЛЕЙ МАТЕМАТИКИ", "КОНСТРУКТИВНАЯ ЖИЗНЬ ЕСТЬ ИСКУССТВО БУДУЩЕГО". Эти послания, напоминающие птичий щебет, отчетливо слышны в музыкальной фактуре. После просчета звукового файла была получена музыкальная композиция, являющаяся взаимно-однозначным отображением исходных графических образов, для "проявления" которых достаточно применить к звуковому материалу преобразование Фурье с последующим построением сонограммы спектра. Прослушивание музыки в данном случае предполагает непрерывное развертывание видеоряда сонограммы.

В заключение хотелось бы обратить внимание на еще один замечательный пример абстрактного кино, "Как бы фильм" группы зАиБи, абстрактный даже несмотря на некоторую "нарративность" и намек на содержание. Фильм невольно ассоциируется с гениальной работой "Trade Tatoo" одного из пионеров абстрактного кино и визуальной музыки Лен Лая (Len Lye "Trade Tatoo", 1937).

"Если Вуди Васюлка экспериментирует с видеоизображением, то авторы работы "Как бы фильм" (1998) проводят свой эксперимент, скорее, над зрителем. Их как бы интересует, насколько хватит терпения зрителей, которое они испытывают. Действительно, не каждому дано на протяжении восьми минут с удовольствием наблюдать то, что рождается из прокручивания обрывков старых диафильмов, испорченной при проявке любительской пленки с нацарапанными фразами типа: 'Пленка есть', 'Снимаем фильм', 'Концепция не ясна, но вроде как бы что-то наклеивается уже', 'Вот скоро конкретно уже' и т.д.". (Анна Калачева, Андрей Коновал. Электронное приложение к газете "День", Ижевск).

Удивительно точная зарисовка. Несмотря на более чем семидесятилетнюю историю абстрактного кино, попытки синтеза, лабораторные эксперименты с видеокамерой, компьютерной графикой и магнитной пленкой, графическая хореография, иные формы логики для конструирования времени образов и последовательностей до сих пор оказываются за рамками возможностей восприятия конвенционального сознания. Слава богу. Ведь "это искусство принципиально противопоставляет себя всяким практическим задачам, всяким эмоциональным устремлениям. Оно хочет оставаться зрелищем для искушенных глаз и, конечно, останется им, поскольку не пожелает отойти от принципа бессмысленности, абсолютности". (Андр. Пиотровский. Киномультпликация. — Жизнь искусства, 1929, №17, 21 апр.)



зАиБи, Москва

Сталинград

2000. 14'00", Hi-8.

Видеоминиатюра "Сталинград" сделана на одноименную лирическую композицию. То, что в мировом масштабе имеет форму и смысл, для непосредственного участника исторических событий предстает необъяснимой последовательностью пугающих картин под скрежет и гул шагов истории.

зАиБи



Роман Корниенко, Новокузнецк

Доктор Луцик

2001. 4'30". S-VHS.

© Роман Корниенко.

Импровизация на тему улучшения самочувствия наркоманов путем оперативного вмешательства. Автор блестяще соединяет "танец" новосибирских перформансистов с пульсирующим ритмом хроникальной съемки клинической операции.

Роман .Корниенко

В И Д Е О И З В У К
www.mediaforum.danet.ru видео и звук
В И Д Е О И З В У К
http://www.mediaforum.danet.ru В И Д Е О И З В У К
В И Д Е О И З В У К

В И Д Е О И З В У К
www.mediaforum.danet.ru видео и звук
В И Д Е О И З В У К
http://www.mediaforum.danet.ru В И Д Е О И З В У К
В И Д Е О И З В У К

Алексей Исаев, Ольга Шишко

Видеоарт и молодежная (клубная) культура

"Современный читатель (зритель, участник событий) – это дитя мозаики телеэкрана, привык составлять представление о происходящем в окружающем мире из отдельных фрагментов"¹.

"МедиаСладкиеМедиа" в Москве

"Мы не избежали и никогда не преодолеем фатальной судьбы закона изменения... чем быстрее технология, тем медленнее скорость мысли... чем быстрее развитие культуры, тем медленнее скорость социальных изменений... Чем быстрее цифровое разложение, тем медленнее политическое отражение..."²

Современное искусство начала 1990-х годов в России претерпевало кризис не только на институциональном уровне. Главная проблема связана с изменением философии и идеологии общества. В это время наблюдается смена прагматической составляющей социокультурного феномена, представленного нами как смена пассивной позиции зрителя (позиция советской и постсоветской идеологии) на агрессивную капиталистическую позицию потребителя, что ведет к незамедлительному изменению метода культурологического анализа объекта современного искусства.

Наиболее очевидной зоной, иллюстрирующей зависимость искусства от смены социополитических парадигм, является зона молодежной, в нашем случае, "клубной" культуры. Нужно отметить, что именно эта область является приоритетной в образцовых западных инвестиционных стратегиях. Примером тому может служить фондовая политика Джорджа Сороса, финансирующая инновационные сферы технологической современной культуры. Именно по этой причине, в нашей публикации особым вниманием будут отмечены образовательные стратегии в сфере новых технологий. Это естественно не принижает значения "частных" художественных инициатив и индивидуальных практик, а лишь подводит нас к пониманию сложного комплекса формирования новых культурных явлений. Тренинговая методология, реализованная в проекте "MediaSweetMedia" (начало 1990-х годов) "МедиаСладкиеМедиа" имеет прямое отношение к завоеванной медиаискусством в России определенной социальной и культурной статусности.

Возникновение Центра современного искусства Сороса (ЦСИС) в Москве в 1992 году совпало с расцветом видеоискусства в Центральной и Восточной Европе (в странах бывшего социалистического блока). Политикой всех подобных центров, инвестируемых меценатом Дж. Соросом, была поддержка и развитие искусства, связанного с новыми технологиями. Проект "МедиаСладкиеМедиа" (прекрасная аллегория, заключенная уже в названии проекта) стал единым для всех "медленно" развивающихся стран (Эстония, Литва, Латвия, Чехословакия, Венгрия, Румыния, Югославия и др.) и был призван перенести на местную почву западный опыт развития медиаискусства.

В Москве на деньги Джорджа Сороса в 1993 году была создана "Художественная Лаборатория новых медиа". Лаборатория представляла собой видеостудию на базе компьютеров Amiga, для работы в которой были привлечены московские художники (группа "Fenso Light", Сэнди Ревизоров и Александр Зубаржук, Гия Ригвава, Татьяна Деткина др.) В Лаборатории, которая располагалась в помещении Центра современного

¹ Михаил Каменский. "Художественно-Социологическая теория Херберта Маршалла Малюэна". – В сб. ст.

"NewMediaLogia/NewMediaTopia", 1995, Москва, С. 139.

² Артур и Марилуиза Кокер, "Скоростной бред". – В сб. ст. "Взгляд с Востока. Медиа сознание/ Медиа культура/ Медиа технология", под общей ред. А.Исаева, С. 26

"Реклама – великий посредник, эмблема панического страха и субстанция панического политеизма... Это – НЕ порча символов, но новая религия культуры. Когда-то считалось, что реклама существует для продажи. Теперь же мы знаем, что продукт продается для того, чтобы финансировать рекламу. Как и предсказывал Достоевский, дух победил плоть, ибо плоть слаба, а дух вечно плодоносит в изобретении средств, как подчинить своего сиамского близнеца..."³

Развитие искусства новых технологий в России – это всего лишь часть программы технической модернизации восточноевропейской культурной среды, которую Дж. Сорос, как игрок фондовых игр и представитель интересов американских компаний, производящих технологии, профинансировал, как пиар-компанию новой капиталистической идеологии.

И в этом случае мы сталкиваемся с финансовыми потоками, вложенными в первичную стадию вульгарной капитализации общества, связанной с прямой пропагандой капиталистической идеологии в форме шоу-бизнеса.

"Не стоит впадать в антиамериканизм, но надо перестать притворяться, что американская технокультура будет ведущей в мире..."

...Аппаратное обеспечение вполне может быть глобальным, но сочетание hard-, soft-, и wetware, всегда привязано к региональным особенностям культуры. Технокультуры разных континентов не могут и не должны развиваться синхронно. На глобальном уровне в технокультуре более не говорят о чем-либо преимуществе... высокие технологии являются также отходами военно-промышленного комплекса и его корпораций. Ограниченная группа художников, работающих в электронных медиа получают сюда доступ лишь с их разрешения. Те, кто микширует высокие и низкие технологии, не лижут никому сапоги и признают ущербный характер технологий"⁴.

Экспансия...

История современного искусства конца XX века – это захват пограничных территорий.

Бурное развитие электронных технологий, их активное внедрение в область искусства не только предоставило художникам новый набор технических средств, но и радикально изменило их мировосприятие, так же как границы и сущность изобразительного искусства. Спрос рождает предложение, в нашем случае – определяет ситуацию. Это одна из причин, породившая экспансию, с одной стороны, радикально мыслящих художников в области кино, видео, сценического перформанса и т.д., а с другой – представителей этих областей – на территорию расширяющего свои границы изобразительного искусства...

Среди таких пограничных зон – ТВ, театр, клубы, кино, мультипликация, наука и др.

Первые примеры соединения видеоискусства с клубной культурой и музыкальным шоу-бизнесом на российской территории мы могли наблюдать до рождения Художественной Лаборатории новых медиа, а именно начиная с 1991–92 гг. Как ни странно расцвет видеоискусства (1991–1995гг.) совпал с расцветом клубной культуры и MTV-продакшн. Видеотехнология стала востребована шоуменами для привлечения аудитории, художественные стратегии и практики позволяли осуществить радикальные арт-проекты, интригующие разнородного зрителя.

Музыкальное видео и документация акций, в основном "постиндустриального" и "low-tech"

³ Артур Крокер, Марилуиза Крокер, Дэвид Кук. Энциклопедия паники. В журн. "Художественный журнал", № 12, С.28.

⁴ Тирт Ловинк. Сквоттер, Киберпанк, Дейтаэднди. Амстердам и альтернативные медиа стратегии. В сб. ст.

"NewMediaLogia/NewMediaTopia", 1995, Москва, С. 57.

направления собирались и пропагандировались фестивалем и ТВ программой "Экзотика" начиная с 1991 года. Этой программе мы обязаны знакомством с видеоработами провинциальных художников, до этого мало известными в Москве. Совместно с программой "Экзотика" финскому продюсеру Антону Никкиле и Мике Тааниле удалось выпустить в 1993 году программу "Записки из подполья", включившую работы не только московских, но и провинциальных российских авторов и получившую позже другое название – "The Double – Russian industrial music and low tech videos".

В 1992 году Шутов предложил художникам для создания собственных работ воспользоваться возможностями его видеоборудования (компьютер ATARI и видеомagneтофон формата VHS). Одним из первых на это решился Вадим Фишкин, сделав вместе с Шутовым видеоработу "Сумеречная орбита", презентация которой состоялась на "ночной территории", что явилось одним из первых симптомов активной диверсии современного искусства на клубную жизнь.

Шутов сделал несколько римейков одиозных кинофильмов советского времени, выставив их в качестве фрагмента инсталляции "Небесный тихоход – 2", на выставке "Неликвиды" (совместно с Юрием Аввакумовым) в "Первой галерее" (1992), создав на их основе подобие музыкальных клипов, предвосхищающих открытие канала MTV.

В 1991 году Кирилл Преображенский совместно с Майком Хентцем заражали кураторов, критиков и художников различных направлений идеей перейти на язык новых технологий, создать выставку, организацию и т.д.

"Секс, ложь... и видео"

В первой половине 90-х г. в России мы можем зафиксировать явление, которое, с одной стороны, относится к клубной культуре, включающей хаотичное производство видео- и аудиоимиджей, с другой стороны, пытающееся воспроизвести шаблоны искусства в усредненном, то есть популярном контексте. Клубная культура стала инструментарием новой формы финансирования современной культуры, связанной с шоу бизнесом. Среди наиболее востребованных артистических клубов перестроечного времени можно назвать "Эрмитаж", "Пилот" и наиболее радикальный техногенный клуб "Птюч" (позднее – "Край", "Пушкинг", "ОГИ"). Все они ориентировались на западные зрелищные шоу, активно привлекая видео- и медиатехнологии.

Клубная культура была местом или альтернативной площадкой, на которой встретились представители амбициозной культуры современного искусства с новой молодежной средой. Эта традиция в данной публикации может быть представлена следующей темой – современное искусство как арт-проект, пригодный к употреблению новым обществом потребителей. Нужно отдать должное тому, что клубная культура являлась, с одной стороны, развлекательной площадкой для "отдохновения" молодежи по традиционной схеме "секс, ложь, насилие и наркотики", с другой стороны, это была площадка, презентующая апологетов современной радикальной культуры, среди которых Дмитрий Александрович Пригов, Владимир Сорокин, Виктор Ерофеев, Владик Мамышев, Сергей Курехин, Александр Бренер и др.

Клубная жизнь начала 90-х представляла собой смычку между старым официозом и новой формацией потребителей. Это площадка, на которой мэтры андеграунда 1970–80-х гг. были замешаны в альтернативную тусовку 90-х и совместно создали зону восприятия современной культуры.

"Сегодня заметно маргинальной, по отношению к искусству институционализованному, становится зона клубной культуры. Речь не идет о стандарте, массовом типе "клуба для богатых". Обращают на себя внимание те проявления, где формируется традиция местной рейв-культуры, идущая от "Гагарин – party" в павильоне "Космос" (1992). В этих случаях объединяются стили музыки и зрелищных искусств, жестко рассчитанных на аудиторию... Пространство обживается при помощи

продуманной сценографии, световых структур, видео- и аудиоэффектов.

Именно на клубных площадках внедрение световых, звуковых и, конечно, видеотехнологий было наиболее адекватно. Там проживали свое время художники, а значит, и обживали данное пространство естественным внедрением собственного творчества"⁵.

Благодаря приглашению к совместной деятельности специалистов в области медиакультуры именно клуб "Птюч" стал оплотом техно- и киберкультуры. При клубе была открыта видеогалерея, куратором которой стала одна из наиболее активных критиков медиаискусства Татьяна Могилевская.

За время своей деятельности видеогалерея "Птюч" презентировала персональные выставки пионеров российского медиаискусства – Сергея Шутова и Алексея Исаева.

"Одна из самых заметных акций, происшедших за год работы клуба "Птюч", демонстрирующая скрытую полемику между биологическим и машинным интеллектом, – выставка Алексея Исаева "Neuromancer. Новые каннибалы". Он применил в ней принцип, заставляющий вспомнить французский ситуационизм 60-х годов – использование привычного для публики контекста в качестве проводника абсолютно не относящихся к этому привычному идей. Автор дал зрителю иллюзию пребывания внутри некоего виртуального пространства, проведя его через анфиладу электронных сред – живого биологического мозга и его искусственного аналога, трансформировавшихся под влиянием ритмов "Thunderdome". Исаев использовал фетиши и атрибуты модного места, представление о которых было сформировано в России благодаря пионерам рейва из Петербурга: на знаменитой "Гагарин-party", прошедшей в 1992 году в павильоне "Космос" на ВВЦ, где пространство благодаря введению аудио- и видеоэффектов вводило публику в особое трансовое состояние. В "Новых каннибалах" среда образована по такому же принципу. При этом физиологический эффект съемок человеческого мозга привносит элемент, откровенно враждебный всякой развлекательности. Поставленная серьезная проблема – угроза культуре, интеллектуальной собственности, возникшая в эпоху повального увлечения новыми технологиями, вводится исподволь через дистанцию между назначением места и физиологичностью отдельных фрагментов анимации, через противопоставление электронного изображения и живых участников шоу – собак, вносящих элемент угрозы и провокативности"⁶.

Что касается молодого поколения адептов искусства новых технологий, то, реализовав программу модернизации потребностей советского потребителя, видеодиджей завершили эксперименты создания культпродукта капиталистического типа. Поколение художников, работающих с видео как с потребительским продуктом клубной культуры, уже к середине 90-х оказались невостребованными в коммерческих проектах, а их видеоработы были выброшены из зоны шоу-бизнеса как немодный мусор. Сами художники были "затянуты" коммерческими структурами в качестве технических исполнителей, без малейшей возможности далее позиционировать себя как представителей артистической среды.

Видеоджейство, родившееся в клубе "Птюч", получило гораздо более интересное разрешение в компьютерных parties. Фирма "Novell", выпускающая программное обеспечение для сетей пригласила видеохудожников с целью устроить хай-тек вечеринку "Novell party" для дилеров фирм в ресторане "Континенталь" Хаммеровского центра" (куратор проекта – Олег Филюк). В проекте было синтезировано несколько технологий: фотография, видео, Интернет.

⁵ Татьяна Могилевская. Party – мэкинг как искусство. В журн. "Художественный журнал", № 5, С.22

⁶ Ольга Шишко, Татьяна Могилевская. Немного об истории и перспективах развития медиаискусства в России. В сб. ст.

"NewMediaLogia/NewMediaTopia", 1995, Москва, С. 20.

Видеоряд, микшированный в реальном времени выводился с 4 источников на телестенку, фон образовывался шестью космическими ландшафтами. Специально на один вечер была привезена станция приема спутникового изображения "Лиана", которая принимала сигналы метеоспутника в реальном времени, а метеосводка, выводимая на компьютер, становилась объектом художественного жеста. Синтезированное изображение можно было распечатать на специальном оборудовании.

Акция Владимира Могилевского "Doom party" (клуб "Птюч") явилась сетевой версией культовой игры, проводимой в киберпространстве с микшированным звуковым рядом.

Соединение видеогалереи с ночным артистическим клубом "Птюч" дало оригинальное решение работы видеохудожника, превратившегося в виджея, параллельно с диджеями, делающего миксы и "коллажи" в реальном времени.

"Реальное больше не успевает за скоростью изображения. Реальность содрогается, рушится и разбивается на куски в коре многих альтернативных реальностей: некоторые – кибернетические, некоторые – дизайнерские, некоторые – остаточные, некоторые вышли из моды в исчезающей реальности... Быстрая экономика, но медленные работы. Быстрые изображения, но медленные глаза. Скоростной секс, но медленное желание. Быстрая глобализация, но медленная локализация. Быстрое медиа, но медленная коммуникация. Быстро говорим, но не думаем. Векторные изображения ловят нас, вводят нас, стирают нас в электронном лабиринте ночи с красным небом"⁷.

В заключении мы можем констатировать, что "гуманистический" проект Джорджа Сороса является объектом сложной профессиональной критики, направленной в первую очередь на финансово-экономическое обоснование современной культуры, которая базируется на тенденциях, лежащих в основе программирования молодежной культуры, которая формируется через категорию моды. В нашей публикации мода рассматривается в более прагматическом аспекте. Это — новые схемы инвестиций в современное искусство, новые формы презентации современного искусства и новые отношения между художником, зрителем и потребителем.

⁷ Артур и Марилуиза Крокер, Скоростной бред. — В сб. ст. "Взгляд с Востока. Медиа сознание/ Медиа культура/ Медиа технология", под общей ред. А.Исаева, С. 26.



Владимир Могилевский, Москва

RGB – Delirium Upgrade

1994. 16'30". VHS.

© Центр современного искусства Сороса.

Несколько выпускников Художественной лаборатории новых медиа, в течение года осваивая компьютерные программы под руководством Сергея Шутова и Владимира Могилевского, по окончании курса создали за короткий промежуток времени 16-минутный двухчастный проект "Delirium Upgrade", сыгравший роль манифеста. Руслан Рубанский, Сэнди Ревизоров, Алекс Зубаржук, Михаил Адианов мыслят в категориях криминально окрашенного киберпространства – религии хакеров и создателей компьютерных вирусов. Это проявляется в их отказе от элементарных авторских амбиций, так как их искусство есть аккумуляция различных текстов и изображений, симулирующая по структуре гипертекст (таким образом демонстрируется их желание присутствовать в сетях). Сюжет фильма сводится к частоте, амплитуде и ритму происходящих трансформаций, ввергающих гипотетического зрителя в состояние бредового техногенного транса (может показаться, что кто-то неустанно нажимает кнопки телевизионного remote control в поисках интересной передачи.)

Они эксплуатируют тему скорости и образы техногенных сред. Одновременно это искусство имеет "клубное", субкультурное происхождение, а звуковое оформление заказывается известным московским технокомпозиторам и ди-джеям – Алексею Чернороту (Compass Vrubel), Роману Быкову (Digger).

Татьяна Могилевская, Ольга Шишко

Милена Мусина

На стыке кино и видеоарта

Утопия медленного видео

Киноплёнка – кусок целлулоида, разделённого на бесконечное число прямоугольников. Время на киноплёнке измеряется при помощи пространства. Учитывая, что скорость кинопроекции 24 кадра в секунду, а 52 кадра составляют один метр, можно сделать вывод: одна секунда длится ровно 46 см и 15 мм. В видео нет деления на кадры, и подобные расчеты невозможны. Зато возможности запечатления времени у видео в сравнении с кинематографом неограниченны: видеокассета длится 3–4 часа, в то время как бобина 35 мм плёнки прокручивается за 10 минут, а ролик киноплёнки времен братьев Люмьер и вовсе за 52 секунды. Так что реальность, запечатленная на киноплёнку, дробится, а реальность, запечатленная на видеокамеру, длится. В отличие от кинокамеры, видеокамера одновременно пишет изображение и звук. И если киноплёнка обладает эффектом отстранения, то достижение видео – в способности создавать слепок с реальности. Кино – это воплощенная дискретность сознания человечества, придумавшего кинематограф после того, как "Бог умер". Видео возвращает человечеству цельность восприятия мира. Человек с дискретным сознанием, воспитанный на культуре кинематографа, подносит к глазу видеокамеру, мыслящую синкретно. Что же из этого получается?

"Кинематограф снимает истории из жизни гигантов, мы сидим в зале и смотрим на них снизу вверх. В видео же человек даже в масштабе своем приблизительно такого же размера, как и мы сами, а это свойство более древнего сознания. В этом смысле можно сказать, что видео антропософично, оно как бы равно человеку. Моя первая статья о видео, написанная когда я только открыл для себя видеокамеру, называлась "У тебя в руках твоя голова, – рассказывал Борис Юхананов, режиссер, решивший в середине 80-х снимать кино при помощи видеокамеры. – И вот иметь в руках собственную голову и при помощи этой головы как бы формировать реальность, созидать реальность, навстречу тому отраженному потоку, который вливается в саму камеру – эта функция исключительно органична для видео"¹.

Из осознания органики видео возникла юханановская концепция "медленного видео", в соответствии с которой и были созданы его видеофильмы, считающиеся ныне классикой "параллельного кино" ("Особняк", 1986; "Игра в Хо", 1987; "Сумасшедший принц Фасбиндер", 1988)

"Медленное видео" Бориса Юхананова не отрицало кинематограф, а преодолевало его "немощность": "Кинематограф предчувствовал видео в фильмах французской и особенно немецкой "новой волны". Вим Вендерс – один из проводников долгого, длинного, особым образом организованного плана, из последних сил напрягался вместе с кинематографом, выходя на его границу, чтобы отразить свойства чаемой им реальности. В то время как видеокамера делает это беспощадно легко в руках у младенца, у пожилого человека"².

Реабилитация чаемой реальности

Редко вспоминают, что зрители первых киносеансов братьев Люмьер довольно быстро отошли от шока, вызванного поездом, надвигающимся на них с экрана. Гораздо дольше изумление вызывала лента "Кормление бэби" (1895), где на заднем плане трепетали на ветру листья деревьев. Этот "трепет листьев на ветру" был признан сутью и смыслом кинематографа в книге "Природа фильма. Реабилитация физической реальности" крупнейшего

¹ Цитируется интервью Бориса Юхананова программе "От киноавангарда к видеоарту", выпуск "Сыграем в ящик" от 3 декабря 2001 г.

² Там же.

немецкого киноведа Зигфрида Кракауэра³. С годами кинематограф все больше удалялся от физической реальности, и сегодня для того, чтобы вернуться к ней, режиссеры фильмов "Догмы" снимают на видеокамеру. Однако в современной киноиндустрии цифровые технологии, родственные природе видео, чаще используют как раз для уничтожения физической реальности, заменяя "природу фильма" силиконом компьютерной графики.

Невольной иллюстрацией к вышеописанному может служить фильм Леонида Тишкова "Война с даблоидами" (1997) – история о том, как человечество пало в битве с инопланетными тварями. Человечество в фильме Тишкова отождествляется с героями старого кино – русскими богатырями и ливонскими рыцарями из фильма Сергея Эйзенштейна "Александр Невский" (1938). По воле автора, эти "кинематографические гиганты" терпят поражение при столкновении с даблоидами – видеопримитивными существами – так же, как кинематограф умирает под пятой динозавров Спилберга в борьбе за "физическую реальность".

Интересно, что в соответствии с теорией Зигфрида Кракауэра фильм "Александр Невский" не является кинематографом физической реальности (Кракауэр отрицал костюмные исторические фильмы), в то время как многие видеоработы Леонида Тишкова смело можно отнести к кинематографу в кракауэровском понимании. В серии видеоперформансов "Антология Поднебесной" (1998–2001) он созерцает даже не трепет листьев на ветру, а трепетание воздуха. В пронизанном закатным солнцем мире Леонида Тишкова, на обычной московской крыше дрожат от восторга и нетерпения "существа воздуха" – целлофановые ангелы в предвкушении полета. Десятки соединенных друг с другом прозрачных целлофановых пакетов наполняются ветром, и воздух становится зримым ("Антология Поднебесной: Существа воздуха", 1998–2001). Через глазок видеокамеры Тишков наблюдает, как рисует ветер: кисти, привязанные тонкими бечевками, бьют на ветру по белому листу, оставляя следы – черные иероглифы, шифровки небес ("Антология Поднебесной: Картины ветра", 1998–2001).

Комплекс мумии

"Комплексом мумии" – "навязчивым стремлением к правдоподобию" при создании "двойника реальности" – страдают, по определению французского философа кино Андре Базена⁴, все визуальные искусства с древнейших времен. Буквальное воплощение базеновского образа можно увидеть в видеофильме Андрея Широкого "Жил-умирал человек" (1999).

Герой фильма некий человек, чьего лица мы не успеваем увидеть, потому что с момента его рождения – появления в объективе видеокамеры – его лицо и тело покрывают бинтами, превращая человека в мумию. Поверх забинтованных глаз мумии, словно на ракордах киноплёнки, кто-то выводит жирные кресты. За этими крестами спрятаны, убаюканные бинтами, сны человека. В них странные образы – рентгеновские снимки человеческих костей, лицо превращенного в мумию вождя, лошадки, бегущие по кругу фенакистископа. Автор волен выбирать сны для своего персонажа, и он пользуется этим правом – он выбирает образы из фильмов своего покойного учителя Владимира Кобриня.

Увы, даже сновидческая кинореальность создается при помощи камеры – отягощенного "комплексом мумии" посредника между сознанием художника и пленкой. Ну, а если отказаться от посредника? Отложить кинокамеру в сторону, смыть с пленки киноэмульсию, фиксирующую реальность, и, не обращая внимания на тюремную решетку кадров, преодолев тем самым дискретность киноплёнки, нарисовать поверх нее все, что в голову взбредет.

Первым на пленке начал рисовать канадский мультипликатор Норман Макларен в начале 30-х, спустя двадцать лет тем же самым занялся американец Стэн Брекхедж. Традицию продолжил, не имея о ней ни

3. Кракауэр, П. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., Искусство, 1974.

4. Речь идет о статье "Онтология фотографического образа". – См.: А. Базен. Что такое кино? М., Искусство, 1972.

малейшего понятия, питерский "параллельщик" Евгений Кондратьев (Де Бил). Он не утруждал себя смыванием эмульсии и рисовал, а иногда выцарапывал свои мультики гвоздем прямо поверх отснятого киноизображения. Спустя еще десять лет группа "За Анонимное и Бесплатное искусство", не имеющая, по словам ее лидера Юрия Поповского, никакого понятия даже об опытах Кондратьева, не говоря уже о Макларене и Брекхедже, смонтировала бракованные любительские пленки, куски старых диафильмов и, бесстыдно, перфорацией наружу, выставила их на показ перед объективом видеокамеры, проще говоря, пересняла на видео. На пленке "зАиБи" – даже не рисунок, а текст – корявые буквы и корявые мысли по поводу создания как бы фильма...

Главным героем "Как бы фильма" (1998) становится "кинолента" (movie), стремящаяся стать "кинофильмом" (film). Что, с точки зрения идеологии "зАиБи", довольно нелепо, ведь movie ценнее, чем film, поскольку анонимность ценнее авторства, ведь только анонимность гарантирует свободу. В кино, увы, все совсем наоборот. Рефлексия группы "зАиБи" по поводу кинематографа в Как бы фильме находит продолжение в фильме Без названия (второе название "Ну, погоди!", 1996), где кинопленка плавится, пузырится, сгорает, и смерть кино становится осязаемой – притронься к телевизору – обожжешься.

Реанимация фильма

Появление в 1992 году фильма художника Сергея Шутова Небесный тихоход-2 (второе название "Удивительно, какая тишина!") вывело на новый технологический уровень опыты Макларена-Брекхеджа-Кондратьева. В качестве background'a Шутов использовал советский фильм 1946 года "Небесный тихоход", на котором при помощи компьютера изобразил треугольники, кресты, круги, кольца. Черно-белая поверхность старой кинопленки принялась пульсировать в ритме техно.

Первым столкновением Сергея Шутова с кино стала легендарная "АССА" (1987) Сергея Соловьева: "В "АССЕ" я занимался декоративным искусством, украшал некую идею некоего режиссера"⁵. В "Небесном тихоходе-2" Шутов уже не "украшал" чужую идею, он ее перестроил под себя и свое время: "Я случайно увидел по ТВ этот фильм и удивился его современности, но естественно он был несколько пластически несовременным"⁶.

Фильм "Небесный тихоход" в свое время был объявлен советской кинокритикой символом "легковесности в искусстве". Произведение Шутова ничуть не менее легковесно, хотя без труда может быть "нагружено", к примеру, идеями постмодернизма с его коллажным сознанием и интертекстуальностью. Другим прообразом эстетики "Небесного тихохода-2" может служить любимый Шутовым "Гранд-каньон, старое капище индейцев, где странное глинобитное круглое сооружение сверху донизу изрисовано культовыми изображениями в несколько слоев, так что можно было гулять от слоя к слою, через время"⁷. Традиция писания картин поверх уже созданных полотен существует в мировом изобразительном искусстве сотни лет, и очень часто больший интерес исследователей вызывает не верхний слой, а то, что скрыто под ним.

Забавное совпадение: историк кино Николай Изволов, монтирующий свои видеоработы из уникальных кадров, оставшихся от погибших фильмов Медведкина, Кулешова, Ханжонкова, тоже ассоциирует свое творчество с архитектурой. "В городке Юрьеве-Польском Владимирской области есть собор, построенный во времена Андрея Боголюбского. Он простоял двести лет, а потом развалился. Но жители Юрьева-Польского собрали собор заново, вот только блоки перепутали. С тех пор на том месте стоит очень забавное, довольно дурацкое сооружение. Это не реконструкция, это не реставрация, но это абсолютно живое сооружение, которое продолжает

⁵ Цитируется интервью Сергея Шутова в журнале "Птюч", № 4, 1995.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

жить и выполнять свою роль"⁸. Слова Николая Изволова воспринимаются как самоирония, хотя его работы имеют серьезный научный смысл, и каждая монтажная склейка реконструированных им фильмов "Держи вора" (1998), "Пьянство и его последствия" (2001), "Тит, или Сказ о большой ложке" (2000), "Проект инженера Прайта" (2001) аргументирована и подтверждена архивными изысканиями. Изволов настаивает: его произведения являются работой историка, киноведа, но никак не видеoaртиста, и указывает на то, что при монтаже не допускает "никакой отсебятины и никакой артистической игры", хотя цель своей чисто научной деятельности видит в том, чтобы передать "интонацию ушедшего фильма, потому что эмоциональные ощущения от него гораздо более важны, чем научнообразные рассуждения по его поводу"⁹. И действительно, интерес вызывает не столько научная объективность реконструктора, сколько проявление его необъективности и артистического волюнтаризма. В "Держи вора", например, авторская интонация Изволова проявляется в избранном им монтажном ритме, допускающем произвольные повторы одних и тех же кадров, или в выбранном им "саундтреке" – за кадром звучит музыка и синхрон из фильма "Гармонь" (1934, реж. Игорь Савченко), родственного, по мнению Изволова, эстетике Медведкина.

Sight & Sound

Произвольное использование звукового ряда кинофильмов неожиданно роднит научное видео Николая Изволова с клубным видео Андрюса Венцлова – мастера видеомиксов и страстного любителя советского кино 60-х – 70-х годов, а особенно комедий Леонида Гайдая. Так, в "Wolfmachine" (1988) Кондратьев–Де Бил буйствует под музыку из фильма "Иван Васильевич меняет профессию" (1973), Мамышев–Монро в фильме "Новая Монро" (1991) поет песню "Гремит январская вьюга" из того же кинофильма, а в видеомиксе "Приключения Шурика в стиле хардкор" (1999) Венцлова "перепевает" уже не только музыку, но и синхрон, и визуальный ряд гайдаевской дилогии ("Операция "Ы", 1965; "Кавказская пленница", 1967). Перемонтированное киноизображение стыкуется с видеосъемками в студии звукозаписи: разноцветные звуковые дорожки на мониторе компьютера – персонажи для Венцлова не менее значимые, чем Трус, Балбес и Бывалый.

Однако, пожалуй, самое яркое впечатление среди многочисленных видеомиксов Андрюса Венцлова оставляет "Облако" (1997). На сей раз Венцлова не просто перемонтировал знакомые кинокадры, на пульте ди-джея он микширует время: "Облаком, тихим облаком..." – в концертном зале "Останкино" Штирлиц и Мюллер слушают в исполнении молодого Кобзона песню из нового, только что прогремевшего на всю страну, фильма "Семнадцать мгновений весны". "Облаком, облаком, облаком..." – коверкает Кобзона четверть века спустя ди-джей Грув. Текст песни "Облако" строится на повторах, на повторении звуковых кусков основывает свой ремикс Грув, из повторяющихся жестов персонажей фильма монтирует свой клип Венцлова.

Смонтировать похожие жесты – что может быть проще! Но простенький прием для телеанонсов заезженного фильма у Венцлова превращается в завораживающую игру. Это игра со зрителем на знание фильма – "в памяти моей, в памяти моей идут грибные дожди..." – ведь зритель самодовольно считает, что помнит фильм наизусть. "В маленьком саду, в маленьком саду созрели вишни..." Персонажи клипа – Штирлиц, Мюллер, Шелленберг, профессор Плейшнер, пастор Шлаг, партайгеноссе Борман, радистка Кэт, садистка Барбара и снова Штирлиц – закуривают папиросы и поднимают телефонные трубки, закуривают и поднимают. Но зритель не верит, что закуривать и поднимать телефонные трубки можно так по-разному и так бесконечно долго! Зритель думает: вот

⁸ Цитируется интервью Николая Изволова программе "От киноавангарда к видеоарту", выпуск "Остановись, мгновение!" от 26 февраля 2001г.

⁹ Там же.

сейчас Венцлова начнет повторяться, еще мгновение, еще секунда... никогда еще Штирлиц не был так близок к провалу!

Но упорный каталогизатор Венцлова монтирует все новые и новые кадры, доказывая зрителю, что тот не помнит одной, второй, третьей подробности, детали, сцены. И в конце концов зритель устает и сдаётся. Он проигрывает, вдруг осознав, что невозможно знать фильм наизусть, хотя бы потому, что даже самый знакомый фильм не познаваем и неисчерпаем до конца.

Однако синефильство Венцлова нравится не всем. Делая по заказу Новой Академии видео "Другие проблемы" (1994), Венцлова вложил в уста китчевых "мифологических" героев диалог Александра Калягина и Ирины Муравьевой из фильма "Мы странно встретились" (1990, реж. Д. Долинин), и "андрогенная пастораль" из жизни "неземных" созданий снизилась до будничной истории о встрече обычной женщины и обычного мужчины. Но заказчику Тимуру Новикову такой "кинопостмодернизм" пришелся не по вкусу, в связи с чем второй вариант фильма "Другие проблемы" уже именовался видеооперой "Мирей" (1994): за кадром звучала опера Гуно, и к кино это произведение Андрия Венцлова отношения уже не имело.

Морфология желания

Движение – это смысл, цель, средство кинематографа. Видеоарт – это искусство художников. Что есть движение для художника? Это трансформация цвета, тени, бликов, формы, где сама по себе трансформация важна не больше, чем собственно цвет, тени, блики, формы. То есть там, где для кинематографиста важнее всего сказуемое, для художника существительное, определение и дополнение значимы не меньше, а то и больше. Это существенная разница в морфологии языков киноискусства и видеоарта.

Абстрактные аппликации группы "Синий Суп" – замечательный пример морфологических различий, существующих между кино и видео (кстати, именно эта группа создает компьютерную графику для полнометражных кинопроектов деятелей "параллельного кино"), рассмотрим его при помощи фильма "Mute" (1998).

Белый экран, такой же белый, как в кинотеатре, словно пелена дождя, словно хлопья смога, смывается автомобильными дворниками. Вернее, как бы автомобильными дворниками, как бы потому, что мы их не видим. Мы видим, как белый цвет частично исчезает с поверхности экрана, а в просвете вместо привычной для "Синего Супа" "цветной аппликации" появляются живые люди – двое в котелках и плащах, скучающие джентльмены из классических шпионских фильмов. Когда джентльменов вновь скрывает туман киноэкрана, память проигрывает кинематографические ситуации, в которых могут оказаться "люди в котелках", пока мы их не видим. По законам киноморфологии в жанре "экшн" зрительское воображение рвется навстречу решительным существительным в связке с быстродействующими сказуемыми. Но снова и снова смывается белый квадрат экрана, а двое шпионов снова и снова подглядывают за зрителями – невозмутимые, спокойные, никуда не спешащие, неподвижные. "Кина не будет!" Люди, котелки, плащи, шпионы тоже могут быть всего лишь цветом и формой на белом холсте "Синего Супа".

Именно движение становится главной визуальной и образной темой фильма Алексея Исаева "Монтаж аттракционов" (второе название "Революция по кругу", 1994–1996). Внимание Исаева уже не в первый раз привлекает мотив вращения, например, лента Мебиуса – воплощение идеи бесконечной круговерти – постоянный элемент образной системы художника (вокруг нее разворачивается сюжет перформанса "Топологический инвариант книги" (1993), присутствует лента Мебиуса и в "Монтаже аттракционов"). Но на сей раз, по словам художника, тема кругового движения родилась у него из наблюдения, сделанного при просмотре фильма "Броненосец "Потемкин" (1925). По утверждению Алексея Исаева, все мизансцены, траектории движения камеры и персонажей в фильме Сергея Эйзенштейна разворачиваются вокруг невидимой оси, кружа, словно карусель – ярмарочный аттракцион.

Для Сергея Эйзенштейна "монтаж аттракционов" (название фильма Алексея Исаева повторяет заголовок одной из важнейших теоретических статей режиссера¹⁰) – это шоковое воздействие на психику зрителя, вынуждающее его более обостренно воспринимать идеи, проповедуемые художником со сцены или киноэкрана. Вытекающий после удара нагайкой глаз старухи, черви, копошащиеся в мясе из матросского борща, разверстый от ужаса рот женщины, оплакивающей сына, – эти "аттракционы" Эйзенштейна Алексей Исаев монтирует в своем фильме с эпизодами современного аттракциона, компьютерной игры "Дюк", с кадрами, схематически изображающими работу еще одного аттракциона, – человеческого организма, с его каруселью кровеносной системы и лабиринтом мозга. Крестовина, "смонтированная" из двух экранных плоскостей, на которых художник демонстрирует зрителям избранные им "аттракционы", безостановочно движется вокруг своей оси, подобно карусели.

Карусель, "выстроенная" Исаевым в "Монтаже аттракционов", – это объект созерцания. Перекрестье экранов кружится в пространстве его фильма, ограничиваясь в воздействие на чувственность зрителя безобидным введением в транс, но не подавляя его волю. С точки зрения Эйзенштейна, стремившегося загнипнотизировать зрителя и повести его за собой, это удивительное легкомыслие. Зритель исаевского видео никуда не идет, он остается медитировать. Зачем куда-то идти, если, двигаясь по кругу, всегда возвращаешься в исходную точку?

Конец фильма

Повествование – завязка, кульминация, развязка – необходимо кинофильму, потому что иначе он не окупится. Видео так дешево, что может с презрением от повествования отказаться. Но видео не отказывается. Стремление делать "кино на видео" (под кино, в противоположность видео, подразумевается в данном случае некая нарративная структура) – пожалуй, единственная черта, объединяющая два фильма, о которых пойдет рассказ в заключении этой статьи. Причем, в обоих случаях истинным сюжетом фильмов являются художественные концепции, в рамках которых творят режиссеры.

Ольга Тобрелутс, как и положено "неоакадемическому" художнику, экранизирует академический текст – пьесу Александра Грибоедова "Горе от ума" (1993). Но пьеса – только фабула фильма. Двигателем сюжета оказывается не любовный треугольник Молчанов – Лиза – Чацкий и не идеологическое противостояние Фамусов – Чацкий, а соперничество двух кинематографических пространств.

Одно пространство появляется на экране с первыми кадрами – таперная музыка, титры в виньетках: не то пародия на немое кино, не то кинематографическая обыденность, какой ее можно увидеть через "академический монокль" питерской школы... Кстати, наведите-ка свой монокль на стену в фамусовской гостиной и увидите шутку автора – классическую картину Александра Дейнеки в сюжете девятнадцатого века. Стеклышко моногля с непривычки удержать довольно трудно, потому не удивляйтесь, когда вдруг внутри золоченой рамы мир подмигнет вам, и над головами загорающих дейнековских мальчиков пронесутся реактивные самолеты.

Дейнека на стене в гостиной "Горе от ума" – это маленькое окошечко в мир, скрытый за стенами фамусовского дома. Оттуда из этого мира является нашему взору Чацкий. В исполнении Тимура Новикова Чацкий – суперзвезда. Видеокамера сразу падает пред ним ниц, нижний ракурс в лучших традициях кино про супергероев. Чацкий движется по длинному коридору навстречу зрителю, вызывая смятение своим величием. А в анфиладе окон, сопровождая Чацкого, выступает свита – фламинго выбрасывают свои длинные ноги с достоинством пэров, и распускаются огромные золотистые цветы, претендуя на статус подсолнухов рядом с королем-Солнцем. Ольга Тобрелутс наслаждается изумлением, в которое повержена ею публика. Ведь это изумление перед Красотой.

¹⁰ "Монтаж аттракционов". – См.: С. Эйзенштейн. Собрание избранных произведений в шести томах. М., Искусство, 1964.

Пасуя перед великолепием посланца Красоты – Чацкого, повествовательный кинематограф изменяет в его пользу даже ход классического сюжета: от неверности Софьи страдает теперь Молчалин. Завидуя Чацкому, фламинго и желтым цветам, в финале он восклицает виньеткой титров: "Карету мне карету!" и удаляется "вон из Москвы" на поиски Красоты.

А чем еще, кроме стремления к Красоте, может быть занят человек, и что еще, кроме Красоты, может стать сюжетом произведения искусства? По мнению Новой Академии и Грибоедова в трактовке Тобрелутс – более ничем.

Однако фильм "Зеленый слоник" (2001, реж. Светлана Баскова) опровергает эту академическую истину. Оказывается, для того чтобы делать "кино на видео", не нужны классических сюжетов, визуальных изысков, "дружбы с фотошопом" и ироничных в своем изяществе мизансцен. А нужны только двое офицеров на гауптвахте, стены подвала, выкрашенные зеленой краской, и черный юмор, заплеванной тоскливым матом, заключенные в рамку кадра с небрежностью "дешевого" видео.

"Зеленый слоник" – это непристойный жест московских ситуационистов в сторону эстетского видеоарта. Даже более шокирующий, чем художественные акции его продюсера Олега Мавроматти, зашивавшего рот в ТВ-Галерее и прокалывавшего язык на радио "Эхо Москвы". Акции Мавроматти¹¹ в конце 90-х вызвали брезгливость своей физиологичностью – настоящей болью, настоящей кровью, настоящей слюной, капающей сквозь нитяной шов, – варварски далекой от "эстетического переживания". Теплая кровь, привезенная со скотобойни, заливает и внутрикадровое пространство "Зеленого слоника".

Примечательно, что первый опыт преобразования реальных художественных акций московского радикализма в сюжет игрового фильма появился не на видео (ограничивавшегося их документальной фиксацией), а в кино. Картина Ольги Столповской и Дмитрия Троицкого "Суд над Брунером" (1998) повествует о скандальной акции Александра Бренера, надругавшегося над полотном Казимира Малевича. Разворачивая вокруг амстердамской акции Бренера утопический киносюжет о воцарения власти искусства на земле, авторы пытались, по их словам, "вернуть кинематограф в артовый контекст". Но избранная ими эстетика по-голливудски открыточного, снятого на Kodak, "вылизанного" киноизображения дает противоречивый эффект: оказавшись органически близкой их "радикальному" герою, она неожиданно намекает на конъюнктурность действий его прототипа.

Зрителей же "Зеленого слоника" не беспокоят никакие противоречия, кроме спора с собственным организмом, настоятельно требующим прекратить затянувшийся на два с половиной часа (в стиле юханановского "медленного видео") мазохистский просмотр. Фильм Светланы Басковой органичен настолько, насколько органичны человеческие испражнения. И в запечатлении этой органики Светлане Басковой, возможно, нет равных на пространстве от Дали до советского кинематографа времен перестроечной чернухи.

Влага проступает на поверхности канализационной трубы, пот проступает сквозь поры на коже – так проступает на видеопленке Светланы Басковой кракауэровская "физическая реальность". "Природа фильма" оказывается склизкой на ощупь, она воняет смесью мочи и блевотины, в нее вляпываешься ненароком, но обязательно. Да что там, вляпываешься, жрешь ее с капрофаговской страстью вместе с персонажем "Зеленого слоника", жадно запикивающего экскременты в разодранный болью рот.

Люмьеровское "Кормление бэби" продолжается на видео.

¹¹ Обе акции, о которых идет речь, О. Мавроматти проводил вместе с художником Императором ВАВА.



Николай Широкий, Москва

Жил-умирал человек

1999. 13'50". Съемка VHS, кинохроника 8-мм, нелинейный монтаж DPS Perception, Betacam SP.

В фильме снимались "Братья Карамазовы": Д. Плоткин, И. Соловьев, А. Элмар, С. Кусков.

Музыка – Е. Кадимского.

© Николай Широкий.

Этот фильм о том, как пеленки, в которых оказывается человек, рождаясь, превращаются в саван при смерти его, о жизни, проходящей внутри этих материй-тканей, о том, что окружает этот "кокон", о душе, томлящейся в ожидании освобождения, о надежде на прощение за посещение мира сего и о любви.

Милена Мусина



Сергей Шутов, Москва

Удивительно, какая тишина!

1994. 4'09". VHS.

© Сергей Шутов.

Техномызыкальный ремикс ремейка "Небесный тихоход-2", вызванный к жизни музыкой "новых композиторов" и сотрудничеством с Татьяной Диденко.

<...> Видеоработы Сергея Шутова – "Небесный тихоход-2" и "Тайна двух океанов-2", в которых старые советские фильмы, обработанные при помощи компьютерных технологий, обретают сходство с "видением другого" из фантастического фильма, наводят на мысль о странной ситуации, в которой пришельца усаживают перед телевизором. Можно представить себе историю с имплантацией воспоминаний, наподобие "Вспомнить все" или "Бегущего по лезвию бритвы", где гостя пытаются очеловечить, приобщив его к памятным с детства лучшим образцам трогательного советского кино, а заодно и избавиться от оскомины иронии и умиления, сплавив свои воспоминания "другому", точно шагреновую кожу. Расчет верный – ибо взгляд пришельца, компьютера, робота идеально выполняет операцию "дестилизации", счищая пленку стиля, патину времени, умильность наивного сюжета и превращая старенькие ленты в поток завораживающе красивых, безупречно абстрактных и современных картинок, не обремененных никакими ассоциациями. Впрочем, здесь стоит вспомнить еще об одной особенности зрения технологических созданий. Оно всегда целенаправлено, более того – прицельно. Взгляд Терминатора, фиксирующего цель и расстояние до него, или же взгляд чудовища из "Хищника", реагирующий на тепловые излучения и различающий живое и годное – для контакта или в пищу? – всегда взгляд, за которым следует выстрел или прыжок, взгляд сугубо утилитарный. Фильм для него неминуемо оказывается просто "слепым пятном", пестрой, мерцающей плоскостью, неопасной и неинтересной <...>.

Ирина Кулик

147
Да зрякавствуе!



Николай Изволов, Москва

Держи вора

1998. 6'30". Смешанная техника.

© Николай Изволов.

Фильм "Держи вора!" был снят Александром Ивановичем Медведкиным в 1930 году. Это одна из наиболее известных его комедий. К сожалению, фильм не сохранился.

Реконструкция сделана на основе полутора десятков срезов с пленки, найденных в семейном архиве его ассистента М.Афонина. Принципиально то, что работа стала возможна только на основе цифрового компьютерного монтажа (видео- и кинометоды не могли дать такого результата).

"С появлением компьютера киноведы, наконец, получили возможность говорить на том же языке, на котором говорят и авторы, которых они изучают. Киноведы были всегда лишены этой возможности, в отличие от филологов, поскольку филологи пользуются тем же самым языком описания, что и авторы литературных произведений. А киноведы всегда были вынуждены посредством слов объяснять движущееся изображение. Что, конечно же, неправильно. И вот сейчас появился инструмент, который дает полную авторскую свободу. То есть то, что я делаю, можно было бы сделать и традиционным способом: на пишущей машинке написать статью, где рассказать, что вот такой-то кадр мог быть смонтирован с таким-то кадром по таким-то и таким-то причинам. И это будет интересное документированное исследование, со множеством сносок, цитат, с текстологическими доказательствами и т.д. Но когда мы можем представить то, что было сделано, в режиме реального времени, когда перед нами разворачивается некоторый пространственно-временной континуум, ощущение от этого исследования совсем другое."

Николай Изволов



Андрюс Венцлова, Санкт-Петербург

Облако

1997. 5'35". VHS

© Андрюс Венцлова.

Видеомикс на основе культового советского сериала "Семнадцать мгновений весны". Вместо привычного фильма с Марикой Рёкк штандартенфюрер СС Штирлиц смотрит концерт Иосифа Кобзона, огни питерской дискотеки отражаются в остекленевших глазах профессора Плейшнера, над черно-белой Германией проносятся цветные облака из американских триллеров. Все настойчивее звенят телефоны и все сильнее хочется курить...

Милена Мусина



Группа "Синий Суп", Москва

Mute

1998. 3'20". Betacam.

Производство – Алексей Добров, Даниил Лебедев.

Техническая поддержка – Студия "Сине Фантом".

© Студия "Сине Фантом".

© Агентство "Синий Суп".

Двое скрыты за белым экраном – кто они? Может быть, герои шпионского фильма...

Милена Мусина



Алексей Исаев, Москва

Революция по кругу/ Монтаж аттракциона

1996–1998. 7'00". Hi-8.

© Алексей Исаев.

Сценарные особенности видеоработы представлены двумя планами. Первый, это попытка дополнить сценарный план "Броненосца "Потемкин", как идеологического архетипа Русской революции, экзистенциальной мотивацией (по Ж. П. Сартру). Конкретно, это привлечение к действующим героям и персонажам "Броненосца "Потемкин" ключевого, в аспекте "модернизации" драматургии С. Эйзенштейна, персонажа, а именно МУХИ. Этот жужжащий пустяк делает суть революционного конфликта более "древним" т.е. мифологичным. Что, возможно, не важно для кинодраматургии в целом, но важно для меня. Особо хочется отметить уникальность "экранного пространства" фильма С. Эйзенштейна. Это доминирующее (до 90 процентов сцен) движение по кругу, как внутри кадра, так и движение камеры вокруг объекта. Здесь мы переходим ко второму плану видеоработы "Революция по кругу". Это технический и технологический сценарий. Концепция С. Эйзенштейна "Монтаж аттракциона" по сути, является базовой для всей работы "Революция по кругу", но, учитывая технологические особенности фильма (использование трех мерного моделирования), имеет смысл о технологии сказать отдельно. Технология — это "Deus in Machine", а не формальный набор приемов в построении аттракциона или его модели. Это распространяется как на идеологию, так и на реальные формы механического чуда. В фильме "Революция по кругу" ключевые кадры "Броненосца "Потемкин" проходят метаморфозы вместе с моделью "экранного пространства" аттракциона. Логическая схема трансформаций экрана вписывается в ряд от плоскости до "ленты Мебиуса", в то время как метаморфозы идеологии, философии и метафизики аттракциона перетекают от личного к вне личному, от реального к бессознательному и заканчиваются виртуальной моделью балаганного аттракциона. Этот балаганый аттракцион, где ребенок на деревянной лошади скользит вдоль закольцованного экрана, на котором мелькают сцены секса и насилия из компьютерной игры "Дюк" и есть аттракцион под названием "Жизнь". Все эти модели отличаются друг от друга, но объединяет их закольцованный звук мухи, как намек на первопричину рождения аттракциона.

Видеоработа является самостоятельной частью проекта "Монтаж аттракциона" 1996 года г. Роттердам (Общеввропейское биеннале "Манифеста 1") при участии Валерия Подороги.

Видео было создано как составляющая часть проекта "Павильон Эйзенштейна". Инсталляция была представлена на международном биеннале "Манифеста 1" в Роттердаме в 1996 году. Ее тема — авторское творчески-конструктивное переосмысление концепции "монтажа аттракционов" Сергея Эйзенштейна и того, как он реализуется в фильме "Броненосец "Потемкин".

Алексей Исаев



Ольга Тобрелутс, Санкт-Петербург

Горе от ума

1993. 7'40". Betacam SP.

Режиссер – О. Комарова (О. Тобрелутс).

Оператор – Игорь Юров.

Художник по костюмам – Надя Васильева.

Компьютерная графика – Владимир Александров.

Монтаж – Сергей Невский, Авенир Снятков, Владимир Александров.

Музыка – Михаил Алексеев, Алексей Данилов.

В ролях: Вадик Мамышев, Тимур Новиков, Андрей Хлобыстин, Юрис Лесник, Ирэна Куксенайте.

Фильм снят при технической поддержке А/О "Крейт".

© Ольга Тобрелутс.

Видеофильм "Горе от ума" был создан в то время, когда старая красота более не являлась красотой, а новая истина стала более не истиной. Освобожденное воображение рисовало новые прочтения и сравнения классических произведений. Компьютерная графика позволила ввести не только новый язык изложения, но и создать многоплановое кино, где в каждом слое происходит самостоятельное действие, создавая общее настроение литературного произведения.

В XIX веке русская аристократия имела очень популярное хобби – домашний театр. Популярные пьесы и собственные импровизации разыгрывались в частных домах для родственников и друзей. Оглядываясь на эту традицию, Ольга Тобрелутс поставила видеоверсию классики русской литературы, пьесу Александра Грибоедова "Горе от ума", превращенной даже в дидактическое пособие советской школой, со своими друзьями и коллегами, известными петербургскими художниками. Глубоко укорененная в русской культурной истории и особенно в Санкт-Петербурге, бывшей столице, аристократическая "игровая культура" нашла свое постмодернистское трансформированное продолжение в творчестве круга художников, ассоциированных с неоакадемическим движением. Видео Ольги Тобрелутс – один из ярчайших примеров этой, скорее, даже маньеристической, нежели неоклассицистической, рефлексии по поводу классического наследия.

Татьяна Горючева

Избранная хроника.

Хроника описывает не все художественные события, прошедшие за этот период на арт-площадках и смежных зонах современного искусства, отчасти по причине того, что не все события были грамотно проанонсированы, а информация о многих событиях полностью утрачена и является подчас мифом или легендой. Тем не менее мы попытались отметить перечень наиболее значимых событий, без которых трудно представить хронологию и становление российского видеоарта.

Видеостудии, институции, экспериментальные мастерские, работающие с видеоартом.

С 1962 г. – образована студия и КБ "Прометей", с 1964 г. – параллельно и совместно функционирующий НИИ "Прометей" (при АН РТ и КГТУ им.А.Н.Туполева) и городская студия светомузыки "Прометей", г. Казань.

Данные организации работали по методике экспериментальной эстетики: теоретический прогноз новых видов искусства, создание необходимого инструментария и затем проверка с его помощью прогнозов в конкретном художественном эксперименте (в области светомузыки, абстрактного кино, пространственной музыки, экспериментального видео, лазерной компьютерной графики, световой архитектуры, электронных инсталляций, компьютерных звуковых инсталляций, абстрактной фотографии, слайдфильмов и т.д.).

Художники, постоянно работающие с организацией: Галеев Б.М., Ванечкина И.Л., Альмеев Н.У., Привин А.Г., Нестеренко В.И., Гимазутдинов К.Н., Сайфуллин Р.Ф.

В НИИ "Прометей" были созданы первые абстрактные светомузыкальные фильмы ("Прометей" – на муз. Скрябина, 1965; "Вечное движение" – на муз. Вареза, 1969; "Маленький триптих" – на муз. Г.Свиридова, 1975; "Космическая соната" – на электронную музыку, 1981).

Музей кино, Москва (директор – Наум Йехильевич Клейман)

С начала 90-х в Музее кино активно проводятся образовательные показы российского западного киноавангарда и видеоарта. Музей кино является одной из самых популярных в Москве просмотровых площадок, имеющей своего постоянного зрителя.

1991 – создана TV Галерея. Руководитель и основатель – Нина Зарецкая.

Основной вид деятельности представляет собой поиск самостоятельных творческих возможностей в области видео: создание видеоперформансов, организация и видеосъемка различных акций экспериментального характера, подготовка и проведение фестивалей и выставок видеоарта.

Второе направление работы – сбор видеоархива культурной жизни: хроникальная фиксация наиболее значимых мероприятий, проводимых как у нас в стране, так и за рубежом. Еще одно направление работы TV Галереи – создание телевизионных программ, фильмов об искусстве и арт-бизнесе.

1991 г. – создана "Ассоциация новых экранных технологий", Москва – Санкт-Петербург под руководством Анатолия Прохорова и группы теоретиков (проводили теоретические семинары по проблемам использования видео- и медиатехнологий в культуре).

1992 – образование Института технологий искусства, г. Москва (Президент – Сергей Шутов, куратор – Татьяна Могилевская).

Институт технологий искусства поставил себе целью как собирание старого материала, так и создание стимулов к появлению нового. Довольно скоро ИТИ собрал большой архив отечественного

1995г. – образована ТВ-студия "Знаки", Санкт-Петербург.

Руководитель – Олег Цветков, продюсер – Денис Нейманд.

Параллельно с рекламно-информационной деятельностью, все эти годы в "Знаках" велись эксперименты, связанные с поиском нового телеязыка.

Основой для этих разработок были вполне коммерческие работы по созданию своих и оформлению чужих телепрограмм, рекламные ролики, документальные фильмы.

1995 – образован "Техно-Арт-Центр" на базе Галереи "21", Санкт-Петербург. ТАЦ – общественная организация культуры, занимающаяся пропагандой, изучением и производством видеоискусства и искусства новых медиа. Активисты: Алла Митрофанова, Дмитрий Пиликин, Ирина Актуганова и др.

С 1997 г. – создание студии "Art via Video" при Центре современного искусства Сороса, Москва.

Руководитель – Юлия Овчинникова. Студия осуществляла свою деятельность с 1993 года (момента основания ГЦСИ, Москва). Целью студии было создать видеохронику наиболее значимых событий, проходящих в области современного искусства.

1999 – учрежден Центр культуры и искусства "МедиаАртЛаб" (с 1996 года существовала как подразделение при ЦСИС, Москва). Арт-директор – Алексей Исаев, куратор – Ольга Шишко, координатор – Татьяна Горючева.

Центр осуществляет свою деятельность в сферах культуры и новых информационно-коммуникационных (медиа) технологий. "МедиаАртЛаб" занимается созданием практической и теоретической базы для развития инновационных проектов в области видео- и медиакультуры в России, организуя всероссийские и международные междисциплинарные проекты, образовательные показы. С 2000 года "МедиаАртЛаб" проводит мультимедиафестиваль "Медиа Форум" в рамках Московского Международного кинофестиваля.

1999 – создание первого ресурсного центра по видео и медиаискусству (Медiateка ЦкиИ "МедиаАртЛаб"), первой в России профессионально аннотированной коллекции медиаискусства публичного доступа – на данный момент коллекция вмещает 1500 аннотированных объектов медиаискусства, включая Антологию российского видеоарта.

1999 – организован Центр "ДОМ" на базе Московского Дома самодеятельного творчества, Москва.

Директор – Николай Дмитриев. Центр "ДОМ" – организационно-творческое объединение музыкантов, художников, литераторов, искусствоведов, журналистов и кураторов. Также важной частью "Дом"ашней активности является документация и издательская деятельность в области нового актуального искусства, прежде всего музыки и видеоискусства. При центре организована видеостудия "Видеодом" (проводит фестивали "Видеозависимость", "Домашнее порно" и т.д.). Среди организаторов студии – Павел Лабазов, Андрей Сильвестров.

С 2000 г. – институт "Про Арте" вводит программу "Новые технологии в современном искусстве" и создает мультимедийную Лабораторию, Санкт-Петербург (координатор – Светлана Острова).

Организаторы программы ведут просветительскую деятельность в области видео- и медиаискусства, предоставляют техническую базу для реализации проектов студентами "Института Про Арте", проводят практические семинары для художников и студентов и др.

С 2000 года – начала свою работу мультимедийная студия при "Центре Кондратюка", Новосибирск (Дмитрий Булныхин, Константин Скотников, Вячеслав Мизин и др.).

Основные направления деятельности: создание видеопроектов, организация фестивалей

представлены 17 работ отдельных художников и группировок: группы "Fenso Lights", Алексея Исаева, Татьяны Деткиной, Сэнди Ревизорова, Гии Ригвавы, Алексея Шульгина и др.

1995 – "Видеовидение". Анатолий Ганкевич, "Fenso Lights", Андрей Венцлова и др. Куратор – директор Петербургского центра Сороса Екатерина Андреева. В рамках форума "В поисках третьей реальности" (Планетарий, Санкт-Петербург). Куратор хотела не оттенить петербургскую ситуацию, где активно работают в сфере видеоарта фактически всего два художника – Ольга Комарова-Тобрелутс и Андрей Венцлова, а скорее подобрать к ней работы, соответствующие местному контексту.

1995 – "Российский акционизм". Сецессион, Вена. Куратор – Иосиф Бакштейн. На выставке был представлен видеоархив музея МАНИ (группы "Коллективные действия"), видеохроника радикального московского искусства (Александр Бренер, Александр Ревизоров, Олег Кулик и др.), видеоинсталляция Алексея Исаева, проекты Людмилы Горловой, группы "Fenso Lights" и др.

Фестивали, симпозиумы, видеопказы

1990 – "Мультимедиа" (видеофестиваль – концерт). НИИ "Прометей", Казань.
В рамках данного события состоялась первая видеовыставка, впоследствии экспонировавшаяся в Доме кино в Москве на блиц-форуме "В поисках третьей реальности".

1992 – Арт-видеофестиваль "самодельного независимого видео" "Экзотика", Ижевск. Куратор – Андрей Борисов.
Далее фестиваль проводился каждую осень: 1993 – Калининград, 1994 – Сочи, 1995 – Санкт-Петербург. Призы присуждались в трех номинациях: "Фильм", "Клип" и "Видеоарт". Членами жюри в разное время были – Сергей Курехин, Артемий Троицкий, Татьяна Диденко, Игорь Алейников, Глеб Алейников, Андрей Гаврилов, Леонид Захаров, Ольга Лялина. Лучшие видеоработы включались в сборники, которые принимали участие в конкурсных и внеконкурсных показах на зарубежных видеофестивалях в Германии, США, Дании.

1993 – Арт-Миф 3 (организатор ИТИ), программа видеоарта, Манеж, Москва. Кураторы – Сергей Шутов, Татьяна Могилевская.

Акция была призвана обратить внимание деятелей культуры и искусства, представителей науки и техники, а также коммерческих структур на открывающиеся перед ними бескрайние пространства мира мультимедиа и видеотехнологий и на новейшие эксперименты художников, использующих новейшие технологии. Участники: Вадим Фишкин, Татьяна Диденко, Ольга Тобрелутс, Алексей Исаев, группа "Fenso Lights", Кирилл Преображенский, Петр Поспелов, Юрис Лесник, Леонид Тишков и др.

1993 – Фестиваль современного искусства "Новые территории искусства" в Красноярском культурно-историческом центре. Впервые видеоискусство было включено в выставку, организованную государственной структурой – Министерством культуры Российской Федерации. Демонстрировалась видеоинсталляция Сергея Шутова. В рамках фестиваля прошел семинар по видеоискусству.

1993 – Фестиваль экспериментального видео, компьютерной анимации и проектного синтеза.
"Заповедник искусств" на Петровском бульваре. Устроитель – Студия эгоцентрических особенностей.
Кураторы – Алексей Исаев, Вадим Кошкин.

Международный фестиваль впервые ставил своей целью продемонстрировать синтез искусств

и выявить особенности в подходе к этой проблематике видеохудожников, театралов, музыкантов, режиссеров. Система отбора демонстрируемых материалов, как и идея импровизации в интерактивной среде, формировалась вокруг четырех разделов "Видео и театр", "Видео и музыка", "Видео и визуальное искусство" (проект "Видеосценарий"), "Видео- и телеарт".

1993 – 1 Международный блиц-форум новых технологий "В поисках третьей реальности" (Дом кино, Москва). Художественный руководитель – Марина Баскакова, директор – Николай Макаров.

Во время работы I Международного форума "В поисках третьей реальности" был создан Международный клуб экспертов "Новые технологии культуры". В программе в режиме nonstop были организованы показы киноавангарда и видеоарта.

1994 – Второй московский международный фестиваль компьютерной графики и анимации "Аниграф 94".

В конкурсную программу впервые вошла номинация "Экспериментальные фильмы", в которой были представлены работы Сергея Шутова ("Удивительно, какая тишина"), Алексея Исаева ("Видеосценарий"), Вадима Кошкина ("Система собственного телевидения"), Владимира Кромина ("Театр военных действий").

1994 – Симпозиум "NewMediaLogia". Международный симпозиум "Художник в мире новых технологий".

Пути и результаты взаимодействия. Кураторы: Kathy Rae Huffmann (Австрия-США), Ольга Шишко, Татьяна Могилевская, Анатолий Прохоров. Организаторы: Центр современного искусства Сороса, Москва. Со-организаторы: Ассоциация новых экранных технологий Союза кинематографистов России, А/О "ОРТА", Москва, Институт технологий искусства, Всероссийская Государственная телерадиовещательная компания (при поддержке и под эгидой Министерства культуры РФ).

Темы: "Искусство новых медиа в России", "Теоретические, философские и технические аспекты функционирования новых медиа", "Художник и новые технологии. Утопические проекты в области новых технологий", "Презентация западных фестивалей".

1995 – II Международный Форум новых технологий в искусстве "Третья реальность", Планетарий, Санкт-Петербург.

В рамках форума был проведен конкурс российского видеоарта (среди членов жюри: Игорь Масленников, кинорежиссер; Сергей Шутов, медиахудожник, директор ИТИ, Москва; Сергей Курехин, композитор, Санкт-Петербург; Марики Хакола, медиахудожник, Финляндия; Лев Манович, профессор, США), конференция "Экранные искусства – прошлое, настоящее, будущее", программа немецкого киноавангарда, показ фильмов Владимира Кобрин.

В рамках форума прошла выставка "Видеовидение". Анатолий Ганкевич, "Fenso Lights", Андрей Венцлова и др. Куратор – директор Петербургского центра Сороса Екатерина Андреева.

1999 – образовательная программа "Новое в Нижнем: видеоарт". Российское видео из коллекции Арт Медиа Центра "TV Галерея", Москва. Автор и составитель – Нина Зарецкая.

В программе – демонстрация видеофильмов Вадима Кошкина, Ольги Столповской, Татьяны Деткиной, Бориса Юхананова, Сергея Савушкина, Гии Ригвавы и др. российских художников, архив современного искусства, документация видеоинсталляции "TV Галереи", а также лекция и круглый стол.

1999–2002 – Тематические показы в Союзе кинематографистов РФ. Организатор – МедиаАртЛаб и Комиссия по новым экранным технологиям в СК РФ.

Темы показов – "Пионеры российского видеоарта", "Видео и перформанс в современном искусстве", "Видео как альтернативное телевидение", "На стыке кино и видеоарта" и др. В программу были

включены работы Гии Ригвавы, Натальи Борисовой, Алексея Исаева, студии "Термен-центр", студии "Кросс-медиа", "Художественной лаборатории новых медиа", "Студии Кобрин", групп "Синий Суп", "зАиБи", "СВОИ 2000", "Пиратского телевидения", "Студии эгоцентрических особенностей" и др.

2000 – Международный междисциплинарный симпозиум, посвященный проблемам взаимодействия современной культуры, политики, социума и коммуникационных технологий "Pro&Contra", организатор – МедиаАртЛаб. Тема симпозиума – взаимодействие современной культуры и новых технологий. В рамках симпозиума состоялись видеопказы в Музее кино на тему "Бунт против машин" (шедевры видеоарта Центральной и Восточной Европы и России).

2000 – Первый Медиа Форум (мультимедиафестиваль в рамках Московского Международного кинофестиваля). Арт-директор программ – Алексей Исаев, куратор – Ольга Шишко. В программе показы российского и западного видеоарта из коллекций Центра Жоржа Помпиду, Париж, Центр искусств и медиатехнологий, Карлсруэ, Центра "Montevideo", Амстердам, коллекции "МедиаАртЛаб".

2000 – фестиваль "ВидеоЗависимость", клуб "Дом", Москва. Организатор – студия "Видеодом".
Участники: Ольга Столповская, Виктор Алимбиев, Андрей Сильвестров, Павел Лабазов и др.

2000 – "Short Film", международный фестиваль сверхкороткого фильма (ESF). Куратор фестиваля – Дмитрий Булныгин.
Временной лимит – не более 60 секунд. Фильмы, демонстрируемые на фестивале, созданы в различных жанрах современных мультимедиа. Это – видеоперформанс, экспериментальное видео, видеоклип, компьютерная анимация. Среди членов жюри: Михаил Брашинский (С.–Петербург), кинокритик; Дмитрий Пиликин (С.–Петербург), куратор галереи "21"; Дмитрий Булныгин (Новосибирск), куратор, видеохудожник и др. Призеры: Елена Шарова, (Екатеринбург), Слава Мизин (Новосибирск), Виктор Давыдов (Екатеринбург), Ольга Тобрелутс (С.–Петербург), Игорь Смирнов (Красноярск).
Фестиваль проводится ежегодно (2001, 2002 гг.) по двум номинациям: видео и компьютерная анимация.

2000– 2-ой научно-практический симпозиум "Новые тенденции актуальной культуры" (Центр сибирская NOVA KULTURA, Кемеровский государственный университет, Кемеровский областной музей изобразительных искусств). Куратор – Игорь Давлетшин.
В программе – видеопказы работ российских художников, в том числе специальные показы новосибирских художников (группа "Синие носы") и демонстрация лучших видеоэкспериментов российских художников (1990–2000) из коллекции "МедиаАртЛаб" (работы группы "зАиБи", Сергея Шутова, Алексея Исаева, Художественной лаборатории новых медиа, Натальи Борисовой и др.

2001 – 2-й Международный фестиваль мультимедийного искусства "Медиа Форум" Московского Международного кинофестиваля. Организатор – "МедиаАртЛаб", директор программ – Алексей Исаев, куратор – Ольга Шишко.
В рамках фестиваля: Конкурсная программа ("МультиВидео", "Телеприсутствие в широком диапазоне", "КиберКино"), а также презентация интерактивного искусства, устанавливающего взаимосвязь между концепцией авангардного кино и тенденциями развития медиаискусства. Среди членов жюри: художник Сергей Шутов, критик и куратор Иосиф Бакштейн, специалист в области видеоискусства Этьенн Сандран (Центр Жоржа Помпиду), куратор мультимедийного фестиваля "Трансмедиале" в Германии Сюзанн Яшки и др.

2000 – Видеопрограмма Государственного Центра современного искусства МК РФ

"SuperVision" (Сахалин – Москва). Куратор: Евгения Кикодзе.

В программе последние работы российских видеохудожников – Аркадия Насоновá, Аристарха Чернышова, Владика Ефимова, Владимира Сальникова, Нины Котел и др.

2001 – Видеопрограммы "Искусство социального действия" из коллекции "МедиаАртЛаб", Ярмарка социальных и культурных проектов, г. Саратов. Куратор – Ольга Шишко.

Ретроспективный показ работ российского и западного видеоарта (всего 8 программ), отражающий проблему опосредования художниками средств массовой коммуникации.

2001 – Фестиваль "Сверхлюбительское кино" – минимизированный фестиваль "Стык", Дом Ханжонкова, Москва (директор – Владимир Сальников).

Основные темы – радикальное кино, компьютерная графика, анимация и кино-видеосинтез. Среди участников фестиваля – Светлана Баскова, Марина Потапова, Дмитрий Модуль, Яна Аксенова, группа "зАиБи", группа "Север" и др.

2002 – АРТ МОСКВА 2002. Показ видеоискусства из коллекции Арт Медиа Центра "TV Галерея".

Демонстрация работ художников: Вадима Захарова, Владимира Сальникова, Людмилы Горловой, группы "Синий Суп", Виктора Олимпиева, Ольги Столповской, Марии Саакян и др.

2002 – Международный фестиваль "Альтермедиум", Термен-центр. Проводится в Москве с 2001 г. и является естественным продолжением и развитием программ электроакустической музыки Термен-центра, регулярно проводившихся с 1994 г. в рамках фестиваля новой музыки "Альтернатива".

Особое внимание уделяется живым, интерактивным формам компьютерной музыки, а также мультимедиа – сочетанию звука, визуального образа и пластики.

Директор фестиваля – Андрей Смирнов.

2002 – Видеопоказ "Антология российского видеоарта" на Медиа Форуме (официальной программе Международного Московского кинофестиваля). Организатор – "МедиаАртЛаб".

На площадке Музея кино проведено 6 видеопоказов (всего более 12 часов) по темам, заявленным в данном сборнике статей. Директор программ Медиа Форума – Алексей Исаев, куратор – Ольга Шишко.

Телепрограммы

(более подробную информацию Вы можете найти в блоке "Видеоарт и телевидение")

1989–92 – "Пиратское ТВ", СПб. В создании программы принимали участие: Юрис Лесник, Владик Мамышев-Монро и Тимур Новиков. Московский корреспондент – Сергей Шутов. "Пиратское телевидение" – один из блестящих примеров российского альтернативного ТВ, активного внедрения художника в масс-медийное пространство (транслировалось на кабельных телестанциях благодаря пиратскому подключению к системе).

1990–1991 – "Шок-шоу" – серия программ об искусстве авангарда. 1 канал "Останкино". Некоторые выпуски демонстрировались на ВидеоАрке в рамках международной художественной ярмарки "Арко", Мадрид (Арт Медиа Центр "ТВ Галерея").

Биографии:

Абалакова Наталья, Жигалов Анатолий

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов занимаются творческой деятельностью с начала 1960-х годов. Участвовали в выставках независимых художников с 1974 года. С конца 70-х начинают осуществлять совместный проект "Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству" (ТОТАРТ), в рамках которого – многочисленные перформансы, акции, кино- и видеофильмы, тексты, проекты и проч. Участники событий АПТАРТ, одни из создателей МАНИ (Московского Архива Нового Искусства), члены Клуба авангардистов (КЛАВА), Союза художников и Союза литераторов. Участники свыше 100 выставок в России и за рубежом. Осуществили около 100 акций и перформансов. Много работают с различными медиа: с фотографией, слайдами, затем с 1984 г. с кино (16 и 8 мм), неизменный оператор Игорь Алейников), с 1985 с видео. Последние годы делают видеоперформансы и инсталляции, где тоже являются первопроходцами. Живут и работают в Москве.

Фильмография:

"Happy end". 1984. 22'00". 16 мм.

"...и так далее". Фильм-балет. 1984. 6'00". 16 мм

"Девочка и Буда". 1984. 20'00". 16 мм.

"Кулинарный вариант" (три последних с Евой Жигаловой и Глебом Алейниковым). 1984. 10'00".

"Золотая комната". Перформанс. 16 мм. 22 мин. 1985. 16 мм.

"Русская рулетка". 1985. 45'00". 16 мм.

"Колесо". Перформанс с В.Макаровым. 1985. 20'00". 8 мм.

"И это совершенно реально" (Красная комната). 1986. 16 мм.

Видеодокументация: "Золотая комната". 1985. Видеосборник перформансов и фильмов ТОТАРТ. 1985. Выставки ТОТАРТ 1990, 1991. "Дом". 1991. "Северный ветер". Перформанс. 1995. "Место художника". Перформанс. 1996. (С.Ковальский). "Сад улыбок". Видеоперформанс. 1996. "Маятник Фуко". Видеоинсталляция для 5 мониторов. 1997 и др.

Среди персональных выставок:

1989 – "N. Abalakova & A.Zhigalov. Works 1961–1989". Глазго. Англия.

1991 – ТОТАРТ. Н. Абалакова и А.Жигалов. 1960–1991. Манеж. С.–Петербург.

1993 – "Неисследимое оставляет свой след..." Инсталляция. L–Галерея. Москва.

1995 – "Nordwind", Галерея "Кунстраум", Вупперталь. Германия.

1996 – "Место художника". Видеоперформанс. Галерея 21. С.–Петербург.

1996 – "Сад улыбок". Видеоинсталляция. Галерея "Spider&Mouse". Москва.

1997–98 – "Потерпеть немного – и все будет хорошо". Видеоинсталляция. Галерея "21". С.–Петербург

1998 – "Северный ветер". Видеоинсталляция. Галерея АртМедиаЦентр "ТВ Галерея". Москва.

1999 – "Маятник Фуко". Галерея "Spider & Mouse". Москва.

2001 – 2001 – "Операция" "ДОМ – 2". Музей "Зверевский центр современного искусства", Москва.

"Операция Дом–2" и "Четыре колонны бдительности". Музей неконформистов. С.–Петербург.

АЕС

Татьяна Арзамасова

Родилась в 1955 году. В 1978 закончила Московский Архитектурный институт (МАРХИ). Занималась концептуальным проектированием. Является обладателем Grand-Prix конкурса "Theatre of Future", проводимого OISTT совместно с UNESCO. Принимала участие в выставках концептуальных архитектурных проектов в Лондоне, Париже и Венеции. Живет и работает в Москве.

Лев Евзович

Родился в 1958 году. Московский Архитектурный институт закончил в 1982. Занимался концептуальным проектированием. Победитель конкурса "The Tour Theatre", проводимого OISTT в Стокгольме. Являлся участником ряда выставок "Бумажной архитектуры": "Бумажная архитектура. Фантазии и утопии", Le Grand Halle de la Villette, Париж 1988; "Бумажная архитектура. Фантазии против утопии" Palazzo dell'Arte, Милан 1988; "Бумажная архитектура. Новые проекты из СССР" Deutsches Architekturmuseum, Франкфурт-на-Майне 1989.

Работал в качестве арт-директора анимационных фильмов (6 работ), также являлся арт-директором фильма "Закат" (студия "Мосфильм"). Живет и работает в Москве.

Евгений Святский

Родился в 1957 году. В 1980 году закончил Московский Полиграфический институт (отделение книжной графики). Занимался книжной и плакатной графикой, а также рекламным дизайном. Принимал участие в различных международных конкурсах афиш, выставках книжного дизайна и иллюстраций.

Работал как художественный директор в ряде московских издательств ("Открытый мир", "Интерсигнал"). Живет и работает в Москве.

В 1987 году художники объединились в группу АЕС.

АЕС принимали участие в выставках, среди них:

2001 – "Искусство 2000, новое искусство Москвы, Санкт-Петербурга и Киева", Kunstverein Rosenheim, Германия.

2000 – "Сериалы", ГЦСИ, Центральный выставочный зал "Манеж", Москва, Россия; 5e Biennale de Lyon, Лион, Франция; Les

Abattoirs museum, Toulouse, France; "Безумный Двойник", Ecole de Beaux Arts, Париж, Франция (ранее – ЦДХ, Москва, Россия);

"Динамические пары", Галерея Гельмана, Центральный выставочный зал "Манеж", Москва, Россия; "Искусство и пропаганда",

Lombard-Freid Fine Arts, Нью-Йорк, США.

Кинофестивали:

2000 – "Impact" Film Festival, Утрехт, Голландия.

1999 – Split Film Festival, Сплит, Хорватия.

Избранные персональные выставки:

2000 – "АЕС Туристическое агентство в будущее – Исламский Проект", SIETAR Europe Congress 2000, Брюссель, Бельгия.

Кроме этого выставка была ранее показана в: Jean-Marc Patras – N.O.M.A.D.E., Париж, Франция; Neue Galerie, Грац,

Австрия 1997.

1998 - "Желтый - готовит, Белый - ест", АртМедиаЦентр "TV Галерея", Москва.

Коллекции:

FRAC - Франш-Конт, Франция.

Locarno Video Bank, Швейцария.

Московский дом фотографий, Россия.

Коллекция современного искусства государственного музея-заповедника "Царицыно" Москва, Россия.

АртМедиаЦентр "TV Галерея".

Neue Galerie Graz, Austria.

Stadt Galerie Esslingen-am-Neckar, Germany.

Аксенова Яна

Музыкант, композитор, видеохудожник, режиссер.

Родилась в 1974 году. В 1994 стала студентом компьютерной студии "Термен-центр" при МГК, где изучала электроакустическую музыку и компьютерную графику.

С июня 1998 года постоянно работает с авангардной группой музыкального перформанса "e69" на фестивалях и концертах в России, и за рубежом. Делает для этой команды видео. В 1997 работала видеоинженером в театре А. Васильева. С конца 2000 - свободный художник.

Работает с "живыми" инструментальными перформансами и другими аспектами медиа-арта. Живет и работает в Москве.

Фильмография:

"Знать заклинание". 1996. 3'05". Hi 8.

"Cycle". 1996. 2'10". Hi 8.

"New moon". 1997. 8'45". Hi 8.

"The diary". 1998. 5'35". Hi 8.

"Орфей". 1998. 9'00". Hi 8.

"Пляска форм". 1999. 12'00". Hi 8.

"По дороге". 1999. 16'50". Hi 8.

"The heeping ride". 2000. 7'00". Hi 8.

Алиппиев Виктор

Родился в Москве. Окончил Московское художественное училище памяти 1905 года и прослушал курс "Новые Художественных Стратегии" при Центре современного искусства Сороса (Москва).

Создает видео (отдельные фильмы и видео для инсталляций) и художественные проекты, включающие различные визуальные элементы.

Фильмография:

"Несколько подарков для Онега". 1998. 8'00". Animation.

"Телеграф". 1998. 2'00". Betacam SP/animation.

"I'm Throwing The Ground" (совместно с Сергеем Вишневым). 1999. 10'00". mini DV.

"Абоненты" (совместно с Ольгой Столповской). 2000. 11'00". mini DV.

"Это ты?". 2000. 3'00". DVCPro.

За фильм "Абоненты" получил 2 приз Медиа Форума, проходившего в рамках Московского Международного Кинофестиваля в 2001 году.

Баскова Светлана

Родилась 25 мая 1965 года в городе Москве. С 1982 по 1989 год училась в Московском Архитектурном институте (МАРХИ). С 1990 года - свободный художник.

Фильмография:

"Love". 1995. 45'00". Hi - 8.

"New dress" / Новое платье. 1997. 25'00". S VHS.

"Коки - бегущий доктор". 1998. 80'00". SVHS, 16 mm. Styk - Productions.

"Пять бутылок водки". 2001. 90'00". Betacam.

Борисов Андрей

Продюсер, президент Ассоциации "Экзотика" - мультимедийного проекта, в рамках которого издавался альманах "Экзотика" - панорама современной альтернативной музыки, вышло в эфир более 1000 радиопрограмм на волнах "Радио России", SNC, "Ракурс", "Станция", было сделано более 100 телевизионных программ на каналах РТР, ТВ-Центр, ОТРК "Югра", запущен интернет-проект www.exoticamusic.ru, призванный соединить поклонников и создателей современной электронной музыки, издано более 20 компакт-дисков на лейблах Exotica и Exotica Lights, представляющих лучшие артефакты российской интеллектуальной музыки. Являлся одним из организаторов видеофестиваля "Экзотика" (Ижевск, начало 90-х)

Борисова Наталья

Родилась в 1968 году. Закончила Московский Полиграфический институт (отделение книжной графики). В период с 1995 по 1997 год активно сотрудничала со Студией "Термен-центр". В сентябре 1999 года поступила в Akademie Schloss Solitude (Штутгарт, Германия). В настоящее время живет и работает в Берлине (Internet company R.O.S.A., дизайнер).

Кино- и видеофестивали, специальные показы:

2000 - WRO2000. Mediation/Medialization. Вроцлав, Польша; персональный показ в Goethe Institut, Торонто, Канада.

1999 - показ в Skuc gallery, Любляна, Словения.

1998 - "Circles of confusion", World Wide film festival. Берлин, Германия; "Videonale". Internationale Video and Media Art

Festival. Бонн, Германия; "Pandemonium". Festival of moving images. Лондон, Великобритания; "Internationaler Award for Video Art". ZKM Карлсруэ, Германия; "European media art festival". Оснабрюк, Германия; Семь видеофильмов. Музей кино, Москва, Россия.
 1997 – "VideoMedeja". The second international video summit. Новый Сад, Югославия; "OSTranenie-97". International Electronic Media Forum. Дессау, Германия; "Сине Фантом". Музей Кино. Москва, Россия.
 За работу "Она только..." в 1998 году получила Internationaler Videokunstpreis "Die 50 Besten" ZKM, Карлсруэ, Германия.
 Избранная фильмография: "Три верлибра", 1996, "Дурная Бесконечность", "Scarlet Flower", 1997, "She Just...", 1997 (музыка – Андрей Дергачев), "Lilac doesn't grow in China", 1997, "Enjoy" 1998 (музыка – Андрей Дергачев).

Беляев (Гинтовт) Алексей.

Родился в Москве в 1965 году. В 1985 году окончил Московский архитектурно-строительный техникум (отделение жилых и общественных сооружений), затем с 1985 по 1988 учился в МАРХИ на факультете градостроительства. В конце 80-х принимал участие в деятельности Свободной Академии, Москва – Санкт-Петербург. С 1990 по 1994 – участник группы "Лаборатория мерзлоты" (вместе с Сергеем Кусковым и Кириллом Преображенским). С 1992 – 1993 – художник журнала "Место печати". Участвовал в выставках, акциях и перформансах.

Среди персональных выставок:

1991 – "Он" (совместно с К. Преображенским) "Лаборатория Мерзлоты". Галерея "Школа", Москва.
 1992 – "Ох" (совместно с К. Преображенским) "Лаборатория Мерзлоты". Музей Палеонтологии, Москва.
 1994 – "U-87" (совместно с К. Преображенским) "Лаборатория Мерзлоты". Галерея "Риджина", Москва; "Вызывает дух". "XL Галерея", Москва; "Стерилизация вещества". Галерея "Obscuri vini", Москва.
 1997 – "Платиновый век. Костюмированный бал" (совместно с К. Преображенским), ЦСИ, Москва.
 1999 – "SOLO" Галерея Якут. Ротонда, Москва.
 2001 – "Сновидения Samsung" Музей сновидений З. Фрейда, Санкт-Петербург.

Среди групповых выставок:

1991 – "АРТ МИФ 2" "Лаборатория Мерзлоты".
 1992 – "Диаспора", "Лаборатория Мерзлоты". ЦДХ, Москва; "Проекты", ГРМ, Санкт-Петербург. 1993 – "Новые территории искусства", Государственный Художественный музей, Красноярск.
 1994 – "Пограничные зоны искусства". Фестиваль современного искусства. Художественный музей, Сочи.
 1996 – "В гостях у сказки" (куратор – О. Саркисян). ЦСИ, Москва.
 200 – "Динамические пары". Галерея Гельмана, Москва. Затем – Центральный выставочный зал "Манеж", Москва; ГРМ, Санкт-Петербург.

Акции и перформансы:

1990 – Проект кабельного телевидения. "Лаборатория Мерзлоты". Москва; Проект "Мастерская аудиовизуальных экспериментов". "Лаборатория Мерзлоты". Свободная Академия, Москва.
 1991 – участие в Международном видеосимпозиуме "Третья реальность". Санкт – Петербург.
 1995 – акции и перформансы в клубах "Птюч" и "Манхэттен – Экспресс".

Коллекции:

Галерея "Риджина", Москва.
 "XL галерея", Москва.

Булныгин Дмитрий

Окончил Новосибирский Архитектурный Институт в 1990 году.

С конца 80-х годов занимался неоекспрессионистской живописью и графикой. Популяризировал постпанк эстетику. Основное направление деятельности с 1999 года (начало нового этапа) – видео. В последнее время создал несколько коротких фильмов ("Синие носы" представляют 14 перформансов в бункере", "Lola", и др.), основанных на реалиях быта и действительности. С начала 2000 года стала занимать кураторская деятельность. Первым реализованным проектом является организация международных фестивалей сверхкороткого фильма (ESF) в Новосибирске (2000–2001г.г.)

Некоторое участие в событиях:

2000 – 16 Гамбургский фестиваль короткого фильма. Гамбург, Германия; Media-graph, Центр Современного искусства. Калининград, Россия; "Winter hund", фестиваль короткого фильма. Мюнхен, Германия.
 2001 – 7-ой фестиваль мультимедиа. Виндзор, Канада; Арт-Москва. ЦДХ, Москва, Россия.

Варламова Ирина

Редактор программы "Экзотика". Работает на телевидении с 1989 года. Начала свою деятельность на Московском канале в программе "Московский телетайп". С 1991 года – редактор программ "Экзотика", "Виниловые джунгли" (РТР). 1997 год – редактор программы "Высшая лига" (ТВ – Центр).

Василенко Максим

Родился в 1965 году в Чуйской долине под Бишкеком (Киргизия). В конце 80-х закончил КИСИ (отделение архитектуры), затем Высшие режиссерские курсы (г. Киев). С 1985 по 1987 работал оператором Львовской телекомпании. С 1988 живет в Москве. В 1988 создал группу "Микрохирургия" (Игорь Саутин – ударные, Аркадий Слободской – бэк-вокал), вместе с которой вел студию и гастрольную деятельность в России и Европе.
 С 1992 года работает на телевидении. Сначала на 4 канале – оформление и дизайн канала, затем на 5 ("Свежий ветер") – межпрограммное оформление канала, ведение передач в прямом эфире (создание телепрограммы "Живьем с Максом"). В настоящее время работает в программе "Времечко", а кроме того, занимается режиссурой различных телевизионных проектов ("Машина развлечений", "Детектив – шоу", "Утречко" и т.д.).

Великанов Андрей

Родился в Москве в 1954 году. Закончил МИФИ и Московский Полиграфический институт (факультет графики). В сфере интересов – информация и медиапространство как материал для искусства. Среди ключевых работ – информационный

проект "Бассейн Москва" (1994), видеофильм "Виртуальное тело Бога" (2000), сборник стихов "Индекс идеальной любви", теоретическая статья "Виртуальное тело Юкста" (2000), сетевой персонаж Намнияз Ашуратова (1998–2001). Сетевые проекты и видеофильмы после 1997 года созданы в соавторстве с Юлией Великановой. Живет и работает в Москве.

Великанова Юлия

Родилась в Москве в 1976 году. Студентка Московского Архитектурного института (факультет ЖОС), 2000 – диплом бакалавра. Живет в Москве. Работает в области сетевого искусства и видеоарта.

Фильмография Андрея и Юлии Великановых:

"Универсальный заменитель" / "Universal substitute". 2002. 11'00". DV.

"Виртуальное тело Бога" / "Virtual body of God". 2000. 6'00". MJPEG.

"Дуализм языкового знака асимметричен" / "Language sign duality is asymmetrical". 2000. 3'00". MJPEG.

"В джазе только тампаксы" / "Some like it without sugar". 1999. 3'00". MJPEG.

"О, Мама!" / "Oh, Mama!". 1997. 4'00". MJPEG.

"Нечеловеческая музыка" / "Superhuman Music". 1996. 1'00". MJPEG.

"Все будет хорошо" / "Everything is going to be alright". 1996. 6'00". MJPEG.

"Терминатор 3" / "Terminator 3". 1996. 4'00". MJPEG.

"С нами Бог" / "God with us". 1994. 10'00". VHS.

Сетевые проекты и видеофильмы Андрея и Юлии Великановых удостоены наград многих международных медиафестивалей, в их числе – Ostranenie'95 (Дессау, Германия), DA-DA-NET'98 (Москва), Art on the Net'98 (Токио), TrashArt'99 (Москва), SXSW'2000 (Остин, США), Медиа Форум'2001 (Москва).

Венцлова Андриус

Петербургский медиахудожник. Первым в нашей стране начал выставлять видеoinсталляции и разрабатывать теорию видеомикса в реальном времени на крупных рэив-пати. Участник двух Mayday в Германии.

С 1997 по 1999 год работает на ТВ – студии "Знаки", где создает музыкальные клипы (в частности для DJ Грува) и рекламные ролики (Северо-Западный GSM). В 2000 году стал режиссером видеожурнала "каМыши" и полностью изменил концепцию программы, переноса съёмки из студии на место событий.

Фильмография:

"Версия". 1987. 7'44". 16 мм.

"Волкмашина". 1988. 16 мм.

"Лесной Дозор". 1991. 3'55". 16 мм.

"Смерть Монро". 1991. 3'50". 16 мм.

"Проблемы вокруг велосипеда". 1992. 11'40". VHS.

"Другие проблемы". 1994. 12'00". Betacam.

"Мирей". 1995. 9'40". VHS.

"Облако". 1998. 5'35". CD.

Веревкин Максим

Родился в городе Ижевске 22 ноября 1977 года в 9 утра. 1/2русский, 1/2 удмурт. В 1995 году, окончив школу, поступил в УдГУ (факультет искусств – Высший педагогический колледж искусств). 5 января 2001 года был репрессирован и отчислен из УдГУ с 5 курса.

В период с 1995 по 2002г. был участником и организатором ряда выставок и художественных акций в Ижевске, Москве, Ульяновске, Нижнем Новгороде, Севастополе и Ростове-на-Дону.

Горючева Татьяна

Родилась в 1976 г. в Москве. Историк медиаискусства, с 1998 сотрудник Центра культуры и искусства "МедиаАртЛаб", Москва, 1999–2001 куратор проектов в АртМедиаЦентре "TV Галерея", Москва. В 1999 окончила Московский государственный университет / исторический факультет / Отделение истории и теории искусств; с 1999 аспирантка Российского государственного института искусствознания, Москва.

Координатор проектов МедиаАртЛаб: Медиа Форума 2000, 2001 в рамках XXIII Московского международного кинофестиваля; Международного междисциплинарного симпозиума "Про и Контра", 1999; фестиваля российских сетевых информационных ресурсов по современной культуре и искусству "Да-Да-Net", 1998, 1999; со-куратор международного фестиваля сетевых художественных проектов (нет-арта) "Trash Art", 1999.

Избранные публикации: ART'N'SOFT. Программа как художественный проект // Взгляд с Востока.. М., 2000; Нет-арт серфинг: другие берега trash идеологии // Terra Инкогнита. 2000. № 8; Медиа – Панацея? (совместно с О.Горюновой) // Художественный журнал. 2000. № 30/31.

Губин Вадим

Родился 23 сентября 1969 года в городе Новокузнецке. С 1992 года снимал на видео. Участник фестиваля Сибирская Новая Культура г. Кемерово.

Гутов Дмитрий

Художник и критик. Родился в Москве в 1960 году. С 1978 по 1980 год учился в Московском Государственном педагогическом институте.

В 1992 окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (Санкт-Петербург), факультет теории и истории искусства.

Персональные выставки:

- 1991 – "Мелочи нашей жизни". Галерея в Трехпрудном переулке, Москва.
- 1994 – "Над черной грязью". Галерея "Риджина", Москва.
- 1995 – "Михаил Лившиц – 90 лет". Центр современного искусства Сороса, Москва.
- 1999 – "Упражнения". Галерея Гельмана, Москва.

Групповые выставки:

- 1989 – "Недорогое искусство". Первая галерея, Москва.
- 1990 – "ЖЕН". Выставочный зал на Каширке, Москва.
- 1992 – "Вопросы искусства". "L-галерея". Москва; "Диаспора", ЦДХ, Москва.
- 1994 – "Гамбургский проект". Центр современного искусства Сороса, Москва; "2nd Cetinjski Bienall", Montenegro.
- 1995 – XLVI Biennale di Venezia, Padiglione Russo, Venezia.
- 1996 – "Manifesta – I". Pan-European Art Manifestation, Rotterdam.
- 1999 – "ACT 99 Art – Communication Tour", Linz; "Безумный Двойник". ЦДХ, Москва.

Дав Викентий

Родился в 1972 году. В конце 80-х начал работать на Ленинградском телевидении. С 1990 по 1992 год сотрудничал с творческим товариществом "Сестра" и принимал участие в выпуске музыкальных альбомов и сопутствующей продукции группы "Аквариум". В 1992 году выступил в качестве одного из организаторов крупномасштабной танцевальной акции "Gagarin Party II", ВДНХ, Москва. В 1993 году стал ведущим первой в Санкт-Петербурге радиопрограммы, посвященной некоммерческой танцевальной музыке "А ну-ка, Ди-Джей!" на радио "Полис". В середине 90-х являлся представителем журнала "Птюч" в Санкт-Петербурге. С 1993 года по настоящее время – сотрудничает с Новой Академией Изящных Искусств Тимура Новикова, С.-Петербург, а с июля 1996 – автор программы "Демо". На настоящий момент снято и показано в эфире "6-го канала" более 220 выпусков (около 48 часов).

Давлетшин Игорь

Родился в Сибири в 1967 году. Работал в области видеоарта с начала 90-х годов. Участник и призер фестиваля "Экзотика" 1993 и 1994 годов. Помимо видео активно работал в области литературы, визуальной поэзии, компьютерной графики, фотографии, DJ-инга, VJ-инга. Организатор и куратор многих акций в области актуального искусства. Был координатором центра Сибирская NOVA KULTURA и старшим научным сотрудником Кемеровского областного музея изобразительных искусств. Умер в 2002 году.

Деткина Тая

Родилась в г. Москве в 1964 году. Училась в Архитектурном институте (МАРХИ). Вместе с другими членами группы медиахудожников "Облачная Коммиссия" осуществила проект издания "Определителя облачных форм". Прошла обучение в "Художественной Лаборатории Новых Медиа" и получила гран-при за инсталляцию, выполненную в рамках этого проекта совместно с Аркадием Насоновым (выставка NewMediaTopia, куратор Владимир Левашов).

Участвовала в первых проектах "Moscow WWW Art Center". Окончила "Высшие Курсы Сценаристов и Режиссеров", мастерскую Алексея Германа и Светланы Кармалиты.

В 2000 году – работала на картине А.Ю. Германа "Трудно быть богом".

В 2000 – 2001 – сняла короткометражный дебют "Сидеть в шкафу" на киностудии ПиЭФ.

Фильмография:

"О. К. печатает книгу" (совместно с А. Насоновым и В. Могилевским). 1992. 26'00". VHS.

"Летучие мыши". 1995. 6'00". VHS.

"Игрушки – шпионы". 1997. 12'00". Betacam.

"Четыре важных навыка". 1998. 12'00". Betacam.

"Пустыня". 2000. 15'00", 35мм.

"Сидеть в шкафу". 2001. 23'00". 35мм

Некоторые выставки и фестивали:

2001 – Участвовала в конкурсе на лучший европейский короткометражный дебют на "Festival Premiers Plans" в Анжере.

1999 – "28 International Film Festival", Роттердам, показ в рамках программы "Digital New Wave"

1998 – "3 International Split Fest of New Film", Хорватия (2 приз за "Игрушки-шпионы");

Фестиваль "Сине Фантом", Москва (приз за лучший звук).

1997 – "Digitale'97". Кельн, Германия; "Veranstaltungen". Ганновер, Германия.

1996 – "Set Obscur Objet du Desire". Воланс, Франция (персональная выставка).

1995 – "Ateliers du Fond Regional des Pays de la Loire". Франция; "5 Mondial de la Video". Брюссель, Бельгия; "Третья реальность". Санкт-Петербург, Россия (гран-при за "Летучих мышей"); "WRO'95", Вроцлав, Польша (показ в рамках специальной русской программы).

1994 – "Репродукция – Mon Amour". Центр современного искусства Сороса, Москва; "NewMediaTopia". ЦДХ, Москва

(гран-при за видеоинсталляцию).

1993 – "Облачная Коммиссия предоставляет возможность". Первое мультимедийное шоу "Облачной Коммиссии" в московском планетарии.

Диденко Татьяна

Специалист в области искусства новых медиа, авангардной музыки и синтезированных зон современной культуры. На протяжении 5 лет (начало 90-х) являлась автором и ведущим наиболее значимой в истории медиаискусства ТВпрограммы "Тишина9", РТР. Автор ряда статей, докладов. Преподаватель Художественной Лаборатории новых медиа (1993–94гг.), Москва. На протяжении своей деятельности постоянно снимала все наиболее значимые события современной культуры, собрав таким образом уникальный архив российского андеграунда.

мастерскую В. М. Кобриня.

Избранные работы:

"Homourbans 1", 1995, 3'00"
 "Демисезон", 1999, 3'40"
 "Piano", 1999, 2'00"

Исаев Алексей

Основатель информационно-исследовательского центра "МедиаАртЛаб". Медиахудожник, теоретик, куратор, гл. редактор серии "Взгляд с Востока. Медиа сознание/Медиакультура/Медиа технология" и "Медиа искусство в России". Член Союза кинематографистов РФ (комиссия по новым экранным технологиям), член Российской Академии Интернета. Автор и куратор ежегодного международного симпозиума "Pro&Contra" 2000), директор программ "Медиа Форума" Московского Международного кинофестиваля с 2000 года.

Автор проекта международного сетевого фестиваля "Trash-art", 1999, куратор и член жюри фестиваля арт-ресурсов в Рунете "Да-Да-Net", организатор и куратор первого в России Международного фестиваля экспериментального видео, компьютерной анимации и проективного синтеза, 1994. Москва, Петровский бульвар.

Избранные события: Международный фестиваль ISEA-98 REVOLUTION London-Manchester (1998), "It's a better world" музей Secession Вена, Австрия - Art Forum Gallery в Мирано, Италия (1997), Общеевропейская биеннале современного искусства "Manifesta 1", Роттердам, Голландия. Видеоинсталляция "Павильон С.Эйзенштейна" - совместный проект с В. Подорогой (1996), Международный выставочный проект (Куратор - Жан Франсуа Тэдеи), Франция, Сент-Назер.

Ежегодная выставка Центра современного искусства Сороса "NewMediaTopia", видеоинсталляция, "Авангард и Традиции. Книги русских художников XX века" - Музей книги, Москва - Париж, Национальная библиотека (1993).

Автор ряда публикаций на тему: "Медиа- и видеоискусство в России и на Западе", участник ряда конференций, событий и фестивалей в области видео- и медиакультуры.

Видеография:

"Лабиринтология". 1992. Hi 8. 25'00".
 "Топологический Инвариант Книги". 1993. Betacam. 12'00". (IBM 486: 3DS, AnimatorPro, Targa+)
 "Underground Land". 1993. Hi 8. 7'00". (IBM 486: 3DS, AnimatorPro, Targa+)
 "Videoscenario". 1994. Hi 8. 7'00". (IBM 486: AnimatorPro, Targa+)
 "Dance and Video" 1994. Hi 8. 7'00". (IBM 486: AnimatorPro, Targa+).
 "New cannibals" (Neyromancero). 1995. Hi 8. 7'00". (Pentium 120, 3Ds4, Animator Pro, Adobe Primer, MiroVideo) - distribution
 "Coronado film", France.
 "Монтаж аттракциона" (Sergei Eisenstein Pavilion) 1996. Hi 8. 30'00". Pentium 120, 3Ds4, Animator Pro, Adobe Primer, MiroVideo).

Кирилец Игорь

Родился в 1967 году. В период с апреля 1992 по август 1994 занимался производством видеопроизводства для рок-группы "Камикадзе", Санкт-Петербург. В декабре 1995 года был награжден гран-при международного видеофестиваля "Экзотика". С 1996 по настоящее время является режиссером программы "Демо". Живет и работает в Петербурге.

Ковылина Елена

Живет в Москве и Берлине. В 1991 году окончила Художественное училище памяти 1905 года, Москва. В период с 1993 по 1995 училась в Московском государственном художественном институте им.

В. Сурикова (факультет живописи), а с 1996 по 1998 - в Kunst und Medien Schule в Цюрихе (специализация - инсталляция, перформанс, видео, объект). Прослушала курс лекций "Новые Художественные стратегии" при Центре современного искусства Сороса, Москва. С 1999 года - член Союза художников России.

Избранные персональные выставки:

2001 - "Героини с Востока" (В.М.С.), Галерея М. Гельмана, Москва.

Избранные выставки и перформансы:

2000 - Международный форум современного искусства "Море", Сочи; интернациональный фестиваль перформанса, Большой Манеж, Санкт-Петербург; фестиваль уличного перформанса "Лето", Москва; Форум художественных инициатив, Малый манеж, Москва; интернациональный фестиваль современного искусства "Информация", Музей Марка Шагала, Витебск; групповая выставка "Пилотный выпуск", Институт современного искусства, Москва.

2001 - Выставка ABC, Галерея ОГИ, Москва; фестиваль еврейской культуры "Станция Восток", Еврейский культурный центр, Москва; фестиваль перформанса им. Казимира Малевича, Культурный центр "Дом", Москва.

Колосова Анна

Родилась в 1974 году в городе Лакинске, Владимирской области. В 1990 году поступила в педагогическое училище в городе Юрьев-Польский на художественно-графическое отделение. В 1993 году начала самостоятельно заниматься живописью и фотографией.

В 1995 поступила в Ленинградский областной колледж культуры и искусства, факультет технологии сцены. Занималась разработкой костюмов для театральных постановок. Начиная с 1998 года, работает в сфере интерьерного дизайна (создание ряда графических работ и коллажей для оформления интерьеров). В 1999 году поступила в Институт ПРО АРТЕ, где прослушала курс лекций "Искусство XX века. Имена. Проблемы. Направления" и "Новые технологии в современном искусстве". Принимала участие в программе "Практикум. Новые технологии" (Институт ПРО АРТЕ, 2000). С 2000 года работает в области видеоарта и web-дизайна. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Участие в художественных проектах (избранные):

1999 - проведение ряда акций по изучению городской среды, как носителя информации. Работа над изменением восприятия художественных объектов населением.

2000 – создание фотосерии "Рождение и смерть в технологии".
2000 – 2001 – создание ряда работ в области видеоарта и видеопоззии.
2001 – участие в фестивале "Тысячи Солнц"(http://www.dreli.boom.ru) в разделе видео-поззии.

Корниенко Роман

Режиссер телевидения Ново-ТВ. На телевидении с 1996 года, в 1998 году в эфир была запущена программа "Дуван", с которой связана как телевизионная, так и внешняя деятельность. Участник первого и второго культурологического симпозиума "Новые тенденции современной культуры" (Кемерово, май 1999 и 2000 года). Участник заключительной программы Всероссийского фестиваля "Культурные герои XXI века" (Москва, декабрь 2000). Участник международной конференции "Восток – Запад – Видео", посвященной видеоарту (Новосибирск, 2000). Участник, куратор регионального фестиваля актуального искусства "Новый город" (Новокузнецк, май 2000).

Котел Нина

Живописец и видеохудожник.
Получила художественное образование в Киеве, в Республиканской средней художественной школе и Государственном художественном институте. С 1980 г. живет и работает в Москве. Темы видеоинсталляций и фильмов художницы всегда связаны с конкретными жизненными впечатлениями, наблюдениями и переживаниями.
Видеоинсталляции:
1995 – "Ядовитые выбросы украшают ландшафт", "АртМедиаЦентр "TV Галерея", Москва;
1997 – "Ядовитые выбросы украшают ландшафт", Фестиваль "ВидеоМедиа", Новы Сад, Югославия; "Коллапсфера", "TV Галерея, Москва; "Коллапсфера", TV Галерея, АртМанеж, Москва.
1998 – "Вместе спокойно", "Фауна", ГЦСИ, Новый "Манеж", Москва.
1999 – "Gotham City in Moscow", "Total Recall", "Art Media Center "TV Gallery", Москва; "Ядовитые выбросы украшают ландшафт", ГЦСИ, Центр современного искусства, Ярославль; "Gotham City in Moscow", ГЦССИ, Монгольская национальная галерея современного искусства, Улан-Батор, Монголия; "Воскресшие вещи", совместно с Владиславом Ефимовым, "Ротонда", Москва.
2001 – "Коллапсфера", Iskusstvo", New Art from Moscow, St. Petersburg and Kiev, Розенхайм, Германия; "Feel Yourself a Tiger", выставка в защиту уссурийских тигров, посольство Великобритании в РФ, Москва; "Ядовитые выбросы украшают ландшафт", Музей изобразительного искусства, Нижний Тагил.
2002 – "Моя мама тоже хотела быть сильной", "Искусство женского рода", ГТГ, Москва.
Видеофильмы:
"Resurrection of Things". 2000. 6'00". VHS.
"Вместе Спокойно". 2 части (для 2 экранов). 2000. 30'00". VHS.
"Peelings" ("Очистки") (вместе с Марией Чуйковой и Сергеем Загнем). 2001. 11'00. VHS.
"Feel Yourself a Tiger" (совместно с Владимиром Сальниковым). 2001. 2'00". VHS.
"Москва, Москва" (совместно с Владимиром Сальниковым). 2002. 5'00". VHS.

Кошкин Вадим

Режиссер-постановщик. Родился в 1965 году в Новосибирске. Проявил интерес к прорвавшимся на территорию Сибири видеокомпьютерным технологиям. Окончил мастерскую В.М. Кобрина в Институте кинематографии в Москве. Развивал тему визуализации внутреннего монолога средствами анимации. Кроме создания музыкальных видеороликов "Пули-пули" "Гражданская оборона" вел импровизационную концертную деятельность с монстрами рока – "ДДТ" и "Калинов мост", а также с выдающимися композиторами и исполнителями В. Поляковым, С. Летовым и другими.
Многие работы награждены призами зарубежных и отечественных кино- видеотрибуналов. Занимался разработкой скриптов поведения аватаров в виртуальной реальности, созданием искусственного интеллекта и компьютерных игр. Последние работы – видеофильм "Если бы" о развитии технологий в России по заказу "Intel" и "Четвертое измерение" о четвертом измерении по мотивам книг академика Б. Раушенбаха.
Фильмография:
"Четвертое измерение". 2002 . 28'00". DV.
"Если бы" 2001. 10'00". DV.
"Страшный Суд". 1999. 8'00". Betacam.
"Головоломка". 1996. 5'11". Betacam.
"Психопатия мозаичного круга". 1995. 7'00". Betacam.
"Паразиты мозга". 1994. 3'00". Betacam.
"Fucking Electricity". 1993. 6'20". Betacam.
"Дыхание костей". 1992. 7'00". Betacam.

Кулик Олег

Художник, скульптор, экспозиционер, дизайнер.
Родился в 1961 году в городе Киеве, там же окончил художественную школу и Геологоразведочный техникум. С 1981 по 1984 год работал директором сельского клуба в Селижаровском районе, Тверской области. Стипендиат фонда Поллока-Краснер (Нью-Йорк) и Берлинского сената. Живет и работает в Москве.
Отдельные персональные выставки:
1994 – "Я люблю Горби", Галерея Гельмана, Москва.
1995 – "Конец истории". "Галерея XL", Москва.
1999 – "Красная комната". "Галерея XL", Москва; "Русское". Галерея "Риджина", Москва.
2000 – "Lolita vs. Alica", Galerie Rabouan-Moussion, Париж, Франция.
2001 – "Deep into Russia", S.M.A.K. Гент, Нидерланды. "Kuliks", Ikon Gallery, Бирмингем, Великобритания.
Избранные групповые выставки:
1990 – "Логика парадокса", Дворец молодежи, Москва.
1992 – "Философия имени", ЦСИ, Москва.
1993 – "Авангард и традиция. Книги русских художников 20-го века", Российская государственная библиотека, Москва.

- 1996 – Manifesta 1 (совместно с Милой Бредихиной); V2, Роттердам.
 1997 – It's a better world (совместно с Милой Бредихиной). Сецессион, Вена.
 1998 – Medialization. Edsvik konst och kultur, Стокгольм.
 1999 – After the Wall. Modern Museum, Стокгольм.
 2000 – Performing Bodies. Tate Modern, Лондон; Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Обернхаузен, Германия.
 2001 – 49 Venice biennale. Югославский павильон, Венеция.

Фильмография:

- Deep into Russia. 1993. 12'00". VHS PAL.
 Family of the Future: Homevideo. 1997. 36'00". Hi-8.
 Family of the Future: Kama Sutra. 1997. 1'30". Betacam-SP.
 Кулик: Куратор и экспозиционер. Избранные проекты. 1998. 54'00". VHS PAL.
 Кулик: Акции и Перформансы. 1998. 46'00". VHS PAL.
 Introduction in Natural Visuality. 1998. 20'00". S-VHS.
 Behind the Wall: Triptych. 1998. 45'00". S-VHS.
 Лолита: тема и вариации. 1999. 12'00". Betacam-SP.
 Eclipse (Ideology Zone). 1999. 0'30". Mini DV.

Кумежер Ольга

Окончила архитектурный факультет Новосибирского строительного института. Живет и работает в Москве. Художник и преподаватель компьютерной графики, в том числе в сфере интерактивной электронной сценографии, автор и координатор проекта ComputerVideoPaint– Dance–ART – серии перформансов с использованием видеоарта, интерактивной пространственной живописи, видеопоззии, новых тенденций в танце и авангардном костюме. Исследование в области новых компьютерных технологий в сфере интерактивной электронной сценографии.

Фильмография:

- "Горло". 1997. 7'05". MiniDV.
 "Кассиопея". 1997. 9'03". Hi 8.
 "Метаморфозы". 1997. 5'00". Hi 8.
 "Кон-Тики". 1998. 7'00". MiniDV.
 "BAN". 1998. 25'00". VHS.
 "Словарево". 1999. 5'00". MiniDV.
 "NZ". 1999. 5'00". MiniDV.
 "Ежи и Петруччо". 1999. 1'30". MiniDV.
 <Видеосинкразия> 2000 15" MiniDV

Левашов Владимир

Родился в 1958 году. Окончил МГУ Ломоносова по специальности "искусствоведение". Куратор выставок изобразительного искусства и художественный критик. Автор (совместно с Андреем Сильвестровым) двух выпусков видеожурнала об искусстве "Свой журнал"(1997) и фильма "Простые истории" (1998). Последний видеопроjekt – "Девушки, сны и видео" (2000) – осуществлен вместе с Дмитрием Эльяшевым и Андреем Сильвестровым.

Лесник Юрис

Родился в Риге в 1957 году. Один из создателей "Пиратского телевидения"; автор сценариев и режиссер видеофильмов "Адольф и Ева" (из серии "Смерть замечательных людей"), "Профессор Хлюстин", "Контраст" (с Георгием Гурьяновым), "Экзотика классического", "Загадка", "Муха" (с Вадимом Фишкиным), "Опять пятерка". В 1993 – 1994 работал над проектом "Топология в скульптуре", принимает участие в различных фестивалях кино- и видеофильмов. Живет и работает в Петербурге

Выставки:

- 1993 – "Каждой твари по паре". Галерея "Navicula Artis", Санкт-Петербург; Art Hamburg, Международная ярмарка, Гамбург, Германия.
 1996 – "Чисто экологический проект", Зоологический музей, Санкт-Петербург.

Мамышев–Монро Владислав

График, живописец, автор объектов, инсталляций. Входит в общество "Новые художники", принимает участие в выставках в составе группы "Колibri". Участвовал в создании "Пиратского телевидения". Живет и работает в Москве и Петербурге.

Мизиано Виктор

Родился в Москве в 1957 году. Критик и куратор современного искусства, окончил МГУ, исторический факультет (отделение истории и теории искусства).

С 1980 по 1990 – куратор современного искусства в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.

С 1992 по 1997 – директор Центра современного искусства, Москва.

С 1993 – основатель и главный редактор "Художественного журнала".

Куратор событий: Русского павильона на Венецианском биеналле 1995 г. и Стамбульского биеналле 1992 г., "Manifesta I", Роттердам, 1996 г., CONJUGATION/Moscow Art Scene Today, KRAFTMESSEN, Künstlerwerkstätten, Munich, Germany, 1995, "L'AUTRE MOITIE DE L'EUROPE", Je de Paume, Paris, 2000 и др..

Мизин Вячеслав

Родился в Новосибирске в 1962 году. В 1984 году окончил Новосибирский Архитектурный институт. Живет и работает в Новосибирске и Свердловске. "Бумажный архитектор" с 1984 по 1990 года. Художник с 1991 года. Занимается видеоискусством с 1998 года.

Могилевский Владимир

Родился в Харькове в 1965 году. В 1963 году принимал участие в создании Института технологии искусства.

Персональные выставки:
1992 – "Осень средневековья". Интерактивная акция. Галерея "А 3", Москва.
1995 – "Doom 1". Видеогалерея "Птюч", Москва.

Групповые выставки:
1993 – "Аниграф 93" ("Виртуальный Сад"). ВДНХ, Москва; "Арт Миф 3". "Даблус" – Институт технологии искусства. Манеж, Москва.
1994 – "Третья Реальность". Дом кино, Москва.
1995 – Фестиваль 99–99 (программа Института технологии искусства). Музей – квартира Ф. М. Достоевского, Санкт – Петербург.

Видеография:
"Виртуальная книга". 1993. 4'00". IBM. 3D Studio, Animator Pro.
"New Media Art Lab". 1994. 16'00". IBM. Adobe Premiere.
Живые видеомиксы. 1995. Программа "Аптека", Птюч – клуб (совместно с Р. Рубанским, С. Ревизоровым, А. Зубаржуком, А. Сидоровым).

Мусина Милена

Киновед, закончила ВГИК. Сценарист цикла программ "От киноавангарда к видеоарту" (канал "Культура", 2001–2002 гг.). Печатается в журнале "Киноведческие записки".

Мызникова Галина и Сергей Проворов

Галина Мызникова и Сергей Проворов живут в Нижнем Новгороде. Работают в различных областях современного искусства, используя в своем творчестве современные мультимедийные средства.

С 1993 по 1996 Галина и Сергей являются авторами и режиссерами экспериментальной программы на Нижегородском телевидении, где параллельно разрабатывают для программы новостей концепцию "невербальной информации".

Они принимали участие на различных кино- и видеофестивалях.

Галина Мызникова в 1997 году стала членом кинематографической организации "Maison du Film Court" (Париж, Франция). Применяя принцип видеомонтажа, Сергей создаёт звуковые конструкции, используя натуральные шумы и звуки. На данный момент параллельно выпущено 5 аудиоальбомов, некоторые из которых транслировались на радиостанциях России, Австрии (ORF) и входят в международную CD-антологию звуковой поэзии.

Насонов Аркадий

Родился в 1969 году в Москве. В 1991 окончил Школу-студию МХАТ (постановочный факультет). В следующем году стал одним из основателей (вместе с Т. Деткиной и Д. Литергерсом и др.) художественной группы "Облачная комиссия" (ОК).

Персональные выставки:
1994 – "Три привета из Сиамы" (совместно с А. Соболевым). Галерея "Obscuri viri", Москва.

Групповые выставки:
1991 – "Арт Миф 2". Манеж, Москва.
1993 – "Облачная комиссия". Московский планетарий. Москва; Видеофестиваль. Эдинбург, Шотландия; "Аниграф 93". ВДНХ, Москва.
1994 – "Hot pictures". Сетевая фотогалерея А. Шульгина в Internet; "Пограничные зоны искусств". Фестиваль современного искусства. Художественный музей, Сочи; "NewMediaTopia". ЦДХ, Москва; "Художники против СПИДа". Клуб "Маяковский", Москва.
1995 – WRO-95. Вроцлав, Польша; Фестиваль 99–99 (программа Института технологии искусства). Музей-квартира Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург.

Некрасова Елена

Родилась в 1964 году. В период с 1986 по 1994 год работала как художник и скульптор. В 1994 начала заниматься видеоартом. Сценарист и режиссер двух фильмов – "Рыбинские портреты" (2000) и "После дождя" (2001).

Новикова Анна

Родилась 1963 году в Москве. В 1986 году закончила МГУ (факультет истории искусств), а в 1990 – ВГИК (режиссерский факультет). Сняла около 50 фильмов (кино и видео). Преполагает во ВГИКе на режиссерском факультете. Ведет мастер-класс "Язык кино".

Новиков Тимур

Родился в Ленинграде в 1958 году. С 1967 занимался рисованием в кружке Дома пионеров Дзержинского района, после чего поступил в клуб юных искусствоведов при Государственном Русском музее. В 1977 году стал членом художественной группы "Летопись". В начале 1980-х работал в ГРМ, тогда же основал группу "Новые Художники", ориентированную на народные традиции и теории М. Ларионова. В нее входили О. Котельников, Е. Козлов, С. Бугаев – Африка, В. Овчинников, К. Хазанович, В. Гуцевич, И. Савченков, В. Цой, Г. Гурьянов, А. Крисанов. В 1983 организовал музыкальную авангардистскую группу "Новые композиторы" и активно сотрудничал с оркестром "Поп-механика" С. Курехина. В конце 1980-х стал активно путешествовать с выставками по разным странам, где продолжал свое художественное

образование у Джона Кейджа, Роберта Раушенберга, Понтюса Хультена, Даниэля Бюрена, Ханса Хааке; стажировался в Парижском институте пластических искусств. В 1993 основал в Санкт-Петербурге Новую Академию Изыщных Искусств. Умер в 2002 году.

Овчинникова Юлия

Окончила МГУ им. М. В. Ломоносова, искусствовед, критик, руководитель студии "Art via Video". С 1987 года занимается изучением московского неофициального и современного искусства. С 1994 года – куратор программы "Видеоархив" Центра современного искусства Сороса, инициатор создания информационных выпусков видеохроники, аналитического видеожурнала и документальных фильмов о художниках. В 1998 году прошла курс по операторскому делу и компьютерному видеомонтажу в студии экспериментального кино Владимира Кобрин (ВГИК).

Преображенский Кирилл

Родился в Москве в 1970 году. Участник Свободной Академии и группы "Театр – Театр", Москва – Санкт – Петербург. Один из основателей (совместно с Сергеем Кусковым и Алексеем Беляевым) группы "Лаборатория мерзлоты". В период с 1990 по 1993 принимал участие в проектах группы "Van Gogh TV". Участвовал в выставках, акциях и перформансах.

Среди персональных выставок:

1991 – "Он" (совместно с А. Беляевым) "Лаборатория Мерзлоты". Галерея "Школа", Москва.

1992 – "Ох" (совместно с А. Беляевым) "Лаборатория Мерзлоты". Музей Палеонтологии, Москва.

1994 – "U-87" (совместно с А. Беляевым) "Лаборатория Мерзлоты". Галерея "Риджина", Москва; 1997 – "Платиновый век.

Костюмированный бал" (совместно с А. Беляевым), ЦСИ, Москва.

Среди групповых выставок:

1991 – "АРТ МИФ 2" "Лаборатория Мерзлоты".

1992 – "Диаспора", "Лаборатория Мерзлоты". ЦДХ, Москва; "Проекты", ГРМ, Санкт-Петербург.

Акции и перформансы:

1990 – Проект кабельного телевидения. "Лаборатория Мерзлоты". Москва; Проект "Мастерская аудиовизуальных экспериментов". "Лаборатория Мерзлоты". Свободная Академия, Москва.

Видеодокументация:

"Видео – Балет" (совместно с М. Горошевский). 1989, "Видео – Живопись" (совместно с А. Беляевым). 1990, "Видео – Балет II", группа "Север". 1990, "Видео – поэзия" (совместно с К. Йотцо). 1991, "Ностальгия". 1991, "Лаборатория мерзлоты" (совместно с А. Беляевым). 1992.

"Видеология". 1993, "40:0 в пользу Б.Г." (совместно с А. Липницким). PTP, Red Wave, Mogo Records "Биосинтез".

Разлогов Кирилл Эмильевич

Родился в Москве в 1946.

Культуролог, киновед. Закончил исторический факультет МГУ (1969), отделение истории и теории искусств. Доктор искусствоведения (1984), профессор (1988), заслуженный деятель искусств России (1996).

Директор Российского института культурологии международного кинофестиваля с 1999 г.

Директор программ Московского международного кинофестиваля с 1999 г.

Член Российской академии естественных наук, Российской академии Интернета, Национальной академии

кинематографических искусств и наук (член президиума), Российской академии кинематографических искусств "Ника", Союза кинематографистов России (член Правления).

Член Научного совета РАН по комплексной проблеме "История мировой культуры", член Президиума Конфедерации Союзов кинематографистов.

Автор и ведущий телевизионных циклов:

"Киномарафон" (РТР, 1993–1995), "Век кино" (Останкино, 1994–1995), "От киноавангарда к видеоарту" (Культура, 2001–2002), "Кульм кино" (Культура, 2001–2002)

Автор и редактор-составитель книг:

Орсон Уэллс (М., 1975)

Контркультура и "новый" консерватизм (в соавторстве с А.Ю.Мельвилем, М., 1981)

Крушение иллюзий (М., 1981)

Искусство экрана: проблемы выразительности (М., 1982)

Боги и дьяволы в зеркале экрана (М., 1982)

Строение фильма (М., 1985)

Конвейер грез и "психологическая война" (М., 1986)

Мэрилин Монро (М., 1991)

Коммерция и творчество: враги или союзники (М., 1992)

Первый век кино (М., 1996)

Тенденции социокультурного развития России: 1960–1995 (М., 1997, англоязычное издание Монреаль, 1997)

Культура и культурная политика в России (М., 2000).

Автор более 400 статей по вопросам культуры и искусства, опубликованных в России и за рубежом.

С 1972 читает курс истории мирового кино на Высших курсах сценаристов и режиссеров, с 1988 г. – на киноведческом

факультете ВГИКа. С 1999 г. читает курс "Современный кинопроцесс" в Институте европейских культур. Выступал с лекциями в университетах США, Канады, Франции, Финляндии, Нидерландов, Коста-Рики, Австралии и др. стран.

Ригвава Гия

Родился в 1956 году в Тбилиси. В 1978 году закончил Московский Государственный институт международных отношений (факультет международных отношений), а в 1986 – Московский Государственный художественный институт им. Сурикова (мастерская станковой живописи факультета живописи). В период с 1986 по 1991 год преподавал теорию искусства в Академии художеств (Тбилиси). Принимал участие в создании ряда фильмов, один из которых ("Дом") был показан

на кинофестивале 1992 года в Мюнхене, а другой ("На грани") – стал призером кинофестиваля в Локарно в 1993 году. Живет и работает в Москве и Мюнхене.

Персональные выставки:

- 2002 – "We are friends." Gallery Mosel&Tschewow. Мюнхен, Германия.
 - 2002 – "Encyclopedia of imaginary places." Совместно с Вадимом Фишкиным. Gallery Skuc, Ljubljana, Slovenia.
 - 1997 – "Звезды & Попы". АртМедиаЦентр "TV Галерея", Москва.
 - 1996 – "Золотые слова". Галерея Гельмана, Москва.
 - 1994 – "Я ненавижу Государство" Gallery "1.0", Москва.
 - 1993 – "Ты бессилен, или, В общем – то все не так уж плохо". Перформанс. Центр современного искусства Сороса, АртМедиаЦентр "TV Галерея", Москва.
- Избранные групповые выставки:
- 2001 – "Crossing Over 6". Microfestival of small digital videos. Ливерпуль, Великобритания.
 - 1997 – "It's a better world." Aktuelle kunst aus Moscow. Videographies. Сецессион. Вена, Австрия.
 - 1994 – ISEA'94. 5th International Symposium on Electronic Art. University of Art & Design. Хельсинки, Финляндия; Гамбургский проект. Центр современного искусства Сороса, Москва.
 - 1993 – "Конверсия". Галерея Гельмана в ЦДХ, Москва.

Рубанский Руслан

Медиахудожник, выпускник студии "Художественная лаборатория новых медиа" при Центре Современного искусства Сороса, Москва. Арт-директор журнала "Хакер".

Савушкин Сергей

Окончил факультет журналистики МГУ и Высшие режиссерские курсы Гостелерадио СССР. С 1979 года работает на телевидении администратором, а затем – ассистентом режиссера Главной редакции кинопрограмм Центрального телевидения. С 1986 года – режиссер Главной редакции программ для молодежи Центрального телевидения. С 1996 года – главный режиссер АртМедиаЦентра "TV Галерея". В декабре 1998 года назначен на должность Генерального директора ОАО "АСТ"

Сальников Владимир

Живописец, видеохудожник, художественный критик. В 60–е некоторое время причислял себя к московским сюрреалистам, в 70–е идентифицировался с концептуализмом, участвовал в московском арт-движении 90–х годов. С 1972 по 1982 преподавал на Кафедре рисунка и живописи Московского полиграфического института. С 1997 по 2000 читал лекции в Школе современного искусства РГГУ. С середины 90–х занимается видео. Главная тема этого времени – проект современной медийной религии – телевизионные перформансы: лекции и беседы.

Видеоинсталляции:

- 1995 – представление проекта "Спасение Пространств", "Первая лекция", АртМедиаЦентр "TV Галерея", Москва; семинар "Человек в эпоху электронных подобию", АртМедиаЦентр "TV Галерея", Москва; "Спасение Пространств", "Партия под ключ", Галерея Марата Гельмана, Политехнический музей, Москва.
- 1997 – "Спасение Пространств", "Пространства, спасаемые нами, подвластны мысли и чувству", Арт Медиа Центр "TV Галерея", Москва; Арт – Манеж, Москва.
- 1999 – "Мягкий дизайн воспоминаний", "Total Recall", АртМедиаЦентр "TV Галерея", Москва.
- 2000 – "Технические символы XX века. Развертка по кадру", Государственный центр современного искусства, Политехнический музей, Москва; "Технические символы XX века. Авто-мобиль", Государственный центр современного искусства, Политехнический музей, Москва
- 2001 – "Спасение Пространств". Музей изобразительного искусства, Нижний Тагил; "Premapping of Desire", АртМедиаЦентр "TV Галерея", Москва

Фильмы:

- "Наедине с природой". 1998. 5'00". Анимация.
- "Парк Культуры". 1998. 5'00". Анимация.
- "Premapping of Desire". 2000. 8'00". VHS.
- "Dancing Siva and His Adept". 2001. 6'00". VHS.
- "Feel Yourself a Tiger" (совместно с Ниной Котел). 2001. 3'00". VHS.
- "Москва, Москва" (совместно с Ниной Котел). 2002. 5'00". VHS.

Сильвестров Андрей

Окончил Российский Государственный гуманитарный университет (факультет Музейное дело: специальность история искусства) и Мастерскую Индивидуальной Режиссуры (специальность режиссер театра и кино). В период с 1997 по 1999 год работал в качестве режиссера над видеопроектом "Свой журнал", посвященном процессам, происходящим в современном искусстве (совместно с В. Левашовым). С 1993 по настоящее время – независимый режиссер и продюсер. Один из создателей арт-группы "Му-зей".

Организатор и участник более 50 художественных акций и выставок.

Фильмография:

- "Алена Штерн" (совместно с Д. Троицким). 1993. 25'00". SVHS.
- "Вишневая косточка" (совместно с М. Игнатъевым). 1994. 10'00". 35мм.
- "Охота на кибатов" (совместно с М. Игнатъевым). 1996. 15'00". 35мм. 1996.
- Фильм был представлен на XIX Московском международном фестивале.
- "Судьба". 1997. 15'00". 35мм. – Приз за режиссуру на фестивале "Сине Фантом – 98" (Москва).
- "Простые истории" (совместно с В. Левашовым). 1998. 50'00". Betacam. SP.
- "Ной". 1992 – 1999. 2'00". Betacam SP.
- "Призрачная надежда" (совместно с Павлом Лабазовым). 2000. 20'00". Betacam SP. – Приз фестиваля Св. Анна (Москва).

"10 заповедей" (совместно с Павлом Лабазовым). – 2000. 10'00". Betacam SP.
 "Турист" (совместно с Павлом Лабазовым). 2000. 20'00". Betacam SP.
 "Все мужчины Козлы" (совместно с Павлом Лабазовым). – 2001. 20'00". Betacam SP.

Синий Суп

Группа The Bluesoup (Синий Суп) была образована Алексеем Добровым, Даниилом Лебедевым и Валерием Паткононом в 1996 году. С 1998 года ее деятельность осуществляют:

Даниил Лебедев (1974 г.р., образование – высшее, архитектурное (МАРХИ)) и Алексей Добров (1975 г.р., образование – высшее, архитектурное (МАРХИ)).

Некоторые выставки и фестивали:

Paralleles Kino 2001 (Грац, Австрия); Арт–Москва 2001. (ЦДХ, Москва); Post-Soviet Montages 2000 (Монреаль, Канада); Extra Short Film Festival. (Новосибирск, Россия); Инструмента 2000 – Московский Международный Форум Художественных Инициатив (Москва, Россия); Video Lisboa 2000 (Лиссабон, Португалия.); Stuttgarter Filmwinter 1999 и 2000, (Штутгарт, Германия); Сине Фантом Фестиваль 1997, 1998, 1999. (Москва, Россия). European Media Art Fest – EMAF'98 (Оснабрюк, Германия); New Film Fest'97 (Сплит, Хорватия)

Фильмография:

"Рапогата – Панорама". 2002. 1'30". Betacam.
 "Три желания". 2001. 1'20". Betacam.
 "Пять звезд" / "Five Stars". 2000. 1'20". Betacam.
 "Stop". 2000. 1'00". Betacam.
 "Air". 1999. 1'35". Betacam.
 "В час беды" / "In Time of Trouble". 1999. 3'00". Betacam.
 "Гроза" / "Thunder". 1999. 1'00". Betacam.
 "Отчёт" / "Report". 1999. 3'00". Betacam.
 "Примерные размеры ракет" / "Approximate Rockets' Sizes". 1998. 1'25. Betacam.
 "Кабина" / "The Cabin". 1998. 2'35". Betacam.
 "Просветление" / "Enlightenment". 1998. 0'30". Betacam.
 "Люк" / "Hatch". 1998. 1'26". Betacam.
 "Конец" / "The End". 1998. 0'45". Betacam.
 "For Ever in the Wake of the Sun". 1998. 4'30". Betacam.
 "Mute". 1998. 3'30". Betacam.
 "Ruisonderdrukking". 1997. 1'20". Betacam.
 "Камуфляж". 1997. 4'50". Betacam.
 "Coitus Suite". 1996. 5'45" VHS
 "Диспетчер". 1996. 16'11". VHS.
 "Семь высоких домов". 1996. 26'00". VHS.

Награды:

Team-Work Award (13th Stuttgarter Filmwinter (2000) за видеопроект "For Ever in the Wake of the Sun").
 3rd Jury's Award (VideoLisboa 2000 за видеопроект "Air").

Скотников Константин

Родился в 1958 году. Живет и работает в Новосибирске. В 1981 году окончил Новосибирский Инженерно-строительный институт (архитектурный факультет).

Персональные выставки:

2000 – LAPOROSCOPIA, Новосибирск.
 1999 – Пожиратель кукол, Центр современного искусства Сороса, Москва

Смирнов Андрей

Музыкант, теоретик, специалист в области интерактивного искусства и визуальной музыки. Создатель и директор Центра электроакустической музыки и мультимедиа Термен-центр, Москва (начиная с 1992 года), главной задачей которого является поиск и поддержка наиболее талантливых и неординарных молодых музыкантов, звукорежиссеров, художников, программистов. На протяжении 10 лет своего творчества проводит практические занятия, воркшопы и лекции для участников центра, организует фестивали электроакустической музыки и видеоарта, является куратором международного фестиваля "Альтермедиум".

Столповская Ольга

Родилась в 1969 году в Москве. Режиссер театра и кино, актриса, сценарист. В 1990 году окончила Московский художественный колледж, а в 1997 – Студию Индивидуальной режиссуры (входит в состав Русской Театральной Академии) на курсе у Бориса Юхананова. С 1997 по 1998 год являлась главным редактором Бюллетеня Сине Фантом. Начиная с 1999 года – продюсер (сейчас ведущий продюсер) СТС (Сеть Телевизионных Станций).

Фильмография:

"Родная речь". 2001. 5'00". Betacam SP.
 "Идиотка". 2001. 22'00". Betacam SP.
 "Рыбак". 2000. 2'00". 35mm.
 "Абоненты" (совместно с В. Алимпиевым). 2000. 11'00". Betacam SP. Приз Московского Медиа Форума 2001.
 "Небеса". 1999. 23'00". Betacam SP.
 "Роза". 1999. 1'30". Betacam SP.
 "Без названия". 1999. 1'30". Betacam SP.
 "mix Дэн рождения" (совместно с Д. Троицким). 1999. 4,5' 35mm.
 "Порошок". 1998. 2'00". Betacam SP.
 "Суд над Брунером" (совместно с Д. Троицким). 1998. 11'00". 35mm/Betacam SP.

"Черный черный зонтик". 1997. 26'00". 35mm.
"Революционеры". 1992-1997. 20'00". 16mm. Betacam SP.

Тишков Леонид

Родился в 1953 году. Живет и работает в Москве. Имеет высшее медицинское образование – в 1979 году закончил Первый Медицинский институт им. А.М. Сеченова по специальности внутренние болезни. С 1982 года член Союза журналистов и Союза художников(1986). С 1980 года принимал участие в Архивах МАНИ. С 1990 года активно выставлялся на выставках современного искусства, работал в мастерских на Фурманном и Чистых Прудах. С 1990 года организовал симуляционное издательство Даблус, где печатал малотиражные собственные книги и других авторов. В 1993 году организовал фонд "Даблус", курировал множество выставок "Книга Художника" в России и за границей. Написал несколько пьес, одна из которых "Даблоиды" была поставлена в США (1994, 1995) и Швеции (1998). С 1993 года включает в свои выставки видео, сотрудничает с АртМедиаЦентром "TV Галерея", где провел несколько выставок. Видеофильмы были показаны на многих кино и видеотрибуналах в России и за рубежом.

Выставки:

2001 – "Прощание с елкой", АртМедиаЦентр "TV Галерея"; "Существа мягкого мира", Музей декоративно-прикладного искусства; "Водолазы", District Columbia Arts Center, Washington.
2000 – "Личный взгляд", Третьяковская искусства, Санкт – Петербург.
1999 – "Хрустальный Желудок Ангела". Галерея Дзыга, Львов; "Существа", Ярославский Художественный Музей, Нижегородский Центр современного искусства. "Русский и немецкий видеоарт" Кунтсхалле Фауст, Ганновер.
1998 – "Dabloidteater" Fargfabriken, Center for Contemporary Art, Stockholm.
1997 – "Протодаблоиды", "Существа сновидений", АртМедиаЦентр "TV Галерея", ЦСИ, Москва.
1996 – "Существа" Центр современного искусства, Челябинск
Новосибирская картинная галерея; "Анатомия России", Spider & Mouse галерея, Москва.
1995 – "Существа" Музей изобразительных искусств, Екатеринбург; "Тварь", TV галерея, Москва.
1994 – "Creaturas". Museo de Arte Contemporaneo de Caracas Sofia Imber; "La route du coeur". Epreuve d'Artiste gallery Lille France; "Стомаки", L-галерея Москва; "Размножение", ЦДХ Москва

Фильмография:

Война с даблоидами. 1997. 4'10". VHS.
Протодаблоиды. 1997. 3'00". VHS.
Снежный ангел. 1998. 4'10". VHS.
Похороны елки. 2000. 1'50". VHS.
Антология Поднебесной: Картины ветра, существа воздуха, дно неба. 1998-2001. 13'30". VHS.
Crystal stomach of the Angel. 2001. 4'42". VHS.

Тобрелутс Ольга

Родилась в Ленинграде в 1970 году. В 1988 году окончила Архитектурный техникум, затем курс обучения компьютерной графике в Институте "ART +COM", Берлин, Германия. Является основателем "Лаборатории Изучения Орнамента". Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Избранные персональные выставки:

1994 – выставка компьютерных фотографий. Музей Этнографии, Санкт-Петербург.
1996 – "Айдан галерея", Москва; Photocentre, Копенгаген, Дания.

Избранные групповые выставки:

1992 – Аниграф, ВДНХ, Москва.
1994 – "Ренессанс и Резистанс". Мраморный дворец, Санкт-Петербург.
1995 – "Kwangju Biennale" Кванжу, Корея. Приз зрительских симпатий; "Видеовидение", выставка SCARP. Планетарий, Санкт-Петербург; Конференция "Третья реальность". Первый приз в конкурсе видеоарта за работу "Горе от ума".
1996 – "Интеракция: Случайные видения", Центр современного искусства Сороса, Санкт-Петербург.
1994 – 1996 – "Самоидентификация". Киль, Берлин, Осло, Сопот, Санкт-Петербург, Копенгаген.

Фильмография:

"Лабиринт". 1990. 20'00". 16 мм.
"Исследования Лаборатории". 1991. 10'00". S-VHS.
"Мост". 1992. 16'00". Betacam.
"Ночь". 1992. 8'00". Betacam.
"Горе от ума". 1993. Betacam SP. 13'00".
"Партия". 1995. 40'00". 35 мм.
"Последний подвиг Геракла". 5'00". 1996. Betacam SP.
"Башня". 1996. 1'00". Betacam SP.
"Вечная музыка". 1996. 3'00". Betacam SP.
"Манифест неоакадемизма". 1997. 4'00". Betacam SP.
"Любовная история Мерлин Монро и Маяковского". 1997. 3'50". 35 мм. Betacam SP.
"Кесарь и Галиянин" (совместно с Игорем Безруковым). 2002. 30'00". Betacam.
"Кесарь и Галиянин" (совместно с Еленой Гребенчиковой). 2002. 15'00". Betacam.

Троицкий Дмитрий

Кино- и телережиссер и продюсер. Успешно работает на телевидении. Фильм "Суд над Брунером", выполненный им совместно с Ольгой Столповской был приобретен Музеем современного искусства Нью-Йорка (МОМА). В 2000 году Ольга Столповская и Дмитрий Троицкий дебютировали с клипом на песню "Дэн народження" для группы "Волпи Видолясова" на фестивале "Дебют – Кинотавр", где клип получил приз фестиваля. Совместно с Ольгой Столповской, Дмитрий Троицкий создал порядка 15-ти короткометражных фильмов, ежегодно демонстрирующихся на крупных международных и отечественных фестивалях.

Широкий Николай

Родился в ночь с 29 на 30 июля 1963 года. Засуху, томившую наш городок последние недели, с рождением моим разорвала гроза... С тех пор запоминаю и верю в то, чего со мной не было... Оттуда пришли ко мне игрушки первые, которых не видел и не помнит никто, кроме меня, и последние картины. Зачем пришли?

Об этом спрашивать, когда я с ними живу и работаю – вразумительного ничего не скажу, объяснить словами живопись, поэзию, кино вышедшее из них, – вздор! Я слышал – есть такой ориентир ЛЮБОВЬ!

Я интенсивно кого-то целую, иным – жму руки, и проживаю свою жизнь!

Шишко Ольга

Родилась в Москве в 1967 году.

Куратор проектов Центра культуры и искусства, "МедиаАртЛаб". Искусствовед, куратор, специалист в области искусства новых технологий, окончила МГУ, исторический факультет (отделение истории и теории искусства). С 2000 – член экспертного Совета Института "Pro Arte" (программа "Теория и практика медиаарта"), член Союза кинематографистов РФ, с 1999 – член Российской Академии Интернета, с 1997 член АИСА. Составитель программы видеоарта "От киноавангарда до видеоарта", куратор ресурсного центра "Медиаотека".

Преподаватель спецкурса "Медиа культура" в Институте экономических и социальных наук (факультет культурного менеджмента, 2000–2002).

Куратор мультимедийного фестиваля "Медиа Форум" (2000–2002), куратор первого в России фестиваля российских арт-ресурсов "Да-Да-Net" (1996–1999), член экспертного совета программы "Electronic publishing" (Фонд Сороса).

Избранные проекты: член международного жюри фестиваля в Интернете "Art on the Net" (Япония, куратор – Тетсуо Когава, 1998–1999), составитель и редактор каталога "NewMediaLogia – NewMediaTopia" (1996) и "Взгляд с Востока. Взаимодействие современной культуры и Интернета"

Куратор образовательных проектов видеостудий "X-Медиа" (1995–97гг.), Художественная Лаборатория новых медиа (1993–1995)

Шутов Сергей

Живописец, график, автор объектов и медиахудожник.

Родился в 1955 году в Потсдаме, Германия. С 1987 года – первый академик Академии Всяческих Искусств (Москва – Ленинград), с 1989 – глава графического отделения Свободной Академии (Москва), а с 1993 года – президент Института технологии искусства. В 1994 году руководил практическими занятиями в Московской Художественной лаборатории новых медиа. Работы входят в состав российских (собрание современного искусства Государственного музея – заповедника "Царицыно") и зарубежных коллекций.

Кураторские проекты:

1993 – "АРТ МИФ 3", "Даблус" – Институт технологии искусства, Манеж, Москва, Россия; "АНИГРАФ 93" ("Виртуальный сад"), Институт технологии искусства, ВДНХ, Москва, Россия.

Персональные выставки:

2001 – "АБАК", Венецианское Биеннале, Венеция, Италия.

2000 – "Чужие здесь не ходят", "XL"–галерея, Москва, Россия.

1999 – "Ретроспектива", "TV галерея" (в рамках "Дня города") (видеоинсталляции).

1996 – "Видеофотография", Новая академия изящных искусств, Санкт–Петербург, Россия.

1995 – "Caviar TV", Видеогалерея "ПТЮЧ", Москва, Россия.

1994 – "Терминал ТВ" ("АНИГРАФ'94"), Москва, Россия.

1992 – "Чувственные опыты", Галерея "Школа", Москва, Россия; "Неликвиды" (совместно с Ю.Аввакумовым), "Первая Галерея", Москва, Россия.

Групповые выставки:

2001 – "Арт–Москва", ЦДХ, Москва, Россия.

2000 – "Арт–Москва", ЦДХ, Москва, Россия; "ARCO'2000", Мадрид, Испания; "Арт Форум Берлин", Берлин, Германия.

1999 – "Звезда МГ. Современное российское искусство 1990–х годов". Красноярск, Кемерово, Новосибирск, Париж. "Total recall", "TV галерея", Москва, Россия.

1995 – "Художники против секса", Ночной клуб "Манхэттен–Экспресс", Москва, Россия; Фестиваль 98–99 (программа Института технологии искусства), Музей–квартира Достоевского, Санкт–Петербург, Россия; Благотворительный аукцион "Современная русская живопись и графика" Сотбис "АРТ МИФ", Гостиница "Метрополь", Москва, Россия.

1993 – "Фестиваль Multi–media", Финляндия; АРТ МИФ 3, "Даблус" – Институт технологии искусства – Манеж, Москва, Россия;

"АНИГРАФ 93", ("Виртуальный сад"), Институт технологии искусства, ВДНХ, Москва, Россия; "Третья реальность", Институт технологии искусства (презентация), Дом кино, Москва, Россия.

1992 – "Третья международная Биеннале в Стамбуле", Стамбул, Турция.

1988 – "ЗОТНЕВУ'S. Русский Авангард и Советское современное искусство", Центр международной торговли, Москва, Россия;

"Современные советские художники", Мастерская Маркони, Милан, Италия; "И.Затуловская, Ф.Инфанта, Е.Дыбский, С.Шутов".

Галерея "Kai Forsblom", Хельсинки, Финляндия.

1987 – "Репрезентация", л/о "Эрмитаж", Москва, Россия; "Визуальная художественная культура", л/о "Эрмитаж", Москва,

Россия; "Ретроспекция творчества московских художников. 1957–1987 г." л/о "Эрмитаж", Москва, Россия.

Видеография:

"Небесный тихоход–2". 1992. 20'00". VHS.

"Чувственные опыты". 1993. 18'00". VHS.

"Удивительно, какая тишина" ("Небесный тихоход–3"). 1994. 20'00". VHS.

"Тайна двух океанов 2". 1994. 4'00". VHS.

Чуйкова Мария

Родилась в 1960 году в Москве. В 1984 году окончила Московский Архитектурный институт (факультет градостроительства). Совместно с О. Зянгировой и Н. Каменежкой, основала культурологическую художественную лабораторию в РГГУ. В период с 1987 по 1997 год принимала участие в деятельности Инспекции "Медицинской Герменевтики". В 1998 году являлась художественным директором культурно-исторического центра и выставочного зала "Славянский". Начиная с 1998 года сотрудничает с АртМедиаЦентром "TV Галерея" (с 1988 года по 2000 – куратор, с 2001 – арт-директор). Выступала в качестве куратора в ряде проектов, среди которых:

- 2001 – "Дикая жизнь". Посольство Великобритании, Москва.
- 2000 – "Эфемериды". Британский Совет, Москва.
- 1997 – "Второй пункт". Галерея "Феникс", Москва.
- 1996 – "Границы интерпретации", РГГУ, Москва.

Перформансы:

- 1997 – "Вертикальный перевод". Фестиваль в Царском Селе.
- 1999 – 2001 – "Перформансы с едой". Москва: "Бедный ужин" (клуб О.Г.И.), "Индийский ужин" (частная квартира), "Конкурс пельменей" (клуб Петрович), "Китайский ужин" (студия 50), "Борьба сладкого с соленым" (клуб О.Г.И.), "Тело супа" (АртМедиаЦентр "TV Галерея"), "Privet party" (АртМедиаЦентр "TV Галерея").
- 2000 – "Swiss" (совместно с Львом Рубинштейном и Сергеем Загний); "Time" SOC, Stockholm
- 2001 – "Elementary things". Galleri Enkehuset, Стокгольм.

Выставки:

- 2000 – "Любовники Клавы". Арт-Москва, ЦДХ; "Рецептура, Тело Супа, Звуки Супа", АртМедиаЦентр "TV галерея", Москва.
- 1999 – "Total Recall", АртМедиаЦентр "TV галерея", Москва; "Безумный Двойник", ЦДХ. Москва – Самара, Франция.
- 1998 – "Женщины и Искусство", Фонд МакАртуров, Москва.
- 1996 – 10 лет клуба Авангардистов, ICA, Москва.
- 1993 – After Perestroika: Kitchenmaids of Stateswoman, ICA, Montreal.
- 1990 – "Шизокитай", КЛАВА. Выставочный павильон на Фрунзенской набережной, Москва.
- 1989 – Первая выставка клуба Авангардистов (КЛАВА), Москва

Фильмография:

- "Peelings" (совместно с Ниной Котел). 2001. 11'00". VHS.
- "Читающая домохозяйка". 1999. 11'00". MiniDV.
- "Евроремонт". 1998. 30'00". SVHS.
- "Вертикальный перевод". 1997. Hi 8.
- "Переключение" (совместно с S.Hensgen, С. Ануфриевым и О. Зянгировой). 1994. Hi 8.
- "Фундамент". 1993. Hi 8.

Юхананов Борис

Родился в 1957 году в Москве. В 1979 году окончил Воронежский Институт искусств (специальность – актер театра и кино), затем учился в Государственном институте театрального искусства (ГИТИС) на курсе под руководством Анатолия Эфроса и Анатолия Васильева. Окончил ГИТИС в 1985 году по специальности режиссер драмы. В 1986 году в сотрудничестве с Игорем и Глебом Алейниковыми и Евгением Юфитом основал кинематографическое движение "Параллельное кино", которое начинает создавать фильмы вне советской системы кинопроизводства. В 1988 года создает Мастерскую Индивидуальной Режиссуры и начинает работу с группой МИР-1 (1989 – МИР-2; 1994 – МИР-3). Является одним из основателей Свободной Академии. В 1997 году стал руководителем режиссерско-актерского курса Российской Академии театрального искусства (ГИТИС) и содиректор клуба и кинофестиваля, посвященных деятельности независимого кино, Сине Фантом. С 1998 года – директор театрального фестиваля "По направлению к школе".

Кино и видеоработы:

- "Да, дауны!" 1997. 11'00". Betacam SP.
- "Сад: 5-я регенерация". 1996. 180'00". VHS, Video-8.
- Фильм-дайджест по Свободной Академии (целиком включает также фильм о "Театре Театре"). 1990. VHS.
- "Сад". 1990. Матрица 13 часов. VHS.
- "Сумасшедший принц Годар". 1990. 10'00". Video-8.
- "Интервью". 1989. 14'00". Video-8.
- "Фильм о "Театре Театре". 1989. 50'00". VHS.

Фестивали: Ленинград, Сине Фантом Фест-89; Калининград, фестиваль параллельного видео, Ретроспектива Всемирный Театр Театр Видео (ВТТВ), 1989. Франкфурт, Filmschau 1989; Будапешт, Фестиваль-показ параллельного советского кино и видео, 1989; Оснабрюк, European Media Art Festival, 1990; Кассель, "Документ-архив", 1990, Калининград, фестиваль параллельного видео, Ретроспектива ВТТВ, 1989; XVI Московский международный фестиваль (ПРОК), 1989. И другие...

Телевизионные постановки:

- 1997 – "Дзенбоксинг" (продюсер, соавтор сценария художественного фильма).
- 1996 – "Москва XX век" (документальный сериал для ОРТ; задумано – 10 серий, осуществлены – 2).
- 1995 – "Неуправляемый ни для кого" (телефильм, ОРТ); "No budget" – специальная рубрика для телепрограммы "Кинематограф" (более 10 программ), ОРТ.
- 1990 – "Поп-культура". Телекомпания "Мост", Россия.
- 1989 – Телепрограмма о независимом российском видео для венгерского телевидения.

Библиография:

- Adorno T.W. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.* Reprint d. Erstausg. 1951. Frankfurt 2001.
- Adorno T.W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture.* London, 1991.
- Adorno T.W. *Theorie esthetique.* Paris: Klincksieck, 1974.
- Althusser, Louis. *Essays on Ideology.* London: Verge, 1984.
- Althschul J.H. *Agents of Power: The Media and Public Policy.* White Plains. NY, 1994.
- Armes, Roy. *On Video.* London – New York: Routledge, 1988.
- Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas.* Ed. by Harrison, Charles & Wood, Paul. Oxford–Malden: Blackwell, 1999.
- The Kitchen video collection. Kitchen Center for Video, Music, Dance, Performance, Film and Literature. Ed. by Azarch David. New York: The kitchen, 1996.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation.* Paris: Galilee, 1979, 1995.
- Ballandier G. (dir.). *Nouvelles Images, Nouveau Reel. Cahiers internationaux de Sociologie.* Paris: PUF, 1987.
- Barthes, Roland. *Mythologies.* London, 1972, 1993.
- Battcock, Gregory. *New Artists Video, A Critical Anthology.* New York: E.P. Dutton, 1978.
- Bellour, Raymond. *L'Entre-Images.* Paris, Ed. de La Difference, 1990.
- Belting, Hans, Vischer, Theodora. *Gary Hill. Arbeit am Video.* Stuttgart: Cantz. 1995.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical. Reproduction. Video Culture.* Ed. by John G. Hanhardt. A Critical Investigation/ U.S.Utah, 1990. P.27–51.
- Bey, Hakim. *T.A.Z.* New York: Autonomedia, 1991.
- Bloch, Dany. *L'Art video, 1960–1980 / 82. Locarno: Flaviana, 1982.*
- Bloch, Dany. *Art video. Conde-sur-Noireau: L'image 2 / Alin Avita, 1983.*
- Bourdieu, Pierre. *Sur la television.* Paris: Liber editions, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste.* Melbourne, 1984.
- Boyle, Deirdre. *Video Classics: A Guide to Video Art and Documentary Tapes.* Phoenix, Oryx Press, 1986.
- Boyle, Deirdre. *Video preservation. Securing the future of the past.* New York: Media Alliance, 1993.
- Bruce, Nauman. General ed. Joan Simon. *Walker Art Center, Minneapolis.* Minneapolis: Walker Art Center, 1994.
- Burgin, Victor. In *Different Spaces: Places and Memory in Visual Culture.* Berkeley & Los Angeles (Etats-Unis), University of California Press, 1996.
- Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society.* Oxford–Malden: Blackwell, 2000.
- Celant, Germano. *Off Media nuove tecniche artistiche: video disco libro.* Bari: Dedalo Libri, 1977.
- Chomsky, Noam. *The Cultural Terrorism.* London, 1984.
- Couchot, Edmond. *Images: de l'optique au numerique.* Paris: Ed. Hermes, 1986.
- Critical Art Ensemble. *The Electronic Disturbance.* New York: Autonomedia, 1994.
- Cubbit, Sean. *Timeshift on Video Culture.* Londres (Grande-Bretagne). New York: Routledge, 1991.
- Cubbit, Sean. *Videography: Video Media as Art and Culture.* Londres, Macmillan Education, 1993.
- Dagonet, Francois. *Philosophie de l'image.* Paris: Librairie Vrin, 1984.
- D'Agostino, Peter. *Transmission – Theory and Practice for a New Television Aesthetics.* New York: Tanam Press, 1985.
- D'Agostino, Peter and Muntadas, Antonio. *The Un / Necessary Image.* New York: Tanam Press, 1982.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1. L'image-mouvement.* Paris: Ed. de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2. L'image-temps.* Paris: Ed. de Minuit, 1985.
- Dowmunt, Tony. *Channels of Resistance: Global Television and Local Empowerment.* London: British Film Institute & Channel Four Television, 1993.

Druckrey, Timothy. *Ars Electronica. Facing the Future. A survey of Two Decades.* Cambridge: The MIT Press, 1999.

Duguet, Anne-Marie. *Video, la memoire au poing.* Paris: Hachette, 1981.

Duguet, Anne-Marie (dir.). *Formation Art Images de synthese. P.L.E.I.A.S., A.C.E.V. Universite de Paris 1, Colloque des 14-15 octobre 1988.*

Eco, Umberto. *L'oeuvre ouverte.* Paris: Le Seuil, 1965.

Electronic Culture. Technology and visual representation. Ed. by Druckrey, Timothy. NY, 1996.

Euler-Schmidt, Michael und Wedewer, Rolf. *Vostell.* Bonn; Mannheim: Braus 1992.

Fagone, Vittorio (dir.). *L'art video 1980-1999, vingt ans du VideoArt Festival.* Locarno: Recherches, theories, perspectives. Milan (Italie): Mazzota, 1999.

Flusser, Vilém. *Medienkultur.* Frankfurt am Maine: Fischer, 1997.

Forest, Fred. *Art sociologique, Video.* Paris: UGE, 1977.

Foresta, Don. *Mondes multiples.* Paris: Boutique a Signes, 1991.

Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture.* Seattle: Bay Press, 1983.

Foster, Hal. *Recodings. Art, Spectacles, Cultural Politics.* Washington: Bay Press, 1985.

Frohne, Ursula. *Video cultures, multimediale installationen der 90er Jahre.* Cologne: DuMont, 1999.

Gale, Peggy. *Video by Artists.* Toronto: Art Metropole, 1976.

Ganty, Alfred, Milliard, Guy, Willener, Alex. *Video et societe virtuelle.* Paris: Ed. Tema, 1972.

Godard, Jean-Luc. *Introduction a une veritable histoire du cinema.* Paris: Albatros, 1980.

Goldberg, Roselee. *Performance Art from Futurism to the Present.* New York: Harry N. Abrams, 1988.

Goodman, Cynthia Ed. by. *InfoArt. The digital frontier: from video to virtual reality, 1 CD-ROM.* New York: Rutt Video Interactive, 1996.

Graham, Dan. *Video - Architecture - Television.* Halifax (US): The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1979.

Habermas, Jurgen. *Communication and the Evolution of Society.* Oxford, 1991.

Hall, Doug, Fifer, Sally Jo. *Illuminating Video, An Essential Guide to Video Art.* San Francisco, Aperture / Bavo, 1990.

Hanhardt, John Ed. by. *Video Culture, A Critical Investigation.* Rochester (US): Workshop Press, 1986.

Hayward, Philip. *Culture Technology & Creativity in the Late Twentieth Century.* London: John Libbey & Cy, 1990.

Holz-Bonneau F. *L'image et l'ordinateur.* Paris, Aubier-INA, 1986.

Horrigan, Bill (dir.). *The Media Arts in Transition.* Minneapolis: Walker Art Center, 1983.

Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture.* Seattle: Bay Press, 1983.

Huffman, Kathy Rae (dir.). *Video: A Retrospective, 1974-1984.* Long Beach: Long Beach Museum of Art, 1984.

Jameson, Frederic. *Postmodernism or the cultural logic of the late capitalism.* Durham (GB): Duke University Press, 1991.

Jameson, Frederic. *The Anti-Aesthetic.* Washington: Hal Foster, 1983.

Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participary Culture.* London- New York: Routledge, 1992.

Klonaris, Maria, Thomadaki, Katerina. *Technologies et imaginaires. Art cinema, art video, art ordinateur.* Paris: Dis Voir, 1990.

Korot, Beryl and Lucier, Mary Schneider. *Video Art, an Anthology.* New York- London: Harcourt, Bace & Jovaniovitch, 1976.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* Cambridge: The MIT Press, 1985.

Krauss, Rosalind. *Video: The Aesthetics of Narcissism. Video Culture.* Ed. by John G. Hanhardt. *A Critical Investigation/ U.S.Utah, 1990. C.179-191.*

Kruger, Barbara. *TV Guides. A Collection of Thoughts about Television.* New York: The

- Kuklapolitan Press, 1985.
- Levy, Pierre. *La machine univers. Creation, cognition et culture informatique*. Paris: Ed. de La Decouverte, 1987.
- Levinson, Paul. *Soft Edge. A natural history and future of the information revolution*. New York: Routledge, 1998.
- Lovejoy M. *Postmodern Currents. Art and Artists in the age of electronic media*. London: U.M.I. Research Press, 1989.
- Lunenfeld, Peter. *Snap To Grid: a user's guide to digital arts, media, and cultures*. Cambridge: MIT Press, 2000, 2001.
- Lynn, Hershman. *Herimoncourt*. Ed. Centre International du Creation Video Montbeliard Belfort, 1992.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extension of Man*. 1964. Cambridge: MIT Press, 1994, 2001.
- Magnan, Nathalie (dir.). *La video, entre art et communication*. Paris: ENSBA [Ecole nationale superieure des beaux-arts], 1997.
- Media Art Perspectives. *The Digital Challenge – museums and art sciences respond*. Karlsruhe: ZKM, 1996.
- Obrist, Hans Ulrich, Vanderlinden, Barbara Ed. by. *Laboratorium*. Antwerpen: Du Mont, 2001.
- Orvell, Miles. *After the Machine: Visual arts and the erasing of cultural boundaries*. Univ. Press of Mississippi, 1998.
- Paik, Nam June. *Art and Satellite*. Berlin: DAAD Galerie, 1984.
- Payant, Rene (dir.). *Video*. Montreal: Artexes, 1986.
- Popper, Frank. *L'Art a l'age electronique*. Paris: Ed. Hazan, 1993.
- Preikschat W. *Video. Poesie der Neuen Medien*. Weinheim, 1987.
- Rees A. L. *A History of Experimental Film and Video*. Oxford University Press, 1979.
- Rieser M., Zapp A. *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*. London, 2002.
- Ross D. *Artist's Video*. New York, 1973.
- Rutsky R.L. *High Techne: Art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*. Minneapolis, 1999.
- Rush, Michael. *Les nouveaux medias dans l'art*. Paris: Thames and Hudson, 2000.
- Rushkoff, Douglas. *Media Virus! Hidden agenda in popular culture*. New York, 1996.
- Schel, Ralf. *Medienaesthetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000.
- Schimmel, Paul. *Out of Actions: Between performance and the Object 1949–1979*. Los Angeles, 1998.
- Schneider, Ira. Ed. *Video Art. An Anthology*. New York, 1976.
- Screen Based Art. Eds. Balkama, Anette W. and Henk Slager. *Series of Philosophy of Art and Art Theory*, vol. 15, Lier&Boog, Amsterdam, 2000.
- Settele, Christoph. *Art of music video*. Freiburg, 1994.
- Schwarz H-P. *Media-Art-History*. Media Museum. Karlsruhe, Munich–New York: ZKM / Center for Art and Media, 1997.
- Schwarz H-P., Shaw J. Ed. by. *Perspektiven der Medienkunst / Media Art Perspectives*. Karlsruhe, 1996.
- Small Edward S. *Direct Theory: Experimental Film/Video As a Major Genre*. Southern Illinois Univ Press (Trd), 1995.
- Sontag, Susan. *La Photographie*. Paris: Le Seuil, 1979.
- Sontag, Susan. *A Susan Sontag Reader*. New York: Vintage, 1982.
- Stafford, Barbara Maria. *Artful Science: Enlightenment entertainment and the eclipse of visual education*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- Stooss, Toni. Nam June Paik. *Video time – video*. [Stuttgart]: Cantz, 1991.
- Thede, Nancy, Ambrosi, Alain. *Petits Ecrans et Democratie: video legire et television alternative au service du developpement*. Paris: Atelier du developpement / Syros Alternatives, 1992.
- Torcelli, Nicoletta. *Video Kunst Zeit. Von Acconci bis Viola*. Weimar: Verl. und Datenbank fur Geisteswiss, 1996.
- Town E. *Video by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1986.
- Ulmer, Gregory. *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*. New York: Routledge, 1989.

- Virilio, Paul. Vitesse et Politique. Paris: Galilee, 1977.
- Virilio, Paul. Esthetique de la disparition. Paris: Baland, 1980.
- Virilio, Paul. L'Espace critique. Paris: Christian Bourgeois, 1984.
- Virilio, Paul. L'Horizon negatif. Paris (France), Ed. Christian Bourgeois, 1984.
- Virilio, Paul. L'Art du moteur. Paris: Galilee, 1993.
- Virilio, Paul. La Machine de vision. Paris: Galilee, 1998.
- Visual Culture Reader. Ed. by Mirzoeff, Nochlolas. London: Routledge, 1998.
- Wallis B. (dir.). Art after Modernism: Rethinking Representation. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.
- Watkinson, John. The Art of Digital Video. Focal Press, 2000.
- Weissberg J.L. (dir.). Les Chemins du virtuel. Simulation informatique et creation industrielle. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- Wywer, John. The Moving Image: An International History Film. Television and Video. Oxford: British Film Institute / Basil Backwell, 1990.
- Youngblood, Gene. Expanded Cinema. New York: Dutton, 1969.
- Zielinski, Siegfried. Video. Apparat/Medium, Kunst, Kultur; ein internationaler Reader. Frankfurt am Main: Lang, 1992.
- Zippay, Lori. Electronic Arts Intermix. Video. New York: EAI, 1991.

Специальные выпуски зарубежных журналов

- Video Issue, Art's Magazine, New York (United States), No. 4, December 1974.
- Video, Art Press, Paris (France), No. 47, 1981.
- Video Art Explorations, Cahiers du Cinema, Paris (France), hors-serie, Autumn 1981.
- Audiovisuel, Art Press, Paris (France), hors-serie, 1982.
- Video des annees 80, Film action, No. 30, December 1981 – January 1982.
- Video the Reflexive Medium, Art Journal, London (Great Britain), Vol. 45, No. 3, Autumn 1985.
- Video-Video, Revue d'esthetique, Paris (France), Klincksieck, 1986.
- Video Art / Video Alternative. High Performance, Los Angeles (United States), Vol. 10, No. 1, 1987.
- Ou va la video, Cahiers du Cinema, Paris (France), hors-serie, 1987.
- Video, Communications, Paris (France), Le Seuil, No. 48, 1988.
- Nouvelles technologies. Un art sans module?, Art Press, Paris (France), No. 12, 1991.
- Television et democratie, Chimera: les cahiers du Centre international de Creation Video, Nos. 1 & 2, Montbeliard, Belfort (France), 1991.
- Video Art, Art Journal, London (Great Britain), Vol. 54, No. 4, 1991.
- World Wide Video, Art & Design, London (Great Britain), Vol. 8, No. 7-8, July – August 1993.
- Landscapes, Felix: A Journal of Media Art and Communication, New York (United States), Vol. 2, No. 1, 1995.
- Nouvelles technologies, Parachute, Montreal (Canada), No. 84, October – November – December 1996.
- Aux frontieres du cinema, Les cahiers du cinema, Paris (France), hors-serie, April 2000.
- Адорно Т. В. Философия новой музыки. М., 2000.
- Адорно Т. В. Проблема философии морали. М., 2001.
- Абалакова Н, Жигалов А. Тотарт: Русская рулетка. М., 1998.
- Алексеев А. Влечение к важнейшему из искусств // Художественный журнал. 1999. № 23. С.47-50.
- Алексеев Н. Медиа – важнейшее из искусств // Иностранец. 3 июля 2001. № 23.
- Алексеев Н. Москва класса "А". Это вам не кино // Иностранец. 31 июля 2000. № 29. С.15.
- Анашкин С. Pulp-видео // Искусство кино. 2000. № 7. С. 107 – 111.

- Аниграф. Каталог шестого московского международного фестиваля компьютерной графики и анимации. М., 1998.
- Балаховская Т. Перегоним Канны // PC Week. 29 октября 2000.
- Балашов А. Критика Диагностики // Художественный журнал. 1996. № 12. С. 48–51.
- Бардина Ж. Новосибирск и Лондон уже в чемодане // Коммерсант – Сибирь. 21 сентября 2000. № 35.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Батчен Д. Образ в эпоху электронной воспроизводимости // Художественный журнал. 1998. № 19/20. С. 83 – 85.
- Бобринская Е. А. Концептуализм. М., 1994.
- Бодриар Ж. О совращении // Ad Marginem'93 / Ежегодник. М., 1994.
- Бодриар Ж. Система вещей. М., 1995.
- Бредущие сквозь тьму в полночи. Каталог фестиваля. М., 1994.
- Бренер А. Как можно быть художником? // Художественный журнал. 1993. № 2. С. 25–26.
- Бренер А. Поэзия и правда сейчас и больше никогда // Художественный журнал. 1996. № 11. С. 43–44.
- Бурдые П. Начала. М., 1994.
- В поисках третьей реальности: Проблемы визуальной культуры в новой технологической среде. Материалы Первого международного форума компьютерного искусства. М., 1993.
- Взгляд с Востока. Медиаосознание/ Медиакультура/ Медиатехнология, под общей редакцией Алексея Исаева, М., 2001.
- Видеосценарий. Каталог студии эгоцентрических особенностей. М., 1994.
- Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958.
- Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1997.
- Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. М., 1982.
- Галеев Б.М. Художественные и технические эксперименты СКБ "Прометей". Казань, 1974.
- Галеев Б.М., Андреев С.А. Принципы конструирования светомузыкальных устройств. М., 1973.
- Галеев Б.М., Сайфуллин Р.Ф. Техника дискотеки (методическое пособие). М., 1983.
- Гольинко-Вольфсон Д. О соблазне, власти и киберпространстве // Художественный журнал. 1998. № 19/20. С. 80 – 82.
- Горностаева О. Уникум // Искусство кино. 1997. № 12. С. 33–35.
- Горючева Т., Горюнова О. Медиапанацея? // Художественный журнал. 2000. № 30/31. С. 29–31.
- Гребельников И. Царскосельский оскал современного искусства // Коммерсант. 27 июля 2000. № 136.
- Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993.
- Гройс Б. Музей как медиальная среда // Искусство кино. 2000. № 1. С. 121–126.
- Дебор Г. Общество спектакля. М., 2000.
- Делёз Ж. Кино 1. Образ–в–движении // Искусство кино. 1997. № 4. С. 138 –147.
- Делёз Ж. Кино 1. Образ–в–движении // Искусство кино. 1997. № 5. С. 140–150.
- Делёз Ж. Кино 1. Образ–в–движении // Искусство кино. 1997. № 6. С. 142–154.
- Делез Ж. Логика смысла. М.; Екатеринбург, 1997.
- Делез Ж. Что такое философия? М., 1998.
- Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость Бытия // Искусство кино. 1998. № 1–2. С. 119–128.
- Зарецкая Н. Анализ телевизионных программ с точки зрения корреляции слова и образа. Бюллетень МГУ. Тележурнализм. 1983, выпуск 6.
- Зарецкая Н. Формула телевизионного образа. ТВ–Радио, Информационный сборник, 1984, выпуск 2.
- Зарецкая Н. Проблема аудиовизуальной структуры программы "Время" (содержательно–аналитический эксперимент). Бюллетень МГУ. Тележурнализм, 1985, выпуск 4.

Зарецкая Н. Музыка в образах. "Аудитория". Сборник статей. 1987, выпуск 1.

Изволов Н. Рога и копыта цифровой эпохи // Искусство кино. 2000. № 10. С. 119–122.

Изволов Н. Что такое кадр? // Искусство кино. 2000. № 9. С. 120–127.

Ильин И.П. Постструктурализм: Деконструктивизм: Постмодернизм. М., 1996.

Иноземцев В.Л. Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы. М., 2000.

Исаев А. Новое истолкование мнимостей и виртуальная реальность // Художественный журнал. № 5. 1994. С. 31.

Исаев А. Медиа Форум XXIII ММКФ // Каталог Московского Международного кинофестиваля, Москва, 2001. С. 212.

Искусство анонимно и бесплатно, потому что оно вечно! // Утопия. 1998–1999. № 2.

ИТИ. Каталог видеоработ. М., 1993.

Киреев О. Свои 2000. Движение ультрарадикальных анархо-краеведов: миф или реальность // Против всех П. М., 2001.

Киселев О. Биотехно // Искусство кино. 2000. № 1. С. 151–155.

Кобрин В. На выходе из целлулоида. (Интервью В. Сальникова) // Искусство кино. 1997. № 12. С. 126–138.

Козлова О.Т. Фотореализм. М., 1994.

Колейчук Г.Ф. Кинетизм. М., 1994.

Кулик И. Владимир Левашов "Свой журнал": Выпуск II // Художественный журнал. 1998. № 19/20. С. 138–139.

Кулик И. Взгляд "Другого" // Художественный журнал. 1994. № 3. С. 17.

Лейдерман Ю. Уорхолл и пустота // Искусство кино. 1998. № 6. С. 115–118.

Лейдерман Ю., Монастырский А. О новых медиа в современном искусстве // Художественный журнал. 1996. № 10. С. 34–39.

Лиотар Ж.–Ф. Состояние постмодерна. М., 1998.

Липков А. И. Проблемы художественного воздействия: Принципы аттракциона. М., 1990.

Литичевский Г. Уроки танцев // Художественный журнал. 1993. № 2. С. 20–21.

Мамонов Б. Навстречу новому андеграунду // Художественный журнал. 2000. № 33. С. 34.

Медиа Форум Московского Международного кинофестиваля (программа видеопозаказов и интервью) // Вестник кинофестиваля. 24 июля 2000. № 2.

Медиа Форум Московского Международного кинофестиваля (программа видеопозаказов и интервью) // Вестник кинофестиваля. 27 июля 2000. № 4.

Медиа Форум Московского Международного кинофестиваля // Вестник кинофестиваля. 26 июля 2000. № 3.

Мерло-Понти М. Знаки. М., 2001.

Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999.

Миргородская А. Жизнь табурета. Вид из окна Вадима Губина // Губернские ведомости. 24 августа 2000. № 143 (156).

Могилевская Т. Party-мэйкинг как искусство // Художественный журнал. 1994. № 5. С. 20.

Могилевская Т. Нейроромансеро // Молоссы в России. 1996. № 1(3).

Могилевская Т. Русские художники в Интернете // Художественный журнал. 1996. № 10. С. 48–52.

Морозова Е. С запада на восток и обратно // Художественный журнал. 2000. № 33. С. 87–89.

Новосельцев С. Мультимедиа в трех измерениях // КомпьютерПресс. 1993. № 1 – 2. С. 70–76.

Носов Н., Курьерова Г. Виртуальные смыслы неосмысленных вещей // Художественный журнал. № 5. 1994. С. 24–26.

Орлов А. Виртуальная реальность. М., 1998.

Орлов А. Психология восприятия компьютерного пространства // Техника кино и телевидения.

1995. № 2.

- Пашкова Н. Камера обскура // МК в Новосибирске. 6 – 13 апреля 2000. № 21.
- Пепперштейн П. Новогодний черный шар // Художественный журнал. 2000. № 34/35. С. 63–65.
- Пластинин Ю., Иванов В. Медиа Форум // СК–новости. 20 июля 2001. № 17.
- Поездки за город // Коллективные действия. М., 1998.
- Пригов Д.А. Как это все теперь прикажете называть? // Искусство кино. 2000. № 4. С. 42–44.
- Прохоров А. Полцарства за странного коня! // Ostranenie 4.–7.11.1993. Материалы Международного видеофестиваля в Баухаусе, Дессау. 1993.
- Пыльный А. Теггитория – Ижевск // Художественный журнал. 2000. № 33. С. 53–55.
- Радикал из провинции (беседа Е. Кутловской с К. Серебрянниковым) // Искусство кино. 2000. № 5. С. 132–135.
- Реальность начинает исчезать (интервью Олега Филюка с Игорем Левшиным) // Computerworld. Россия. 5 ноября 1996.
- Ригвава Г. Отношение к искусству // Художественный журнал. 1999. № 22. С. 69–70.
- Рыклин М. Жиль Делёз: кино в свете философии // Искусство кино. 1997. № 4. С. 132–136.
- Сальников В. Культура или культ? // Художественный журнал. 2000. № 32. С. 75–76.
- Саркисян О. Визуальное чтение // Artchronika. № 6. 2001. С. 122–124.
- Сегледы Н. Изменения и начинания в области видео в Восточной Европе // Ostranenie 4.–7.11.1993. Материалы Международного видеофестиваля в Баухаусе, Дессау. 1993.
- Ситар С. Авангард в дестабилизированной культуре // Проект Россия. 1999. № 15. С. 57–62.
- Скотников К. Новая Ичкерия – Новосибирская зона художественного сепаратизма // Художественный журнал. 2000. № 33. С. 28–29.
- Стерлинг Б. Киберпанк в 90-е // Искусство кино. 1998. № 10. С. 105–118.
- Стерлинг Б. Наше "новое слово" – это только лишь слово // Искусство кино. 1998. № 10. С. 110–119.
- Тупицын В. "Другое" искусство. М., 1997.
- Туркина О., Мазин В. Голем – Со–Знанияз. Смена сцены представления: от театра к виртуальной реальности // Кабинет: Картины мира. СПб., 1998.
- Туркина О., Мазин В. Лов перелетных означающих: будущая эксплуатация бессознательного // Художественный журнал. 2000. № 30/31. 2000.
- Туркина О., Мазин В. Телескопик как метод коллективной рефлексологии // Кабинет. № 6. 1993.
- Уорхолл Э. Философия Энди Уорхолла (от Э к Ъ и обратно). СПб., 2000.
- Фикс Е. Де/Мобилизация киберпространства // Художественный журнал. 1998. № 19/20. С. 86–87.
- Фуко М. Археология знания. Киев, 1996.
- Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб., 2000.
- Холмогорова О.В. Соц–арт. М., 1994.
- Хренов А. Маги и радикалы. Эволюция американского экспериментального кино. М., 2000.
- Художественная лаборатория новых медиа. Центр современного искусства Сороса. М., 1994.
- Царев В. Глобализм, культуризм и культ–туризм. – Искусство кино. 1998. № 7. С. 73 – 75.
- Шишко О. Фестиваль экспериментального видео, компьютерной анимации и проектного синтеза // Художественный журнал. 1994. № 5. С. 64.
- Шишко О. Время, события, люди: Пути развития искусства новых технологий в Москве за последнее десятилетие – от видеарта до нет–арта. Проекты Центра современного искусства Сороса (Москва) // EVA'98. М., 1998. С. 7–1–1 – 7–1–6.
- Шутов С. Искусство видеореальности (интервью И. Кулик) // Искусство кино. 1993. № 2. С. 35–48.
- Шутов С. Художник, не похожий на других // Птюч, 1994. № 4. Май. С. 23.

Глоссарий

Авангардное (экспериментальное, независимое) кино – фильмы, авторы которых сосредоточены на формальных творческих поисках и экспериментах, в отличие от классического нарративного или повествовательного принципа организации киноматериала. Они существуют независимо и за пределами индустрии производства и дистрибуции коммерческой кинопродукции. Ключевые этапы истории развития экспериментального кино часто были связаны с творчеством художников и художественных групп. Так само зарождение этого жанра связывают с именами участников арт-движений дада и сюрреализма во Франции (Rene Clair, Francis Picabia, Salvador Dalí, Luis Bunuel, Man Ray, а также Fernand Leger, Hans Richter, Germaine Dulac и других). В 1950-х во Франции экспериментальные фильмы создавались летристами и ситуационистами Isidore Isou, Maurice Lemaitre, Guy Debord. В 1960-х в США произошел всплеск производства экспериментальных малобюджетных фильмов, что во многом было связано с распространением дешевой технологии создания фильмов на 8 мм и 16 мм пленке. Среди представителей "нового американского кино": Maya Deren (1940-е), Kenneth Anger, Jonas Mekas, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Bruce Conner, Carl Linder, and Stan Brakhage. Производство экспериментальных фильмов, несмотря на распространение начиная с 1970-х более удобной технологии видео, было весьма популярным как среди художников, так и среди независимых кинематографистов в 1980-х – 1990-х годах. О развитии современного авангардного кино в России. См.: Параллельное кино, Некорреализм.

Акция художественная – жанр современного искусства, представляющий собой определенные действия или действия, осуществляемые художниками как в экспозиционном пространстве галереи или музея, так и вне институционального художественного пространства, как правило публично. Подробнее также см.

Перформанс, Акционизм.

Акционизм – направление современного искусства, которое наряду с хеппенингом и перформансом (четко закрепленного разделения между понятиями акции, хеппенинга и перформанса нет) представляет собой искусство действия, реализуемого непосредственно на глазах у зрителя. Исторически сам термин "акционизм" связывают с группой венских акционистов (Herman Nitsch, Rudolf Schvartkogler, Arnulf Rainer, Otto Muhl, Alfons Schilling, and Gunter Brus), в чьих акциях 1960-го года проявлялся интерес к ритуалам, религии, "темным" скрытым сторонам человеческой психики. См. также Перформанс.

Аналоговый формат, аналоговые технологии – аналоговая форма трансляции информации представляет собой процесс записи вибрации в ходе передачи сигнала: преобразованный в электронные импульсы и затем в магнитную энергию, сигнал переносится на кассету или диск с сохранением оригинальных качеств.

Аудиовизуальный (англ. Audio Vision, A/V) – передача информации изобразительного и звукового характера, равно как и ее запись, хранение и воспроизводство.

Боди-арт (англ. body – тело) – жанр современного искусства, объектом которого является человеческое тело, как правило, самого художника. См. также Перформанс, Медиа-перформанс.

Видеоарт – жанр современного видеоискусства. Произведения видеоарта представляют собой, как правило, небольшие по продолжительности видеofilмы, создаваемые художниками. Рождение видеоарта относят ко второй половине 1960-х годов, когда фирма Sony впервые выпустила портативную видеокамеру, а первым произведением видеоарта принято считать снятый Нэм

пространственно ориентированной, а потому является более замкнутой художественной структурой. К произведениям видеоскульптуры можно отнести целый ряд работ пионеров видеоискусства Nam June Paik, Wolf Vostel и др.

Видеотанец – жанр современного видеоискусства. Танец, репрезентируемый на видео, художественная структура которого создается средствами видеомонтажа, специфическими для этой технологии. Наиболее последовательно в развитии жанра "видеотанец" участвовала группа "Сайра Бланш" (Андрей Дергачев, Андрей Андрианов, Олег Сулименко, Евгения Горшкова, Светлана Москвина), а также группа "Артологический сад" (Эльза Кук, Владимир Яшкин)

Виртуальная реальность – генерируемая с помощью компьютерных технологий симулированная трехмерная аудиовизуальная объектная среда, где эффект присутствия создается специальными средствами так называемого погружения (см. immersive, immersion). Будучи погруженным в нее, пользователь может осуществлять определенные маневры и интеракции.

Инсталляция – жанр современного искусства. Представляет собой композицию из объектов, причем, необязательно оригинальных, художественных самих по себе. Отличительной особенностью инсталляции является то, что ее функционирование обусловлено важной ролью пространства в организации ее структуры, а также взаимодействию с внешним контекстом и зрителем. В отличие от скульптуры или художественного объекта, восприятие инсталляции строится на динамических началах, вплоть до непосредственного контакта со стороны зрителя. См. также Медиа-инсталляция.

Интерактивное искусство – разряд произведений медиа или мультимедиаискусства, где ключевую роль играет интерактивность – специфическая функциональная технологическая характеристика, позволяющая зрителю/пользователю физически взаимодействовать с произведением благодаря тем или иным технологическим решениям. К числу интерактивных произведений искусства могут относиться медиаинсталляции; художественные работы, созданные в формате CD ROM, в форме компьютерной игры; произведения (или проекты) сетевого (или Интернет) искусства.

Интерактивность, интерактивный – термин, использующийся для обозначения тех программных решений, посредством которых обеспечивается реакция компьютерной программы на действия пользователя, что вызывает развитие программы в определяемом этими действиями направлении.

Интерфейс (англ. interface) – устройство или точка взаимодействия между пользователем и компьютером для обмена информацией. Основные инструменты этого взаимодействия: клавиатура, мышь, экран, джойстик.

Киберпространство (англ. cyberspace), **информационное пространство** (англ. data space) – первоначально термин киберпространство был использован американским писателем-фантастом Вильямом Гибсоном (Нейроромансеро, Мона Лиза Овердрайв, и др.) для обозначения информационного пространства, обладающего эффектом погружения (см. immersive, immersion). Термин же информационное пространство используется применительно к медиированной среде производства и распространения информации, включая печатные масс-медиа, радио, телевидение, и чаще всего применяемый в отношении Интернета. В случае последнего, в настоящий момент многими эти два термина употребляются как равнозначные.

Кинетизм, кинетическое искусство – направление искусства, появившееся в 1950-х годах, "в основе которого лежит идея движения формы, причем не просто физического перемещения объекта,

но любого его изменения, трансформации <...> в то время как его созерцает зритель" (В.Ф.Колейчук).
Существуют различные формы кинетического искусства: стабилы, мобилы, машиноподобные конструкции (Jean Tinguely), световые (Nicolas Schoffer, F.J. Malina), оптические (Victor Vasarely, Jesus-Raphael Soto, Yaakov Agam, Carlos Cruz-Diez, Nicolas Schoffer, парижская группа GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visuel), неоновые (Gyula Kocise, Martial Raysse, and Piotr Kowalski), свето-пространственные (Franz Morellet, Julio Le Parc, Yaakov Agam) композиции. В России интерес к пространственно-динамическим объектам и исследованию движения как формообразующего принципа возник уже у художников-конструктивистов в конце 1910-х – 20-х гг.: Владимира Татлина, Александра Родченко, Константина Мельникова, а также Н.Габо, Г.Крутикова, В.Баранова-Россинэ, Г.Гидони. Среди российских художников-кинетистов: Вячеслав Колейчук и группа "Мир", Франсиско Инфантэ и группа "Argo", Булат Галеев и казанское СКБ "Прометей", Лев Нусберг и группа "Движение" и другие.

Компьютерное искусство – обобщающий термин, использующийся для обозначения произведений искусства, создаваемых с помощью компьютерных технологий.

Компьютерная анимация – серия визуальных полей, демонстрируемых в определенной последовательности, которая анимируется компьютерной программой.

Компьютерная графика – создание образов на экране компьютеров. Сканированная графика, обычно используемая сейчас, преобразует изображения в n-ное количество точек или пикселей, каждый из которых характеризуется определенными цветом и светотенью. Компьютерная графика создается либо как непосредственно пиксельный файл, а затем обрабатывается, как, например, цифровые видео и фото, либо они представляются как векторная графика. В последнем случае изображение или пространство описывается формально как набор линий, поверхностей и геометрических тел со специфическими характеристиками и отношениями, из которых затем может быть воспроизведена сканированная графическая иллюстрация для того, чтобы быть представленной на мониторе.

Концептуализм – направление современного искусства, возникшее на Западе (главным образом, в Великобритании и США) в 1960-х годах, в основе художественной программы которого – обращение художника в его творческой рефлексии к проблематике искусства с точки зрения его функционирования во взаимоотношении с внешним контекстом. Центральным объектом концептуального искусства становится идея как таковая, в то время как формальные характеристики художественной работы утрачивают свои значимость и ценность. Среди родоначальников концептуализма на Западе Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Dan Flavin, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, группа "Art & Language", основавшая в 1969 году одноименный журнал, и другие. Первыми художниками, которые использовали концептуальный метод в работе с медиатехнологиями, были Hans Haacke, Les Levine, отчасти Roy Ascott. О концептуализме в России см. Московская концептуальная школа.

Медиа – в широком смысле средства записи, обработки, воспроизводства, хранения и распространения информации. Подразумевают медиа – печатные, электрические, оптические, акустические, электронные, цифровые.

Медиаактивизм – явление социополитической активности здравомыслящих граждан, экспроприрующих масс-медиа каналы и технологии в мирных, иными словами, гуманитарных целях. Эта практика происходит из опыта праворадикальных европейских интеллектуалов начала 80-х, но явно модернизированная технологическими возможностями 90-х. Базируется главным образом

странах Западной и Восточной Европы, исповедующих "политику" антиглобализма или антимондиализма. Удачная позиция для частных интеллектуальных и культурных инициатив в странах Европейского содружества до 2002 года. По России и странам СНГ данных нет, впрочем, все зависит от политики американских фондовых инвестиций.

Медиаинсталляция – инсталляция, где ключевая роль принадлежит различным медиатехнологиям. Медиаинсталляция как жанр появилась в 1960–х, когда, правда, сам термин как таковой, равно как и термин медиаискусство, еще не существовали, а начавшиеся художественные эксперименты в поле искусства с использованием новых электронных и компьютерных технологий, представленных целым рядом прошедших выставок в тот период в качестве отдельного направления, объединялись названием "Art&Technology" (рус. "Искусство и технология"). С возникновением этого жанра связано начало нового этапа в развитии искусства – появление феномена интерактивного искусства, когда благодаря применению специальных, как простых, так и весьма технологически сложных, решений зритель включается в непосредственное взаимодействие с произведением, воздействуя на его развитие в определенном направлении и появление тех или иных эффектов. Первыми наиболее значимыми художниками, которые начали работать в жанре медиаинсталляции были Hans Haacke, Roy Ascott, Les Levine. На сегодняшний день наиболее яркими художниками этого жанра являются Bruce Nauman, Mary Lucier, Dara Birnbaum, Laurie Anderson, Tony Oursler; интерактивные инсталляции – Jeffrey Shaw, Michael Neimark, Lynn Hershman, Jenny Holzer, и другие.

Медиаискусство – обобщающий термин, обозначающий всю совокупность видов и жанров искусств, где применяются медиатехнологии. См.: Электронное искусство, Видеоискусство, Компьютерное искусство.

Медиаперформанс – жанр медиаискусства. Представляет собой перформанс, где ключевая роль принадлежит медиатехнологиям. Спектр используемых технологий в настоящий момент весьма широк: от простых видеопроекций и видеомониторов до интерактивных и сенсорных устройств, позволяющих синтезировать звук и изображение в процессе действия, и телекоммуникационных систем, с помощью которых возможно взаимодействие участников перформанса на расстоянии. Яркими фигурами этого жанра, например, являются Stelarc, трансформирующий свое тело в полукиборга; Laurie Anderson с ее основанными на синтезе искусств и технологий перформансами; Paul Sermon и Andrea Zapp, совместно и самостоятельно работающие в жанре интерактивных телематически дистанционных медиаперформансов и инсталляций, и другие. В России яркий проект в этом жанре был создан Алексеем Шульгиным – "Киберпанк-группа 386 DX", представляющая собой ироничный синтез лутековской компьютерной технологии генерирования музыки и голоса исполнителя с эстетикой массовой поп-культуры.

Медиа (информационно-коммуникационные) технологии – также называемые новыми, современные технологии записи, обработки, хранения и передачи информации в том или ином виде.

Медиатехнологии – на сегодняшний день вся совокупность возможностей информационно-коммуникационных каналов связи, с помощью которых осуществляется информационный обмен. В этой системе искусство и культура есть message – послание или просто информация. В конце 90-х входит в инструментарий политических группировок, использующих масс-медиа как механизм политической технологии в предвыборной борьбе.

Морфинг (англ. morphing) – контролируемое анимированное изменение изображений.

системы в реальности. Симуляционные системы активно используются при проведении научных экспериментов, в промышленных разработках, в индустрии развлечений (например, компьютерные игры), а также в медиаискусстве.

Современное искусство (англ. contemporary art) – термин, которым в искусствознании и художественной критике принято обозначать искусство второй половины XX века, следующего постмодернистической линии эволюции культуры, в отличие, например, от искусства, продолжающего стилистические традиции предшествующих эпох, как, например, реализм, импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм, абстракционизм и т.д. В России термин "современное искусство" в 90-е годы частично подменялось термином "актуального искусства", как манифестация стратегии выживания современного художника в современном мире (возможно, искусстве).

Соц-арт – направление в русском современном искусстве, своеобразный вариант западного поп-арта. Если представители последнего (Richard Hamilton, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jasper Johns и другие) в качестве объекта своего искусства использовали массовую поп-культуру, заимствуя подчас не только образы, но и технологии тиражного производства, то российские соц-артисты апеллировали к идеологической советской символике и образным клише масс-пропаганды социалистического периода истории страны. Среди художников соц-артистов: Виталий Комар и Александр Меламид, Дмитрий Пригов, Александр Косолапов, Борис Орлов, Леонид Соков, Ростислав Лебедев и другие.

Телевидение интерактивное – новая форма технологии масс-медиа, допускающая двойной стандарт – коммерческую независимость от государства вещающих компаний (только реклама и абонентная плата + аббрейт оборудования) и демократию в сфере потребительских услуг (хочешь с рекламой – хочешь без рекламы). На сегодняшний день – примитивная форма ток-шоу, а в будущем – еще одна форма финансового благополучия фирм, производящих коммуникационные технологии за наши деньги.

Телевидение кабельное – начальная форма освоения рынка телесистем, в России не является "полем разборок" корпоративных интересов и государственных, поскольку бренд государственности стоит дорого и пока еще не распространяется на общности и интересы гомосексуалистов, лесбиянок, киберпанков и в целом принадлежит крупному бизнесу. Наиболее привлекательная зона для экспансии (по соотношению цены и качества) видеохудожников. Главное понимать, что распространение порнографии карается законом и нужно платить налоги.

Телекоммуникация – дистанционный обмен аудио и/или визуальной информацией посредством радиоволн, оптических сигналов и линий передач.

Телеприсутствие (англ. telepresence) – взаимодействие в сгенерированной с помощью компьютера аудиовизуальной среде, эффекты которого передаются в удаленные точки. Получатели в удаленных точках реагируют на них своими действиями, эффекты которых передаются обратно и т.д.

Цифровой формат, цифровые технологии – определяют характеристику математической или физической величины, допуская только ограниченное число значений. Цифровая информация обрабатывается компьютером как последовательность байтов информации, которая распознается только математическими величинами в кластера цифровых носителей 0 и 1. В противоположность цифровому формату, информация может также иметь аналоговый формат.

3D- моделирование – использование программ 3Dx 3D-Max для построения виртуальных объектов с использованием возможностей создания среды, архитектуры и объекта с последующим рендерингом, морфингом и анимацией смоделированной сцены.

Hi-8 – формат записи видеоизображения на аналогичного формата видеокассету с возможным воспроизводством кассеты до 600 строк.

S-VHS – формат записи видеоизображения на аналогичного формата видеокассету с возможным воспроизводством кассеты до 450 строк.

VHS – формат записи видеоизображения на аналогичного формата видеокассету с возможным воспроизводством кассеты до 300 строк.

media
art
lab

Над глоссарием работали Татьяна Горючева, Алексей Исаев при консультационной поддержке Центра искусства и медиатехнологий в Карсруэ, Германия (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe).

Главные проекты (1999–2002 г.г.):

Pro&Contra – международный междисциплинарный симпозиум, посвященный проблемам взаимодействия современной культуры, политики, социума и коммуникационных технологий. Основные направления: современное искусство, информация, институции, образование, технология.

<http://www.procontra.danet.ru>

Медиа Форум (официальная программа Московского Международного Кинофестиваля) – презентация для широкой зрительской аудитории новых форм экранной культуры, демонстрация взаимопроникновения кинокультуры и искусства новых медиатехнологий.

<http://www.mediaforum.danet.ru>

Да-Да-Net – онлайн-фестиваль российских информационных ресурсов по современной культуре и искусству, а также художественных проектов в Интернете.

<http://www.da-da-net.ru>

В рамках фестиваля проходит единственный в России международный фестиваль сетевого искусства – художественный эксперимент, основанный на идеологической и эстетической провокации.

<http://www.da-da-net.ru/TrashArt/>

Сетевой проект "ПОЛИЭКРАН" 2001 – 2002 год, Поволжский регион.

Первая широкомасштабная акция популяризации мирового и российского видеоарта 1960–2001 годов в российских регионах.

Дистанционный курс "Медиакультура / Современное искусство"

(построен на методологических исследованиях информационного и ресурсного центра "МедиаАртЛаб" для МВШСЭН, факультет культурного менеджмента).

По вопросам записи на курс Вы можете обращаться к авторам курса Алексею Исаеву – newart@aha.ru и

Ольге Шишко – mediaforum@danet.ru

Портал по медиакультуре – <http://www.danet.ru>

Концепция портала отражает идеологию, приоритеты и стратегию Центра и основан на опыте проведения международных и российских событий с 1993 до 2002 года

В основу положена классификация медиа искусства, созданная сотрудниками "МедиаАртЛаб".

Доступная информация: данные о медиацентрах, музеях, произведениях искусства новых технологий (кино- и видеоарт, сетевое искусство, мультимедиаискусство, интерактивное искусство и т.д.) из Медиаотеки Центра, тексты по медиакультуре, новости, mailing-лист.

За годы существования "МедиаАртЛаб" были выпущены следующие печатные издания на тему взаимодействия современной культуры и медиатехнологий:

Каталог международного междисциплинарного симпозиума "Pro&Contra", русс./англ., 1999

Сборник статей "Взгляд с Востока" (серия "Медиаосознание/Медиаискусство/Медиатехнология"

русс./англ., 2000, (CD версия прилагается) интернет версия по адресу <http://www.danet.ru>

Каталог Медиа Форума Московского Международного Кинофестиваля, русс./англ., 2000, 2001, 2002

"Антология российского видеоарта" (серия "История медиаискусства в России"), 2002

Проект "NonStopMedia" – популяризация медиаискусства.

Центр проводит следующие мероприятия события, акции и PR компании:

Цикл еженедельных передач на канале Культура "От киноавангарда до видеоарта"

Тематические показы в Союзе кинематографистов РФ

Показы в организациях-партнерах Центра (Нижний Новгород – ГЦСИ МК РФ, Санкт-Петербург –

Институт "Pro Arte", г.Саратов – Государственный Художественный музей, Караганда – Дешт-и-Арт

Центр, Кемерово – Центр Nova Sibirska Kultura при Кемеровской Государственном Гуманитарном

Университете и др.)

ББК-85

УДК-7

А 72

“Антология российского видеоарта” Информационно-исследовательский центр “МедиаАртЛаб”
серия “История медиаискусства в России”

Москва, 2002, 208 с.

ISBN 5-93719-032-7

Издание представляет собой первое в России профессиональное исследование на тему развития видеоискусства в России. Антология — это история самоидентификации российского авангарда последних тридцати лет, зафиксированная в формах видеоэксперимента. Видеофильмы, собранные в антологию, представляют стилистические направления, синтезирующие различные практики современного искусства — от радикального акционизма до эстетических опытов с технологией кино- и видеопроизводства.

Тщательную селекцию и отбор прошли 64 видеофильма, представляющие антологию. Антология представляет не только самых активных персонажей российского видеоискусства, но и города, регионы и творческие школы.

ы

Алексей Исаев — автор проекта, гл. редактор серии

Ольга Шишко — редактор

Составители — Ольга Шишко, Татьяна Горючева, Алексей Исаев, Константин Бохоров, Милена Мусина,

Андрей Смирнов, Оксана Саркисян

Ирина Лаврухина, Антонина Титова — координаторы проекта

Зинаида Белолицкая — корректор

Интернет версия издания:

<http://www.danet.ru>, <http://www.mediaforum.danet.ru>

Дизайн и концепция серии - Центр культуры и искусства “МедиаАртЛаб”,
Москва

Copyright © “МедиаАртЛаб” Москва 2002

Все права сохранены. Название антологии, тексты, биографии и видеоматериалы являются собственностью Центра культуры и искусства “МедиаАртЛаб”, авторского коллектива видеохудожников и защищены в соответствии с Актом об авторском праве, проектах и патентах от 1998г. Ни один фрагмент антологии не может быть воспроизведен, каталогизирован или воспроизведен без письменного разрешения авторского коллектива.

СОБЫТИЯ И СИОУВИДЕО И КИНО

ВИДЕО И ЗВУК И МАСС МЕДИА

ВИДЕО И TV

ВИДЕО И ПЕРФВИДЕО И Т

ТЕКСТ

АНТ  ЛОГИЯ

российского видеоарта

информационно-исследовательский центр
"МедиаАртЛаб"