TRANSITLAND:
Видеоарт Центральной и Восточной Европы после падения Берлинской стены
/1989–2009/

TRANSITLAND:
Video art from Central and Eastern Europe after the fall of the Berlin Wall
/1989–2009/

SOUTH
NORTH

POLICE

Jews

Read your lips, Mom!

With one colour
we cannot see

NAKIE BAJRAM

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб»
«Медиафест»

при поддержке Немецкого культурного центра им. Гёте в России

XI Медиа Форум 32 Московского Международного Кинофестиваля

Учредители проекта / Founders

Education and Culture DG
Culture Programme

Trust for Civil Society
in Central and Eastern Europe

european cultural foundation

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Со-организаторы / Coorganizers

InterSpace

transmediale

LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
www.ludwigmuseum.hu

Статьи Марины Гржинич, Кейко Сей, Кэти Рэй Хоффман и Эдит Андраш были созданы в рамках проекта Transitland и впервые опубликованы в издании Музея Людвига «Transitland. Видеоискусство Центральной и Восточной Европы 1989-2009» под редакцией Эдит Андраш, Будапешт, 2009.

Essays of Marina Gržinić, Keiko Sei, Kathy Rae Huffman and Edit András were commissioned by the Transitland project and first published in the volume, edited by Edit András, entitled *Transitland. Video art from Central and Eastern Europe 1989-2009*, published by Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art, Budapest, 2009.

Москва / Moscow

2009

TRANSITLAND: Видеоарт Центральной и Восточной Европы после падения Берлинской стены /1989–2009/

TRANSITLAND: Video art from Central and Eastern Europe after the fall of the Berlin Wall /1989–2009/

М.: 2010, 60 с.

«Transitland: двадцать лет видеоарта Центральной и Восточной Европы» — это масштабная ретроспектива, задуманная ведущими центрами современного искусства Германии, Болгарии и Венгрии. Ей посвящена выставка в Музее современного искусства, лекции и круглый стол в Центре современной культуры «Гараж» — целая серия мероприятий Медиа Форума. Видеохудожники, родившиеся за «железным занавесом» рассуждают о том, что произошло с Европой после падения Берлинской стены, и о судьбах своих стран, многих из которых уже и не найти на карте мира.

“Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009” is a major retrospective devised by the leading contemporary art centers of Germany, Hungary and Bulgaria. A whole series of Media Forum events are dedicated to it: an exhibition in the Moscow Museum of Modern Art, lectures and a panel discussion in the Garage Centre for Contemporary Culture. The video artists born behind the Iron curtain discuss things that went on in Europe after the fall of the Berlin wall and the destinies of their own countries, many of which have already disappeared from the map.

Редактор —
Дизайн, верстка —
Переводчик —
Корректор —

Отпечатано в
Тираж

© Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб», 2010

Контакты:
Москва, Никитский бульвар, 12А, 5 подъезд, офис 736
Тел.: +7 (495) 691–88–93

http://mediaforum.mediaartlab.ru/
http://www.mediaartlab.ru/

Партнеры проекта:

TRANSITLAND:
Видеоарт Центральной и Восточной Европы после падения Берлинской стены
/1989–2009/

TRANSITLAND:
Video art from Central and Eastern Europe after the fall of the Berlin Wall
/1989–2009/

Ежегодный *Медиа Форум,* организованный *Центром культуры и искусств «МедиаАртЛаб»,* — это одна из самых необычных и авангардных программ Московского Кинофестиваля. Большая часть ее мероприятий происходит не в кинозалах, а в музеях и художественных галереях, где открываются выставки видеоискусства и проходят встречи со знаковыми персонажами нынешней арт-сцены, или в ночных клубах, где транслируются программы лучших фестивалей мира, устраиваются мультимедийные перформансы и арт-вечеринки.

Программа 2010 года тематически разделена на три части. Одна из них представляет зрителям видеоискусство стран постсоветского пространства в масштабном международном проекте. Вторая ставит своей задачей как можно более полно познакомить московскую публику с творчеством одного из самых известных американских видеохудожников — *Гари Хилла.* Третья отдана самым авангардным художественным формам: *сетевому искусству, компьютерной анимации, sound- и hybrid- арту.*

Сейчас перед вами первая часть каталога XI Медиа Форума, посвященная международному проекту *«Transitland: Видеоарт Центральной и Восточной Европы после падения Берлинской стены 1989–2009».* Выставку работ из архива Transitland, показы тематических видеоподборок, дискуссии и мастер-классы с его участниками Медиа Форум 2010 года представляет в Москве.

The annual *Media Forum* organized by the *MediaArtLab Centre for Art and Culture* is one of the most unusual and avant-garde programmes of the Moscow Film Festival. Most of its events take place not in the movie theaters, though, but in museums and art galleries, where exhibitions of video art open, significant figures of the contemporary art scene come to meet their audience, or in night clubs where programmes from world's best festivals are screened and multimedia performances and art parties swing.

The 2010 programme is divided into three parts by subject. The first presents art from the countries of post-soviet space in a large-scale international project. The second aims to introduce as fully as possible the oeuvre of one of the most famous American video artists, *Gary Hill,* to the Moscow audience. The third is given over to the most avant-garde art forms: *net.art, computer animation, sound art and hybrid art.*

Now you see the first part of the XI Media Forum catalogue dealing with the international project *Transitland: Video art from Central and Eastern Europe after the Fall of the Berlin Wall, 1989–2009.* The exhibition of video art from the Transitland archives, screening of video selections by subject, panel discussions and work-shops given by its participants Media Forum 2010 presents in Moscow.

TRANSITLAND ВСТУПЛЕНИЕ

Василий Церетели.....10
Ольга Шишко.....12

TRANSITLAND ТЕОРИЯ

Кэти Рэй Хофман
Видеоарт Восточной Европы (и проект «Транзитленд»).....16

Ольга Шишко
Пространства видеоарта.....36

Кейко Сей
Целостность в движении ~ Видеоинсталляция, искусство и медиарынок Восточной Европы переходного периода.....42

Алексей Исаев
Видеоарт и альтернативное телевещание. ТВ-арт?.....54

Эдит Андраш
Будущее за нами: воспоминания о социалистическом прошлом.....60

Константин Бохоров
Перформанс и видео в современном русском искусстве.....78

Марина Гржинич
Видеоискусство во времена двойственного — политического и технологического — переходного периода в контексте стран бывшей Восточной Европы.....84

TRANSITLAND ВЫСТАВКА

План экспозиции в Московском музее современного искусства.....98
Выставка «TRANSITLAND: Видеоарт Центральной и Восточной Европы после падения Берлинской стены 1989–2009».....100

TRANSITLAND СКРИНИНГИ

Часть I. Вне рамок.....118
Часть II. Документация.....122
Часть III. Перформанс.....126

TRANSITLAND МАСТЕР-КЛАССЫ

Анри Сала, Милица Томич, Эгон Бунне.....130

TRANSITLAND ДИСКУССИЯ

«Видеоарт со времени падения Берлинской стены».....132

РАСПИСАНИЕ

Программа **XI Медиа Форума**
32 Московского Международного Кинофестиваля.....136

TRANSITLAND INTRODUCTION

Vasily Tsereteli....11
Olga Shishko....13

TRANSITLAND THEORY

Kathy Ray Huffman
Video art in Central and Eastern Europe in the Transitland video archive....17

Olga Shishko
The spaces of video art....37

Keiko Sei
Solidity in Flux ~ Video Installation, Media Art and Media Landscape
in Eastern Europe during the Transition....43

Alexey Isaev
Video Art and Alternative TV Broadcasts. TV art?....55

Edit András
The Future is Behind Us. Flashbacks to the Socialist Past....61

Constantin Bokhorov
Performance and video in contemporary Russian art....79

Marina Gržinić
Video in the time of a double,
political and technological transition
in the former Eastern European context....85

TRANSITLAND EXHIBITION

Plan of Exhibition in Moscow Museum of Modern Art....99
"TRANSITLAND: Video art from Central and Eastern Europe
after the fall of the Berlin Wall 1989–2009"....101

TRANSITLAND SCREENINGS

Part I. Beyond the Borders....119
Part II. Documentation....123
Part III. Performance....127

TRANSITLAND WORKSHOPS

Anri Sala, Milica Tomić, Egon Bunne....131

TRANSITLAND PANEL DISCUSSION

"Video art from the fall of the Berlin Wall"....133

SCHEDULE

XI Media Forum
of 32 Moscow International Film Festival programme....137

Василий Церетели
Исполнительный директор
Московского музея современного искусства

Мы привыкли думать, что Россия — страна глубоко самобытная, страна особого исторического пути. Но при всем при этом существуют параллели, которые оттеняют и комментируют нашу историю искусств – так же, как мы оттеняем и комментируем историю искусств соседних с нами стран, собратьев по железному занавесу. Этим и важен проект *Transitland:* он позволяет нескольким народам осознать себя в качестве исторического целого, не утратив собственной идентичности. Именно современное изобразительное искусство дает те способы и ту глубину, которые необходимы для подобного анализа.

Другой, не менее важный аспект, — систематизация и обобщение нашего культурного опыта. Он пока еще не столь обширен, как, например, архивы американского видеоарта, но не менее достоин интереса и внимания. В России и странах Восточной Европы видеоискусство, развиваясь под присмотром политической цензуры и вопреки ей, наблюдало смену эпох и находилось в уникальном контексте общественных переворотов и революций. Поэтому оно дает богатый материал не только искусствоведам, но и широкой публике — тем, кто захочет покопаться поглубже не только в истории своего государства, но и в себе самом.

Не случайно проект Transitland включает в себя не только выставку видео в Московском музее современного искусства, но и дискуссии, и мастер-классы на соответствующие темы. Это очень важная попытка осознать и проговорить на медийном уровне те процессы, которые затронуты в видеоработах. Для участников проект станет отправной точкой на пути интеграции в объединенную Европу и общемировой контекст.

Vasily Tsereteli
The Moscow Museum of Modern Art
Executive director

We used to think of Russia as a country of deep uniqueness and distinct historical course. But in spite of all this, there are parallels that set off and form a commentary on our history of art — just as we ourselves set of and make a commentary on the art history of our neighboring countries, adjacent within the Iron curtain. That's what makes the *Transitland* project so important: it allows multiple nations to recognize themselves as a part of historical whole, without losing their own identity. Contemporary visual art gives us means and profundity required for such an analysis.

Another equally important aspect is the systematization and overview of our cultural experience. Although not yet as extensive as, for example, the archives of American video art, it deserves no less interest and attention. In Russia and Eastern Europe video art, while being developed under the strict political censorship and in spite of it, saw the change of epochs and was positioned in unique perspective of social upheavals and revolutions. Therefore, it provides rich material not only to art critics, but to the general public as well — to those who want a deeper introspection into the history of their nation and into themselves as well.

Intentionally, Transitland project includes not only video exhibition at the Moscow Museum of Modern Art, but also discussions and workshops on pertinent topics. This is an important effort to comprehend and express, on the media level, those processes that are referred to in video art. For the project' participants it will become a reference point on the path of integration towards united Europe and a global outlook.

Ольга Шишко
директор Центра культуры и искусств «МедиаАртЛаб» и Медиа Форума, куратор выставки «Транзитленд» в Москве

Впервые в России на Медиа Форуме Московского международного кинофестиваля мы имеем возможность представить главу из истории развития видеоискусства Центральной и Восточной Европы *«TRANSITLAND: После падения Берлинской стены,1989–2009»* — единого информационного пространства, переживающее общие исторические перипетии. Эту часть единой Европы представляют очень разные страны со своими судьбами и традициями. Каждая жила с оглядкой на мировой контекст и художественными методами исследовала, да и заново формировала собственную национальную идентичность. Что же у всех нас общего? Чем мы отличаемся?

Переплетение европейских дорог и судеб, постсоветское время и время после падения Берлинской стены подвергают эстетическому анализу в выставочном проекте *Адриан Пачи (Adrian Paci), Яель Бартана (Yael Bartana), Анри Сала (Anri Sala), Харун Фароки (Harun Farocki) и Андрей Ужица (Andrei Ujica), Артур Змиевски (Artur Zmijewski), Эгон Бунне (Egon Bunne), Христина Иваноска (Hristina Ivanoska), Милица Томич (Milica Tomic), Кай Кальо (Kai Kaljo), Елена Ковылина (Elena Kovylina), группа «Радек» и Дмитрий Гутов (Radek and Dmitry Gutov), Мариана Вассилева (Mariana Vassileva), Мартин Зет (Martin Zet)* и другие.

Все эти художники рассказывают свою национальную историю, иногда это очень личная история, а иногда подробности частной жизни становятся символом, перерастающим политические и географические границы. Государств, в которых родились многие участники проекта, уже не существует. Зато существует объединенная Европа и глобализация.

Проект инициирован ведущими центрами современного искусства нескольких стран, бывших товарищей по «железному занавесу»: *Центром современного искусства «ИнтерСпейс» (София, Болгария)*, престижным фестивалем цифрового искусства и культуры *«Трансмедиале» (Берлин, Германия)* и *Музеем современного искусства — Музеем Людвига (Будапешт, Венгрия).*

Мы выражаем огромную признательность *Немецкому культурному центру им. Гёте в Москве* и *Московскому Музею Современого искусства* за поддержку проекта.

Olga Shishko
Centre for art and culture MediaArtLab and Media Forum Director, Curator on Transitland exhibition in Moscow

For the first time in Russia at the Media Forum, MIFF we have an opportunity to present a chapter from the development of video art in the Eastern Europe — *TRANSITLAND: After the Fall of the Berlin Wall 1989–2009* — a united information space with common historical upheaval. This part of a united Europe is presented here by diverse countries each with its own fate and traditions. Each has lived with an eye to the world context and explored with artistic means and also formed anew its own national identity. So what do we all have in common? What are the differences between us?

The interwoven European roads and fates, the post-soviet era and the times after the Fall of the Berlin Wall are aesthetically analyzed in this exhibition project by *Adrian Paci, Yael Bartana, Anri Sala, Harun Farocki and Andrei Ujica, Artur Zmijewski, Egon Bunne, Hristina Ivanoska, Milica Tomic, Kai Kaljo, Elena Kovylina, Radek and Dmitry Gutov, Mariana Vassileva, Martin Zet* and other artists.

All these artists tall their own national (hi)story, sometimes it becomes very personal, and sometimes their personal details become a symbol that transcends political and geographical boundaries. The states where many of the project's participants have been born exist no longer. But there exists the united Europe and globalization.

The project was initiated by the major centres of contemporary art from several countries, former brothers in the Iron curtain: *the InterSpace center for contemporary art (Sofia, Bulgaria)*, the prestigious digital art and culture *Transmediale festival (Berlin, Germany)* and the *Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art (Budapest, Hungary).*

We wish to express our enormous gratitude to the *Moscow Goethe-Institut* and *Moscow Museum of Modern Art* for their generous support of this project.

Done. That's been done.

УДИВИТЕЛЬНО.

Jeva

ROSA PLAVEVA

It was real Anri,
because we were building.

TRANSITLAND ТЕОРИЯ:

Кэти Рэй Хоффман
Ольга Шишко
Кейко Сэй
Алексей Исаев
Эдит Андраш
Константин Бохоров
Марина Гржинич

TRANSITLAND THEORY:

Kathy Rae Huffman
Olga Shishko
Keiko Sei
Alexey Isaev
Edit András
Constantin Bokhorov
Marina Gržinić

Кэти Рэй Хофман

Видеоарт Восточной Европы (и проект «Транзитленд»)

Кэти Рей Хоффман *преподает цифровые искусства в Политехническом институте Ренсселера (Троя, штат Нью-Йорк) с августа 1998 г. в должности доцента. Куратор виртуальной музейной системы Ван Гог ТВ. С 1991 года работает в Европе как специалист-фрилансер по метадизайну и налаживанию системы связей. Куратор множества программ различных фестивалей и художественных институтов, где она также читала лекции. В Вене сотрудничала с проектом HILUS, создатель интернет-проектов FACE SETTINGS и SIBERIAN DEAL совместно с Евой Вольгемут. Вместе с Маргарете Ярман создала интерактивный проект pop~TARTS для онлайнового журнала «Телеполис». Один из модераторов списка рассылки по современному искусству FACES, в который включены только женщины.*

В архиве *«Транзитленд»* представлена уникальная подборка работ, созданных с 1989 года[1] видеохудожниками Центральной и Восточной Европы. Из нескольких сотен лент, выдвинутых на суд международного жюри, обладающего огромным опытом в оценке видеоискусства Восточной Европы, были отобраны всего 95 работ, представленных 50 кураторами, видеохудожниками и критиками из 25 стран четырех основных регионов: Балканы, страны Балтии, территория бывшего Советского Союза и Центральная Европа. Результатом стала представительная выборка работ, созданных художниками с 1989 года. Это их свободная реакция на пережитый опыт политических и социальных потрясений этого времени. Работы отражают разнообразные сугубо личные, а также социальные и политические проблемы их родной страны во время перехода к капиталистической культуре. Они вносят коллективный вклад в наше понимание реальности того времени: 20 лет развития с момента падения Берлинской стены.

Восточная Европа (или «восточный блок») была образована в конце Второй мировой войны, после подписания Варшавского договора (14 мая 1955 г, Варшава, Польша). Восточноевропейские страны признали Советскую власть и вошли в состав СССР, став государствами-сателлитами. Тогда как Югославия и Албания стали участниками Движения неприсоединения (ДН). Югославия объявила себя нейтральным государством, поэтому ее границы были более проницаемыми, Албания же (как и Китай), напротив, максимально жестко закрыла границы своей территории, а население этих стран страдало от чрезмерного социального контроля. В целом, страны Восточной Европы были вынуждены стать в той или иной степени либо социалистическими, либо коммунистическими государствами, и находились под неусыпным надзором огромной и могущественной советской державы. Если рассматривать этот вопрос с точки зрения Запада, то «восточный блок» неизменно выступает в образе «врага». В то время как экономика западных демократических стран постепенно шла на подъем после Второй мировой войны, в странах Восточной Европы постоянно ощущалась острая нехватка товаров, услуг, существовали ограничения гражданских свобод и невозможность свободного передвижения. Частная собственность была национализирована.

Открытие границ отдельных стран происходило в разное время, а специфика протекания данного процесса в каждом конкретном случае раскрывает соотношение сил на всех уровнях. Для того чтобы лучше понять эстетику видеоискусства Восточной Европы того времени, нужно внимательно рассмотреть условия, в которых жили и работали художники. В 70-е и 80-е годы безоговорочное следование советским правилам (принципам соцреализма) было обязательным. Существовала жесткая цензура, круг тем для художественных произведений был ограничен, что не могло не повлиять на художественные практики. Приверженность этим принципам в каждой стране реализовывалась по-разному, а некоторые виды художественной деятельности, не считавшиеся собственно искусством (например, фотография), часто упускались из виду цензорами. Вплоть до начала 90-х единственным официально признанным стилем художественного выражения был «соцреализм», что значительно ограничивало возможности эксперимента. Те художники, которые подчинялись этим требованиям, получали заказы и определенный статус без учета их реальных творческих способностей. Подпольные же, непризнанные властями авторы старались выжить, создавая новые формы искусства, бросавшие вызов офици- ▶

1 *Всего в архиве 100 видео-работ, включая 5 выполненных для него по заказу.*

Kathy Rae Huffman

Video art in Central and Eastern Europe in the Transitland video archive

Kathy Rae Huffman *is Associate Professor of Electronic Art at Rensselaer Polytechnic Institute (RPI), Troy, New York, since August 1998 and curator for the Van Gogh TV Virtual Museum System. She was based in Europe since 1991, working freelance as a specialist in networking and metadesign. She has curated numerous programs and lectured at festivals and arts institutes. In Vienna she was associate of HILUS, created the Internet projects FACE SETTINGS and SIBERIAN DEAL together with Eva Wohlgemuth. Together with Margarete Jahrmann she created pop–TARTS, an interactive writing project for the Telepolis online journal. She co-moderates the female only mailing list FACES.*

A unique selection of video work, created since1989 by Central and Eastern European artists, is presented in the archive *Transitland.* An international jury of experts with extensive experience with Central and Eastern European video, selected 95 video works (from several hundred) that were nominated by fifty curators, artists and critics representing the 25 countries in the four main sub regions of the ex-Eastern bloc: the Balkans, The Baltic States, the Former USSR, and Central Europe. The final selection shows a representative body of work, created since 1989[1], produced by artists who have freely reacted to the political and social changes influenced by the political upheaval they experienced. The works reflect the various specific personal, social, and political issues of their individual homelands, during the transitions to capitalist culture. They collectively contribute to our understanding of the reality of the time: the twenty years of evolution since the fall of the Berlin Wall.

Before the political changes, to avoid attention, contemporary artists living behind the Iron Curtain, especially those exploring any political topics, worked clandestinely. They performed or exhibited their avant-garde works among trusted friends. Without imported art supplies, artists resorted to using common materials, found objects, and their bodies for artistic expression. Working without materials and the oppositional character of the underground art resulted in a strongly developed tradition of conceptual work, and a deep discourse over ideas. Performance art and the public interventions in the 90s, have these essential beginnings.

Because media was carefully controlled throughout the Eastern Bloc, the possession of cameras, recording devices (especially video) and other technology was regarded as highly suspicious, and required some secrecy, or official permit. The most active and earliest use of video in East Europe is generally acknowledged to be in the 1970s. The first experiments were in Slovenia, the former Yugoslavia (with equipment made possible by visitors from The Netherlands, due to it's relaxed borders) and in Hungary (at the Béla Balázs Studio, which acquired B/W open reel tape and 1/2 inch Sony or Akai recorders in 1976). Early video production also took place in Poland, and was adopted by filmmakers when they could no longer obtain film stock, and by performance artists who found video a new way to explore their actions and a way to send their works abroad (when they could not travel personally). Although video was practiced in Eastern Europe in the1970s, it was rare and located in the more active capitals of artistic activity. In general, video arrived in the1980s, when access to equipment, and contact with video artists in neighbouring countries or the West, provided the conditions.

In November 1989, security at the restricted border crossings between East and West Berlin collapsed after massive public demonstrations. This was part of a domino effect taking place throughout the East European countries. The Hungarian border had already allowed the passage of East Germans into Austria, earlier ▶

1 *Together with five commissions, the complete archive contains 100 video works.*

альной системе. Подобный контроль побуждал многих из них искать прибежища на Западе, потому что в их родной стране не было совершенно никаких альтернатив признанным формам искусства, а неподчинение установленным правилам могло привести к преследованиям и гонениям. Но даже те, кому удавалось выехать из страны, сохраняли свои воспоминания и традиции. Предыдущий опыт, традиции и социальные практики, как правило, находили отражение в их работах, вне зависимости от того, где они обосновались. Тем же, кто остался в стране, с трудом удавалось выжить. Депрессия стала распространенным недугом. Необходимо было скрывать свою деятельность от органов надзора, художники существовали в атмосфере всеобщего постоянного страха и непрерывного наблюдения. Музеи находятся под контролем правительства, и хотя в некоторых странах существовали художественный галереи, но их было немного, так что у художников практически не было альтернативного пространства для публичной демонстрации своих работ. И хотя вся информация с Запада проходила строгий контроль, ей все же удавалось просачиваться через границы, благодаря командировкам, путешествиям и родственным связям, и распространяться дальше. Все знали, что если, например, оставить недавно вышедшую книгу в руках художника или куратора из Восточной Европы, ее пустят по рукам, подробно обсудят и будут беречь, как сокровище.

Чтобы не привлекать внимания к своей деятельности, художники того времени, жившие за железным занавесом, особенно те, кто затрагивал в своем творчестве какие-либо политические темы, работали подпольно. Они устраивали перформансы или выставки своих авангардных работ только для проверенных друзей. Не имея доступа к зарубежным материалам, в условиях дефицита бумаги, в ситуации, когда в государственных магазинах продавалась устаревшая техника, художникам для самовыражения приходилось использовать самые обычные материалы, «найденные объекты» и собственные тела. Работа без необходимых материалов в результате привела к развитию традиций концептуализма. Это хорошо прослеживается в перформансах и общественных выступлениях 90-х. Практика использования метафор и символов в живописи позволяет восточноевропейским художникам еще больше вводить цензуру в заблуждение, хотя истинное значение их работ было очевидно интеллектуальному художественному сообществу. Непонимание скрытого смысла художественного произведения, созданного на Востоке, часто приводило и к непониманию его содержания и политической направленности на Западе.

Гости с Запада, которым удавалось проехаться по Восточной Европе до 1989 года, были свидетелями социального неравенства, пустых обещаний и несправедливых условий жизни и работы художников. Поскольку технические средства передачи информации тщательно контролировались во всем Восточном блоке, владение фотоаппаратами, записывающими устройствами (в частности видео) и другими подобными устройствами считалось подозрительным, использовать их можно было или тайком, или с официального разрешения. В ноябре 1989 после массовых демонстраций граница между Восточным и Западным Берлином была стерта. Этот процесс был частью «эффекта домино», происходившего во всех восточно-европейских странах. Жители Восточной Германии и Австрии уже в начале года могли спокойно переходить через венгерскую границу, и это в некоторой мере способствовало падению железного занавеса и ослаблению советского контроля. Исторически сложилось, что Берлин был неким окном на Запад на протяжении всего периода холодной войны. Это делало его очень привлекательным местом для художников Восточной Европы. После того, как граница была открыта, обстановка в художественном мире претерпела сильные изменения. Коллекционеры и кураторы устремились в ранее закрытые страны, прежде нечасто посещаемые из-за очень строгих импортно-экспортных правил, и в одночасье создали новый арт-рынок. Возможность свободного перемещения способствовала «выходу на публику» современного и экспериментального искусства, а новые контакты принесли мгновенный успех многим художникам. Главным образом, это был уникальный шанс для демонстрации плодов экстраординарной творческой деятельности — в основном концептуального характера. Я присутствовала на первой восточноевропейской арт-ярмарке, которая состоялась в Будапеште в 1990 году[2].

Считается, что самое ранее и наиболее активное использование видео в Восточной Европе было отмечено в 70-х годах. Впервые оно появляется в Словении, бывшей Югославии[3] (где это стало возможным благодаря более открытым границам и привезенной из Нидерландов технике) и в Венгрии (студия «Бела Балаш» приобрела ч/б шпульные магнитофоны и полудюймовые рекордеры Sony или Akai ▶

2 *Будапешт Арт-Экспо, 15-20 марта 1991 г., каталог Фонда Будапешт Арт-Экспо, с.122–123.*

3 *Томич, Бильяна. Деконструкция, цитаты и диверсия: видео из Югославии. 15 мая –1 июля 1989, Artists Space, Нью-Йорк, 1989, с.26.*

in the year, and this relaxed border created public awareness and contributed to the dissolution of restrictive the Iron Curtain and Soviet dominance. Berlin was traditionally an entry portal to the West throughout the Cold War period, making it a destination for artists from all over the Eastern countries. Once the borders opened, the environment for artists changed drastically. Collectors and curators flooded into the formerly closed countries, not often visited because of restrictive import/export regulations. The possibility to travel allowed for a 'coming out' for contemporary and experimental art, and the new contacts brought instant success for many artists. Mostly, it was an opportunity to bring extraordinary creative activity — largely of a conceptual nature — into the public realm. I attended the Budapest Art Expo 1991, which introduced several video artists, including the work of Media Research, an active association of media artists who had planned and hosted the international symposium *The Media Art With Us,* in April 1990, about the role of television in the Romanian revolution.[2]

The most active and earliest use of video in East Europe is generally acknowledged to be in the 1970s. The first works made in Slovenia, the former Yugoslavia, were by the artist duo Nusa and Sreco Dragan, in 1968[3] and in Hungary (at the Béla Balázs Studio, which acquired B/W open reel tape and 1/2 inch Sony or Akai recorders) in 1976.[4] Early video production also took place in Poland, and was adopted by filmmakers when they could no longer obtain film stock, and by performance artists who found video a new way to explore their actions and a way to send their works abroad (when they could not travel personally). Although video was practiced in Eastern Europe in the1970s, it was rare and located in the more active capitals of artistic activity. In general, video arrived in the1980s, when access to equipment, and contact with video artists in neighbouring countries or the West, provided the conditions.

In the early1980s, international video festivals became popular gathering places for artists from around the world, namely the *World Wide Video Festival* in Den Haag[5], which was convened by Tom van Vliet; and the *European Media Art Festival*[6] in Osnabrueck, Germany, which began as a cross platform film and video festival in 1981. There were other unique events in the 1980s where Eastern European based artists could see video works created in the West, and also participate. These programmes were often organised with the cooperation and support of foreign embassy's and sometimes in association with international film festivals. In 1982, *Infermental's* first edition was introduced, a video magazine that profiled works from Eastern Europe[7], organised by Gábor Bódy in Budapest. For many in the West, it was an exciting discovery, and established new artists for the European media community. *The Alternative Film and Video Festival* in Belgrade began in 1982, as a forum for Yugoslav alternative productions (from 1991 until 2003, the festival ceased operation, and acknowledges that it was the victim of a 'decade with very few possibilities for alternative').

In Ljubljana, the *International Biennial Video CD* was initiated by Miha Vipotnik and Marie-Claude Vogric[8] in 1983, which established video in a public forum of presentations, performance and discussions in Slovenia. Belgrade's *Student Culture Centre* hosted the annual *Spring Video Week*[9] from 1986, which I had the pleasure to attend in 1987. Artists throughout the former Yugoslavia were given access to professional video by the national television in the 1980s, which provided camera operators, editors, and crews for sound and technical assistance. These works were broadcast nationally on the programme *TV Gallery*[10], produced by Dunja Blaževic. Early video productions made with VHS in Yugoslavia were considered 'amateur' and not ▶

2 *Budapest Art Expo 15-20 March 1991, Budapest Art Expo Foundation, p 122–123.*

3 *Tomic, Biljana, Deconstruction, Quotation & Subversion: Video from Yugoslavia. 25 May–1 July 1989, Artists Space, New York, 1989, pp 26.*

4 *Peternak, Miklos, 'Cross-chronology: a history of Hungarian video art', SVC Voce, p. 21*

5 *http://www.wwvf.nl/0index.html*

6 *http://emaf.de/_emaf/index.php*

7 *http://www.infermental.de/*

8 *Tomic, Biljana, Deconstruction, Quotation & Subversion: Video from Yugoslavia. 25 May–1 July 1989, Artists Space, New York, 1989, pp 28..*

9 *Ibid.*

10 *http://kuda.org/en/tvgallery*

в 1976 году[4]). Раньше видеокамеры периодически использовались в Польше, например, когда у режиссеров заканчивалась пленка, а также музыкантами, актерами и т.д., считавшими видео новым способом выражения своих идей, который к тому же может продемонстрировать их работы за рубежом (если они не могут отправиться туда сами). Но, тем не менее, создание видео в Восточной Европе в 70-е было явлением достаточно редким и наблюдалось только в культурных столицах. В основном, видеокультура получила широкое распространение 80-х, когда условия для нее были созданы доступностью оборудования и были налажены прочные связи с видеохудожниками соседних и западных стран.

В начале 80-х международные видеофестивали стали популярным местом встречи для художников со всего мира, например, *Всемирный видеофестиваль* в Гааге[5], организованный Томом ван Влитом, *Европейский фестиваль медиаискусства* в Оснабрюке[6] (Германия), который начинался как кроссплатформенный кино- и видеофестиваль в 1981 году. В 80-х были и другие уникальные мероприятия, на которых художники из Восточной Европы могли увидеть видеоработы, созданные на Западе, и в которых они могли сами принять участие. Эти программы зачастую проводились при поддержке иностранных посольств, а иногда и при сотрудничестве с международными кинофестивалями. В 1982 году было представлено первое издание журнала *«Инфермантал»*[7]. Этот журнал о видео, ориентированный на представление работ из Восточной Европы, был создан Габором Боди в Будапеште. Для многих на Западе это стало настоящим открытием, а на арену европейского медийного сообщества вышли новые художники. В 1982 году в Белграде был открыт Фестиваль альтернативных кино- и видеофильмов как площадка для югославского альтернативного кинопроизводства (с 1991 до 2003 года фестиваль не проводился, по собственному признанию, он стал жертвой десятилетия в котором «было очень мало возможностей для альтернативного искусства»).

В 1983 году в Любляне по инициативе Михи Випотника была создана *Международная биеннале VIDEO CD*[8], которая публично утвердила позиции видео в Словении. С 1986 года *Белградский студенческий центр культуры* проводит ежегодные весенние *видеонедели*[9], где мне в 1987 посчастливилось принять участие. В 80-х национальное телевидение предоставило открытый доступ к профессиональному видео художникам на всей территории бывшей Югославии, что предусматривало также работу операторов, редакторов, звукорежиссеров и техническую поддержку. Эти работы транслировались на всю страну в программе *«ТВ-галерея»* Дуни Блажевича[10]. Раньше видео в Югославии выпускалось на VHS, считалось «любительским» и не могло конкурировать с более профессиональной продукцией. Но в действительности, эти первые, экспериментальные работы на полудюймовой пленке были провокационными и захватывающими. В России в 1986 году был создан самиздатовский журнал *«Параллельное кино»*[11], а затем в 1987 году в Москве прошел первый фестиваль *Cine Fantom.* В 1989 году во Вроцлаве (Польша) начал свою работу видеофестиваль *WRO*[12]. Все эти мероприятия были подготовлены, несмотря на очень тяжелое финансовое положение, и стали результатом огромного количества новых работ, а также растущего интереса к альтернативному искусству. Уже в 80-х видеооборудование постоянно появлялось в странах, где оно ранее было запрещено, распространялось и использовалось художниками. К концу 80-х годов художники уже получили доступ к портативной технике более высокого уровня, а неповторимый стиль, глубина и содержательность их работ вызвали международный интерес. В 1989-м проект *«Видео из Югославии»* был представлен в Нью-Йорке в центре Artists Space и в Институте современного искусства в Бостоне, в результате нескольких поездок, которые я предприняла, чтобы встретиться с художниками и осуществить свои научные исследования[13].

4 *Патернак, Миклош. Сквозная хронология: история венгерского видео-арта. SCS voce, с. 21.*

5 *www.wwvf.nl/0index.html*

6 *http://emaf.de/_emaf/index.php*

7 *www.infermantal.de*

8 *Томич, Бильяна. Деконструкция, цитаты и диверсия: видео из Югославии. 15 мая -1 июля 1989, Artists Space, Нью-Йорк, 1989, с.28.*

9 *Там же.*

10 *http://kuda.org/en/tvgallery*

11 *Алейников, Игорь. Паралелльное кино в СССР// Красная рыба в Америке: новое независимое кино и видео из СССР. Кураторы Мари Кьере и Игорь Алейников. The Arts Company, Cambridge, Ma. 1990*

12 *WRO 09-13 медиа-арт биеннале: растущий город. Каталог фестиваля 05-10 2009, Вроцлав, Польша. 2009.*

13 *Хоффман, Кэти Рей, куратор. Деконструкция, цитаты и диверсия: видео из Югославии. 15 мая–1 июля 1989, Artists Space, Нью-Йорк, 1989.*

considered competitive with more professional productions. But in reality, these experimental half-inch works made with low quality consumer 'home video' equipment were highly provocative and exciting. In Russia, *Parallel Cinema*[11] was founded in 1986, with an underground publication, and then in 1987, the first Cine Fantom festival was established in Moscow. In 1989, the *WRO Festival*, was founded as the *WRO Sound Basis Visual Art Festival*, featuring various audio visual art forms, in Wroclaw, Poland. Now called the *WRO International Media Art Biennale,* it celebrated its 20th Anniversary in May 2009.[12]

All of the video and media events throughout Eastern Europe were produced under extremely limited financial circumstances, and were the result of a few dedicated and passionate individuals who persevered; a critical mass of new work; and a growing alternative audience (locally and internationally). Already in the 1980s, video equipment was regularly taken into countries where it was formerly forbidden. It was shared and used by artists, who worked collectively and individually. By the end of the 80s, artists could access higher levels of portable equipment, and their unique style, intensity and content, gained international interest in their work. In 1989, *Deconstruction, Quotation & Subversion: Video from Yugoslavia,* a curated programme of video art was presented in New York at Artists Space, and ICA Boston, a result of several visits I made to research and meet artists.[13]

The 1990s witnessed a huge new expansion of possibilities for using video and media throughout the East. In 1991, *SVB VOCE*[14], a large scale exhibition of contemporary Hungarian Video Installations, was the first comprehensive exhibition of it's kind in the East. Presented in Budapest at the Mücsarnok, curated by Suzanne Mészöly, it was organised by the Soros Foundation Fine Art Documentation Centre. I witnessed this successful public presentation of video art in Budapest, and closely linked birth of The Soros Center of Contemporary Art (SCCA) Network, which was established in Budapest in 1992 with the mandate to establish centre's of contemporary art around the most populated Eastern European cities. They were intended to serve a new, informed international audience, and become the entry point for the young non-official generation of artists. In general, SCCA's had an open door policy to expand knowledge about local cultural histories, as well as support artists interested in video and new technologies. Curators travelled to the East, and artists traveled to the West, all under the support of the SCCA. Many artists were supported with their first travel grants, and catalogue production. Likewise, many video works were funded, exhibited and archived by the regional SCCA organisations.

Video became widely used by artists, and alongside film festivals who would present video art, like Berlin, Oberhausen, and Rotterdam. Dedicated video art festivals continued to emerge to present the work of Eastern European artists. In the 1990s festivals were created in the many 'new' countries of the former Eastern Europe. In 1993, the *OSTrananie Festival*[15] was orgaised by Stephan Kovats, primarily to profile video from Eastern Europe. It was held in Dessau, at the famous Bauhaus in the former GDR*. It was a biennial with two additional gatherings, in 1995 and 1997. Another significant event, *The Next Five Minutes,*[16] was first held in Amsterdam, in 1993. It focused on tactical television, which included contributions about the sometimes violent changes in the Eastern European political landscape, and broadcast. In 1994, *Meta Forum*[17] was launched in Budapest, organised by Geert Lovink, Diana McCarty and Janos Sugar. This festival took place at the very beginning of Internet access, and it focused on community, CD Rom and interactive ▶

11 *Aleinikov, Igor, 'Parallel Cinema in the USSR,' , p 7–11, in Red Fish in America: New Independent Film and Video from the Soviet Union, Marie Ciere & Igor Aleinikov, curators. The Arts Company, Cambridge, MA. 1990.*

12 *WR009. 13th Media Art Biennale: Expanded City. Festival catalogue 05-10.05.2009. Wroclaw, Poland. 2009*

13 *Huffman, Kathy Rae, Curator. Deconstruction, Quotation & Subversion: Video from Yugoslavia. 25 May–1 July 1989, Artists Space, New York, 1989.*

14 *SVB Voce: Contemporary Hungarian Video Installation — exhibition in the Mücsarnok/Kunsthalle Budapest, 1991 — ed. Suzanne Mészöly.*

15 *OSTrananie 93 announcement archived: http://www.projects.v2.nl/~arns/Archiv/0st93/prmt1093.htm*

16 *Tactical Media, the Second Decade. Preface to the Brazilian Submidialogia publication Geert Lovink, October 2005. http://laudanum.net/geert/files/1129724590/*

17 *http://www.mrf.hu/mf94.html*

В 90-х по все Восточной Европе произошло значительное расширение возможностей для развития видео и медиаискусства. В 1991 году прошла масштабная выставка современных венгерских видеоинсталляций *SVB Voce*[14], это было первое мероприятие подобного масштаба на востоке. Она была организована в Будапеште, в выставочном зале Мючарнок. Ее куратором стала Сюзанна Месой, а организатором — Центр документации изобразительных искусств Фонда Сороса. Я была свидетельницей этого события, как и рождения Соросовской сети Центров современного искусства (SSCA), которая была создана в Будапеште в 1992 году. Основной задачей тогда было создание центров современного искусства во всех крупных восточноевропейских городах. Они должны стать для международной аудитории основным средством информации, а для молодого непризнанного поколения художников — отправной точкой, источником коммерческой поддержки. В центрах проводилась политика открытых дверей с целью расширения знаний о национальной истории и истории культуры различных стран и поддержки художников, заинтересованных в работе с новыми видеотехнологиями. Кураторы ездили на Восток, а художники — на Запад, и все это при поддержке соросовских центров. Многим видеоработам была оказана значительная поддержка.

Видеотехнологии широко использовались художниками, и наряду с кинофестивалями, продолжали появляться фестивали видеоарта, демонстрировавшие работы художников из Восточной Европы. В 90-х были организованы фестивали в различных «новых» странах бывшей Восточной Европы, особенно в странах Балтии. В 1993 году был создан фестиваль *«ОСТранение»*[15] Стефана Ковача, для представления работ из восточноевропейских стран. Он проходил в Дессау, в знаменитом Баухаусе (бывшая ГДР) как биеннале, с дополнительными мероприятиями в 1995 и 1997 годах. Другим значительным событием стал фестиваль *The Next Five Minutes*[16], впервые проведенный в Амстердаме в 1993 году. Он был посвящен тактическим медиа, так что представленные работы отражали резкие перемены на политической арене в странах Восточной Европы, и телевещанию. В 1994 году в Будапеште был создан *«Мета Форум»*[17], организованный Гертом Ловинком, Дианой Маккарти и Яношом Шугаром. Этот фестиваль стартовал, когда Интернет только начинал развиваться, поэтому его главной темой были интернет-сообщество, CD ROM, интерактивные медиа и культурная политика. Эти актуальные темы активно обсуждались. В 1996 году в Роттердаме в центре V2 прошел *Голландский фестиваль электронных искусств (DEAF)*. Здесь была представлена программа *«Медиаарт в Восточной Европе»*, в рамках которой кураторы, продюсеры и художники рассказывали свою историю и представляли показы выбранных работ[18]. В рамках фестиваля была создана база данных *«Синдикат»*[19] — список рассылки, в который вошли художники из различных стран Восточной Европы, для того, чтобы поддерживать диалог по электронной почте.

В 1991 году в странах бывшей Югославии начался долгий период ожесточенной войны за национальные интересы. Словения и Хорватия были первыми в борьбе за независимость и суверенитет от сербской юрисдикции, но и Македония с Боснией и Герцеговиной вскоре последовали их примеру. Давние предрассудки этнических групп и национальностей обусловили страшные события этой войны и стали причиной взаимной враждебности различных этнических групп и сообществ. Компактные небольшие цифровые видеокамеры, появившиеся в 1989 и перевернувшие видеокультуру на Западе, активно использовались художниками, журналистами и обычными людьми. С их помощью действия активистов могли быть задокументированы и использованы для распространения через телевещание или интернет. Кассеты небольшого формата можно было легко передать из зоны конфликтов. Видео стало основным средством, фиксирующим историю военных событий и рассказы людей, попавших под перекрестный огонь. В 1996 году в Нови-Саде начал свою работу ежегодный международный фестиваль видеоарта *Videomedeja*[20]. Это было первое мероприятие, проводимое в ходе демонстрации протеста против войны, этнических зачисток в Боснии и санкции США относительно Нови-Сада и Белграда. Фестиваль аль- ▶

14 *SVB Voce: современная венгерская видео-инсталляция. Выставка в зале Мючарнок, Будапешт, 1991. Ред. С. Месой.*

15 *Архив анонса фестиваля 1993 г. http://www.projects.v2.nl/~arns/Archiv/0st93/prmt1093.htm*

16 *Тактические медиа: второе десятилетие. Предисловие к публикации в рамках бразильской Субмидиалогии, Герт Ловинк, октябрь 2005, http://laudanum.net/geert/files/1129724590*

17 *www.mrf.hu/mf94.html*

18 *Архив он-лайн http://framework.v2.nl/archive/archive/node/event/.xslt/ nodenr-1631*

19 *Герт Ловинк. Глубокая Европа: история базы данных «Синдикат». С.282, глава 20.*

20 *http://videomedeja.org/en/archive*

media, and cultural politics. There were lively topics addressed and discussed. In 1996 the *Dutch Electronic Arts (DEAF) Festival* at V2 in Rotterdam, presented a programme, *Media Art in Eastern Europe,* where curators, producers and artists contributed their histories, and presented selected screenings.[18] At this event the *Syndicate*[19] was created, a mailing list bringing together artists from around the East European countries, in dialogue over email.

In 1991, the countries of the former Yugoslavia entered a long period of bitter war and national self-interest. Croatia and Slovenia were first in the struggle for independence and sovereignty from Serbian jurisdiction of Yugoslavia, but Macedonia and Bosnia and Herzegovina were soon to follow. The longstanding prejudices among the ethnicities and nationalities were the rationale for horrific military incidents, and embattled communities. Small digital camcorders, introduced in 1989, and as new tools for activists had revolutionized video in the West, were used by artists, journalists and ordinary people. They allowed activist activity to be recorded, and sometimes broadcast. The small format tapes could be hand carried by travelers, and were sent out of conflict zones, telling stories from personal perspectives. Video became the primary method of telling the stories of war, and gave voice to the people caught in the crossfire.

Videomedeja[20] began in Novi Sad in 1996 as an annual international festival of video art. It's first festival was held during the demonstration marches against the war and ethnic cleansing with Bosnia, and the US sanctions between Novi Sad and Belgrade. Diana McCarty and I, the only foreign guests (brave enough to travel to the festival) cheered the arriving demonstrators when they arrived to Novi Sad, and with about 3,000 people gathered in the town square, collectively watched a single monitor, that screened the video footage just filmed in Belgrade. *The Alternative Film and Video Festival*[21] in Belgrade restarted in 2003, and continues today. An important media communication from Belgrade was the alternative voice of radio, *B92*[22]. Active throughout the 90s, it broadcast under the radar of the authorities until 1999 when the station was (temporarily) closed down. *B92,* a community of media activists, transmitted by Internet, regularly giving news on the anti-war demonstrations, and the desperate living conditions during UN sanctions. Today, it is an online information portal about Serbia in English. Nearby, *SEAFair*[23], or *Skopje Electronic Arts Fair,* held annually from 1997 to 2002 in Macedonia, focused on topics of geography, science and technology, and was organised by SCCA director Melentie Pandilovski. Artists from around Eastern Europe were invited for technical workshops and discussions, performances and demonstrations.

At the millennium, discussions around issues concerning Nationalism, ethnic identity, military war crimes, privatisation, retribution, and legal compliance to qualify for membership in the EU, dominated the news in the West and throughout Central and Eastern European countries. The complexity of the economic, political and social status for individuals, along with specific national issues, are portrayed in many of the videotapes in the Transitland selection. Video, a powerful tool for communication, allows for alternative and individual viewpoints. It is also a medium of contention. The specific issues of the various conflicts around the emergence of political independence in Eastern European are vast, and beyond the scope of this text, but they have left a mark on the individual lives of artists. To even attempt to describe the scope of video activity and give a brief history, in such a short space, is both an unfair task and is incomplete.

The Video Selection for Transitland:

To overview works from 24 countries, with different political histories, languages, and ethnic backgrounds was a daunting challenge for the jury. There were no categories set up beforehand, no quotas to meet, and no clear advance predetermined view how the works would become a cohesive programme. The guidelines ▶

18 *This event is archived online at: http://framework.v2.nl/archive/archive/node/event/.xslt/nodenr-1631*
19 *Geert Lovink, Deep Europe: A History of the Syndicate Network, p. 287, Chapter 20. Routledge, 2006, 418 pp.*
20 *http://videomedeja.org/en/archive*
21 *http://www.alternativefilmvideo.org/*
22 *http://en.wikipedia.org/wiki/B92*
23 *http://seafair.scca.org.mk/99/*

тернативного кино и видео был возобновлен в Белграде[21] в 2003 году, и действует по сей день. Также важным источником информации из Белграда было альтернативное радио *B92*[22]. На протяжении 90-х оно вещало в тайне от властей вплоть до 1999 года, когда станция была (временно) закрыта. Радиостанция *B92* — сообщество медиа-активистов, передавала информацию через Интернет, регулярно давая сводки об антивоенных демонстрациях, а также подробности ужасающих условий жизни в течение срока действия санкций ООН. Сегодня это интернет-портал о Сербии на английском языке. С 1997 по 2002 год в Македонии в Македонии проводилась ежегодная *SEAFair*[23] или «*Скопьевская ярмарка электронных искусств*» по вопросам науки и техники, организованная Мелентием Пандиловски.

В конце тысячелетия в новостях Западной, Центральной и Восточной Европы часто обсуждались темы, касающиеся национализма, этнической идентичности, военных преступлений, войн, приватизации, возмездия и соблюдения правовых норм для того, чтобы претендовать на членство в ЕС. Сложности экономического, политического и социального статуса индивида, а также специфические национальные проблемы затронуты во многих работах из коллекции *«Транзитленд»*. Видео — мощный инструмент общения, которое дает возможность выразить альтернативные и частные точки зрения. И это также пространство для дискуссии. Конкретные вопросы, различные конфликты вокруг появления политической независимости в странах Восточной Европы огромны и выходят за рамки этого текста, но они оставили настолько большой след в жизни некоторых художников, что даже попытка написать краткую историю сферы видеоарта за такой незначительный промежуток, становится беспомощной и неполной.

Коллекция видеоарта «Транзитленд» — подборка:

Сделать подборку работ из 24 стран с разной политической историей, языками и этнической составляющей — задача непростая. Общее между художниками (и их произведениями) это собственное мнение и альтернативный взгляд на работу политической «машины» в их странах, а также способность отразить жизнь своей страны в период перехода к капиталистической модели. И даже специфический юмор, который «узнаваем» в различных культурах. Изначально, работы можно разделить на четыре категории: «Перформанс», «Концептуальное искусство», «Документальное кино» и то, что я называю «Артистическая вольность» (в том числе анимация, музыка, театр, поэзия). Некоторые из работ вписываются в более чем одну категорию.

Перформанс

Перформанс — традиционная форма авангардного искусства, был довольно популярен в Восточной Европе. Он богат иронией и может быть снят довольно просто: художник стоит перед камерой (и тем самым публикой) и выражает свое мнение по каким-либо вопросам личного характера. Также возможно участие группы людей, которые разыгрывают какую-нибудь ситуацию или же реагируют на данные художником указания. В перформансах, включенных в архив «Транзиленд», важен широкий спектр деятельности, а также интервенции, предпринятые художниками.

Перформансы, затрагивающие вопросы политической и культурной структуры власти обычно многозначны, а индивидуальные — очень глубоки по своей содержательности. Гордана Анджелик-Галич (Босния и Герцеговина) марширует в одиночестве по пустынной дороге с охапкой больших флагов, каждый из которых напоминает о предыдущей правящей партии в стране. В работе «Мантра» нет никакой аудитории, которая могла бы рукоплескать ее борьбе. Перформанс Ивана Моудова (Болгария) проходит на публике — переодевшись в форму болгарского полицейского, он регулирует движение на оживленном австрийском перекрестке. Незнакомая форма вызывает у людей некоторое замешательство, прежде чем его уводят («Контроль движения»). Мартин Зет (Чешская Республика), напротив, работает непосредственно на камеру, медленно превращаясь в клоуна во время телефонного разговора о том времени, когда он жил улице Маркса («Красный папа»).

Многие женщины-художники исследуют перед камерой женскую идентичность и свою силу. Выступление Елены Ковылиной (Россия) показывает силу русской женщины. Ее перформанс «Вальс» —

21 www.alternativefilmvideo.org

22 http://en.wikipedia.org/wiki/B92

23 http://seafair.scca.org.mk/99

for selection were clearly stated, that representation of the countries established by the EU as Central and Eastern European would be achieved; the dates of production must be observed; that only single channel video would be considered; and that inclusion of artists from not only the larger more sophisticated centres of video production, but also those from the newly emerging countries, with artists' whose voices are rarely heard, would be made. Content was the key issue for selection, and the jury agreed to look favourably at works that reflected the social and cultural events, ideas and responses, to the specific period of transition (1989-2009). Many excellent works were nominated and reviewed that fell outside the content guidelines for transitional reference, and therefore not included. Nevertheless, all works were reviewed and discussed, making the selection process an active and rewarding experience.

It was only after the final selection was made that an analysis and overview of the Transitland juried selection could be attempted. This overview emerged as a response to the works themselves (not from a preset curatorial position), and is a personal response, but one based on the discussions and opinions of the jury members. What each of the works share is a strong, individual voice, expressing an alternative message from the political 'machine' of their country, and the ability to portray specific aspects of the transition towards European (capitalist) culture within a contemporary, artistic framework. There is humor, which can be recognised cross-culturally, in many of the works and there is also sorrow and loss. There is an overall willingness, even an eagerness, to observe and create new narratives. Primarily, as a systematic process to begin a deconstruction of the selection, I have arranged the works into four main categories: Performance, Conceptual, Documentary and what I'll term Artistic License (including animation, music, theatre, poetry). Many of the works fit into more than one category, and are structurally complex, but I've attempted to locate the dominant feature of each work, to give at least a starting point for further discussion.

Performance

Performance is a traditional form of the avant-garde, and understood throughout Eastern Europe. It is rich in irony. Performance can be as simple as the artist standing before the camera (her audience) and facing personal issues. It can also be the organisation of people, who become actors to perform or to react to instructions with certain parameters, set in place by the artist. What is important about the performance works included in Transitland, is the variety of style, the scale of artistic activity, and the numerous political interventions created by artists.

Performance works that challenging the political or cultural power structure are created in many ways, and individual performances are the most intimate. Gordana Andjelic-Galic (Bosnia and Herzegovina) marches in isolation, on a deserted road, and fumbles with an armful of large flags, each one representing a past ruling government of her country. There is no audience to applaud her struggle in Mantra; Ivan Moudov (Bulgaria) performs in public, dressing as a Bulgarian Policeman, conducting traffic in a busy Austrian intersection. The unknown uniform causes some confusion before he is carried off, in the work Traffic Control. Martin Zet (Czech Republic), on the other hand, performs directly to the camera, evolving slowly to become a clown while relating the telephone conversation he has had about living on Marxova Ulice (Marx Street) in Red Daddy.

Facing the camera to reveal strong female identity is the concern of many female artists. Elena Kovylina (Russia), exemplifies the strength of Russian women in Waltz. Her performance is an endurance test of her capacity to drink shots of vodka, and initially she appeals to the audience to applaud her, but when her ability to remain standing falters, she becomes pathetic and hopeless. Vodka, which at times has been more available than clean water in Russia, is a social reality that signifies camaraderie. Hajnal Nemeth (Hungary) places her performer on the highway, confidently and in very public view, in Striptease or not? The stretch of highway leading into Budapest from Vienna is also known as an active pick-up spot, for truck drivers looking to find women for sex. The evolving role of women in transitional society is questioned by the artist. Kai Kaljo (Estonia) explores her position as artist within the changed conditions of predatory capitalism in Loser. It is a test of her integrity to continue to announce her attributes. Natalija Vujoševic ▶

проверка организма на прочность с помощью водки. Изначально она обращается к аудитории, но когда ее способность стоять на ногах иссякает, героиня становится беспомощной и жалкой. Водка, которая порой в России была более доступна, чем чистая вода, отражает социальную реальность товарищества. Хайналь Немет (Венгрия) отправляет свою героиню на шоссе в работе «Это стриптиз или нет?». Участок дороги, ведущей в Будапешт из Вены известен, как место для съема, здесь водители грузовиков ищут себе женщин на ночь, и это демонстрирует двойственность женской роли в обществе. Кай Кальо (Эстония) — рассматривает свое положение как художника в работе «Неудачница». Это испытание ее честности и способности говорить о себе. Наталия Вуйошевич (Черногория) рассказывает камере о своей тайной страсти в перформансе «Розовая исповедь». В каждой из этих видеоработ художники пытаются честно сообщить зрителю свою часть правды, а также продемонстрировать то, из чего складывается их собственная реальность.

В своем перформансе «Я — Милица Томич», художница из Сербии раскрывает проблемы самоидентификации. Работа иллюстрирует суть политическо-этнических чисток, так как одна национальная принадлежность «почему-то» преследуется, а другая «почему-то» у власти. Боряна Росса (Болгария) в «Луне и солнце» рассказывает о боли, любви и страдании, проводя зрителей по лабиринту своих личных чувств, тестируя болевые пороги и точки высшего наслаждения. Олег Мавроматти (Россия) создает свой видеоперформанс как самостоятельное произведение искусства — его работа «Последняя створка» демонстрирует самые сокровенные тайны Боряны Росса.

Проблемы исследования окружающей среды, а также пронзительная речь автора звучат в перформансе «Образцовый город» Калин Дан (Румыния). В этом сценическом перформансе используется традиционный фольклорный персонаж шутник Пакала (простак, обманщик). Исполнитель взваливает на спину дверь и ходит по различным кварталам Бухареста (в то же время показывая их зрителю). Народная легенда приобретает новый смысл в современном исполнении. Дверь символизирует «закрытость» или «невмешательство в чужие дела». Это очень хороший совет, если рассматривать его в контексте общества подавления. Маре Тралла (Эстония) воспроизводит эпизод из собственного детства. В «Валенках» она рассказывает о своем представлении холодной войны, связанной с западными стереотипами восприятия русских. Надев валенки, она гуляет по улицам западного города, изображая крестьянку. Вместо того чтобы привлекать внимание, она становится невидимой и не представляет никакой опасности в качестве политического врага. Мариана Вассилева (Болгария) также исследует окружающий ее мир в видеоработе «Дневник». Она на ощупь исследует мелкие детали города, это очень чувственный, личный метод наблюдения.

Взаимодействие между исполнителями обеспечивает дополнительный уровень дискурса и создает безличные отношения со зрителем, который позиционируется только как свидетель происходящего. Сона Абгарян (Армения) выводит на сцену двух героев, которые, в ее безымянной работе, общаются друг с другом как дети («Без названия»). Их детская манера напоминает о проблемах наивности и социальной неприспособленности в эпоху внедрения новых культурных традиций. Дан Акостьюайие и Энн Водински (Румыния) крупным планом показывают мужчину и женщину, которые обнимаются в надетых на головы вязаных шлемах. Никакого диалога не требуется для понимания «Сути текущих событий», комментирующих насилие. Герои Azzoro (Польша) в его работе «Все уже сделано» дают юмористический ответ на вопросы современной художественной практики. Яэль Бартана, израильская художница, работающая в Польше, поставила «Мары-кошмары» на пустом стадионе Варшавы, предложив молодежи и актерам выступить с речью Славомира Сераковского о возвращении в Польшу трех миллионов евреев. Павел Браила (Республика Молдова) попросил свою мать приготовить национальные блюда, а потом отправил их через границу на открытие своей выставки («Евролайнс кейтеринг»). Эта работа отражает общую практику использования междугородных автобусов для передачи родственникам провизии и вещей. Одной из наиболее сложных работ стал перформанс Тани Остоич (Сербия) о заключении брака с Клеменсом Гольфом (Германия). В своем «Переходе» Таня впервые встречает Клеменса в Белграде. Он ответил ей на интернет-объявление о поиске мужа из ЕС для получения паспорта. Эта одновременно частная и публичная история заканчивается ее переездом в Германию.

Перформанс как публичное мероприятие, является выражением обычной, повседневной жизни, которой живут люди во всем мире. В Восточной Европе перформансы обычно затрагивают политические вопросы. Они могут осуществляться в форме «хэппенинга» — например, «В городе» Анны Янчишин-Ярос (Польша); групповой интервенции, как в «Демонстрации» группы РАДЕК и Дмитрия Гутова (Россия) или акции, как у Нади Цулукидзе (Грузия) в юмористическом «Гимне Грузии», где гимн исполняется на Площади Европы.

(Montenegro) tells the video camera her secrets and reveals her private passions, in the performance Pink Confession. Each of these video works is an honest attempt to communicate a social truth and daily reality, and the conditions that inform artistic expression.

Milica Tomic (Serbia) discloses the pain of identity with her performance I am Milica Tomic. The work exemplifies the essence of political ethnic cleansing, as one's identity is ultimately 'why' someone is persecuted, and 'why' another is in power. Boryana Rossa (Bulgaria) conducts another discourse on pain, love and suffering in The Moon and the Sunshine. An insight into her deeper feelings, the performance tests her threshold of pain and pleasure. Mavromatti Oleg (Russia) creates a performance video as a work of art in it's own right, with The Last Valve, a piece that demonstrates Boryana Rossa's most intimate work.

The investigation of the environment, and a keen personal reference, concerns Calin Dan (Romania) in Sample City. This staged endurance performance brings to life a traditional folk character, Păcală (the simpleton, the deceiver). The performer, who carries a door on his back while walking around in the various quarters of Bucharest (and meanwhile gives the viewer a tour) represents this folk legend as a modern day hero. The door being the symbol for 'closing it behind you, or 'minding one's own business'. Good advice in a repressive social context. Mare Tralla (Estonia) re-enacts her childhood curiosity. Her Cold War concept about Westerners, and how they perceive Russians, is acted out in Feltboots. Wearing the traditional soft boots, she explores the Western city streets, as the cliché image of a peasant. Instead of attracting attention, she is invisible, no longer a threat as a political enemy. Mariana Vassileva (Bulgaria) also explores her environment in her ongoing video work Journal. The episode reveals her physical exploration of small details in the city, with her hands. It is a sensual, personal method of observation.

The interaction between performers provides an additional level of discourse, and creates a less personal relationship with the viewer, who is positioned to consider the activity being witnessed. Sona Abgaryan (Republic of Armenia) presents two performers, who interact with each other in an infantile manner, in her untitled work. Their baby-like movements bring up issues including naïveté, and the social awkwardness dealing with new cultural practices. Dan Acostioaiei, with Ann Wodinski (Romania) presents a male and female, framed in a close up image, embracing through the balaclavas they wear. No dialogue is necessary to understand Essential Current Affairs, as a commentary on violence. Azorro (Poland) hired actors to perform the work Everything has been done, a humorous response to artistic practice today. Yael Bartana, an Israeli artist working in Poland, stages the performance Mary Koszmary in an empty Warsaw stadium. She mobilises youth and an actor, to deliver a speech by Slawomir Sierakowski, inviting 3 million Jews to return to Poland. Pavel Braila (Republic of Moldova) invites his mother to cook a traditional dish, and send it across the border to his exhibition opening, in Eurolines Catering of Homesick Cuisine. This points out the common practice of using coaches to transport food, and goods between families. One of the most elaborate performance works, by Tanja Ostojic (Serbia) is a marriage to Klemens Golf (Germany) as part of a bigger project Looking for a Husband with Eu passport. In her work Crossing Over, Tanja meets Klemens for the first time in Belgrade. He has answered her internet ad, to find a husband in the EU for the purpose of obtaining a passport. It is a personal yet public event that ends up with her eventual move to Germany.

Performance, as a public event is a powerful intrusion in the normal daily routines that take place everywhere around the world. In Eastern Europe, they usually refer to political issues. They may be a 'happening' like In the City, by Anna Janczyszyn-Jaros (Poland); the group intervention Demonstration, by The RADEK Group & Dmitri Gutov (Russia) or the action by Nadia Tsulukidze (Georgia) Georgian National Anthem, a humorous performance of the National Anthem of Georgia, performed in the busy roundabout EUROPE SQUARE.

The orchestration of performers to present the position of social groups and their conditions are clear in several of the videotapes. Vladimir Nikolic (Bulgaria) manipulates a small group who contradict the religious Christian-Orthodox signing of the cross, in time with a techno beat in Rhythm. Adrian Paci (Albania) orchestrates a group of men, who represent the scores of unemployed, and reveals the harmony of social action in Turn On, a symbolic act of unity. Rudina Xhaferi (Kosova) gathers a group of men together who sit in the middle of a busy intersection to discuss the political situation in O How Goof is to be an Albanian. Ar- ▶

Режиссура перформанса с тем, чтобы отразить позиции различных социальных групп и условия их жизни, видна в ряде работ. Владимир Николич (Болгария) в перформансе «Ритм» под техно-бит управляет небольшой группой, взгляды которой противоречат православным догматам. Адриан Пачи (Албания) дирижирует группой, представляющей безработных, и демонстрирует гармонию социального акта в работе «Включай», символическом акте единства. Рудина Хафери (Косово) собирает людей и сажает их в центре на оживленном перекрестке для обсуждения политической ситуации в работе «Как глупо быть албанцем». Артур Змиевски (Польша) в перформансе «Они» находит четыре непримиримых сообщества с различными убеждениями и созывает их на семинар. Этот социальный эксперимент развивается, но герои до сих пор не могут прийти к согласию из-за разницы во взглядах. Перформансы выявляют взаимодействие между людьми, подчеркивая фрустрацию и сложную игру ассоциаций в странах, жители которых были весьма ограничены в своих свободах.

Концептуальное искусство

Концептуальные работы часто не имеют четко выраженной конечной цели. Они создаются, чтобы обозначить какие-то вопросы или привнести новые взаимоотношения между несопоставимыми идеями. Используя видео, художники создают идеалистические ситуации, вымышленные события, весьма далекие от реальности. Вымысел является основной составляющей концептуальных работ, которые имитируют реальность, обращаясь к воспоминаниям и ожиданиям. Члены объединения APSOLUTNO (Сербия) принялись за расследование тайн и формирование псевдо-активности в своей работе «Совершенно мертв». Збинек Баладран (Чешская Республика) в своей работе «Социо-вымысел» представляет столкновение «Манифеста Коммунистической партии» с утопическими идеями архитектора-функционалиста Карела Гонжика. Художница из Грузии Майя Сумбадзе в работе XVZ воссоздает воображаемую научную телепрограмму советского периода. Жанета Вангели (Македония) в «Документальном фильме о Владимире Антонове» выводит на сцену вымышленный персонаж, олицетворяющий все человечество в целом. Марк Броган (Сербия) в «Дальнем уголке Европы» рассказывает о своих попытках найти студию, которые приводят его в колл-центр. Используя спецэффекты и специальную технику, Иван Ладислав Галета (Хорватия) создает историю видеообращения, которое контрабандой проходит через закрытую границу, в «Письме» (Kedves Zoltan).

На изображаемый случай накладываются определенные ограничения: временные, цветовые, фокусные. Таким образом возникает еще одна категория концептуальных работ. Примером может служить юмористическая работа Оскара Давицкого (Польша) «Бюджетная история». Фильм длится до того момента, пока, к удивлению известного польского актера, не иссякает источник финансирования, в то время как на заднем плане изображены постоянно меняющиеся курсы валют. Ана Хусман (Хорватия) рассматривает вопросы этикета и культурные условности в своей иронической работе «Обед». Используя высококонтрастное изображение, Гинтарас Шепутис (Литва) исследует «игру жизни» в «Черном и белом». В работе «Русский красный» Юрий Васильев (Россия) демонстрирует накал страстей в своей стране. Кришс Салманис и Дайга Крузе (Латвия) в «Истории» используют детскую игру «колыбель для кошки» в качестве метафоры, которая создает необходимую атмосферу для пересказывания истории.

Работы, которые изображают несуществующую реальность, концептуально противоречивы, хотя и кажутся вполне логичными. Сабольч КиссПал (Венгрия) запечатлел 160 птиц, которых невозможно опознать («Край»). Адриан Пачи (Албания) в работе «Сквозь зеркало» показывает детей на лугу, которые смотрят на природу через разбитые зеркала. В работе «Лопата» Небойша Серик-Шоба (Босния и Герцеговина) автор роет землю, чтобы донести до зрителей мысль, что порой возврата нет. Диана Акопян (Армения), напротив, в своем фильме «Без названия» дает подборку вариантов и возможностей. Она переносит концепцию уличных игр на искусство и средства массовой информации, их игры и изменения.

Артистическая вольность

Художники изобретают новые стили, меняют изображение, чтобы лучше передать свою мысль аудитории, и получить возможность экспериментировать с материалами и технологиями, которыми они располагают. Художественная свобода зачастую требует полного зрительского доверия, на котором порой выстраивается работа, несмотря на внутренние противоречия. Анимация и театр требуют этого. ▶

tur Zmijewski (Poland) assembles four groups with different beliefs, all known to be uncompromising, and asks them to a workshop in Them. This social experiment performance work evolves, and fails to negotiate agreement between their differing perspectives proving the division and gaps in the post socialist society. These performance actions reveal the interactions between people, and accentuate the frustrations and complex references, in countries which were formerly extremely restrictive.

Conceptual works

Conceptual works can be almost anything, except for the fact that the 'concept' takes priority over all other considerations for the work. They often do not have a clearly defined purpose, and largely exist to posit questions, and bring new relationships between otherwise disparate ideas and actions. Video is a tool well suited for artists working in the conceptual tradition, as it is possible to set up idealistic situations, create fictional events, and unlikely realities. Fictitious accounts are also among the many conceptual works that mimic reality, play on other memories, and expectations. Association APSOLUTNO (Serbia), set about to investigate a mystery, and build a pseudo activity in Absolutely Dead. Zbynek Baladran (Czech Republic) creates a fictitious account of a confrontation between the Communist Manifesto and the utopian ideas of functionalist architect Karel Honzík in the work Socio-Fiction. A fake re-creation of a Soviet science television programme, is the idea behind Xvz, by Maya Sumbadze (Georgia). Zaneta Vangeli (Macedonia) creates a fictitious persona, who is set up to represent humanity, in A Documentary Film about Vladimir Antonov. Mark Brogan (Serbia) recounts his journey to find a studio, which locates him in a call centre, in the work In a Remote Corner of Europe. Using effects and custom technique, Ivan Ladislav Galeta (Croatia) creates the story of a video letter smuggled across a closed border, in Letter (Kedves Zoltan).

The restraints placed on an incident portrayed, either with time, colour or focus, creates another conceptual category of work. An example of restraint is revealed in a humorous work by Oskar Dawicki (Poland) in Budget Story. The film lasts until the money runs out, to the astonishment of a well known Polish actor, while constantly changing exchange rates are exposed in the background. Ana Husman (Croatia) examines etiquette and cultural patters of eating in her ironic work, Lunch. Using stark, high contrast images, Šeputis (Lithuania) examines 'the game of life' in Black & White. Yury Vassiliev (Russia) explores his country's passions in Russian Red. Krišs Salmanis & Daiga Kruze (Latvia) use the child's string game Cat's Cradle, as a metaphor that creates the backdrop for a retelling of history in Historia.

Works that are set in unrealistic environments are conceptually contradictory. While they seem logical, they are not. Szabolcs KissPál (Hungary) captures 160 birds who defy our visual reference in Edging. Adrian Paci (Albania) creates an interaction between children in a meadow, who see the landscape through broken mirrors, in Per Speculum. In Nebojsa Seric Shoba's (Bosnia and Herzegovina) work Shovel, the artist performs the actions of digging a hole, to represent the concept that there is no return. Diana Hakobyan (Armenia), on the other hand, gives options and choices in her work Untitled. Based on sidewalk games, she relates art and media to individual play and change.

Artistic License

Artists invent new styles and alter images to express intention, and to experiment with the materials and technologies at their disposal. Artistic License often requires the viewer's suspension of disbelief, allowing the work to take it's effect despite having disparate elements. Animation and theatre require this step of acceptance. Music video also operates in the realm of fantasy, as well as .the cross media video forms that combine poetry, theatre, opera, dance and drama.

Film Animation represents a strong area of filmmaking, with a longstanding history in Eastern Europe. Video technology, paired with the computer, has built on the tradition to be political and entertaining. Several works offer new ways to look at old issues. Csaba Nemes (Hungary) uses the Rotoscoping technique, and reworks news footage of the riots of the autumn of 2006, bringing a different perspective to the politics of ▶

Музыкальный видеоклип так же обращается к фантазии зрителя, как и кроссмедийные видеоформы, в которых сочетаются поэзия, театр, опера, танец и драма.

Анимационные фильмы Восточной Европы представляют собой крупную отрасль киноиндустрии с многолетней историей. Видеотехнологии в сочетании с компьютерными эффектами продолжают традицию политического и занимательного. Некоторые работы позволяют по-новому взглянуть на старые проблемы. Чаба Немеш (Венгрия) использует ротоскоп для перерисовки новостных кадров, изображающих волнения осени 2006 года, в результате чего в работе «Римейк от I до X» создается новый взгляд на политические демонстрации. Михаэла Павлатова (Чешская Республика) рассматривает отношения между мужчинами и женщинами, используя в «Повторе» выразительный стиль графической анимации. Темой работы Мартинса Ратникса (Латвия) «День Независимости 18» становится деконструкция латвийских геральдических символов с использованием компьютерной анимации. Получившиеся в результате графические изображения ритмически пульсируют под электронную музыку. Джентян Шкурти (Албания) в работе «Алиса в стране чудес» представляет зрителям новую редакцию классического мультфильма. События разворачиваются в зоне военных действий в Албании. Музыка и анимация переплетаются между собой в работе Алексея Церахау (Россия). Компьютерная анимация, динамичный монтаж политических кадров придают «Капиталу» таинственность и символичность.

Музыкальные видеоклипы приобрели популярность в 80-х годы, изменив стиль и насыщенность красок видео-арта. Музыка интерпретируется через другие фильтры, становится основной темой некоторых работ. В работе группы «Что Делать» (Россия) хор поет о событиях 21 августа 1991 («Перестройка Зонгшпиль. Победа над Путчем»). Путч рассматривается с точки зрения классической греческой трагедии. Иштван Кантор (Венгрия) рассказывает о своем детстве в Восточной Европе, отстаивая свои права в Торонто в борьбе против застройщиков, в своем агрессивном мюзикле «(Бесконечная) ОПЕРЕТТА». Сабольч КиссПал (Венгрия) в работе «Rever» (гимн) раскрывает суть этнических разногласий между Венгрией и Румынией, заставляя хор исполнять слова венгерского гимна на музыку румынского национального гимна. Обыгрывая популярный мюзикл «Скрипач на крыше», Дамир Никшич (Босния и Герцеговина) меняет текст в шлягере «Если б я был богачом» — «Если бы я не был мусульманином», который прочувствовано исполняется тенором.

Драматические произведения требуют перформанса и четкой структуры. Шейла Камерич (Босния и Герцеговина) заставляет детей играть взрослые роли, а также вводит в работу «Что я знаю» воспоминания о старом жилом доме. Марко А. Ковачич (Словения) использует метафору шахматной партии, чтобы продемонстрировать жестокость военных действий в Боснии в работе «Больше никаких героев». Лала Рашич (Босния и Герцеговина) выстраивает визуализацию аудио-драмы, используя сатирические приемы Герберта Уэллса в своей драматической работе «Невидимка». Давид Малькович (Хорватия) создает таинственную драму о мемориале Второй мировой войны, установленном в мемориальном парке Петрова гора, который больше не используется, в «Сценах нового наследия».

Цифровая обработка отснятых материалов, перекликающаяся с драматическими, поэтическими, танцевальными и литературными произведениями, создает особый смешанный документальный стиль, отвечающий требованиям «художественной свободы». Эгон Бунне (Германия) использует произведения Бертольда Брехта, чтобы показать в своей работе «Alles wandelt sich» (Все меняется) момент открытия границы между Берлином и восточной Германией. Тигран Хачатрян (Армения) создал видео «на коленке», реконструируя популярные фильмы и повторно используя классические кадры «Сталкера». Вадим Кошкин (Россия) в работе Fucking Electricity / Currents of Death сочетает новостные выпуски, исторические пленки и собственные экспериментальные видеокадры. Сергей Шутов (Россия) в «Удивительно, какая тишина — II» использует так называемую «дестилизацию», стилизуя и изменяя с помощью цифровых технологий кадры советского кино. Мирко Симич (Словения) создает стилизованный образ нового общественного строя, дополняя картину диалогами в работе «Недостаточно памяти». Марина Гржинич и Айна Шмид (Словения) в «Билокации» сочетают кинокадры с танцем, чтобы показать весь ужас трагедии в Косово.

Документальное кино

Документальное кино — это «документирование» реального события, визуальное эссе или отредактированное отражение собственных взглядов. Художники работают с реальными событиями в неограниченной свободной манере, используя различные альтернативные форматы для создания уникаль- ▶

contemporary demonstrators in REMAKE I-X . Michaela Pavlátová (Czech Republic) explores relationships between men and women with her expressive, graphic animation style, that uses drawing in Repeat. Independence Day 18 is the topic of Martinš Ratniks (Latvia), who deconstructs Latvia's heraldic symbols using computer animation. The resulting graphic images pulse rhythmically, synchronised with electronic music. Gentian Shkurti (Albania) re-edits the classic animated film, and intercuts the video with an alternative destination for Alice, the war zone of Albania, in Alice in Wonderland. Music and animation are linked with the work by Aliaksei Tserakhau (Russia). Using a computer morphing technique, a fast paced montage of political associations is intercut with symbols and coded references, in Capital.

Music Videos popularity in the 1980s changed the editing style and intensity of video art. Music is interpreted by artists through a different filter, and is the methodology for several video works in Transitland. Chto Delat (Russia) choreographs a chorus, who sings the events of August 21, 1991, in Perestroika — Songspiel: The Victory over the Coup. The coup is analysed with the traditional structure of a Greek tragedy. Istvan Kantor (Hungary) refers to his upbringing in Eastern Europe, while fighting for his rights against heartless property developers in Toronto, in his aggressive musical (The Never Ending) OPERETTA. Szabolcs KissPál (Hungary) exposes the ethnic tensions between Hungary and Romania by asking a chorale group to sing the Hungarian national anthem to the music of the Romanian national anthem, in Rever (anthem). Paying homage to the popular musical Fiddler on the Roof, Niksic, Damir (Bosnia and Herzegovina) exchanges the lyrics in If I Wasn't Muslim, with a Tenor's very convincing performance.

Dramatic works require performance, as well as a concise structure, in the short form used by video artists. Šejla Kameric (Bosnia and Herzegovina) employs children to play adult roles, and enact the story of the memories in an old family house, in What Do I Know. Marko A. Kovačič (Slovenia) uses the metaphor of a game of Chess, to demonstrate the hostility of the war in Bosnia, in No More Heroes Any More. Lala Rašcic (Bosnia and Herzegovina) constructs a visualisation of an audio drama, using H.G. Well's satirical references to social surveillance, in her dramatic work The Invisibles. David Maljkovic (Croatia) creates a mythical drama, set in the Petrova Gora Memorial Park, a memorial from WWII that no longer has a relative function, in Scene for New Heritage.

The digital reworking of film footage, integrated with references to dramatic, poetic, dance and literary works, creates a hybrid documentary style, that demands the appreciation of artistic license. Egon Bunne (Germany) uses Berthold Brecht to frame the events of the opening of the Berlin border to the East, with his work Alles wandelt sich (everything changes). Tigran Khachatryan (Armenia) has created garage style video making, and re-enacts popular cinema, repurposing the classic sequences in Stalker. Vadim Koshkin (Russia) mixes news reels, historic footage and his own experimental video in Fucking Electricity / Currents of Death. Sergey Shutov (Russia) uses what he calls 'destylisation' to digitally alter and stylize Soviet cinema excerpts, in Amazing, How Silently It Is-II. Mirko Simić (Slovenia) creates stylised impressions of the social order, to create new dialogues, in Out of Memory. Marina Gržinić & Aina Šmid (Slovenia) mix film footage and dance, to reveal the political tragedy of Kosovo, in Bilocation.

Documentary

A Documentary is a 'document' of a live event, a visual essay, an edited opinion or declaration of a specific standing point related to an event or situation. Artists work with real events in an unrestricted and free manner, and explore various alternative documentary formats to create unique, sometimes personal perceptions. A traditionally respected format, documentary film also tells stories of real events, and observes events. Dziga Vertov's legacy of the Soviet Kino-Pravda, or 'Cinema Truth' created a philosophy that the camera was a device that could capture images more rapidly and with better accuracy than the human eye. His work led to Cinéma Vérité, the handheld technique made popular in the 1950s, and used to capture emotional responses to live events. This form is still popular with artists today.

Artists have utilised the archival capability of video, and have been able to draw new relationships between political events and art actions, creating a new form for documentary video. Marina Gržinić & Aina ▶

ного, порой субъективного восприятия. Этот формат традиционно пользуется большим уважением, поскольку рассказывает историю реальных событий и наблюдений за реальностью. Советские принципы киноправды Дзиги Вертова, создали философию, согласно которой камера — это прибор, который может запечатлеть изображение быстрее и более точно, чем человеческий глаз. Его творчество привело к возникновению Cinéma vérité, ставшего популярным в 50-х. Это направление использовало ручную камеру для того, чтобы запечатлеть моменты эмоциональной реакции на жизненные события, эта форма по-прежнему популярна среди художников сегодня.

Художники использовали архивные возможности видео для создания новых взаимосвязей между политическими событиями и арт-акциями. Марина Гржинич и Айна Шмид (Словения) уверенно установили эстетическую связь между группой IRWIN и культурными событиями, происходящими в работе «Постсоциализм + Ретроавангард + IRWIN». Они создают интеллектуальный дискурс, используя арт-акции как своего рода исходный пункт во времени. Проект «Крутой город — переименование улиц Лейпцига», выполненный REINIGUNGSGESELLSCHAFT (Общество Очищения, Германия), документирует арт-акции в квартале Плагвитц и его преобразование в центр художественного творчества города. Рассим (Болгария) в «Коррекции» рассказывает о бодибилдинге, который он представляет как живое искусство. Дан Михалтиану (Румыния) в работе «Революция в будуаре» компилирует свидетельства о событиях в Бухаресте в декабре 1989 года, о которых люди обнажды утром впервые услышали по радио, продолжая в это время одеваться и умываться.

Создание визуальных очерков и наблюдений за окружающей действительностью является очень важным элементом документального видео как формы. Портретные работы, как правило, отражают личный взгляд на то, что видит камера. Американец Кевин Маккой вел наблюдения за обстановкой в Восточном Берлине, которая, как он понимал, быстро изменится. «Портрет Берлина, столицы ГДР» — это трактат о памяти. Йозеф Робаковски (Польша) снимал вид из своего окна в течение 20 лет, подмечая малейшие изменения, которые отражены в работе «Из моего окна 1978–1999». Александр Спасоски (Македония) в провокационной работе «Вуайерист» создает другой образ своего непосредственного окружения, используя цифровую обработку, сочетая найденные кадры с собственноручно отснятым материалом. Майк Стаббс, британский художник вместе с немецким композитором Ульфом Лангхайнрихом воссоздали в «Даре» восточно-немецкий пейзаж: заброшенные шахты и химические заводы.

Создавая портреты людей и местности, subReal (Румыния) в работе «Страна Дракулы- 3» провозит зрителей ночью на автобусе через весь Бухарест, показывая, что происходит в самом автобусе и за его пределами. Красимир Терзиев (Болгария) показывает нам место для проведения досуга близ Софии, первоначально спланированное как футуристическая детская площадка. Видение архитектора включает такие странные объекты, как танки, пушки, ракеты, которые превращают детскую площадку в опустевшее поле битвы «Место (Детская площадка)». Александр Комаров (Беларусь) обращает свой пристальный взгляд к последним дням Дворца Республики в Берлине и выстраивает идеалистическую ситуацию в работе «Увидимся в Диснейленде». Андраш Шойом (Венгрия) создает таинственный документальный фильм «Похороны» о помпезных похоронах высшего руководства советского времени. Надя Цулукидзе (Грузия) создает с точки зрения художника XXI века визуальное эссе, используя разрушенные советские фабрики в качестве метафоры для выражения темы разрушенной идеологии в фильме «XXI».

Смешивая реальные события с архивными материалами, найденными кадрами, документами, эфирными записями и видео можно создать капсулу времени, проявить состояние бытия, переплести личную жизнь с общественной информацией. Густав Хамош (Венгрия) соединяет теленовости о румынской революции с рассказами своей бабушки, пережившей три войны, в документальной работе «1989: настоящая власть телевидения». Адела Джушич (Босния и Герцеговина) в «Снайпере» рассказывает о своих попытках примириться со смертью отца и его военном блокноте, где запротоколирован список его жертв. Анри Сала (Албания) находит съемки (без звука) с политического собрания, в котором участвовала его мать. «Интервью» — это история о том, как он восстанавливает ее слова и разгадывает политические тайны. Ясмила Жбанич (Босния и Герцеговина) рассказывает о своей работе с ранеными детьми в Сараево и особом случае Бальмы, которая создала свой собственный воображаемый мир в работе «После, после».

Реальные события, заснятые на видеопленке, уникальны, так как они свидетельствуют о том, что было пережито художником. Это формат, который позволяет создать зрителям эффект полного «присутствия». Он позволяет в режиме реального времени соединить прошлое с настоящим, в этом и заклю- ▶

Šmid (Slovenia) masterfully bring an aesthetic connection between the group IRWIN and cultural events taking place in Postsocializem + Retroavantgarda + IRWIN. They bring an intellectual discourse together using artistic actions as bench markers. The project The City Of Cool — Renaming Streets of. Leipzig, by REINIGUNGSGESELLSCHAFT (Germany), documents the actions of the group in the quarter Plagwitz, and it's reinvention as a gallery scene and centre of artistic activity in the city. Rassim (Bulgaria) is an artist who documents his bodybuilding activity, which he sculpts as living art in Corrections. Dan Mihaltianu (Romania) edits a condensed documentation of the events in Bucharest, in December 1989, as heard on radio, while the daily ritual of grooming takes place as normal time activity, in La révolution dans le boudoir.

The creation of visual essays and the observation of the environment, are important viewpoints of documentary form. The works, sometimes referred to as portraits, are generally subjective interpretations of what is seen through the camera lens. Kevin McCoy, an American who observed the East Berlin environment, which he realised would quickly change. The portrait Berlin, Capital of the DDR, is a treatise on memory. Józef Robakowski (Poland) recorded the view from his window, over a period of 20 years, creating a portrait of the neighbourhood and the changes that ultimately transpired during the transition, in From my window 1978-1999. Aleksandar Spasoski (Macedonia) creates another portrait of a neighbourhood, in digitally edited sequences that combine found footage with original material, to create the provocative work Voyeur. Mike Stubbs, a British artist working with the German composer Ulf Langheinrich, collaborate to create a portrait of the East German landscape, left desolate by cast mining and chemical production, in Gift.

Revealing portraits of people and place, subREAL (Romania) takes the viewer on bus ride, at night, through the city of Bucharest, and bears witness to the activity on the bus and outside on the streets, in Draculaland 3. Krassimir Terziev (Bulgaria) shows us a leisure part, outside Sofia, which was planned as a futurist play area for children. The architect's vision features unlikely objects, like tanks, canons and rockets, in something like a deserted battleground, as the environment for the children in A Place (Playground). Aleksander Komarov (Belarus) takes a careful look at the final days of the Palast der Republik in Berlin, and constructs a idealistic situation, in See You In Disneyland. András Sólyom (Hungary) creates a mythical documentary of the important funerals in Soviet times, and re-burials in post-soviet time in Funeral. Tsulukidze, Nadia (Georgia) from the perspective of the 21st Century, the artist creates a visual essay, showing the dark, ruined Soviet factories, as a metaphor for the ruined ideologies, in XXI.

The telling of true stories, using archival footage, found footage, documents, off air recordings, and mixing these components with original video can create a time capsule, reveal a state of being, and weave personal lives with public information. Gusztáv Hámos (Hungary) mixes an analysis of the TV news of the Romanian revolution, with his grandmother's stories of living through three wars, in his potent personal documentary, 1989. The Real Power of TV. Adela Jusic (Bosnia and Herzegovina) portrays her struggle to come to terms with her father's death, and the discovery of his wartime notebook documenting his own victims, in the work Sniper. Anri Sala (Albania) finds video of a political meeting, which shows his mother (but with no sound). Intervista is the story of how he reconstructs her words, and unravels the mystery of the political event. Jasmila Žbanic (Bosnia and Herzegovina) tells the story of her work with traumatised children in Sarajevo, and the special case of Balma, who has created a fantasy world for herself, in After, After.

The recording of live events, captured on video, are extraordinary, as they are a document of what was experienced by the artist. This format can also bring a feeling of 'being there' to the viewer. It allows the real-time of the past and the knowledge of the present to be mixed, a special capability of video. Harun Farocki and Andrei Ujica (Germany) have created one of the most important documentary works of the transition, Videograms of a Revolution. By recording the television broadcast and the events of the occupation of the television studio, and incorporating video footage recorded by amateurs, the public witnesses, the drama of the transition is reconstructed. Eva Filova (Slovakia) exposes how a visit from the Pope transforms the city in Pro Choice. Kuda.org. (Serbia) discloses found footage from a US Airforce plane, downed in Serbia in Safe Distance. Sophia Tabatadze (Georgia) records her impressions of her visit to Georgia, with Self Interview as Eastern and Western Europe.

чается уникальность видео. Харун Фароки и Андрей Ужица (Германия) создали одну из самых важных документальных работ переходного периода, «Видеограммы революции». Благодаря записям телеэфиров, кадрам захвата телецентра, любительской съемке и отдельным публичным свидетельствам была в точности восстановлена драматическая картина переворота. Ева Филова (Словакия) в работе «Выбор» рассказывает, как визит римского папы меняет город. Kuda.org. (Сербия) в «Безопасном расстоянии» показывает найденные кадры, снятые из самолета ВВС США, сбитого в Сербии. София Табатадзе (Грузия) записывает свои впечатления от визита в Грузию, в работе «Самоинтервью в роли Восточной и Западной Европы».

Информационные документы становятся новым учебным материалом, изложенным языком кино. Павел Браила (Республика Молдова) объясняет существенное различие между Россией и Молдовой в «Обуви для Европы». Горан Девич (Хорватия) рассматривает различия между людьми в «Импортированной вороне». Андраш Фогараци (Венгрия) говорит о тяжелом положение домов культуры в своей работе «Машина для». Каспарш Гоба (Латвия) показывает анклав русской культуры в фильме «Седа. Люди болот». Рената Поляк (Хорватия) напоминает о киножанре «городской симфонии» в работе «Большие надежды». Стефан Русу (Молдова) рассказывает об испанской традиции местного виноделия в «Хересе».

Документальное кино — это форма искусства, которая может четко выразить точку зрения создателя фильма. Голос художника играет важную роль в понимании альтернативных и официальных позиций, как на Востоке, так и на Западе. Христина Ивановская (Македония) говорит о борьбе личной инициативы в работе «Как мы назовем мост: Роза Плавева и Накие Байрам». Кристина Норман (Эстония) рассказывает о том, как средства массовой информации затягивают общественные дебаты в «Монолите». В фильме «В моей Америке» Эгле Ракаускайте (Литва) описывает свою иммигрантскую работу в качестве сиделки. Джоан Ричардсон (Румыния) в своей работе «Переход» создает дневник воспоминаний о Румынии. Хито Штейерль (Германия) повествует об истории Потсдамской площади в «Die Mitte leere» (Пустой центр). Используя найденные кадры, Янош Шугар (Венгрия) выстраивает альтернативную историю пулемета Калашникова, в «Пишущей машинке для неграмотных». Красимир Терзиев (Болгария) изучает экзотическую культуру Болгарии в работе «O BG. Трек 03». Артур Змиевский (Польша) документирует последнюю выставку польского архитектора Оскара Хансена в «Мечте о Варшаве».

Символические, репрезентативные, импрессионистические, журналистские, субъективные, описательные, информативные, юмористические и главным образом политические видеоработы архива «Транзитленд» явно свидетельствуют о переменах и преобразованиях. В эпоху советской цензуры и контроля над искусством и медиа они были бы сочтены подрывными и неприемлемыми. А сейчас они не только открывают окно в новую Европу, но и показывают жизнь и историю людей и стран.

Берлин/Белфаст,
2009

Informative documents present new and educational material, in traditional film language. Pavel Braila (Republic of Moldova) explains essential differences between Russia and Moldova in Shoes for Europe. Goran Devic (Croatia) looks at differences between people, on identity formations and on the very process of constructing an enemy in Imported Crows. Andreas Fogarasi (Hungary) tells the plight of the workers clubs after the fall of related utopias and the fall of Socialism in A Machine for. Kaspars Goba (Latvia) reveals a pocket of Russian culture in Seda. People of the Marsh. Renata Poljak (Croatia) recalls the genre of 'city symphony' films, in Great Expectations. Stefan Rusu (Moldova) explains a Spanish tradition of local wine making in JERES.

Documentary film is a form that can present a clear point of view of the filmmaker as an active agent. The artists' voice plays an important role in understanding the alternative position to the official, in both the East and the West. Hristina Ivanoska (Macedonia) recounts the struggle of an individual's initiative, in Naming of the Bridge: Rosa Plaveva and Nakie Bajram. Kristina Norman (Estonia) tells of a how the media extends the public debate on the leftover monument from Soviet time in a independent post-soviet country in Monolith. In My America, Egle Rakauskaite (Lithuania) describes his immigrant role as caregiver. Joanne Richardson (Romania) creates a diary of her memories of Romania and it's transition in In Transit. Hito Steyerl (Germany) unpacks the history of Potsdamer Platz in Die leere Mitte (The Empty Centre). Using found footage, János Sugár (Hungary) constructs an alternative history of Kalashnikov machine gun, in Typewriter of the Illiterate. Krassimir Terziev (Bulgaria) explores the stereotypes of Bulgarians in Western popular culture, in the Hollywood movies in On the BG Track.03. Artur Zmijewski (Poland) documents the last "exhibition" of the Polish architect Oskar Hansen, with A Dream of Warsaw.

The symbolic, representational, impressionistic, journalistic, subjective, narrative, informative, humorous and mainly political video works in Transitland communicate a diverse message of transition and change. Today, these works can be shown in Eastern European art galleries, festivals and in museums (not only abroad). But, they would have been considered subversive and unacceptable in the former Soviet time of censorship and control of art and the media. Now, we consider these video works not only a window into the reality of the new Europe, but also a view into the lives and histories of the people and places who are all too often forgotten or ignored.

Berlin/Belfast,
2009

Ольга Шишко
Пространства видеоарта

Ольга Шишко *— искусствовед, куратор. Организатор международных событий, фестивалей и выставок, рассматривающих проблемы взаимодействия современной инновационной культуры и новых технологий,. Учредитель и директор Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб», арт-директор «Медиа Форума» — официальной программы Московского Международного Кинофестиваля.*

Видеотехнологии пришли в Россию с отставанием от Запада на 25 лет, но сразу же завоевали признание в художественной среде как новое средство выражения и как новый язык для рождения образов. Нас привлекал в первую очередь «панэстетизм» видеоискуства, который по словам ведущего теоретика Маршалла Маклюэна основан на одной из ключевых принципов-метафор: *«Техника есть продолжение человека, человеческих ощущений, а следовательно — орудие искусства, подобно кисти или резцу. Средства же коммуникации — это особые концентрированные способы художественного выражения, которые обладают свойством, подобно поэзии, диктовать свои собственные правила».*

В 90-е годы художники в России были очарованы новым языком, языком видео, и начиная с этого времени мы можем говорить об активном развитии видеоискусства в России как о новом очень ярком процессе противостояния, эксперимента, синтеза в сфере искусства.

Явление, безусловно, имеет свою предысторию: 80-е годы — это *«параллельное кино»* (братья Алейниковы, питерские некрореалисты, Борис Юхананов), опыты таких художников как Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов (первые видеоперформансы, мэйл-арт), фиксация перформансов московской концептуальной школы (в Германии в 1994 году Сабина Хэнсген и Гюнтер Хирт выпустили посвященный им видеосборник).

В начале 90-х годов в Москве стали возникать первые видеостудии и институции: некоммерческая *«Студия эгоцентрических особенностей»,* созданная выпускниками ВГИКа и учениками Владимира Кобрина, при активном участии художника Алексея Исаева, *Институт новых технологий* (создатели — Татьяна Могилевская, Сергей Шутов).

Ставка в искусстве делалась на технологии, за медиа видели новые горизонты развития искусства, а в работах теоретиков возрождались утопические идеи немецкого романтизма о создании универсального произведения искусства («Gesamtkunstwerk»). Сама *«планета как бы приобретала статус произведения искусства»* (Маршалл Маклюэн), и роль художника виделась миссией демиурга, но только не в замкнутом галерейном пространстве или музее, а в иных пространствах — на ТВ, радио, в кино. Художник устремился туда, где есть новый «другой» зритель. Он пошел на ТВ и на радио, рефлексируя, разоблачая, пародируя, пытаясь апроприировать эту зону влияния (примеры тому — работы *«Система собственного ТВ»* Вадима Кошкина и Алексея Исаева, *«Пиратское ТВ»* Тимура Новикова и Сергея Шутова).

Среди художественных институций наиболее активно работали с новым средствами фотогалерея *«Школа»* при Центре современного искусства на Якиманке, а также галереи *«1.0»* — куратор Владимир Левашов, *«ТВ-галерея»* — куратор Нина Зарецкая.

Возникновение Центра современного искусства Сороса (ЦСИС) в Москве в 1992 году совпало с бумом видеоискусства в России, а также во всех странах Центральной и Восточной Европы — бывшего соцлагеря. Политикой всех подобных центров была поддержка и развитие искусства, связанного с новыми технологиями. Проект *Media Sweet Media* стал единым для всех стран и подтолкнул к созданию выставок медиаарта (в Будапеште, Бухаресте, Москве, Таллинне, Праге, Загребе etc): *«Видео было первым «новым средством массовой коммуникации», которое проникло в дома в Восточной Европе и заявило о себе как о средстве децентральной, демонополизированной и частной аудиовизуальной коммуникации и, тем самым, как об альтернативе по отношению к телевизионной и кинокультуре, опреде-*

Olga Shishko
The spaces of video art

Olga Shishko *is an art expert, curator. Her research activities focus on different aspects of contemporary media art (Art on the Net, Video, Cyberculture, etc.), professor of Media Culture at the Moscow School of Social and Economic Sciences (MSSES). Founder and Director of the Center of Culture and Art «MediaArtLab», an integrated research within contemporary art involving media technologies. Director of the Media Forum — one of the official programs of the Moscow International Film Festival (MIFF).*

Video technology came to Russia 25 years later than to the Western world, but at once won recognition in the artistic sphere — as a new medium and a new language for creating images. In the first place we were attracted by the "pan-aestheticism" of the video art. According to the leading theoretician Marshall McLuhan, this pan-aestheticism was founded on the one of the key principles-metaphors: *"Technology is an extension of the man, of the human senses, and is, therefore, the tool of art, like the brush or the chisel". And the communicative means are the special concentrated methods of artistic expression, which "possess, like poetry, the characteristics to dictate its own rules".*

In 1990-s Russian artists were fascinated by the new language, language of video. Starting from that time it is possible to talk of an active development of video art in Russia as a new and very bright process of confrontation, experiment and synthesis in the sphere of art.

This phenomenon, certainly, has its prequel: in 1980s it was the *Parallel Cinema* (Aleinikov brothers, St Petersburg necrorealists, Boris Yuhananov), the experiments of such artists as Natalya Abalakova and Anatoly Zhigalov (first video performances, mail art), the records of Moscow Conceptual School performances (Sabine Haensgen and Gunter Hirt released in Germany a video collection of these in 1994).

First video studios and institutions appeared in Moscow in the beginning of the 1990s: a noncommercial *Studio of Egocentrical Idiosyncrasies,* founded by the graduates of VGIK (All-Russia State Institute of Cinematography) and Vladimir Kobrin's pupils, with the participation of the artist Alexey Isaev and *New Technologies Institute* (with Tatiana Mogilevskaya and Sergey Shutov as the founders).

The stake in art was on the technology, the new horizons of art development were seen in media, and theoretical works revived utopian ideas of the German romanticism on the creation of a Gesamtkunstwerk. The *"planet itself assumed a status of a work of art"* (Marshall McLuhan), and the role of an artist was considered to be a mission of a demiurge. Only he acted not in the closed space of the gallery or museum, but in the other spaces — TV, radio and cinema. The artist rushed where an "other" new viewer was. He went to the television, to the radio; he introspected, exposed, mimicked, trying to appropriate this zone of influence (e.g. the works of *The System of Own TV* by Vadim Koshkin and Alexei Isaev, *Pirate TV* by Timur Novikov and Sergei Shutov).

Among the artistic institutions those that most actively worked with new media were the *Shkola* (School) photo gallery at the Yakimanka Contemporary Art Centre, *1.0 gallery* (curator Vladimir Levashov) and *TV-gallery* (curator Nina Zaretskaya).

The appearance of Soros Centre for Contemporary Art in Moscow in 1992 coincided with the video art boom in Russia and in all the countries of Eastern Europe — former soviet satellites. The policy of all such centres was to support and develop arts related to new technologies. *The Media Sweet Media* project was uniting all these countries and urged the creation of media art exhibitions (in Budapest, Bucharest, Moscow, Tallinn, Prague, Zagreb etc). "Video was first "new mass media", which entered the homes of Central Europe and made itself known as a medium of decentralized, demonopolized and private audiovisual communication. Thereby it was an alternative to the TV and cinema culture determinated by the State and the Party (Rossen Milev, Video art in Eastern Europe, the festschrift "OSTranenie", Germany, Bauhaus, 1993).

It was important for the local contexts to arrange symposiums, which stimulate development of the theoretical thought alongside with the art practice. The technological platform was created in Moscow, forming ▶

ляемой государством и партией». (Россен Милев. Видеоискусство в Восточной Европе. Сборник статей «Ostranenie», Германия, Bauhaus, 1993).

Важным для местных контекстов фактором была организация симпозиумов, стимулирующих развитие теоретической мысли параллельно с практикой. В Москве была создана технологическая платформа, формирующая новое поколение художников. Для реализации выбранных для выставки проектов было закуплено компьютерное оборудование на базе Hi8 и создан новый художественный плацдарм — «*Московская художественная лаборатория новых медиа*». Проект был призван на базе компьютерного видеооборудования, на основе современного понимания визуального искусства и в рамках интернационального культурного контекста осуществить радикальный эксперимент, закладывающий основы нового художественного мировоззрения и опробовать новую модель художественного образования — в течение года проходили теоретические и практические семинары.

В 1993 году состоялся первый в России *Фестиваль экспериментального видео, компьютерной анимации и проектного синтеза* (кураторы — Алексей Исаев, Вадим Кошкин). Фестиваль ставил своей целью продемонстрировать синтез искусств и выявить особенности в подходе к этой проблематике видеохудожников, актеров, 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 телеарт», «Видео и визуальные искусства».

В 1994 году огромный по охвату выставочно-образовательный проект завершился выставкой *NewMediaTopia* (куратор — Владимир Левашов), представляющей искусство новых медиа в России и странах ближнего зарубежья, а также первым международным симпозиумом *NewMediaLogia* на тему «Новые технологии и искусство». Ведущие специалисты в области медиаискусства (художники и теоретики) выступили на симпозиуме, провели мастер-классы по обучению художников в России (кураторы Кэти Рэй Хоффман, Татьяна Могилевская, Ольга Шишко, Анатолий Прохоров). Был издан каталог *NewMediaTopia/Logia*, первое в России профессиональное англо-русское издание, вобравшее в себя теоретический и практический опыт дискуссии на тему истории и развития искусства новых технологий в России.

В 1995 году петербургский ЦСИС организовал международную выставку «Видеовидение» в рамках форума «В поисках третьей реальности». На выставке наряду с российскими проектами были работы румынских, финских, украинских и хорватских художников.

Выставки ЦСИС московского и петербургского отделений как бы завершили процесс формирования данного искусства, использующего новые технологии в качестве еще одного средства выражения.

Однако дальше для видеоарта наступает период разобщенности и затишья. В середине 90-х интерес к видео сменяется интересом к интерактивным формам искусства, сетевым, коммуникационным проектам. С другой стороны художники опять вернулись в материальный мир самопрезентации. Отсутствие дистрибьюции, финансовой поддержки, альтернативных показов приостановило работу многих видеохудожников.

И только две телевизионные программы, *«Тишина №9»* (автор и режиссер Татьяна Диденко) и *«ТВ-галерея»* (автор — Нина Зарецкая, директор «ТВ-галереи»), помогали не только пропагандировать данный вид искусства в массы и знакомить с некоторыми (пусть и субъективно подобранными) видеоработами российских и даже изредка западных медиахудожников, но также открывали возможность самим художникам сделать собственную работу на Betacam, что позволяло заявить о ней на профессиональных западных фестивалях. Но, к сожалению, этого было недостаточно.

Кризис 1998 года сильно ударил по независимым видеостудиям и отдельно взятым художникам. В зоне современного искусства вдруг стало неуютно, «семья сквоттеров» стала распадаться. Сменилась эпоха — пришло время больших проектов, коммерческих ярмарок искусства, а главное — время слияния с новым бизнесом, все пошло своим чередом — калька с Запада, но по-русски...

Искусство должно было доказать себе и бизнесу, что оно конкурентноспособно, модно и ликвидно. Видеоискусство в эту систему доказательств было включать еще очень рано. Ведущие художники видеоискусства, такие как Сергей Шутов, Алексей Исаев, Гия Ригвава, Саша Алексеев, Владимир Могилевский, Владислав Мамышев-Монро, Юра Поповский, группа «ТОТАРТ» временно исчезают с артсцены или переходят в другие сферы деятельности.

the new generation of artists. The computers were bought (Hi8 based) for the realization of the chosen projects for the exhibition, and the new art springboard was created — *Moscow Art Lab of New Media.* The mission of the project was, on the base of the computer video equipment, on basis of the contemporary understanding of the visual arts and within the bounds of the international cultural context to carry into effect the radical experiment, laying down the foundation for the new art ideology and to try out the new model of the art education — there were theoretical and practical workshops during the year.

In 1993 the first Russian Festival of the experimental video, computer animation and project synthesis took place (its curators were Alexei Isaev and Vadim Koshkin). This festival's goal was to demonstrate a synthesis of arts and to demonstrate video artists', actors', musicians' and directors' various approaches to these problems. The system of choosing the demonstration materials, and likewise the idea of the interactive ambience improvisation was formed in four sections: "Video and theatre", "Video and music", "Video and teleart", "Video and visual arts".

In 1994 this large scale education and exhibition project reached completion with the *NewMediaTopia* exhibition (curator Vladimir Levashov). It represented the art of new media in Russia and former Soviet republics. There was also held a first international symposium *NewMediaLogia* on the subject of "New technologies and art". The leading specialists in media art (both artists and theoreticians) delivered papers at the symposium and conducted workshops dedicated to the education of the Russian artists (curators Kathy Rae Huffmann, Tatiana Mogilevskaya, Olga Shishko and Anatoly Prokhorov). The catalogue *NewMediaTopia/Logia* was published — the first professional bilingual edition in Russia, which absorbed theoretical and practical discussion experience on the subject of history and development of the new technology art in Russia.

In 1995 The Saint-Petersburg Centre for Contemporary Art organized the international *Video vision* exhibition within the forum *In search of third reality*. Along with the Russian projects there were the works of Romanian, Finnish, Ukrainian and Croatian artists.

It seems as if the exhibitions of Moscow and St.Petersburg centres completed the process of formation of this kind of art, using new technologies as another medium of expression.

But later there comes the period of the disunity and inactivity for video art. In the middle of 1990s the interest in video is replaced by the interest in the interactive forms of art, network-based and communicative projects. On the other side the artists came back to the material world of the self-representation. The lack of distribution, financial support and alternative screenings hindered the work of many video artists.

Only the two TV programs — *Silence #9* (created and directed by Tatiana Didenko) and *TV gallery* (created by Nina Zaretskaya, the manager of the TV-gallery) helped advocate this kind of art in the mass and introduced some (even if subjectively chosen) video works of Russian and sometimes Western artists. They also opened for the artists the possibility to make their own works on Betacam, and that allowed artists to show their work at professional Western festivals. But, unfortunately, this wasn't enough...

The crisis of 1998 hit hard the independent studios as well as individual artists. The contemporary art zone has become bleak and the squatter family gradually became disintegrated. The era has changed — the time of big projects, commercial art fairs has come, most importantly - the time of merging with new business. Everything went in due course imitating the West the Russian way...

Art had to prove both to itself and to business that it is competitive, fashionable and liquid. It was yet too early for video art to be included in this system of demonstration. The leading video artists such as Sergey Shutov, Alexey Isaev, Gia Rigvava, Sasha Alekseev, Vladimir Mogilevsky, Vladislav Mamyshev-Monroe, Yuri Popovsky and the Tot-Art group temporarily vanish from the art scene or move on to other activities.

It is in this period of absence of resonating works, projects and ideas that the time comes for rethinking and analysis of the past decade.Aleksey Isaev founds the non commercial *MediaArtLab* organization whose main goal is to study the development of Russian video art and its incorporation into the world context.

With the support of Russian institute for Cultural Research and with a presidential grant the *MediaArtLab* publishes in 1999–2000 the first *Anthology of Russian Video Art* (a book and a video compilation of 64 art works). The editor of this edition, Alexey Isaev wrote: *"Exploring the borderline media practices of video* ▶

Именно в этот период отсутствия резонирующих работ, проектов, идей наступает время переосмысления и анализа прошедшего десятилетия.

Алексей Исаев создает некоммерческую организацию *«МедиаАртЛаб»*, основной целью которой становится изучение развития видеоискусства в России и включение его в общемировой контекст.

При поддержке Российского института культурологии, *«МедиаАртЛаб»* на грант Президента РФ в 1999 — 2000 году издает первую *«Антологию российского видеоискусства»* (печатное издание и сборник 64 видеоработ), Главный редактор издания Алексей Исаев писал: *«Исследуя пограничные медиальные практики видеоискусства как логические структуры, мы искали методологию описания видеоарта, как объекта социокультурной среды, пытались очертить критерии оценки российского видеоарта, актуальность которого заключается в стратегии художника».*

Безусловно, для 90-х годов это была стратегия выживания современного искусства и художника в пространстве масс-медиа и новых информационных технологий.

В 2000 году экспериментальный романтизм, оппозиционность, синтез искусств как главная составляющая нового искусства, поиск нового языка 90-х сменяется рациональностью проектов нового периода, поиском нового и овладение стилистическими приемами, выработанными на Западе. Видео как технология, доступная каждому художнику, и легко презентируемая в галерейно-музейном пространстве снова начинает привлекать художников снова и снова. Для зрителей видеоарт еще не становится знаковым и необходимым продуктом, но он явно востребован и загадочен.

Возникают новые институции, выставки, фестивали видеоарта, отдельные образовательные курсы, а главное — новые имена. Институции активно пролонгирующие видеоискусство в начале 2000-х: *«МедиаАртЛаб», «XL-галерея», Музей современного искусства, «СинеФантом»;* Фестивали видеоарта: с 1999 — *«Медиа Форум»* ММКФ, и начиная с 2005 — фестивали *«Пусто», «Видеология», «Селекция», «Канский видеофестиваль».*

Современное искусство, не принявшее в свое лоно видеоарт и оттолкнувшее многих талантливых видеохудожников 90-х с оглядкой на крупнейшие западные биеннале, где 30% как физического пространства так и дискурсивного поля отводится видеоискусству, постепенно меняет свое отношение к уже совсем не молодому виду творчества.

В России поворотным событием для признания видеоискссства стала интернациональная выставка *«В сторону экрана»*. Куратор выставки — Иосиф Бакштейн (при участии Виктора Мизиано). Выставка показала самые разные формы видеоарта. В экспозицию были включены работы Мачи Топоровича, Анны Катерины Дольвен, Бьерна Мельхуса, Яна Тооимка, канадца Стефана Сен-Лорена, корейской художницы Соо-я Ким.

И вот уже видео в 2000-е годы становится самым распространенным форматом современного искусства — самым демократичным из художественных языков, не стесняющим прямоту высказывания и допускающим любую интонацию — иронию, предельную лирику, высокий пафос. *«У тебя в руках твоя голова. 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»* (Борис Юхананов, из *«Антологии российского видеоарта»*, 2000).

art as logical structures we searched for a methodology of video art description as an object of a socio-cultural environment, tried to form criteria of Russian video art valuation, the art which relevance is in the artist's strategy".

For the 1990s it was undoubtedly a strategy of survival for contemporary art in the space of mass-media and new information technology.

The year 2000 draws a line between the 1990s and the first decade of a new century. The experimental romanticism, the oppositionism and synthesis of arts as the main feature of the new media, the search for a new language all are replaced by rationality in the projects of this new period, the search for the new and efforts to master stylistic means developed in the West. Video as a technology available to every artist and easy to present in a gallery or museum space starts attracting artists once more - again and again. For the audience video art hasn't yet become a cult or necessary product but it is evidently in demand and mysteriously attractive.

New institutions emerge, new exhibitions, video art festivals and some education courses, what is most important — there are new names. Institutions that actively prolong video art in the early 2000s are *MediaArtLab*, *XL-Gallery*, the *Museum for Contemporary Art* and *CineFantom*. Video art main festivals are the *Media Forum* of the Moscow International Film Festival (since 1999), since 2005 the *Pusto (Empty)* festival, *Videologia*, *Selektsia (Selection)* and the *International Kansk Video Festival.*

Contemporary art which has previously not accepted video art as its own and rejected many talented video artists of the 1990s now, seeing that at the major Western biennales 30% of both the physical space and discourse is given to video art, is gradually changing its attitude towards this already-not-so-young art from.

The turning point in Russia for the acknowledgment of video art was the international exhibition *Towards the Screen* curated by Iosif Bakstein with Victor Misiano. The exhibition presented the many different forms of video art. The exposition included works by Maci Toporovic, the Norwegian Anne Katrine Dolven, the German Bjørn Melhus, Jan Tooimca, the Canadian Stephen St-Lauren, the Korean artist Soo-Ja Kim.

And thus in the 2000s video becomes the most popular format for contemporary art, the most democratic of the artistic languages that does not constrain the direct expression and allows for any intonation: irony, the absolutely lyrical or the high bathos. *"Your head is in your hands. And so to have your own head in your hands and with this head to kind of form reality, to create reality facing the reflected stream that pours into the camera itself – this function is highly natural for the video".* (Boris Yukhananov in *The Anthology of Russian Video Art*, 2000).

Кейко Сей

Целостность в движении ~ Видеоинсталляция, искусство и медиарынок Восточной Европы переходного периода

Кейко Сей *работает на факультете Студия Видео/Перформанс/Мультимедиа Технического университета Брно, Чешской республики. Сотрудничает с чешскими журналами Umelec и Respekt, автор множества публикаций на японском языке. Куратор таких выставок восточноевропейского медиаискусства, как The Media Are With Us (Будапешт, 1990), Ostranenie (Дессау, 1993), Ex Oriente Lux (Будапешт, 1994), Orbis Fictus (Прага, 1995), читала лекции в Казахстане.*

Когда-то в 80-х годах видеохудожниками Восточной Европы, в то время — таинственной территории по ту сторону железного занавеса, был задуман беспрецедентный в истории видеопроект. Он должен был вобрать в себя всю полноту художественного выражения и запечатлеть высказывания деятелей искусства со всего мира, которые будут отражены на видеокассетах. Проект с участием 1500 художников просуществовал целое десятилетие. Что же стало стимулом для развития этой идеи?

В ноябре 1989-го в Праге было установлено множество видеомониторов, которые транслировали ежедневные новости, смонтированные студентами кинематографических школ, и отчеты гражданских новостных видео-сообществ, отражающие положение и развитие «бархатной революции». Несколько месяцев спустя в атмосфере эйфории в городе проводились весьма популярные показы, состоявшие из впечатляющих видеоинсталляций, которые в точности восстанавливали ход революционных событий.

Чем же была видеоинсталляция для чехов? Что означал для них этот термин? Особая форма, более точно передававшая их жизнь, или же интерпретация событий в художественном плане? Оказывали ли видеохудожники помощь в разработке выставки? Или эти инсталляции представляют собой редкий в творческом отношении вид, самопроизвольное отражение чрезвычайных обстоятельств и желаний народа, неподвластное влиянию истории искусств?

У меня, как куратора, работавшего с представителями видео-арта из разных стран, создававших как весьма крупные, так и малоизвестные работы, видеоискусство Восточной Европе вызывает множество вопросов, что одновременно подсказывает мне, насколько важно рассказать о том, почему же мы делаем видео-арт.

В своем эссе я рассматриваю ситуацию на медийном рынке, с которой мне пришлось столкнуться и говорю о глобальных переменах в Восточной Европе, которые мне довелось увидеть. Речь пойдет прежде всего о тех трех странах, где я в основном работала: Венгрии, Чехословакии и Румынии.

Венгрия

В 1980 году венгерский кинематографист, создатель экспериментального кино и видео Габор Боди, начал работу над новым инновационным проектом *Infermental*, который выходил в форме видеожурнала. Его основной задачей стало создание «инфо-магнитного пространства» и издание ежегодной «энциклопедии, отслеживающей последние тенденции в искусстве и культуре». *Infermental* — первый видеожурнал международного уровня. В течение последующих 11 лет различными редакторами из разных стран были изданы 11 серий. Каждый ежегодный выпуск представлял собой аудиовизуальное произведение продолжительностью от пяти до семи часов, освещавшее последние тенденции в данной области. Учитывая тот факт, что обмен информацией был ограничен, эксперимент Боди основывался на представлении о том, что информация сможет свободно пересекать границы, если она скрыта на маленькой видеокассете. Эти усилия были вознаграждены, и в результате более 1500 художников из 36 стран внесли свой вклад в эти 11 изданий. Территориально проект охватывал различные города, от Берлина, Гамбурга, Будапешта, Выпперталя, Лиона, Роттердама, Ванкувера, Буффало (штат Нью-Йорк), Токио и Вены до Оснабрюка и Скопье. Благодаря этим видеокассетам, мы, ►

Keiko Sei

Solidity in Flux ~
Video Installation, Media Art and Media Landscape in Eastern Europe during the Transition

Keiko Sei *is currently on the faculty of the Video/Performance/Multimedia Studio of the Technical University of Brno, Czech Republic. She has written for Umelec (Artist) magazine and Respekt in the Czech Republic and numerous Japanese publications. She has worked as curator on such seminal Eastern European media exhibitions as The Media Are With Us (Budapest, 1990), Ostranenie (Dessau, 1993), Ex Oriente Lux (Bucharest, 1994), Orbis Fictus (Prague, 1995), and has lectured in Kazakhstan (1999).*

In an unspecified time in 1980, an unprecedented project in the history of video came out of the mind of artists from Eastern Europe, then the mysterious other side of the Iron Curtain. It would collect artistic expressions and statements in video form from all over the world that would be contained in a video cassette. The project took off, even lasted for one full decade, with the participation of 1500 artists. What precipitated this idea?

In November 1989, the capital city of Prague was full of video monitors that showed daily news made by students of film school and a civic video news group reporting the situation and the development of the Velvet Revolution. Some months later, in an atmosphere of euphoria, a popular exhibition that reconstructed the revolution consisted of impressive video installations.

What did the video installations mean to the Czech people? What did "a video installation" mean to them? Was it a form of presenting a more accurate representation of their lives, or were they aware of it in artistic terms? Did video artists help design the exhibition? Or did these installations present a rare form of art, a spontaneous creation of peoples' desire and extraordinary circumstance, not influenced by an imposed history of art?

For a video curator who had watched and worked with representatives of video art from around the world, as well as lesser-known independent video projects, video in Eastern Europe has raised numerous questions in my mind; at the same time, it has also provided me with a crucial answer to the very basic question of why we do video art.

In this essay, I look back on some of the media landscape that I witnessed or in which I was involved during the momentous change in Eastern Europe. I will focus on the three countries that I worked in most: Hungary, Czechoslovakia and Romania.

Hungary

In 1980, Hungarian experimental film and video maker Gábor Bódy launched an innovative video project entitled *Infermental*. With the aim to create an "info-magnetic living-space" and an "annual encyclopaedia of tendencies in art and culture", it took the form of a video magazine. *Infermental* is considered to be the first video magazine on an international scale. Over the next 11 years, 11 editions with an alternating series of editors from different countries were published. Each annual issue compiled approximately five to seven hours of the audio-visual work that represented the latest tendencies in this area. Bódy, coming from a place where information exchange was restricted, experimented with his vision that information could travel across borders more freely if it was hidden in a tiny video cassette. These efforts paid off, and as a result more than 1500 artists from 36 countries contributed to the 11 editions. The editorial cities ranged from Berlin, Hamburg, Budapest, Wuppertal, Lyon, Rotterdam, Vancouver, Buffalo NY, Tokyo and Vienna, to Osnabrück/Skopje. Thanks to these packaged video cassettes, we the video practitioners in ▶

видеохудожники Запада, смогли не только узнать что-то новое о тайной творческой деятельности за железным занавесом, но и получить представление о таких легендарных группах, как «Коллективные действия» в Москве и «Лодзь Калиска» в Лодзи. Что же привнес этот некоммерческий проект в мировую культуру? И как могли люди из тоталитарной Восточной Европы обладать столь выдающейся чувствительностью и обостренным восприятием медиаискусства?

Именно этот вопрос настолько занимал мои мысли, пока я работала видеокуратором в Японии, что, в конце концов, я решила приехать и найти ключ к разгадке.

На протяжении всего периода политических перемен в Венгрии произошло много знаковых, символических событий. Одним из них были похороны Имре Надя в июне 1989 года. Захватывающий дизайн церемонии в стиле конструктивизма был разработан художником и кинематографистом Габором Бахманом и другим кинематографистом, сыном Ласло Райка — человека, ставшего жертвой сталинских показательных процессов, Ласло Райком-младшим. Всего лишь за год до того Бахман использовал ту же площадь, как место постановки своего видео-арт перформанса *«Восточноевропейская тревога»* (1988)[1], созданного в том же стиле русского конструктивизма, где офицер-коммунист излагает свои философские рассуждения женщине, замотанной в огромную накидку в форме красной звезды. «Великолепная драматургия», — думала я, глядя на шикарные черные колонны и белую ткань, которой был задрапирован весь фасад площади Героев перед Дворцом Искусств, и десятки тысяч людей, завороженные этим зрелищем. Бахману удалось сыграть с двумя различными медиа, действующими на двух разных этапах для разных типов аудитории, психологией масс и западно-восточным дискурсом искусства. Меня поразил комментарий местного ученого, который сказал, что это «должно быть, одно из наиболее значимых медиа-событий, проходящих в странах Восточной Европы в эпоху перемен». В 1988-89-х годах, когда в стране происходили значительные изменения, такие художники, как Янош Шугар и Ласло Ревес, и теоретики — Ласло Беке и Миклош Петернак использовали особый жанр — «Интер-Медиа», лаборатория медиа-исследований. В Венгрии уже в конце 90-х в крупных учебных заведениях читались курсы по медиа-теории и медиа-искусству, в том числе в Академии изящных искусств, Академии прикладных искусств и Университете Лоранда Этвёша. «Интер-Медиа» в дальнейшем расширило образовательные возможности для местной культурной элиты.

Это было время, когда Фонд Сороса, со штаб-квартирой в Будапеште, щедро финансировал развитие творческой деятельности в бывших странах Восточной Европы и Советского Союза. Это в определенной мере отражало интерес Джорджа Сороса к медиа. Во многих странах региона, начиная с Венгрии, проводились ранее немыслимые и невозможные выставки по медиа-искусству и технологии.

Средства массовой информации откликнулись на призыв художников, и, вследствие этого, венгерское телевидение стало известно своими исследовательскими и общественными программами на Востоке. В рамках проектов *«Мир видео»* и *«Медиа микс»* продюсера Юдит Коппер было создано множество значительных работ, которые затрагивали различные аспекты современных медиа. В некоторых эпизодах, например *«Борис ТВ»* и *«Video Misa»*, обсуждались последствия и влияние средств массовой информации на вопросы реформы и революции в Восточной Европе и Советском Союзе, *«Похороны»* рассматривали стиль похорон государственных чиновников. Другие серии проекта касались вопросов агитационных видеоклипов, использовавшихся в предвыборной кампании, экспериментального видео и коллекционирования видеокассет. Образовательные программы Коппер в области изучения медиа были сделаны с высоким качеством и адресованы широкой аудитории, и сыграли немаловажную роль.

Тем временем студия Белы Балажа, своеобразная Мекка экспериментального кино в Венгрии, предоставляла технику и дискурсивное пространство не только для крупных художников, но и для политических проектов, в частности, общественно-политического видео-журнала *«Черный ящик»*. Он состоял из документальных видео-свидетельств стремительных перемен в стране и регионе за последнее десятилетие. Его сотрудники постоянно находились под угрозой ареста или оскорблений. Продукт эпохи нового телевидения, он выходил в эфир на кабельных телестанциях, которые вели свое вещание в основном в пригородных районах. Кассеты с журналом привозили на телестанции на велосипеде. Благодаря видео-журналу люди узнавали новости, которые почти не выходили в эфир официальных средств массовой информации.

Развитие экспериментальной арт-сцены, массового сознания, политической деятельности и дискурсивной медиа теории, соединяясь друг с другом, образовывали в некотором отношении венгерский ▶

1 *В восьмом, токийском номере «Infermental».*

the West, were able to learn something about the underground artistic activities behind the Iron Curtain. We could get a glimpse of such legendary performance groups as Collective Actions in Moscow and Lódz Kaliska in Lódz. What brought this visionary project into the world? Why were people in totalitarian Eastern Europe equipped with such an outstanding sense of, and sensitivity towards, media?

The question was so intriguing to me while I worked as a video curator in Japan, that eventually I decided to come to the region to find a clue for myself.

Hungary provided a series of symbolic events like this one throughout the period of political change. Another such event was the funeral of Imre Nagy in June 1989. The spectacular Russian-Constructivist-inspired design of the ceremony was designed by artist and film architect Gabor Bachman and film architect and son of the Stalinist show trial victim Laszlo Rajk, Laszlo Rajk, Jr. Only a year before, Bachman used the same square to stage a performance for his art video *East European Alarm* (1988),[1] with the same Russian Constructivist style, in which a Communist officer offers philosophical thinking when confronting a woman drawing on a huge red-star-shaped cloak. Superb dramaturgy, I thought, taking in the chic black columns and white cloth that covered the entire façade of the Palace of Art at Heroes' Square, and the tens of thousands of people who emotionally watched on. Bachman managed to play with two different media, two different stages and different types of audience, mass psychology and the East-West discourse in art. What struck me even more was the comment of a local scholar who told me that, "This must be the most significant media event in Eastern European change". During the crucial change of 1988-89, artists such as János Sugár and László László Révész, and theoreticians such as László Beke and Miklós Peternák were exercising a particular genre called "Inter-media", a laboratory of media studies. In Hungary, already in the late 90s, there were courses teaching media theory and media art at the main educational institutions, including the Academy of Fine Arts, Academy of Applied Arts and Eötvös Loránd University. "Intermedia" study further enriched the educational opportunities for the local cultural elites.

This was also the time when the Soros Foundation, with its headquarters in Budapest, was generously funding artistic activities in former Eastern Europe and the Soviet Union. Due to this funding possibility, and to a certain extent reflecting on George Soros's interest in media, previously unthinkable and impossible exhibitions of media art and technology art flourished in many countries in the region, beginning with Hungary.

Mass media responded to the artists' call, as well, and as a result Hungarian Television became the most exploratory public television in the political East. Producer Judit Kopper's series *Video World* and *Media Mix* brought out numerous noteworthy productions that intelligently examined various aspects of today's media. As we could see in episodes such as *TV Boris* and *Video Misa*, which discussed the impact and influence of media on the reform and revolution of Eastern Europe and the Soviet Union, *Funeral* that looked at the Soviet-era style of funerals of state officials, and episodes examining election videos, experimental video, and a collector of video tapes, Kopper's programmes offered serious educational quality in a genre of media study to a wider audience, playing a role that could hardly be overlooked.

Meanwhile Béla Balázs studio, the Mecca of experimental film in Hungary, had been providing facilities and discursive space, not only to mighty artists, but also to political projects, notably a political video cassette magazine, *Black Box*. The video magazine witnessed and documented the decade of dynamic change of the country and the region, often taking the risk of arrest or abuse. A product of an era of new television distribution, it had taken advantage of cable TV stations that had spread mostly in the suburban social housing area, the cassettes delivered to these stations by bicycle. Thanks to this video magazine, people acquired news that had hardly been seen in the official media.

The dynamics of the experimental art scene, mass consciousness, political activism and discursive media theory intermingling with each other was in certain ways a Hungarian phenomenon. With this base, when the Romanian Revolution happened in December 1989, media scholars in Hungary immediately recognised the significance of the first revolution that took place in a TV station; consequently, we could organise an ▶

1 *Included in Infermental 8 Tokyo edition.*

феномен. Благодаря этому, в декабре 1989 года, когда произошла румынская революция, медиа-специалисты в Венгрии сразу же поняли значение захвата телецентра. Поэтому мы смогли организовать международный симпозиум, который состоялся в апреле 1990 года в Будапеште — спустя три месяца после событий в Румынии — чтобы обсудить этот уникальный момент в истории, уделяя особое внимание теоретическому медиа-анализу[2].

В других странах Восточной Европы развитие медиа искусства происходило несколько иначе.

Чехословакия

«Новый видеожурнал» — чехословацкий аналог «Черного ящика» — никогда не выходил на экспериментальной киностудии, например. Я должна особо отметить, что этот новостной видео-журнал был подготовлен художниками, дизайнерами, кинематографистами, журналистами и политическими активистами. Один из продюсеров, Павел Качирек, заявил, что они всегда считали его художественным проектом. Однако арт-контекст проекта существенно отличается от венгерского, где концептуальный и философский дискурс в рамках работ по искусству создавал целую отдельную вселенную.

«Новый видеожурнал» был задуман Ольгой и Вацлавом Гавелами в середине 80-х для распространения новостей, о которых не говорилось в официальных средствах массовой информации. Их система «самиздатата» была построена по схеме пирамиды: они просили человека, к которому попадал в руки экземпляр журнала, сделать пару-тройку копий, а затем раздать их как можно большему количеству людей, чтобы каждый экземпляр был многократно размножен. Этот метод так же уникален, как и «велосипедная доставка» *«Черного ящика»* и церковная сеть польской видеостудии Гданьска. Все они были изобретены как реакция житейской мудрости на тоталитарный режим. В то время в Чехословакии любое копирование — будь то документ или аудиокассета — было запрещено, поэтому, чтобы решить проблему с нарушением закона, каждый экземпляр назывался «оригиналом». Все выпуски начались весьма впечатляющим анимационным логотипом и освещали подпольную художественную деятельность и театр абсурда, политические новости и социальные вопросы. Художники и дизайнеры, которым приходилось работать в условиях чешского андеграунда, находились под сильным влиянием культуры хиппи и панк-движения в Соединенных Штатах. Группа «Plastic People of the Universe» и поэт Иван Ироуш вызвали волнения в коммунистическом обществе 70-х годов, затем началось движение «Хартия 77», развернутое Вацлавом Гавелом. Их вдохновляли Фрэнк Заппа, группа «Velvet Underground», Джозеф Хеллер (находившийся под влиянием Ярослава Гашека) и «Живой театр»[3]. Таким образом, связь с американской культурой проявляется в Чехословакии гораздо более явно, чем в любой другой стране Восточной Европы.

В отличие от музыки, театра, авангардного кино и анимационных фильмов, завораживающей «новой волны» чехословацкого кино, независимое видеоискусство и медиа-арт сцена в Чехословакии были практически неизвестны за пределами страны даже в конце 80-х. Мне удалось без каких-либо предварительных договоренностей и вынужденных контактов с государственными учреждениями найти свой собственный выход на этих людей. К счастью, я познакомилась с группой молодых кинематографистов, снимавших на улице, втайне от властей[4]. Они оказались самыми молодыми членами чешской группы сюрреалистов во главе с Яном Шванкмайером, а после того, как деятельность мультипликатора стала практически запрещенной государством, у меня появился доступ к самиздатовским фильмам и видео-сцене. Между тем, я обнаружила, что одна из областей, которые привлекли мое внимание, была отмечена полускрытой, тем не менее, довольно значимой традицией проведения «закрытых показов». Даже профессиональным кинематографистам или деятелям искусства приходилось прятаться под маской режиссеров-любителей, снимая короткие фильмы о посещении семьей зоопарка. Некоторые компоненты этого жанра позже вплелись в творчество художников нового поколения, которые начали свободно изображать повседневную деятельность и личную жизнь в пост-революционном стиле. Наглядным примером этого являются работы Иржи Давида и Вероники Бромовой.

2 *Международный симпозиум «Медиа с нами! Роль телевидения в румынской революции», 6-7 апреля 1990 года, Дворец искусств, Будапешт.*

3 *Старейший экспериментальный театр в Соединенных Штатах, основан Джудит Марина и Джулианом Беком в 1947 году в Нью-Йорке.*

4 *Короткометражный фильм «Мертвый лес» съемочной группы «Bulšit» вошел в 9-й венский выпуск «Infermental».*

international symposium in April 1990 in Budapest — only 3 months after the event — to discuss this unique moment of history, focusing on a media theoretical analysis.[2]

The dynamics, however, had slightly different components in other Eastern European countries.

Czechoslovakia

Original Video Journal, a Czechoslovak equivalent to Black Box, e.g., had never been produced at an experimental film lab. I must note that this influential video news journal had been produced by artists and designers, as well as filmmakers, journalists and political activists, and one of the producers, Pavel Kačíirek, stated that they had always considered it as an art project. Their art context, however, was different from that of Hungary, where conceptual and philosophical discourse within an artwork had built up a whole universe on its own.

Original Video Journal was initiated by Olga and Vaclav Havel in the mid-80s with the aim to distribute news that had not been reported in the official media to citizens. Their distribution system was pyramid-scheme-like: they encouraged a receiver of a copy of the journal to copy a couple or more, and then hand the copies to more people so that each copy multiplied. The method was as unique as that of the bicycle-delivered *Black Box* and Polish Gdansk Video Studio that used a church network. All were invented from an everyday wisdom in reaction to the totalitarian environment. In Czechoslovakia, at the time, any copying activity — whether it was a document or a music tape – was prohibited; hence, the legal problem was humorously solved by calling every copy "original". Each edition began with an impressive animation logo, with plenty of coverage of underground artistic activities and absurd theatre, political news and social affairs. The artists and designers around this Czech underground scene had been strongly influenced by the hippie and punk movements of the United States. The band Plastic People of the Universe and their poet Ivan Jirous caused a stir in the Communist society of the 1970s, thereupon leading the Charter 77 movement initiated by Vaclav Havel. Their inspiration was Frank Zappa, Velvet Underground, Joseph Heller (who was influenced by Jaroslav Hašek) and The Living Theater.[3] The scene's tie with American culture was thus far more overt than in any other country in Eastern Europe.

Unlike the music, theatre, avant-garde film, animation film and the mesmerising Czechoslovak New Wave cinema, the independent video art and media art scenes in Czechoslovakia were virtually unknown outside the borders even in the late 1980s. Without any prior connection, and reluctant to get in touch with any official institution, I had to manage to find a clue on my own. Luckily, I came across a group of young filmmakers recording animation on the street, avoiding the eyes of authority.[4] They turned out to be the youngest members of the Czech Surrealist group headed by Jan Švankmajer, and since the animation master was practically banned by the state, I could open up a contact with the Samizdat film and video scene. Among what I discovered, one of the areas that caught my attention was a quiet but nevertheless distinctive tradition of what they called "private film". Even a potential master of cinema or art disguised him/herself as a Sunday filmmaker, and made a short film about a family visiting the zoo. A component of this genre later merged in the works of the new generation of artists who started to freely expose their daily and private lives as a post-revolutionary artistic style, which can be seen in the works of Jiří David or Veronika Bromová.

1989 was also the year that left a landmark on the history of media art in Czechoslovakia. Artists from various practices, including Dr Jaroslav Vančat from conceptual and pedagogic art, and Radek Pilař from animation, got together to initiate the first video art show in a museum context, entitled *Video* ▶

2 *The Media Are With Us! The Role of Television in the Romanian Revolution International Symposium, 6-7 April 1990, Palace of Art, Budapest.*

3 *The oldest experimental theatre company in the United States, it was founded by Judith Marina and Julian Beck in 1947 in New York.*

4 *The short film that was filmed then, Dead Forest by the group Bulšit film, is included in Infermental 9 Viennese edition.*

1989 был также годом, который оставил значительный след в истории медиа-искусства в Чехословакии. Художники, использующие разные методики работы, включая д-ра Ярослав Ванцата с его концептуальным и педагогическим искусством, и аниматора Радека Пилара, собрались вместе, чтобы начать первый видео-арт показ в рамках музея, который они назвали *«Видеосалон»*[5]. Это событие состоялось в Музее техники в предреволюционное лето 1989. Втайне ото всех художники изучали видео работы и инсталляции таких художников, как Нам Джун Пайк и Билл Виола, опубликованные в журналах по искусству, которые можно было найти в национальном художественном архиве, где работал д-р Ванцат. Потом они провели однодневную выставку, где представили уже собственные видео-инсталляции. В том же году это объединение создало союз видео-художников и, вскоре после революции, 9 января 1990 года на специальной конференции Ассоциации творческих работников, где собралось 4000 участников, они объявили о рождении чехословацкого видео-арта. За этим последовала серия показов в галерее «Манеж», в том числе — второе мероприятие, проведенное объединением художников. В каталоге чешской выставки медиа-искусства, который был издан несколько лет спустя, опубликованы мои воспоминания очевидца: «... там была потрясающая атмосфера. Люди обсуждали решение различных проблем, планы на будущее, и способы использования технологий. Этот период был запоминающимся и ценным моментом в истории чешской медиакультуры"[6].

Рядовые граждане также представили свои впечатляющие независимые медиа-работы — сравнимые с постановкой для похорон Имре Надя в Венгрии — в центре массового движения. Спустя неделю после начала революционных процессов, они установили видеомониторы по всей Праге, которые ежедневно транслировали видео новости, монтирующиеся в режиме нон-стоп производителями *«Нового видеожурнала»* и студентами киноакадемии FAMU. Огромные громкоговорители были установлены перед зданием Национального театра, они передавали выступления революционеров-диссидентов во время сотен дискуссий и форумов. Таким образом, люди полностью находились в курсе происходящего. Сразу после революции весной 1990-го года была организована выставка реконструировавшая события революции под названием *«Выставка демократии»*[7]. Для ее проведения наряду с музеями использовались также пространство общественных мест. Это была одна из самых интересных видео-инсталляций, которые мне довелось видеть. Видеомониторы с фотографиями сотрудников милиции и активистов в натуральную величину, различные арт-объекты, символизировавшие повседневную жизнь, страдания и будущее — все это было настолько спонтанно, привлекательно и всеобъемлюще, а главное действительно отражало народные настроения. Это был уникальный исторический момент, который никогда не повторится и навсегда останется в памяти его свидетелей.

После революции начался процесс возвращения (или частичного возвращения) ранее сосланных медиа-художников, в том числе Михаила Белицкого, Павла Сметаны, Давида Враны, куратора Милоша Войцеховского, крупного медиа-арт художника Вуди Васюлки и влиятельного еврейского медиа-философа Вилема Флуссера, который способствовал дальнейшему процветанию арт-сцены. Конкуренция между столицами трех провинций — Прагой, Брно и Братиславой — также стимулировала этот процесс. Возвращение эмигрантов усиливало растущую необходимость пересмотра истории медиа-искусства и технологии в Чехословакии, включая роль чешских эмигрантов дома и за рубежом. Результатом этого явилась выставка и новый проект *«Orbis Fictus (Воображаемый город): Новые медиа в современном искусстве»*, созданный Пражским Соросовским Центром современного искусства в 1995–1996 гг.[8]

Я решила более пристально рассмотреть данный вопрос, и оказалось, что довольно крупный медиа-арт проект использует технологии, которые были разработаны во времена коммунистического режи-

5 *Группа «Видеосалон», в которую входили режиссеры Петр Скала, Томаш Кепка, Иван Татичек, фотографы Павел Шойфлер, Павел Ясанский, Михал Пацина, Ясонь Шильган, художники Люси Свободова, Вера Гейслерова, Ленка Штарманова, Катерина Щойфлерова, Роман Милерский, Рене Слаука и архитектор Миро Допыта. Группа во главе с Петром Скала существовала в течение нескольких лет с 1993 года, пока не прекратила свою деятельность.*

6 *«Orbis Fictus: Новые медиа в современном искусстве» (каталог выставки), Соросовский Центр современного искусства, Прага 1995 — 1996 год.*

7 *Выставка проходила с мая по июнь 1990 года в U Hybernů и окрестностях Праги. Это была в основном реконструкция «бархатной революции» в художественном оформлении.*

8 *Выставка проходила с 30 ноября 1995 по 1 января 1996 года в школе верховой езды Валдштейна, Прага. Участвовали: Любор Бенда, Вероника Бромова, Дэвид Кайтамл / Фридрих Ферстер, Любомир Чермак, Давид Черны, Федерико Диас / Дега, Войта Дукат, Михаил Габриэл, Люси Свободова, Милан Гастар, Мартин Джанисек, Моника Карасова, Павел Коприва, Томаш Масин, Роберт Новак, Элен Радова, Томаш Руллер, Шарка Седлачкова, Зденек Сикора, Сильвер,, Ян Трнка, Янка Видова-Зашкова, Милош Войтеховский / Тьебе ванн Тьен, Лабиринт.*

Salon,[5] at the Technical Museum in the summer of the year that would see the revolution. They had been discreetly studying the video art and video installation of artists such as Nam June Paik and Bill Viola from the art publications they could find at the National Art Archive, where Dr Vančat worked. Then they tried out video installation on their own for a one-day exhibition. Later that year, the same association created a union of video artists, and shortly after the Revolution, on 9 January 1990, they declared the birth of Czechoslovakian video art before 4,000 participants at a special conference of the Association of Fine Artists. That was followed by a series of screenings at Gallery Manes, including the group's second show. The catalogue of a Czech media art exhibition that took place years later contains my eyewitness account: "...there was a compelling atmosphere of people discussing how to solve problems, what the future would be, and how the technology could be used. That period was a memorable and valuable moment in the history of Czech media".[6]

Ordinary citizens of Czechoslovakia also presented their own spectacular display of independent media — just like the stage for Imre Nagy's funeral in Hungary – in the sea of mass in flux. Just after the week-long process of the Revolution began, they set up video monitors at numerous locations throughout Prague. These monitors showed daily video news that had been produced non-stop by *Original Video Journal*, as well as students of FAMU (film academy). Huge speakers were set up in front of the National Theatre, transmitting the voices of dissident-revolutionaries during hundreds of forums and discussions. The ears and eyes of citizens were thus amplified and echoed throughout the country. Right after the Revolution in the spring of 1990, they organised a re-enactment exhibition of the Revolution, entitled *Exhibition of Democracy*,[7] using a museum location as well as public spaces; and this is where I saw the most impressive video installations I had ever seen anywhere. The video monitors, which were integrated in human-size cut-out photos of policemen and activists, decorated in objects that symbolised their daily life, suffering and future, were spontaneous, appealing and, overall, made from the peoples' genuine desire. This was yet another unique moment, never to be repeated, and it will remain in the memory of anybody that witnessed it for an eternity.

After the Revolution, the return or partial return of exile media artists, including Michael Bielicky, Pavel Smetana, David Vrana, curator Miloš Vojčecovsky, media art giant Woody Vasulka and influential Jewish media philosopher Vilém Flusser contributed to further flourish the scene. Competition among the capitals of the three provinces — Prague, Brno and Bratislava — stimulated it, as well. And with these expats' returns came the growing need to re-examine the history of media art and technology in Czechoslovakia, including the role of Czech emigrants abroad and at home. The result was the exhibition and the publication project, *Orbis Fictus: New Media in Contemporary Art*, organised by Soros Center for Contemporary Art — Prague from 1995 to 1996.[8]

Related to this issue was my observation that a potentially significant media art project was one that would use technology that had been developed by the Communist regime for Cold War military use. Czechoslovakia had been one of the leading producers and exporters of weapon technology in the world, and during the Communist era, it had been secretly exported to, and used by, various states and groups, even rogue ones. And this made Czechoslovakia distinct from other countries in Eastern Europe. Technology was developed here; there had been many inventions that had been exported to other countries. Moreover, similar to the ▶

5 *The group was called Video Salon, and members included filmmakers Petr Skala, Tomáš Kepka, Ivan Tatíček, photographers Pavel Scheufler, Pavel Jasanský, Michal Pacina, Jasoň Šilhan, visual artists Lucie Svobodová, Věra Geislerová, Lenka Štarmanová, Kateřina Scheuflerová, Roman Milerský, René Slauka, and architect Miro Dopita. The group was led by Petr Skala from 1993 for a few years, until group activities gradually ceased.*

6 *Orbis Fictus: New Media in Contemporary Art [exhibition catalogue], Soros Center for Contemporary Art — Prague 1995-96.*

7 *The exhibition was held from May to June 1990 at U Hybernů and the surrounding area in Prague. It was basically a reconstruction of the situation during the Velvet Revolution in a slightly more artistic setting.*

8 *The exhibition was held 30 November 1995 — 1 January 1996 at Valdstein Riding School, Prague. The participating artists were: Lubor Benda, Veronika Bromová, David Cajthaml/Friedrich Förster, Lubomír Čermák, David Černý, Federico Díaz/Degat, Vojta Dukát, Michal Gabriel, Lucie Svobodová, Milan Guštar, Martin Janíček, Monika Karasová, Pavel Kopřiva, Tomáš Mašín, Robert Novák, Elen Řádová, Tomáš Ruller, Šárka Sedláčková, Zdeněk Sýkora, Silver, Jan Trnka, Janka Vidová-Žáčková, Miloš Vojtěchovský/Tjebbe Van Tijen, Labyrint.*

ма с целью ведения холодной войны. Чехословакия была одним из ведущих производителей и экспортеров оружия в мире, и в коммунистическую эпоху оно тайно экспортировалось и использовалось различными государствами и объединениями, включая мошенников.

И этим Чехословакии отличалась от других стран Восточной Европы. Здесь разрабатывалась технология; множество изобретений позже были экспортированы в другие страны. Кроме того, как и в братском Советском Союзе, технологические арт-разработки использовались с целью официальной пропаганды. Помимо известных примеров успеха театра «Латерна Магика» на выставке ЭКСПО 1958 в Брюсселе и интерактивного фильма «Кино-автомат» на ЭКСПО-1967 в Монреале, другие аудио-визуальные нововведения были экспортированы и представлены в различных странах, таких как Индия, Иран и Япония. Интересно, что некоторые из них, например, «Кино-автомат» и «Кинолабиринт», провозглашали демократию в интерактивной форме — путем голосования и многовариантности — в начале 1967 года. Даже эти аспекты использовались в целях коммунистической пропаганды. Я могу утверждать, что в отличие от Венгрии, где медиа-искусства развивалось в форме теоретического медиа-дискурса, в Чехословакии оно существовало в среде, где сталкивались несколько противоположных жанров — например, «Латерна Магика» и частные работы — и соревновались друг с другом, чтобы, с помощью технологий, завоевать сердца и умы граждан. В целом технологическое развитие в этой коммунистической стране было преимуществом для художников, если оно использовалось с гибкостью, мудростью и чувством юмора.

Румыния

В конце 1989 года одной из последних существующих тоталитарных крепостей была Румыния. Только сегодня мы можем увидеть работы Иона Григореску, Константина Флондора и других художников, которые были тайно созданы во времена диктатуры Чаушеску, а до декабря 1989 года такое вряд ли можно было даже представить. Медиа-сенсацией здесь стала революция, произошедшая в телестудии, впервые в мировой истории. Мы видели демагогические субтитры[9] (например, «Роялисты подмешали яд в воду — не пейте ее!») таинственным образом появлялись на экране снова и снова во время трансляции. Мы видели психоделические цвета (связанные с техническими накладками), которые оттеняли лица крайне нервных революционеров и обычных граждан, захваченного сына диктатора, которого привели в студию, и мертвое лицо Чаушеску. Сила таких «картинок» была настолько велика, что казалось, нет медиа-искусства, которое могло бы соперничать с этим зрелищем. Андрей Ужица и Харун Фароки слишком хорошо понимали это, поэтому ввели сценические элементы в фильм, снятый на медийной основе, где анализируются различные «взгляды» видеокамер, которые стали свидетелями революции в *«Видеограммах революции»* (1992).

Независимое видео появилось в тот момент, когда только-только завершились основные события. Группа «Социальный диалог» — главное гражданское объединение — создала видео-секцию, которая немедленно приступила к выпуску новостей и отчетов. Позже она стала независимой видеостудией «Video Est». Студия сняла серию сюжетов о президентской избирательной кампании Эмиля Константинеску. Это были первые предвыборные видеоролики в Румынии. Другая видеостудия, FAV, специализировалась на производстве документального кино с некоторыми художественными особенностями, благодаря талантливым видео-художникам, таким, как Виви Драган-Василе и Александру Соломон. В трансильванском городе Клуж-Напока художник Ксилла Коэнцей выпустила большой документальный видеофильм. Как мы можем видеть, в первые годы становления независимого видео в Румынии довольно сильны тенденции художественной документалистики.

В 1993 году Соросовский Центр современного искусства в Бухаресте провел первую выставку медиа-искусства, *«Ex Oriente lux (Свет с востока): румынская видео-неделя»*[10]. Впервые у художников появилась возможность принять участие в румынской выставке на условиях, которые мы на Западе воспринимаем как обычную практику — художник вносит предложение, получает заказ и может воплотить проект в соответствии с утвержденным планом. Организаторы предприняли довольно смелый шаг, выбрав медиа-арт работы для такого случая. Для меня это была хорошая возможность по-

9 *«Телеопы» — от сокр. Television Opaque Projector.*

10 *Выставка «Ex Oriente lux» прошла с 24 ноября по 20 декабря 1993 года, выставочный зал «Даллес», Бухарест. Участники: Александру Антик, Иожеф Барта, Джудит Эгед, Ласло Уйвароши, Александру Патаникс, Амалия Пержовски, Дан Пержовски, Кисс-Пал Сабольч, subREAL, Сорин Време. «Румынская видеонеделя» прошла 25-28 ноября 1993 года в выставочном зале «Даллес», Бухарест.*

Big Brother Soviet Union, the technological development in art had been used for an official propaganda purpose. Besides the famous examples of success of Laterna Magika at EXPO 1958 Brussels and Kino-Automat at EXPO 1967 Montreal, various other audio-visual innovations had been exported and presented in different countries, as far-flung as India, Iran and Japan. Interestingly, some of them, the Kino-Automat and Cinelabyrinth in particular, manifested a concept of democracy in a form of interactivity — voting and multiple choices — as early as 1967. And even those aspects were used for propaganda purposes by the Communist state. I could probably argue that contrary to Hungary, where media art had been developed in a discourse of media theory, media art in Czechoslovakia had been developed in an environment where contra-genres — such as Laterna Magika vs. private films — competed with each other to win the hearts and minds of citizens, using technology. Overall, the technological development in this Communist country was an advantage for artists when it was used with resilience, wisdom and a sense of humour.

Romania

In the end of 1989, one of the last remaining totalitarian fortresses was Romania. Only nowadays are we able to see works of Ion Grigorescu, Constantin Flondor and other artists, that were created secretly under Ceauşescu's dictatorship; before December 1989, this was hardly imaginable. The media sensation en mass here was the Revolution, which happened in the TV studio for the first time in world history. We saw psychedelic colours (due to a technical problem) that tinted the faces of extremely nervous revolutionaries and ordinary citizens. We saw demagogic telops[9] (a message such as "Royalists poured poison into the water — don't drink the water!") that mysteriously appeared over and over during the broadcasting, the captured son of the dictator brought into the studio, and Ceauşescu's dead face. The impact of these images was such that it seemed no media art would be able to compete with this spectacle. Andrej Ujica and Harun Farocki recognized it too well to have turned the spectacle into a media-theory-based film that analysed different eyes of video cameras that witnessed the Revolution in their *Videograms of Revolution* (1992).

Independent video emerged at a time when the event had hardly ended. Group of Social Dialogue, the main civic group, created a video section, which started producing video news and reports. It later became an independent video studio called Video Est. The studio produced a series of election campaign video for presidential candidate Emil Constantinescu for the first presidential election — the first election campaign video in the country. Another video studio called FAV was more focused on documentary film with artistic flavour, with the help of talented videomakers, such as Vivi Dragan-Vasile and Alexandru Solomon. In the Transylvanian city of Cluj Napoca, artist Csilla Könczei has produced powerful artistic documentary videos. As seen in these cases, the early years of independent video in Romania saw a trend in artistic documentary.

In 1993, the Soros Center for Contemporary Art — Bucharest organised the first media art exhibition, *Ex Oriente Lux: Romanian Video Week*.[10] It was also the first time that artists had an opportunity to participate in an exhibition in Romania in conditions that we perceive as normal practice in the West — an artist submits a proposal, get commissioned, and is able to realise the project according to the plan. The organiser took a somewhat bold step to choose media art for this occasion. For me, it was an opportunity to work with talented Romanian contemporary artists who flexibly and profoundly adapted element of video media in their usual medium. The process of the exhibition was as follows: I first toured different cities across the country for a seminar of video art, and then we called for applications. The first application process revealed a curious phenomenon: the majority of the applicants were Hungarian minority. This seems to have been due to the fact that they lived in the border area, where they could receive Hungarian or Yugoslavian television easier than residents in inner Romania. There had also been more flow of travel (information) among the Hungarian community between Hungary and Romania. ▶

9 *Short for Television Opaque Projector; these are captions or ticker-text.*

10 *Exhibition Ex Oriente Lux : 24 November — 20 December 1993, Dalles Hall, Bucharest. Participating artists were: Alexandru Antik, Josef Bartha, Judith Egyed, László Ujvárossy, Alexandru Patatics, Amalia Perjovschi, Dan Perjovschi, Kiss-Pál Szabolcs, subREAL, Sorin Vreme. The Romanian Video Week: 25-28 November 1993, Dalles Hall, Bucharest.*

работать с талантливыми современными румынскими художниками, которые способны легко и вместе с тем очень глубоко адаптировать медийные элементы к своим обычным художественным средствам. Выставка проходила следующим образом: прежде всего я проехала по нескольким городам по всей стране для проведения семинара по видеоарту, а затем мы объявили о подаче заявок. Первый этап выявил любопытную тенденцию: в большинстве случаев заявителями были представители венгерского меньшинства. Как нам кажется, это связано с тем, что они жили в приграничной зоне, где могли получить доступ к венгерскому или югославскому телевидению намного легче, чем жители центральной части Румынии. Также было отмечено увеличение потока информации внутри венгерского общества между Венгрией и Румынией. Жесткий контроль Чаушеску, напрямую затрагивавший средства массовой информации, и в целом ситуация со СМИ в регионе, таким образом, выражались в мельчайших деталях, поэтому видеотематика выставки представляла особый интерес. На протяжении всего процесса подготовки было видно, что художники способны работать в любых условиях, используя их по максимуму. Дан Пержовски, например, уже сделал рисунок отличительной чертой своих работ — портретных мини-мультфильмов. Для этой выставки, он решил попробовать поработать с видео, из-за отсутствия большого экрана, о котором он просил сначала, ему пришлось опробовать маленький видеомонитор, который должен был сканировать портреты. Затем он усовершенствовал его с помощью беспроводной передачи данных[11].

Такие художники, как Дэн Пержовски заставляют меня думать о настоящем моменте (2009 год). Они по-прежнему делают то же, что и 20 лет назад, но только уже в другой обстановке. Они должны как-то справляться с новыми проблемами, такими, как например, агрессивный капитализм и рост национализма. Экран больше не означает новых перспектив — он просто используется для показа конечного результата. Раньше видеоинсталляция поражала меня своей целостностью в движении в переносном смысле. «Целостность» ее в том, что при таких специфических обстоятельствах она могла сохранять основные принципы, высокопрофессиональный уровень, отражать дух времени. Я думаю, это одна из главных задач искусства того времени — будь то видео-инсталляция, отдельная видеоработа или саунд-арт — вдохновлять художников и зрителей, и проводить бесчисленные увлекательные мероприятия. А это в свою очередь стимулировало движение вперед. Целостность едва ли была культурным или теоретическим направлением в течение десятилетий. Но она сыграла важную роль в видео и медиа искусстве Восточной Европы переходного периода. Видеоинсталляция вдохновила нас на пересмотр и переосмысление тех обстоятельств, что складывались в каждой отдельной стране и культуре в эпоху зарождения видео-арта. В этом отношении мы всегда можем найти «целостность» в чем-то.

Написано для публикации в «Транзитленд», 2009

11 *Сканирование 1993.*

Ceaușescu's tight control on the media, and overall the media situation in the region, was thus reflected in a tiny detail like this, and from this perspective, it was worthwhile to try out video as an exhibition subject. Throughout the whole process, artists proved the capacity to cope with any given condition and use it to the maximum. Dan Perjovschi, for example, had already been drawing the hallmark of his work, mini cartoon portraits. For this exhibition, he decided to try the video medium, and because of the unavailability of the larger monitor that he initially requested, he tried out a small video monitor that would scan the portraits. He then elaborated it by using a wireless transmission device.[11]

Artists like Dan Perjovschi make me think of today, the year 2009. They continue what they were doing 20 years ago in their artworks, but in a different environment. They are coping with new problems, such as ever aggressive capitalism and rising nationalism. Monitors in the city no longer present a potential: they merely showcase an end game. Back then, video installation struck me as solidity in flux in a metaphorical sense. "Solidity" in that particular circumstance represented a sense of maintaining one's principle, or in artistic terms, a spirit. I believe it was one of the purposes of art at that time — whether it was video installation, single channel video or sound art: it inspired the imagination of artists and the audience, and triggered countless exciting activities. And those activities stimulated and pushed the flux forward. Solidity has been hardly a cultural or theoretical trend for decades. But it did play a significant role in video and media art in Eastern Europe at a time of sensational change. Video installation in Eastern Europe inspired us to re-examine how and under what circumstances early video art was created in each different country and culture. In that study, we might always find "solidity" somewhere.

Written for publication "Tranzitland", 2009

11 *Scan 1993.*

Алексей Исаев

Видеоарт и альтернативное телевещание. ТВ-арт?

Алексей Исаев (1960–2006) *— медиахудожник, теоретик, исследователь, куратор, занимался интерактивным искусством и компьютерной анимацией. Основатель и директор Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб» (1999–2006), основатель и программный директор Медиа Форума в рамках ММКФ (с 2000 года). Куратор фестиваля арт-ресурсов в Рунете «Да-Да-Net». Член Союза кинематографистов РФ (комиссия по новым экранным технологиям), член Российской Академии Интернета.*

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 стадиальном 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.

Особенность российской ситуации в области развития телекоммуникационных технологий характеризуется изначальной замкнутостью телевещания 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 телевещания, 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 социо-культурных 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 рампы. 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 карнавальной культуры Бахтина, они не создали альтернативного ТВ. Они создали феномен российской видео-культуры.

Alexey Isaev

Video Art and Alternative TV Broadcasts. TV art?

Alexey Isaev (1960–2006) *— Media artist, theoretician, researcher, curator, interactive artist, computer animator. Founder and director on the information and research centre MediaArtLab, 1999-2006. Founder and program director of the Media Forum in the frameworks of the Moscow International Film Festival since 2000. Curator of the art resource 'Da-Da-Net' festival in the Runet Member of the Russian Federation Cinematographers Union (New Screen Technologies Committee) and of the Russian Internet Academy.*

Video technology got into the hands of Russian artists only by the end of 1980s-1990s. The arrival of new technologies significantly influenced changes in the creative identity of individual artists as well as contemporary art scene as a whole. During this period the idea of artistic expansion into TV broadcast using both technology and individual artistic strategies became very important. Despite of the mass character of this phenomenon on the contemporary art scene, it is difficult to identify stages the process by which an artists' dependency on mass media is developed. Rather, it is characteristic for video art in its professional, national and historical range. We can remark on the overall tendency of mutual penetration between individual consciousness and the public one and back through mass-media technologies. In this case, the artist becomes a medium of the media space. It is one of the basic characteristics of the nature of art from its roots and to this day; it does not depend on the environment of the artist, allowing us to interpret the role of the video artist as a spiritualist, ventriloquist and an artful dodger. Regardless of our medium's location, the country he is in and technological advancement of the civilization, he will always use an opportunity to become a center of attention. TV broadcast of the XXth century presented him with new possibilities. The entire historical diversity of artistic manipulations with the viewer and his own image became available to him through the use of mass media technologies on a TV screen. On the other hand, television due to the technology of a virtual broadcaster and the possibility to transform its informative-communicative channels into super-reality of the viewers' existence, itself is turned into a mutant medium who constantly changes its appearance.

The distinctive feature of the development of Russian telecommunication technologies is characterized by the initial restrain of TV broadcast into the set ideological shape of the state's a doctrine. This non-alternative TV period lasted till the end of 1980s. Before that time TV was not the object of attraction for the art scene, as it was only perceived as one of the many ideological symbols of the Soviet era. The early 1990s are now remembered as a time of democratization of our society and television, which unlike the one in Europe, was quickly over. On a scale of Russian history these were two 5-year periods, each of them motivated by internal and external political factors. The collapse of Soviet Empire and social-cultural canons provoked the emancipation of unconscious self of Russian mentality. The contemporary culture was acutely sensitive to the ontological vacuum of the mass-media space. It was the turn of the artistic community to express its talents as mediums under conditions of glasnost and open borders. By that time contemporary art had already gained a solid experience of various art tactics and strategies that could be used in new communicational channels, considering the fact that video recorders were available to the public. Video editing studios with simple equipment and technologies grew in numbers. Various art works and art projects for TV appeared, as well as with TV programmes on contemporary art. The phenomenology of alternative TV in Russia is born from the artists' need to present their social, cultural and aesthetical position in the space of mass media.

This happened due to de-sacralization of culture as a whole, which made an impact on the taboo zone of the contemporary art, left with no opposition to the ideology and in a marginal position. Fashion, as one of the criterions of contemporary art evaluation (according to Boris Groys) likes to be in the spotlight. Russian artists' attacks on TV are similar to the comments from the audience or video messages unread by a TV show host, they lack both physical and social content (excepting the actions of A. Osmolovsky and the E.T.I group). While creating pseudo artistic, pseudo TV spaces, sucking like parasites on the clichés of mass media consciousness, being ironic in the style of Bakhtin's carnival culture, they never created an alternative TV. They have created the phenomenon of Russian video culture.

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»*[1]. Перестройка СМИ, включая ТВ, базировалась не на эстетических и социо-культурных экспериментах, а на провокативных социально-политических интригах, что соответственно и воспринималось медиумами как социо-культурный 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.

«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»[2].

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 нелицензионных 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.

Московские художники в противоположность Питеру работали в жанре делания авангардных концепций телевещания и в основном апеллировали к эстетизации технологии. Deus ex machina, 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... 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*. 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 видео- авангарда 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 вливания 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 бретер Александр Бренер связно ответил стихотворением:

1 *Кейко Сэй. История развития видеоарта в Центральной и Восточной Европе. — В сб. ст. «Остранение», Германия, Баухауз, 1993. С. 24.*

2 *Дмитрий Пименов. Медиа технология московских радикалов. — В кн. «Против всех П.». М., 2001. С. 73.*

Keiko Sei, an expert on Eastern European video art, has remarked: *"Considering video in each separate country you need a long discussion, because video is a window into society".*[1] Mass media restructuring, which included TV, was based not on aesthetic and socio-cultural experiments, but on provocative socio-political intrigues, which was perceived by mediums as the socio-cultural order. It was due to this trend that radical Moscow art could get through to its viewer, if only in news items. Camera served as documenting device, while art projects, connected with the experience of "organic interrelation" between the artist and TV were pushed out to the media space periphery.

"Moscow radicals worked not with the history of art, not with the historical actionism, they worked exactly with the public opinion. Their goal was to drag to light and demonstrate the laws of functioning for the public opinion, such as exception strategy, ostracism or recognition, promotion".[2]

The Pirate TV of Saint-Petersburg is rightfully considered to be the most striking manifestation of the artistic mystification. The very name speaks of the specifically Russian problem of contemporary art introduction into mass media (perhaps with a hint at the pirate image of the entire Russian TV, including broadcast of unlicensed shows and cloning of western channels clichés).

The characters that have realized this action with the "Life of art is an insinuation of life" slogan are also typical. This phenomenon is defined by an anthropomorphism which is characteristic of the Saint-Petersburg' community of artists, which is famous for tendentious Neo-Platonist games that make their insinuations stylistically distinct from those of Moscow and other cities.

Moscow artists contrary to those from Saint-Petersburg worked in the genre of creating avant-garde concepts of television and mainly appealed to the aestitization of technology. Deus ex machina is an artistic concept of the early twentieth century, which lies at the convergence of art and technology, has regained its right to exist. The Moscow contemporary art community is also defined by the beyonsense of "political" strategies and, of course, manifests and radical manifestations... The Moscow situation is characterized by a reflection on the mass media as a technology which modernizes contemporary culture. This is most distinctly shown in the *System of Own TV* project of the *Studio of Egocentric Idiosyncrasies* group. The System of Own Television project was a milestone for the activities of the Moscow studio. Despite the fact that the name itself has an author (V. Koshkin), the project was made up of individual aesthetic points of view of all participants. The project is based on notions such as interactivity and novelty of technological concept, a synthesis of various genres of contemporary art into a unified visual form. Also worth noting is its access to the emerging audience of youth groups that follow William Gibson's cyberpunk philosophy. The three basic stages of the project development can be described in the following sequence. First stage the studio shifted from working on films to the project activities. The project location was the *Festival of Experimental Video, Computer Animation and Projective Synthesis* that took place in the Petrovsky Boulevard squat. In addition to the unique program of avant-garde film and video it was in this space that maybe for the first time in Russia the projects have been realized that synthesize real-time improvisation of "Dvizhentzy" from the *Sayra Blanche* group and computer processed video-mixes, musical improvisations of the Trio group by Sergei Letov and Maxim Trefan with video and computer accompaniment. Unexpected by both the audience and the critics was the stage appearance A. Brener, J. Litichevsky, G. Vinogradov, N. Abalakova and A. Zhigalov experiment. The second stage was a direct infusion of an event into TV which took place during a live broadcast of the *A programme.* Of the four participants of the broadcast (V. Koshkin, M. Trefan, A. Isaev and A. Brener), the host's distracting and dull question: "What is the point of the event?" — only the sophisticated situationist and duellist Alexander Brener was able to answer fluently in a poem:

Fucking Monday ...
Fucking Tuesday...
Fucking Wednesday...
Fucking Thursday...
Fucking Friday...
Fucking Saturday...
Fucking Sunday...
Fucking Monday again ...

1 *Keiko Sei. History of Video Art in Central and Eastern Europe. — in «OSTranenie», Germany, Bauhaus 1993. p. 24.*

2 *Dmitry Pimenov. Media Technology of Moscow radicals. — in «Against P». M., 2001. p. 73.*

Понедельник бля...
Вторник бля...
Среда бля...
Четверг бля...
Пятница бля...
Суббота бля...
Воскресенье бля...
Понедельник снова бля...

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 супер- быстрыми. 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.

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.

The tendencies to democratization demonstrated by Russian TV and mass media were eliminated fairly soon, and the same happened to the Russian Internet. As for the latter, the pace of its bloom and decay was super-fast. In general, the history of Russian society and media democratization as a reflection of general political ambitions was short-lived, intense and is the subject of a special analysis. It should be noted that artists from Moscow and S. Petersburg art communities have shown their worth most clearly and definitely over these years, and also that in mid and late 1990s there emerged a distinctive artistic activity in the Russian periphery, namely Novokuznetsk and Nizhny Novgorod.

Russian alternative TV has really existed, but only as a form of dissent intrinsic to the art scene. Contemporary art, getting to a television screen, lost its relevance and openness. But these, at a first glance, unfortunate experiences, enriched Russian video art, containing a historicism of rapidly changing trends of the new big-screen culture and media art.

Эдит Андраш

Будущее за нами: воспоминания о социалистическом прошлом

Эдит Андраш *— искусствовед и художественный критик, сотрудник научно-исследовательского института истории искусств при венгерской Академии Наук в Будапеште. Имеет степень доктора в области истории искусств (ELTE, Будапешт). Эдит Андраш долгое время занималась освещением современного искусства Центральной и Восточной Европы переходного периода, в основном затрагивающего гендерные и классовые вопросы, концептуальное искусство и теорию. Последняя книга — «Культурный трансвестизм. Искусство в руинах социализма» (вышла на венгерском языке в 2009 году, планируется английская публикация) и обобщает все ее предыдущие исследования в данной области. Сегодня Андраш живет в Будапеште и Лонг-Айленде, штат Нью-Йорк.*

Мы, Лучисты и Будущники, не желаем говорить ни о новом, ни о старом искусстве и еще менее о современном западном. Мы оставляем умирать старое и сражаться с ним тому «новому», которое кроме борьбы, очень легкой, кстати, ничего своего выдвинуть не может. Унавозить собою обеспложенную почву полезно, но эта грязная работа нас не интересует. Они кричат о врагах, их утесняющих, но на самом деле — сами враги и притом ближайшие. Их спор с давно ушедшим старым искусством не что иное, как воскрешение мертвых, надоедливая декадентская любовь к ничтожеству и глупое желание идти во главе современных обывательских интересов. Мы не объявляем никакой борьбы, так как где же найти равного противника?! Будущее за нами.

Михаил Ларионов и Наталья Гончарова «Лучисты и Будущники», 1913[1].

Утопии умирают долго и мучительно, а после смерти обретают загробную жизнь

Манифест, написанный видными деятелями русского авангарда, стал для нас важным документом, на который мы можем опереться при изучении вопросов современного видеоискусства, затрагивающих также наше социалистическое прошлое. Скрытый смысл вышеприведенной цитаты заключается в том, что для того, чтобы предвидеть будущее, необходимо оглянуться назад, и следует заглянуть в себя, вместо того, чтобы устремлять свой взор к горизонту. Для Ларионова и Гончаровой будущее и прошлое не являются жесткими иерархически организованными концепциями. Такое понимание само по себе является значительной инверсией, так как главенствовавшая тогда концепция современности была проникнута идеей непрерывного прогресса. Что же касается их видения современной геополитики, то зарождение культуры происходит, по их мнению, на Востоке и в локальной традиции: «Да здравствует прекрасный Восток! Мы объединяемся с современными восточными художниками для совместной работы. Мы против Запада, опошляющего наши и восточные формы и все нивелирующего»[2]. Именно в этом манифесте был сделан первый шаг в сторону деконструкции Западного художественного канона и утверждения ценности восточно-европейского искусства.

Революционная Россия была переполнена различными конкурирующими идеями, видениями и фантазиями на тему будущего. В целом этот период можно рассматривать, как вечную схватку надежды ▶

Предварительный вариант этой статьи был прочитан как доклад в Лодзи в ноябре 2008 по случаю открытия нового здания Музея культуры. Я благодарна Магдалене Зиолковской за приглашение к участию в этом мероприятии.

1 *Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Лучисты и Будущники, 1913. Цит. по сборнику «Материалы по искусству XX в. Русский авангард: теория и критика (1902-1934)». Ред. Джон Э. Боулт, Нью-Йорк, Викинг Пресс, 1976, с. 88.*

2 *Ларионов, Гончарова, там же.*

Edit András

The Future is Behind Us
Flashbacks to the Socialist Past

Edit András *is an art historian and art critic, a researcher at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. She holds a PhD in art history (ELTE, Budapest). She has widely published about Central and Eastern European contemporary art, mainly on gender issues, socially engaged art, public art, conceptual art and on art theory related to the transition in the post-Socialist countries. Her latest book entitled Cultural Cross-dressing. Art in the Ruins of Socialism (published in Hungarian in 2009, to be published in English) is a summary of her research on the field. She lives in Budapest and in Long Island, NY.*

> *We, rayonists and futurists, do not wish to speak about new or old art, and even less about modern Western art. We leave the old art to die and leave the "new" art to do battle with it; and incidentally, apart from a battle and a very easy one, the "new" art cannot advance anything of its own. It is useful to put manure on barren ground, but this dirty work does not interest us. People shout about enemies closing in on them, but in fact, these enemies are, in any case, their closest friends. Their argument with old art long since departed is nothing but a resurrection of the dead, a boring, decadent love of paltriness and a stupid desire to march at the head of contemporary, philistine interests. We are not declaring war, for where can we find and opponent our equal? The future is behind us.*
>
> ***Larionov's and Goncharova's Rayonists and Futurists, 1913***[1]

Utopias die hard and have their afterlife

The Manifesto written by the prominent personalities of the Russian avant-garde has passed on to us crucial points of departure we can rely on while exploring contemporary videos touching upon the issue of the memory of the Socialist past. The hidden message implicit in the above citation is that to foresee the future, we should look back, and we should rather look within instead of observing the horizon. Future and past were not rigid and hierarchical concepts for Larionov and Goncharova. In itself, this is quite a reversal, as the dominant notion of modernity was rather obsessed with continuous progress. As for the geopolitical view of the scene, in their eyes culture originates in the East, and in local traditions: "Long live the beautiful East! We are joining forces with contemporary Eastern artists to work together. We are against the West, which is vulgarizing our forms and Eastern forms, and which is bringing down the level of everything"[2]. Here, we are at the preliminary claim for deconstructing the Western art canon, and claiming worth for Eastern European art.

Revolutionary Russia was full of competing ideas, visions and fantasies of the future. The era could be conceived as duels of dreams and nightmares on a mass scale. Utopian literature is enormously rich, with its roots in the late 19th century. Chernysevsky's *What is to be done* (Chto delat), written in 1863, is one of the most influential among the literature, with an explicit vision of future Socialism, the title ▶

The preliminary version of this paper was delivered, delivered in Łódź in November 2008 on the occasion of the inauguration of ms2, a new building of Museum Sztuki. I am grateful for Magdalena Ziołkovska, for inviting me.

1 *Michail Larionov – Natalya Goncharova, "Rayonists and Furturists: A Manifesto 1913", In The Documents of 20th Century Art. Russian Art of the Avant Garde. Theory and criticism 1902-1934. Ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, p. 88.*

2 *Larionov – Goncharova, Ibid*

и кошмара в массовом масштабе. В это время создается обширный корпус утопической литературы, жанра, зародившегося в конце девятнадцатого века. Самое большое влияние при этом оказал роман Чернышевского *«Что делать»,* написанный в 1863 году, так как он подробно описывал видение социалистического будущего. Название этого романа было заимствовано Лениным для книги, в которой он описал свое видение будущего. Неистовая одержимость идеями будущего была присуща и его соратнику Луначарскому. Ричард Стайтс пишет, что Луначарский распорядился в 1928 (в год празднования столетия со дня рождения Чернышевского) поместить на стене Большого театра в Москве следующую цитату из романа «Что делать» о будущем: «Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести: настолько будет светла и добра, богата радостью и наслаждением ваша жизнь, насколько вы умеете перенести в нее из будущего»[3].

Хотя Ленин и не был поклонником процветающего жанра утопической научной фантастики, дорогие его сердцу мечты не так уж отличались от видений фантастов. В книге *«Россия во мгле»* (1921) Герберт Уэллс называет его «кремлевским мечтателем». Он рассказывает: «Дело в том, что Ленин, который, как подлинный марксист, отвергает всех «утопистов», в конце концов, сам впал в утопию, утопию электрификации. Он делает все, от него зависящее, чтобы создать в России крупные электростанции, которые будут давать целым губерниям энергию для освещения, транспорта и промышленности. (...) Можно ли представить себе более дерзновенный проект в этой огромной равнинной, покрытой лесами стране, населенной неграмотными крестьянами, лишенной источников водной энергии, не имеющей технически грамотных людей, в которой почти угасла торговля и промышленность? (...)

Но осуществление таких проектов в России можно представить себе только с помощью сверхфантазии. В какое бы волшебное зеркало я ни глядел, я не могу увидеть эту Россию будущего, но невысокий человек в Кремле обладает таким даром. Он видит, как вместо разрушенных железных дорог появляются новые, электрифицированные, он видит, как новые шоссейные дороги прорезают всю страну, как подымается обновленная и счастливая, индустриализированная коммунистическая держава. И во время разговора со мной ему почти удалось убедить меня в реальности своего предвидения»[4]. Подобные представления об электричестве, как о волшебной палочке, с помощью которой решатся все проблемы, также восходили к утопической литературе XIX века. Инженер В. Н. Чиколев в своем *«Электрическом рассказе»* (1895) говорит, что «в будущем весь мир будет преобразован электричеством, что повлечет за собой чудеса производства, а также украсит повседневную жизнь»[5].

Электрификация была любимым проектом Ленина. Лозунг, в который он твердо верил — «Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны». Он хотел, чтобы во всех библиотеках был пухлый том плана ГОЭЛРО. Во времена русской революции свет (как в древних религиях) стал метафорой прогресса, светлого будущего, а темнота — бедности, фанатизма, суеверия, отсталости, ненавистного прежнего режима и прошлого в целом. Свет города противопоставляется тьме деревни и означает тепло и защиту от знаменитых русских холодов. Город становится символом света, просвещения, гигиены, знания, энергии и экономического роста[6]. Маяковский заявляет: «После электричества совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь»[7]. В революционную эпоху даже дать новорожденному имя «Электрик» считалось делом обычным, а христианское крещение было заменено новым коммунистическим ритуалом — октябринами. В календаре ильин день сменился Днем электричества. Ленин наделял электричество почти той же магической силой, что и русские крестьяне. «Русская серия» фотографий Олега Кулика отражает это почти религиозное поклонение теплу и свету, отдавая должное также взглядам Льва Толстого. Еще один русский мечтатель, Толстой видел будущее без машин и городов, скорее приближенное к прошлому и представлял его как пасторальный, буколический крестьянский рай. Эта яркая двойная метафора дожила и до наших дней. В печально известной фултонской речи 1946 Уинстон Черчилль (который, собственно, и изобрел умозрительную границу между двумя частями Европы, «железный занавес») назвал «восточные государства Европы» землями сумрака. «Любые несчастья, неприятности, страхи могли рисоваться воображению в этом сумраке — и в то же время он освобождал от необходимости

3 *Ричард Стайтс. Революционные мечты: утопия и жизненный эксперимент в русской революции. Нью-Йорк, Оксфорд, Издательство Оксфордского университета, 1989, с. 27.*

4 *Г. Уэллс. Россия во мгле. Нью-Йорк, George H. Doran Company, 1921, с. 159–160.*

5 *Стайтс, там же, с. 30.*

6 *Там же, с. 48.*

7 *Цит. по Стайтс, с. 52.*

of which was borrowed by Lenin for the title of his volume written on his own visions. Obsession with the future was also part of the agenda of his fellow traveller, Lunacharsky. Referring to Richard Stites, he had the following passage concerning the future from the volume of Chernysevsky engraved onto the wall of the Bolshoi Theatre in Moscow in 1928: "Have love for it, stride toward it, work on behalf of it, bring it ever nearer, bear what you can from it your present life. The more you can carry from the future into your present life, the more your life will be radiant and good, the richer it will be in happiness and pleasure"[3].

Although Lenin was not a fan of the flourishing genre of utopian science fiction, he was not unlike other daydreamers, with his own dear dreams. H. G. Wells calls him "the Dreamer of the Kremlin" in his book, *Russia in the Shadows* (1921). "For Lenin — quoting his reportage — who like a good orthodox Marxist denounces all "Utopias", has succumbed at last to a Utopia, the Utopia of the Electricians. He is throwing all his weight into a scheme for the development of great power stations in Russia to serve whole provinces with light, with transport, and industrial power. [...] Can one imagine a more courageous project in a vast flat land of forests and illiterate peasants, with no water power, with no technical skill available, and with trade and industry at last gasp? [...] But their application to Russia is an altogether greater strain upon the constructive imagination. I cannot see anything of the sort happening in this dark crystal of Russia, but this little man at the Kremlin can; he sees the decaying railways replaced by a new electric transport, sees new spreading roadways spreading throughout the land sees a new and happier Communist industrialism arising again. While I talked to him he almost persuaded me to share his vision".[4] Treating electricity as a magic wand roots in the 19th century utopian literature as well. Chikolev, in an engineer's *Electric Tale* (1895) "speaks about the future world transformed by electricity, which performed miracles of production and also graced everyday life".[5]

Electrification was Lenin's favourite project. The slogan he firmly believed in was that "Communism equals Soviet power plus electrification of the entire country". He wanted all libraries to have the heavy opus of the electrification plan (GOELRO). In the Russian revolutionary years (as in ancient religions), light was a metaphor for progress and the bright future, while darkness represented poverty, bigotry, superstition, backwardness, the hated ancient regime and the past. City light was opposed to rural darkness and stood for heat and shelter in the land of famously cold Russia. It symbolised light, enlightenment, hygiene, knowledge, energy and economic growth.[6] Mayakovsky declared that, "After electricity, I lost interest in nature, as too backward".[7] During the revolutionary era, it was not even uncommon to give the name "Electric" to newborns at the Communist rituals called "Octobering", substituting Christian baptism, and in the counter calendar, Elijah Day was substituted by Electric Day. Lenin provided electric currents almost with the same magic power as did many Russian peasants. Oleg Kulik's photo series, The Russian refers to this almost religious longing to light and heat, while making homage to Lev Tolstoy, another Russian dreamer with alternative visions of the future without machines and cities, referring rather to the past, visualising a kind of nature-bound, pastoral and bucolic peasant heaven. The powerful twosome metaphor has survived into our own time. In the infamous Fulton speech in 1946 given by Winston Churchill (the inventor of the mental marker, the "Iron Curtain" between the two parts of Europe) labelled the "Eastern states of Europe" as a shadowy land. "In the shadow it was possible to imagine vaguely whatever was unhappy or unpleasant, unsettling or alarming, and yet it was also possible not to look too closely, permitted even to look away — for who could look through an iron curtain and discern the shapes enveloped in shadow?"[8] — so well observed by Larry Wolff.

3 *Cited by Richard Stites, Revolutionary Dreams: Utopian Vision and experimental Life in the Russian Revolution, New York, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 27.*

4 *H. G. Wells, Russia in the Shadows, New York, George H. Doran Company 1921, pp. 159–160.*

5 *Stites, Op.cit., p. 30.*

6 *See: Ibid., p. 48.*

7 *Cited by Stites, Ibid., p. 52.*

8 *Larry Wolff, Inventing Eastern Europe: The map of Civilization on the Mind of the Enlightenment, Stanford, California, Stanford University Press, 1994, p. 1.*

вглядываться слишком пристально, позволял даже смотреть в другую сторону: в любом случае, что можно разглядеть сквозь «железный занавес», что можно различить в обволакивающем все сумраке?»[8] — писал Ларри Вульф.

Видео-работа Деймантаса Наркевичиуса *«ЛитЭнерго»* (2002) идет по следам этих светопоклонников и светообожателей, современных язычников, пытаясь понять эту оставшуюся в прошлом одержимость электричеством и всем, что с ним связано. Здесь смешаны документальные кадры пропагандистских фильмов советской эпохи и современные видеонаблюдения. Художник возвращается в прошлое, разбивая грань между реальностью и иллюзией, документалистикой и вымыслом, что позволяет ему обнажить перед нами нутро мощной пропагандистской государственной машины. Используя метод монтажа, он, к растерянности зрителя, отказывается от четкого различения «ложной» государственной пропаганды и «истинного» оппозиционного искусства. С одной стороны, он утверждает необходимость коллективной ответственности, а с другой — призывает помнить и исследовать прошлое. Снова побывав в «образцовом» городе Электренай, автор говорит следующее: «Эта образцовая модель обещаний светлого будущего стала буквально обещанием из прошлого, как будущее в прошлом. Я бывал в Электренае раньше, сразу после окончания школы, когда мне было 18 лет. Вы можете подумать, что это мой личный взгляд. Но это не так. Электренай — это коллективный опыт. Я не мог четко сформулировать это, но я на самом деле искал антиутопию. Сегодня это кажется понятным, но время конца 1990-х, когда я задумал свою работу, было временем, когда к социалистическому прошлому стали относится более критично, временем саморефлексии. Это был следующий этап после полного отрицания прошлого в начале 1990-х. Тогда мне стало ясно, что невозможно избежать соприкосновения с прошлым, каким бы оно ни было»[9].

Установление новой религии: возведение и уничтожение монументов

В конкурсе прогнозов по строительству светлого будущего и борьбе за реализацию собственных идей выиграли те, чьи мечты получили одобрение большевиков. Второе любимое детище Ленина, план монументальной пропаганды, начал активно осуществляться в начале двадцатых годов. Он мечтал о городе. Который рассказывал бы свою историю в памятниках: историю революции, социалистических идей, великих мыслителей, деятелей культуры и искусства. Средиземноморский Город Солнца он хотел перенести на север в Москву и Петрограде. В качестве образца использовался Париж конца XIX века с его манией самопрославления в памятниках и претензией на увязывание достижений французской революции с концепцией всеобщего прогресса[10]. Ленин и Луначарский любовно заимствовали идею саморекламы, заменив французскую революцию так называемой Великой Октябрьской социалистической революцией, и универсалистские претензии вести весь мир к светлому будущему — теперь по пути коммунизма. Плану монументальной пропаганды не был полностью реализован: было воздвигнуто лишь несколько статуй, изготовленных, в основном, из недолговечных материалов, и, несмотря на все утверждения об обратном, в основном выполненных в традиционном изобразительном стиле. Единственным исключением стал знаменитый «Памятник III Коммунистического Интернационала» В.Татлина.

Ленин после своей смерти стал Богом безбожной религии коммунизма и заменил свергнутого монарха, обеспечив таким образом недостающее звено для социальной трансформации общества, в массе своем крестьянского. По христианской традиции, его храм был возведен над местом вечного пристанища его земных останков. По воле Сталина, тело Ленина не было кремировано, что противоречило желаниям семьи Ленина и его собственному волеизъявлению. Троцкий выступал против публичной демонстрации тела, утверждая, что она равнозначна почитанию мощей святых в православной традиции. Чтобы сохранять память об Ильиче и его тело нетленными был создан специальный комитет. Тело Ленина было забальзамировано и выставлено на всеобщее обозрение в Кремле, на Красной площади. Казимир Малевич, ведущая фигура русского авангарда, всем сердцем поддерживавший этот новый ▶

8 *Ларри Вульф. Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. Стэнфорд, Калифорния, Издательство Стэнфордского университета, 1994, с. 1.*

9 *"Деймантас Наркевичиус в беседе с Кшиштофом Косцючиком. «Рабочее название: Архив», № 1, Лодзь, Музей современного искусства, 2008, с. 38.*
Особое очарование расхождения между все еще ужасающей точкой зрения востока и западной точкой зрения проявилось и в том, что западные члены жюри «Транзитланда» восприняли фильм как образец чистой пропаганды безо всяких других достоинств.

10 *Сергиуш Михальский. «Монументы: искусство на службе политики, 1870-1997». Лондон, Reaction Books, 1998, с. 13-55.*

Deimantas Narkevičius's video piece, *Energy Lithuania* (2002) follows the footsteps of these light-adoring, light-worshipping modern pagans, wishing to understand retrospectively this fixation with electricity and everything which comes with it. He mixes documentary footage of Soviet era propaganda films with today's observations. In his revisiting of the past, he smashes the borderline between reality and illusion, and between documentary and pure fiction, and thus he enables one to look at the inside of the operation of the state propaganda machinery. His montage method embarrassingly refuses the clear-cut division between "false" state propaganda and "true" oppositional art, making a statement on collective responsibility on the one hand, and a call for remembrance and analysis of the past on the other hand. Concerning his revisiting the model city Elektrenai, the artist's comment comes thus: "The exemplary model as a promise for something in the future was literally a promise from the past, like the future in the past. I was in Elektrenai before, just after leaving school when I was eighteen years old. You may think it's personal, but it's not. Elektrenai was a collective experience. I did not clearly articulate it, but I was actually looking for a dystopia. It might seem very clear now, but the late 1990s when I started thinking about the work was a period when people were becoming more critical and self-reflective with regard to the Socialist period. This followed the period of refusal in the early 1990s. Then it became clear to me that you cannot avoid contact with the past, whatever that past is".[9]

Religion-setting: erecting and demolishing monuments

In the competition of predicting and building the future, and of fighting for a position of being able to realise one's ideas, those of the dreams favoured by the Bolsheviks led by Lenin have taken the winning position in Russia. Lenin had yet another favourite project, namely the Monumental Propaganda that came into full swing in the early twenties. He dreamt of a city speaking about history via monuments, the history of the Revolution, Socialist ideas, great thinkers, cultural figures and artists, relocating Campanella's Mediterranean City of the Sun into the Nordic Moscow and Petrograd. As a model, the late 19th century Paris served with its self-celebratory statue mania and its claim to connect the achievements of the French Revolution and the Universalist concept of progress.[10] Lenin and Lunacharsky lovingly appropriated the idea of self-promotion, replacing the French Revolution with the so-called Great Russian Revolution, adapting the universalistic claim for leading the World into a brighter future now on the path of Communism. Only a few statues were realised, mostly from temporary materials and, despite claims to the contrary, mostly in a very traditional representational style, with the only exception being Tatlin's famous Monument to the Third International.

Lenin, following his death, became the God of the Godless religion of Communism, and the substitute for the overthrown monarch, providing the missing link for the social transformation of a basically peasant society. Following the tradition of Christianity, his temple was erected above his resting place and earthy remnants. He was not cremated on the will of Stalin, and against the wishes of his own family and himself. Trotsky also opposed displaying his body, claiming this as the veneration of relics belonging to abolished practices of the Orthodox Church. To preserve his memory and his body, a committee for remembrances was established, and he was embalmed and put on display in front of the Kremlin. Malevich, a leading figure of the Russian avant-garde, a whole-hearted supporter of a full-scale religious cult, proposed a cube for every home to have a sacred art piece, evidently substituting the sacred corner of icons.[11] Religion-setting, a pilgrimage was begun to the tomb: first a wooden, and later a marble mausoleum, designed by the architect Alexei Schusev, a specialist of Orthodox churches. The architect Konstantin Melnikov designed Lenin's sarcophagus. The Commission of Physicians, who conducted an autopsy on Lenin, recommended ▶

9 *"Deimentas Narkevičius in conversation with Krzysztof Kościuczuk", in Working title: Archive, no.1, Łódź, Muzeum Sztuki, 2008, p. 38. The discrete charm of the divergence between the still flagrant Eastern and Western perspective is that for the Western members of the jury of the Transitland video archive, the film represented pure propaganda without any further distinction.*

10 *Sergiusz Michalski, Public Monuments: Art in Political Bondage 1870–1997, London, Reaction Books, 1998, pp. 13–55.*

11 *Stites, Op.cit., p. 120.*

религиозный культ, предложил водрузить куб в каждом доме как произведение религиозного искусства, очевидно, заменяющее красный угол с иконами[11]. Устанавливается новая религия — к гробнице Ленина началось настоящее паломничество, сначала деревянный, а потом и мраморный мавзолей был воздвигнут по проекту архитектора Алексея Щусева, специализировавшегося до этого на строительстве церквей. Архитектор Константин Мельников создал саркофаг. Комиссия врачей, которая проводила вскрытие, рекомендовала взять его мозг для проведения научных исследований, в полном соответствии с планом придания ему святости. Таким образом, тело и мозг Ленина были использованы механизмом создания новой религии.

Мертвые тела во все времена жили активной политической жизнью, начиная со времени фараонов, затем в эпоху средневековой торговли мощами святых и вплоть до сегодняшней продажи органов и частей тела, а также горячих дебатов по вопросам генной инженерии. Перезахоронение политических фигур зачастую является показателем изменений в стране. Кости и трупы становятся политическими символами. Политизированные похороны и перезахоронения проложили путь к новой Европе[12].Пост-социалистический период ознаменовался интенсивным перемещением мертвых тел. Надлежащее захоронение и перезахоронение приобрели особую важность в процессе переоценки или переосмысления прошлого, а также возвращения исторической памяти или создания новой. Политика тела использовалась как знак перехода в новую эру, отмечая изменение социальных ценностей и представлений о том, что должно демонстрироваться публично, являясь частью более масштабного процесса трансформации. В каждой пост-социалистической стране имелось собственное тело известного лидера для перезахоронения[13]. Кэтрин Вердери рассматривает перезахоронение как полезное и эффективное средство для пересмотра прошлого и создания политической легитимности. По ее словам, торжественные обряды похорон в значительной степени содействуют драматизации конца эпохи, и , отвергая прошлое, ресакрализируют существующий политический режим[14]. Совершенно очевидно, что после распада Советского Союза вопрос о захоронении или выносе тела Ленина из мавзолея поднимался неоднократно, всякий раз вызывая жаркие дебаты.

Видеопоэма Андраша Шойома *«Похороны»* (1992), и его учебный фильм *«Очередные похороны»* (1992) по-своему отражают революционные массовые урбанистические зрелища «пропагандистского театра»[15] с их постановками и твердой верой в миссию распространения знаний и просвещения широких масс, даже если эти знания были ложными. Основное внимание в работе сфокусировано вокруг процветающего бизнеса захоронений и перезахоронений, когда вокруг все рушится, падает Стена и «железный занавес». Ее тон предельно серьезен, жесток и резок в полном соответствии атмосфере эпохи, наступившей сразу после перемен. За целями этого мрачного выяснения отношений происходят символические похороны самой системы, которые делают изменения необратимыми.

Что делать с монументальной пропагандой

Во времена сталинского правления была начата деутопизация, чтобы не дать утопии выполнить свои подлинные функции, т.е. не допустить сравнения радужных утопических прогнозов с наступившей реальностью. Сохранилось лишь одно из утопических видений, в основном функционировавшее в отношении к прошлому. Пропаганда стала по-настоящему монументальной, с гигантскими изваяниями. Французские правила памятникомании девятнадцатого века, не допускавшие возведения статуи при жизни человека[16], были отставлены за ненадобностью. Монструозные памятники Сталину кишели по всей территории Советского Союза, а затем и стран-сателлитов. Венгерские события 1956 года начались с коллективного демонтажа памятника Сталину в Будапеште. Этот памятник так никогда и не ▶

11 *Стайтс, там же, с. 120.*

12 *Кэтрин Вердери. Политическая жизнь мертвых тел: перезахоронение и пост-социалистические изменения. Нью-Йорк, Издательство Колумбийского университета, 1999, с. 27–33.*

13 *Генерал Владислав Сикорский в Польше, кардинал Йожеф Миндсенти, Имре Надь в Венгрии и т.д. Параллельно существовала обратная тенденция выноса тел партийных лидеров из мавзолеев, начиная с тела Сталина в 1961 году. Также было тайно изъято и кремировано тело Димитрова, т.к. опасались его осквернения, и его мавзолей в Софии был осквернен, а затем разрушен, могила Яноша Кадара разграблена и осквернена.*

14 *Вердери. 27–33.*

15 *Рене Фойлеп-Миллер. Большевистское сознание и лицо: исследование культурной жизни в Советском Союзе. Нью-Йорк, 1965. (Оригинальное немецкое издание было опубликовано в 1926).*

16 *Михальский. Там же.*

that his brain be subject to scientific study, which was in accordance with the plan to confer sainthood on him. His body and his brain were put into the service of religion-setting machinery.

Dead bodies have always enjoyed a political life, from the ancient time of the pharaohs, through the trade and frequent movement of saint's relics, until today's sales of organs and body parts, and the heated debate of gene manipulation. Reburials of political personages are done to mark political changes. Bones and corpses became political symbols. Politicised funerals and reburials paved the way to the New Europe.[12] The post-Socialist period witnessed heavy traffic of travelling bodies and corpses. The function of a proper burial and reburial had the very important function of reassessing or rewriting the past and creating or retrieving memory. Body politics helped to signify a new era, marking a change in social visibilities and values, which was part of the larger process of transformation. All post-Socialist countries had their own famous corpse and reburial.[13] Katherine Verdery regards reburials as useful and effective tools for revisiting the past and establishing political legitimacy. According to her, the ceremonial rituals of funerals greatly helped to dramatize the end of an era, and to re-sacralize the political order alongside rejecting the immediate past.[14] Quite obviously, after the disintegration of the Soviet Union, the question of Lenin's body being removed and buried, or left as it is, was raised again and again in heated debates.

Andras Sólyom's video-poem, *Funeral* (1992), and his more educational video, *Regular Funerals* (1992), in a way resonate with the attitude and even the style of the revolutionary urban mass spectacles, the "propagandist theatres"[15] in their staged spectacles, and in having a firm belief in the mission of disseminating enlightenment and knowledge for the masses, even if was a counter-knowledge. The video takes as its focus the peculiar phenomenon of the booming business of burials and reburials around the crumbling and cracking of the Wall, and of the Iron Curtain. Its tone is deadly serious, stiff and edgy in accordance with the atmosphere just after the changes. Behind the aim of this dim showdown was the symbolical burial of the very system, making the changes irreversible.

What is to be done with Monumental Propaganda

Under the reign of Stalin, de-utopianization was launched in order to prevent the real functions of utopias, namely the comparison with reality. Only one vision was kept alive, mostly with references to the past. The propaganda became monumental indeed, with statues enormous in scale. The rule of the French statue mania of the 19th century, which opposed erecting statues for living people,[16] was simply set aside. Monstrous figures of Stalin permeated the Soviet Union, and later the satellite countries. The upheaval in 1956 in Hungary started with the collective dismantling of the Stalin statue in Budapest, which was never reconstructed, but replaced by a smaller size Lenin statue, which was finally removed after the political changes. A good thirty years after those powerful events, the downfall of statues was among the first signs of the upcoming changes. The former totalitarian space was reclaimed and was transformed again into public spaces of open negotiation.

A few years after the downfall of Socialism, in the midst of the euphoria, Komar and Melamid, Russian émigré artists who had lived in New York since the late seventies, proposed an exhibition running parallel in Moscow and in New York, entitled *Monumental Propaganda,* with an initial call for projects: *What is to* ▶

12 *Katherine Verdery, The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change, New York, Columbia University Press 1999, p. 27–33.*

13 *General Wladislaw Sikorsi's for Poles, Cardinal József Mindszenthy, and Imre Nagy for Hungarians, etc. A parallel but reversal process of removing party leaders from their mausoleums, starting with Stalin's body in 1961, was also carried out. Dimitrov's body was secretly removed and cremated, fearing its desecration, and so his mausoleum in Sofia was defaced and later demolished, the tomb of János Kádár also robbed and humiliated.*

14 *Verdery, Op.cit., pp. 27–33.*

15 *Rene Fueloep-Miller, The Mind and Face of Bolshevism: An Examination of Cultural Life in the Soviet Union, New York, Harper& Row Publishers, 1965. (The original German language publication was published in 1926.)*

16 *Michalski, Op.cit.*

был реконструирован, вместо этого он был заменен статуей Ленина меньшего размера, которая была окончательно удалена в эпоху перемен. Прошло более тридцати лет, но падение статуй по-прежнему было одним из первых признаков грядущих перемен. Бывшее тоталитарное пространство было возвращено и преобразовано в место открытых общественных переговоров.

Через несколько лет после крушения социализма, в разгар эйфории, Комар и Меламид, русские художники-эмигранты, жившие с конца семидесятых годов в Нью-Йорка, предложили провести параллельно в Москве и в Нью-Йорке выставку под названием *«Монументальная пропаганда»* (первоначально проект назывался *«Что нам делать с монументальной пропагандой?»*)[17]. Они предложили российским и западным художникам придумать новые способы использования статуй, дать свои комментарии, или предложить идеи преобразования и утилизации ополчения ставших бесполезными монументов — изгоев политических преобразований. Они хотели подвесить статую Ленина с помощью строительного крана в воздухе, для того, чтобы выразить те неопределенность и двусмысленность, которые мы видим в созданной гораздо позже видеоработе Наркевичиуса «Однажды в двадцатом веке».

В 1993 году, когда этот проект был запущен, было очевидным, что настоящий победитель — Запад, где широко праздновался массовый демонтаж отживших символов эпохи и идеологических икон. Репортажи об этом часто появлялись на первых полосах газет и обложках журналов. Комар и Меламид были хорошо осведомлены о рыночной стоимости, придаваемой на Западе свержению коммунистических памятников, оно должно было ясно и четко объявить победу капиталистической идеологии в войне идей и утопий. Это развлекало западную аудиторию и доставляло ей удовольствие. Художники были фактически пойманы в ловушку, они могли двигаться только по заданной траектории, подпитываемые стойким желанием вызвать своими работами интерес западных зрителей, и в то же время рискуя потерять свое особое очарование борьбы с официальной советской культуры. Крах социализма стал концом их привилегированного положения, и они немедленно отреагировали на это. В то же время их коллеги по другую сторону бывшего железного занавеса были заняты реконструкцией своих взглядов на иное будущее, и готовы были забыть прошлое.

Комар и Меламид выступали как защитники и спасители советского прошлого, но в действительности они всего лишь преобразовали иконы советской культуры в коммерческий товар, простые продукты капиталистического потребления и массовой культуры. Они высмеивают падшие утопии, но их иронический стиль очень поверхностен *(«Ленин ловит такси»).* «Миккимаусизация» и «макдональдизация» элементов советской официальной культуры стали весьма популярны, в основном, среди тех русских художников, что жили за границей. Они использовались как эффективный способ быстро привлечь внимание западного рынка искусства, который начал постепенную экспансию в России, работая в основном для нуворишей. В России эта позиция получила немедленный отклик, после распада Советского Союза возникла сильнейшая жажда потребления и материальных благ, во многом в противовес ее подавлению во времена коллективистского аскетизма. Ленин и прочие социалистические символы, стал продуктом потребления, смешавшись с иконами потребительского капитализма. Помимо статуй Ленина, другим объектов «конверсии» стал монумент Веры Мухиной *«Рабочий и колхозница»,* гигантские статуи на огромном постаменте, которые были установлены перед павильоном СССР на Всемирной выставке 1937 года, где монумент должен были визуально доминировать над павильоном нацистской Германии.

Сергей Бугаев (по прозвищу «Африка»), ленинградский, а затем санкт-петербургский художник, оторвал фрагмент внутренней части бедра огромной женской фигуры, поддельного символа индустриальной мощи: деревянная конструкция ручной работы, покрытая несколькими листами металла, символизировала внутренние противоречия этого культового произведения искусства[18]. Африка присовокупил украденный кусок к своему ассамбляжу, который назвал *«Доналдеструкцией».* Эта реликвия или фетиш даже получила отдельное название «Агент»[19], отсылающее нас к фрейдистской категории, «память о травме внедряется в сознание, как инородное тело, которое еще долгое время после ▶

17 *Монументальная пропаганда, ed. Dore Ashton, New York, Independent Curators Incorporated, 1994.*

18 *Идея этого памятника и ее реальное воплощение так же двусмысленны, как и оказавшая огромное влияние на искусство башня Татлина, монумент III Интернационала. По мысли создателя он должен был стать символом победы коммунизма во всем мире и воплощением передовых технологий, но его было невозможно осуществить технологиями эпохи, особенно в условиях России.*

19 *Альберт Бойм, "Перестройка и дестабилизация советских памятников", в журнале Института истории искусств Академии наук Словакии, Братислава, 1993,. 2–3. стр. 215.*

be Done with Monumental Propaganda?[17] They asked Russian and Western artists to offer new ways of using the statues, or to make comments on them, or to give ideas how to transform, how to utilise the militia of suddenly unemployed statues – the losers and social outcasts of the political transformation. They suggested that a Lenin statue be left dangling from cranes in the air, conveying the same ambiguity as Narkevičius's video Once in the 20th Century, much later.

In 1993, when the project was initiated, it was quite obvious that the real victor was the West, celebrating the collective dismantling of the symbols and icons of its ideological rival on the front pages of newspapers, and on the covers of magazines. Komar & Melamid were well aware of the market value in the West of toppling down the Communist statues and monuments, clearly conveying the message of the victory of the Capitalist ideology in the war of ideas and utopias. They provided satisfaction and amusement for Western audiences. They were actually trapped into a forced trajectory fuelled by their eager wish to avoid falling into the blind spot of the attention and interest of Western audiences, and being threatened to lose their specific charm of being in opposition to the official Soviet culture. The showdown of Socialism buried their privileged position as well, and they reacted immediately. At the same time, their local compatriots behind the ex-Iron Curtain were busy reconstructing their visions for a different future, and were eager to forget the past.

Komar & Melamid stood up as champions and saviours of the Soviet past, but what they really did was to convert the Socialist icons into commercial goodies, mere products of the Capitalist consumer and popular culture. Their humorous irony, ridiculing a failed utopia has never gone deep, but rather remained on the surface *(Lenin Hails a Taxi).* The attitude of "mickey-mouse-ation" and "macdonald-ization" of the elements of Soviet official culture became very popular, mostly among those Russian artists who had been living abroad as a very effective shortcut for getting attention on the Western art market, slowly expanding into the newly launched Russian market, begun mainly for the nouveau riches. In Russia, the attitude resonated, and there was a strong desire for consumption and material culture after the collapse of the Soviet Union, since it was repressed in the time of collectivist asceticism. Lenin and all the Socialist symbols became consumerist products, mixed together with the icons of consumerist Capitalism. Besides the statues of Lenin, one of the most famous targets of the "conversion" of monuments was Vera Mukhina's statue, *Worker and Collective Farm Woman,* a gigantic statue with an enormous pedestal, in front of the Pavilion of the Soviet Union at the 1937 World Fair, which was supposed to dominate the Pavilion of Nazi Germany. Sergei Bugaev (nicknamed Afrika), a Leningrad/St. Peterburg based artist, tore down a part of the inner thigh of the colossal female figure, a fake symbol of the industrial power of Russia: a hand-crafted wood construction covered by separate sheets of metal, demonstrating the inner controversy of the iconic piece.[18] Afrika built the stolen piece into his large assemblage, entitled *Donaldestruction.* The relic-like, fetishised piece was even given a name, "Agent",[19] resembling the category used by Freud, that the "memory of trauma acts like a foreign body, which long after its entry must continue to be regarded as an agent that is still at work",[20] feasible to be applied to suppressed and unassimilated memories which haunt us, constantly recurring in the form of flashbacks and nightmares.

An agent that is still at work

Cultural globalisation in the Central-Eastern European region right after the collapse of the Soviet satellite system coincided with a counter-process in this part of Europe, namely with the de-globalisation of the former dominant cultural force, a process of "de-Sovietization". In the period of transition, this dual process re- ▶

17 *Monumental propaganda, ed. Dore Ashton, New York, Independent Curators Incorporated, 1994.*

18 *The message it intended to convey and its tangible realisation was as controversial as the highly influential Tatlin tower, Monument to the Third International, which intended to be the symbol of the world wide victory of Communism, praising advanced technology, but unrealisable with the technology of the epoch, especially under Russian conditions.*

19 *Albert Boime, "Perestroika and the Destabilization of the Soviet Monuments", in ARS: Journal of the Institute for the History of Art of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava, 1993, nos. 2–3. p. 215.*

20 *Josef Breuer, Sigmund Freud, Studies on Hysteria, New York, Basic Books, 2000.*

его вторжения должно рассматриваться в качестве активного агента, который все еще действует»[20]. Это применимо по отношению к подавляемым и неассимилированным воспоминаниям, которые часто посещают нас, постоянно возвращаясь в форме воспоминаний и кошмаров.

Агент, который все еще действует

Культурная глобализация в Центральной и Восточной Европе сразу после распада системы советских стран-сателлитов совпала с противоположным процессом, а именно деглобализацией бывшей культурной доминанты, процессом «десоветизации». В переходный период этот двойной процесс привел к культурной турбулентности в раздробленных регионах, т. е. к сложному смешению пережитков социалистической эпохи и множества феноменов недавно глобализировавшегося капиталистического мира. Единственное сходство, оставшееся между странами бывшего Восточного блока, заключалось в их более или менее общем прошлом.

В начале девяностых страны-сателлиты стали, наконец, свободны от колонизатора-иностранца — социализма советского типа. Новые демократические страны пытались «очистить» идеологически загрязненную общественную среду от прежних образов власти. Они сносили статуи, удаляли иконы социалистической культуры, переименовывали улицы и площади, возрождая старые названия по прошествии полувека, на протяжении которого они назывались в честь деятелей и событий советской истории. В Венгрии, большинство социалистических монументов были собраны и установлены в Парке статуй за пределами Будапешта, который стал теперь своего рода музеем социалистического прошлого. Точно так же в Литве советские мемориалы, памятники и статуи кумиров были перенесены и собраны на отдельном пространстве парка Грутас в Вильнюсе, в красивом природном окружении. Тем временем, мемориальные музеи, официальные площадки памяти, были созданы в нескольких странах региона задолго до того, как нанесенная «травма» могла бы быть излечена. В Будапеште это «Дом террора», посвященный жертвам коммунизма и нацизма; в Праге — Музей коммунизма, созданный в качестве особого мемориала; в Таллинне — Музей оккупации.

В основном, в странах бывшего советского блока элементы социалистического прошлого собирали вместе в отдаленных парках статуй или мемориальных музеях, под влиянием иллюзий о том, что можно отрясти с ног прах социалистического прошлого и отложить его в сторону, отправив на карантин. Эта иллюзия, или, вернее, желание, обычно сопровождалось другим намерением подавить травму долгого угнетения с помощью амнезии. В действительности, как это обычно и бывает с психическими травмами, воспоминания о советской глобализации по-прежнему остались с нами и преследуют людей в воспоминаниях и ночных кошмарах, хотя в разных странах это проявляется в разной степени. Дружественный симбиоз, характерный для сегодняшней России, совсем не стал атрибутом стран-сателлитов, которые, скорее, представляют советский социализм как что-то, что им навязали извне и что не является их собственным продуктом. Таким образом, изгнание нечистой силы социализма, по крайней мере, в первые годы переходного периода, было гораздо более характерно для них, и искусство тут сыграло ключевую роль, и что было также отражено в ранее упоминавшейся работе Шойома.

Видео-работа албанского художника Анри Сала *«Интервью»* в этом отношении отличается от других. Она выражает в своем роде «крик о помощи» потерянного поколения (как называет собственное поколение мать художника), пойманное в ловушку машины несбыточных мечтаний, которая давно сошла с рельс. Его идея в том, что скорбь и надлежащий период траура совершенно необходимы для того, чтобы выжить. Расшифровывая пропавший звук найденного документального фильма, который запечатлел деятельность его матери и ее роль при прежнем режиме, художник помогает матери вернуть подавленные воспоминания. Фильм проводит зрителя через все стадии возвращения утраченной памяти: изначальное полное отрицание, отыгрывание и перенос, конфронтацию с прошлым, и, наконец, восстановление путем психологической проработки. Эта идея с момента создания фильма по-прежнему остается неразделенной большинством

Через несколько лет, социалистическое прошлое было забыто в Центральной и Восточной Европе. Механизм психологической адаптации травмы зашел в тупик уже на первоначальном этапе отрицания и неприятия, и, следовательно, процесс не мог двигаться дальше до стадии «исцеления», последней стадии преодоления травмы, т.е. ее интеграции в массовую идентичность. Последствием невозмож- ▶

20 *Йозеф Брейер, Зигмунд Фрейд. «Исследование истерии», Нью-Йорк, Basic Books, 2000.*

sulted in cultural turbulence in the disintegrated region, i.e., a special mixture of the remnants of the Socialist era combined with a plethora of new phenomena of the newly globalised Capitalist world. The only similarity still remaining among the countries of the ex-Eastern Bloc was the more or less mutual past.

In the beginning of the nineties, the satellite countries became free from the colonising foreign power, Soviet-type Socialism. The new democratic countries tried to "clean up" the ideologically polluted public sphere of the powerful images, by demolishing statues, removing icons of the former Socialist culture and renaming streets and squares, i.e., reviving their old names after a half-century period, during which they were named after the figures and events of Soviet history. In Hungary, most of the Socialist statues were placed in the Statue Park outside of Budapest, which became a strange memorial park of the Socialist past. In the same way, Soviet memorials, monuments and statues of cult figures were collected into an isolated field, Grutas Park in Vilnius, Lithuania, in a very pleasant natural terrain. Meanwhile, memorial museums, the official sites of memory, were established in several countries of the region, long before the related trauma could have healed. In Budapest, this was named the House of Terror, dedicated to the victims of Nazism and Communism; in Prague, the Museum of Communism functions as a special commemorative space; and in Tallinn, there is the Museum of Occupations.

In general, elements of the Socialist past were collected, put together in isolated statue parks or memorial museums in the ex-Soviet-bloc countries, fuelled by the illusion that it is possible to wipe off the dust of the Socialist past and put it aside under quarantine. This illusion, or rather, desire, was usually accompanied by the intention of repressing the trauma of being oppressed for a long time, namely with amnesia. In reality, as usually happens after a trauma, the memory of the Soviet-type globalisation is still with us, haunting us with flashbacks and nightmares, even if to different degrees in the affected countries. The friendly symbiosis characteristic present in Russia does not apply at all as an attribute of the satellite countries, which are likely to conceive that Soviet-type Socialism was imposed on them and was not their own product. Therefore, the exorcism of Socialism, at least in the first years of the transition, was much more characteristic of their attitude, in which art played a crucial role, and which was also a facet of Sólyom's previously mentioned video.

Albanian artist Anri Sala's video work, *Intervista,* was different in this regard, and functioned as a kind of "cry for help" for a lost generation, as his mother named her own generation, trapped in the dreaming machine that went off track. Its message was that grief and proper mourning are absolutely necessary for survival. By decoding the lost sound connected to the found footage documenting his mother's involvement in the regime, he assists his mother in facing up to her suppressed memory. The video drives the spectator through the stages of recovery, from the initial and total denial through the essential and dramatic "acting out", the confrontation with her past, and begins the recovery by the psychological working-through-process. The message of the video has remained solitary since its release.

After a few years, the Socialist past was forgotten in the Central-Eastern European region. The coping mechanism of the trauma came to a deadlock in the earliest phases of denial and rejection, and consequently, the process of trauma could not move further into a healing phase, which is the last sequence in overcoming the trauma: being able to integrate it into the collective identity. As an aftermath of the inability to carry through the "trauma process", the culture of the Socialist past became a taboo issue. Leaving the past as it is, and not bothering it with excavations and analyses, became a kind of unwritten agreement in the nineties.

The memory work related to the Socialist past is booming nowadays region-wide, after almost two decades following the political changes, and well after even Anri Sala's pioneer work and video. Deimantas Narkevičius, in his work *Once in the 20th Century* (2004) relies on the observation that construction of monuments and their demolition serve the same purpose, as monuments are essential to social self-esteem and identity of the community. He reverses the process of the demolition of a huge statue of Lenin, now in Grutas Park, Lithuania, and converts it into scenes of erecting the monument. He is keen to capture the drive behind the idolatry, the worship of idols and equally behind the iconoclasm, as the ▶

ности пройти этот процесс адаптации «травмы» стало табуирование культура социалистического прошлого. Оставить прошлое таким, как оно есть, не утруждая себя раскопками и анализом, стало своего рода негласным соглашением в девяностые годы.

Сегодня, когда прошло уже почти двадцать лет после эпохи политических перемен, а также после первых видео-работ Анри Сала в данной области, произведения, связанные с памятью о социалистическом прошлом, активно создаются во всем регионе. Деймантас Наркевичиус в своей работе *«Однажды в двадцатом веке»* (2004) основывается на том наблюдении, что строительство памятников и их разрушение служат одной и той же цели, так как памятники играют важную роль в социальной самооценке и идентичности общества. Он обращает вспять процесс разрушения огромной статуи Ленина в Парке Грутас, преобразовывая его в сцену установки памятника. Художник пытается показать изнанку идолопоклонства, почитания божков и одновременно — борьбы с предрассудками, поскольку последнее — почти обязательный элемент, сопутствующий всем политическим изменениям[21]. Он заставляет зрителя понять, что десакрализация и сакрализация — взаимозаменяемые понятия. Возведение памятника так же временно, как и его разрушение. В то же время, нарушая табу на изображение социалистического прошлого, он приводит в действие механизм памяти. Что касается предыстории этой идеи, художник объясняет ее так: «Мы спорили о том, что же делать с бывшей площадью Ленина. Как раз в тот момент я работал с найденными кадрами, делая «Однажды в двадцатом веке». Интересно, что некоторые люди почти интуитивно говорили о том, что, возможно, вернуть Ленина — не так уж плохо, потому что это поможет нам избежать подобных ошибок в будущем. Я хочу сказать, что пока не представляется возможным обсудить возможность возвращения этих объектов. [...] Если бы мы смотрели на предметы искусства, как на реликвии политического режима, нам бы пришлось многое выкинуть из музеев, например, из Лувра»[22]. Он очень осторожно поднимает вопрос о различиях в отношении к искусству и его оценке, исходящих от Востока и Запада.

Крушение церквей безбожной религии

У безбожной религии коммунизма была насущная необходимость не только в новом Боге для поклонения, но и в новых ритуалах и общественных праздниках, которыми можно было бы заменить церковные праздники и церемонии. Церковью или гражданским храмом этой новой религии стали клуб для рабочих, называемый Дворцом рабочих, Дом Ленина (по аналогии с домом Божьим), Дом Пролетариата (если акцент ставился на приход), или Дворец Культуры (если в названии более важна сама вера). В 1920-е годы началось активное строительство рабочих клубов для проведения в них псевдорелигиозных гражданских обрядов. Город оставался первичным понятием в большевистском видении будущего, а клуб стал городом в городе, или даже некоторым механизмом с разнообразными функциями, направленными на развитие и обучение Нового Человека Нового Мира[23].

Во времена сталинского правления эти функциональные маленькие церкви, использовавшиеся для проведения гражданских ритуалов и служившие образовательным целям, основная идея которых отсылает нас к истории рабочего движения XIX столетия, превратились в огромные соборы и дворцы, создававшиеся одновременно с одержимыми манией величия, но так и не реализованными проектами, например, Дворцом Советов. При советской власти в восточной части Европы все мечты и фантазии должны были быть общими. Дворцы Культуры и Рабочие Клубы под местными названиями были открыты повсеместно.

Короткометражный фильм Артура Змиевски *«Мечта о Варшаве»* рассказывает об утопическом проекте Оскара Хансена по преобразованию варшавского Дворца культуры. Вместо жестокого уничтожения ненавистного символа советского господства в сердце польской столицы предлагается альтернатива — взять под контроль эту архитектурную громадину. Воображаемая модель еще одного утопического здания Хансена существует только на бумаге, но оно вполне может исправить непропорциональность "дара советского народа", по крайней мере, мысленно. Влиятельный архитектор предлагает всевозможные пути признания нашей истории и прошлого.

21 *Дарио Гамбони. Уничтожение искусства: иконоборчество и вандализм после Французской революции. Лондон, Reaction Books, 2007.*

22 *Деймантас Наркевичиус в беседе с Кшиштофом Косцючиком, с. 37.*

23 *Стайтс., с. 110–11.*

latter is almost an obligatory concomitant phenomenon of every political change.[21] He makes the spectator aware that de-sacralisation and re-sacralisation are easily interchangeable. When a monument is in the process of construction, it seems as impermanent as those that are demolished. At the same time, breaking the taboos of the Socialist past, he pushes the memory machinery into motion. As for the prehistory of the idea, the artist explains that, "We had quite a discussion around the issue of what to do with the former Lenin Square. This was when I did my work with found footage, *Once in the 20th Century.* The interesting thing was that some people almost intuitively suggested that perhaps putting Lenin back would not be such a bad idea as it could prevent us from making similar mistakes in the future. I would say that it's not yet possible to have a discussion about the return of such objects. [...] If we were to look at art objects as relics of political regimes, we would need to remove a lot of art from museums, e.g., from the Louvre".[22] He cautiously raises the question of the dissimilar treatment and evaluation of art coming from the East or the West.

Crumbling churches of the Godless religion

In the Godless religion of Communism, there has been an urgent need, not only for a new God to be worshipped, but for new rituals and public festivals to substitute church holidays and ceremonies. The church or civic temple for this new religion was the Workers Club named the Worker's Palace, House of Lenin (following the pattern: House of the Lord), Proletarian House (if shifting the emphasis onto the parish), or Palace of Culture (if the faith gets into the centre in naming). The 1920s witnessed a rush for the building of workers' clubs, housing quasi-religious civic rituals. The city remained the primary concept in the Bolshevik vision of the future, and the club became a city within the city, or even a machine with multiple functions for the complex duty of developing and educating the New Man of the New World.[23]

Under Stalin's reign, these functional small churches used for civic rituals and educational purposes, the idea of which goes back to the 19th century workers' movement, grew into huge cathedrals and palaces alongside megalomaniac — but unrealised — projects, like the Palace of Soviets. With Soviet domination in the Eastern part of Europe, all the dreams and fantasies of the crusaders had to be shared. Cultural Palaces and Workers' Clubs with all kind of local names came into being all around the region.

Artur Żmijevsky's *Dream about Warsaw,* a short film on Oskar Hansen's Utopian project for the Cultural Palace in Warsaw, instead of the brutal erasure of the much hated symbol of Soviet dominance in the hearth of the Polish capital city, offers an alternative to its architectural power and control over its environment. Hansen's imaginary paper model of yet another Utopian building is able to correct the disproportions created by the "gift of the Soviet people", at least mentally. The influential architect proposes possible ways to admit our history and our past.

The video series of Andreas Fogarasi, entitled *Kultur and Freizeit* (2006) on the Workers' Clubs, Houses of Culture and Fun Palaces in Budapest, is eager to capture the very moment of the profane-sanctuary-building-fever, and attempts to comprehend the dreams of another world and let us see the leftovers of an emptied out, rejected culture and the set of illusions, before the whole idea and notion would sink into total oblivion. The works had quite different perceptions by Western audiences and the local ones.[24]

At the very beginning of the nineties, Komar & Melamid's idea was to save Socialist Realism by mocking it and taking cheap revenge on the remnants of a failed culture. As they stated: "The state makes a parody of art and tries to appease bad artists, pretending they are creative. Now it's pay-back time for artists, ▶

21 *See Dario Gamboni, The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution, London, Reaction Books, 2007.*

22 *"Deimentas Narkevičius in conversation with Krzysztof Kościuczuk", Op.cit., p. 37.*

23 *Stites, Op.cit., pp. 110–11.*

24 *Elaborated in Edit András, "An Agent Still at Work: The Trauma of the Collective Memory of the Socialist Past", Springerin, 2008, no. 3: www.springerin.at*

Видео-серия Андраша Фогараци *«Культура и досуг»* (2006) посвящена рабочим клубам, домам культуры и дворцам развлечений в Будапеште. Автор стремится захватить самый показательный момент лихорадочного строительства этих профанно-сакральных зданий, пытаясь понять мечты другого мира и показать нам обломки отвергнутой культуры и разбитых иллюзий, прежде чем само это понятие и идея, стоящая за ним, канут в забвение. Восприятие этой работы западными и «местными» зрителями существенно отличалось[24].

В самом начале девяностых годов Комар и Меламид хотели сохранить социалистический реализм, высмеяв его и отомстив останками свергнутой культуры. Они утверждали, что «Государство производит пародию на искусство и пытается успокоить плохих художников, притворяясь, что они еще на что-то способны в творческом плане. Теперь же время расплачиваться по счетам, и художники вполне могут позволить себе пародию на то, как государство имитировало творческую деятельность»[25]. Вскоре после политических изменений, разжигаемые гневом Комар и Меламид делали все возможное в этом отношении, пытаясь отомстить. Своими действиями они поддерживали позицию потерянного поколения, разжигали злость тех, кого раньше не допускали до строительства будущего здания социалистической эпохи. Свои эмоции они проецировали на физические останки социалистической культуры, они монополизировали категории искусства и художника, теперь означавшие только их и их соратников. На самом деле модель их поведения была очень похожа на ту, что господствовала в предыдущую эпоху государственной культурной политики. Они презирали тех, кто работал при социализме, просто объявляли их плохими художниками, дискредитировали их искусство. В этом отношении они вели себя точно так же, как и поборники демонтажа статуй социалистической эпохи, символов ненавистной идеологии и угнетенности, но только демонтажа в духовной сфере. Так же, как те заменили угнетателей памятниками ненавистной эпохи (рушили статуи, мочились и вываливали на них экскременты), гнев Комара и Меламида был направлен против концепций искусства того времени, не обязывая к дальнейшему анализу и более глубокому пониманию.

В отличие от Комара и Меламида, Давид Малькович, хорватский художник, считает, что и победители и проигравшие в культурном сражении принадлежат одной и той же эпохе, которая может бесследно исчезнуть. Художник-археолог напоминает нам в серии видеоработ *«Пространство нового наследия»* (2004-06) о важности уроков истории и выступает против забвения и стирания прошлого, настаивая на сохранении культурных памятников и говоря, что время — лучший иконоборец. Его персонажи — инопланетяне, которые в далеком будущем посещают мемориал Петровой Горы, понятия не имеют о значении «Храма Безбожия».

Мемориалы: памятники или монстры?

В ходе своих раздумий о том, какие произведения искусства являются просто политическими пережитками, а какие — произведениями искусства, Наркевичиус, используя кадры пропагандистских фильмов, возвращается к процессу изготовления гигантской бронзовой головы Карла Маркса, которая до сих пор находится в бывшем Карл-Маркс-Штадте, сегодня Хемнице. В своей работе *«Голова»* (2007) Наркевичиус приводит нас в мастерскую звезды соцреализма Льва Кербеля. Мы знакомимся со скульптором, попавшим в ловушку времени поклонения политическим и идеологическим лидерам, но он получает удовольствие от своей работы, придавая последние штрихи гигантской голове Маркса. Снова используя архивные материалы, Наркевичиус постоянно переходит грань между реальностью и иллюзией. Его видеоработа начинается с рассказа детей о том, кем они мечтают работать в будущем, а заканчивается замедленным движением камеры по кадрам с фотографиями безликой толпы, смешивающимся в гигантский рукоплещущий механизм. Очень похожая массовая истерия отражена в фильме Анри Сала. Наркевичиуса главным образом интересует социалистическое общественное пространство с немногими оставшимися статуями, которые смогли избежать карантина, изоляции в качестве заразы от «здорового общества». Изначально он хотел работать с «существующим контекстом» и планировал переместить монстра из Хемница в Мюнстер. Как объясняет художник, «Мы забыли либо привыкли к площадям или общественным местам с памятниками и скульптурами по всей Восточной Европе. Памятники снесли, но городское планирование ▶

24 *Эдит Андраш. Травма коллективной памяти социалистического прошлого. Springerin, 2008, no. 3: www.springerin.at*

25 *Стивен Эрлангер. Социалистический реализм: высмеять чтобы сохранить. «Нью-Йорк таймс», 3 августа 1993.*

to imitate how the state imitates artistic activity".[25] Shortly after the political changes, Komar & Melamid were fuelled by anger and they made the best of the opportunity and fought back. Doing so, they kept alive the attitude of the misplaced, and the hurt feelings of those excluded from the dominant future-building projects of the Socialist era. Their emotions were projected onto the physical remnants of Socialist culture, monopolising the category of Art and Artists for themselves and for fellow travellers. They were driven by the same attitude as the former state cultural policy, despising those working under the regime. They disapproved of them, simply by labelling them as bad artists, discrediting them in terms of art. In this regard, they behaved exactly like those of the iconoclasts dismantling the statues of the Socialist era, the symbols of the oppressive and hated ideology, even if only in the mental sphere. In the same way as the iconoclasts identified the statues of the epoch as the bodily substitutes of the oppressors (see the humiliation of the toppled down statues, urinating and excrementing on them), Komar & Melamid's anger went against the notions of art of the era, burdening the need for further analysis and deeper understanding.

As opposed to Komar & Melamid's attitude, for David Maljkovic, a Croatian artist, the winners and the losers of the cultural battle belong equally to the past, endangered to vanish into thin air. The artist-archaeologist reminds us in his video series, *Scene for New Heritage* (2004-06) of the importance of lessons taught by history, and stands up against the forgetting and erasure of the past by excavating and saving artifacts of a sinking culture, remaining conscious of the fact that the most effective iconoclast is Time. His future aliens visiting the Petrova Gora monument have no clue at all about the meaning and function of the "Godless Temple".

Memorials, monuments or monsters

In accordance with his contemplation about which artworks qualify as being merely political relics and which qualify as art, Narkevičius revisits the art-making process of Karl Marx's giant bronze head, still on display in the former Karl Marx Stadt, today Chemnitz, using official propaganda footage. We are offered access into the studio of a Socialist "celebrity", Lew Kerbel, in the video entitled *The Head* (2007), which is a close encounter with the sculptor, trapped in a time of worshipping political and ideological leaders, but getting the pleasure of carving and making the last touch-up on a gigantic head of Marx. Again utilising archival footage, Narkevičius constantly shifts between reality and illusion. The video begins with children's dreams about their future profession, and ends up with a slowed-down camera moving over frozen images, still photos of a faceless crowd blending into a giant applauding machine, into a very similar kind of mass hysteria witnessed in the footage utilised by Anri Sala. His main interest is the Socialist public space, with its remaining statues able to avoid quarantine, isolated as contagious infection from the "healthy society". His original intention was to work with an "existing context", and he planned to move the monster from Chemnitz into Munster. As he explains, "We either forgot, or we grew accustomed to squares or public space with monuments or public sculptures all over Eastern Europe. The sculptures have been removed, but city planning often hasn't changed, and the city of Chemnitz is totally planned in relation to that sculpture. Removing this monument for three months would allow people to see the place deprived of its focal point".[26]

Kristina Norman, representative of the youngest generation of artists, also comes from an ex-Soviet Baltic state, but with a different background, having both Russian and Estonian origins, and raised in the newly independent Estonia. She totally lacks the nostalgic feeling towards the past that Narkevičius is slightly captured by, as she faces a different set of problems and tensions tied to a public monument, nicknamed the Bronze Soldier, the symbol of oppression for Estonians, but a sacred memorial for the minority Rus- ▶

25 *Steven Erlanger, "Mocking Socialist Realism to Save It", in The New York Times, 3 August 1993.*

26 *"Deimentas Narkevičius in conversation with Krzysztof Kościuczuk", Op.cit., p. 36.*
In fact, a few years earlier, a Hungarian artist duo named Little Warsaw realised a very similar concept of moving the context of the Socialist public sculpture into a trendsetting Western museum for checking their compatibility. See: Edit András, Transgressing Boundaries (Even Those Marked Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art, in Art after Conceptual Art, eds. Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, London –Vienna, The MIT Press–Generali Foundation 2006, pp. 163–178.

часто не изменялось, и город Хемниц полностью построен под эту скульптуру. Если ее убрать на три месяца, люди бы увидели место, лишенное своего координационного центра»[26].

Кристина Норман, представительница самого молодого поколения художников, также родом из бывшего советского пространства государств Балтии, но у нее другие истоки: она русско-эстонского происхождения и была воспитана в ставшей недавно независимой Эстонии. У нее нет никаких ностальгических чувств по отношению к прошлому, которыми до некоторой степени охвачен Наркевичиус, когда она сталкивается с рядом других проблем и напряжения в обществе, связанных с памятником Бронзового солдата, символом притеснения для эстонцев, но священным мемориалом для местного русского меньшинства. Ее не переполняет гнев, но она и не равнодушна к борьбе за памятник, а скорее рассматривает его как проективное пространство, площадку для коммуникации и возможного примирения в своей работе *«Монолит»* (2007). Она начинается с музыки, написанной Дьёрдем Лигети для культового фильма 1968 года, снятого Стэнли Кубриком — *«Космическая одиссея 2001»,* под которую статуя Солдата несется на огромной скорости из космоса на землю, немного задерживается над балтийскими государствами, а потом меняет направление и, наконец, падает в самом центре Таллинна. Зритель наблюдает за коллажем из жаркой полемики обеих сторон, нарезками теленовостей о неонацистских демонстрациях за разрушение памятника или демонстрациях за его сохранение, поскольку для кого-то памятник — культовый мемориал, а для кого-то — монстр, о котором лучше забыть. Последствия неисцеленных ран и шрамов прошлого поданы в рамках живого, частично анимационного видео, преследуют также и новое, «невинное» поколение. Художница не пытается занять чью-то сторону, но вместо этого предлагает встретиться лицом к лицу с воспоминаниями, которые причиняют боль, начать общенациональную дискуссию, чтобы стартовал процесс исцеления. Что же касается националистической одержимости Таллинна памятником, она пытается сказать в своей работе, что без должного траура по прошлым утратам, никто не сможет иметь дела с нынешней сложной культурной ситуацией.

Новейшую версию концепции знаменитой утопии, описанной в романе XIX столетия «Что делать», можно увидеть в проекте группы художников с тем же названием — проект *«Строители Братска»* (2004), анимация загадочной картины В. Попкова, написанной в шестидесятые с их остывающим социалистическим жаром.

Эта версия гласит: в самом деле ничего не поделаешь. Таким образом, пока есть только одно возможное прочтение концепции живого произведения искусства группы «Что Делать». Оно заключается в том, что после того, как рухнула чудовищная репрессивная система, порожденная насилием и принуждением, утопия нашла в качестве альтернативы новое общество, построенное вокруг товаров, капитала и националистических требований, где мечты снова в дефиците, и потребность в них чрезвычайно высока — особенно мечты о создании лучшего, справедливого будущего.

26 *Деймантас Наркевичиус в беседе с Кшиштофом Косцючиком, с. 36.*
На самом деле, несколько лет назад венгерский дуэт художников «Маленькая Варшава» реализовал схожую концепцию, поменяв контекст социалистической парковой скульптуры путем помещения ее в модный западный музей для проверки их совместимости. См.: Эдит Андраш. Нарушая границы (даже те, что были обозначены нашими предшественниками) в новом жанре концептуального искусства. В сборнике «Искусство после концептуального искусства». Ред. Александр Альберро и Забет Бухман, Лондон-Вена, MIT Press — Фонд Дженерали, 2006, с. 163-178.

sians. She is not full of anger, though not contemplating it either as an outsider in the fight over the monument, but rather takes it as a site of projection and as a platform for communication and reconciliation in her video, *Monolith* (2007). It starts with the dramatic music composed by György Ligeti for Stanley Kubrick's 1968 cult movie, *2001— Space Odyssey,* as the statue of the Soldier moves at high speed from outer space towards the Earth, hesitating a bit above the Baltic states, then changing its direction, and finally making a hit into the heart of Tallinn. The spectator is confronted with a collage of hot-tempered interviews on both sides, inter-cut with footage from TV news about the neo-Nazi demonstration for its removal and for saving it, as it functions as a cultic memorial for some, and appears as a forgotten monster in the eyes of others. The playful, partly animated video is about the consequences of the uncured wounds and scars, injuries of the past, which also haunt the next, "innocent" generation. She does not attempt to take sides, but instead proposes confronting the traumatic memories, and to settle a nationwide discussion, making available the healing process to get started. In relation to Tallinn's nationalistic statue-mania, her video carries the message that without proper mourning of past injuries, one is not able to deal with the present predicament of culture.

The current version of the notion of the very influential utopia described in the 19th century novel, What is to be done, affirmed by a project of the artist group with the same name, of reanimating Popkov's enigmatic painting, entitled *Builders of Bratsk* (2004), made in the lukewarm Socialism of the sixties, is that nothing really could be done. Thus, for now, one possible reading of the concept behind Chto delat's living artwork could be that after the collapse of an oppressive and monstrous system generated by abused and forced utopias has found its alternative in new societies arranged around commodity, capital and nationalistic claims, dreams are again in short supply and in extreme demand — especially those dreams of building a better and just future.

Константин Бохоров

Перформанс и видео в современном русском искусстве

Константин Бохоров *— искусствовед, автор статей в «Художественном журнале» и других изданиях. Куратор Центра современной культуры «МедиаАртЛаб». Член МСХ и AICA. Кандидат культурологии. Организовывал выставки русского искусства в Российском павильоне на Венецианской биеннале в 1996–1999 гг., на Биеннале в Стамбуле (1997) и Сан-Паулу (1998). В 2000-х курировал проекты «Субъект и власть» (2001), «Давай! Из лабораторий свободного искусства в России» (2002), «К видеоостровам» (2005), «Привратники новизны» (2006), Эрвин Вурм «Держи голову в холоде» (2008).*

Одно из отличий современной эстетики от классической заключается в том, что в ней утопическое стремление к синтезу искусств сменилось агрессивной экспансией, волей к захвату новых и новых территорий. Интересно, что само понятие перформанса — пограничное; это жанр между изобразительным искусством и театром, что достаточно очевидно, например, из книги Роз Ли Гольдберг по истории перформанса. В современной эстетике жанры балансируют на грани: живопись это уже нечто, что не есть только картина, а перформанс (т.е. исполнение, представление), нечто, что уже не есть только театр. Перформанс стал инструментом, с помощью которого осуществляется авангардная экспансия на новые территории. Именно эту функцию перформанс выполнял в дада, футуризме, сюрреализме, послевоенном модернизме. Тот же смысл имеет взаимоотношение перформанса и видео, которое есть по сути новая пространственная возможность, которую перформанс апроприировал для арта.

Продукция, основанная на комбинации перформанс/видео, имеет свою историю и свои традиции в интернациональном художественном процессе. Однако научная классификация для ее описания находится в стадии разработки, поскольку процесс взаимодействия жанров слишком версифицирован. В подтверждение сошлюсь на мнение Д.Холла и С.Файфер, составителей коллекции эссе по американскому видео *Illuminating video. Essential guide to video-art*, которые считают, что такая классификация на данном этапе может быть только авторской, и в соответствии с этим построивших свой гид.

Мне представляется, что или по причине разнообразия своих форм, или из-за экспериментального характера, а возможно, потому что сами понятия видео и перформанса как субъекты оперативной эстетики не имеют жестких определений, понятие видеоперформанса является ускользающим. Поэтому считаю нужным ввести хотя бы еще одну ось координат, а именно от неэкранного к экранному видео, в системе которой я и попытаюсь рассуждать о видеоперформансе. Принципиальным моментом мне представляется тот, что неэкранное видео делается ради эксперимента, как опыт, исследующий контуры новых пространств для последующей экспансии и захвата, а экранное скорее для презентации. Это не исключает, что в экранном видео так же осуществляются разного рода экспансии, но обычно на более абстрактном, теоретическом уровне, а не в результате прямого действия, как это бывает в акциях художников экспериментирующих перед камерой со свои телом. В наиболее чистом виде неэкранные формы видео — явление, ставшее во многом историей, поскольку их расцвет приходится на конец 60-х начало 70-х годов. В то же время, поскольку ими занимались пионеры видеоарта, они повлияли на все последующее развитие этого вида искусства и продолжают до сих пор играть важную роль.

В экранном видео, в котором изживается синдром аутентичности неэкранного, тоже надо отделить самостоятельную арт-продукцию, вполне интравертную, в которой перформанс может использоваться как главная сюжетная линия, а может и на вторых ролях, от документации, которая тоже может быть достаточно совершенной по своей презентационной форме, но еще несет на себе печать аутентичности и служить в основном целям передислокации художественного действия из одной модальности в другую. Спорным здесь остается вопрос, имеет ли право документация вообще рассматриваться как экранное видео, а значит, видео-арт.

Предметом творчества группы *«Коллективные действия»,* например, являются эксперименты по художественной экспансии, мифы о которых зиждутся на многочисленных свидетельствах, материальных уликах и различного рода документах. В глазах системы, обеспечивающей хранение и репрезентиро- ▶

Constantin Bokhorov

Performance and video in contemporary Russian art

Constantin Bokhorov *— Russian Art Critic. Graduated from Russian Fine Art Academy in St. Petersburg. Contributor for Moscow Art Magazine and other periodicals. Curator at the Media Art Lab (Moscow). Member of Moscow Union of Artists and AICA. Organised exhibitions of Russian contemporary art at Venice Biennale (1996-1999), Istambul Biennial (1997), Sao Paulo Biennial (1997). In 2000-s curated Subject and Power (2001), Davaj! From laboratories of free art in Russia (2002), Toward Video Islands (2005), Gatekeepers of New (2006), Erwin Wurm: Keep Cool Head (2008).*

One of the differences between contemporary and classical aesthetics is that the former has replaced a utopian urge for the synthesis of arts with an aggressive expansion and a will to capture more and more new territory. It is worth mentioning that the very concept of performance is borderline in its nature. This is a genre in between visual art and theatre, which is evident, for example, from RoseLee Goldberg's book on the history of performance. In contemporary aesthetics the genres balance on an edge: painting is something more than just a picture and performance (meaning rendering, presentation) is something more than just theatre. Performance has become a tool for avant-garde expansion onto new territory. This is the function it performed for dada, futurism, surrealism and post-war modernism. The same goes for the interaction of performance and video which is in essence a new spatial opportunity appropriated by performance for art.

The production based on performance/video combination has its own history and traditions in the international art process. However the scholarly classification that could be employed for its description is only at the working out stage, because the process of the genres' interaction is too diverse. In corroboration I can cite the opinion of D. Hall and S. Fifer, editors of the collected essays on American video art, *Illuminating video. Essential guide to video art.* They also consider that such a classification at this stage can be only auctorial and have built their guide on the same principle.

I think that either due to the diversification of its forms or because of its experimental character, and even possibly as the very terms of video and performance as subjects of operative aesthetics have no rigid definitions, the concept of video performance is "elusive". Therefore I consider it necessary to introduce at least one more datum line, namely from non-screen to screen video, in which system I will try to discuss video performance. To me it seems vitally important that non-screen video is made as an experiment, as a test exploring the outlines of a new space for further expansion and capture, while the screen video is more likely to be made for presentation. This does not exclude accomplishment of various kinds of expansion in the screen video, but those are usually realized on a more abstract, theoretical level and not as a result of direct action as in actions by those artists who experiment with their own bodies before the camera. In their purest form the non-screen forms of video are a phenomenon that has largely become history, as its heyday was in the late 1960s till early 1970s. At the same time as it was pioneers of video art that made those works, they have influenced all further development of this art form and continue to play a significant role in it.

As for the screen video where the authenticity syndrome of the non-screen is gradually being overcome we also need to separate independent art production, wholly introvert, where performance can be used as the main plot line or in a secondary role, from documentary. The latter can be considerably accomplished in its presentation form, but still carry the seal of authenticity and serve to relocate an art action from one mode into another. The question stays open to dispute whether documentary can be at all regarded as screen video, i.e. video art.

For example, the object of the Kollektivnye Deystviya *(the Collective Actions)* group are experiments in artistic expansion, the myths of which are based on numerous witness accounts, pieces of evidence and various kinds of documents. In the view of the system providing storage and representation of the past, all this documentation is indeed art. Therefore it is painstakingly collected, described and studied. Technically a video recording the group's actions is an amateur uncut footage, but in fact it is a most valuable art object, waiting for recognition and evolvement of a correct representation ritual.

вание прошлого, вся эта документация и является артом. Поэтому ее тщательно собирают, описывают, изучают. Формально видео, документирующее акции группы, — любительская немонтированная съемка, но фактически — это ценнейший предмет искусства, ждущий своего признания и выработки правильного ритуала репрезентирования.

С другой стороны, постмодернистский предмет искусства проявляет завидную колобковость, ускользая от попыток системы его зафиксировать. Современный художник сознательно играет с его эфемерностью. Сейчас тот факт, что этот материал продолжает провоцировать вопрос о своей художественности, только служит укреплению его позиций в современной культуре.

Я считаю, что выведенную парадигму можно использовать по аналогии, рассматривая довольно большой пласт видеоматериала, оставшегося в результате проведения художественных акций в 80-е 90-е годы. Видео, документирующее интенцию к арт-экспансии, признанное системой репрезентации автоматически, становится экранной формой. Сложность заключается только в довольно несовершенном механизме признания, которая существует в России. Мне кажется, только по этой причине пока не введены в культуру съемки *«Коллективных действий»* или, например, Абалаковой и Жигалова, Захарова, Исаева и Кускова, Осмоловского, Бренера, Кулика, лежащие на поверхности и экспонируемые последнее время все больше и больше.

Однако записывать этот материал в конвенциональный видеоарт тоже преждевременно, поскольку его активное положение в культуре гораздо интереснее. Проблематика автодокументации, рекуррентно фигурирующая в работах разных художников, пока еще далека от признания не только в России, но и в интернациональной системе. В качестве примера укажу на работу Ольги Киселевой (между прочим, в разделе 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 видео-арта 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 Хенсген 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 хронологии 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, Бру- ▶

On the other hand the post-modern object of art shows an enviable evasiveness, like that of a Russian fairy tale dough boy, *Kolobok,* escaping the system's attempt to fix it. The contemporary artist consciously plays with its ephemeral qualities. Nowadays the fact that this material continues to provoke the question of it being art at all only serves to strengthen its position in contemporary culture.

I believe that the paradigm revealed can be used by analogy regarding a rather substantial layer of video material left as a result of art actions of the 1980s and the 1990s. Video documenting those intentions of art expansion that are automatically acknowledged by the system of representation becomes a screen form. The difficulty is only in a rather imperfect mechanism of acknowledgement existing in Russia. I believe that it is the only reason why the footage of the *Collective Actions,* or for example, Abalakova and Zhigalov, Zakharov, Isaev and Kuskov, Osmolovsky, Brener and Kulik are not introduced into culture, although they lie on the surface and are recently exhibited with a growing frequency.

However it would be premature to classify this material as conventional video art, as its active position within culture is much more interesting. The problems of auto recording recurrently featured in the works by various artists are now far from recognition not only in Russia, but also in the international system. As an example I would like to point out a work by Olga Kiselyova, *Plane* (who is by the way representing the Parisian scene in this section), in which a banal video record rather accurately expresses the special sensuality of the temporal state experienced by us.

The union of video and performance that has originally emerged in the form of documentation had all in all a crucial influence upon the history of video art both in the West and in Russia. It is thought that Nam June Paik, buying almost the first portable Sony camera, which appeared in 1965, was motivated by the necessity of recording *the Fluxus* performances in New York. In Russia an event of similar importance would be Sabine Haensgen bringing a video camera in 1983 or 1984 to film the *Collective Actions'* actions.

The last fact is notable in showing the Russian artistic scene lagging behind for almost 20 years. I don't mean this as a criticism. The artistic chronology demonstrates, on the contrary, that in Soviet Russia all innovations were accepted literally "red hot". The legendary Slepyan started experiments with visual art happening as yearly as the late 1950s, maybe earlier than Allan Kaprow and Jim Dine. Let us take for example the dynamics of group formation in the field of art actions. In the 1962 the *Dvizheniye (Movement)* group is formed. During the 1970s actions are performed by such artists as *Komar and Melamid, Roshal, the Gerlovins* and *the Mukhomory (the Toadstools).* In 1976 the *Collective Actions'* actions start, in 1980 — the performance activities of the *Totart.* By 1980s these practices are no longer new for Russia.

Of course, it cannot in its scope be compared to what was happening in Europe, the USA and Japan. After John Cage and Jackson Pollock have opened the post-war way of total freedom of artistic expansion, there followed a huge wave of artistic practices based upon personal, bodily involvement of the artist into the element of art. The pioneers here were the Gutai group in Japan, Allan Kaprow and Jim Dine in the USA, Ben Vautier and Yves Klein in France, Piero Manzoni in Italy, the Fluxus in Germany, Gilbert & George in the UK, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler in Austria.

What was happening on the Russian art scene, especially if we take into account that it was all focused in Moscow, was comparable to the Western scene in the sense of development of the modernist process. But technically the Russian artists were equipped much worse. They have tried to remedy it with the means of cinema, to wit Zvezdochyotov's films that date from the middle of the 1970s. But these intentions were not realized and the gap in development of video art is a fact is for the most part explained by the inadequate material and technical resources.

In the West the rise of video can be dated from 1965 when relatively cheap Sony cameras appeared on the market. By the end of 1960s to the beginning of 1970s Paik, Vostell, Nauman, Rosler, Acconci, Gerz, Rosenbach, Export, Bruszewski and many others already used video technology to explore a range of problems which can be narrowed down to the idea of physiological, bodily reclamation of video space. Video and television space have become a focus of close attention of the artistic thought, therefore this stage of its development is marked by such a great number of formal experiments where performance played a significant role.

Russian artists have joined the development of video art during a later stage, when video stopped to be the art's *terra incognita.* The artistic thought has recognized video as a sound visual means, as a tool enabling ▶

жевский 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.

<...> 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 осмысляется 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 конце тоннеля»* 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»* месседж, обращенный наружу, уже доминирует. Формальный эксперимент с видеоперформансом, но проводимый скорее в плане языка, представляют работы О. Кулика *«Красная комната»* и М. Илюхина *«Туннель»,* которые тоже надо понимать в связи с очень личными аллюзиями, присутствующими в обоих работах. Но наиболее отчетливо тенденция использования видеоперформанс для исследования феномена социального, на мой взгляд, проявилась в 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 отличии от эфемерной документации, как в случае с Коллективными действиями, этот вид видео не имеет никаких претензий, чтобы стать артом, а просто сделан в форме арта. В качестве примера в разделе представлены работы Д. Гутова, М. Чуйковой, Е. Ковылиной. Однако и в этих работах сопряжение перформанса с видео порождает побочные смыслы. Например, Д. Гутов, делая фильм об акции общества *«Радек»,* манипулирует исходным художественным материалом, представляя учебную выходку молодых арт-активистов как сознательную акцию протеста, в духе молодых борцов за гражданские права конца 60-х. Тот же самый элемент редакторского манипулирования характерен и для экранизации работ М. Чуйковой и Е. Ковылиной.

Следует отметить, что сегодня экранное видео становится наиболее демократичным видом арта. Видео в условиях бедности российской культуры дает возможность региональным сценам осуществлять свою эффективную презентацию в федеральном и интернациональном пространствах, и поэтому эти медиа в конце 90-х переживают настоящий расцвет по всей России... Однако в регионах модная московская зараза подверглась критическому переосмыслению и обогатилась особым колоритом. Региональный стиль отмечен характерным фьюжином радикальной трансгрессивности и туповатости масс-медийной призывности, осмысленной здесь как мощный стимул современного творчества в России.

the artist to explore and visualize various aspects of actuality such as the problems of collective subconscious, dominancy and repression, the new temporality, the forming of an identity and so on.

<...> At the same time in its formal aspect video performance starts to acquire the qualities of screen-ness. While for the pioneers of video performance their deeply private interaction with the camera was more important than interaction with the screen, for the contemporary video artist this correlation is being revised. Even while working with the camera an artist takes into account the succeeding representation. Screen is viewed as the interface of the artistic experiment, brought out into the space of the extraneous spectator. This is a sign of a more complicated concept of the spatial structure that emerged in art due to the formal experiments conducted thirty years ago. I would like to remark upon the development of this concept that promoted the wide spread of the video installation genre.

Russian video artists have entered the stage when the spatial configuration described above has become a status quo. So the pathos of their experiment is distinctly directed outward onto the screen, and this is frequently rather emphatic. The tendency of this pathos development has become a leading one for video performance during the whole 1990s. Even in such a formal video as *Light in the End of Tunnel* by A. Belyaev and K. Preobrazhensky, which pays homage to early experiments by Paik and Weibel, there can be traced distinctly a will to establish a social position, to criticize mass-medialization of war. In Giya Rigvava's work *They are all lying* the outward directed message already dominates. The formal experiment with video performance which is conducted more in the sphere of language is represented in works of O. Kulik *The Red Room* and M. Ilyukhin *The Tunnel* which have to be interpreted in connection with very private allusions present in both works. But most distinct this tendency to use video performance to explore the social phenomenon, in my view, has manifested itself in the work by D. Bulnygin, *Lola.*

The following argument refers to screen video in its main function representation. Media is used here to relocate art action from the actual mode into the representative one. As distinct form the ephemeral documenting as in the case of the Collective Action, this kind of video doesn't claim to be art, but is just made in the form of art. As an example the works by D. Gutov, M. Chuykova, E. Kovylina are presented in this section. However even in these works the coupling of performance with video breeds illegitimate meanings. For example, D. Gutov while filming an action by *the Radek* society is manipulating the source art material, presenting an exercise prank of young art-activists as a conscious protest action in the spirit of the young fighters for civil rights of the late 1960s. The same element of editing manipulations is characteristic for the works by M. Chuykova and E. Kovylina.

It should be noted that nowadays screen video is becoming the most democratic art form. In the circumstances of Russian culture's poverty video enables the regional scene to realize effective self-representation in both federal and international spheres, therefore throughout all Russia at the late 1990s this media has experienced a revival. In this section this tendency is illustrated by various works by regional video makers (D. Bulnygin, V. Mizin, the SNK). Comparing the works by the SNK and by artists from Novosibirsk the direction of regional video development can be shown distinctly. If the InsectArt shows a wary criticism and even a kind of squeamishness towards the dominating modernist symptoms in culture, the Novosibirsk cycle, on the contrary, demonstrates a full-fledged and unconditional "clinging integration". The latter appears to be a more successful strategy for leaving the provincial isolation. This strategy conditioned by the influence of Moscow radicalism has been also assimilated by artists of other regional scenes, for example, Izhevsk. But in the regions this fashionable Moscow "pest" has been critically reinvented and enriched by a special local colour. The regional style is distinguished by a characteristic fusion of radical transgressiveness and simple-mindedness of mass-media invocations, here reinvented as a mighty motivation for contemporary Russian creativity.

Марина Гржинич

Видеоискусство во времена двойственного — политического и технологического — переходного периода в контексте стран бывшей Восточной Европы

Марина Гржинич *— доктор философских наук, занимает должность научного сотрудника в Институте философии ZRC SAZU в Любляне. Она медиа-теоретик и куратор, работающий с видео-артом с 1982 года. Вместе с Айной Шмид они выпустили более 30 видео-арт-проектов, короткометражных фильмов, множество видео-и медиа-инсталляций, несколько веб-сайтов и интерактивных CD-ROM (ZKM, Карлсруэ, Германия). Grzinic опубликовала сотни статей и написала 5 книг. Ее последняя книга — «Реконструкция вымысла: пост-социализм и ретро-авангард в Восточной Европе» (Вена: Изд-во Selene в сотрудничестве с Springerin, Вена, 2000).*

Введение

Как видео- и медиа-художник (с 1982 работающий на пространстве бывшей Югославии, сегодняшней Словении, в Любляне), а также теоретик и философ, я стремилась, параллельно с моей творческой деятельностью (осуществляемой в сотрудничестве с Айной Шмид), курировать видео-проекты и медиа-арт в странах бывшей Восточной Европы и исследовать теоретико-критический контекст. Я сделала попытку в соответствии с этими разнообразными задачами порвать свои связи с ситуацией своего рода гетто, которая утверждает простой географический принцип как единственную особенность медиа искусства Восточной Европы. Если что-то и может считаться отправной точкой, характеризующей этот период моей деятельности (продолжительностью в 27 лет), так это пересмотр, ре-контекстуализация и реполитизация видео как медиа.

Этот очерк делится на две части. В первой я хотела бы рассмотреть — за исключением от проекта *Transitland* и других подобных программ, — то, что я называю исчезновением видео-практики и экспериментальных короткометражных фильмов на территории стран бывшей Восточной Европы в новейших классификациях, архивах и выставках. Сегодня бывшего восточноевропейского пространства не существует: оно исчезло символически, концептуально, политически, социально в глобализированном мире и не рассматривается как актуальное в нынешних дискуссиях о положении вещей, а также в истории искусства и культуры, где речь идет об искусстве последних десятилетий в Европе и во всем мире. Это пространство проходит через фильтр многочисленных экономических и секретных зон, созданных в ЕС как пространства второго сорта, расчлененное с помощью различных экономических и законодательных процессов. Оно порой призрачно напоминает о себе в дни памяти, например, в 20-ю годовщину падения Берлинской стены.

Главной проблемой стало то, что искусство, средства массовой информации, социальные и политические методики и процессы в Восточной Европе не были контекстуализированы на равных с другими пространствами. Для него выделялись только «специальные» программы и список тем.

Снова и снова Восточная Европа это пространство специальных программ/выставок, публикаций, юбилеев или даже «невероятного интереса» управленческих структур частных корпораций (которые убеждают сами себя в том, что их основной мотивацией являются не деньги или распределение капитала, а только чистый и подлинный сентиментальный порыв к борьбе за демократию) и т.д. Конечно, в большинстве случаев благодаря подробному анализу становится ясно, что эти программы, в конечном итоге, были прямолинейным процессом распределения капитала. Эти процессы совпадают с — по большей части временным — интересом Европейского Союза, возникшим в процессе разделения восточноевропейского пространства на отдельные зоны, с введением экономических и законодательных ограничений в особо выделенных зонах (например, Западные Балканы и Юго-восточная Европа и т.д.) — в течение определенного периода.

В 2009 году в Германии, во время празднования 20-летия со дня падения Берлинской стены прозвучал лозунг: «Приезжайте в страну без границ!» — я бы добавила: и без памяти! Таким образом, спу- ▶

Marina Gržinić

Video in the time of a double, political and technological transition in the former Eastern European context

Marina Gržinić *is doctor of philosophy and works as researcher at the Institute of Philosophy at the ZRC SAZU in Ljubljana. She is a freelance media theorist and curator, and has been involved in video art since 1982. In collaboration with Aina Smid she has produced more than 30 video art projects, a short film, numerous video and media installations, Internet websites and an interactive CD-ROM (ZKM, Karlsruhe, Germany). Grzinic has published hundreds of articles and 5 books; her last book is Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde (Vienna: Edition Selene in collaboration with Springerin, Vienna, 2000).*

Introduction

Active as a video and media artist (from 1982 in the space of ex-Yugoslavia, today Slovenia, in Ljubljana), as well as a theoretician and philosopher, I have tried, in parallel to my artistic work (done in collaboration with Aina Šmid), to develop contexts of theory and criticism, and to curate programs of video and media art from the territory known formerly as Eastern Europe. I have attempted in these various engagements to de-link myself from a certain ghetto situation that establishes a simple geography as the only specificity of the medium from Eastern Europe. If anything can be declared as the point of departure in this long period of my activity (27 years), then it is the redefining, re-contextualising and re-politicisation of the video medium.

The present essay is divided into two parts. In the first part, I would like to reflect upon — despite the *Transitland* project and other similar programmes — what I call a disappearance of the practices of video and experimental short film from the former Eastern European space in recent categorisation, archiving and exhibitions. Today, the former Eastern European space is nonexistent: it has vanished symbolically, conceptually, politically and socially in the global world and is not considered a relevant counterpart in current discussions on the state of things as well as histories of art and culture in recent decades in Europe and the world. It exists as filtered through numerous economic and security zones established by the EU as a second-class space, dismembered through different economic, legislative and security processes. It reappears as a ghostly entity on the occasion of memorial celebrations, as in the current case of the 20th anniversary of the fall of the Berlin Wall.

What has become a major problem then, is that art, media, social and political practices and processes from Eastern Europe are not contextualised equally with other spaces. What is reserved for us is only as a "special" program or an agenda. Time and again, the Eastern European space is the special programme/exhibition, publication, for an anniversary, or even of a "miraculous interest" of private corporation managerial structures (who deceive themselves that this is not about money or allocation of capital, but that their interest is the result of pure and almost genuine sentimentalism for democracy), etc. Of course, in most cases, a precise analysis will clearly indicate that these programmes are ultimately straightforward processes of the allocation of capital, and that they coincide with the EU's always temporary interest established through the processes of zoning in the former Eastern European space, with the economical and judicial restrictions on a specially established zone of EU interest (Western Balkan or South Eastern Europe, etc., ad infinitum) — for a certain period.

As it is proclaimed by Germany in 2009, celebrating its 20th anniversary of the fall of the Berlin Wall, "Come to the country without borders!" — I will say add: and without memory! Thus, after two decades, Western ▶

стя два десятилетия, западные интеллектуалы обнаружили, что коммунизм как концепцию будущего, хотя никто из них совершенно не касается вопросов настоящего. История мертва, будущее лежит на столе переговоров, а настоящего просто не существует.

Вторая часть эссе включает теоретическую/концептуальную/политическую генеалогию современного видео-арта, кинематографических и перформативных методик и политического пространства на территории бывшей восточной Европы. Здесь деконструируется единственная и общепринятая современная западная история видео- и медиа-арта (концепцтуальное, body-art и перформанс), навязанную капиталистическими странами первого мира.

Эти тезисы базируются на моем проекте разработки теоретической, политической и концептуальной структуры альтернативной истории мирового видео и экспериментального кино, принимая в качестве центра экспериментальное кино и видео бывшей Восточной Европы. Я исследую возможность создания другой истории видео территории бывшей Восточной Европы. Вместе с тем, я хочу поднять вопрос о ре-политизации всей области видео в целом, поставив под сомнение процессы установления генеалогии и написания истории тех практик и интервенций, которые мы называем терминами видео, видео-арт и экспериментальное кино, и которые происходят из мира за пределами капиталистических развитых стран. Подразумевается, что западная историография и современные теоретические дисциплины не способны работать с такими геналогиями. Страны второго мира — бывшей Восточной Европе — были совершенно исключены из процесс интерпретации, и для них оставались только две линии восприятия и переработки. На Западе преобладает определенная этика «хорошего тона», ограниченная неписанными правилами и обычаями: «Не трогать», «Посторонним вход воспрещен» и т.д., — т.е. по сути, предрассудки и расизм.

Часть первая: Краткая история глобализации и империализма

Предложение, придуманное художницей Шейлой Камерич из Боснии и Герцеговины:

« Нет границ, нет границ, нет границ,
никаких границ, никаких границ, никаких границ,
Вот моя мечта».

— как произведение искусства (цитируется журналом *Kontakt* Erste Bank Group, в рамках интервью с Камерич «Свобода близка») рассматривает «границы» как понятие разрушительное и введенное насильно в условиях социального, территориального, и художественного господства современного глобального капитализма. Таким образом, исчезновение границ следует рассматривать как желание наконец-то обрести свободу.

Исчезновением границ, кажется, ставит последнюю точку в истории успешного устройства современного мира. Это точка, вокруг которой также конструируется история, в отношении Берлинской стены, разделившей Восточную и Западную Европу. Но желание, высказанное Шейлой Камерич, уже активно используется как логика историзации падения Берлинской стены. В августовском номере журнала авиакомпании Lufthansa за 2008 год на 6-й странице была полностраничная реклама Немецкого национального совета по туризму объявляет о том, что в 2009 году будет отмечаться юбилейное празднование двадцатой годовщины падения Берлинской стены, используя рекламный слоган: «Добро пожаловать в страну без границ». Далее в рекламном объявлении говорилось, что Берлинская стена символизировала эпоху холодной войны и разделение Германии и всей Европы на восточную и западную части (до 1989), просуществовавшее в течение 28 лет. Но в наступавшем 2009 году, спустя 20 лет с момента воссоединения Германии, в стране можно было увидеть лишь крошечные островки того времени (и я хотела бы добавить, пока они не исчезнут полностью). Также в объявлении говорилось, что борьба за лучший мир в Восточной Германии началась с церкви Св. Николая в Лейпциге. В Восточной Европе проходит очень явственный параллельный процесс захвата коммунистического революционного прошлого христианством. Подробный анализ показывает, что оборот капитала и постепенный захват гегемонии в Европе христианством по сей день идут рука об руку!

Я могла бы утверждать, что, несмотря на наше ощущение того, что из-за невидимых границ мировое пространство, или, точнее, пространство развитых капиталистических нео-либеральных стран, не может быть открытым и мобильным, мы должны думать иначе. С одной стороны, мы видим процесс невероятной смены позиций, который не позволяет нам в полной мере принять видение пространства современного искусства и культуры, социальное и экономическое как закрытое границами, а с другой ►

intellectuals have discovered Communism as the concept for the future — though none speak about the present. History is dead, the future is on the table, and the present simply does not exist.

The second part of the essay comprises a theoretical/conceptual/political genealogy of contemporary video, film and performative practices and political spaces in the former Eastern European space, dismantling the singular, established, contemporary Western history of video and media art (conceptual, body and performance) imposed by the Capitalist First World. These theses stay firmly grounded in my endeavour to develop a theoretical, political and conceptual framework for a different history of video and experimental film in the world, taking experimental film and video productions from former Eastern Europe as its centre. I develop the possibility of establishing a different history of video that comes from the territory once known as Eastern Europe. With this move, I attempt to open up the question of the re-politicisation of the field of video in general, questioning the processes of establishing genealogies and histories of practices and interventions termed as video, video art and experimental video that come from worlds outside the Capitalist First World, implying that Western historiography and Western contemporary theoretical writings are not capable of dealing with such genealogies. The Second World is the former Eastern Europe, which vanished from the processes of interpretation, with only two lines of perception/reworking applied. Prevailing in the West is a certain morality of good taste, bounded by unspoken rules and morés: "do not touch", "no trespassing", etc. — in fact, prejudices and racist views.

Part one: A brief history of globalisation and imperialism

A sentence, coined by the artist Šejla Kamerić, from Bosnia and Herzegovina:

"There is no border, there is no border, there is no border,
no border, no border, no border,
I wish."

— as an artwork (recently quoted in the magazine *Kontakt,* of the Erste Bank Group, as part of an interview with Kamerić entitled "Freedom Comes") posits the "border" as a disruptive and imposed regulative force within the various social, territorial, and artistic conditions of contemporary global Capitalism. Therefore, the disappearance of borders is to be seen as a wish that would definitively bring freedom.

The disappearance of borders seems to be the final point in the success story of the constitution of the present world. This is the point at which its whole history, in relation to the Wall that once divided East and West (Berlin) Europe, is constructed, as well. But the wish put forward by Šejla Kamerić is already operative as the logic of the historisation of the fall of the Berlin Wall. In the August 2008 issue of the Lufthansa onboard magazine, a full-page ad (p. 6) by the German National Tourist Board announces the year 2009. The forthcoming 20th jubilee is presented as a celebration of 20 years since the fall of the Berlin Wall, with the following slogan: "Welcome to a land without borders". The announcement goes on to say that the Berlin Wall symbolised the Cold War and the division of Germany and Europe into East and West (until 1989) for 28 years. But in the coming year of 2009, representing 20 years since the Reunification of Germany, it will be possible to visit in Germany only some remainders of that time in Europe (and I would add, before they vanish completely). In this announcement, it is stated that the revolution for a better world in East Germany started at St. Nicholas Church in Leipzig. A very clear parallel process is going on in Europe with regard to the overtaking of the Communist revolutionary past of the East of Europe by Christianity. A precise analysis of the circulation of capital and of the hegemonisation of Europe by Christianity will show these two processes as going hand in hand historically and currently!

I could claim that despite our feeling that invisible borders prevent the space of the world, or to be precise, of the First Capitalist Neo-Liberal global world, from being open and mobile, we nevertheless have to think differently. On one hand, we see the process of the unbelievable circulation of positions that prevents us from fully accepting the thinking of the space of contemporary art and culture, the social and economical, as being foreclosed by borders, and on the other, we see the disappearance of the borders that firmly in- ▶

стороны, мы видим исчезновение границ, которые четко устанавливали разделение мира в прошлом, во времена империалистического капитализма. То, что мы действительно наблюдаем — это распад границ, по крайней мере, как часть идеологического, дискурсивного процесса реорганизации новой Европы и всего мира. То, чего желала Шейла Камерич, уже реально работает в новой Европе. Это лозунг сегодняшней Германии, с которой она отмечает 20-летний юбилей со дня своего воссоединения.

В чем же заключается феномен, который мы можем увидеть, если внимательно рассмотрим различные логические механизмы функционирования в политическом пространстве, а тем более в рамках искусства и культуры новой Европы в настоящее время? Становится очевидным отсутствие интереса к искусству и культуре из бывшей восточной Европы. Это не романтическое разочарование и не повод для грусти: незаинтересованность эта связана с эскалацией всех крупных выставок и бьеннале, которые демонстрируют жадный аппетит по поводу работ художников третьего мира, в основном, из Азии и Латинской Америки. Прошлое разделение и идеология различий внутри Европы рассматривается как препятствие для процесса оборота финансового капитала. Если мы ведем себя так, будто существует единое пространство (Европа), то не требуется педалировать включение путем исключений; достаточно вести себя так, как будто никаких различий и не существует больше (что доказал Китай в случае с олимпийскими играми!). Мы все равны в рамках процесса «эвакуации», которую Дэвид Харви в *«Краткой истории нео-либерализма»* (2005) называет «накоплением через изъятие». Это — процесс изъятия, стирания любых различий, когда необходимо — применяется закон (например, невероятная законодательная политика ЕС, понять которую могут только эксперты) или целый набор институциональных, законодательных, бюрократических, инфраструктурных, теоретических и культурных процессов, которые вводятся жестко или «мягко».

Болонский процесс реформы европейской системы высшего образования является прекрасным примером этого уничтожения границ. Процесс «накопления через изъятие», пожалуй, уже не применяется в Европе, так как он якобы здесь уже завершился (благодаря немецкому лозунгу 2009 года, это состояние сцементировано, так сказать, как реализованный процесс), но его проявления можно наблюдать в других местах: странах третьего мира, например.

Процесс исчезновения границ, как я пытаюсь концептуализировать его здесь, — и мое утверждение, что мечта об этом практически осуществилась (например, обвал на Уолл-стрит привел к падению других мировых рынков, в соответствии с «эффектом домино») — на самом деле, этот процесс связан с оборотом капитала. Одним из таких процессов, безусловно, является «накопление через изъятие», под которым подразумевается избавление от различий или процесс лишения этих различий путем ограбления. Второй процесс, с которым мы сталкиваемся сегодня — это империализм распространения. Майкл Хадсон в своей книге 1972 г. *«Супер-империализм»* (переиздана в 2003)[1], говорит, что вместо кризиса, который затрагивал дистрибуцию, сегодня мы являемся свидетелями обратного процесса, империализма распространения. Но чтобы прийти к империализму тиражирования сейчас, нужно лишиться всего. В 1972 году Хадсон уже говорил, что границы, которые не допускают — или формируют пробелы в дистрибуции, будут уничтожены империализмом распространения. Я утверждаю, что оба эти процесса — накопление через изъятие и империализм распространения — следует рассматривать не как простую смену формы накопления капитала (отправляющую накопление через изъятие на заслуженный отдых), но один из них содержит параметры другого (изъятие), и поэтому доминирует в настоящий момент.

Ценой, которую мы должны заплатить, стало полное изъятие всех наших идей, взглядов и характерных особенностей. У капитала одна цель — прибавочная стоимость — и это больше чем программа или вселенский заговор из голливудского фильма. Это одержимость — человеческое желание не может ей противостоять на равных. Империализм распространения, лишенный различий как основная логика условий для производства глобального финансового капитализма, подразумевает, что продуктом производства являются деньги. Но как подразумевает нынешний кризис, этот пузырь рано или поздно тоже лопнет. В конечном счете, сегодняшний кризис капиталистической экономики можно описать как процесс стагфляции, т. е. дифференциальной инфляции на фоне стагнации, это не только знак, но и реализация новых технологических процессов капитализации в связи с новыми формами накопления капитала.

В прошлом границы были очевидны: образ другого, виртуальный символический порядок, сеть, структурировавшая и структурирующая для реальность, были тем, что обеспечивало некую устойчивость, ▶

1 *Дэвид Харви Новый Империализм: Происхождение и Основные принципы американского Мирового Господства, Лондон, Pluto Press 2003. Книга первоначально называлась Супер-империализм: Экономическая стратегия американской Империи, Техас, Holt Rinehart 1972.*

stalled a clear division of the world in the past, as was the case in the time of Imperialist Capitalism. What we actually see is a process of the disintegration of borders, at least as part of an ideological, discursive process of the reorganisation of the new Europe and the world. What is presented by Kamerić as a wish is already operative throughout the new Europe. This is the slogan of Germany today, with which it will celebrate 20 years of its Reunification.

What is the phenomenon that can be observed if one looks attentively at the different logics of functioning within the space of politics, but even more so within the art and culture of the new Europe nowadays? We see a disinterest in art and culture that comes from the region of former Eastern Europe. This is not to be romantic or sad: the disinterest must be clearly connected with the escalation of all major exhibitions and biennials that show a special appetite for the positions of Third World artists, mostly Asian and Latin American. The past divisions and ideologies of difference within Europe are seen as an obstacle to the process of capital circulation, i.e., to the circulation of financial capital. Behaving as though this is already one space (Europe), it is unnecessary to push any inclusion through exclusion; it is enough to behave as if no differences exist any longer (as China proved with the Olympic Games!). We are all identical through a process of "evacuation" that David Harvey defines in *A Brief History of Neoliberalism* (2005) as "accumulation by dispossession". This is a process of expulsion from the possession of any possible difference; when necessary, a law is used (such as the unbelievable legislative policy of the EU, which can only be followed by specialists nowadays), or there is a whole set of institutional, legislative, bureaucratic, infrastructural, theoretical and cultural processes, which are abruptly or "gently" installed.

The Bologna process of reformulating the European Higher Education Area is an excellent example of this tearing down of borders in Europe. The process of "accumulation by dispossession" is perhaps no longer effective in Europe, as it is supposedly completed here (with the German slogan for 2009, it is cemented as a process that is finally realised, so to speak), but one can observe its workings elsewhere: in the Third World, for example.

The process of the disappearance of borders, as I try to conceptualise here — and my thesis is that the wish is nearly complete (we only have to observe the Wall Street collapse and the world that is falling down in a domino effect) — is, in fact, connected to the accumulation of capital. One such process is surely accumulation by dispossession, meaning getting rid of, or being robbed of, any difference. The second process is what we are facing today: the imperialism of circulation. Michael Hudson, in his *Super Imperialism* from 1972 (republished in 2003),[1] says that rather than a crisis as regards gaps in distribution, today we are witnessing a process contrary to it, which is "the imperialism of circulation". But to come to the imperialism of circulation today, you have to be dispossessed. In 1972, Hudson already announced that the borders that were preventing — or forming gaps in — distribution would be removed by the imperialism of circulation. I would state that both processes — accumulation by dispossession and the imperialism of circulation — should be seen not as a simple cut between the modes of the accumulation of capital (sending the accumulation by dispossession into retirement), but that one constituted the parameters (through dispossession) of the other in order to dominate at the present moment.

The price to be paid is the total dispossession of all our ideas, stances and specificities. Capital has only one agenda — surplus value — and this is more than a programme or a Hollywood film conspiracy. It is a drive — and human desire is not an equal opponent against it. The imperialism of circulation without differences, as the primal logic of the condition of the production of global financial capitalism, implies that what is produced is money. But as the crisis implies, this bubble will also explode sooner or later. Ultimately, the recent capitalist economic crisis, which can be described as a process of stagflation, i.e., of differential inflation amid stagnation, is not only a sign, but also the realisation of new processes of capitalisation in connection with new modes of capital accumulation.

1 *Cf. Michael Hudson, New Imperialism: The Origin and Fundamentals of U.S. World Dominance, revised edition, London, Pluto Press 2003. The book was originally published as Michael Hudson, Super-Imperialism: The Economic Strategy of American Empire, Austin, Texas, Holt Rinehart 1972.*

так сказать. Они были почти гарантированы от любого вторжения. Современный мир представляет собой бесконечную циркуляцию (империализм — отличная концепция для обозначения этой одержимости), которая рассматривается как бесконечный «дружественный» обмен, поэтому для того, чтобы избавиться от экспроприации, порабощения, и нео-колониальной интервенции капитала, существует только один метод — координация совместных усилий.

В случае несуществующего бывшего разделения Европы нужно отметить, что наибольшую выгоду от исчезновения границ получает финансовый капитал. Чтобы протолкнуть подобную логику, следует подразумевать жесткий процесс выравнивания и нивелирования всех слоев европейского и мирового общества: от социальной сферы до образовательной и культурной. Кроме того, было необходимо установить одну из самых жестких политических методик на всем пространстве — накопление через изъятие. Другими словами, местные особенности были преобразованы в этнические или этнографические, и была сформирована общая история и генеалогия искусства, культуры, науки, и социальных дисциплин, которая была признана единственно верной: история капиталистических стран, который полностью (де-)стабилизирует прошлое, настоящее и будущее всего мира.

Этот процесс напрямую связан с тем, что мы обозначаем как глобальную эпоху капитализма. Как заявил Сантьяго Лопес Петит, это понятие означает глобальный капитализм, который символически начинается с 11 сентября 2001 года (с разрушения башен-близнецов Всемирного торгового центра в Нью-Йорке), и представляет собой реконструкцию национального государства в условиях кризиса и в форме «войны с террором». Глобальная эпоха допускает немыслимые законы, насилие, экономический кризис и то, что Петит называет присвоение реальности капитализмом. Это означает, что на самом деле знание, история, институции и социально-политическое пространство стали полностью капиталистическими. Таким образом, всегда остается вопрос о том, какую именно историю мы выберем для присоединения к нашей политике репрезентации, и как мы заново определим наши позиции в рамках определенного социального, экономического и политического пространства.

Часть вторая: условия возможности видео (кино)искусства в Восточной Европе

(Видео) фильм и / или видео (фильм)? На карту здесь поставлено то, что можно также сформулироватьпроблему статуса видео как категории андеграундного кино и новой, сначала электронной, а теперь медийной парадигме. Слово в скобках приобретает точное теоретическое позиционирование; скобки безошибочно сигнализируют нам о конфронтации неоднозначного позиционирования двух практик до и после 1980-х годов в Восточной Европе.

Видео (фильмы) получили особый статус в 1980-х, когда аппарат коммунистических государств (особенно самых репрессивных из них) ослабил свой контроль над художественной и культурной продукцией. Это было отчасти результатом процесса распада, который начался в политическом и экономическом хаосе восточноевропейской действительности 1980-х. Несмотря на различные коммунистические структуры Венгрии, Польши и особенно бывшей Югославии, эти страны преуспели в развитии авангардистских фильмов и произведений искусства на протяжении 1970-х, объединив их позже с видео как художественным методом в 1980-х. Венгрия соединила сильную авангардистскую традицию фильма с видео, или по крайней мере развила концептуальный подход к медиа с помощью исследований в области экспериментального фильма. Польша соединила мощную концептуальную традицию визуальных искусств с акциями боди-арта, хеппенингами, перформансами и кинопроизводством. Бывшая Югославия, с ее так называемым югословским путем к социализму (то есть, “автономного самоуправленческого социализма”), уже приобрела статус государства со специфической политической историей.

По сравнению с Польшей, Венгрией и особенно бывшей Югославией, так называемая «первая линия» тоталитарных социалистических стран Восточной Европы (т.е. СССР, Румыния, Болгария, ГДР и т.д.) отставала на целое десятилетие в развитии искусства, связанного с электронными медиа, включая использование видео-среды как социального инструмента. Эта задержка объясняется репрессивным характером коммунистического государства в этих странах, осуществлявшего кровожадный контроль над искусством и культурой, не только над печатным словом, но и над всеми визуальными медиа и технологиями прямого тиражирования (например, копировальные машины, видео технологиями VHS и даже фотоаппаратами, позволяющими делать моментальные снимки). Жесткую цензуру в области литературы удалось распространить и на визуальные технологии тиражирования. В этом контексте сообщество андеграундного кино, которое возникло в Санкт-Петербурге (тогда Ленинграде) в середине ►

In the past The borders were clear: the big Other, the virtual symbolic order, the network that structures/ed reality for us, was the thing providing "consistency", so to speak. It was almost a guarantee of an intervention against it. The world today presents itself in an endless circulation (imperialism is an excellent concept capturing this drive) that is seen as a "friendly" and infinite exchange; therefore, in order to solve expropriation, enslavement, and neo-colonial interventions by capital, only one measure is proposed, and this is called coordination.

In the case of non-existent past division in Europe, it must be said that the greatest profit from the disappearance of borders in Europe is to be gained by financial capital. In order to push such logic, it was necessary to imply a ferocious process of equalisation and levelling of all the strata of the various European and global societies, from the social to the educational and cultural. It was also necessary to install one of the most ferocious politics in the whole space — accumulation by dispossession. In other words, local specificities were transformed into ethnic/ethnographical ones, and one general path of history and genealogy from art to culture, science, and the social, was established as the only valid one: the First Capitalist World history that completely (de)regulates the history, the present, and the future of the world.

This process is connected with what is termed the global age of Capitalism. As stated by Santiago López Petit, it defines global Capitalism, which starts symbolically with 11 September 2001 (with the attack on the twin towers of the World Trade Center in New York), and presents the reconstruction of the Nation-State in crisis and in the form of the "War on Terror". The global age allows unthinkable legislation, violence, economical crisis and what is termed by Petit the co-propriety of reality by Capitalism. It means that in reality, knowledge, history, institutions and the social and political space have become completely Capitalist. Therefore, the question is always to which histories we attach our representational politics and how we re-situate our position within a certain social, economic and political territory.

Part two: The condition of possibility of video (films) in Eastern Europe

(Video) film or/and video (film)? What is at stake here could also be formulated as the problem of the status of video as an underground film category and a new — at first electronic, today media — paradigm. The word in brackets gets a precise theoretical positioning; the brackets unmistakably signal the confrontation of the ambiguous positioning of the two practices before and after the 1980s in Eastern Europe.

Video (films) gained a very particular status in the 1980s, when the Communist State apparatus (especially the most repressive ones) began to exercise a looser control over artistic and cultural productions. This owed in part to the disintegration processes that began to spurt out in the political and economic chaotic Eastern European reality of the 1980s. In spite of the differing Communist structures in Hungary, Poland and especially ex-Yugoslavia, these countries succeeded to develop avant-garde film and art productions throughout the 1970s, and connected them to the video medium in the 1980s. Hungary connected the strong avant-garde film tradition to video, or at least developed a conceptual approach to the medium through experimental film research. Poland connected the strong conceptual tradition in the visual arts with body art actions and happenings, performance and film productions. Ex-Yugoslavia, with its so-called Third Way into Socialism (i.e., "non-aligned self-management Socialism"), had already become a politically specific case (hi)story.

The so-called "first line" totalitarian Socialist Eastern European countries (i.e., the Soviet Union, Romania, Bulgaria, East Germany, etc.) suffered a delay of a whole decade in developing art connected to the electronic media, including the use of the video medium as a social tool, in comparison with Poland, Hungary and especially ex-Yugoslavia. This delay was due to the repressive nature of the Communist State in these countries, which executed an almost bloodthirsty control of art and cultural productions, not only over the written word, but over all instant visual reproductive media and technologies (e.g., copy machines, VHS video technology and even Polaroid). The severe censorship of literature was easily extended to cover visual reproductive technology. In this context, the underground film scene, which arose in St. Petersburg ▶

1980-х, заслуживает особого упоминания. В этом городе зародилось и развивалось мощное движение некрореалистов, члены которое сняли ряд деконструктивистских версий официальных коммунистических фильмов на восьми- и шестнадцатимилиметровой пленке. Впоследствии, в конце 1980-х и 1990-х, после крушения коммунизма, было невозможно остановить процесс преобразования этих пленок в видео, что облегчало их распространение и представление на западноевропейских фестивалях видео-арта, экспериментальных фильмов и медиа.

С другой стороны, 1980-е годы стали эпохой формирования нового скопического режима современной действительности, приоритетом которой стали работы, направленные на зрительное восприятие и возникшие благодаря ему. Этот принцип окулоцентризма может быть применен к политическим и социальным событиям, так же как к культурным и художественным. Мы должны помнить, что 1980-е годы, как правило, определяются ориентированностью на видео (кино) производство во всем мире. Это стало возможным прежде всего благодаря изменившимся взаимоотношениям видео-арта и телевидения. Видео-арт зародился в 1960-х годах, как «препарированное» телевидение, как индивидуальный творческий метод и инструмент контркультуры, подрывающий широкое распространение теле-видео идеологии массового потребления, первоначально в США, а затем во всем мире. В 1980-х, видео полностью интегрировалось в телевизионную картинку через музыкальный видеоклип. Музыкальное телевидение (MTB) не только радикально повлияло на рок- и поп-культуру и индустрию, но и продемонстрировало, как потребительская телевизионная культура почти людоедским способом интегрирует в себя экспериментальную теле-видео-визуальную иконографию. Стратегии визуализации, применявшиеся на MTB, были в основном заимствованы из видео-арта и экспериментального кинематографа.

Чтобы проанализировать рождение видео как нового художественного средства в Восточной Европе, мы должны принять во внимание этот переход от технологического до политического просмотра, и признать, что обе формы просмотра имели место в странах Восточной Европы, в социальном, политическом и культурном андеграунде. Непрофессиональное видеооборудование (VHS), простое в обращении, дающее возможность работать очень быстро и быстро тиражировать свои работы, сделало видео одной из самых популярных и радикальных медиаформ 1980-ых. Сам по себе доступ к видео стал символом высокого положения в обществе. Видео как художественное средство выражения соединилось с маргинализированными сообществами панков, рокеров, активистов, интеллектуалов-неудачников и членов андеграунда, которые видели в нем важный технологический инструмент, предоставляющий возможность самовыражения и социальной ангажированности.

Таким образом, исторически, видео (фильмы) не просто средство выражения, но и способ документации политических событий, несмотря на массовое использование видеооборудования в качестве камер слежения в аэропортах, банках, магазинах, на улице и даже в туалетах[2]. В 1980-х важные документы о неофициальной художественной и культурной деятельности были сохранены при помощи видеооборудования VHS.

Мы можем найти и обобщить две стратегии визуализации относительно этого инструмента, которые отражают два территориальных аспекта: (1) тело в связи с сексуальностью, общественный и исторический корпус государственного официального кино и (государственного) телевидения; и (2) история в связи с политикой. Эти стратегии могут также быть рассмотрены в качестве двух фундаментальных подходов к видео (кино) производству в Восточной Европе.

(1) 1980-е годы были отмечены чрезмерной сексуализацией видео(фильмов). Дело было не только в процессе художественно-политической рефлексивности из-за чрезмерно подавляемой сексуальности при социализме и коммунизме, но и в процессе дистанцирования и отъединения видео(фильма) как медиа от его ближайших родственников — государственного художественного фильма и телевидения. Этот процесс осуществлялся одновременно с воплощением сексуальности, которая была заимствована из традиции андеграундного кино.

Воплощение сексуальности приняло форму публично инсценированной порнографии, гендерного смешения (гендерной трансгрессии) концепций сексуальности геев, лесбиянок, бисексуалов и транссексуалов. Этот процесс можно объяснить просто: стереотипы и прототипы сексуальных и гражданских прав (!) были не только потребляемы внутри андерграунда, но и немедленно реализовывались в пер-

2 *Здесь я говорю о случаях установки видео камер в общественных туалетах, где геи могли заниматься сексом. Эта ситуация не только характерна для восточноевропейских государственных властей, но и Запад не отстает от них. Я говорю о событиях, которые случались в 1980-ых в Западной Германии.*

(Leningrad) in the mid-80s, deserves special mention. The city had a strong underground scene known as the Necrorealist movement, which produced deconstructivist versions of the official Communist films on Super 8mm and 16mm film. Subsequently, in the late 1980s and 90s, following the collapse of Communism, it proved impossible to stop the transfer of Necrorealist films onto video, facilitating their distribution and presentation at Western European art video, experimental and media festivals.

On the other hand, the 1980s was an era of the shaping of a new scopic regime of contemporary reality, giving priority to works proceeding from, and intended for, the eye. This oculo-centrism can be applied to political and social events, as well as to cultural and artistic ones. We must remember that the 1980s, in general, are defined as landmark in video (film) production, world-wide, first and foremost due to the changing relationship of video art and television. Video art was born in the 1960s as "prepared" television, as a personal medium and a counter-culture tool for subverting the widespread dissemination of the Tele-visual mass consumer ideology, initially in the USA, and then globally. In the 1980s, video became fully integrated into television imagery through music video. The Music Television (MTV) Corporation not only radically influenced the rock and pop culture/industry, but also demonstrated how the consumer Tele-visual culture, in an almost cannibalistic way, integrated experimental Tele-visual video iconography. MTV's strategies of visualisation derived largely from video art and experimental cinema.

To comprehend the birth of the video medium in Eastern Europe, we must take into consideration this switch from the technologically produced replay to the political one, and to recognise that both forms of replay were carried out in Eastern Europe, within the social, political and cultural underground. Non-professional video equipment (VHS), with its simple handling and extremely fast production and reproduction, made video one of the most popular and radical forms of media for the 1980s generation. Access to video became a status symbol in itself. The video medium connected itself with marginalised communities of punks, rockers, activists, failed intellectuals and members of the underground who perceived the video medium as an important technological tool, which allowed for personal expression and social engagement.

Thus, historically, video (films) were not merely a means of expression, but also a method of documenting political events, despite the mass media usage of video equipment as surveillance in airports, banks, shops, on the street and even in toilets.[2] In the 1980s, important documents about non-official art and cultural productions were preserved with the aid of VHS video equipment.

We can detect and generalise two strategies of visualisation in the medium, which reflect two territories: (1) the body in connection with sexuality, and the social and historical corpus of the national official film and (national) television medium; and (2) history in connection with politics. These strategies can also be viewed as two fundamental approaches to video (film) production in Eastern Europe.

The 1980s witnessed the over-sexualisation of video (film). This was not only a process of art-political reflexivity of the much-repressed sexuality under Socialism and Communism, but the process of distancing and disassociating the video (film) medium from it sisters: national feature film and television. This process was carried out with the externalization of sexuality, which had been adopted from the underground film tradition.

The externalisation of sexuality took the form of overtly staged pornography and the gender confusion ("gender-bending") of gay, lesbian, bisexual and transgender sexual attitudes. It was a process that can be simply explained: the sexual and civil rights(!) stereotypes and prototypes were not only consumed in and by the underground, but immediately performed. In front of a VHS camera, in private rooms and bedrooms, a status of a political positioning of the sexual and social par excellence was acquired. In these works, the masquerade of re-appropriation ensured not only the simple question of the formation of the identity of the artists or of the underground community, but also the process of negotiation to produce continually ▶

2 *Here, I refer to the supervisory episodes of installing video cameras in public toilets, where gay sexual activity was suspected. This situation is not only reserved for Eastern European State authorities, as the West does not lag behind in these matters. I refer here to similar events that happened in the 1980s in West Germany.*

формансе. Перед видеокамерой VHS, в кабинетах и спальнях приобретался статус политического позиционирования типично сексуального и социального. В этих работах маскарад присвоения заново сделал возможным не только простой вопрос о формировании идентичности художников или андеграунда в целом, но также обусловил процесс постепенного постоянного создания неоднозначных и неуравновешенных ситуаций и идентичностей. Обретенное в результате гибридное и не-гетеросексуальное позиционирование сексуальности, в контексте в значительной степени непроницаемых гендерных границ коммунистических стран Восточной Европы, было способом откровенной политизации сексуальной составляющей социализма и коммунизма и борьбы за гражданские права. Эти процессы чрезмерной сексуализации, которые теперь могут быть восприняты как современная гендерная политика, последовали за падением Берлинской стены, и по-прежнему осуществляются в бывших странах Восточной Европы, перейдя от видео(фильма) как инструмента к использованию перформанса, фотографии и т.д. Пост-пост-социалистические ненакрашенные тела функционируют как двусмысленные зеркальные отражения образа женского тела на индустрализированном, постмодернистском Западе, тела, закамуфлированного средствами массовой информации и постоянно изменяемого ими.

Мы можем сформулировать следующий тезис: в некоторых случаях (видео) фильм выступает в качестве «фильма категории B» (пост-) социализма. Они функционируют как образцы китча, гротеска, абсурда, пропитанные сексом, политикой и рок-н-роллом, сходным образом с фильмами «категории B» и / или андеграундным кинематографом Запада.

(2) Функционирование социалистических обществ подразумевало тяжелую необходимость психотического дискурса, к которому прибегали в попытке нейтрализовать побочные эффекты правильной интерпретации и произведений искусства путем маскировки и переименования истории.

Благодаря (видео) фильмам были сконструированы процессы повторного присвоения и переработки различных историй и культур, необходимое условие для ре-политизации истории. Результатом таких действий является создание образа, который не относится ни к прошлому, ни к настоящему, а к потенциальному времени, находящемуся где-то между уверенностью и возможностью. Образы видео(фильма) представляют собой постоянный поиск некой сконцентрированной точки, воплощающей в себе одновременно прошлое и настоящее. Это позволяет пересмотреть их место в современной конструкции соотношения сил, что также возвращает нас к вопросу о статусе видео как такового.

Исходя из этого, мы можем вывести ряд существенных обобщений о статусе видео в Восточной Европе, со ссылкой на «технологическое переключение истории». В определенной бинарном отношении, которое выдвигается в связи со спецификой видео как инструмента или его социополитическим контекстом, в случае с пространством Восточной Европы было возможно отметить не только существование двух противопоставленных друг другу полюсов, но и особенностей медиа, регистрирующего социально-политическую специфику.

Результатом не стали — как в 1980-е годы на Западе — работы, структурирующие отсутствие (в смысле, озабоченные исключительно формальными вопросами медиа), но видео как инструмент Востока, пропитанный общественным и политическим — очевидная и основополагающая разница. В самом деле, низкотехнологичные медиа (зачастую в форме домашней видео-технологии, например, VHS) стали развиваться как мощная типично постмодернистская технология. Это означало структурирование полностью политического пространства в Восточной Европе, а не абстрактного медийного пространства. Можно сделать вывод, что благодаря внутреннему технологическому режиму функционирования видео, просмотр видео приобретает на Востоке новый политический контекст. На Западе просмотр происходит в массовом порядке в спальнях и на кухнях, и используется для многократного прокручивания блокбастеров, порно фильмы и/или семейных документальных фильмов. Видеопросмотр на Востоке, с другой стороны, делает нас свидетелями процесса подробной деконструкции и реконструкции прошлого. В так называемых пост-социалистических странах, видео в конце века превратилось в своего рода исчезающего посредника между историей и зрителем, сидящим перед телеэкраном. Видео, как третий глаз, позволило нам прочитать историю, заглянуть вглубь кинематографического образа, и, возможно, увидеть будущее.

«Брутальная, сексуально извращенная и дегуманизированная» форма и содержание идей и медиаструктур, созданных по всей Восточной Европе, функционировали как перевернутый образ того, что должно было случиться с медиа в 2001 году и дальше. Сегодня, благодаря кризису и полной девальвации жизни, нам это стало совершенно ясно.

ambiguous and unbalanced situations and identities. The acquired hybrid and non-heterosexual positioning of sexuality, in the context of the remarkably impermeable gender boundaries of Communist Eastern Europe, was a way of overtly politicising the sexual in Socialism and Communism, and fighting for civil rights. These processes of over-sexualisation, which can now be perceived as contemporary gender politics, followed the fall of the Berlin Wall, still performed in the former East European countries, spreading from the video (film) medium to performance art, photography, etc. The post-post-Socialist bodies without make-up seem to function as subversive mirror images of the female body in the industrialised, post-modernist West, camouflaged by mass media and constantly re-designed.

We can formulate a thesis that in some cases, (video) films functioned as "B-movies" under (post-)Socialism. These function as kitsch, grotesque, absurd video (films), impregnated with sex, politics and rock 'n' roll, in parallel to the "B-movies" and/or underground cinema of the West.

(2) The functioning of Socialist societies involved a painful recourse to a psychotic discourse, in an attempt to neutralize the side-effects of pertinent interpretations and productions through hiding, masking and renaming history.

Through (video) films, processes of re-appropriation and recycling of different histories and cultures, a condition of the re-politicisation of history has been constructed. The result of such procedures is the development of an imagery, which refers neither to the past or present, but to a potential time, somewhere between certainty and potentiality. The video (film) image presents a persistent searching for the condensed point, simultaneously the past and the present. It redefines their place inside a contemporary construction of power relations, which also feeds back to the status of video itself.

From this point, we can derive some significant generalisations about the status of video in Eastern Europe, with reference to the "technological switch of history". In a certain binary relation that is put forward with regard to the specificity of the video medium or the socio-political context surrounding it, in the case of the Eastern European space, it was possible to detect the use not of one pole against the other, but of media specificity for the recording of socio-political specificity.

The outcome was not — as in the 1980s in the West — works structuring absence (in terms of being preoccupied solely with formal questions of the medium), but a video medium in the East sutured by the social and the political — an obviously crucial difference. In fact, the low-tech medium (often in the form of a home technology such as VHS) began to function as a powerful postmodern technology par excellence. It meant the structuring of a fully political space in the East of Europe, rather than an abstract media space. The thesis may be drawn that with the internal technological mode of functioning of the video medium, replay in particular, video gained a new political context in the East. In the West, replay took on a mass presence in bedrooms and kitchens, where it was used for the repetitive performance of blockbuster films, porn films and/or personal documentation. With video replay in the East, on the other hand, we are witness to a process of the detailed deconstruction and reconstruction of past history. In the so-called post-Socialist countries, video has, at the end of the century, developed into a specific vanishing mediator between history and the spectator in front of the television screen. As the third eye, video enabled us to read history, to see through the surface of the film image and possibly, to perceive the future.

The "brutal, sexually perverse, and de-humanized" form and content of the messages and media structures generated in and throughout Eastern Europe functioned as an inverted image of what was still to come in the media by the year 2001 and beyond. Today, with the crisis and the total devaluation of life, we can see this clearly.

SOUTH
NORTH

POLICE

Jews

Read your lips, Mom!

With one colour
we cannot see

NAKIE BAJRAM

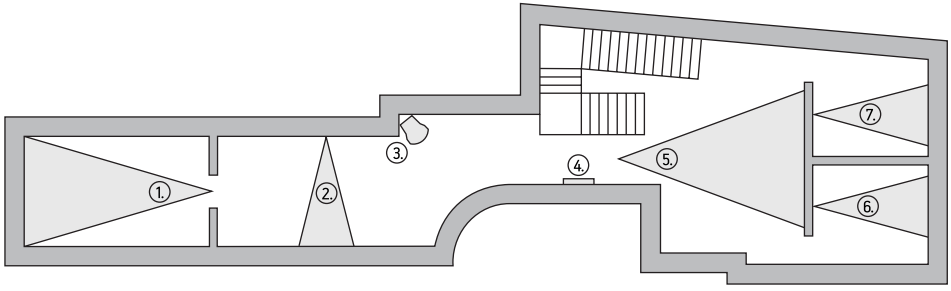
TRANSITLAND:
Видеоарт Центральной и Восточной Европы после падения Берлинской стены
/1989–2009/

Московский музей современного искусства
30.05 – 24.06.2010

TRANSITLAND:
Video art from Central and Eastern Europe after the fall of the Berlin Wall
/1989–2009/

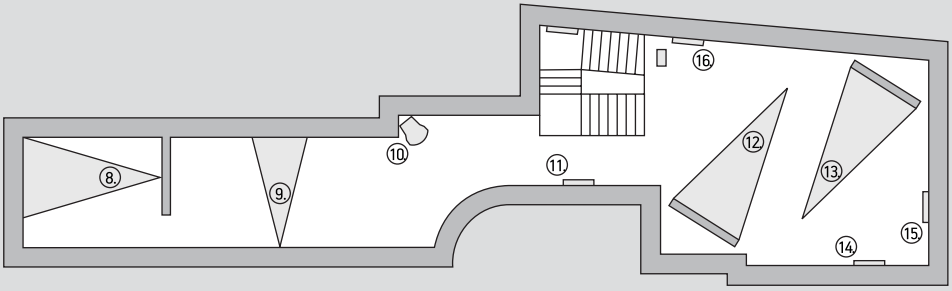
Moscow Museum of Modern Art
30.05 – 24.06.2010

План выставки: Первый этаж
Exhibition plan: First floor



1. **Адриан Пачи.** «Включай» / **Adrian Paci.** "Turn on"
2. **Эгон Бунне.** «Всё меняется» / **Egon Bunne.** "Everything changes"
3. **Харун Фароки, Андрей Ужица** «Видеограммы революции» / **Harun Farocki, Andrey Ujica** "Videograms of a revolution"
4. **Мариана Вассилева.** «Журнал» / **Mariana Vassileva.** "Journal"
5. **Христина Иваноска.** «Как мы назовем мост: Роза Плавева и Накие Байрам» / **Hristina Ivanoska.** "Naming of the bridge: Rosa Plaveva and Nakie Bajram"
6. **Анри Сала.** «Интервью (в поиске слов)» / **Anri Sala.**"Intervista"
7. **Группа «Радек» и Дмитрий Гутов.** «Демонстрация» / **Radek group and Dmitry Gutov.** "Demonstration"

План выставки: Второй этаж
Exhibition plan: Second floor



8. Яэль Бартана. «Мары-кошмары» / Yael Bartana. "Mary Koszmary"
9. Элеонор де Монтескью. «Наине» / Eleonore de Montesquiou. "Naine"
10. Артур Змиевски. «Они» / Arthur Zmijewski. "Them"
11. Мариана Вассилева. «Журнал» / Mariana Vassileva. "Journal"
12. Мартин Зет. «Красный папа» / Martin Zet. "Red Daddy"
13. Милица Томич. «Я — Милица Томич» / Milica Tomic. "I am Milica Tomic"
14. Каи Кальо. «Неудачница» / Kai Kaljo. "Loser"
15. Елена Ковылина. «Вальс» / Elena Kovylina. "Waltz"
16. Архив проекта Transitland / Transitland archive

Дизайн-проект — Мария Яблонина
Interior Design by Maria Yablonina

Яэль Бартана

Мары-кошмары, 2007

10′50″

Под звуки польского национального гимна на огромный пустой стадион в Варшаве входит политический журналист левых взглядов Славомир Сераковский. В своей пламенной речи он обращается к трем миллионам евреев, просит их вернуться на Родину и помочь полякам справиться с их кошмарами. Он предлагает им всем укрыться тонким одеялом, которое поляки украли у еврейской девочки 60 лет назад.

«Сегодня мы больше не можем смотреть на одинаковые лица. На улицах больших городов мы всё время наблюдаем за иностранцами и внимательно прислушиваемся к тому, как они говорят. Да! Сегодня мы знаем, что не можем жить сами по себе. Нам нужен другой, и нет никого ближе, чем вы. Приезжайте! Те же, но изменившиеся».

Все это — современные аргументы за «возвращение» евреев в Польшу и расселение там трех миллионов евреев, которое позволит двум народам побороть своих демонов и залечить травмы.

Яэль Бартана *родилась в 1970 году в Кфар-Йехезкель (Израиль). Живет и работает в Тель-Авиве (Израиль) и Амстердаме (Нидерланды).*

Yael Bartana *was born in 1970 in Kfar Yehezkel (Israel). Lives and works in Tel-Aviv (Israel) and Amsterdam (The Netherlands).*

Yael Bartana

Mary Koszmary, 2007

10′50″

To the sounds of the Polish national anthem, left-wing publicist Slawomir Sierakowski strides into the huge, empty stadium in Warsaw. In a fire-breathing speech, he asks three million Jews to return to the homeland to help the Poles deal with their nightmares, and invites them to gather together under the thin blanket the Poles stole from a Jewish girl 60 years ago.

“Today we are fed up looking at our similar faces. On the streets of our great cities, we are on the lookout for strangers and listening intently when they speak. Yes! Today we know that we cannot live alone. We need the other, and there’s no closer other for us than you! Come! The same but changed”.

Contemporary arguments for the “return” of Jews to Poland and the settling of three million Jews in Poland will enable both nations to resolve their traumas and demons.

Эгон Бунне

Всё меняется, 1990

7′45″

Рудольф Фрилинг пишет: «Используя стихотворение Бертольта Брехта "Alles wandelt sich" ("Всё меняется"), художник визуализирует свой очень личный взгляд на преемственность и противостояние национал-социалистической Германии и Германии после разрушения Берлинской стены в 1989 году. С помощью текстовых вставок и голоса за кадром (Вольфганг Нойсс), архивных и документальных записей (включая падение Берлинской стены), работа создаёт плотный калейдоскопический коллаж немецкой идентичности между прологом Брехта ("Ничто не остаётся таким, какое оно есть") и эпилогом, позаимствованным у драматурга Хайнера Мюллера ("Ничто не является таким, каким остаётся"). Работа выполнена в характерной для Эгона Бунне видеографической манере».

Эгон Бунне *родился в 1952 году в городе Ахлен, до объединения принадлежавшем Западной Германии. Живет и работает в Висбадене (Германия).*

Egon Bunne *was born in 1952 in Ahlen (Germany, pre-unification West Germany). Lives and works in Wiesbaden (Germany).*

Egon Bunne

Alles wandelt sich (Everything changes), 1990

7′45″

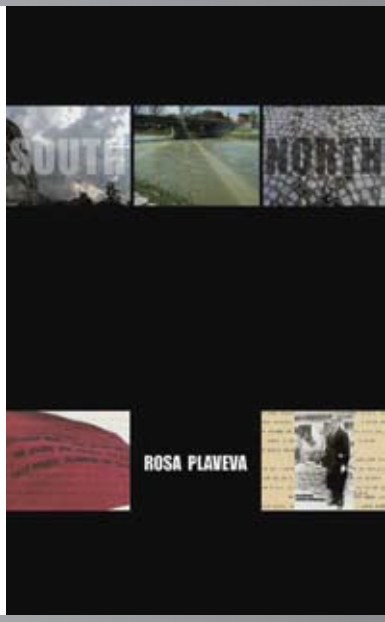
As Rudolf Frieling states: "Using Bertolt Brecht's poem "Alles wandelt sich" ("Everything Changes"), the artist visualizes a very personal view of continuities and confrontations between National Socialist Germany and post-Wall Germany in 1989. With text inserts and voiceovers (by Wolfgang Neuss), archive and documentary footage (incl. the fall of the Berlin Wall), the tape creates a dense kaleidoscopic collage of German identity between the Brechtian prologue ("Nothing stays the way it is") and the epilogue borrowed from playwright Heiner Müller ("Nothing is the way it stays"). The tape is characteristic of the resolutely videographic work of Egon Bunne".

Христина Иваноска

Как мы назовем мост: Роза Плавева и Накие Байрам, 2006

13′08″

Исследовательский проект иллюстрирует попытку художницы к взаимодействию с властями города Скопье после того, как было высказано предложение назвать новопостроенный мост именами двух женщин, жительниц города, активно участвующих в политической жизни. Эта инициатива была спровоцирована явным недостатком внимания к гендерной проблематике со стороны тех, кто принимает решения, а также очевидным разделением города на различные этнические и религиозные общины. Как пишет Сузана Милевска: «Проект является редким примером личной инициативы, в котором отношение к проблеме ношения паранджи не определяется конфликтами прошлого. Это попытка построить мост между различными установками, которые существуют в конфликтующих интеллектуальных и культурных лагерях».



Христина Иваноска *родилась в 1974 году в Скопье (Македония, бывшая Югославия), где живет и работает сейчас.*

Hristina Ivanoska *was born in 1974 in Skopje (Macedonia, the former Yugoslavia).Lives and works in Skopje (Macedonia).*

Hristina Ivanoska

Naming the Bridge: Rosa Plaveva and Nakie Bajram, 2006

13′08″

This research-based project presents the artist's experience with the local authorities of the city of Skopje after submitting a proposal for naming the newly built bridge with the names of two women protesters and fellow citizens. This initiative was provoked by the lack of gender sensitivity of the decision making body and the more obvious division of the city between the different ethnic and religious communities. As Suzana Milevska states: "The project is a rare example of an individual initiative that looks at the issue of the veil with a sensitivity unburdened by the conflicts of the past; an attempt to build a bridge between the different stances towards the veil in conflicting intellectual and cultural camps."

Елена Ковылина

Вальс, 2001

10′00″

Константин Бохоров пишет: «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».

Елена Ковылина *родилась в 1971 году в Москве (Россия). Живет и работает в Москве (Россия) и в Париже (Франция).*

Elena Kovylina *was born in 1971 in Moscow (Russia, part of the former Soviet Union). Lives and works in Moscow (Russia) and Paris (France).*

Elena Kovylina

Waltz, 2001

10′00″

As Konstantin Bokhorov states: "This performance was presented in the Berlin Volker und Freude gallery as part of the Robert Rauschenberg tribute exhibition. It takes place in a spacious hall with eclectic décor, mirrors and a stone floor with doors opening into a garden. Near the exit a table is set with 30 glasses of vodka and Soviet war decorations. The "trophy" music is played. The artist, dressed in a neutral black smock, invites a member of the audience to dance with her. After a couple of turns she drinks a glass of vodka and pins one of the decorations on her smock. The partners change, the artist gets drunk and the floor is covered with broken glass. In the last circles of the dance she staggers and falls with her partner, then stands up again. The performance is over when she runs out of vodka and decorations."

Мариана Вассилева

Дневник, 2005
12′00″

Мариана Вассилева нащупывает свой путь, проходя сквозь разные точки, направляемая различными целями путешествия. Она одновременно ребёнок и взрослый. Это не просто метод прочувствования, но также и изменение очертаний собственной личности. Наша кожа — это переход через границу.

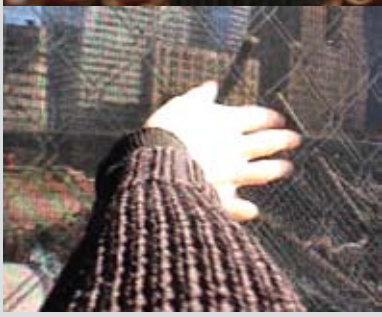
Мариана Вассилева *родилась в 1964 году в городе Добрич (Болгария). Живет и работает в Берлине, (Германия).*

Mariana Vassileva *was born in 1964 in Dobrich (Bulgaria). Lives and works in Berlin (Germany).*

Mariana Vassileva

Journal, 2005
12′00″

Mariana Vassileva feels her way past various locations led by different destinations. She is both adult and child at the same time. This is a method not just of feeling, but also of transforming the contour of the self. Our skin is border crossing.



Каи Кальо

Неудачница, 1997

1′24″

Автор стоит перед камерой и произносит вслух несколько предложений о своей жизни, например: «Привет, меня зовут Каи Кальо, я эстонская художница». Каждое предложение сопровождается взрывом смеха из комедийных сериалов. Она представляет художницу как неудачницу в новом мире предпринимательского капитализма, который вращается вокруг финансового успеха.

Каи Кальо *родилась 1959 году в Таллине (Эстония, входившая тогда в состав Советского Союза). Живет и работает в Таллине (Эстония).*

Kai Kaljo *was born in 1959 in Tallinn (Estonia, part of the former Soviet Union). Lives and works in Tallinn (Estonia).*

Kai Kaljo

Loser, 1997

1′24″

The artist stands in front of the camera and recites several sentences about her life, like: “Hello, my name is Kai Kaljo, I am an Estonian artist.” Every sentence is followed by canned laughter from sitcoms. She introduces the artist as a loser of the newly launched entrepreneur capitalism centred around financial success.

Элеонор де Монтескью

Наине, 2009

15′10″

«Наине: женщина» — четвёртая часть цикла Элеоноры де Монтескью «Na Grane» (граница, предел). Проект повествует о персонажах, оказавшихся между временем и пространством, между Европой (Эстонией) и Россией. Он рассказывает о людях, которым было по 20 лет во времена перестройки, и которые потеряли работу, о переменах в их жизни, и как они их восприняли, а также о молодых людях, которые тогда были детьми, но чувствовали и переживали происходящие перемены.

Элеонор де Монтескью *родилась в 1970 году в Париже (Франция). Живет и работает в Берлине (Германия) и Таллине (Эстония).*

Eleonore de Montesquiou *was born in 1970 in Paris (France). Lives and works in Berlin (Germany) and Tallin (Estonia).*

Eleonore de Montesquiou

Naine, 2009

15′10″

"Naine A Woman" is the fourth installment in Eléonore de Montesquiou's "Na Grane" (the border, the limit) series. The project addresses personal states of being between time and space, between Europe (Estonia) and Russia. It deals with the changes perceived by people who were in their twenties during Perestroika and lost their jobs, as well as by young people who were children at the time but had some sense of the occurring changes.

Мартин Зет

Красный папа, 2003

5′14″

После политических преобразований 1989 года сотрудники местного телеканала спросили художника, правда ли, что улица, на которой он живет, по-прежнему называется Marxova Ulice (улица Маркса). Они не могли поверить, что кто-то еще живет на улице с таким названием. Улица Маркса — одна из последних в капиталистической Чехии, название которой отсылает к научному коммунизму, который раньше преподавали в школах. Живя на улице Маркса легко стать красным (даже если это сделает вас, в некотором смысле, похожим на клоуна).

Мартин Зет *родился в 1959 году в Праге (Чешская Республика, бывшая Чехословакия). Живет и работает в городе Либушин (Чешская Республика).*

Martin Zet *was born in 1959 in Prague (Czech Republic, part of the former Czechoslovakia). Lives and works in Libušín, (Czech Republic).*

Martin Zet

Red Daddy, 2003

5′14″

After the political changes in 1989, local Telecom employees called the artist to ask if his street still has the same name, Marxova Ulice (Marx Street). They could not believe that somebody could still stomach living on a street with such a name. The street is one of the last streets in capitalistic Czech Republic that still bears some relation to the scientific Communism that was taught at school. It's easy to turn red while living on Marx Street (even if turning red makes you in some stages look like a clown).

Адриан Пачи

Включай, 2004

3′30″

Томительные неудовлетворенные ожидания изнуряют. В этом видео несколько безработных мужчин каждый день, типично по-средиземноморски, собираются на ступенях площади в Шкодере в надежде, что кто-нибудь наймёт их на работу. Одно за другим перед нами появляются их усталые лица. По ним можно представить историю каждого, подавленную энергию, жизнь, подчиненную ожиданию. Мы видим череду портретов, а затем кадр расширяется, и каждый персонаж включает генератор, стоящий рядом с ним. Жесты людей медленны и в чём-то напоминают ритуал. Изначальная тишина сменяется шумом, который постепенно становится невыносимым. Последний кадр, трогательный своей символической красотой, показывает каждого мужчину с большой горящей лампочкой в руках — питаемая генератором, она излучает свет и энергию вокруг них.

Адриан Пачи *родился в 1969 году в Шкодере (Албания). Живёт и работает в Милане (Италия).*

Adrian Paci *was born in 1969 in Shkoder (Albania). Lives and works in Milan (Italy).*

Adrian Paci

Turn On, 2004

3′30″

It presents an exhausting feeling of anticipation that derives from unresolved expectation. In the video a score of unemployed men who, in typical Mediterranean fashion, assemble on the steps of a square in Shkoder everyday in the hope that someone will employ them. One by one, their fatigue-marked faces parade; their expression is sufficient to capture their personal histories, unexpressed energy and lives ruled by waiting. The single portraits develop until the frame widens and each of the characters switches on a generator that stands beside him. Their gestures are slow and somewhat ritualistic. The initial silence gives way to a noise that gradually becomes deafening. Touching in its symbolical beauty, the last frame depicts each man holding a large light bulb which, fed by the generators, irradiates light and energy around them.

Группа «Радек» + Дмитрий Гутов

Демонстрация, 2000

8′00″

Константин Бохоров пишет: «Хеппенинг радековцев сводился к тому, чтобы вмешаться в естественный социальный ландшафт, с целью изменения его смысла. На переходах собираются люди и ждут, когда включится зеленый свет. Достаточно всего пяти человек с транспарантами, которые бы пошли впереди толпы, чтобы превратить переход улицы в демонстрацию, а демонстрация — это уже социальное событие иного толка, сюжет для новостей, "закуска масс-медиа"».

Группа «Радек» *основана в 1997 году в Москве (Россия). Участники:* ***Максим Каракулов*** *(1977),* ***Давид Тер-Оганьян*** *(1981),* ***Павел Микитенко*** *(1977),* ***Петр Быстров*** *(1981),* ***Александр Корнеев*** *(1980),* ***Алексей Булдаков*** *(1980),* ***Андрей Сергиенко*** *(1977),* ***Владис Шаповалов*** *(1981).* ***Дмитрий Гутов*** *родился в 1960 году в Москве (Россия), где живет и работает сейчас.*

Radek Group *founded 1997 in Moscow, Russia. Members:* ***Maxim Karakulov*** *(1977),* ***David Ter-Oganian*** *(1981),* ***Pavel Mikitenko*** *(1977),* ***Petr Bystrov*** *(1981),* ***Alexander Korneev*** *(1980),* ***Alexey Buldakov*** *(1980),* ***Andrei Serguienko*** *(1977),* ***Vladis Shapovalov*** *(1981).* ***Dmitry Gutov*** *was born in 1960 in Moscow (Russia, part of the former Soviet Union). Lives and works in Moscow (Russia).*

Radek Group + Dmitry Gutov

Demonstration, 2000

8′00″

As Konstantin Bokhorov states: "The Radeks' happening was in essence an intervention into the natural social landscape with the purpose of changing its meaning. At crossings peopl e gather and wait for the light to turn green. Five people leading this crowd with banners are enough to turn this crossing into a demonstration, a demonstration being a social event of quite another kind, a news story, a mass-media snack".

Анри Сала

Интервью (в поиске слов), 1998

26′00″

Вернувшись в 1997 году из Парижа в Албанию, Анри Сала разбирал вещи в своей квартире в Тиране. Среди них он обнаружил старую киноленту. Оказалось, что на ней записан репортаж с конгресса Коммунистической партии, на котором сотни её членов аплодируют своему лидеру — Энверу Ходже. На сцене появляется молодая женщина, журналист берет у неё интервью. Она произносит короткую речь, закончив беседу смущённой улыбкой. Эта женщина — мать Анри, но в фильме не хватало одной вещи — звука. Сала хотел узнать, о чём говорит его мать. Так как никто из тех, кто присутствовал на конгрессе, не мог ему помочь, он решил отправиться в школу для глухонемых. Там глухонемые, с помощью учителя, смотрят видео, читают по губам, а затем расшифровывают слова.

Анри Сала *родился 1974 г. в Тиране (Албания). Живет и работает во Франции.*

Anri Sala *was born in 1974 in Tirana (Albania). Lives and works in France.*

Anri Sala

Intervista, 1998

26′00″

While clearing out storage boxes from his Tirana apartment on a trip back to Albania from his studies in Paris in 1997, Anri Sala came across an old reel of film. It showed a Communist Party congress with hundreds of Party members applauding their leader, Enver Hoxha. A young woman was ushered on stage beside him. The film cut to an interview between the woman and a journalist. She spoke for a while, finishing the interview with an embarrassed smile. The woman was Sala's mother, but one thing was missing, there was no soundtrack on the reel. Sala wants to know what his mother was saying. Since no one who was present at the congress can help him, Sala decides to go to a school for the deaf where a deaf-mute, assisted by a teacher, watches the video, lip-reads, and then transcribes the words.

Милица Томич

Я — Милица Томич, 1999

9′58″

Ивонна Фолькарт пишет: «Перед нами 64 утверждения, построенных по следующему образцу: “Я — Милица Томич. Я — кореянка”, “Я — Милица Томич. Я — норвежка” и так далее. Мы видим, что каждое утверждение содержит в себе правду и ложь: да, это Милица Томич, но она ни кореянка, ни норвежка, ни австрийка, если уж на то пошло. Здесь исследуется само формирование, само создание идентичности. Высказать, произнести ее — озачает создать. <...> Милица Томич проблематизирует само создание этнической или национальной принадлежности — художница видит в этом произвольную декларацию. Кроме того, национальная идентичность не принадлежит к категории “чувств”, а ведь это обычный способ преодолеть свою оригинальную/приобретённую идентичность: сказать “Я могу быть корейцем, если я чувствую себя корейцем, даже если изначально я серб”. Напротив, Томич отрицает любое этническое чувство, и рассматривает данный вопрос как проблему риторики».

Милица Томич *родилась в 1960 году в Белграде (Сербия, бывшая Югославия), где живет и работает сейчас.*

Milica Tomić *was born in 1960 in Belgrade (Serbia, the former Yugoslavia). Lives and works in Belgrade (Serbia).*

Milica Tomić

I am Milica Tomić, 1999

9′58″

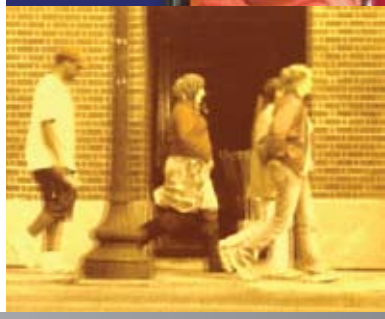
As Yvonne Volkart states: “64 statements are proceeded in the following pattern: “I am Milica Tomić, I am Korean”, “I am Milica Tomić, I am Norwegian”, and so forth. Initially, one can observe that every sentence contains a true and a false statement: yes, that is Milica Tomić, but she is neither Korean nor Norwegian, nor Austrian for that matter. What is explored here is the very formation, the very making of an identity. To state, to pronounce one’s identity makes one’s identity. <...> She problematizes the making of an ethnic or national identity, which she sees also as an arbitrary declaration. Also, this identity does not belong to any category of “feeling”, which is usually a way to transcend one’s original/inscribed ethnic identity by saying “I may be Korean if I feel as a Korean, even if I am originally Serbian”. On the contrary, she has rejected any ethnic feeling and explores the whole issue as a rhetorical formation.”

Маре Тралла

Валенки, 2000

3′10″

Основой этого видео стал анекдот из детства художницы: «Почему русские носят валенки? Чтобы тихо прокрасться мимо американцев». В свое время эта шутка сильно озадачила художницу. Как же они это сделают? Как получится, что американцы ничего не заметят? В её детском мышлении не было места политической иронии, а представления о «холодной войне» полностью отсутствовали. Почти 20 лет заняло осмысление ее политической подоплеки. В своей работе художница юмористически разыгрывает анекдот из детства на улицах города Коламбус, штат Огайо. Она воплощает свои фантазии в жизнь и прокрадывается мимо американцев в старых мягких русских валенках. Политическая ситуация изменилась, Холодной войны больше нет. Ей очень хорошо удаётся проскальзывать мимо американцев — никто не обращает на неё внимания. Прибыли люди из Восточной Европы, но это неважно; на короткое время они занимают место пришельцев, а затем принимают западные/американские идеалы.



Маре Тралла *родилась в Таллине (Эстония, бывший Советский Союз). Живет и работает в Лондоне (Англия) и в Таллине (Эстония).*

Mare Tralla *was born in 1967 in Tallinn (Estonia, part of the former Soviet Union). Lives and works in London, (England) and Tallinn (Estonia).*

Mare Tralla

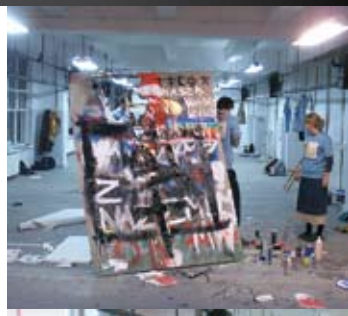
Feltboots, 2000

3′10″

The starting point to this video is an anecdote from the artist's childhood. "Why do Russians wear feltboots? To silently sneak pass the Americans". It bothered the artist great deal. How do they do it? How is it possible, that the Americans do not notice? Her childhood thinking missed the political irony and totally excluded the notions of Cold War. It took her almost twenty years to start thinking about and understanding the different political layers of that simple joke. In this video she humorously acts out her childhood anecdote in the streets of Columbus, Ohio. She brings her fantasies to life and sneaks past the Americans in old soft Russian feltboots. The political situation has changed, there is no Cold War anymore. She is very successful in silently sneaking past the Americans, no one pays any attention. Eastern-Europeans have arrived, but it doesn't make any difference, briefly they occupy the space of aliens, before conforming to the Western/American ideal.

Артур Змиевский

Они, 2007
26′26″



Эта работа — видеозапись эксперимента, для которого Змиевский убедил представителей четырех социальных групп, активно участвующих в жизни современной Польши, собраться вместе и в течение недельного семинара обменяться своими различными, если не противоположными, мнениями и политическими убеждениями. Каждая из этих групп имеет репутацию идеологически бескомпромиссной политической группировки. Члены неонационалистического Союза Польской Молодёжи, пожилые женщины, представляющие фундаменталистов-католиков, еврейская молодёжь и молодые активисты левого крыла — каждая группа формулируют свою позицию, создавая эмблемы и рисуя символы своих идеологий на большом листе бумаги. Они соглашаются обсуждать рисунки своих оппонентов, но первые комментарии и критика вскоре сменяются физическим воздействием — участники семинара зарисовывают чужую символику, режут и сжигают чужие рисунки. Эскалация конфликта постепенно, но неизбежно приводит к открытому противостоянию.

Артур Змиевский *родился в 1966 году в Варшаве (Польша), где живет и работает сейчас.*

Artur Żmijewski *was born in 1966 in Warsaw (Poland). Lives and works in Warsaw (Poland)*

Artur Żmijewski

Them, 2007
26′26″

This work is a film record of an experiment for which Żmijewski convinces representatives of four social groups actively present in the public life of contemporary Poland to gather together in a seven-day workshop to negotiate their disparate, if not opposing, beliefs and political convictions. Each of these factions has secured a reputation as an ideologically uncompromising political group. Members of the neo-nationalist Union of Polish Youth, elderly women representing fundamentalist Catholics, Jewish youth, and left-wing activists of a younger generation each formulate their respective positions through the creation of insignia, painting symbols of their ideologies on a large sheet of paper. They agree to react to each other's creations and the initial comments and critiques soon turn into physical interventions, leading participants to alter the work of one another by overpainting, cutting and burning it. These actions escalate gradually, but with a sense of inevitability, into an open confrontation.

Чаба Немеш

Римейк I — X, 2000

25′48″

Анимационный цикл из 10 серий посвящен уличным беспорядкам в Будапеште осенью 2006 года. По словам Майи и Рубена Фоуксов: «Работа Чабы Немеша «Римейк» сосредотачивает внимание зрителя на местном и частном, противопоставляя этот взгляд поверхностному глобальному обзору. «Римейк» как бы под увеличительным стеклом разглядывает то, что могло случиться в любой части планеты, но произошло в Будапеште — и вот нам предлагается цикл мини-драм, пережитых людьми в течение временного расстройства городского порядка, случившегося в 50-ю годовщину венгерской революции».

Чаба Немеш *родился в городе Кишварда (Венгрия). Живет и работает в Будапеште (Венгрия).*

Csaba Nemes *was born in 1966 in Kisvárda (Hungary). Lives and works in Budapest (Hungary).*

Csaba Nemes

Remake I — X, 2000

25′48″

An animation series of ten parts dedicated to street riots that took place in Budapest in autumn 2006. As said by Maja and Reuben Fowkes "The focus of Csaba Nemes's "Remake" is local and particular, in the sense of offering a situated alternative to a superficial global overview. Remake zooms in on what could be any part of the planet, but happens to be Budapest , and we are offered a a series of mini-dramas experienced by individuals caught in the midst of the temporary disruption of the urban order on the 50th anniversary of the Hungarian Revolution."

Харун Фароки, Андрей Ужица

Видеограммы революции, 1992

107′00″

Андрей Ужица писал: «Осень 1989 года осталась в нашей памяти как серия визуальных событий. <...> Всё произошло буквально за 10 дней и только в двух городах: народное восстание, свержение власти, казнь бывших руководителей. После первоначальных волнений в Тимишоаре, где правительство всё-таки оказалось способным изолировать город, окончательный переворот произошёл в столице — Бухаресте, прямо перед камерами. Телецентр был захвачен демонстрантами, которые оставались в эфире 120 часов подряд. <...> Между 21 декабря 1989 года (день, когда Чаушеску произнёс свою последнюю речь) и 26 декабря 1989 года (день первых телевизионных отчётов с его процесса) видеокамеры можно было видеть во всех важнейших точках Бухареста, и события были запечатлены почти во всей своей полноте». Художники собирали те видеозаписи, чтобы воссоздать визуальную хронологию тех дней. Их целью было распутать массу образов и составить последовательности так, чтобы возникла иллюзия движения от камеры к камере на протяжении 5 дней как бы внутри одного фильма.

Харун Фароки *родился в 1944 году в оккупированном немцами городе Нови-Йичин (сейчас Чешская Республика). Живет и работает в Берлине (Германия) и Вене (Австрия).*
Андрей Ужица *родился в 1951 году в Тимишоара (Румыния). Живет и работает в Берлине и Карлсруэ (Германия).*

Harun Farocki *was born in 1944 in Nový Jičín (Neutitschein), Czech Republic, formerly in the German-annexed Czechoslovakia. Lives and works in Berlin (Germany) and Vienna (Austria).*
Andrei Ujica *was born in 1951 in Timişoara (Romania). Lives and works in Berlin and Karlsruhe (Germany).*

Harun Farocki, Andrei Ujica

Videograms of a Revolution, 1992

107′00″

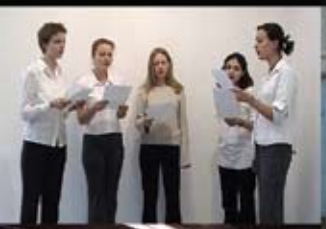
As Andrei Ujica states: “The autumn of 1989 is fixed in our memories as a series of visual events. <...> Everything happened in just ten days and in just two cities: the uprising of the people, the overturning of power, the execution of the rulers. After initial disturbances in Timişoara, where the government was still able to isolate the city, the final overthrow took place in Bucharest: in the capital and in front of the cameras. The television station was occupied by demonstrators, stayed on air for around 120 hours. <...> Between 21 December 1989 (the day of Ceausescu’s last speech) and 26 December 1989 (the day of the first television reports of his trial) cameras were at all the most important locations in Bucharest captured the events almost in their entirety”. The artists gathered all those various recordings together in order to reconstruct the visual chronology of these days. The aim was to disentangle the mass of images and to arrange sequences in such a way as to suggest that for five days, one was moving from camera to camera on one and the same reel of film.

If I wasn't Muslim

EUROLINES

there was at the same time

INVISIBLES



СКРИНИНГИ

Часть I. Вне рамок

Часть II. Документация

Часть III. Перформанс

МАСТЕР-КЛАССЫ

Анри Сала

Милица Томич

Эгон Бунне

ДИСКУССИЯ

SCREENINGS

Part I. Beyond the Borders

Part II. Documentation

Part III. Performance

WORKSHOPS

Anri Sala

Milica Tomić

Egon Bunne

PANEL DISCUSSION

Янош Шугар

Пишущая машинка для неграмотных, 2001

7′30″

У сомалийцев есть популярная поговорка: «Я и Сомали против мира, я и мой клан против Сомали, я и моя семья против клана, я и мой брат против семьи, я против своего брата». Барри Сандерс сказал: «Ружье — это пишущая машинка для неграмотных». Развитие сложных, высокотехнологичных систем вооружения оказало неимоверное влияние на экономику и политику во всём мире. Тем не менее, несмотря на появление всех этих дорогостоящих нововведений, именно автомат Калашникова постоянно используется в мире с конца 1940-х гг.

Вадим Кошкин

Fucking Electricity / Currents of Death, 1993

4′25″

Fucking Electricity — впечатляющий пример ранних видеоработ и медиа-арта в России. Вадим Кошкин стал интересоваться видеотехнологиями после падения «железного занавеса». Проработав несколько лет на студии телевизионных программ и закончив мастерскую режиссуры трюкового фильма и компьютерной графики В. М. Кобрина во ВГИКе, он с помощью друзей основал в 1993 «Студию эгоцентрических особенностей», выпускавшей экспериментальное видео, компьютерную графику, телепрограммы и музыкальные видеоклипы. При поддержке этой студии прошел первый в России Медиа-фестиваль «Бредущие сквозь тьму в полуночи».

Что Делать

Перестройка Зонгшпиль. Победа над Путчем, 2008

26′30″

Действие разворачивается 21 августа 1991 года, после победы над путчем. В этот день беспрецедентного народного подъёма казалось, что демократия окончательно победила в стране, и что народ должен и будет способен построить новое справедливое общество. «Перестройка Зонгшпиль» построена как античная трагедия: её персонажи поделены на хор и героев. Герои — это ключевые типы, порождённые эрой перестройки; у каждого из них определённое видение своей роли в истории: демократ, бизнесмен, революционер, националист, феминистка. Они действуют и мечтают. Они анализируют свои действия, своё место в обществе, и своё видение политического пути страны. Хор же — воплощение общественного мнения; он морально характеризует героев и предвидит их будущее, глядя как бы из сегодняшнего дня. В произведении анализируется специфическая ситуация, сложившаяся в этот крайне важный политический момент современной истории. Оно критикует политическую наивность, а также показывает, как трудно людям реализовать своё видение будущего вместе.

János Sugár

Typewriter of the Illiterate, 2001

7′30″

Somalians have a familiar proverb: "I and Somalia against the world, I and my clan against Somalia, I and my family against the clan, I and my brother against the family, I against my brother". Barry Sanders says: "The gun is the typewriter of the illiterate". The development of sophisticated hi-tech weapons systems has had an enormous impact on the economies and politics of the world. However, instead of these expensive weapons, what has actually been in constant use since the late 40'ss is the Kalashnikov machine gun.

Vadim Koshkin

Fucking Electricity / Currents of Death, 1993

4′25″

Fucking Electricity is an impressive example from the early video and media art scene in Russia. Vadim Koshkin became interested in video technologies after the fall of the Iron Curtain. After working for TV programmes and joining V. M. Kobrin's Studio of Trick Films and Computer Graphics at the Moscow Institute of Cinematography, in 1993 with participation of friends he founded the Studio of Egocentric Peculiarities, which produces experimental video, computer graphics, TV programmes and music videos as well as the first ever held in Russia Media Festival Plodding on through the Midnight Darkness.

Chto Delat

Perestroika Songspiel. The Victory over the Coup, 2008

26′30″

The action unfolds on 21 August, 1991, after the victory over the restorationist coup. On this day of unprecedented popular uplift it seemed that democracy had won a final victory in the country and that the people should and would be able to build a new, just society. Perestroika Songspiel is structured like an ancient tragedy: its dramatis personae are divided into a chorus and a group of five heroes. The heroes are key types generated by the perestroika era, each of them with a particular vision of his/her role in history: a democrat, a businessman, a revolutionary, a nationalist, and a feminist. They act and they dream. They analyze their actions, their place in society, and their vision of the country's political path. The chorus is the incarnation of public opinion. It makes moral judgments on the heroes and it foresees their futures, as if it were gazing on the proceedings from the present day. The work analyzes the specific configuration of forces during this supremely important historical moment of contemporary history. It critiques political naïveté while also showing how difficult it is for people to realize their vision of the future together.

Марина Гржинич, Айна Шмид

Билокация, 1990

12′06″

Билокация означает пребывание души и тела в двух разных местах одновременно. Это превосходный термин как для обозначения процессов в видеоискусстве, так и для описания кровавой истории Косово, территории на юге бывшей Югославии (Сербия). При создании видео был использован оригинальный документальный материал времён гражданской войны в Косово в 1989 г. (албанцы борются за основные гражданские права против националистической гегемонии власти сербов), снятый телевидением Словении, он никогда не демонстрировавшийся публично. Материал противопоставлен воображаемому миру синтетических видео-образов. Фрагменты текста, использованные в видео, взяты из книги Ролана Барта «Фрагменты речи влюблённого».

Павел Браила

Евролайнс кейтеринг или Кухня тоски по дому, 2006

26′00″

Когда Павла Браила пригласили участвовать в выставке «Как делаются вещи? – В глуши», он попросил свою мать приготовить традиционную молдавскую еду и прислать на вернисаж. Весело и в хорошем настроении семья приготовилась участвовать в художественном проекте. Сумка, наполненная вкуснейшими съестными припасами, пересекает Восточную Европу на автобусе. Она едет по тому же самому маршруту, что и иммигранты, ищущие лучшей доли... Фильм показывает, что повсюду в мире у людей одни и те же нужды, одна и та же ностальгия, одни и те же радости...

Сергей Шутов

Удивительно, какая тишина-II, 1994

4′09″

Заимствования художника из старых советских фильмов, которые он обрабатывает с помощью компьютерных технологий, похожи на фантастические видения пришельца. Представьте себе историю о том, как очеловечивают инопланетян путём вживления в их память лучших образцов советского кино, при этом исчезают ирония и связанные с фильмами тёплые чувства. Механическое видение (компьютера, робота или инопланетянина) идеально выполняет работу де-стилизации, счищая патину времени и преобразуя старые плёнки в волшебный поток прекрасных, безупречно абстрактных и современных образов, свободных от любых ассоциаций.

Дамир Никшич

Если бы я не был мусульманином, 2004

7′08″

Саркастическое видео, римейк сцены из «Скрипача на крыше». Это размышление о судьбе боснийских мусульман в христианской Европе.

Marina Gržinić, Aina Šmid

Bilocation, 1990

12′06″

Bilocation means the residence of the body and soul in two different places at the same time — simultaneously. It is the perfect term for delineating the processes going on in the video medium and for describing the hell and bloody history of Kosovo, a territory in the South of the former Yugoslavia (Serbia). Original documentary material from the civil war in Kosovo in 1989 (Albanians are fighting for basic civil rights against the Serbian nationalistic and hegemonic power) made by TV Slovenia, but never shown publicly, has been used and juxtaposed with the imaginary world of synthetic video images. Fragments of texts used in the video are taken from Roland Barthe's book A Lover's Discourse: Fragments.

Pavel Braila

Eurolines Catering or Homesick Cuisine, 2006

26′00″

Being invited to participate in the exhibition How to do things? - In the Middle of (no)Where... Pavel Braila asked his mother to cook some traditional Moldovan food and send it over for the vernissage. With joy and good humour, the family organized itself to participate in this artistic project. The bag filled with amazing victuals crosses Eastern Europe by bus, using the same route as when immigrants settle in another country... the film shows that everywhere in the world, people have the same needs, the same nostalgia, the same joys...

Sergey Shutov

Amazing, How Silently It Is-II, 1994

4′09″

The artist's appropriation of old Soviet films, processed by means of computer technologies, finds similarity to a fantastic vision of an alien. It is possible to imagine a story about the humanization of aliens through implantation of memorable samples of the best of Soviet cinema, while the memory-holder removes both irony and affection. The mechanical vision (of computer, robot or alien) ideally carries out the operation of destylisation, cleaning off the time patina and transforming old tapes into an amazing stream of beautiful, faultlessly abstract and modern pictures free of any associations.

Damir Niksic

If I wasn't Muslim, 2004

7′08″

A sarcastic video, remaking the barn scene from Fiddler on the Roof, contemplating the fate of Bosnian Muslims in a Europe of Christian neighbours.

Ана Хушман

Обед, 2008

17′20″

Правила поведения, которые можно найти в книгах по этикету, предназначены для того, чтобы способствовать общению и помогать людям понимать друг друга. Считается, что они призваны помочь нам общаться с другими людьми с большей лёгкостью и уверенностью в своих силах. Правила хорошего тона изучаются с рождения — это единственный способ полностью усвоить их. Они построены по моделям западной цивилизации, следование этим правилам даёт нам возможность легко различить, кто цивилизован, а кто нет. В фильме речь идёт об обычаях, касающихся употребления пищи на людях — а это тот главный момент, когда мы можем показать другим наше воспитание и хорошие манеры.

Александар Спасоски

Наблюдатель, 2008

5′20″

Мими Вер пишет: «Квинтэссенцией работы является не просто репортаж, но интуитивный опыт наблюдателя... Автор использует готовый киноматериал, и усиливает эффект, компонуя его заного в собственной последовательности. На его личном опыте основана история человека, который бродит по ночным улицам чужих городов и заглядывает в окна незнакомцев, в их жизни. <...> В представленных событиях потенциально содержится много жизненных историй, но разрозненные сцены представлены как фрагменты, теряющие затем свой смысл. Зритель получает не определённый контекст, а попурри из впечатлений».

Андраш Фогараши

Машина для, 2006

8′00″

Это видео является частью цикла Kultur und Freizeit («Культура и досуг»), посвящённого культурным и образовательным центрам в Будапеште. Основанные на традиции рабочих клубов XIX века, эти центры стали строиться в городе в 1950-е гг, и использовались для образования, просвещения и отвлечения рабочих масс. Эти косные структуры до некоторой степени послужили в качестве базы для неофициальной культурной жизни 60-х, 70-х и 80-х гг. Основные условия для существования подобных учреждений радикальным образом изменились с 1989 года: многим пришлось закрыть свои двери, другие всё ещё борются за финансовую поддержку и платежеспособных посетителей. Архитектура этих зданий программна, она говорит об эстетических и структурных идеалах их строителей и членов, и порождает вопросы: что за пространство мы используем как пространство культуры? Как оно репрезентируется? Какую культуру мы имеем в виду?

Ana Husman

Lunch, 2008

17′20″

The rules of correct behaviour found in books of etiquette present themselves as aiding communication and helping people understand each other. They also claim to help us engage socially with greater ease and self-confidence. These rules are learnt from birth which is the only way for us to completely internalize them. Their model is found in western civilizations, and compliance with them makes it easy to discern who is civilized and who is not. The film deals with customs of eating and drinking - specifically with the lunch situation, as communal eating is the central site of showing others our breeding and finesse.

Aleksandar Spasoski

Voyeur, 2008

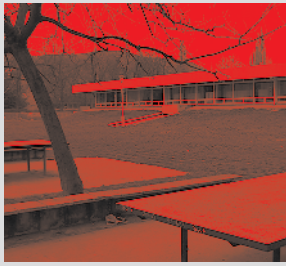
5′20″

As stated by Mimi Wehr: "The quintessence of the work is not a mere reporting, but the intuitive experience of a voyeur. [...] He makes use of existent film material and increases its effect by adding his own sequences and composing them anew. Out of his personal experience, he thereby shows scenes of someone wandering the streets at night, of alien cities and gazing into stranger's windows, into stranger's lives. <...> The sequences shown offer a broad spectrum of potential stories, but the scenes are presented as extracts and then fade out. The viewer does not receive a defined context, but a potpourri of impressions."

Andras Fogarasi

A machine for, 2006

8′00″



This video is part of the series Kultur und Freizeit (Culture and Leisure) dedicated to cultural and educational centres in Budapest. Based on the tradition of nineteenth century worker's clubs, these began to be built throughout the city in the nineteen-fifties and were used for education, enlightenment, and distraction of the working masses. An important part of the unofficial cultural scene of the sixties, seventies, and eighties however also developed to a certain extent within these rigid structures. The general conditions of these institutions have changed radically since 1989: many had to close their doors, while others are still fighting for public support and paying visitors. The architecture of these buildings speaks of programming, the aesthetic and structural ideas of their builders and users, and asks which spaces for culture we claim, how they represent themselves, and which culture we actually mean.

Юрий Васильев

Русский красный, 2001

2′32″

Иван Чечот: «Представляется, что красный в русском мире — это цвет самовозбуждения и цвет притягательный, завораживающий. К этому крайнему энергетическому состоянию кипения тянется русская душа от бесформенности и бесцветности окружающей среды и от неспособности внести в нее творческую оценку и определенность».

Адриан Пачи

Per Speculum, 2006

6′35″

Название фильма взято от отрывка Первого послания апостола Павла к коринфянам (13:12): «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу». Здесь тема человеческого знания рассматривается с точки зрения его ограниченности, косвенности, опосредованности или зеркального отображения. Однако в фильме именно эта зеркальность позволяет в полной мере раскрыть красоту природы. Изображаемое дерево удивительно напоминает бесчисленные иконографические образы. От древа Иессева — к философскому древу жизни и генеалогическому древу. Дерево воспринимается здесь как системная, живая структура, которая поддерживает и объединяет множество форм существования.

Йозеф Робаковский

Из моего окна 1978-1999, 2000

20′00″

Художник начал работать над фильмом в 1978 году, когда он получил квартиру в так называемом «Лодзинском Манхэттене» в центре города. Время от времени он снимает на камеру большую площадь, которая видна из окна кухни. Йозеф Робаковски показывает повседневную жизнь людей, которые выходят на площадь. Со времени съемки первого кадра прошло уже 20 лет, а время сохранилось на пленке. В 1998 году муниципальные власти решили построить иностранный отель, который вскоре должен закрыть художнику вид из окна. Строительство идет полным ходом. И именно ему суждено положить конец этой видеохронике.

Шейла Камерич

Что я знаю, 2007

15′00″

Любовные истории переплетаются в доме и вокруг него. Одна ведёт к другой. Призраки брошены с тем, чтобы найти ответ на один и тот же вопрос: «Что я знаю о любви?». История написана как воспоминание о любви, которую на самом деле не наблюдала художница. Однако дом, показанный в работе, действительно существует. Все роли исполняют дети в возрасте от 8 до 14 лет.

Yury Vassiliev

Russian Red, 2001

2′32″

As Ivan Czeczot states: "It seems that in Russia red is the colour of self-excitement and is magnetic, enchanting one. From the formlessness and colourlessness of the environment and the inability to bring the creative evaluation and the definiteness into it."

Adrian Paci

Per Speculum, 2006

6′35″

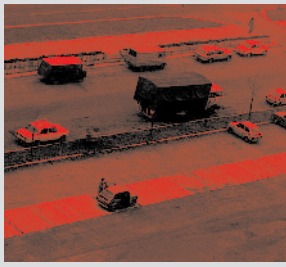
The title of the film is taken from a passage from Saint Paul's "First Letter to the Corinthians 13:12" (we see now as if through a mirror in an enigmatic manner, but we will see face to face). In this passage, the theme of human knowledge is explored as well as its limitation as indirect, mediated or specular vision. However in the film it is precisely this specular nature that allows for the revelation of beauty within nature. The tree itself, portrayed with austere presence, recalls numerous iconographies. From Jesse's Tree, to the philosophical tree, to the figuration of life and genealogy, the tree is perceived as a systematic, living structure that supports and unifies a plurality of existence.

Józef Robakowski

From My Window 1978-1999, 2000

20′00″

The artist started making this film in 1978, when he got an apartment in the so-called "Manhattan of Łódź" in the centre of town. From time to time he'd look out the kitchen window with his film or video camera, onto the big courtyard that became the hero of the diary he made. He was also interested in the daily life of the people who were connected with the courtyard. Now twenty years have gone by since the first frames were shot, and the time preserved on the tape has also become the hero. In 1998 the municipal authorities decided to build a foreign hotel in the beautiful courtyard; construction is under way, and soon the view from the window will be nothing more than part of a hotel wall. That's when he'll end this newsreel.



Sejla Kameric

What do I Know, 2007

15′00″

In and around a house, love stories intertwine. One love story leads to another. The ghosts of love are left behind to seek the answers to the same question: "What do I know about love?". The story was written as a memento to other people's loves that the artist had not witnessed. The house in the story is real. All characters are played by children (aged 8 to 14).

Лала Рашчич

Невидимые, 2005

31′00″

Видео запечатлело постановку аудиоспектакля с тем же названием — «Невидимые». История невидимой семьи, планирующей отправиться в отпуск, передается через условную нарративную структуру. рассказчик — г-жа Невидимая, которая пытается восстановить свою утерянную личность и получить паспорт. Эта занимательная сатира на темы абсурдных сторон жизни современного общества: бюрократических механизмов, коллективной паранойи и систем наблюдения. В этой работе идея «невидимого» связана с понятием «другого». Произведение не является ни аудиопостановкой, ни видео в полном смысле этого слова, оно застревает между двумя жанрами, подобно Другому.

Кришс Салманис

История, 2001

3′33″

Работы Кришса Салманиса приглашают нас сыграть в интеллектуальную или ироничную игру, а иногда и в прятки. Несмотря на прекрасные визуальные образы (а может быть именно благодаря им некоторые его произведения представляют собой довольно язвительный, хотя и остроумный, комментарий на современный мир и систему его восприятия. Кришс Салманис часто использует повсеместно принятый визуальный язык или злоупотребляет им, изменяя только его «орфографию» — так, что всё значение меняется тоже. Чаще всего в его видео работах, анимациях и объектах закольцованность предстаёт как симптоматическая форма композиции или же ментальный инструмент, указывающий на «усложнённую суету» нашего существования.

Сабольч КиссПал

Гимн, 2001

5′10″

В пустой галерее хор исполняет гимн. Его слова взяты из венгерского национального гимна, мелодия — из румынского. Автор 16 лет назад эмигрировал из пункта А в пункт Б, перейдя одновременно две границы. Переход границ был также удвоен тем, что в нём участвовали многие грани личности художника: местная и общественная, субъективная и культурная, индивидуальная и историческая, частная и художественная. Когда некоторые люди из пункта А попросили его принять участие в проекте в пункте Б, он создал гимн, который был записан на видео, так как ни один хор не хотел исполнять его по-настоящему.

Lala Rašcic

The Invisibles, 2005

31′00″

The video shows a performance of an audio drama text of the same name: The Invisibles. A story of an invisible family planning to go on a vacation is delivered through a conventional narrative structure. The main protagonist is Mrs. Invisible, who attempts to regain her lost identity and obtain a passport. This light satire touches upon the absurdities of contemporary society: the bureaucratic mechanisms, collective paranoia and surveillance systems. In this work the idea of the "invisible" is tied in with the notion of the "other". This work is neither an audio drama nor a video in the full sense, it lingers as the "other" in between the two genres.

Krišs Salmanis

Historia, 2001

3′33″

The works of Krišs Salmanis invite us to play an intellectual and ironic game — sometimes also hide-and-seek. A proportion of his works, despite — or maybe thanks to — its lovely design, are a witty, but also quite a stinging comment on today's world and its perceptions. Krišs Salmanis often uses/abuses universally approbated visual language, ever so slightly altering the common "orthography" thus changing the meaning as well. More often than not in his videos, animations and objects, the loop is present either as a symptomatic form of composition or a mental device alluding to the "complicated futility" of our existence.

Szabolcs KissPal

Anthem, 2001

5′10″

A choir performs an anthem in an empty gallery space. The verses of the Hungarian national anthem being sang on the melody of the Romanian national anthem. The artist emigrated 16 years ago from point A to point B crossing two borders at the same time. The crossing itself was also doubled by the fact that there were many identities of his involved in it: vernacular and social, subjective and cultural, individual and historical, private and artistic. When asked by some people from point A to take part in a show in point B, he created an anthem which was recorded on video as no choir was willing to perform it.

Khinkali Juice (Соус к хинкали)

Национальный гимн Грузии, 2006

1′34″

В Грузии национальный гимн можно услышать не только на официальных церемониях, но и на днях рождения, свадьбах и в парках, вперемешку с песнями The Beatles. Это помогает сохранять иллюзию независимости, в то самое время как страна зависит и от инвестиций, и от политических решений ЕС и США.

Боряна Драгоева Росса

Луна и солнце, 2000

6′06″

Раны и синяки — не всегда результат насилия. Иногда это отметины любви. Боль (включая физическую) — часть человеческого опыта, это часть жизни как мужчин, так и женщин, это часть акта творения. Однако есть различие: некоторые виды боли могут терпеть только женщины, другие — только мужчины. Это одна из причин, по которым художница верит в то, что и положительные моменты у каждого пола различны; у каждого пола есть привилегия отличаться от другого.

Група Azzoro

Всё уже было сделано — I, 2003

11′26″

Члены группы Azzoro собираются для обсуждения нового художественного проекта. В разговоре выясняется, что все лучшие идеи уже были кем-то использованы.

Khinkali Juice

Georgian National Anthem, 2006

1′34″

In Georgia one can hear the national anthem not only at official ceremonies, but also at birthday parties, weddings or in parks between The Beatles' songs. It helps to keep the illusion of independence, while the country in reality is dependent on the EU's and USA's investments and political decisions.

Boryana Dragoeva Rossa

The Moon and the Sunshine, 2000

6′06″

Wounds and bruises are not always the result of violence. Sometimes they are marks of love. Pain (including the physical one) is part of human existence — it is part of the life of both men and women, it is part of the act of creation. The difference is that some pain can only be suffered by women, other pain only by men. This is one of the reasons why the artist believes that the good things too, about each of the sexes are diverse and each has the privilege to be different.

Azzoro group

Everything has been done — I, 2003

11′26″

Members of the Azorro group gather to think up a new art project. As the conversation goes on, it turns out that all the best ideas have already been taken.

Мастер-класс видеохудожника Анри Сала (Албания, Франция)

Анри является одним из наиболее интересных видео художников своего поколения. Он привлек международное внимание в 1999 благодаря участию в выставке «After the Wall» (Стокгольм) и Манифесте-3 (Любляна).

Мастер-класс медиахудожницы Милицы Томич (Сербия)

Участница биеннале в Венеции, Сан-Паоло, Стамбуле и Сиднее, эта белградская художница концентрирует внимание на темах национальной идентичности, политического насилия и личной ответственности, на разнице между личным, человеческим восприятием мира и искусственными образами СМИ.

Мастер-класс художника и теоретика новых медиа Эгона Бунне (Германия): «Маркетинг, создание закольцованных короткометражных видео длительностью от 90 до 180 секунд»

Профессор Эгон Бунне успел поработать во многих областях — его привлекали музыка, театр, фотография – но, в конечном итоге, остановился на видеоарте и сейчас преподает его в Университете прикладных наук города Майнца. На занятиях он рассказывает студентам, что всеобщее смятение и хаос — это нынешнее состояние мира, за которое отвечают новые медиа. С тех пор как Вальтер Беньямин написал свое знаменитое эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», мы знаем, что подлинное произведение живого искусства обладает аурой, которую утрачивает продукт, подверженный многократному копированию. Это, разумеется, касается и видеоарта, В то время как люди отчаянно пытаются вернуть себе ощущение подлинности собственной жизни, обыденных, каждодневных событий. В Москве Эгон Бунне как раз и собирается провести мастер-класс для видеохудожников, посвященный созданию короткометражных закольцованных видео. Он собирается показать, Участников собирается научить, как на практике возвращать ауру видеопроизведению, а себе свежесть и индивидуальность восприятия, которая, по мнению профессора, и состоит в переживании искусства как повседневной жизни. Стоит попробовать, наверное. А вдруг получится?

Media artist Anri Sala
(Albania, France)

Anri is one of the most interesting video artists of his generation. He has attracted international attention in 1999 after taking part in After the Wall Stockholm exhibition and Manifesta 3, Ljubljana.

Media artist Milica Tomić
(Serbia)

A participant of the Venice Biennale, Sao Paulo Biennale, Istanbul Biennale and Sidney Biennale, this Belgrade-based artist focuses her attention on issues of national identity, political violence and individual responsibility, nationality and the tensions between personal human experience and artificially constructed mass media images.

Artist and new media theorist Egon Bunne (Germany):
Marketing, the way of realizing short video loops of 90–180 seconds

Professor Bunne has worked in many fields — he has been attracted to music, theatre and photography — but finally settled on video art and now teaches it at the Mainz University of Applied Sciences. At his lectures he tells students that the overall confusion and chaos is a feature of modernity for which the new media are responsible. Since Walter Benjamin wrote his famous essay The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction we know that an original work of living art has an aura which a product loses after repeated reproduction. This of course is true for video art, too. At the time when people try hard to regain the feeling of authenticity in their lives, in the everyday routine events, Egon Bunne is going to conduct a workshop in Moscow for video artists dedicated to creation of short video loops. He is going to teach its participants how to bring back this aura to a video work and regain their own fresh and individual perceptions which in the professor's opinion consist in living art as everyday life. We ought to try it, what if it actually works?

Проект *Transitland* изначально задуман не только как выставочная форма представления видеоарта Восточной и Центральной Европы, но и как попытка вынести на общественное рассмотрение, осознать и по-новому пережить затронутую его участниками проблематику. Для этих целей наиболее удобен дискуссионный формат. На встрече в *Центре современной культуры «Гараж»* критики, художники и искусствоведы обсудят, как повлияло переустройство политической карты Европы на искусство новых медиа, что изменилось с падением «железного занавеса», чем же отличаются и в чем близки страны постсоветского пространства в художественном контексте.

Участники дискуссии:

Кэти Рей Хоффман (Германия) — независимый куратор, член жюри проекта Transitland. Преподает цифровые искусства в Политехническом институте Ренсселера (Троя, штат Нью-Йорк) с августа 1998 г. в должности доцента. Куратор виртуальной музейной системы Ван Гог ТВ. С 1991 года работает в Европе как специалист-фрилансер по метадизайну и налаживанию системы связей. Куратор множества программ различных фестивалей и художественных институтов, где она также читала лекции. В Вене сотрудничала с проектом HILUS, создатель интернет-проектов FACE SETTINGS и SIBERIAN DEAL совместно с Евой Вольгемут. Вместе с Маргарете Ярман создала интерактивный проект pop~TARTS для онлайнового журнала «Телеполис». Один из модераторов списка рассылки по современному искусству FACES, в который включены только женщины.

Дмитрий Виленский (Россия, Германия) — в рамках коллективных междисциплинарных практик Виленский работает с видео, фотографией, текстом, инсталляциями, и вторжениями в общественное пространство. В 2003 году он стал инициатором создания художественной платформы «Что делать» вместе с группой художников, критиков, философов и писателей. Цель этого объединения — смешать активизм, искусство и политическую теорию.

Константин Бохоров (Россия) — искусствовед, автор статей в «Художественном журнале» и других изданиях. Куратор Центра современной культуры «МедиаАртЛаб». Член МСХ и AICA. Кандидат культурологии. Организовывал выставки русского искусства в Российском павильоне на Венецианской биеннале в 1996–1999 гг., на Биеннале в Стамбуле (1997) и Сан-Паулу (1998). В 2000-х курировал проекты «Субъект и власть» (2001), «Давай! Из лабораторий свободного искусства в России» (2002), «К видеоостровам» (2005), «Привратники новизны» (2006), Эрвин Вурм — «Держи голову в холоде» (2008).

Эгон Бунне (Германия) — художник, теоретик медиаарта. Работал вместе с Хельмутом Костардом, Габором Боди и Дэвидом Лерчером. Его работы были отмечены наградами различных фестивалей, в том числе фестиваля «Видеоналле» в Бонне (1986) — первый приз за фильм «Железная земля» и премия Эгона Эрвина Киша за фильм «Все меняется». С 1992 — директор студии Университета искусств и дизайна Карлсруэ, с 1996 году сотрудничал с кельнской Академией медиа искусства как ассистент по художественной и научной работе. Преподаватель программы «Электронный образ на временных медиа»

TRANSITLAND PROJECT: Panel discussion

The *Transitland* project has initially been conceived not only as an exhibition presentation of video art from Central and Eastern Europe, but also as an attempt to bring it out for a public discussion, to become aware of the problems raised by its participants and to experience these problems yet again. In order to achieve this, the form of a panel discussion is most suitable. Meeting at the *Garage Center for Contemporary Culture* critics, artists and art historians will discuss how the rearrangement of Europe's political map influenced the new media art, what has changed since the Fall of the Iron curtain and what are the differences and common features in the context of art of the various countries of post-soviet space.

Participants:

Kathy Rae Huffman (Germany) — Associate Professor of Electronic Art at Rensselaer Polytechnic Institute (RPI), Troy, New York, since August 1998 and curator for the Van Gogh TV Virtual Museum System. She was based in Europe since 1991, working freelance as a specialist in networking and metadesign. She has curated numerous programs and lectured at festivals and arts institutes. In Vienna she was associate of HILUS, created the Internet projects FACE SETTINGS and SIBERIAN DEAL together with Eva Wohlgemuth. Together with Margarete Jahrmann she created pop~TARTS, an interactive writing project for the Telepolis online journal. She co-moderates the female only mailing list FACES.

Dmitry Vilensky (Russia, Germany) — works mainly within a framework of interdisciplinary collective practices in video, photography, text, installation and interventions in the public sphere. In 2003, he initiated the platform Chto delat (What is to be done) with a workgroup of artists, critics, philosophers and writers. Their goal is to merge political theory, art and activism.

Constantin Bokhorov (Russia) — Russian Art Critic. Graduated from Russian Fine Art Academy in St. Petersburg. Contributor for Moscow Art Magazine and other periodicals. Curator at the Media Art Lab (Moscow). Member of Moscow Union of Artists and AICA. Organised exhibitions of Russian contemporary art at Venice Biennale (1996-1999), Istambul Biennial (1997), Sao Paulo Biennial (1997). In 2000-s curated Subject and Power (2001), Davaj! From laboratories of free art in Russia (2002), Toward Video Islands (2005), Gatekeepers of New (2006), Erwin Wurm: Keep Cool Head (2008).

Egon Bunne (Germany) — artist, has worked together with Hellmuth Costard, Gábor Bódy and David Larcher, and has gained several awards, including first prize at Videonale Bonn in 1986 for IRONLAND and the Egon-Erwin-Kisch Award for ALLES WANDELT SICH in 1990. In 1992, Bunne became studio manager at Karlsruhe University of Arts and Design, and moved to the Academy of Media Arts in Cologne as an artistic/scientific assistant in 1996. He has been a professor of Electronic Image on the Time-Based Media degree programme at Mainz University of Applied Sciences since 2002. Over the last decades, Egon Bunne has realized projects for German television, which he views as art in the public domain or as architectural sculpture.

Университета прикладных наук Майнца с 2002 г. За последние десятилетия Эгон Бунне реализовал ряд проектов на немецком телевидении, которые он видит как произведения искусства в общественно пространстве или архитектурную скульптуру.

Милица Томич (Сербия) — медиахудожница. Ее работы фокусируются на проблемах ответственности, политического насилия, национальности и идентичности, при этом особое внимание она уделяет личному опыту и сконструированным с помощью различных медиа образам. Томич участвовала во многих выставках, в том числе международных, таких как Венецианский бьеннале, бьеннале в Сан-Паулу, Стамбульский и Сиднейский бьеннале.

Мариана Вассилева (Болгария, Германия) — родилась в Болгарии, живет и работает в Берлине. Окончила берлинскую Высшую художественную школу (UDK). Помимо видеоработ, Вассилева также создает инсталляции и скульптуры. Выставки ее произведений прошли в Германии, США, Мексике и Испании, первая выставка в Дании — в галерее Image.

Маре Тралла (Великобритания, Эстония) — (она же Disgusting Girl, т.е. Отвратительная девчонка) — художница, родилась в Эстонии, в настоящий момент живет и работает в Лондоне и в Талинне. Возглавляет центр E-Медиа Эстонской академии художеств. Один из кураторов «Частных показов» — передвижной выставки эстонского и британского современного искусства, редактор академического сборника, изданного к выставке.

Элеонор де Монтескью (Франция, Германия, Эстония) — медиахудожница. Родилась в Париже, живет и работает в Берлине и Таллинне. Ее работы основаны на принципах документального фильма, это фильмы, рисунки и тексты. Элеонор де Монтескью исследует опыт политических беженцев и их жизнь вдали от родины. В 2005-2006 году в Эстонии она создала проект «Атомные города» — документальный проект о русском меньшинстве, проживающем в бывших зарытых городах атомной энергетики в Эстонии.

Елена Ковылина (Россия, Франция) — одновременно московская и парижская художница. Её противоречивые перформансы затрагивают проблему политического значения женского опыта в сегодняшней России. Разрушительная социальная критика, где Ковылина предстает в ролях автора, агрессора и объекта желания, ставит ее в один ряд с наиболее интересными художниками сегодняшней России.

Анри Сала (Албания, Франция) — медиахудожник. Привлек международное внимание в 1999 году благодаря участию в выставке «After the Wall» (Стокгольм), и Манифесте-3 (Любляна).

Модерирует дискуссию **Ольга Шишко,**
директор Медиа Форума и Центра культуры и искусств «МедиаАртЛаб».

Milica Tomić (Serbia) — media artist. Her work centres on issues of responsibility, political violence, nationality and identity, with particular attention to the tensions between personal experience and media constructed images. Tomic has exhibited widely and in an international context including the Venice Biennale, Sao Paulo Biennale, Istanbul Biennale and Sidney Biennale.

Mariana Vassileva (Bulgaria, Germany) — media artist. She is a graduate from Hochschule der Künste in Berlin (aka UDK). In addition to her video works, Vassileva's works include installations and sculptures. She has exhibited in Germany, USA, Mexico and Spain, and with the exhibition in Galleri Image, her work is displayed for the first time in Denmark.

Mare Tralla, aka Disgusting Girl (Estonia, Great Britain) — Estonia-born artist who currently lives and works in London and Tallinn. Presently, she is the Head of the E-media Center at the Estonian Academy of Arts. She co-curated Private Views, a touring exhibition of Estonian and British contemporary art and was a co-editor of an accompanying academic book.

Éléonore de Montesquiou (France, Germany, Estonia) — media artist. She was born in Paris, lives and works in Berlin and Tallinn. Her work is based on a documentary approach, translated in films, drawings and texts. With Olga Olga Helena (2005, St-Petersburg), Eléonore de Montesquiou questions the experience of political refugees and their life in exile. In 2005-2006 in Estonia, she was working on "Atom Cities", a documentary project dealing with the Russian minorities living in ex-closed nuclear cities in Estonia.

Elena Kovylina (Russia, France) — is an emerging Moscow and Paris-based artist whose confrontational performances concern the political significance of a woman's experience in Russia today. Taking on the varied roles of author, aggressor, and object of desire, Kovylina's devastating social critiques have made her among the most interesting artist currently working in Russia.

Anri Sala (Albania, France) — video artist. He has attracted international attention in 1999 after taking part in After the Wall Stockholm exhibition and Manifesta 3, Ljubljana.

The Moderator — **Olga Shishko,**
Media Forum and Centre for Art and Culture MediaArtLab director.

19 июня, суббота

Московский музей современного искусства:
20:00 — Открытие выставки Transitland — видеоарт Восточной и Центральной Европы за 20 лет: со времени падения Берлинской стены и до 2009 года

Клуб «Солянка»:
23:00 (сбор гостей), 00:00 (начало) — Открытие Медиа Форума, где состоится live-перформанс культовых сетевых художников JODI, 4D-вечеринка

20 июня, воскресенье

Центр современной культуры «Гараж»:
15:00 — Мастер-класс медиахудожника Анри Сала (Албания, Франция)
17:00 — Мастер-класс медиахудожников JODI (Бельгия, Нидерланды)
20:00 — Видеоподборка наиболее известных работ Гари Хилла (США) и его мастер-класс

Клуб «Солянка»:
21:30 — Медиаарт-вечеринка, лучшие работы Japan Media Art Festival в клубном формате

21 июня, понедельник

Центр современной культуры «Гараж»:
15:00 — Дискуссия «Видеоарт со времени падения Берлинской стены» с участием крупнейших искусствоведов и критиков
19:00 — Мастер-класс художника и теоретика новых медиа Эгона Бунне (Германия) на тему «Marketing, the way of realizing short video loops of 90–180 seconds»

GMG Gallery:
20:00 — Открытие выставки классика американского видеоискусства Гари Хилла (США)

Клуб «Солянка»:
21:30 — Показ лучших работ PRIX Ars Electronica (Австрия)

22 июня, вторник

Центр современной культуры «Гараж»:
17:00 — Мастер-класс медиахудожницы Милицы Томич (Сербия)
19:00 — Тематический показ Transitland: Часть первая — «Вне рамок»

Институт Медиа, Архитектуры и Дизайна «Стрелка»:
21:30 — Презентация медиафестиваля Ars Electronica (Австрия) с комментариями куратора Бьянки Петшер
23:00 — Показ лучших работ PRIX Ars Electronica (Австрия)

23 июня, среда

Центр современной культуры «Гараж»:
15:00 — Тематический показ Transitland: Часть вторая — «Документация»
17:00 — Тематический показ Transitland: Часть третья — «Перформанс»

Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка»:
21:30 — Презентация фестиваля PIKSEL (Норвегия) с комментариями директора фестиваля Гисли Фройсланда
23:00 — Видеопоказ лучших работ фестиваля Transmediale (Германия) с комментариями куратора Маркуса Хубера

19 June, Saturday

Moscow Museum of Modern Art:
20:00 — Transitland exhibition opening — Video art from Central and Eastern Europe for 20 years: from the fall of the Berlin Wall to 2009

Solyanka Club:
23:00 (Pre-party), 00:00 (Opening) — Media Forum opening party, a live performance by the JODI trendy net.artists, 4D-party.

20 June, Sunday

Garage Center for Contemporary Culture:
15:00 — Workshop by Anri Sala (Albania, France)
17:00 — Workshop by JODI (Belgium, Netherlands)
20:00 — A selection of Gary Hill's (USA) most famous video works and his workshop

Solyanka Club:
21:30 — Media art party, the best from Japan Media Art Festival in the club format

21 June, Monday

Garage Center for Contemporary Culture:
15:00 — «Video art after the fall of the Berlin Wall» panel discussion with the participation of major Russian and foreign critics, artists and art historians
19:00 — Workshop by Egon Bunne (Germany) — «Marketing, the way of realizing short video loops of 90–180 seconds»

GMG Gallery:
20:00 — Gary Hill exhibition opening

Solyanka Club:
21:30 — Best of the PRIX Ars Electronica (Austria)

22 June, Tuesday

Garage Center for Contemporary Culture:
17:00 — Workshop by Milica Tomic (Serbia)
19:00 — Transitland screening: Part I «Out of bounds»

Strelka Institute for Media, Architecture and Design:
21.30 — Ars Electronica presentation with the comments by curator Bianca Petcher
23:00 — best of the PRIX Ars Electronica (Austria)

23 June, Wednesday

Garage Center for Contemporary Culture:
15:00 — Transitland screening: Part II «Documentation»
17:00 — Transitland screening: Part III «Performance»

Strelka Institute for Media, Architecture and Design:
21:30 — PIKSEL festival (Norway) presentation with the comments by Gisle Frøysland, the festival director
23:00 — Best of the Transmediale festival (Germany) with the comments by Markus Huber, the festival curator

TRANSITLAND: Видеоарт Центральной и Восточной Европы после падения Берлинской стены /1989–2009/

TRANSITLAND: Video art from Central and Eastern Europe after the fall of the Berlin Wall /1989–2009/

М.: 2010, 60 с.

«Transitland: двадцать лет видеоарта Центральной и Восточной Европы» — это масштабная ретроспектива, задуманная ведущими центрами современного искусства Германии, Болгарии и Венгрии. Ей посвящена выставка в Музее современного искусства, лекции и круглый стол в Центре современной культуры «Гараж» — целая серия мероприятий Медиа Форума. Видеохудожники, родившиеся за «железным занавесом» рассуждают о том, что произошло с Европой после падения Берлинской стены, и о судьбах своих стран, многих из которых уже и не найти на карте мира.

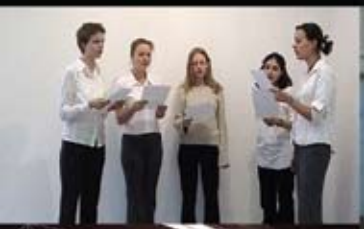
"Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009" is a major retrospective devised by the leading contemporary art centers of Germany, Hungary and Bulgaria. A whole series of Media Forum events are dedicated to it: an exhibition in the Moscow Museum of Modern Art, lectures and a panel discussion in the Garage Centre for Contemporary Culture. The video artists born behind the Iron curtain discuss things that went on in Europe after the fall of the Berlin wall and the destinies of their own countries, many of which have already disappeared from the map.

© Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб», 2010

http://mediaforum.mediaartlab.ru/
http://www.mediaartlab.ru/

If I wasn't Muslim

europes

there was at the same time

INVISIBLES