

Переломные
ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ
в неофициальном искусстве
СССР

Сборник материалов

Составитель

Георгий Кизевальтер

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2014

Сабина Хэнсен

Video Poiesis

В 1984 году я привезла аппаратуру Blaupunkt VHS из Германии в Советский Союз и начала свою видеодетельность в среде московского концептуализма с целью документировать то, что, как мне тогда казалось, могло быть уничтоженным, вытесненным и забытым. В те времена, когда советское государство держало под строгим контролем все средства технического репродуцирования, видеодокументирование как таковое представляло собой субверсивный жест создания собственного пространства коммуникации.

В Москве мне было особенно интересно с помощью своей видеоаппаратуры исследовать коммуникационные процессы в определенной художественной среде. При этом традиционные произведения искусства — картины, тексты, объекты и т.д. — для меня, скорее всего, являлись фоном, чтобы с помощью технологических возможностей видеокамеры создать эстетические события. В этом смысле я обозначила бы и свою видеодетельность как «концептуальную». Чтение стихов, показы картин, разговоры и прежде всего перформансы в видеозаписях становились поводами для самоинсценировки субкультурной среды в качестве «Gesamtkunstwerk».

Что касается истории, то видеодокументация довольно поздно появилась в практике московского концептуализма, с некоторым опозданием по сравнению с западным искусством. Но когда я начала свою деятельность в середине 1980-х годов в своем родном регионе Рейна и Рура, я уже хорошо была знакома с видеоработами Fluxus: Нам Джун Пайка, Вольфа Фостелля и др., сделанных в 1960-е и 1970-е годы. Многие происходило рядом со мной: 24-часовая акция в галерее «Парнас» в Вуппертале или выставки Нам Джун Пайка и Вольфа Фостелля в Кельне и Дюссельдорфе.



Фрагмент выставки «В сторону объекта» в зале на Каширке (кураторы А.Ерофеев, В.Левашов, Н.Тамручи), 1990. Фото Г.К.

Экспозиция «Клуба Авангардистов» «Шизокитай. Галлюцинация у власти» на Строительной выставке в Москве, 1990. Видны работы А. Филиппова, Г.Кизевальтера и К.Звездочетова. Из архива Г.К.



Так что моя московская видеодетальность в эстетическом смысле была вполне осознана, хотя на первый взгляд все выглядит достаточно обыденно. Используется скромная любительская техника, которой, в принципе, может пользоваться каждый. Видеозаписи не отражают определенного авторского стиля; они являются почти анонимными, но в этом как раз и проявляется выбор стиля «аппаратных» записей.

Кроме того, мне кажется любопытным, что момент исторической запоздалости в первых изданиях этих видеозаписей был формально подчеркнут: специально был снят цвет, чтобы с помощью черно-белых кадров создать искусственно гипертрофированный эффект «допотопности».

В видеокадрах также можно найти ряд ссылок на авангардную традицию — не только на черно-белые кинодокументы 1960-х годов (например, в Америке), но и на кино классического авангарда: на немецкий экспрессионизм (через композицию теней) или на русское авангардное кино, в особенности на осмысление роли камеры у Дзиги Вертова в картине «Человек с киноаппаратом».

У Вертова, который ценил возможности технической оптики гораздо выше, чем возможности человеческого глаза, камера служила выявлению оптического бессознательного. Следуя этой традиции, я тоже постаралась в своих записях исследовать видео как новый технический инструмент, открывающий другой горизонт восприятия, познания и поведения. Новый инструмент стимулировал особую исследовательскую установку, поскольку он тогда еще был непривычным.

С моей точки зрения, [мульти]медийный потенциал видео отличается тем, что создание определенной ситуации и процесс ее воспроизводства тесно взаимосвязаны — они влияют друг на друга. Тот, кто снимает видео, находится одновременно перед монитором и перед реальной ситуацией — таким образом возникает определенная интерактивная связь. Кроме того, все, принимающие участие в ситуации, сразу могут посмотреть записанное. Они являются одновременно

и субъектами, и объектами: записывающие и записываемые принципиально могут меняться местами.

Видеоаппаратура не только провоцирует ситуацию, но и открывает диалогичный горизонт в этой ситуации. Я рассматриваю видео как медиум диалогичности и вижу в этом его существенную политическую функцию. Дело не только в том, что я работала с видео независимо от государственной цензуры. С точки зрения политической эстетики гораздо важнее, каким образом использовалась эта видеоаппаратура. И тут, как мне кажется, можно наблюдать некоторую критику культуры средств массовой информации, причем международной — как западной коммерциализированной, так и восточной идеологизированной массовой культуры.

Критикуется именно односторонность общения в культуре СМИ, тот факт, что преобладающее употребление массмедиа, в особенности телевидения, заставляет принять определенные модели поведения, познания и восприятия, не дающие адресату никакой возможности ответить. Вполне в традиции утопического требования Бертольда Брехта в отношении радио, которое он хотел превратить из аппарата «распределения» в аппарат «коммуникации», можно определить видео как средство диалогического открытия ситуации, создания пространства обмена и соглашения, являющегося предпосылкой для развития разветвленных, реверсивных сетевых структур (Вилем Флюссер).

Записывающая и сохраняющая функция видеопленки позволяет рассмотреть видео и как память культуры. Тут можно было бы обсудить множество вопросов, касающихся понятия «архив». В этом контексте я хочу ограничиться только одним аспектом: с моей точки зрения, видео могло бы служить для архивации ситуаций, обычно исключенных из официальной памяти. С точки зрения политики памяти, в свою очередь, важно, какими критериями определяется порядок архива. В своем случае я хочу указать на форму видеотеки. Она ставит под вопрос не только конвенциональное понимание произведения искусства, которое определяется четкими границами

отдельной вещи, но в серийной композиции вдруг можно увидеть и поэтические приемы повтора, которые выходят за пределы линейного развития истории и создают эстетическую восприимчивость для формообразующего процесса.

В данный момент мне кажется, что лучшая форма репрезентации видеозаписей — это видеотека, пространство, в котором собраны и сохранены не только сами видеозаписи, но и сопровождающие материалы, тексты и изображения. В видеотеке зритель может проводить столько времени, сколько он хочет: смотреть, читать, погружаться в материалы. Достаточно «пустые», медитативные съемки, в которых почти ничего не происходит, его отправляют, так сказать, во «вторичное» путешествие по разным слоям документации, где он может реконструировать события и исследовать собственную позицию.

В традиции текстуализированного образа мы имеем дело не с миметическим изображением видимого, а с указанием на сферу скрытых смыслов. Такая документационная практика обращает внимание на то, что происходит за ее пределами. Возникает открытая серия разного рода указаний, отсылка на что-то «другое».

Понятие «*video poiesis*» у меня возникло, скорее всего, интуитивно — в качестве ответного термина, дабы не пользоваться словом «видеоарт», которое, по моему ощущению, слишком сильно связано с традиционным понятием произведения искусства. Новый термин подчеркивает не целостность произведения, а, напротив, процесс, эстетическую деятельность. При этом видеомонитор является не просто зеркалом, но скорее окном: он не отражает света, но излучает его, создавая таким способом новый тип изображения, способствующего выходу за пределы данной нам реальности.

Бохум
2012 год

Андрей Хржановский

Вспоминая восьмидесятые.

Мой «Амаркорд»

Дорогой Георгий! Ваше предложение поделиться воспоминаниями о 80-х застало меня врасплох и, признаюсь, несколько озадачило.

Дело в том, что я никогда не обращал внимания на периодизацию текущей жизни. Более того, само слово «период» мне привычнее в сочетании с хоккеем.

В смысле академическом оно отпугивает как намек на всякое научное знание («А ну-ка вспомните, что вы нам можете рассказать про мезозойский период? Ах, не помните ничего? Ну тогда про период «бури и натиска» в немецкой литературе...»).

Правда, с легкой руки и по слову умного и тонкого критика Станислава Рассадина возникло определение «шестидесятники».

Признаюсь, я порой горжусь, что принадлежу к этому поколению. Хотя отдаю себе отчет в случайности жребия, вспоминая при этом замечание кого-то из великих, которое любил повторять Ростропович: «Гордиться тем, что ты русский (немец, француз и т.п.) — все равно что гордиться тем, что ты родился в четверг».

Если же вспоминать 80-е, то самым характерным, по моему, является явный водораздел, который поделил это десятилетие примерно поровну. Первая половина относится ко времени застоя, названного любителями эвфемизмов «стагнацией» (слово, по звучанию своему вызывающее ассоциации со сторублевой ассигнацией, но по содержанию куда менее привлекательное).

Вторая же половина ознаменована реформами Горбачева. Начиналась эпоха перестройки, всюду говорилось о «гласности» и об «ускорении». Я очень хорошо помню этот ру-