

9. Пространство Стерлигова [текст] : Сборник / кур. Г. Зубков, С. Цвиркунова ; авт. ст. М. Герман, И. Карасик, Л. Гуревич ; пер. с англ. П. Уильямс. – СПб. : [б. и.], 2001. – 207 с.
10. Спицына Е. С. Стерлигов и оберюты / Е. С. Спицына // Театр. – 1993. – № 1. – С. 96–100.
11. Стерлигов В. В. О форме. 1964–1972 / В. В. Стерлигов, Г. Г. Зубков ; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 19–33.
12. Стерлигов В. В. О чашно-купольном искусстве / В. В. Стерлигов ; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 13.
13. Хармс Д. И. О явлениях и существованиях. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 384 с.
14. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. – LA, USA. – 2010. – № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – 495 с.
15. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. – LA, USA. – 2010. – № 16. В 2-х ч. – Ч. 2. Владимир Стерлигов. Татьяна Глебова. – 514 с.
16. Malevich Kazimir. The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings. 1922–1925 / Kazimir Malevich ; [transl. X. Glowacki-Prus, E. T. Little ; ed. T. Andersen]. – Vol. III. – Copenhagen : Borgen, 1976. – 225 p.

L. Lozova

ART THEORY OF VLADIMIR STERLIGOV ON THE BACKGROUND OF PHILOSOPHICAL IDEAS OF THE OBERIUTS AND CHINARS

The article tracks and analyzes connections between the 1960s “chalice and cupola” theory of the Leningrad artist Vladimir Sterligov (1904–1973) and certain philosophical ideas of the Oberiuts and the Chinars – especiall the poet Daniil Harms (1905–1942) and the philosopher Yakov Druskin (1902–1980) – in the 1930s. In 1930s, the Oberiuts developed and transformed the ideas of Sterligov’s Kazimir Malevich (1878–1935).

Keywords: Vladimir Sterligov, Daniil Harms, Yakov Druskin, Kazimir Malevich, the Chinars, OBERIU, straight-curve, chalice-cupola art.

Матеріал надійшов 05.02.2013

УДК 791.221.2-025.44

Ельфська Т. В.

СКРЕТЧ-АРТ ЯК ЖЕСТ КУЛЬТУРНОГО ПРОТЕСТУ

Стаття фокусується на аналізі історії та трансформації контркультурного явища у відеомистецтві – скретч-арті – від експериментування над спотворенням телетрансляцій та створення пародійних і політичних відеотворів, до їх пізнішої експропріації комерційними структурами.

Ключові слова: скретч-арт, відеомистецтво, культура споживання, контркультурний протест, комерціалізація мистецтва.

На противагу використанню терміна «скретч-арт» як специфічного явища у відеомистецтві 1980-х років, як роблять деякі дослідники, можливо, напевно, не звучувати це поняття жорсткими хронологічними кордонами й подивитися на мету цього явища, яке має досить широкі обрії. Рушієм скретч-арту є, перш за все, контркультурний протест, який засобами відеомистецтва демонструє можливість рефлексивного став-

лення до «споживацьких» звичок масового глядача. Методи спотворення оригінального образу до невпізнаваності, гіперболізації елементів для створення пародійного ефекту, ледь помітного втручання у візуальну побудову твору з кардинальною зміною його семантичного навантаження, «нарізки» фрагментів для подальшого міксування були так чи так вживанішими упродовж усієї історії кіно- та відеомистецтва, й,

поступово змінюючи власну інтенціональну протестну налаштованість, поширюються вже у нових медіа-просторах сучасної культури.

Коротку яскраву п'ятдесятирічну історію відеоарту можна написати у термінах швидкозмінної еволюції технології, яка поступово стала доступною для художників і, пізніше, для масової аудиторії. Ще у 1960-х роках практика відеоредагування не була доступною для більшості художників, що користувалися технологіями відеоарту, переважно, в жанрі зйомки вже готових перформансів. Пізніше, у 1970-х, переробка монтажу ставала доступнішою та простішою, і відео змінилося від заснованого на перформансі запису дії до двигуна художнього процесу. Із поступом можливостей цифрової обробки художники експериментували з послідовністю швидкоплинних кадрів, що ніби піддавало перевірці кордони перцептивної зв'язності, або з уповільненням руху, що ставало фокусом споглядальних творів, уводячи глядача до духовного виміру, що проявлявся у медитативних роботах Білла Віоли про цикли смерті та життя (наприклад, «Я не знаю, що є те, на що я схожий» 1986 р.) [19].

З поступом технологічних новацій дедалі розширювався арсенал спеціальних редагувальних (або, точніше, спотворюючих) ефектів, що зумовило певну зображувальну тенденцію, побудовану на експериментах з образом, проведених Нам Джун Пайком та іншими піонерами відеоарту у 1960-х. Образи поступово ставали ускладненішими, сюрреальнішими, зі зміщенням до тактильних і гіпнотичних якостей абстракції. Технології, доступні для художників, прогресували доволі різноманітно, і цінність таких продуктів досягла захмарного рівня десь у пізніх 1980-х та на початку 1990-х. Митці, такі як Сем Тейлор-Вуд («Істерія» 1997 р.) [15] та Метью Барні («Кремастер» 1994–2002 рр.) [4], відтепер використовували цифрове відео та створювали високоякісні твори, які репродукували зовнішній лоск та внутрішню спустошеність нікчемної реклами та глянцевої моди.

1. Від спотворення до перетворення

Перші обробки телевізійного матеріалу зробили у 1960-х Нам Джун Пайк в Америці та Вольф Фостель у Німеччині. Вони обидва працювали з живими телевізійними трансляціями, деформуючи оригінальне зображення до невпізнаності. Фостель маніпулював образом, встановлюючи вертикальні та горизонтальні регулятори на телевізорах, натомість Пайк робив дивні спотворення образів з використанням сильноточних магнітів. Подібно до дитини, яка розбирає власну нову іграшку, Фостель почав викривляти телевізійні трансляції. Він запропонував свої

«de-coll/ages», у яких встановлював вертикальні та горизонтальні регулятори для того, аби деконструювати картинку звичного упорядкованого режиму та спалювати трансльований телевізійний образ. Таким чином художник намагався перервати постійно діюче перетікання одновекторного культурно-символічного продукування та масового споживання [2, с. 19–24].

Замість спотвореного відеосигналу в якості художнього твору (у випадку Пайка та Фостеля) британська дослідниця відеоарту Катерин Елвес визначає специфічний для 1980-х років вид мистецтва – скретч-арт, який використовує метод ресканінгу задля створення пародійного художнього твору на основі бродкастингового (трансльованого телебаченням) відеоматеріалу [8, с. 96–116].

У 1979 році американська відеохудожниця Дара Бірнбаум почала використовувати первинний відеоматеріал у його оригінальній формі для власних експериментальних робіт. Бірнбаум отримала посаду у телекомпанії, що переважно займалася післямонтажною обробкою («пост-продакшн»), та почала «викрадати» відзняті матеріали: це були зимові Олімпіади, епізоди різних американських мильних опер, уривки з фільмів, таких як, наприклад, «Чарівна жінка» («Wonder Woman»). Використовуючи цей «піратський» відеоматеріал, Бірнбаум створювала серії власних відеоколажів, які були часто скомпановані з музичними саундтреками відомих композиторів [5]. Неочікувана взаємодія відеоуламків – скейлера та мильної опери, сцени насилля за участю поліцейських та реклами авто – робили можливими критичний погляд на неоднозначність конвенціональних домовленостей всередині інституту широкомасштабних теле-трансляцій, разом із взаємозалежністю рекламного повідомлення та телевізійних програм. Такі перехрещення були фактично частиною видовища звичайного вечора, але, дещо акцентуючи ці не пов'язані один з одним послідовності, Бірнбаум у своїх відеотворах створювала неочікувані трансформації наративних експозицій: оброблені відеоматеріали, естетизовані «склейки» та вирізки з телетрансляцій.

Художня група «Ант Фарм», яка продовжувала експериментувати з деколажними прийомами (наприклад, проект «Медіа-вибух» або «Медіа-автобус»), визначила статистику, за якою у 1975 році 99,9 % сімей в Америці мали вдома кольоровий телевізор, який у середньому передивлялися протягом 38 годин на тиждень, а вже у 1985 році 35 % домогосподарств мали свої власні відеокамери [14, с. 40]. Тобто на той час уже для масового глядача було досить просто записати ефірний матеріал на власну камеру та відрегувати, а точніше – спалювати його у сла-

ветний деконструктивістсько-постмодерний антинарративний твір. За допомогою свавільного монтажу й обробки ставало можливим знищувати оригінальні значення образу та переміщати їх у радикальне поле змішування, розривів та потенціальних можливостей для різноманітних інтерпретацій. За допомогою аналогового та цифрового редагування стало можливим сепарувати звук від відповідної картинки й додавати інші смисли у неймовірне місиво аудіо- та відеоформатів. Тим не менше, ці практики стали загальноживаними лише на початку 2000-х, коли процедура монтажу вже зводилася до найпростіших дій завдяки вдосконаленому програмному забезпеченню персонального комп'ютера. Натомість, починаючи з 1960-х відеохудожники експлуатували будь-яку технологічну новацію для втілення власного художнього бачення або для продукування позбавленого очевидного смислу конвеєра візуальних експериментів.

2. Істина про вічне повернення

У відео «Кестл ван» відеохудожник Малькольм Ле Гріс розмежував кадри для того, що він називав власними послідовностями блимаючого світла з ехолоцією реального світла, періодично засвічуючи кадри протягом показу фільму [3, с. 206]. Тут глядачеві натякають на гру референцій (реальна та фільмічна лампочка), асинхронію звуку та зображення, набридливі блимання кадрів та абсурдний сюжет. Схожий психоделічний ефект створює також відео «Берлінський кінь» 1970 року, який можна навіть назвати енциклопедією дратуючих несприйнятливих ефектів: несподівані зміни ракурсу, інвертація кольорів, фовістичні засвічення, зациклення одних і тих самих кадрів, абсурдність дратівливої музики (до речі, відомого музиканта – піонера ембієнтної музики Браяна Іно), перевертання зображення, іронічний реверс (програвання відео навпаки), максимальне пришвидчення до несприйнятливості – це ще не все, що вміщується у довгі 6 хвилин нестерпного експерименту над психікою глядача.

Багато відеохудожників діставали натхнення від безкінечних презентацій фільмічних повторень, а також від технік музичних цитатій та зациклювань таких композиторів, як Джон Кейдж та Стів Райх [9, с. 540–541]. Ці композитори створювали твори, які Філіп Гласс (не менш відомий композитор) назвав «безінтенціональністю» західної музики. Використовуючи ті самі техніки, але в галузі відео, Кріс Мей-Ендрю (співавтор деяких художніх проєктів Катерин Елвес) ресканував та зациклив фрагмент мультяшки, де кролик Багс Бані абсурдно повторював одні й ті самі рухи («Повага до Багс Бані» 1983 року) [12]. Ці рухи перетворили твір на такий, що поступо-

во втрачав усі свої первинні значення завдяки безпардонному повторюванню одного й того самого [17, с. 113–120].

Кім Фліткрофт, Сандра Гольдбахер і брати Дюве були серед тих британських художників, хто тримався критичної лінії можливостей відео-декупажів. Використовуючи найпростіші засоби з тих, що були під рукою, брати Дюве створили у 1984 році відео «Дівчата, які сміються» [7] – коротку візуальну поему про жіночі смішки. Постійні зациклення та непередбачувані повтори зумовили багатогранність відзнятого матеріалу – за сорок років, з 1940-х до 1980-х років. Аналізуючи цей твір, К. Елвес убачає в послідовності конвульсивних міражів, що показувалися у правильному або реверсному порядку, зв'язаність усіх цих жіночих образів в одному фемінному тілі на стадії емоційної втіхи. Що ініціювало безпорадний сміх дівчат, напевне, ніколи не буде з'ясовано, подібно до запитань про об'єкт їхнього висміювання, який можна інтерпретувати різнобічно [8, с. 110].

Музичні експерименти Джона Кейджа, Стіва Райха та Філіпа Гласса, своєю чергою, впливали передусім на творчість поп-музикантів, які відкривали можливості скретчу і вже створювали власні діджей-проєкти – комерційні виступи в клубах та на фестивалях – неодмінні складові масової культури 80-х років. Посідаючи перші сходинки у чартах музичних телеканалів, пісня британського музиканта Пола Хардкастла «19» 1985 року являла собою випадок промо-відео, що об'єднав у своєму складі декілька шматків кінотексту часів В'єтнамської війни, сполучених з танцювальним бітом [10]. Назва роботи відображає середній вік солдатів, які були послані боротися з червоною загрозою на далекому Сході. Фактично, робота «19» Пола Хардкастла – це класичний приклад експропріації та перемонтування телевізійного матеріалу, анімаційних вставок, кольорових засвічень, специфічного, не завжди синхронного до відео, аудіопотоку, серйозного, не іронічного семантичного навантаження, яке, своєю чергою, апелює до освідомлення молоддю великого життя, де панують гроші, влада та відсутність здорового глузду. Такий експеримент злиття політичного відео з музикою диско у «19» Пола Хардкастла залишає глядачеві захопливу можливість вирішувати на власний розсуд, чи сприймати це серйозно і вважати поштовхом до дії, чи насолоджуватися візуальними ефектами.

3. Естетика культурного протесту

Для деяких художників скретч-арту культурний протест у формі образного піратства («вкрадення» відео з телетрансляцій, як у випадку Дари Бірнбаум) був недостатнім. Відеохудожни-

ки бажали розширити монтажні можливості апропрійованих послідовностей кадрів у контент дійсно політичного спрямування [16, с. 781]. Митці, такі як Пітер Савадж, брати Дюве або група Горілла Тейпс, вчилися переставляти слова, спотворювати відеообрази таким чином, щоб публічні фігури вимовляли протилежне щодо того, що вони говорили насправді.

Подібно до авангардистів і постструктуралістів, діячі скретч-арту використовували руйнівні оптичні техніки, аби розтрошити нарративні інтенції тих виробників телепрограм, у яких вони викрадали сировину (відеоматеріал) для її спотворення. Повторення (зацікнення) та абстрагування (нефігуративні зображення) відігравали значущу роль у відеоарті, що була розширена новою палітрою яскравих візуальних ефектів, запропонованих компанією Sony та іншими корпораціями, що займалися технологічними інноваціями (відчувається певна іронічність у тому факті, що відеоартисти, які часто представляли критику капіталістичної системи, насправді залежали від тих самих мультинаціональних корпорацій [6, с. 47–48]).

Метою експериментальних робіт 1980-х років переважно було переконувати глядачів навіть не фокусуватися на телеекрані, рефлексивно ставитися до власних пасивних звичок. Але не слід вважати, що діячі скретч-арту того періоду ждали звести нанівець усю інституцію телебачення загалом, як його візуальної репрезентації, так і суспільного значення. Це їм було не під силу, а їхньою метою скоріше було лише применшити його добре задекларовану у масах символічну корисність. Відеохудожники діставали чисте задоволення від тих візуальних трюків, які вони пропонували та поширювали, граючись із новими електронними забавками – портативними камерами та можливостями монтажу. В своїх відеотворах такі художники, як Дара Бірнбаум («Чарівна жінка»), Джон Скарлет-Девіс («Чат-репетиція») або Метью Барні («Змальовуючи кордони»), не тільки апропріювали нарцисичні об'єкти постмодерного телебачення, а й не соромилися використовувати набридливий візуальний гламур. Скарлет-Девіс, професійний режисер, зізнався у схильності до рецепції постмодерну: «Розумієте, я – сенсаціоніст. І відображаю поверхню тих людей, які живуть повністю на поверхні самих себе» [18]. Якщо соціальна критика, застосована в цих роботах, інколи виражала компромісне ставлення художників до зваби медіа, існують безсумнівні докази того, що молоде покоління формувалося через перверсивні образи гламуру, якими були просякнуті публічні простори. Отже, була запропонована модель культурного протесту за допомогою перезасвоєння комплексу тієї медійної образності, яка через

власні трансформації зазнала нових художніх модуляцій.

Як було зазначено у випадку Дари Бірнбаум, Джона Скарлетта-Девіса, братів Дюве та інших, майстри скретч-арту, навіть коли вони займали опозиційну критичну позицію, завжди випромінювали своєрідну афектацію щодо оригіналу, підкреслюючи специфічні риси комедії телевізійності [17, с. 232–239]. Це, своєю чергою, полегшувало для глядачів переосмислення контркультурних ініціатив. Швидкість і ентузіазм, з яким скретч-арт 1980-х був апропрійований поп-відео та сферою реклами, частково пояснюють ту легкість, з якою експериментальні в першоосновах техніки естетичного редагування візуального тексту комерціалізувалися, перетворювалися на всього лише засоби добування легкої копійки. Техніки скретчу в телетрансляціях дивували око там, де якийсь продукт чи розрекламований бренд повинні були зворушити почуття, смак або передати тактильність доторку. Сандра Гольдбахер пересвідчилася на власному досвіді, що мейнстрім заходився викрадати «експериментальні мови, вихолощувати їхні значення та розробляти їх як безперервний потік кліше, що виснажується наприкінці» [11].

* * *

Від пізніх 1980-х телебачення, музичне відео та сфера реклами були захоплені візуальними стилями митців та розрахунком на те, що скретч-арт відтепер є редукованим до окремих виставок у великих музеях світу та галерейних просторів, з чим важко сперечатися. Натомість, самі відеохудожники виявилися зв'язаними із тим, що вони намагалися деконструювати, – як пасивні консьюмери. Намагаючись щось переладнати, вони неминуче прив'язувалися до комерційної культури. Як уже було зазначено, амбівалентність становища провідних відеохудожників (прихильників деконструкції) проявляється щодо проголошеної ними критичної практики, в якій художника спокушає та відволікає все те, що є об'єктом його критики [13, с. 67–68]. Історія експериментального відеоарту, що розгорталася від контркультурних інспірацій політичного спрямування у ранні часи до набагато комплекснішого – утворення популярної культури, врешті-решт, увійшла і до комерційних галерейних систем. Скретч-арт, подібно до нарративної телевізійної пародії, що йому передувала, був перероблений самою інституцією видовищ і тими ідеологіями, які його і викрали з органічного середовища. Як вважав Ролан Барт, «код неможливо знищити, тільки переграсти» [1, с. 218]. Символічний капітал певної форми власності відіграв своє повне коло.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бохоров К. Угол с телевизором / К. Бохоров // Художественный журнал. – 2002. – № 42. – С. 18–24.
3. Amerika M. Meta/Data : A Digital Poetics / Mark Amerika. – Cambridge : MIT Press, 2007. – 438 p.
4. Barney M. Official website [Electronic resource] / Mathew Barney. – Mode of access: <http://www.cremaster.net/>. – Title from the screen.
5. Birnbaum D. Artist's website [Electronic resource] / Dara Birnbaum Billingham. – Mode of access: http://www.artcyclopedia.com/artists/birnbaum_dara.html. – Title from the screen.
6. Caleb K. Cracked Media: The Sound of Malfunction / Caleb Kelly. – Cambridge : MIT Press, 2009. – 388 p.
7. Duvet Br. Artists' Website [Electronic resource] / Duvet Brothers. – Mode of access: www.duvetbrothers.com/videos.htm. – Title from the screen.
8. Elwes C. Video Art : A Guided Tour / Shirin Neshat (foreword), Catherine Elwes. – London : I. B. Tauris, 2005. – 168 p.
9. Emmer M. The visual mind II / edited by Michele Emmer. – Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology, 2005. – 699 p.
10. Hardcastle P. Artist's Discography [Electronic resource] / Paul Hardcastle. – Mode of access: <http://www.discogs.com/artist/Paul+Hardcastle>. – Title from the screen.
11. Lei Cox Biography [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.pipl.com/directory/people/Lei/Cox>. – Title from the screen.
12. Meigh-Andrews C. Artist's Works Collection [Electronic resource] / Chris Meigh-Andrews. – Mode of access: <http://www.meigh-andrews.com/tapes/interlude-homage-to-bugs-bunny>. – Title from the screen.
13. Metzger G. Damaged Nature, Auto- Destructive Art / Gustav Metzger. – London : Coracle and Lanmet, 1996. – 110 p.
14. Rush M. Video Art / Michael Rush. – 2nd ed. – London : Thames & Hudson, 2007. – 224 p.
15. Taylor-Wood S. Artist's Website [Electronic resource] / Sam Taylor-Wood. – Mode of access: http://www.artcyclopedia.com/artists/taylor-wood_sam.html. – Title from the screen.
16. The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives / ed. P. Adams Sitney. – New York : New York University Press, 1975. – 380 p.
17. Stewart G. Framed Time : Toward a postfilmic cinema / Garrett Stewart. – Chicago : The University of Chicago Press, 2007. – 299 p.
18. Strand J. The Cineastic Montage of Music-Video : Hearing the Image and Seeing the Sound / Joachim Strand. – Saarbrücken : VDM Verlag Dr. Muller Aktiengesellschaft & Co. KG, 2008. – 104 p.
19. Viola B. Artist's Website [Electronic resource] / Bill Viola. – Mode of access: <http://www.billviola.com/>. – Title from the screen.

T. Elfska

SCRATCH-ART AS A FORM OF CULTURAL PROTEST

The article is focused on the analysis of scratch art as a contrcultural phenomenon in video art. The history of scratch art with its transformations from early experiments on broadcasting source, parody and political video to its expropriation by commercial structures is analysed.

Keywords: scratch art, video art, culture of consumption, contrcultural protest, commercialization of art.

Матеріал надійшов 19.10.2012