

media
art
lab



CENTER FOR
CONTEMPORARY
CULTURE

ГАРАЖ
ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ



media
forum
2011

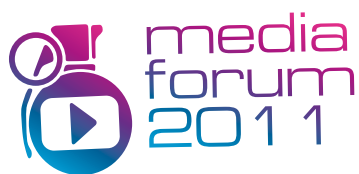
XII «Медиа Форум»
33-го Московского международного кинофестиваля
XII Media Forum
of 33 Moscow International Film Festival

**Расширенное
кино**

**Expanded
Cinema**

Каталог - исследование
Research Catalogue





Расширенное кино

Expanded Cinema

Каталог-исследование
Research Catalogue

Москва / Moscow
2011

РАСШИРЕННОЕ КИНО
Каталог-исследование

Издание Центра культуры и искусств «МедиаАртЛаб»,
Московского музея современного искусства
и Центра современной культуры «Гараж»

При поддержке: Немецкого культурного центра им. Гете в Москве,
Посольства Королевства Нидерландов,
Фонда Мондриана (Нидерланды), «Japan Foundation»

Общая концепция: Ольга Шишко

Редактор: Алина Игнатова

Составители: Ольга Шишко, Алина Игнатова,
Ася Силаева, Елена Румянцева

Дизайн и верстка: Армен Арутюнян
Корректур русского текста: Татьяна Лoshкарева
Подготовка к печати: Проектное бюро «Легейн»
Печать: ООО «Арт Гид»
ISBN 978-5-905110-07-8

Куратор выставочных проектов: Ольга Шишко
Сокуратор: Кирилл Разлогов
Продюсер выставочных проектов: Елена Румянцева

Переводы: Александра Литвина, Дильшат Харман,
Ася Пастернак, Кирилл Меламуд

под общей редакцией Александры Литвиной

«Медиа Форум» выражает благодарность Урсуле Фроне,
Тронду Лундемо, Петеру Вайбелю, Эрику Бюлло, Раймону Беллуру,
Льву Мановичу, Артуру и Марилуиз Крокерам, Кириллу Разлогову
и Олесе Туркиной.

Издание серии «Медиасознание, медиакультура, медиатехнология»
Главный редактор серии – Алексей Исаев, Ольга Шишко

© Оформление. Проектное бюро «Легейн», 2011

EXPANDED CINEMA
Research Catalogue

Published by MediaArtLab Centre for Art and Culture,
Moscow Museum of Modern Art, the Garage Centre for
Contemporary Culture

With the support of: Goethe Institute in Moscow,
Royal Netherlands Embassy,
Mondriaan Foundation, Japan Foundation

Idea: Olga Shishko

Editor: Alina Ignatova

Compiled by Olga Shishko, Alina Ignatova, Asya Silaeva,
Elena Rumyantseva

Design and layout: Armen Arutyunian
Russian proofreading: Tatiana Loshkareva
Prepress: Legein Project Bureau
Printing: Art Guide
ISBN 978-5-905110-07-8

Curator of the exhibition projects: Olga Shishko
Co-curator: Kirill Razlogov
Producer of the exhibition projects:
Elena Rumyantseva

Translated by Alexandra Litvina, Dilshat Harman,
Asya Pasternak, Kirill Melamud

Under the general editorship of Alexandra Litvina

Media Forum would like to thank Ursula Frohne,
Trond Lundemo, Peter Weibel, Érik Bullot,
Raymond Bellour, Lev Manovich, Arthur and
Marilouise Kroker, Kirill Razlogov and Olesya Turkina.

"Media mentality, media culture,
media technology" series edition
Chief editor of the series **Alexei Isaev**, Olga Shishko



Kingdom of the Netherlands



Технический партнер:
Technical partner:



FRAME



Телеканал «Медиа Форума»:
Media Forum TV Channel:

Медиапартнеры:
Media partners:



АПТХРОНИКА

OpenSpace.ru

ЭНОБ.

«Художник освобождает
себя сегодня навсегда
от неподвижности человеческой
в непрерывном движении».

Дзига Вертов

«The artist releases himself today for ever
from an immobility human
in continuous movement».

Dziga Vertov

Содержание

1. Теоретическая часть

- 8.....**Ольга Шишко**. Расширенное искусство. Часть 1
18.....**Урсула Фроне**. Исчезновение рамы: погружение и участие в видеоинсталляциях
34.....**Лев Манович**. Интерпретация гибридных медиа
40.....**Артур и Марилуиз Крокер**. Видеодрейф
46.....**Тронд Лундемо**. Резистентность кинематографа
50.....**Раймон Беллур**. О другом кино
62.....**Олеся Туркина**. Расширяющаяся вселенная расширенного кино
70.....**Эрик Бюлло**. Вместо кино
76.....**Петер Вайбель**. Расширенный кинематограф, видео и виртуальная среда
92.....**Кирилл Разлогов**: «...это великое искусство, которое составляет часть
кинематографической культуры»
Интервью **Алины Игнатовой**
98.....**Ольга Шишко**. Расширенное искусство. Часть 2

2. Проекты

- 112.....Пространства памяти / Символические путешествия
126.....Движущийся образ / Поэтика языка и пространства
140.....Третье кино / Видеоискусство как слепок с реальности
156.....Симулированная реальность / Другой герой
168.....Саунд-перформанс
172.....Конкурс Эффект видео

3. Справочная информация

- 188.....Биографии участников
195.....Схемы

Content

1. Theory

- 8 **Olga Shishko**. Expanded Art. Part 1
18 **Ursula Frohne**. Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations
34 **Lev Manovich**. Understanding Hybrid Media
40 **Arthur and Marilouise Kroker**. Video Drift
46 **Trond Lundemo**. The Resistance Of Cinema
50 **Raymond Bellour**. Of An Other Cinema
62 **Olesya Turkina**. The Expanding Universe of the Expanded Cinema
70 **Érik Bulloet**. In the Place of Cinema
76 **Peter Weibel**. Expanded Cinema, Video and Virtual Environments
92 **Kirill Razlogov**: «... This is Great Art, a Part of the Cinematographic Culture»
Interviewed by **Alina Ignatova**
98 **Olga Shishko**. Expanded Art. Part 2

2. Projects

- 112 Spaces of Memory / Symbolic Journeys
126 Moving Image / Poetics of Language and Space
140 The Third Cinema / Video Art as a Cast from Reality
156 Simulated Reality / Other Hero
168 Sound Performance
172 Video Effect Competition

3. Reference Information

- 188 Catalogue Participants
195 Plans

Теоретическая часть

Theory



Ольга Шишко

Расширенное искусство Часть 1

Само представление о видеоарте изначально было связано с невозможностью монтажа и соответствовало требованиям инсталляции с ее многократными повторами одного и того же. Сорок лет тому назад, в 1970-е проблему монтажа можно было решить только с помощью нескольких параллельно идущих записей, когда каждая демонстрировалась на отдельном мониторе, а между собой они монтировались методом переключения с одного монитора на другой.

Именно с такой ситуацией столкнулись пионеры видеоарта. Традиционный киномонтаж толкал их в сторону кинематографа, однако многие художники уже тогда понимали, что не хотят просто снимать кино и их миссия состоит в создании новых средств выражения. Многоканальный перформанс с линейной подачей материала в границах одного экрана предоставил художникам возможности выйти за пределы кинематографической традиции.

«Я признаю видео как вписанное в рамку и свободное от нее изображение. Цифровое видео позволяло переместить образ за пределы кадра и работать с ним как с объектом. В свободном от рамки изображении можно манипулировать образом как листом бумаги на видеоэкране или придать новую форму объектам».

Вуди Васюлка «Искусство памяти», США, 1987, 36'00"

Реальность, запечатленная на киноплёнку, дробилась, а реальность, запечатленная на видеокамеру, длилась...

В отличие от кинокамеры, видео одновременно фиксировало изображение и звук. Если киноплёнка обладала эффектом отстранения, то свойства видео позволяли создавать слепок с реальности, возвращать целостность и единство – в синтезе изображения и звука.

«Глобальный кайф» занимает особое место в истории видеоарта. Этот радикальный манифест глобальной коммуникации в медиаинфильтрированном мире был обращен в неистовый электронный коллаж, аудиовизуальное поп-пури, разрушающее язык телевидения. Нам Джун Пайк вносит транскультурное, интертекстуальное содержание в поток сознания, появляется натиск разрушительных монтажных и технологических приемов, включающих аудио- и видеосинтез, цвет, ироничное сопоставление. Своим постмодернистским содержанием, формой и концептуальными стратегиями, «Глобальный кайф» оказал глубокое воздействие на видео, телевидение и современное искусство».

Нам Джун Пайк, Корея – США. «Глобальный кайф» (Global Groove), 1973, 8' 30"

Olga Shishko

Expanded Art Part 1

The very concept of video art was initially linked with an impossibility of editing and conformed to installation requirements with its multiple repetitions of the same thing. Forty years ago, in 1970s the problem of montage could be solved only by several parallel recordings, each demonstrated on a separate monitor, and to edit them one had to switch over from one monitor to another. This was the situation as encountered by video art pioneers. The traditional film montage has driven them to cinema, but many artists realized even at the time that they didn't want just to shoot a film, and their mission was to create new means of expression. A multichannel performance with linear presentation of material within the boundaries of one screen gave the artists an opportunity to step out of cinematic boundaries.

"I recognize video as an image both within a frame and free from it. Digital video makes it possible to move the image out of the frame and work with it as with an object. With an image freed from the frame you could manipulate it as a sheet of paper on a video screen or give objects a new form".

Woody Vasulka, The Art of Memory, USA, 1987, 36' 00"

Reality captured on film was splintered while reality captured by a video camera was continuous...

Unlike the cinematographic camera, video recorded sound and image simultaneously. If cinema had a dissociation effect, video made it possible to make a cast from reality, to recover unity and entirety – in the synthesis of image and sound.

"The Global Groove" holds a special place in video art history. This radical manifesto of global communication in a media-infiltrated world turned into a frantic digital collage, an audio-visual medley deconstructing the language of TV. Nam June Paik introduces transcultural, intertextual content into a stream of consciousness, with an onslaught of destructive editing and technological means including audio and video synthesis, colour and ironic juxtapositions. By its postmodern content, form and conceptual strategies the "Global Groove" had a profound influence on video, television and contemporary art.

(Nam June Paik, Korea-USA. "Global Groove", 1973, 8'30")



1. Woody Vasulka, The Art of Memory, 1987
2. Nam June Paik. Global Groove, 1973
3. Christian Marclay. The Clock, 2010
4. Douglas Gordon. 24-Hour Psycho, 1993

The reference frame-videoart within contemporary art in dialogue with alternative cinema

Video art which is frequently taken by non-professional audience as cinema's younger brother actually exists in a quite different reference frame. The reference frame in which it works is in fact the united territories of 1960-1970s performance and to some degree – of visual art.

“With Wiener Aktionismus a performance was always a continuation of painting, blood equaled paint. I changed the rules of this game, joining actionism with cinema and new media... I was the first to project films onto my own naked body – the stills of surgeries. I had a lot of physically tortuous actions, but their meaning was not in freeing the body but in freedom from the body through technologies which are an expansion of our bodies. It was then I heard the terms Expanded Art and Expanded Cinema for the first time and understood this was what I've been doing long before I learned these terms.

(“A Retired Gengster”, Irina Kulik's interview with Peter Weibel, Art-Chronica, <http://www.artchronika.ru/item.asp?id=2240>).

A significant difference in the morphology of cinema and video art languages lies in their understanding of the categories of movement, time and space. An aspiration towards narrativity and rhetoric was the cinema's meaning, aim and all cinematic means of expression. Video artist consciously detaches himself from the methods of conventional narrative cinema. He frequently renounces the synchronization of sound and image; he is more interested in the inconsistencies of rhythm, transformations of colour, shades, reflexes and forms. The screen is used by an artist alternately as a canvas or an undercoat, or a scrap of paper used for a sketch, it has no boundaries, taking any shape and filling the surrounding space. In this space one can create a moving image that will last a minute or 24 hours. The space of video is expanding and its time is unfolding, creating a new dimension. A viewer, an ignorant viewer, is frequently uncomfortable in this video space where we are overcome by the feelings of discomfort, insecurity and anxiety from the first minute.

Система координат – видеоарт внутри современного искусства, в диалоге с альтернативным кино

Видеоарт, часто воспринимаемый непрофессиональной аудиторией как младший брат кино, на самом деле существует в абсолютно иной системе координат. Система координат, в которой он работает, – это, по сути, объединенные территории перформанса 1960–70-х и, в известной степени, – визуального искусства.

«У венских акционистов перформанс всегда продолжал живопись, кровь равнялась краске. Я же поменял правила игры, соединив акционизм с кино, с новыми медиа... Я первым стал проецировать фильмы на собственное обнаженное тело – это были кадры хирургических операций. У меня было немало достаточно мучительных физически акций, но их смысл был не в том, чтобы высвободить телесность, но в том, чтобы освободиться от своего тела, освободиться через технологии, которые являются продолжением нашего тела. Тогда я впервые услышал выражения Expanded Art и Expanded Cinema и понял, что именно этим я и занимался еще до того, как узнал эти термины».

(«Гангстер на покое», интервью Ирины Кулик с Питером Вайбелем, «Арт-Хроника», <http://www.artchronika.ru/item.asp?id=2240>).

Существенная разница в морфологии языков киноискусства и видеоискусства – в их понимании категорий движения, времени и пространства. Стремление к нарративности, риторике – в этом был смысл, цель и все выразительные средства кинематографа. Видеохудожник же сознательно отходит от приемов конвенционального нарративного кинематографа. Он зачастую отказывается от синхронизации звука и изображения, его больше интересуют ритмические несоответствия, трансформация цвета, тени, бликов, форм. Экранное полотно служит художнику то холстом, то подмалевком, то обрывком бумаги для эскиза, оно не имеет границ, приобретая любые очертания и заполняя собой окружающие пространства. В этом пространстве можно создать движущийся образ, длящийся минуту или 24 часа. Пространство видеофильма расширяется, а время видеофильма развивается, создавая новое измерение. Зрителю, неискушенному зрителю, часто становится неуютно в этом видеопространстве, где состояние дискомфорта, нестабильности, чувство беспокойства охватывают нас с первых минут.

Будущее кино – это виртуальная реальность и интерактивность. И именно такое развитие экранной культуры, предвосхищение мы можем усмотреть в высказывании Сергея Эйзенштейна.

«Четвертое измерение? Эйнштейн? Мистика?»

Пора перестать пугаться этой «бьяки» – четвертого измерения. Обладая таким превосходным орудием познания, как кинематограф, даже свой примитив феномена – ощущение движения – решающего четвертым измерением, мы скоро научимся конкретной ориентировке в четвертом измерении так же по-домашнему, как в собственных ночных туфлях. И придется ставить вопрос об измерении... пятом!»

(Сергей Эйзенштейн. Четвертое измерение в кино.

Избранные произведения в шести томах. М., 1964. Т.2, С.49–50)

Многое сближало и продолжает сближать экспериментальное кино и видеоарт. Находясь, однако, в разных системах координат, они в то же время демонстрируют силу наблюдения и воображения. Сопrotивляясь рекламной машине Голливуда, экспериментальное кино и видеоарт предлагают зрителю более широкий выбор точек зрения и позиций восприятия. Авторы иронизируют над самой идеей кинопросмотра как социального ритуала. Появляется критическое отношение к киноиндустрии, создавая новые эмоциональные и психологические методы воздействия кино/видеопроизведения.

Взламывая пространства

Виртуальные пространства

Информационные пространства

Визуальные пространства

Социальные пространства

Художники работают с самими смыслами, разрушая стереотипы кинематографа. Возникают две основные стратегии:

1) вслед за Марселем Дюшаном в работу вносится элемент игры, интеллектуального действия;

2) в соответствии с теорией «монтажа аттракционов» Сергея Эйзенштейна разрабатываются экспериментальные, утопические возможности медиа.

Возникает еще одно измерение – возможность увидеть не воспринимаемые в обычном мире вещи. Дуглас Гордон в видеоработе «Психо 24», 1993 (замедленный до 2 кадров в секунду шедевр Альфреда Хичкока) переключал внимание зрителя с сюжета и повествования на язык движущегося искусства. Увеличив длительность фильма до 24 часов, он предлагал зрителю прочувствовать классику во всех ее деталях. В пространстве художественной галереи, где экспонировалась работа, Гордон создал новую реальность, заставляя посетителя забыть о привычном построении фильма.

«Кинематограф предчувствовал видео в фильмах французской и особенно немецкой «новой волны». Вим Вендерс – один из проводников долгого, длинного, особым образом организованного плана, из последних сил напрягался вместе с кинематографом, выходя на его границу, чтобы отразить свойства чаемой им реальности. В то время как видеокамера делает это беспощадно легко в руках у младенца, у пожилого человека».

(интервью Бориса Южананова, автора концепции «медленного видео» в программе «От кино-авангарда к видеоарту», выпуск «Сыграем в ящик» от 3 декабря 2001 год).

Кристиан Маркле и сейчас продолжает расщеплять кинематографическую реальность. Он как бы ищет утраченное время, монтируя 24-часовое видео из тысячи с лишним фрагментов

The future of cinema lies in virtual reality and interactivity. This is the development of screen culture anticipated by Sergey Eisenstein:

The fourth dimension? Einstein? Mysticism?

It's time for us not to be afraid of the "bogey" of the fourth dimension anymore.

Possessing such a wonderful device of knowledge as cinema that even the primitive of its own phenomenon – the feeling of movement – solved by the fourth dimension, we will soon learn to find our way in the forth dimension as we do at home in our night slippers. And we will have to pose the question of ... the fifth dimension!

(Sergey Eisenstein. The Fourth Dimension in Cinema. Selected works in six volumes. Moscow, 1964. V.2, pp.49–50)

Many things brought and are still bringing experimental film and video art together. Existing in different frames of reference they both demonstrate a power of observation and imagination. Resisting the Hollywood advertisement machine experimental film and video art provide the audience with a wider range of points of view and perception positions. The authors treat the very idea of a screening as a social ritual ironically. A critical attitude towards the film industry appears, creating new emotional and psychological means of influence of cinematic and video production.

Cracking Space

Virtual space

Information space

Visual space

Social space

Artists work with the very meanings destroying the cinema stereotypes. Two basic strategies emerge:

1) An element of play, an intellectual action is brought into work after Marcel Duchamp;

2) experimental, utopian potential of media is developed according to Sergey Eisenstein's theory of "montage of attractions".

Another dimension appears – an opportunity to see things not usually perceived in everyday life. In his *24-Hour Psycho* video (1993, Alfred Hitchcock's masterpiece slowed down to 2 frames a second) Douglas Gordon switched the viewer's attention over from the plot to the language of the animated art. Increasing the film's duration to 24 hours he allowed the viewer an opportunity to feel the classic in all its details. In the gallery space where the work was screened Gordon created a new reality, making the spectator forget the film's familiar construction.

"The cinema has anticipated video in the films of French and especially German new wave cinema. Wim Wenders is one of the advocates of lengthy, long, specially constructed plans, he strived to the limits together with the cinema – toward its borders, in order to reflect the characteristics of a wished-for reality. At the same time a video camera does it cruelly easy in the hands of a baby or an old man".

(Interview with Boris Yukhananov, the author of "slow video" concept in the TV-show "From Cinema Avant-Garde to Video Art", "Let's Kick the Box" issue, December 3, 2001).

Christian Marclay still continues to splinter cinema reality. He seems to search for a lost time,



Урсула Фроне

Исчезновение рамы: погружение и участие в видеоинсталляциях

Где все едино, свет и ночи темнота
Шарль Бодлер

Но внутри, там больше нет границ!
Жан Тардые

На одной своей ранней фотографии британская художница Сэм Тейлор-Вуд выступает в роли Джексона Поллока – она имитирует легендарную позу своего коллеги, рисующего в своей мастерской на Лонг-Айленде. Не сразу понятно, что перед нами женщина: Тейлор-Вуд перенимает риторику Поллока, похожую на танец, знакомую нам по фотографиям Ханса Намута, которые приобрели всемирную известность как образец изображения современного художника. В своем «Движении по направлению к активной живописи» (1992) Тейлор-Вуд привлекает внимание зрителя к тому ключевому моменту истории искусства и медиа, когда «художник-объект» входит в картину через физический акт рисования («активная живопись») и таким образом прорывается сквозь границу, разделяющую его самого и изображение, искусство и жизнь. Движущиеся мазки красок указывают на это, они будто надписи на холсте¹. Тейлор-Вуд присваивает жест художника, который к настоящему моменту уже выкристаллизовался в миф, и мы можем принять это за исходную точку для размышлений о целях современной видеоинсталляции. В жесте Поллока и его повторении заключено множество категорий, в том числе понятия театрального, перформанса, мизансцены, репетиции и трансформации «образа» (экрана) в театральное пространство или в «сон во сне», а также трансформации точки зрения наблюдателя в ряд переживаний, состоящих из различных (художественно-) исторических перспектив.

Творческий метод Поллока ознаменовал поворотный пункт в развитии искусства; он разрушил привычное представление о производстве искусства, превратив его в структуры действия и перформанса. Концепции подобного метода стали доступны широкой публике благодаря кинематографу, фотографии и видео – «новым» медиа, чья история неотделима от темной комнаты, от технической и метафорической прозрачности черной коробки. Техника разбрызгивания Поллока – акт

Ursula Frohne

Dissolution Of The Frame: Immersion And Participation In Video Installations

Vast as the dark of night and as the light of day
Charles Baudelaire

But inside, no more limits!
Jean Tardieu

In an early Sam Taylor-Wood photograph, the British artist appears in the role of Jackson Pollock, imitating the legendary pose of her historic colleague painting in his studio on Long Island. Barely recognisable as a female, Taylor-Wood restages Pollock's dance-like rhetoric, familiar from the Hans Namuth photographs that have become world-famous icons of the modern artist-subject. In *A Gesture Towards Action Painting* (1992), Taylor-Wood directs attention to this key moment in art and media history – the moment in which the artist-subject enters the picture via the physical act of painting ("action painting"), and thus bursts through the boundary separating self and representation, art and life. All this is indexed and inscribed on the canvas as moving traces of colour¹. Taylor-Wood's appropriation of an artistic gesture that has crystallised into a myth can be taken as the starting point for a reflection upon the effects of contemporary video installation. In Pollock's gesture and its replication, a number of categories circulate, such as those of the theatrical, the notion of performance, mise-en-scène, repetition and the transformation of "the image" (the screen) into a theatrical space or mise-enabyme, as well as the transformation of the observer's perspective to a range of experiences made up of differing (art) historical perspectives.

Pollock's working method marked a turning point in the development of art, dissolving the traditional notion of the artwork into structures of action and performance. Film, photography and video – the "new" media whose history is inseparable from that of the dark room, the technical and metaphorical

.....
¹ Об отношениях между работой и художественным действием Гарольд Розенберг писал: «На экране должна производиться не картина. Там должно происходить событие». См.: Harold Rosenberg, 'The American Action Painters', *Art News*, December 1952, p.76; а также Regine Prange, 'Die mythische Geste', *Jackson Pollock. Number 32, 1950*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1996, pp.29–36.

.....
¹ On the relationship between work and artistic action, Harold Rosenberg wrote: "On the screen, a picture should not be manufactured, but an event should occur." See Harold Rosenberg, 'The American Action Painters', *Art News*, December 1952, p.76; and Regine Prange, 'Die mythische Geste', *Jackson Pollock. Number 32, 1950*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1996, pp.29–36.

1. Sam Taylor-wood. A Gesture Towards Action Painting. c-print. 1992. Courtesy Jay Jopling / white cube, London
2. Dan Graham, Body Press, 1970–72. Black-and-white production still, 16 mm colour film, 20'. courtesy Marian goodman gallery, New York



transparency of the black box – made the concepts of such work accessible to a wider public. Pollock's drip technique – an act of painting liberated from the control of reason – eliminated the boundaries of the picture's surface, and smoothed the path for a multiplicity of concepts of experience-oriented artistic pursuit, which steadily withdrew into dark environments as successive generations of artists increasingly improved their aptitude in the realm of new media. Taking the form of theatrical scenes and kaleidoscopic, large-format projections, these projects added the parameter of time to the space-defined visual parameter of the classical museum; indeed, the mechanical means of representation increasingly shifted the focus of visual perception from the experience of space to the experience of time. Pollock's colour diffusion – a seismograph for the artist's ecstatic osmosis (practising a kind of auto-immersion), which also visually dissolved the material basis of the painting – was a harbinger of this transformation of artistic practice. During the decades that were to follow, and aided by new technologies, artists perfected ways to stimulate the observer by creating spatial settings that engrossed him or her entirely. If the all-over effect of action painting triggered the potential dematerialisation of the support and included the physical presence of the body in the process of representation to the point at which, according to Pollock himself, the artist literally stepped "into" the picture, then so, too, does the viewer today experience the reality-altering maelstrom of projected images in spaces of cinematic illusion². Such images inscribe themselves in the viewer's mind either as emotional overkill or as detached moments of reflection, triggered not

живописания, освобожденного от контроля разума – устранила границы поверхности картины и проложила дорогу для умножения концепций художественного поиска, ориентированного на опыт-переживание. Этот поиск был оттеснен в темноту несколькими поколениями успешных художников, непрестанно умножавших свои умения в области нового медиа. Принимая форму театральных сцен и калейдоскопических крупноформатных проекций, эти проекты добавили временной параметр к определенным посредством пространства визуальным параметрам классического музея. В самом деле, механические средства изображения все больше смещали фокус визуального восприятия с переживания пространства к переживанию времени. Распыление красок у Поллока – сейсмограф экстатического постижения художника, который практиковал нечто вроде самопогружения, а также и уничтожение материальной основы живописи – было предвестником преобразования художественной практики. В последующие десятилетия с помощью новых технологий художники довели до совершенства способы стимулировать наблюдателя, создавая пространственные декорации, полностью поглощающие его. Если в целом эффект активной живописи запускал возможную дематериализацию средств обеспечения существования искусства, и включал физическое присутствие тела в процесс изображения до такой степени, что, согласно самому Поллоку, художник буквально входил «внутрь» картины, то так же и нынешние зрители попадают в изменяющий реальность водоворот проецируемых образов в пространствах кинематографических иллюзий². Такие образы запечатлеваются в сознании зрителя или как «передозировка» эмоций или же как отдельные моменты рефлексии, запущенные не только включением времени как самостоятельной референтной точки, но также и атмосферой, порожденной последовательностью образов, освещающих темноту, часто в звуковом сопровождении.

2 On the spatial relations between cinema and museum see Giuliana Bruno, "Collection and Recollection: On Film Itineraries and Museum Walks", Public Intimacy: Architecture and The Visual Arts, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007, p.41.

2 О пространственных отношениях между кино и музеем См.: Giuliana Bruno, Collection and Recollection: On Film Itineraries and Museum Walks', Public Intimacy: Architecture and The Visual Arts, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007, p.41.



Лев Манович

Интерпретация гибридных медиа

Невидимая революция

Во второй половине 1990-х годов культура движущихся изображений подверглась фундаментальной трансформации. Медиа, бывшие раньше самостоятельными – такие как кинематограф с естественным движением в кадре, графика, фотография, анимация, трехмерная компьютерная анимация и типографика – стали объединяться в различных сочетаниях. В конце десятилетия «чистые» медиа движущихся изображений стали исключением, а медиагибриды – нормой.

Вот несколько примеров¹. В музыкальном видеоклипе могут использоваться живые съемки, а также типографика и различные трансформации, сделанные с помощью компьютерной графики (клип на песню «Go» группы «Common», производство Convert / MK12 / Канье Уэст, 2005). Или, например, изображение певицы может быть внедрено в анимированное нарисованное пространство (клип на песню Шерил Кроу «Good Is Good», производство компании Psyop, 2005). В короткометражном фильме может сочетаться текст, стилизованная трехмерная графика, движущиеся элементы дизайна и видео (клип на песню «Itsu» для дуэта «Plaid», группа «Pleix», 2002²).

В некоторых случаях противопоставление различных медиа четко различимо (клип на песню «Don't Panic» группы «Coldplay», 2001, заставка телешоу «The Inside», созданная компанией «Imaginary Forces», 2005). В других случаях смена различных медиа может быть такой быстрой, что ее трудно заметить (рекламный ролик GMC Denali «Holes», производство компании «Imaginary Forces», 2005). В ряде случаев рекламный ролик или заставка к фильму могут содержать последовательный видео- или киносюжет, в котором изображение меняется от естественного до в значительной степени стилизованного.

Подобная медиагибридность не обязательно проявляется как эстетика коллажа, которая выдвигается на передний план при противопоставлении различных медиа или различных

1 Я привожу эти примеры по трем опубликованным источникам, которые легко проследить. Первый – DVD-сборник I Love Music Videos, выпущенный в 2002 году, содержит подборку из 40 музыкальных видеоклипов популярных групп от 1990-х годов и до начала 2000-х. Второй – DVD-сборник onedotzero_select, подборка 16 независимых короткометражных фильмов, рекламных роликов и живого киноперформанса, состоявшегося на фестивале onedotzero в Лондоне, выпущен в 2003 году. Третий – выпущенный осенью 2005 года DVD-портфолио компании «Imaginary Forces», одной из наиболее известных производителей анимированной графики на сегодняшний день. В этом DVD-сборнике: титры и трейлеры художественных фильмов, заставки телепрограмм и телеканалов, пакеты графических программ для кабельных каналов. Большинство клипов, которые упоминаются в этой статье, можно также найти в Интернете.

2 В сборнике onedotzero_select DVD 1. Интернет-версия <http://www.pleix.net/films.html>,ложена 08.04.2007.

Lev Manovich

Understanding Hybrid Media

The Invisible Revolution

In the second part of the 1990s, moving-image culture went through a fundamental transformation. Previously separate media – live-action cinematography, graphics, still photography, animation, 3D computer animation, and typography – started to be combined in numerous ways. By the end of the decade, the “pure” moving-image media became an exception and hybrid media became the norm.

Here are a few examples¹. A music video may use live action while also employing typography and a variety of transitions done with computer graphics (video for “Go” by Common, directed by Convert/MK12/Kanye West, 2005). Or it may embed the singer within an animated painterly space (video for Sheryl Crow’s “Good Is Good,” directed by Psyop, 2005). A short film may mix typography, stylized 3D graphics, moving design elements, and video (Itsu for Plaid, directed by the Pleix collective, 2002²).

In some cases, the juxtaposition of different media is clearly visible (video for “Don’t Panic” by Coldplay, 2001; main title for the television show The Inside by Imaginary Forces, 2005). In other cases, a sequence may move between different media so quickly that the shifts are barely noticeable (GMC Denali “Holes” commercial by Imaginary Forces, 2005). Yet in other cases, a commercial or a movie title may feature continuous action shot on video or film, with the image periodically changing from a more natural to a highly stylized look.

Such media hybridity does not necessarily manifest itself in a collage-like aesthetics that foregrounds the juxtaposition of different media and different me-

1 I have drawn these examples from three published sources so they are easy to trace. The first is a DVD, I Love Music Videos, which contains a selection of forty music videos for well-known bands from the 1990s and early 2000s, published in 2002. The second is a onedotzero_select DVD, a selection of sixteen independent short films, commercial work, and a live cinema performance presented by the onedotzero festival in London and published in 2003. The third is a fall 2005 sample work DVD from Imaginary Forces, which is among most well-known motion-graphics production houses today. The DVD includes titles and teasers for feature films, TV show titles, television station IDs, and graphics packages for cable channels. Most of the videos I am referring to can be also found on the Internet

2 Included on onedotzero_select DVD 1. Online version at <http://www.pleix.net/films.html>, accessed April 8, 2007.

dia techniques. If in the 1990s computers were used to create highly spectacular special effects or “invisible effects,”³ toward the end of that decade we see something else emerging: a new visual aesthetics that goes “beyond effects.” In this aesthetics, the whole project – whether a music video, a TV commercial, a short film, or a large segment of a feature film – displays a hyper-real look in which the enhancement of live-action material is not completely invisible but at the same time it does not call attention to itself the way special effects usually tended to do (examples: Reebok I-Pump “Basketball Black” commercial and *The Legend of Zorro* main title, both by Imaginary Forces, 2005).

Although the particular aesthetic solutions vary from one video to the next and from one designer to another, they all share the same logic: the simultaneous appearance of multiple media within the same frame. Whether these media are openly juxtaposed or almost seamlessly blended together is less important than the fact of this copresence itself.

In contrast to other computer revolutions, such as the fast growth of World Wide Web in the second part of the 1990s, the revolution in moving-image culture that took place around the same time was not acknowledged by the popular media or by cultural critics. What received attention were the developments that affected narrative filmmaking – the use of computer-produced special effects in Hollywood feature films or the inexpensive digital video and editing tools outside of it. But another process that happened on a larger scale – the transformation of the visual language used by most forms of moving images outside of narrative films – has not been critically analyzed. In fact, although the results of these transformations were fully visible by about 1998, at the time of this writing (spring 2007), I am not aware of a single theoretical article discussing them.

One reason is that in this revolution no new media per se were created. Designers were making still images and moving images just as they had in the previous decade, but the visual language of these images was now very different.

Since the end of the 1990s, the new hybrid visual language has dominated global visual culture. While narrative features still mostly use live-action footage, and videos shot by “consumers” with commercial video cameras and cell phones are similarly usually left as is (at least, for now), almost everything else is hybrid. This includes commercials, music videos, motion graphics, TV graphics, dynamic menus, graphics for mobile media content, and other types of animated, short nonnarrative films and moving-image sequences being produced around the world today by media professionals, including companies, individual designers and artists, and students. I believe that at least 80 percent of such sequences and films follow the aesthetics of hybridity.

Matrix, *Sin City*, *300*, and other films shot on a digital backlot combine multiple media to create a new stylized aesthetics that cannot be reduced to

медиа-техник. Если в 1990-х годах компьютеры использовались для создания очень зрелищных спецэффектов или «невидимых эффектов»³, то к концу этого десятилетия мы видим зарождение чего-то иного: новой визуальной эстетики, которая выходит «за рамки эффектов». В этой эстетике весь проект целиком, будь то музыкальный видеоклип, рекламный ролик для телевидения, короткометражный фильм или эпизод художественного фильма – выглядит гипер-реально, причем модификация в кадрах с натуральным движением не полностью незаметна, но в то же время не привлекает к себе такого внимания, как ранее спецэффекты. Примеры такой эстетики – рекламный ролик кроссовок марки Reebok I-Pump «Черные баскетбольные»⁴ и заставка к фильму «Легенда Зорро», все производства компании «Imaginary Forces», 2005.

Хотя конкретные эстетические решения могут варьироваться в различных видеороликах и у разных дизайнеров, все они построены по одной и той же логике: одновременное появление множества медиа в одном кадре. Являются ли эти медиа открыто противопоставленными друг другу или, наоборот, почти сливаются в единое целое, не так важно, как сам факт их соприсутствия.

В отличие от других компьютерных революций, например, стремительного роста аудитории Интернета в во второй половине 1990-х, революция в культуре движущихся изображений, произошедшая примерно в то же время, не была замечена средствами массовой информации или культурологами. Внимание привлекали те новшества, которые оказали влияния на нарративную кинопродукцию – использование компьютерных спецэффектов в голливудских фильмах или недорогие цифровые видеокамеры и программы для редактирования. Но еще один процесс, более крупного масштаба, – трансформация изобразительного языка, используемого почти всеми формами движущихся образов, помимо художественных фильмов – не получил критического осмысления.

Одной из причин этого является то, что в результате этой революции не было создано никакого нового медиа как такового. Дизайнеры и художники создавали неподвижные и движущиеся изображения так же, как и в предыдущем десятилетии, но изобразительный язык этих образов стал теперь совсем иным. Фактически язык стал настолько новым, что, оглядываясь назад можно видеть: система образов постмодернизма 1980-х, которая в свое время казалась совершенно радикальной, теперь представляется еле заметным всплеском на экране радар истории культуры.

С конца 1990-х новый гибридный изобразительный язык стал ведущим во всемирной визуальной культуре. В то время как повествовательные художественные фильмы все еще используют натуральные съемки, а видео, снятое «потребителями» на видеокамеры и мобильные телефоны обычно остается без изменений (по крайней мере, на сегодняшний момент), почти все остальное гибридизировалось, а именно: рекламные ролики, музыкальные видеоклипы, анимированная графика, ТВ-графика, динамические меню, графика для мобильного медиаконтента и другие виды анимированных, короткометражных повествовательных фильмов и роликов, использующих движущиеся изображения. Они сегодня создаются во всем мире профессионалами в области медиа, включая различные компании, отдельных художников и дизайнеров, а также студентов. Я полагаю, что по крайней мере 80% таких фильмов и роликов сделаны в гибридной эстетике.



3 Invisible effect is the standard industry term. For instance, the film *Contact*, directed by Robert Zemeck, was nominated for 1997 VFX HQ Awards in the following categories: Best Visual Effects, Best Sequence (*The Ride*), Best Shot (*Powers of Ten*), Best Invisible Effects (*Dish Restoration*), and Best Compositing. See www.vfxhq.com/1997/contact.html.

4 Невидимый эффект (invisible effect) – стандартный термин, принятый в киноиндустрии. Например, фильм Роберта Земекиса «Контакт» был номинирован на премию VFX HQ 1997 года по следующим категориям: Лучшие визуальные эффекты, Лучший эпизод, Лучший кадр, Лучшие невидимые эффекты, Лучшие комбинированные съемки. См.: www.vfxhq.com/1997/contact.html.

4 Название дается так, как на сайте компании «Imaginary Forces», где размещен этот ролик.

Артур и Марилуиз Крокер

Видеодрейф

Видеодрейф – это взгляд из будущего, это все ускоряющееся движение сквозь огромное пространство медиаархива. Насыщенный образами, оснащенный мобильными устройствами, ремикс для восприятия и переизбыток информации для мозга – этот глаз открывается для путешествий в космос повседневной жизни, отправляясь в видеодрейф.

Уже стало азбучной истиной то, что мы живем в культуре умножающихся экранов – кино, телевидение, компьютеры, медицинские приборы, наблюдательные камеры в аэропортах – технология как клише. Менее очевиден тот факт, что экранная культура тихо, но действительно влияет на нашу психогеографию: психологическую территорию человеческого воображения и восприятия, поисков идентичности и правдивого высказывания (а на самом деле, и *видения правды*). Каким-то странным, таинственным, не всегда понятным образом мы уже давно стали *невидимой средой* существования для экранов, соединенных проводами. Мы превратились в истощенных путешественников в мире информации; в наши тела и души уже запустила руки психическая хирургия электронных технологий и коммуникаций: она радикально изменяет праязык человеческого восприятия, придает новые формы границам реального, ускоряет значение самого времени и трансформирует виртуальное пространство в искусственный горизонт. Мы живем в культуре, где доминируют экраны и провода, а это означает, что мы обрекли себя – без собственного на то согласия и уж, конечно, без долгих раздумий – на жизнь в постоянно изменяющейся реальности.

Когда экраны медиакультуры проникают в человеческий разум, мы вдруг понимаем, что оказались самыми первыми паломниками культуры видеодрейфа.

Видео как оболочка нового кино

Сегодня, когда видео с его изначальным движением-дрейфованием стало нашими глазами, цифровые тела наконец могут начать свое путешествие в открытый космос, по чужим галактикам и могущественным галактическим течениям. Межгалактические приливные пояса информации потоками струятся сквозь залежи медиа – это и есть жизнь в нынешней череде образов.

Видео повсюду – от визуальной оболочки нового кино до безотрадных записей всех камер наблюдения мира.

Arthur and Marilouise Kroker

VIDEO DRIFT

Video Drift is the eye of the future in fast motion accelerating across the deep space of the media archive. Saturated by images, augmented by mobile devices, with remix for perception and information overload for a brain, the eye of the future blinks open to the space travel of everyday life that is video drift.

That we live in a culture of proliferating screens – cinema, television, computers, medical imaging, airport surveillance screens – is already a truism: technology as cliché. What is less evident is the silent, but very real, impact of screen culture on our psychogeography: the psychological territory of human imagination and perception, identity and truth-saying, indeed *truth-seeing*. In ways complex, often misunderstood, and mysterious, we may already be the *invisible environment* of screens in the wires, exhausted media travelers into whose bodies and minds the psychic surgery of electronic technologies of communication puts down its hooks: radically altering the deepest language of human perception, shape-shifting the boundaries of the real, speeding up the meaning of time itself, and transforming virtual space into an artificial horizon. Living in a culture dominated by screens in the wires means that without our consent and certainly in the absence of conscious deliberation, we have committed ourselves to life as a continuously altered reality. When the screens of media culture go inside the human mind, we suddenly find ourselves the very first pilgrims of a culture of video drift.

Video as the Skin of the New Cinema:

With video for eyes and drift as its elemental motion, the data body is finally able to explore the deep space, strange galaxies, powerful galactic currents, and intergalactic tidal belts of information streaming through the media archive that is life in the image lane today.

Video is everywhere, from the visual skin of the new cinema to those desolate images recorded by all the surveillance cameras of the world.

Impatient with the visual constraints of cinematic language, bored with the static image, breaking free of the narrative constructions of television, video drift is increasingly the visual cloud within which we circulate and on account of which the eye of (digital) perception

has finally opened to the multiple, the heterogeneous, the granular, the immediate, the slow, the intense. With no definitive purpose, no overall trajectory, no necessary narratives, the sounds and images of the video matrix literally drift across the electronic horizon, crystallizing now and again decisive moments in the contemporary human condition, ceaselessly recording the space of everyday life, remixing the comic, the banal, the tragic, the cruel. Today, as accepted certainties fade away video drift is omnipresent, simultaneously the tangible sign of the purely unpredictable, delightfully accidental character of the image-matrix and the always accumulating archive, the ceaseless mnemonic, of the surveillance camera that is only interested in the momentary trace, the passing glimpse, the visual patterns of human activity, once reduced to its surface appearances.

Don't think for a moment that there is any cultural link between video drift and those once celebrated technologies of visualization that preceded it. While cinema might have terminated as a dream machine for mass vision and television may have repurposed itself as an increasingly banal world of reality shows, the world of video drift has nothing to do with cathartic dreams and fantasy simulations. Video drift is about the eclipse of simulation and the end of constructed visual narratives in favor of the visual circulation of the culture of abjection in its totality. When any person with a cell phone is a potential video artist, any camera an instant interface to a YouTube video gone viral, any subject-position a possible witness to history – accidents, protests, crashes, events large and small from the tedious to the ecstatic – then video drift is increasingly how we live, imagine, communicate, and desire. And, if that's the case, it is also futile to attempt a nostalgic return to the canons of visual orthodoxy by mapping previous knowledges of visibility onto the complex universe of video drift. And why? Because video drift represents the end of visualization, that very tangible post-historical moment in which visualization fades away before the speed of the circulating image.

We always knew this would happen. The invention of photography was met with considerable cultural resistance on the part indigenous persons who resisted being brought into political intelligibility by canonical powers. The then much ridiculed assertion that photography had about it the power to capture the essence of the soul, to evacuate human spirit, was, in fact, a haunting prologue to the triumph of the circulating image. From photography to cinema to television, the domination of the image and with it the liquidation of the social, the evacuation of the cultural, underwent a fatal increase in its speed of circulation, in the relentless hegemony of the code. Everywhere the triumph of the image was accompanied by the canonization of codes of visualization. Everywhere the rise of technologies of visualization was marked by the eclipse of the complexities of human vision. Substitute vision machines were everywhere, heterogeneous all-too-human perspectives nowhere.

Video is the Iris of Social Networking Technologies:

Video Drift is how the posthuman body sets out every day, every hour, every minute on a deep space voyage into the media archive of memories, events, communica-

Видеодрейф не терпит визуальных ограничений киноязыка, ему скучна статичная картинка, он освобождается от нарративных конструкций телевидения. Это постоянно увеличивающееся визуальное облако, в котором мы циркулируем, и благодаря которому глаз нашего цифрового восприятия наконец стал открыт для всего множественного, неоднородного, зернистого, внезапного, медленного и серьезного. Без какой-либо определенной цели, общей траектории и необходимого нарратива звуки и образы видеоматрицы буквально дрейфуют через электронный горизонт, то там, то здесь кристаллизуя решающие моменты в современном состоянии человека. Они беззаботно фиксируют в записи пространство повседневной жизни, смешивая воедино смешное и банальное, трагическое и жестокое. Сегодня, когда принятая как данность уверенность в чем-либо ускользает, видеодрейф повсеместен. Это одновременно и гибкий знак чистой непредсказуемости, и восхитительно случайный элемент матрицы образов, постоянно пополняемый архив и непрестанный мнемокод камеры наблюдения, для которой важно лишь сиюминутное, мимолетный взгляд, визуальные паттерны человеческой деятельности, сведенные когда-то к существованию лишь на поверхности.

Даже не думайте, что существует хоть какая-то культурная связь между видеодрейфом и когда-то знаменитыми технологиями визуализации, что предшествовали ему. В то время как искусство кино сделалось машиной по производству мечты для массового потребления, а новой целью телевидения стало превращение во все более банальный мир реалити-шоу, мир видеодрейфа категорически отрицает катарсические мечты и симуляцию фантазии. Видеодрейф – это упадок симуляции, это конец нарочитых визуальных нарративов. Его приоритет – визуальная циркуляция культуры приниженности во всей ее полноте. Любой человек с мобильным телефоном – потенциальный видеохудожник. Любая камера, которая сама подключается к YouTube, – заразна. Любая постановка – будущий свидетель истории: происшествия, протесты, катастрофы, большие и малые события от скучных до экзотических – видеодрейф это то, как мы живем, общаемся, то, чего мы желаем, то, как работает наше воображение. И, если это для вас важно, бесполезно пытаться совершить ностальгическую попытку вернуться к канонам визуальной ортодоксии, нанося на карту сложной вселенной видеодрейфа предыдущие знания о визуальности. Почему так? Видеодрейф представляет конец цивилизации, тот весьма гибкий постисторический момент, когда визуализация исчезает под напором движущейся картинки.

Мы всегда знали, что когда-нибудь это произойдет. Изобретение фотографии было встречено значительным культурным сопротивлением со стороны некоторых туземцев, которые не хотели становиться объектом политического познания, власти канона. Их многожды осмеянное верование в то, что фотография забирает у фотографируемого частицу души, было, на самом деле, настораживающим прологом к триумфу движущейся картинки. В эволюции от фотографии к кино и от кино к телевидению превосходство образа, а с ним ликвидация социального и эвакуация культурного претерпели фатальное увеличение в своей скорости движения в безжалостной гегемонии кода. Повсюду триумф изображения сопровождался канонизацией кодов визуализации. Повсюду подъем технологий визуализации был отмечен упадком сложного человеческого видения. Замещающие зрение машины были повсюду, но нигде не было видно разнородных и слишком человеческих перспектив.



Тронд Лундемо

Резистентность кинематографа

Кажется, всегда говорили о грядущем конце кинематографа. Даже один из главных изобретателей киноаппарата Луи Люмьер видел, что у кино «нет будущего», с появлением телевизора, а потом и видеоплеера, компьютера близкий конец кинематографа стал общей идеей. «Смерть кино» никогда не была так неминуема, как после прихода новых технологий «мультимедийного» персонального компьютера в середине 1990-х. И не случайно в это же время появляется множество инсталляций с использованием движущихся образов в галереях и художественных музеях.

Все же кинематограф, не важно, как мы определяем это понятие, продолжает существовать. Число кинотеатров, в которых идут показы фильмов, снятых на 35-миллиметровой пленке, значительно увеличилось по сравнению с тем минимумом, до которого оно упало в середине 1990-х. Аудитория кинотеатров в большинстве стран растет, по-прежнему набирает обороты бум кинофестивалей, которые стали новой сетью для демонстрации фильмов вне широкомасштабной дистрибуции через кинотеатры. На арт-выставках одновременно с многоканальными инсталляциями движущихся образов, устроенными по модели «приходи и уходи, когда захочешь», появилось много проекций, использующих аппарат (*dispositif*) кинематографа.

Проведенная в 2007 году выставка «Documenta 12» стала ярким примером возвращения кинематографа. Кинокуратором выставки был киноархивист Александр Хорват из Венского музея кино. Он составил программу-расписание фильмов, которые шли в кинотеатре Касселя все 100 дней мероприятия. А вот количество киноинсталляций на выставочном пространстве было относительно невелико. Другим примером подобной стратегии послужила Стамбульская биеннале 2009 года, где фильм израильского кинорежиссера Ави Мограби «Z32» (2008) показывали в отдельной аудитории на одной из площадок биеннале, причем время показа было четко определено, а закрытая дверь отделяла аудиторию от остального выставочного пространства. Третий пример, который все же затруднительно определить как случай использования кинематографического аппарата, так как работа состоит исключительно из последовательности промежуточных титров и мелькающего изображения, – завораживающее произведение Альфредо Яаара «Звуки тишины» (2006), представленное на Международном фестивале искусств и медиа в Йокогаме в 2009 году. Каждый показ инсталляции завершается тем, что красный свет меняется на зеленый, после чего могут войти новые зрители. Этот формат обеспечивает линейную прогрессию инсталляции от начала и до конца.

Trond Lundemo

The Resistance of Cinema

Seemingly, one has always spoken of the end of cinema. Even one of the main inventors of the apparatus, Louis Lumière, saw that it was “without a future,” and with the advent of television, and later VCRs and computers, the end of cinema has increasingly become a common notion. The “death of cinema” was never as imminent as with the breakthrough of the “multimedia” PC in the mid-1990s. Nor is it a coincidence that this was also the time of the proliferation of moving-image installations in galleries and art museums.

Yet cinema, irrespective of how we define it, persists. The number of theaters projecting 35mm film has risen considerably since the low mark of the mid-1990s. Cinema attendance is rising in most countries, and the film festival boom, which has provided a new circuit of exhibition for productions outside wide-scale theatrical distribution, is still gaining momentum. In art exhibitions, parallel to the “come-and-go-as-you-please” mode of multi-channel moving-image installations, there has been a widespread return of projections in a cinematic *dispositif*.

Held in 2007, Documenta 12 was a clear indication of this return. The exhibition’s film curation was assigned to a film archivist, Alexander Horwath of the Vienna Film Museum, who scheduled a film program in a Kassel cinema for every day of the 100-day event. The number of film installations in the exhibition venues, on the other hand, was relatively sparse. Another example of a similar strategy was provided by the 2009 Istanbul Biennial, where the Israeli filmmaker Avi Moghrabi’s feature-length Z32 (2008) was shown in a classroom in one of the biennial venues, with fixed screening times and a closed door to the rest of the art space. A third example, which nonetheless is hard to define as a cinematic *dispositif* as it consists of only of a succession of intertitles and the flash of an image, is Alfredo Jaar’s captivating *The Sound of Silence* (2006), which was recently presented in the International Festival for Arts and Media Yokohama 2009. Each screening of the installation concludes with a red light turning to green, after which new spectators are allowed to enter. This format secures the linear progression of the installation from beginning to end.

It seems possible to conclude that the “return” of the cinema-like dispositif in art exhibitions is a consequence of the resistance of the moving image to individual navigation and interaction.

Navigability

The reception of moving images in art exhibitions has over the last 15 years often been informed by concepts of viewer participation and interactivity. These discourses have in part migrated from the computer to the art field. Just as computer navigation is at the hand of the user, the gallery spectator is often portrayed as being engaged in the navigation between screens and installations, experimenting with positions and movements through space as well as with the duration of the visit to each single installation. Some art critics have talked about the “spectator’s cut” in the gallery, in contrast to the “director’s cut” of cinema, to describe the extent to which these choices in reception are subject to the individual visitor. If computer discourses tend to disregard the fact that navigation follows a programmed pathway, art criticism in its turn often forgets that the gallery is deeply embedded in power structures that program the behavior of the visitors. The spaces of art institutions are strictly regulated – mastered by some and not by others.

The freedom of the spectator, and his or her active role in relation to the artwork, has always been at the core of traditional art discourses. Yet, when coming to terms with the experience of the moving-image installation, this emphasis on the free participation, interaction and co-production of the visitors becomes problematic. The idea of the active “visitor” is often contrasted with the passive viewer of classical cinema. One can find this rhetorical figure also in film theory at the end of World War II, when the French film critic André Bazin criticized “the cinema of montage” for leading and directing spectators, instead of setting them free in front of the open and ambiguous image. This phenomenological notion is based in an image that deploys depth-of-field and long takes, which would allow the spectator’s eyes to roam freely around the composition of the image. The image was for this reason prescribed to be modelled on the ambiguity of reality, where the viewer’s free choices and individual navigation in space were identified with a higher artistic quality.

The “new spectator” who moves around in the exhibition space to discover and explore the image is for this reason not at all new, but part of a traditional dichotomy between what is high art and what is not. In spite of the pressing need for an indexing of the forms of presentation of the moving image within the exhibition, any systematic circumscription of this heterotopical practice seems difficult. The problems with defining the role of the visitor become evident from the recurrent problems with agreeing upon a name for this position. This is why there is no consensus on the “right” term for the gallery visitor, spectator, user, receiver, experiencer or flâneur.

Кажется возможным сделать заключение, что «возвращение» кинематографического аппарата на художественные выставки – это последствие сопротивления движущихся образов индивидуальной навигации и интерактивности.

Возможности для навигации

Отношение к движущимся образам на арт-выставках за последние 15 лет складывалось под влиянием концепций участия зрителя и интерактивности. Эти дискурсы перешли в область искусства отчасти из компьютерной сферы. Так же как компьютерная навигация находится в руках пользователя, так и зритель в галерее часто изображается в процессе навигации между экранами и инсталляциями, экспериментирующим с положением тела и движениями в пространстве, со временем, уделяемым посещению каждой конкретной инсталляции. Некоторые арт-критики говорят о «зрительской версии» в галерее, в противоположность «режиссерской версии» в кинематографе, чтобы описать ту степень, в которой выбор в восприятии зависит от индивидуального зрителя. Если компьютерный дискурс часто пренебрегает тем, что навигация следует запрограммированным путем, то арт-критика, в свою очередь, часто забывает, что галерея глубоко внедрена во властные структуры, которые программируют поведение посетителей. Пространство художественных учреждений строго регулируется – в нем распоряжается кто-то один, но отнюдь не все остальные.

Свобода зрителя и его или ее активная роль по отношению к произведению искусства всегда была основой традиционного арт-дискурса. Но все же при обращении к опыту инсталляций с движущимися образами это акцентирование свободного участия, взаимодействия и сотворчества зрителя становится проблематичным. Идея активного «посетителя» часто противопоставляется пассивному зрителю классического кино. Эта риторическая фигура появляется и в теории кинематографа в конце Второй мировой войны, когда французский кинокритик Андре Базен осуждает «кинематограф монтажа» за то, что он управляет зрителем, вместо того, чтобы дать ему свободу открытого и многозначного образа. Это феноменологический термин основан на таком изображении, которое использует глубину резкости и непрерывный план, и за счет этого позволяет взгляду зрителя свободно перемещаться по композиции изображения. Именно поэтому изображение предписывают моделировать по образу многозначной реальности, а свободный выбор зрителя и индивидуальная навигация отождествляются с высоким художественным качеством.

Таким образом, «новый зритель», который передвигается по пространству выставки, чтобы найти и исследовать изображение, понятие совсем не новое, оно часть традиционной дихотомии – противопоставления того, что является высоким искусством, и того, что им не является. Несмотря на настоятельную потребность классифицировать различные формы репрезентации движущегося образа в рамках экспозиции, какое-либо систематическое определение этой гетеротопной практики представляется сложным. Проблемы с определением роли посетителя становятся очевидными, если вспомнить регулярно возникающие проблемы с согласованием общепринятого обозначения этой роли. Вот почему нет консенсуса относительно «точного» термина, обозначающего посетителя галереи, зрителя, пользователя, получателя, носителя опыта, фланера.



Раймон Беллур

О другом кино

Как можно сделать так, чтобы две несовместимые сцены тумана перетекали из одной в другую? Как вообще может прийти в голову подобная мысль? В «Идентификации женщины» (1982) Антониони два человека, оба страдающие от некой смутной тоски подходящего к концу века, скользят по дороге сквозь туман и почти исчезают из виду. Сменяющиеся кадры фильма приводят, наконец, к моменту, когда они выходят из машины, чтобы столкнуться как с самими собой, так и с силами природы, все более неосязаемыми и опасными. Их меланхоличные тела, кажется, на грани исчезновения в тумане, и камера — соответственно — чаще работает в одиночестве, замысел происходящего в том, чтобы утопить кадр в этой белой гуще, которая отличается тонкостью и неординарностью подачи от любой попытки изобразить облака, когда-либо предпринятой в живописи. Будто под влиянием закадровых взоров мужчины и женщины (взгляд которых становится взглядом и зрителей) или же обволакивая героев бесформенной драмы, затмевающий туман сам становится (при фиксации его текучей сущности) символом заброшенности души, темы, так завораживающей Антониони.

В инсталляции без названия Анн Вероники Янссенс, представленной в Бельгийском павильоне на 48-й Венецианской биеннале в 1999 году, напротив, посетитель призван бесконечно бесцельно бродить в настоящем тумане. Однако же этот туман не более реален, чем тот, из фильма, ведь он также становится материалом для произведения искусства; но в отличие от кинотумана, дает пространство для домысла не большее, чем сам факт его таинственной материализации, которую на себе испытывает каждый пришедший. Впрочем, на эфемерных стенах есть проецируемые изображения и фотографии. Эти образы одновременно представляются и очевидными, и нестабильными. Они рассчитаны на режим эмоционального восприятия, который преобразует самые несущественные детали обстановки (к примеру, плинтус и двери) в потрясающее личностное пространство, посетитель становится его частью, постепенно реорганизуя его в результате свободных и произвольных перемещений. Так что каждый обращается с мутным, просвечивающим, молочным пространством как ему заблагорассудится, не забывая лишь о том, что делит его с другими посетителями. Из одного тумана в другой, от одного проекта к другому, следует подчеркнуть вопиющее отличие ощущений. Они модулируются в зависимости от основной мысли под напором увеличивающейся нерешительности человеческого восприятия.

Давайте посмотрим на вещи с другой стороны. Почему Билл Виола решил назвать одну из своих самых сильных инсталляций «Медленно поворачивающееся повествование» (1992)? Перед

Raymond Bellour

Of An Other Cinema

How can one make two incompatible scenes of fog merge into one another? How can one even imagine doing it? In Antonioni's *Identification of a Woman* (1982), two human beings, both victims of some vague, fin-de-siecle torment, drift through the fog on a road and become nearly invisible. The film's alternating shots, which — up to the point that they get out of their car — have brought them to confront themselves as much as the forces of nature, become more intangible and dangerous. For as their melancholic bodies seem increasingly close to disappearing into the fog, so too does the camera more often seem to enter alone (as is the intention of the cinematic reverse shot¹ into this white mass, which in turn alters the representation in a sly, stealthier manner than any attempt ever made by painting to represent clouds. Affected, as if in itself, by the off-screen gazes of the man and the woman (whose gazes also become those of the spectators), or by enveloping the heroes of the formless drama, the blinding fog becomes (by fixing the image of its fluid substance) the kind of symbol of the abandonment of souls that fascinated Antonioni. In contrast, in Ann Veronica Janssens' untitled installation for the Belgian Pavilion at the 48th Venice Biennial in 1999, the visitor is led to wander errantly and endlessly in a real fog. This fog is not, however, any more real than that of the film, since it too becomes material for a work of art; but unlike the fog of the film, it permits no fiction other than the very event of its strange incarnation that every visitor experiences. There are indeed some images and photographs present on evanescent walls. But these images bear witness to the gaze as much as they differ from it. They belong to the regime of affective impression, which transforms the least significant elements of the rooms' setting (elements like the skirting boards and the doors) into spectacular and intimate material of which the visitor becomes a part, progressively displacing it through arbitrary and involuntary movements. So it is with every visitor to this opaque, transparent, milky space — acting on one's own, yet publicly and with respect to other visitors. From one fog to another, from one device to another, one obviously thus senses that a radical separation persists. But it is modulated according to its own motif by the insistence of a growing indecidability of human affect.

Let's look at things from another side. Why did Bill Viola choose to call one of his most powerful installations *Slowly Turning Narrative* (1992)? In it one sees a large, rotating screen, one side of which is a mirror; on the other side we see a close-up shot of a man looking straight ahead and a random series of images of the world behind him. As the screen turns, we hear several hundred verbal phrases. The virtual relations between the two sources of images are thus marked as eventful. The spectator is incorporated into the plan of action, is reflected in the mirror-screen and, due to the progressive movement of the mirror-screen, is vaguely projected onto the walls with fragments of images. Why this very strong term, narrative-. narration, story, fable, tale? And why a revolving story? Why so slow? Is it in order to differentiate itself from cinema, or that, in its own way, this device shows that film is a narration in images that does not revolve like this?

It seems time for a new inventory (necessarily modest, random and subjective), the occasion for which has already been provided by the richness of installations of every kind at the 1999 Venice Biennial. To fix the terms of it is a delicate task. In effect, one would have to describe the explosion and dispersal by which that which one thought to be or have been cinema (if one accepts to see things through its eyes) now finds itself redistributed, transformed, mimicked and reinstalled. These particular devices belong less to a typology that would permit a reassuring classifying of them; rather, they show the differences from and similarities to cinema's devices, which inspire them or which they approximate. One must therefore evaluate them as they present themselves, without discarding any grouping that appears justified, but also without imposing merely illusory identities on them. And two things at least are certain. While remaining conceptual in their own way, by means of the attention with which they multiply and vary their devices, these installations inherit from cinema its premiere double vocation of recounting and documenting, and of thus being linked to the so-called realities of the world. On the other hand, these installations more or less rework the figures from which films have drawn their forms of expression. By both duplicating cinema and differentiating itself from it, the installations thus also make cinema enter into a history that exceeds it. The history of installations begins with the invention of the camera obscura and projection, and unfolds through its many different devices (from phantasmagoria to the diorama) throughout the nineteenth century. Cinema can thus be viewed (retrospectively and probably too simply) as an installation that succeeded in capturing for itself alone the energy appropriate to the animated image, dominating it for half a century until the advent of the competition of what television has been for so long, namely, a 'projection-without-projection'.

The throng of installations today is defined mostly along the lines of video art or of the somewhat forgotten history of film-installations are now beginning to reassert themselves¹. These installations, and the forces that animate them, may seem to be

взором предстает огромный вращающийся экран, одна сторона которого зеркальна, с другой стороны мы видим кадр: крупный план смотрящего прямо перед собой мужчины, а за ним – произвольный ряд картин окружающего мира. Пока экран поворачивается, мы слышим несколько сотен фраз. Важно подчеркнуть, что связь между двумя источниками образов событийна. Зритель вписан в композицию, в действо: он отражается в зеркале и, благодаря дальнейшему продвижению зеркального экрана его смутный образ проецируется на стены с фрагментами изображений. Почему взят такой значительный термин – нарратив, повествование, рассказ, басня, сказка? И почему поворачивающаяся история? Почему такая медленная? Это для того, чтобы дифференцироваться от кино, или же этот прием – способ показать, что фильм является образным повествованием, которое так не вращается?

Кажется, пришло время провести новую инвентаризацию (по необходимости краткую, несистематическую и субъективную), случай для этого уже предоставлен разнообразием инсталляций всевозможных типов на Венецианской биеннале 1999 года. Установление терминологии – непростая задача. Необходимо в конце концов описать ту вспышку и ее рассеивание, которой, как мы считаем, является или являлось кино (если мы согласны смотреть на мир через его призму), теперь же оно оказывается по-другому распределенным, преобразованным, подражательным и будто заново установленным. Эти специфические приемы не всегда можно отнести к типологии, которая позволила бы обнадеживающе их классифицировать; они, скорее, демонстрируют различия и сходства с приемами кинематографа, вдохновляющего или ставшего примером для подражания. Поэтому мы обязаны рассматривать их как самостоятельные объекты, не пытаясь списывать со счетов или же группировать по каким-то, кажущимся нам справедливыми, признакам, а также не искать по большей части иллюзорные тождества между ними.

По крайней мере две вещи бесспорны. Оставаясь концептуальными, каждая по своему, и в то же время, обращая особое внимание на умножение и разнообразие методов исполнения, эти инсталляции перенимают от кино его первоначальное двойное призвание излагать и документировать, и соответственно быть связанным с так называемыми реалиями мира. С другой стороны, эти инсталляции в большей или меньшей степени перерабатывают образы, из которых и фильмы черпали формы выражения. Копируют ли, отталкиваются ли от него, но инсталляции вводят кино в историю, более широкую, чем предполагает сам фильм. История инсталляций начинается с изобретения камеры obscura и проецирования, затем на протяжении XIX века разворачивается благодаря самым разным приемам (от фантасмагории до диорамы). Кино можно рассматривать (в ретроспективе и, быть может, упрощенно) как инсталляцию, которой удалось для себя одной накопить энергию, необходимую для оживления картинки, как инсталляцию, господствующую полвека, до тех пор, пока не развернулось состязание с тем, чем так давно уже является телевидение, а именно: с «проекцией-без-проектирования».

Множество инсталляций сегодня в основном получает определение объектов видеоарта или же фильмов-инсталляций, история которых несколько позабыта, но сейчас вновь заявляет о себе¹. Эти инсталляции и импульсы, их оживляющие, могут показаться следствием так называемого кризиса кино, а также трудностей в современном искусстве, ведь именно инсталляции становятся их ярчайшим проявлением. Сложно вписать эти работы в традиции пластического искусства, которые они очевидно частично подрывают, не менее

1 As the exhibition conceived by Dominique Paini titled 'Projections, les transports de l'image' testifies. The exhibition was installed from November 1997 to January 1998 at Le Fresnoy, Studio National des arts contemporains (catalogue by Hazan/Le Fresnoy/AFAA).

1 Об этом свидетельствовала выставка, задуманная Домиником Паини, под названием «Projections, les transports de l'image». Выставка экспонировалась с ноября 1997 года по январь 1998 в Национальной студии современных искусств во Френуа (каталог Хазан/Френуа/AFAA).

Олеся Туркина

Расширяющаяся вселенная расширенного кино

Для того чтобы описать неведомое, можно сравнить его с тем, что хорошо известно. Так искушает демон аналогии, созданный Стефаном Малларме. Так поступали великие путешественники. Геродот считал Дунай зеркальным отражением Нила, Марко Поло писал о Темной стране, где никогда не бывает света. Это путь метафоры, сгущения смысла. Когда кино становится расширенным? С того момента, когда кинопроекция показывается не в кинотеатре, а в планетарии и на дискотеке, когда зритель вместо кинодома оказывается в муви-дроме, когда нужно как путешественнику в неизвестной стране смотреть во все глаза? Расширенное кино связано с экспериментами в авангардном кино, зародившимися в США в конце 1950-х годов, которые вовлекали зрителя в активный процесс просмотра. Многоэкранные проекции и включение живого перформанса в процесс кинопоказа, медитативные фильмы-поэмы Стэна Брейкджа и космические абстракции Джордана Белсона, устраивавшего Вихревые Концерты – все это и многое другое стало признаком расширенного кино, вышедшего за пределы традиционного кинотеатра, киносеанса и киноповествования. И все же, понятие «расширенное кино»¹, могло появиться только в эпоху трех «расширений»: *расширенного* сознания, внешнего *«расширения»*² человека за счет новых медиа и, наконец, *расширяющейся* Вселенной.

В предисловии к своей знаменитой книге «Расширенное кино», изданной в 1970 году, Джин Янгблад писал: «Когда мы говорим расширенное кино, то в действительности подразумеваем расширенное сознание. Расширенное кино не означает компьютерные фильмы, видеоизлучения, атомный свет или сферические проекции. Расширенное кино это вовсе не кино: подобно жизни это процесс становления, непрерывающееся историческое влечение человека манифестировать свое сознание за его пределами, прямо

1 Придуманное авангардным американским кинорежиссером и изобретателем «Movie-Drom» – сферического павильона, вдохновленного идеями Бакминстера Фуллера, на купол которого проецировались кинопроекции, Стэном Вандербеком в середине 1960-х годов понятие «Expanded Cinema» широко распространилось после выхода одноименной книги Джина Янгблада: Gene Youngblood. Expanded Cinema. Introduction by R. Buckminster Fuller. R. Dutton & Co., Inc., New York, 1970. Так же по-русски про феномен расширенного кино см.: Андрей Хренов. «Маги и радикалы. Век американского авангарда». // Новое литературное обозрение. М., 2011.

2 Маршалл Маклюэн. «Понимание медиа: Внешние расширения человека» (1964). Маклюэновское понятие «extension» по-русски переводится так же, как и «expansion» словом «расширение». Правда, в русском переводе пропадает характерный оттенок понятия «extension» как выход в пространство за счет наращивания «технопротезов», тогда как в слове «expansion» всегда уже есть экспансия, захват.

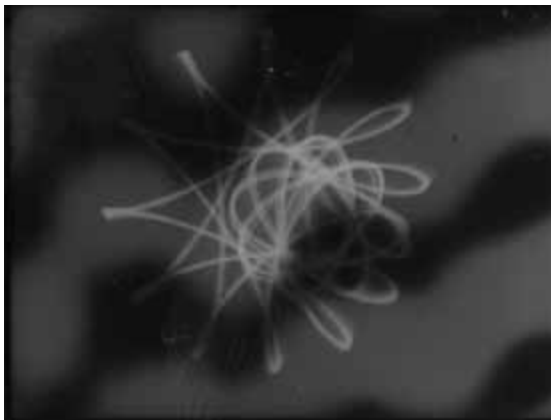
Olesya Turkina

The Expanding Universe of the Expanded Cinema

In order to describe the unknown one can compare it with the familiar. That's what the demon of analogy, created by Stéphane Mallarmé, tempts us to do. That's what the great explorers used to do. Herodotus considered the Danube to be a mirror image of the Nile, Marco Polo wrote about a Land of Darkness that never sees any light. This is the way of metaphor, of condensing the meaning. When does cinema become expanded? From the moment that the film projection is shown not at a cinema theatre but at a planetarium or a disco, when the viewer finds himself in a moviedrome instead of a cinema house, where one needs to be all eyes like a traveler in a strange country? Expanded cinema is connected to those avant-garde film experiments conceived in the USA in the 1950s that involved the viewer into an active process of watching. Polyscreen projections and inclusion of a live performance into the film screening process, the meditative poem-films of Stan Brakhage and Jordan Belson's cosmic abstractions of the *Vortex Concerts* – all these and many other works were the indication of expanded cinema that fell outside the limits of the traditional film theatre, film show and film narrative. However, the concept of "expanded cinema"¹ could only appear in the era of the three "expansions": *expanded* consciousness, "*expansions*" of man² with new media, and finally, the *expanding* universe.

1 *Movie-Drom* was created by Stan Vanderbeek, an avant-garde American filmmaker and inventor. Inspired by R. Buckminster Fuller's ideas, it is a spherical studio with film projected onto its dome. Vanderbeek also coined the phrase *expanded cinema* in the middle of the 1960s. The concept became a widely used one after the publication of Gene Youngblood's book of the same title: Gene Youngblood. Expanded Cinema. Introduction by R. Buckminster Fuller. R. Dutton & Co., Inc., New York, 1970. On the phenomenon of expanded cinema see in Russian: Андрей Хренов. «Маги и радикалы. Век американского авангарда». М., 2011. Новое литературное обозрение. (Andrey Khrenov. Magicians and Radicals: a Century of American Avant-garde. М., 2011. NLO (the New Literary Review).

2 Marshall McLuhan. Understanding Media: The Extensions of Man (1964). The term *extension* used by McLuhan is translated into Russian exactly the same way as *expansion* – *rasshirenye*. However, the characteristic nuance of *extension* as going out into space by means of growing technoprotheses is lost in the Russian translation, while *expansion* suggests annexation and takeover.



1. A still from "The Space Sonata" colour music film (1981). Directed by Bulat Galeev, camera N. Morozov, soundman A. Korablev, with the participation of Prometheus Special Design Bureau. A photograph from B.M. Galeev and I.L. Vanechkina archives.
2. Dziga Vertov, The Eleventh, 1928

In the preface to his famous *Expanded Cinema* (1970) Gene Youngblood wrote: "When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes"³. Expanded cinema is related to the film experiments of the psychedelic revolution era when artists created a new space with new media – a multidimensional, illogical space with orientation and cause-and-effect relations dislodged. With new technology a hallucinatory effect in art could be achieved, and the "real" psychedelic effects and mystic experience could feed new art works. Expanded cinema is the cinema of a time of man's expansion through new technologies, the expansion that made a virtual step over the limits of the terrestrial space possible. And finally expanded cinema is the cinema of the era of Big Bang, the new cosmological model that became a mass culture artifact⁴.

Expanded cinema is related not only to the search for new spirituality, to the attempts to open "the doors of perception"⁵ and to find a way of communication in the cosmic era, but also to the rejection of the film screen totality, of the single view-point and ultimately of the monocularity of vision. In order to achieve this, artists had to get off the Earth. Cosmic space as mythology and the real space flights both became an important subject for the expanded cinema. R. Buckminster Fuller's introduction to Youngblood's book begins with the flight of our spaceship

3 Gene Youngblood. *Expanded Cinema*. P. 41

4 The expanding universe concept was first suggested as early as 1920s by the mathematician Alexander Friedmann who predicted it on the basis of the general relativity theory. In 1946 the physicist George Gamow formulated the hot model for creation of the universe that was later confirmed in Arno Penzias and Robert Wilson's discovery of cosmic background radiation in 1965. This theory was named the Big Bang theory by Fred Hoyle in 1949 and since 1960s it has become not only a dominating scientific paradigm, but also a phenomenon of mass culture.

5 The name of a book by Aldous Huxley (*The Doors of Perception*, 1954) that influenced the development of psychedelic culture.

перед глазами"³. Расширенное кино связано с киноэкспериментами эпохи психоделической революции, когда с помощью новых медиа художники создавали новое пространство – многомерное, алогичное, со смещенной ориентацией и причинно-следственными связями. Галлюцинаторный эффект мог быть достигнут в искусстве за счет новых технологий, а «реальный» психоделический опыт и опыт мистических переживаний мог дать пищу для новых произведений. Расширенное кино – это кино времени расширения человека за счет новых технологий, позволившее совершить виртуальный выход за пределы земного пространства. И наконец, расширенное кино – это кино времени Большого Взрыва, новой космологической модели, ставшей масскультурным артефактом⁴.

Расширенное кино связано не только с поисками новой духовности, с попытками открыть «двери восприятия»⁵ и найти способ коммуникации в космическую эру, но и с отказом от тотальности киноэкрана, от единственной точки зрения и в конечном счете от монокулярности зрения. Чтобы сделать это, художникам нужно было оторваться от Земли. Космос как мифология, так и реальные полеты стали одной из важнейших тем для расширенного кино. Предисловие Бакминстера Фуллера к книге Янгблада начинается с полета нашего «космического корабля Земля», будущие жители которого внутриутробные зародыши – население «Утробоземелия» готово восстать и отказаться высадиться на этой планете в знак протеста против несправедливости. Своеобразным итогом первого этапа освоения «космического эффекта» в эпоху реальных космических полетов и одновременно началом его массовой коммерциализации стал кинофильм Стэнли Кубрика «Космическая Одиссея. 2001» (1968)⁶. Алексей Леонов, первый человек, вышедший в открытый космос в 1965 году, посмотрев «Космическую Одиссею: 2001» сказал, что он как будто второй

3 Gene Youngblood. *Expanded Cinema*. P.41

4 Представление о расширяющейся Вселенной было сформулировано еще в 1920-х годах математиком Александром Фридманом, который предсказал его на основании общей теории относительности. В 1946 году физик Георгий Гамов заложил основы модели «горячей Вселенной», которая получила подтверждение в 1965 году в открытии Арно Пензиасом и Робертом Уилсоном реликтового излучения. Эта теория, названная Фредом Хойлом в 1949 году Большим Взрывом (Big Bang), начиная с 1960-х годов, становится не только господствующей научной парадигмой, но и масскультурным феноменом.

5 Так называлась книга Олдоса Хаксли (*The Doors of Perception*, 1954), повлиявшая на формирование психоделической культуры

6 В книге Янгблада «Космической Одиссее: 2001» посвящена третья часть: Part Three: Toward Cosmic Consciousness. Gene Youngblood. *Expanded Cinema*.

Эрик Бюлло

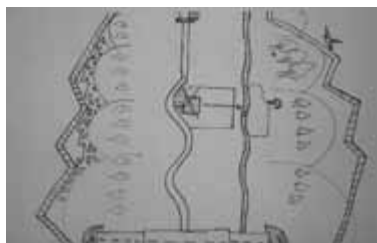
Вместо кино

Нельзя не констатировать вытеснение кино (с прежней территории). Этот вид искусства сошел со своей орбиты. Покинув кинозалы, он перешел на домашние экраны, в компьютеры, мобильные телефоны, музеи и галереи. Увеличившееся количество мест просмотра кинофильмов лишило кинотеатры прав собственности на них. Словосочетание «вместо кино» можно понимать и как перемену (места), и как ситуацию (просмотр в том же окружении). Сегодня изрядное число кинообъектов, не считая коммерческой продукции, участвуют в этом двойном движении, даже можно сказать двойном стеснении. Кино без определенного места обитания, представленное различными способами, демонстрирующееся в кинозалах или экспонируемое в пространствах, принадлежащих актуальному искусству. Пластичности средств распространения или экспонирования соответствует рассредоточение категорий и подходов – его часто обвиняют в быстром темпе увеличения количества произведений искусства. Деление на жанры становится все более неопределенным, разграничение массива изображений обещает быть колоссальным. Трудно, практически невозможно, представить себе, сколько новых практик появится в будущем. Любопытно, что в многочисленных современных фильмах настойчиво повторяются мотивы пустыни и развалин, фигуры беженцев и бродяг – это тот самый вопрос места и территории. Свидетели рисуют планы, чтобы дать возможность услышать их рассказ, беженцы прослеживают по карте маршруты своих лишений. Возможно, что наблюдая за этими попытками определить координаты, вслушиваясь в эти хрупкие рассказы, и описывая «неместа», фильмы предлагают нам некий план ориентировки на местности, возможность лучше понять способы перемещения в художественных категориях. Идет ли речь об аллегории их собственного положения? Часто объект подробного и истошающего межевания – современное пространство – характеризуется одновременно своей полной исчерпанностью (руины, покинутые пространства, нежилая местность) и надеждой на будущее (горизонт ожидания, предвестники, явления, даже катастрофы). Виден ли за ними конец экспериментам и можно ли исследовать эту изменившуюся территорию? На самом деле, экспериментальная традиция предполагает некое кинематографическое поле, структурированное парами оппозиций: искусство против промышленности, нарратив против пластики, коммерция против авангарда, любители против профессионалов. И если эта игра противоположностей постепенно исчезает благодаря переходу на более открытую и гибкую территорию, подвергающуюся постоянным метаморфозам, то и категория трансформируется равным образом. Как же проследить генеалогию, ведущую от экспериментальной традиции к актуальным практикам?

Érik Bullo

In The Place Of Cinema

One cannot but notice the displacement of cinema. The medium went off its orbit. It deserted the cinema halls for the screens of TVs, computers, mobile phones, museums and galleries. This multiplication of viewing places deprived cinema theatres of their ownership of cinema. "In the place of the cinema" can be understood both as a substitute (instead of cinema) and as situation (in the same environment as cinema used to be). A decent number of film objects today, not including commercial production, participates in this double movement, one may even say in this double pressure. Cinema without a place to live, in various modes of presentation, projected in the cinema halls, displayed or installed in places dedicated to the contemporary art. The dispersal of categories and approaches, which is often accused in the quick proliferation of art objects, corresponds to the plasticity of modes of broadcasting or exhibition. The genre distinction becomes even more indistinct, the demarcation of this corpus promises to be colossal. It is difficult, even impossible, to imagine the number of possible practices in the future. Curiously, the motifs of desert, ruins, refugees and illegal immigrants are emphatically repeated in many contemporary films: this is the very problem of place and territory. Witnesses draw plans to make the story heard; refugees map the itinerary of their loss. Is it possible that observing these efforts to position oneself, listening to these fragile stories, describing these un-places, films suggest to us a plan of ground navigation, a chance to better understand these movements in artistic categories? Is it some allegory of their own situation? Frequently the contemporary place, an object of a detailed and exhaustive survey, is characterized at the same time by its full depletion (feeling of ruins, deserted areas, wastelands) and its promise (the waiting horizon, harbingers, visions, even disasters). Can we see an end to those experiments beyond these historical trends, can we explore this territory and its mutations? Actually, experimental tradition assumes that the cinema sphere is structured in dichotomies: art vs. industry, narrative vs. plastic art, commerce vs. avant-garde, amateurs vs. professionals. When this game of polarities gradually disappears due to transition to the more open and versatile territory, exposed to constant metamorphoses, the category is also transformed. How then can one follow up the genealogical thread from the experimental tradition to the contemporary practices?



1. Michael Snow, *La Région centrale*, 1970
2. Bouchra Khalili, *Circle line*, 2007
3. Till Roeskens *Videocartographies: Aida*, Palestine, 2009

The Central Region (*La Région centrale*)

In 1970, the Canadian artist Michael Snow asked the engineer Pierre Abbeloos to help him to construct a hinged device which would allow the camera to trace movements at every plan of a sphere. Filmed north of the Quebec, "*La Région centrale*" is the recording of programmed arabesques by a camera viewing the surrounding landscape. This project is both theoretical (as it explores in a systematic way the rotations of a body in motion), autobiographic (the film is made in the native region of the artist's mother) and metaphysical (awakens a cosmic conscience). Michael Snow creates a film where the point of view is decentralized; it is floating, situated in weightlessness, unattached to the plot. "Ultimately the effect produced by mechanized movement will be equivalent to what I imagine to be the first pictures of the moon surface shot methodically. It's not just a recording of the last wild landscape of the Earth, it's a film which we'll send into the space in memory of what was nature. I want to pass on a feeling of absolute loneliness, a kind of goodbye with the planet Earth, something, as it seems to me, we are experiencing now".¹ "*La Région centrale*" represents a decisive stage, at the same time it is a new vision of the landscape, subjected to the exhaustion of a blind stare, inseparable from its coming termination or deprivation, and a new experience offered to the spectator, who is confronted with a remotely operated recording device. Although the film has never been exhibited in the museums (it is exclusively intended for cinema halls), it offers the spectator an experience comparable with the cycles of the "exhibition cinema". Dissociating the landscape and movements, programmed by the camera, it makes the viewer uneasy (the audience often left during its screening). Acquired in 1972 by the National Gallery of Canada (Ottawa), the device was displayed in action, with video output on two monitors making it a video art work in its own right,

1 « *La Région centrale* (1969) », *Des écrits 1958–2001*, M. Snow, Paris, Ensba, 2002, c. 32.

Центральный регион (*La Région centrale*)

В 1970 году канадский художник Майкл Сноу попросил инженера Пьера Аббелооса помочь ему сконструировать аппарат на шарнирах, который позволил бы камере следить за передвижениями во всех планах одной сферы. Осуществленный в северном Квебеке, проект «Центральный регион» регистрирует затейливые движения камеры, запрограммированной на съемку окрестного пейзажа. Это проект одновременно теоретический (систематически исследует вращения движущегося тела), автобиографический (фильм снимается в родном краю матери художника) и метафизический (пытается пробудить космическое сознание). Майкл Сноу создает фильм, в котором точка зрения децентрирована, она плавает, находится в невесомости, не привязана к сюжету. «В конечном счете эффект, производимый механическим движением, станет эквивалентом тому, как я представляю себе методичную съемку первых изображений поверхности луны. Это не просто кадры последнего дикого земного пейзажа, это фильм, который мы пошлем в космос в знак памяти о том, чем до настоящего момента была природа. Я хочу передать это ощущение абсолютного одиночества, нечто вроде прощания с планетой Земля, нечто такое, мне кажется, что мы сейчас переживаем»¹. «Центр» представляет собой этапную работу, это одновременно и новое восприятие пейзажа – слепым, изнеможенным взглядом, неотделимым от своего грядущего поражения, и новый для зрителя опыт, соприкосновение с приспособлением для съемки, управляемым на расстоянии. Хотя этот фильм никогда не демонстрировался в залах какого-либо музея (он предназначен только для кинозалов), он предлагает зрителю переживание, сравнимое с циклами «экспозиционного кино». Разделяя пейзаж и запрограммированные движения камеры, фильм вселяет тревогу в смотрящих – зал нередко пустел во время сеанса. Саму машину для съемки приобрел в 1972 году Музей изящных искусств Канады (Оттава), и она демонстрировалась в действии, с проекцией видео на два монитора, и это представляло собой полноценное произведение видеоискусства, названное «Оттуда» (*De là*). И это стало логическим продолжением киноинсталляции-в-развитии, хотя художник до сих пор продолжает

1 « *La Région centrale* (1969) », in *Des écrits 1958–2001*, M. Snow, trad. J.F. Cornu, Paris, Ensba, 2002, p. 32.



Петер Вайбель

Расширенный кинематограф, видео и виртуальная среда

Авангардный фильм

Обычно при написании истории кино авангардным фильмам не уделяется значительного места. В период между двумя мировыми войнами авангардный фильм рассматривался как побочный продукт таких движений визуального искусства, как кубизм, футуризм, супрематизм, конструктивизм, дадаизм или сюрреализм. В русле этих течений создавались абстрактные или предметные анимации, а также монтированные и кинетические фильмы таких художников, как Фернан Леже, Бруно Корра, Казимир Малевич¹, Викинг Эггелинг, Ганс Рихтер, Ласло Мохой-Надь, Оскар Фишингер, Ман Рэй, Марсель Дюшан, Лен Лай, Лотта Райнигер, Бертольд Бартош, Александр Алексеев и Клер Паркер. Эти фильмы составили корпус произведений, которые послужили источником инновационного автономного послевоенного кино, получившего название арт-кино или экспериментального кино. Это новое течение отличалось от своего исторического предшественника, для которого был характерен узкий круг авторов, небольшая аудитория, отсутствие информации в средствах массовой информации, специальных кинотеатров, организации, дистрибуции тем, что в определенный исторический момент оно стало массовым движением с собственной организацией дистрибуции, широкой аудиторией в контексте студенческой и поп-музыкальной революции, большим количеством режиссеров, собственными кинотеатрами и журналами.

Независимый или экспериментальный кинематограф 1960-х годов осознавал себя новой разновидностью искусства, новым медиа и формой искусства, а не просто побочным продуктом визуального искусства, несмотря на то, что некоторые из наиболее известных его представителей, такие как Энди Уорхол, Ги Дебор и Йоко Оно были связаны с поп-артом, ситуационизмом или движением «Флюксус». Понимание кино как совершенно нового медиаискусства вело к полной деконструкции классического кинематографа. Весь набор инструментов классического кинематографа, от камеры до проектора и от экрана до пленки был радикально трансформирован, аннигилирован или расширен. История авангардного кинематографа – это история интерpellаций в смысле Альтюссера на базе самого инструментария². Недостаток теории кинематографического

1 Казимир Малевич, «Живописные законы в проблемах кино», в «Кино и культура», №7–8, 1929.

2 История эта описывается и анализируется в следующих изданиях: Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, Dutton, New York, 1967; P. Adams Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, Praeger, New York, 1970; Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, Dutton, New York, 1970; Parker Taylor, *Underground Film* (1969), Secker & Warburg, London, 1971; David Curtis, *Experimental Cinema, A Fifty-Year Evolution*, Universe Books, New York, 1971; P. Adams Sitney, *Visionary Films*,

Peter Weibel

Expanded Cinema, Video and Virtual Environments

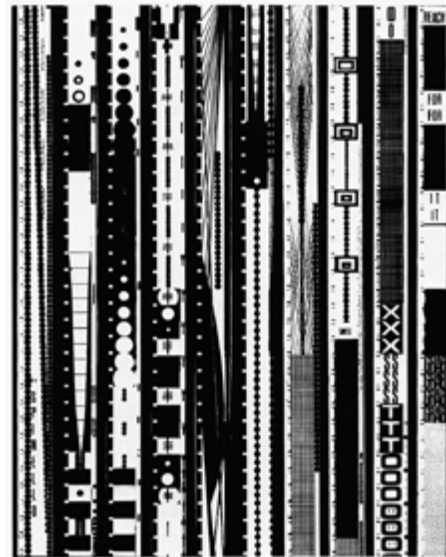
Avant-garde Film

In most histories of cinema the avant-garde film occupies a minor and marginal position. In the inter-war period of the twentieth century, avant-garde film was initially seen as a spin-off or by-product of visual art movements like Cubism, Futurism, Suprematism, Constructivism, Dadaism or Surrealism. Linked to these movements were abstract or pictorial animations as well as montage and kinetic films by artists like Fernand Leger, Bruno Corra, Kasimir Malevich¹, Viking Eggeling, Hans Richter, László Moholy-Nagy, Oskar Fischinger, Man Ray, Marcel Duchamp, Len Lye, Lotte Reininger, Berthold Bartosch, Alexander Alexeieff and Claire Parker. These films constituted a body of work that served as the source for the innovative and autonomous post-WWII motion picture that was variously termed “art” or “experimental” film. This new movement differed from its historical predecessor (few artists, small audiences, no media presence, no theaters, no organization, no distributors) in that it was at a certain moment in history a mass movement (with its own distributive organizations, with large audiences in conjunction with the student and pop-music revolutions, a large number of filmmakers, its own theaters and magazines).

The independent or experimental film of the 1960s was very conscious of being a new branch of art, a new medium and form of art as opposed to merely a byproduct of the visual arts, even if some major filmmakers like Andy Warhol, Guy Debord or Yoko Ono could be linked to Pop Art, the Situationist International or Fluxus. This awareness of film as new art medium led to a complete deconstruction of classical cinema. The apparatus of classical cinema, from the camera to the projector, from the screen to the celluloid, was radically transformed, annihilated and expanded. The history of avant-garde film is a history of interpellations in the sense of Althusser (see my preface) on the basis of the apparatus itself². The deficit of the cinematic apparatus theory

1 Kasimir Malevich, *Painterly Laws in the Problems of Cinema*, in *Cinema and Culture (Kino i Kultura)*, nos. 7–8, 1929.

2 This history is described and documented in the following books: Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, Dutton, New York, 1967; P. Adams Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, Praeger, New York, 1970; Gene Youngblood, *Expanded Cinema*,



1. Frank Fietzek, *Tafel [Black Board]*, 1993, interactive installation mixed media, dimensions variable, installation view: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, © Frank Fietzek
2. Barry Spinello, *Soundtrack*, 1970, 16mm film, b/w, parts handcolored, sound, 11 min, film strips, courtesy Barry Spinello. Both sound and image are produced with handmade graphic effects

of the 1970s was that it showed us only the ideology inherent to Hollywood films, just as in the 1960s Umberto Eco used semiotics to explain James Bond films and today Slavoj Žižek uses Lacan to explain Hitchcock. Neither theorist used the apparatus theory radically in order to demonstrate that the cinematic apparatus and the inscribed ideology can be transformed by making different films with different technologies in the way done by avant-garde filmmakers. They therefore missed a vital point, and fell behind their own theoretical premises. Their theoretical work insofar paradoxically supported the hegemony of Hollywood and dismissed the avant-garde movement from film to video, from video to digital, as representing a transformation of the cinematic apparatus.

This transformation took place in three phases. In the 1960s, the cinematic code was extended with

.....
 Dutton, New York, 1970; Parker Taylor, *Underground Film* (1969), Secker & Warburg, London, 1971; David Curtis, *Experimental Cinema, A Fifty-Year Evolution*, Universe Books, New York, 1971; P. Adams Sitney, *Visionary Films*, Oxford University Press, New York, 1974; Hans Scheugl, Ernst Schmidt jr., *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, vols. 1, 2, Suhrkamp, Frankfurt, 1974; Amos Vogel, *Film as Subversive Art*, Random House, New York, 1974; Stephen Dwoskin, *Film Is – The International Free Cinema*, Peter Owen, London, 1975; *Structural Film Anthology*, Peter Gidal (ed.), BFI Publishing, London, 1976; *Film als Film 1910 bis heute*, Birgit Hein, Wulf Herzogenrath (eds), Kölnerischer Kunstverein, Cologne, 1977; Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, The MIT Press, Cambridge, MA/London, 1977; Deke Dusinberre, A.L. Rees, *Film as Film, Formal Experiment in Film 1910–75*, Arts Council of Great Britain/Hayward Gallery, London, 1979; Peter Gidal, *Materialist Film*, Routledge, London, 1989; David E. James (ed.), *To Free the Cinema*. Jonas Mekas & The New York Underground, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992; Kerry Brougher, *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, Monacelli Press, New York, 1996; *Spellbound: Art and Film*, Ian Christie, Philip Dodd (eds), BFI Publishing, London, 1996; Jack Sargeant, *Naked Lens: Beat Cinema*, Creation Books, London, 1997; A.L. Rees, *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, BFI Publishing, London, 1999; Garrett Stewart, *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1999; *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*, Chrissie Iles (ed.), exhib. cat., Whitney Museum of American Art, New York/Harry N. Abrams, New York, 2001; Malcolm Le Grice, *Experimental Cinema in the Digital Age*, BFI Publishing, London, 2001; Hans Scheugl, *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*, Triton, Wien, 2002; Martin Rieser, Andrea Zapp (eds), New Screen Media. *Cinema/Art/Narrative*, BFI Publishing, London, 2002, book and DVD; Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age*, Routledge, London, 2003.

инструментария 1970-х годов в том, что она показала нам только идеологию, присущую голливудским фильмам, так же как в 60-е годы Умберто Эко использовал семиотику для объяснения фильмов о Джеймсе Бонде, а сегодня Славой Жижек использует Лакана для объяснения Хичкока. Ни один из теоретиков не использовал теорию инструментария радикальным способом, чтобы продемонстрировать, что инструментарий кино и содержащаяся в нем идеология могут быть трансформированы, если делать другие фильмы при помощи другой технологии подобно авангардным кинорежиссерам. Это значит, что они упустили нечто самое важное, что заставляет усомниться в их собственных теоретических предпосылках. До сих пор их теоретическая работа парадоксальным образом оказывала поддержку гегемонии Голливуда и игнорировала авангардный переход от фильма к видео, от видео к цифровому образу, представляющий собой трансформацию кинематографического аппарата.

Эта трансформация прошла три фазы. В 1960-е годы кинематический код был расширен аналоговыми средствами, средствами самого кинематографа. Вскоре после этого получили распространение новые элементы и технологии, такие как видеоманитон, и кинематический код получил электромагнитное расширение. Творчество видеохудожников – от Брюса Наумана до Билла Виолы, от Нам Джун Пайка до Штейны и Вуди Васюлки – приобрело популярность в 1970-е, но затем в 1980-е возобладали ретроориентированный живописный неоэкспрессионизм. В 1990-е видеоарт

.....
 Oxford University Press, New York, 1974; Hans Scheugl, Ernst Schmidt jr., *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, vols. 1, 2, Suhrkamp, Frankfurt, 1974; Amos Vogel, *Film as Subversive Art*, Random House, New York, 1974; Stephen Dwoskin, *Film Is – The International Free Cinema*, Peter Owen, London, 1975; *Structural Film Anthology*, Peter Gidal (ed.), BFI Publishing, London, 1976; *Film als Film 1910 bis heute*, Birgit Hein, Wulf Herzogenrath (eds), Kölnerischer Kunstverein, Cologne, 1977; Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, The MIT Press, Cambridge, MA/London, 1977; Deke Dusinberre, A.L. Rees, *Film as Film, Formal Experiment in Film 1910–75*, Arts Council of Great Britain/Hayward Gallery, London, 1979; Peter Gidal, *Materialist Film*, Routledge, London, 1989; David E. James (ed.), *To Free the Cinema*. Jonas Mekas & The New York Underground, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992; Kerry Brougher, *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, Monacelli Press, New York, 1996; *Spellbound: Art and Film*, Ian Christie, Philip Dodd (eds), BFI Publishing, London, 1996; Jack Sargeant, *Naked Lens: Beat Cinema*, Creation Books, London, 1997; A.L. Rees, *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, BFI Publishing, London, 1999; Garrett Stewart, *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1999; *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*, Chrissie Iles (ed.), exhib. cat., Whitney Museum of American Art, New York/Harry N. Abrams, New York, 2001; Malcolm Le Grice, *Experimental Cinema in the Digital Age*, BFI Publishing, London, 2001; Hans Scheugl, *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*, Triton, Wien, 2002; Martin Rieser, Andrea Zapp (eds), New Screen Media. *Cinema/Art/Narrative*, BFI Publishing, London, 2002, book and DVD; Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age*, Routledge, London, 2003.



Кирилл Разлогов:

«...это великое искусство, которое составляет часть кинематографической культуры»

Алина Игнатова: Видеоарт чаще всего отграничивают от кино-продукции тем, что он принципиально ненарративен, а кинематограф обычно обладает повествовательной структурой. Однако существует так называемое альтернативное, экспериментальное или артхаусное кино, ненарративной природы. Как в таком случае их разделять?

Кирилл Разлогов: Дело в том, что деление, которое мы предлагаем, обладает различными основаниями. Нарративное и ненарративное это один тип, точно так же как проза и поэзия. Существует так называемое поэтическое кино и существует кино прозаическое. Да, структура видеоарта, как правило, близка больше поэзии, чем повествовательной литературе. А в кино в силу определенных социокультурных причин возобладала структура полторачасового повествовательного фильма, рассказывающего истории. Это не значит, что в рамках вот этих полторачасовых фильмов совсем не может быть ненарративных конструкций. Скажем, «Андалузский пес» Луиса Бюньюэля – составная часть нормального кинопроцесса – это ненарративная картина, сама история там не раскрыта. И также я могу назвать, скажем, за всю историю кино, ну, наверное, фильмов пятьдесят, известных, демонстрировавшихся в кинотеатрах, но нарративность там не является основной формой организации материала. И все же очевидно, что в большинстве фильмов нарративность преобладает. В видеоарте наоборот. Я также могу назвать произведения повествовательной структуры или включающие повествовательные элементы. Но это, опять-таки, 5% нарративных произведений и 95% ненарративных.

А.И.: Что тогда делать с видеопроизведениями, которые транслируются в кинозалах, и популярность которых часто продиктована крупными кинофестивалями, как нечто сверхактуальное на данный момент, находящееся на гребне фестивальной моды. Теми же венецианскими «Горизонтами», которые явно делают ставку на приход художников в киносреду.

К.Р.: Правильно, потому что это единая среда экранной культуры, куда видеоарт входит де-факто. На самом деле для меня кинематограф как таковой это общее определение всего, что связано с изображением в движении. Это означает, что видеоарт входит в кинематограф в качестве составной части, если строго определить, что кинематограф есть запись движения. Работает и понятие «экранная культура», которое также включает все это. Скажем, существуют

Kirill Razlogov

«... this is great art, a part of the cinematographic culture»

Alina Ignatova: Video art is most often distinguished from cinema in that it is fundamentally non-narrative, while cinema usually has a narrative structure. But there also exist the so called alternative, experimental or art house cinema, also of a non-narrative nature. How should they be told apart from video art?

Kirill Razlogov: The suggested distinction is based upon different foundations. Narrative and non-narrative cinema is still of one species, just as prose and poetry. There is, so to say, a poetic cinema and a prosaic one. Yes, the structure of video art is as a rule closer to poetry than to the narrative literature. And in cinema due to certain socio-cultural reasons the structure of 1.5 hour film telling a story has prevailed. It does not mean that within these 1.5 hour films only narrative structures are possible. For example, Luis Buñuel's *Un chien andalou* which is an important work in the history of cinema is non-narrative, there is no story. I can name another 50 films, quite famous, which were demonstrated in cinema theatres, where a narrative is not the main form of structuring the material. But still it is evident that in most films the narrative prevails. In video art it is the other way round. I can also name video art works which possess a narrative structure or include narrative elements. But again it is 5% of narrative and 95% of non-narrative elements.

A.I.: Some works of video art are shown in cinema theatres, their popularity is dictated by the major cinema festivals, where they are presented as something super important and most fashionable today. This is the situation of the Venetian "Horizons", which place great emphasis on artists joining the cinema environment. What do you think about this?

K.R.: This is right, for this is the same environment of screen culture, where video art de facto belongs. In fact for me cinema is a general definition of all moving images. This means video art is part of cinema, strictly speaking cinematography is recording of movement. A notion of "screen culture" also works, it includes all of this. There are special festivals of video art or experimental films. There are



1. Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929
2. Jean-Luc Godard, *Film socialisme*, 2010
3. Matthew Barney, *Drawing Restraint 9*, 2005

festivals of full-length feature films. There are festivals of documentaries and festivals of feature films. In the present situation documentaries may be included in the program of a regular festival, where feature films constitute the most part of screenings. Animation films may also be included. We can see interaction between documentary and non-documentary, animation and feature films. There are also combined variants, where animation and fiction are combined, as in *Roger Rabbit*. There are poetic structures, like *1.5 rooms* in which Brodsky's poems, invented episodes, and also documentary and animation episodes are mixed together. The borders are being transgressed, and Marco Mueller followed an example of the Moscow Film Festival, of our Media Forum, and a parallel program of the Sundance festival (which was introduced 5 years after the Media Forum). However as the Venetian festival is much more influential in the world cultural milieu, it was noticed. Our Media Forum is much older, but it was known only to the narrow circle. In fact we were the pioneers, well, perhaps not the first in history. There was also the Congress of Experimental Cinema in 1929 in which Eisenstein took part, and also the French cinema avant-garde of the 1920s, and also what is described in my series "From Cinema Avant-Garde to Video Art", where the development of avant-garde forms is represented, which in the contemporary world is concentrated in video art, but before it was present in cinema avant-garde and American underground. We should also remember the theory of the expanded cinema, which is the basis for the book we are now working on. It was formulated by Gene Youngblood in 1970, when people understood that the terrain of cinematography is much broader than the terrain of the feature film which tells stories of 1.5 hour length. And also there was a transition from 1.5-hour stories to many-hour stories of soap operas, which expanded the limits of the narrative cinema in a completely unexpected direction due to their connection with the press, radio and television. A whole

специализированные фестивали видеоискусства или экспериментального фильма. Существуют фестивали полнометражных игровых фильмов. Есть фестивали документального кино, а есть фестивали игрового кино. Сейчас возникла ситуация, при которой, скажем, документальные фильмы могут демонстрироваться в конкурсе обычных фестивалей, где большую часть программы составляют игровые картины. Анимационные фильмы также могут быть частью таких смотров. Налицо взаимопроникновение документального и недокументального, анимационного и игрового. Бывают, конечно, и комбинированные варианты, где анимационные элементы сочетаются с игровыми, тот же «Кролик Роджер». Бывают поэтические структуры, скажем, «Полторы комнаты», где с, одной стороны, поэзия Бродского, вымышленные эпизоды, но есть и документальные эпизоды, и анимационные эпизоды. Поскольку сейчас границы сдвигаются, то Марко Мюллер вслед за Московским кинофестивалем, т.е. вслед за нашим «Медиа Форумом», и вслед за аналогичной программой, которая в 2005 году спустя 5 лет после того, как мы ввели «Медиа Форум», возникла на фестивале «Санденс», учредил свою. Однако поскольку Венецианский кинофестиваль имеет значительно большее воздействие вообще на всю мировую культурную среду, то это было замечено. А то, что у нас давным-давно существует «Медиа Форум», было замечено в значительно более узком кругу. На самом деле, это мы были первооткрывателями, ну, может быть, не самыми первыми в истории. Можно вспомнить Конгресс экспериментального кино в 1929 году, где участвовал Эйзенштейн, а также французский киноавангард 20-х годов, а еще то, что у меня описано в цикле передач «От киноавангарда к видеоарту», где представлено развитие авангардистских форм, которое в современном мире сконцентрировалось в видеоарте, а раньше было достоянием киноавангарда и американского подпольного кино. Наконец, нужно вспомнить и теорию развернутого кино, которая лежит у истоков сборника, текст для которого мы сейчас создаем. Она была выдвинута Джином Янглодом в 1970 году, когда люди понимали, что территория кинематографа значительно шире, чем территория игрового кино, рассказывающего истории длительностью в полтора часа. В свою очередь, от истории длительностью в полтора часа мы перешли к истории, длительностью много-много-много часов, телевизионных сериалов,



Ольга Шишко

Расширенное искусство. Часть 2

Выставка «Расширенное кино» носит не ретроспективный характер, а пытается проанализировать текущую ситуацию в искусстве движущихся образов. Все работы, представленные в этом проекте, были созданы в последние несколько лет, некоторые – специально для этой выставки. Мы старались акцентировать внимание зрителя на визуальных особенностях видеоискусства (композиционной структуре, ритме, текстурах, масштабах), а также на концептуальных аспектах языка. 24 проекта авторов из 12 стран рассматривают различные аспекты взаимного перетекания идей и образов.

Заменили ли смыслы вещи или вещи смыслы?

Риторика или Поэзия – что нас ждет завтра?

Пространства памяти / Символические путешествия

(Ермолаевский, 1-й этаж)

- **Фиона Тан (Нидерланды/Индонезия)** – «Подъем и падение»
- **Керен Ситтер (Германия/Израиль)** – «Четыре сезона»
- **Дуг Айткен (США)** – «Дом»
- **Группа «Синий суп» (Россия)** – «Метель»
- **Лесли Торнтон (США)** – «Бинокль»
(Гараж)
- **Айзек Джулиан (Великобритания)** – «Дерек»

Многослойные фильмы у **Фионы Тан** исследуют структуру памяти, выделяя из нее образы глубоко личностные и поэтические.

Прошло 20 лет с момента создания художницей видеопоезии «Украденные слова», представленной на самом первом «Медиа Форуме». Похожая на стихотворение, личный монолог, который автор противопоставляет безразличию и цинизму репортажей массмедиа, работа «Украденные слова» использует фрагменты телесъемок как архив коллективного бессознательного и состоят из close-ups разных людей. Автор создает свою картотеку образов, в которой нет места безразличию к жизни. Она работает с темой памяти, открывая и закрывая заставляя ящики этой картотеки.

«Поместить в надежное место все образы языка и пользоваться ими, ибо они находятся в пустыне, где их нужно искать»

(цитата Жана Жене из фильма «Наши человечества» Жан-Люка Годара)

В работе, представленной на нынешнем «Медиа Форуме», – двухканальной инсталляции «Подъем и падение» Фиона Тан (Нидерланды/Индонезия) рассказывает историю пожилой женщины: на одном экране она сама и ее воспоминания, на другом – кадры ее юности.

Olga Shishko

Expanded Art. Part 2

The *Expanded Cinema* exhibition is not retrospective in character, it attempts to analyze current situation in the moving images art. All works presented in this project were created in the last few years, and some of them especially for this exhibition. We tried to draw the viewer's attention to visual properties of video art (composition, rhythm, textures and scale) and to conceptual aspects of the language. 24 projects by authors from 12 countries explore various aspects of mutual overflow of ideas and images.

Have meanings replaced things, or things replaced meanings?

Rhetoric or poetry – what awaits us tomorrow?

Spaces of Memory/Symbolic Journeys

(Ground floor – Yermolaevsky)

- **Fiona Tan (Netherlands/Indonesia)** – *Rise and Fall*
- **Keren Cytter (Germany/Israel)** – *Four Seasons*
- **Doug Aitken (USA)** – *House*
- **Bluesoup group (Russia)** – *Blizzard*
- **Leslie Thornton (USA)** – *Binocular*
(Garage)
- **Isaac Julien (UK)** – *Derek*

The multilayered films by Fiona Tan explore the structure of memory, singling out images deeply private and poetical.

Twenty years have passed since the artist created “*Stolen Words*” – a work of video poetry, presented at the first Media Forum. Poetry-like, this private monologue that the author set against the mass media indifference and cynicism, the “*Stolen Words*” uses fragments of TV footage as an archive of collective unconsciousness, consisting of close-ups of various people.

The author creates her own card index of images in which there's no place for indifference to life. She works the subject of memory, closing and opening the cabinets of this index.

“Place into a safe place all images of the language and use them, as they are in a desert where one needs to search for them”.

Phrase by Jean Genet in Jean-Luc Godard's “*Nos Humanités*”

In a two-channel “*Rise and Fall*” installation **Fiona Tan (Netherlands/Indonesia)** tells a story

of an old woman: on one screen we see her and her memories, on the other stills of her youth. In every movement we live through rises and falls, in every meeting we come closer and part. The narrative loops between past and present, alternating with metaphorical images of flowing water. The image of water plays the role of a memory metaphor in this work – the passage of time and the flowing of a river merging in a single rhythm.

The artist creates her video painting with bold brush strokes, uniting and opposing images on two vertical screens. She achieves this by using the drifts effect, a technology in which video frame is free from the screen borders (by means of changing the temporal pulse of the video signal) and has an opportunity to flow now vertically, now horizontally.

The screens vertical format reminds us of an open book with video text scrolling instead of words.

**All words are stolen,
in silence and quiet there is worth.**

(Fiona Tan)

Fiona Tan works with memory, she thinks that being saved today on digital media, our memory is kept in digital archives getting more and more estranged (the digital and the real oppose each other just as the inner and the outer).

The tenuous relationship between sight, memory and knowledge, the unreliability of visual memories, is something I have been concentrating on in recent works. I am still exploring these ideas in this new work, as I continue to experiment and develop a filmic language that could perhaps be described as simultaneously constructing and deconstructing – employing the tricks of the trade and at the same time exposing them, laying them bare. I am interested in the juxtaposition of word and image, in conflicting and contradictory relationships between the two and between fact and fiction, in the displacement of text and image. I do not think that documentary, archival footage is 'true life'. It is, as any image is, a 'take' on life, a subjective view, a limited and manipulating viewpoint. Nevertheless, like any viewer, I make snap judgments as to the truth of a film or a photograph, as to how realistic a representation we sense it to be. I am all for the stimulation of creative archival techniques – I mean this also in a poetic way. For fresh approaches to where and how we file away the images in our memory, in our mind, in our view of the world.

Other Facets of the Same Globe: A conversation between Fiona Tan and Saskia Bos. Text from Fiona Tan – Disorient. Catalogue Publication. Dutch Pavilion, Venice Biennale.

The work of **Doug Aitken (USA)** speaks of isolation within society, of loneliness and death. The author draws the viewer's attention in many of his works to the passage of time which is different from the ordinary. In the exhibited work, "House" we see the artist's parents sitting opposite each other, gaze locked. They don't notice that the house in which they are sitting is destroyed.

The frame, the structure, the absence of action and its replacement with the physical feeling of something really happening. The terrible is what we really don't see, while we understand it is going on. We become witnesses of the silent dialogue of two elderly people and the void in the final scenes.

В каждом движении мы переживаем взлеты и падения, в каждой встрече мы сближаемся и отдаляемся. Повествование петляет между прошлым и настоящим, перемежаясь метафорическими образами движущейся воды. Образ воды выступает в работе метафорой памяти – течение времени и течение потока реки сливаются в едином ритме.

Художница создает видеокартину крупными мазками, соединяя и противопоставляя образы на двух вертикальных экранах. Она достигает этого путем использования эффекта перетекания (*drifts*), технологии, в которой видеокадр свободен от границ экрана (за счет изменения временной пульсации видеосигнала) и имеет возможность плыть то вертикально, то горизонтально.

Вертикальный формат экранов напоминает нам развернутую книгу с пробегающими видеотекстами вместо слов.

**«Все слова – украдены,
в тишине и безмолвии – ценность».**

(Фиона Тан)

Фиона Тан занимается памятью, она думает о том, что сохраняясь сегодня на электронных носителях наша память остается в электронных архивах, становясь все более отстраненной (цифровое и реальное, так же как и внутренне и внешнее противостоят друг другу).

Непрочные связи между зрением, памятью и знанием, ненадежность зрительной памяти – это те темы, на которых я сосредоточилась в моих недавних работах. Я продолжаю исследование этих концепций в этой своей новой работе, продолжаю экспериментировать и пытаюсь создать такой кино-язык, который можно было бы описать как одновременно конструирующий и деконструирующий – он пользуется профессиональными хитростями и одновременно их выявляет, обнажает. Мне интересно противопоставление слова и изображения, отношения конфликта и противоречия между ними и между фактом и вымыслом, смещение текста и изображения.

«Я не думаю, что документальный, архивный материал и есть «настоящая жизнь». Это, как и любое другое изображение, «кадр» жизни, субъективный взгляд, ограниченная и манипулирующая зрителем точка зрения. Несмотря на это, как и любой другой зритель, я также делаю поспешные суждения относительно «правдивости» фильма или фотографии, относительно того, насколько они реалистичны в моем ощущении. Я полностью «за» поощрение креативных архивных техник – в том числе и в поэтическом смысле. Я «за» свежий подход к тому, где и как мы сохраняем изображения в нашей памяти, нашей душе, нашем взгляде на мир».

«Другие грани того же глобуса: беседа Фионы Тан с Саскией Бос».

Цитируется по каталогу Фионы Тан «Дезориент». Павильон Голландии. Венецианская биеннале. Издатель: Kehrer, Гейдельберг. 2009.

В фильме **Дуга Айткена (США)** – речь идет об изоляции в социуме, одиночестве, смерти. Автор во многих работах обращает внимание зрителя на ход времени, отличающийся от обычного. В экспонируемой работе «Дом» мы видим родителей художника, сидящих напротив и пристально смотрящих друг на друга. Они не замечают, как дом, где они находятся, разрушается. Кадр, структура, отсутствие действия и замена его физическим ощущением того, что действительно происходит. Страшно то, чего мы не видим, но понимаем, что оно происходит. Мы становимся свидетелями немногого диалога двух пожилых людей и пустоты – в завершающих кадрах.

«Во многом процесс моей работы – это постоянный эксперимент – насколько я могу открыть себя еще более обширной сфере опыта и информации. Иногда я живу жизнью кочевника, брожу от проекта к проекту, от одного города к другому. Мне кажется, что я двигаюсь в пространстве и реагирую на новые впечатления совсем другим образом, чем человек, постоянно пребывающий в одном и том же месте. Моменты, которые в обычной жизни просто проносятся мимо, оставляют во мне глубокое впечатление. Время для тебя растягивается или сужается, становишься очень чувствителен к таким вещам, которых раньше может быть и не заметил бы. По мере того, как я нахожусь в постоянном движении, меня все более привлекают промежуточные места, места, которые не являются конечной целью путешествия, которые как бы пребывают в забвении, отверженные, незамеченные».

(Тысяча слов: Дуг Айткен. Международный арт-форум, 1 мая 2000)

Путешествие в собственные ожидания и страхи – в видеoinсталляции группы «Синий суп» (Россия) «Метель». Авторы создают ощущение постоянного ожидания того, что что-то произойдет, это ожидание преследует нас в реальной жизни. Работа представляет собой мистический зимний пейзаж с темным лесом, холмами и сумрачным небом, куда-то бегут люди, подгоняемые снежным вихрем. Они возникают в пустом пространстве, где нет деревьев (быть может, это замершая река, скрытая туманом) и быстро перебегают на другую сторону, туда, где лес. Количество людей постепенно возрастает – до определенного момента, когда, также постепенно, оно начинает убывать. И наконец, на экране снова – лишь деревья да ветер. Пустота.

Работа сделана в 3D-технологии, как и большинство работ группы «Синий суп». Усиливая технологию создания электронных образов, они размывают границу между «реальным» и «нереальным».

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

(«Антология российского видеоарта», статья Милуны Мусиной «На стыке кино и видеоарта. Утопия медленного видео», стр. 138, Москва, МАЛ, 2000)

Лесли Торнтон (США) представляет свою *новую работу «Бинокль»*. Два круга – экраны вступают в диалог между собой. Выхваченная деталь жизни (снятые крупным планом ролики о черном попугае, зебрах, питоне, орангутанге, глазах габонской гадюки и муравьином сообществе), естественной жизни, на левом экране, становится нереальной и превращается в абстрактный блик – калейдоскопический узор на правом экране. Происходит выпадение из одной реальности и перемещение в другую. Автор расщепляет мир образов, сначала предельно их детализируя, а затем

In many ways the process of my work is an ongoing experiment to see how I can open myself to a larger field of experience and information. At times I live nomadically, wandering, going from project to project and city to city. I find myself moving through space and responding to experiences in a way that's very different from the way you do if you stay in one place. A moment that might ordinarily just flash by now makes a deep impression on you. Your sense of time expands or contracts, and you become extremely sensitized to things you might not have noticed before. As I found myself in constant motion, I became increasingly attracted to in-between places, places that were not destinations, places that were somehow in limbo or were outcast and passed by
(A THOUSAND WORDS: Doug Aitken. Artforum International, May 1, 2000)

A journey into your own expectations and fears in the "Blizzard" video installation by the **Bluesoup group (Russia)**. The authors create a feeling of a constant wait for something to happen, this expectation haunts us in real life. The work is a mystical winter landscape with a dark forest, hills and gloomy skies; people are running somewhere driven by a snow storm. They emerge in the empty space where there are no trees (maybe a frozen river enveloped in fog) and quickly run across to the other side where the forest is. The number of people gradually grows until a certain moment when also gradually it starts to decrease. And then again there are only trees and the wind on a screen. The void.

The work is made in 3D technology as most of *Bluesoup* works. Increasing the technology of digital images creation they erase the border between the "real" and "unreal".

A white screen as white as a cinema screen is like a murk of rain, flakes of a smog washed by windscreen wipers. Or, more precisely, as if by windscreen wipers, because we don't actually see them. We see how the white colour partially disappears from the screen surface and in the resulting gap instead of the *Bluesoup* customary "coloured applique" living people appear – a duo in bowlers and coats, a couple of bored gentlemen from classic spy films. When the gentlemen are once again hidden by the cinescreen fog, memory plays out cinematic situations in which those men in bowlers might appear while we don't see them. According to the cinematic morphology laws of the "action" genre the viewer's imagination is eager to meet decisive nouns linked with fast-acting verbs. But yet again the white square of the screen is washed off, and the two spies watch the audience furtively – calm, inscrutable, in no hurry, immobile. "There'll be no film!" People, bowlers, coats, spies can also be just colour and form on a *Bluesoup* white canvas.

(«An Anthology of Russian Video Art», Milena Musina's article "At the juncture of cinema and video art. A utopia of slow video". Moscow, MAL, 2000).

Leslie Thornton (USA) presents her new work "Binocular". Two circular screens enter a dialogue. A snapped up detail of life (brief, mostly close-up views of a black parrot, some zebras, a python, an orangutan, the eye of a Gabon viper and a swarm of ants), natural life on the left screen becomes surreal and turns into an abstract flare of the kaleidoscopic pattern on the right screen.

What happens is a drop-out from one reality and a transfer to another one. The author splits the world

of images by first rendering them in great detail and then transforming colours, shadows, specks and forms as it was done by the beginning of the XXth century painters.

"Even a most insignificant change resonated visually in the abstract pattern. It is sort of a gimmick and sort of not. The transformation, while purely technical, creates the illusion of seeing through to some underlying layer of natural beauty and order. Nature is devoid of ugliness, these works seem to say. As if to prove the point, the final work here is a film of a dead baby bird whose head is teeming with maggots, presented on its own, straight up, without the benefit of the digital prism"

(Roberta Smith, NY Times, January 27, 2011)

Isaac Julien (UK) has initially become famous as a filmmaker. After his films of the late 1980s – early 1990s Julien has included multiscreen video installations into his practice, thus opening new composition possibilities for the gallery context. The title of one of his exhibitions, "The Film Art of Isaac Julien" manifests another facet of video art, close to the videocinema term, most frequently found recently while mapping the territory of hybrid video art and cinematic art. In Moscow Julien will present the central part of his "Derek" project in live and work of Derek Jarman the well-known filmmaker. Julien decided to show his character in the contact of visual art, making the viewer analyze it through art forms.

"... there's a nice crossover between the art world and cinema with this project. And, you know, I think there are still so many misunderstandings between the art and film worlds because of the different languages they use. But with the rise of digital everything, they're becoming more closely linked because they're both being invaded by new economies"

(Issac Julien, ArtForum. Crossover Appeal, 01.24.08)

"Derek" is composed of a day-long interview of its protagonist with the author, scenes from Jarman's films and voice over by Tilda Swinton reading "A letter to an angel". Jarman's favorite actress and friend read her letter to him which was written in 2002, eight years after his death.

Keren Cytter (Israel/Germany) follows an unrealistic poetic manner, in her films the central place is given to the use of an inconsequential narrative. She works with our perceptions of fact and fiction, employs non-professional actors and frequently uses a hand-held video camera.

In her "Four Seasons" video various cinematic styles cross, quotations from famous films are laid in layers: late Hitchcock, Hollywood glamour, 80's kitsch, echoes of Tennessee Williams' "A Streetcar Named Desire".

The "Four Seasons" film is an anthem of everything false, supplying the viewer with visual clichés and dead-pan actor's action. The artist presents social reality through a narrative, consciously working with a primitive filming and editing technique. Her "dilettante" video diaries remind us of the 1970s video experiments.

Together they make up a witty and complicated structures narrative on the verge of performance, cinema and theatre. The result is moving, not cynical.

трансформируя цвета, тени, блики, формы – как это делали живописцы начала XX века.

"Самое незначительное изменение резонирует визуально в абстрактном узоре. Это что-то вроде трюка – и в то же время не совсем трюк. Трансформация, оставаясь чисто технической, создает иллюзию того, что вы видите насквозь какой-то базовый уровень природной красоты и порядка. Природа лишена уродства – как будто говорит эта работа. Словно для того, чтобы доказать этот тезис, в последнем ролике снят мертвый птенец, голову которого пожирают личинки, образ представленный сам по себе, крупным планом, без задействования цифровой призмы"

(Роберта Смит, «Нью-Йорк таймс», 27 января 2011.

Айзек Джулиан (Великобритания) известен в первую очередь как режиссер. После фильмов конца 1980-х – начала 1990-х годов. Джулиан включил в свою практику использование мультиэкранных видеоинсталляций и таким образом открыл в галерейном контексте новые композиционные возможности. Название одной из своих выставок "The Film Art Айзека Джулиана" говорит о другой грани видеоискусства, сродни термину «видеокинематографии» – термину наиболее часто встречаемому в последнее время при очерчивании зоны гибрида видеоискусства и киноискусства. В Москве Джулиан представит публике центральную часть своего проекта «Дерек», посвященного жизни и творчеству известного режиссера Дерек Джармена. Своего персонажа Джулиан решил показать в контексте изобразительного искусства, заставив зрителя анализировать его с точки зрения арт-форм.

"...этот проект – замечательное пересечение художественного мира и кино. И, вы знаете, я думаю, что такое количество недоразумений между искусством и кинематографом происходит оттого, что они используют разный язык. Но с расцветом всего цифрового, они становятся ближе, связанные общей вовлеченностью в новую экономику".

(Айзек Джулиан. АртФорум. Привлекательность пересечений. 01.24.2008)

«Дерек» составлен из интервью, которое главный герой давал автору фильма в течение всего дня, фрагментов его работ и закадрового текста «Письмо ангелу» – его читает Тильда Суинсон, любимая актриса и подруга Джармена, написавшая «письмо» в 2002 году, через восемь лет после смерти режиссера.

Керен Ситтер (Израиль/Германия) следует не-реалистической поэтической манере, в ее фильмах использование непоследовательного повествования занимает центральное место. Она работает с представлениями о реальности и выдумке, привлекая непрофессиональных актеров и часто используя ручную видеокамеру.

В видеоработе «Четыре сезона» пересекаются различные кинематографические стили, наслаиваются цитаты из известных киноработ: поздний Хичкок, голливудская роскошь, китч 80-х, отзвуки «Трамвая-Желание» Тенесси Уильямса.

Фильм «Четыре сезона» воспекает все фальшивое, предлагает зрителю визуальные клише и деревянную игру актеров. Художница представляет социальную реальность через повествование, осознанно работая с примитивной техникой съемки и монтажа. Ее «любительские» видеодневники напоминают нам о видеоэкспериментах 1970-х.

Вместе они составляют остроумное и сложное по структуре повествование на стыке перформанса, театра и кино. И это получается трогательно, а не цинично.

«В ее работе подчеркиваются только отдельные моменты чувства. Как мужчина из «Четырех сезонов» объясняет Стелле: «Я любил тебя тогда и я люблю тебя сейчас». Стелла отвечает: «...ты толкнул меня. Я сильно ударила головой об пол, череп треснул. [...] Ты сломал мне спину. Колени. Ты разбил мое сердце». Очевидно, что в тот момент он не любил Стеллу. Ситтер нарочито демонстрирует конфликт стилей – снятый в домашних условиях Хичкок, голливудский гламур низкого качества, Сэмюэль Беккет в стиле мыльной оперы, мягкое порно и феминизм – она манипулирует сложившимися в культуре приемами, а результат меняется от банального к утонченному, от неловко-комического до вульгарно-сюрреалистического».

(Кэти Нобл в журнале «Фриз», № 123, май 2009.)

Движущийся образ / Поэтика языка и пространства

(Ермолаевский, 2-й этаж)

- **Гари Хилл (США)** – «Звонит ли колокол в пустынном небе?», «Сквозная петля»
- **Юрий Календарев, Евгений Юфит (Россия)** – «Silent Horizon»
- **Анри Сала (Албания/Франция)** – «Ответь мне»
- **Юрий Альберт (Россия)** – «Картина»
- **TOTART (Россия)** – «Четыре колонны бдительности»
- **Илья Пермяков (Россия)** – «Переводы»

Видеоарт вслед за концептуальным искусством конца 1960-х затягивает слово внутрь своего пространства, слово/ текст/ язык обретают внутри видеопроизведений иную нагрузку. Видеоискусство, стремится стать новой формой повествования, изобретая язык, отличный от письменного.

«Убийство литературной матрицы создает «говорящий образ» медиаискусства, где на самом деле происходит та же самая «химия», или лучше сказать, «алхимия», в которой создается и слово, и образ».

(Джон Ханхардт)

Гари Хилл (США) на протяжении сорокалетних экспериментов с изобразительным языком электронных технологий исследует процессы, связывающие язык с движущимися образами. Из всех классиков американского видеоискусства, он, пожалуй, самый поэтичный. Этот художник не особенно ценит технические новшества, во всяком случае, он не делает технологичные работы ради самой технологии. Видеоарт для него – это способ думать вслух.

«Я скорее в «пространствах между», чем в потоке – что-то вроде резонирующих мембран, где напряжение доведено до предела. Этот порог не связан с физическим страданием, как у Бердена или Марины Абрамович. Тело для меня – это проводник между идеями, языком и физическим миром, но механизмы взаимодействия между ними нарушены вторжением электронных медиа, которые по самой своей природе идут наперекор телесности».

(Гари Хилл)

В своем восприятии мира через текст Хилл очень близок московскому концептуализму. Ирония его трудов черпается из потенциальной угрозы уничтожения языка новыми компьютерными технологиями, которые он сам же и использует, создавая свои работы.

На выставке «Расширенное кино» в двух видеопроизведениях «Сквозная петля» и «Звонит ли колокол в пустынном небе» – легендарная Изабель Юппер. Движущийся портрет киноактрисы состоит

Cytter's work emphasizes only multiple fragmented moments of feeling. As the man in Four Seasons explains to Stella, 'I loved you then and I love you.' Stella replies '... you pushed me. Head hit the floor so hard and my skull cracked wide open [...] You broke my back. My knees. My heart.' Clearly he wasn't in love with Stella at that point. Cytter flouts her style clashes – home-movie Hitchcock, lo-fi Hollywood glamour, soap-opera Samuel Beckett, soft-core feminism – manipulating these cultural tools with results that range from the banal to the sublime, from the embarrassingly comic to the vulgarly surreal!"

Kathy Noble in Frieze Magazine, Issue 123, May 2009

Moving Image/ Poetics of Language and Space

(Yermolaevsky, 1st floor)

- **Gary Hill (USA)** – *Is a Bell Ringing in the Empty Sky?, Loop Through*
- **Yuri Kalendarev, Evgeny Ufit (Russia)** – *The Silent Horizon*
- **Anri Sala (Albania/Germany)** – *Answer me*
- **Yuri Albert (Russia)** – *Imagines*
- **TOTART (Russia)** – *Four Columns of Vigilance*
- **Ilya Permyakov (Russia)** – *Translations*

Following conceptual art of the late 1960s video art draws in the word inside its space, inside video works word/text/language gain another meaning. Video art seeks to become a new narrative form, inventing a language different from the written one.

"Murder of the literary matrix creates a media art "talking image" where the same chemistry or better to say "al-chemy" actually happens, creating both word and image".

(John Hanhardt)

Gary Hill (USA) during forty-year long experiments with the visual language of digital technology explores the processes connecting language and moving images. Among all classics of American video art he is probably the most poetic. This artist doesn't put great value upon technical innovations; in any case, he doesn't make technological works for the sake of technology itself. Video art for him is a way of thinking out loud.

"I'm rather in the "in-between spaces" than part of a stream – something like the resonating membranes where the tension is extreme. This threshold is not connected to physical suffering as with Chris Burden or Marina Abramovic. The body for me is a conductor between ideas, language and the material world, but the machinery of interaction between them is violated by in an invasion of digital media, which in their very nature go against physicality".

(Gary Hill)

Perceiving the world through text Hill is very close to Moscow conceptualism, the irony of his works is derived from the potential threat of destruction of the language coming from new computer technologies which he himself uses in creating these works.

At the *Expanded Cinema* exhibition in two video works: "Loop Through" and "Is a Bell Ringing in the Empty Sky?" – the legendary Isabelle Huppert appears. A moving portrait of the film actress consist of two projections, each of them presenting Huppert

in various emotional states. Exasperated, exited, shy, and playful or bored, she looks at an invisible point between two cameras.

This creates a special unity of a viewer, Huppert and in a sense her double. In his videos and installations the author tries to define the process of cognition. Hill's art changes traditional cinematic sequence of frames order, changing it into a stream of time and space.

The artist's place in the context of an art work is a result of complex cognition. A physical pose of an artist before a canvas, a writer bend over a sheet of paper, a sculptor contemplating his material reflects the question of an artist's position from the point of view of his work, and also the spatial and temporal and ideological positions, when an artist's work is viewed in a social contest. Hill in his works constructs a multitude of metaphorical strategies, by means of which he depicts body positions within society. He achieves this by transforming video into a technology that can be used as a means of expressing individual creativity.

(John Hanhardt "Between language and moving image"// "NewMediaLogia/NewMediaTopia", ed. by Irina Alpatova, compiled by Olga Shishko, design and idea by Aleksey Isaev. Moscow, 1994).

The works of **Yuri Albert (Russia)** lay bare the essential connection between language and the process of image generation, explore the material essence of writing.

Western theorists remark that Russian video artists are intermediaries between the excessive materialism of the Western art practice and the Russian characteristic conceptualism. "They introduce intellectual traditions, a totalitarian accent, a visual individuality of the XXth century and at the same time continue the avant-garde experiments of the 1910s-1920s". (Lev Manovich, USA).

"Art is not for to look at it...but to think at it!" – was the slogan of an exhibition by the Cupidon (Cupid) Creative Union at the Project Fabrika, with Yuri Albert as one of its members. In his work "Imagines" at the "Expanded Cinema" exhibition there are no images. Instead of a screen there's scrolling text with a 5-hour-long description of 64 paintings forming the moving text of a book of the same title (Imagines) by Philostratus the Elder (170-247).

Quietly sitting on chairs in a space made to look like a movie theater, the viewer is offered an opportunity to draw or film his own painting in his imagination, whether it be a static painting or not.

"The place in art for each work is defined by its interrelationship with other works (Yuri Tynyanov calls this function). So I try to draw the lines right away, and not to put points in positions. My recent works are just directional in the art space and have no value outside it".

(Yuri Albert)

A video project as a "transformer" is one of the principles of video work construction which allows the viewer to look in on the TOTART's "kitchen" (or on their film set). A few key motifs are "footprint", "text", "hands and bars" are fundamental for the artists **Natalya Abalakova and Anatoly Zhigalov (Russia)**. For more than thirty years they have been realizing their "Researches in Essence of Art Regarding Life and Art" project.

из двух проекций, на каждой из которых Юппер предстает в различных эмоциональных состояниях. Раздраженная, взволнованная, смущенная, игривая или скучающая она смотрит в невидимую точку между двумя камерами.

Это создает особое единство зрителя, Юппер, и, в каком-то смысле, ее двойника. В своих видеолентах и инсталляциях автор пытается конкретизировать процесс познания. Искусство Хилла изменяет традиционный кинематический порядок кадровой последовательности, превращая его в поток времени и пространства.

«Место художника в контексте произведения искусства есть результат комплексного познания. Физическая поза – художника перед холстом, писателя, склоненного над листом бумаги, скульптора, созерцающего материал – отражает вопрос о месте художника с точки зрения его работы, а также пространственно-временные и идеологические позиции, когда работа художника рассматривается в социальном контексте. Хилл в своем творчестве конструирует множество метафорических стратегий, с помощью которых отображает положение тела внутри общества. Он достигает этого с помощью превращения видео в технологию, которая может быть использована как средство выражения индивидуального творчества».

(Джон Ханхардт «Между языком и движущимся образом», из издания «NewMediaLogia/NewMediaTopia», Редактор Ирина Алпатова, составитель Ольга Шишко, дизайн-концепция Алексея Исаева. М., 1994)

Работы **Юрия Альберта (Россия)** выявляют существенные связи между языком и процессом формирования образов, исследуют материальную сущность письма.

Западные теоретики отмечают, что российские видеохудожники являются посредниками между чрезмерным материализмом западной арт-практики и концептуализмом, характерным для России. «Они привносят интеллектуальные традиции, тоталитарный акцент, визуальную индивидуальность XX века и в то же время продолжают авангардные эксперименты 1910–20 годов» (Лев Манович, США).

«Искусство не потому, чтобы на него смотреть... а для того, чтобы на него думать!» – такой лозунг был размещен на выставке Творческого объединения «Купидон» (туда входит и Юрий Альберт), состоявшейся на территории «Проекта Фабрика».

В работе «Картины», представленной на выставке «Расширенное кино» – нет изображения. Вместо экрана – бегущая строка, по которой в течение более 5 часов идет описание 64 картин из движущегося текста книги Филострата Старшего (170–247) «Картины». Спокойно присев на стулья в пространстве, уподобленном кинотеатру зрителю предлагается в воображении нарисовать или заснять свою картину, статичную или нет.

«...Место каждой работы в искусстве определяется ее соотносительностью с другими работами (Тынянов называет это функцией). Вот я и стараюсь сразу проводить линии, а не расставлять точки. Мои последние работы являются только ориентацией в художественном пространстве и вне его никакой ценности не имеют».

(Юрий Альберт)

Видеопроект как «трансформер» – таков один из принципов формирования видеопроизведения, позволяющий зрителю заглянуть на «кухню» (или на съемочную площадку) TOTARTa. Несколько ключевых тем – «След», «Текст», «Руки и Решетки» – являются базовыми для художников **Наталии Абалаковой и Анатолия Жигалова (Россия)**. На протяжении более 30 лет они реализуют проект «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству».

Полиэкранная версия видеоперформанса «Четыре колонны бдительности» дуэта TOTART (Россия) создана специально для проекта Expanded Cinema. Они, пионеры российского видеоарта, снимают работу на тему визуализации слова, с помощью литературных примеров с одиннадцатью неправильными глаголами русского языка. Эстетические исследования авторов основаны на философии выразительности языка. Они используют ее как средство декодирования технологий через язык образности. В результате авторы трансформируют технологию в поэтику языка и пространства.

«...такое положение дел ведет к тому, что при помощи media создаются различные «тексты» (коль скоро мы говорим о языке новых media), отображающие этот процесс, – «тексты-оборотни», в которых смешалось все: обеднение языка, его деструкция вплоть до полного исчезновения, его изменения, его мутации, за счет чего он вновь обогащается, – словом, все эти противоречивые и подчас накладывающиеся друг на друга процессы не смогли не коснуться искусства».

(Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов)

В видео- (медиа)искусстве соотношения между визуальным и акустическим пересматриваются – иногда звук заполняет пространство инсталляции. Silent Horizon – совместное произведение скульптора Юрия Календарева (Россия/Италия) и режиссера Евгения Юфита (Россия) состоит из 30-минутной звуковой проекции, звучащего экрана и двух противопоставленных, как бы ревербирующих черно-белых проекций между экраном монитора и звучащим экраном.

Обычно в конвенциональном кино сначала снимается изображение и только после этого приглашается композитор «озвучить» заранее созданный визуальный материал. Silent Horizon – попытка кардинально переосмыслить этот процесс, поместив в центр композиции пространство звука, а изображение, понятое как проекция света, проектировать на «звучащий экран».

Вначале скульптор Календарев создает 30' sound track, который состоит из полевых записей ночных звуков моря, звуков устья реки Арно (Тоскана, Италия), фонограммы звуков внутри сердца автора и самих звуков «Sounding Screens».

«Возможно, основным свойством этих интерактивных звучащих скульптур Юрия Календарева является то, что они выводят нас за пределы жанров. Beyond the music, beyond the sculpture, beyond the language, beyond everything...»

(Михаил Рыклин, из «Beyond the Music. Звучащие скульптуры Юрия Календарева», 2006)

Творчество автора медитативно и по сути является трансформацией технологии в инструмент поэзии. Зритель как бы настраивается на одну волну с произведением, ревербирует, становится его частью, переживает звук и ритм как собственный жизненный процесс.

Затем sound track был передан режиссеру Евгению Юфиту и им было сделано 30-минутное черно-белое видео. В этом видео приоритет визуальной природы кино над сюжетно-смысловым единством преобладает. В данном случае автор не монтировал изображение как фильм, здесь нет ни начала ни конца, ни драматургического развития, традиционного для кинофильмов. Артикулируя тему смерти кино, он использует приемы из арсенала черного юмора, применяя лоутексовскую эстетику кинопроизводства на 8-миллиметровый и 16-миллиметровый киноплёнке как особый прием.

«Меня больше интересует кино далекого прошлого. Боюсь, что ничего не изменить. Технический прогресс неизбежен, с каждым годом появляется более качественная видеотехника. Эта техническая доступность

The polyscreen version of the “Four Columns of Vigilance” video performance of the TOTART duo (Russia) was created specially for the “Expanded Cinema” project. These pioneers of Russian video art are making a work on the subject of a word’s visualization with literary examples of eleven irregular Russian verbs. The aesthetic explorations of the authors are based on the philosophy of language expressivity. They use it as a means of decoding technology through the language of imagery. As a result the authors transform technology into language and space poetics.

“...such a situation results in creating various “texts” by means of media (if we are speaking of the language of the new media) which are describing the process – the “shape-shifter texts” with everything mixed up in them: the depletion of language, its destruction to the point of its complete disappearance, its changes, its mutations by means of which it is again enriched – in short, all these contradictory and sometimes overlapping processes could not but apply to art”.

(Natalya Abalakova, Anatoly Zhigalov).

In video (media) art the correlation of the visual and the audio are reconsidered – sometimes sound fills the space of an installation.

The “Silent Horizon” is a joint work by the sculptor **Yuri Kalendarev (Russia/Italy)** and the filmmaker **Evgeny Ufit**. It consists of a 30-minutes sound projection, a resonant (sounding) screen and two opposing seemingly reverberating black-and-white projections between the monitor and the resonant screen.

Usually in conventional cinema an image is filmed first and only after that a composer is invited to create a soundtrack for the prepared visual material. “Silent Horizon” is an attempt to fundamentally revise this process, placing the space of sound into the centre of the composition, while the image seen as a light projection is projected onto the sounding screen.

First the sculptor Kalendarev creates a 30-minute soundtrack compiled from field recordings of night sea sounds, Arno river sounds (Tuscany, Italy), an audio recording of sounds within the author’s heart and the sounds of “Sounding Screens” themselves.

“Probably the basic feature of these interactive sound sculptures by Yuri Kalendarev is that they transport us beyond the genre limits. Beyond the music, beyond the sculpture, beyond the language, beyond everything...”

(Mikhail Ryklin. “Beyond the Music. Yuri Kalendarev’s sound sculptures”, 2006).

The author’s works are meditative and are in essence a transformation of technology into a poetic tool. The viewer is tuned in with the artwork and reverberates, becoming a part of it, experiencing sound and rhythm as his own process of living.

Then the sound track passed to filmmaker Evgeny Ufit and he made a 30-minute black-and-white video. In this video the priority of cinema’s visual nature over the plot and meaning unity dominates. In this case the author didn’t edit the image as a film, there is no beginning and no end here, no dramatic development traditional to films. Articulating the subject of death of cinema he uses the black comedy devices

and a low-tech aesthetics of film production on 8mm-limiter and 16-millimeter film as a special device.

"I am more interested in the cinema of the distant past. I'm afraid nothing can be changed. The technological advancement is unavoidable; with every year better video equipment will appear. This technical accessibility of the illusion of reality with its primitive direct impact on the organs of perception tears homo sapiens from his natural roots, immersing him ever deeper into a virtual cyber helmet".

(Evgeny Ufit)

Yuri Kalendarev and Evgeny Ufit's work "Silent Horizon" is a work of poetry, creating a unique audio-visual space.

The short film by **Anri Sala (Albania/France)** allows the viewer to look into a dialogue of assumed lovers, when her question is drowned in his drumming, or maybe the drum beat was his answer.

Anri Sala is interested in the dissonance of what is said and what is left unsaid. What is hidden behind a word, a sound, a movement? In his work "Intervista – finding the words" (1998) the author turns to archive footage of his mother. She gives an interview at a Communist party congress. There was one thing lacking in the film – its sound. Sala wanted to know what was his mother talking about. Nobody from the congress could help him, so he decided to go to a deaf-mute school. There the students with the help of their teacher watch the video and lip-read and then decipher the words.

"Some places have no buildings or dates to be remembered, but they produce their own soundtrack. These words, taken from Anri Sala's notes on his work "Air Cushioned Ride" (2007), highlight the growing importance that sound occupies in the Albanian artist's practice. At Chantal Crousel, videos such as "Mixed Behaviour" (2003), "Now I See" (2004) and "Long Sorrow" (2005) – that feature, respectively, a DJ on a rooftop in New York during the New Year's Eve's fireworks, Icelandic rock band "Tranbant" on stage and free jazz saxophonist Jemeel Moondoc suspended from the facade of a building in a suburb of Berlin – see Sala continuing his exploration of the relation between sound and space".

Anri Sala, Freeze, 09.04. 2008 by Christophe Gallois

In **Ilya Permyakov (Russia)** video work "Translations" a projectionist, reflected in the glass of the projection window, is busy rewinding the film. Beyond the window in the auditorium a film is shown which remains invisible for the viewer. Upon the glass the scenes of the film are reflected in shapeless patterns. An indistinct hum is heard, muffled by the projection equipment's chirp. The only thing heard distinctly is a synchronic translation of the film.

"The viewer tries on the expert's costume, and the critical bathos of perception is heightened in him (sometimes it is brought to comic mechanicality). All these processes are developing the system of feedback between a work, its author and the audience, they define and refine its rules of functioning, mark some exceptions from those rules as acceptable and some as taboo".

(Ilya Permyakov)

иллюзии реальности, с ее примитивным прямым воздействием на органы восприятия, отрывает гомо сапиенса от природных корней, все глубже погружая его в виртуальный кибершлем»

(Евгений Юфит)

Работа **Юрия Календарева и Евгения Юфита** Silent Horizon – поэтическое произведение, создающее неповторимое акустическо-визуальное пространство. Короткий фильм Анри Сала (Албания/Франция) позволяет заглянуть зрителю в разговор предполагаемых возлюбленных, когда вопрос одного утонул в барабанном бое другого, или, возможно, барабанный бой был ответом.

Анри Сала интересуется диссонансом сказанного и недосказанного. Что кроется за словом, звуком, движением? В своей работе «Интервью» (в поиске слов), 1998 автор обращается к старой киноплёнке, на которой заснята его мать. Она даёт интервью на конгрессе Коммунистической партии. В фильме не хватало одного – звука. Сала хотел узнать, о чём говорит его мать. Так как никто из тех, кто присутствовал на конгрессе, не мог ему в этом помочь, он решил отправиться в школу для глухонемых. Там глухонемые, с помощью учителя, смотрят видео, читают по губам, а затем расшифровывают слова.

«С некоторыми местами не связаны интересные здания или памятные даты, но у них свой собственный звуковой ряд». Это слова из заметок Анри Сала о его работе «Поездка с воздушной подушкой» (2007) отмечают растущую важность звука в творчестве албанского художника. В галерее Шанталь Крусель экспонируются такие его видеоработы, как «Смешанное поведение» (2003), «Теперь я вижу» (2004) и «Долгая печаль» (2005), в которых показан диджей на крыше здания в Нью-Йорке во время новогоднего фейерверка, исландская рок-группа «Транбант» во время концерта и фри-джазовый саксофонист Джемиль Мундок, подвешенный на фасаде здания в пригороде Берлина – во всех этих работах Сала продолжает исследование взаимоотношений между звуком и пространством».

(Анри Сала. «Фриз», 09.04. 2008, Кристоф Галуа)

В работе «Переводы» **Ильи Пермякова (Россия)** кинемеханик, отраженный в стекле проекционного окошка, занят перемоткой пленки с одной катушки на другую. За окошком, в кинозале, идет невидимый зрителю фильм. На стекле расплывчатыми пятнами отображаются кадры этого фильма. Доносится невнятный гул, заглушенный стрекотом проекционного аппарата. Единственное, что слышно отчетливо, – это голос переводчика, работающего синхронно с фильмом.

«Зритель примеряет на себя костюм эксперта, в нем усиливается (а часто и доводится до комической машинальности) критический пафос восприятия. Все эти процессы разрабатывают систему обратной связи между произведением, его автором и публикой, уточняют и утончают нормы ее функционирования, маркируют одни исключения из этих норм как допустимые, а другие как табуированные».

(Илья Пермяков)

Третье кино / Видеоискусство как слепок с реальности

(Ермолаевский, 3-й этаж)

- **Ранбир Калека (Индия)** – «Он был хорошим человеком», «Приятное беспокойство»

- Алмагуль Менлибаева (Казахстан) – «Молоко для ягнят»
- Таус Махачева (Россия) – «Рехлен» (от аварского – «стадо»)
- Елена Ковылина (Россия) – «Сукины дети»
- Харун Фароки, Антье Эйман (Германия) – «Пир или полет»
- Йоханна Биллинг (Швеция) – «Ничто без твоего ритма».
(Гараж)
- Эйя-Лииза Ахтила (Финляндия) – Annunciation

Есть мнение, что актуальность видеоарта заключается в стратегии художника. Это – стратегия выживания современного искусства и художника в пространствах массмедиа и новых информационных технологий. В этом разделе выставки видеоарт – это технология самоидентификации художника. Вопрос, в какой мере технология «идеологична», является одним из базовых.

«Начиная с Марселя Дюшана вопрос о том, что такое искусство, а что таковым не является, – вопрос неактуальный. Сегодня мы находимся в зоне эстетизации политики. Левые и правые, официальные и неофициальные – все старательно создают свой образ. Где политизация искусства переходит в эстетизацию политики, наверняка, никто не скажет. Это изначально нестабильная зона».

(Борис Гройс)

Можно сказать, что видеохудожники, начиная с 1960-х, становятся летописцами альтернативной культуры и истории. Это еще одно направление, через которое видеоарт определяет свою роль в мире, – летопись искусства как движения против. Это и документация социальной реальности художественными методами, радикальными перформансами часто с участием зрителя.

Авторов начинают интересоваться медиа и артефакты – процессы, которые связаны с медиаматериалом как таковым.

«В своем первом воплощении видеокамерная революция принесла с собой невероятно могущественное орудие возмездия. Среди десятков дел, расследованию которых способствовали «бытовые» медиа, были избиение Родни Кинга, нападения на гомосексуалистов, случаи полицейской жестокости и неонацистские погромы. Казалось, что домашнее видео стало великим уравнивателем. Где бы ни случилась несправедливость, там жужжала видеокамера. Ничто никому не могло сойти с рук».

(Автор книги «Медиавирус!» Дуглас Рашкофф)

Видеокультура, с ее коммуникационным потенциалом, позволяет использовать видеосредства в качестве инструмента социального взаимодействия. Медиаарт начинает выступать посредником между обществом и государством, социумом и властью, работая и с языком и со средствами доступными большинству.

Авангардный кинорежиссер Харун Фароки (Германия) давно оставил кинематограф и перешел в область видеоарта и мультимедийного искусства.

В шестизэкранной видеоинсталляции «Пир или полет» перед зрителем проходит ряд трагических героев. Деконструируя фильмы Антониони, Фассбиндера, Вима Вендерса, Альтмана – автор изучает природу суицида, деконструирует образ героя. Каждая проекция по отдельности интересна, но вместе они создают уникальную симфонию изображения и звука. Фароки монтирует подборку кино-материала на тему суицида, анализируя сам процесс рождения кинопроизведения. «Кто-то препарирует птицу, чтобы съесть ее, – говорит он. – Кто-то – чтобы научиться летать».

Режиссер представляет материал таким образом, чтобы побудить зрителя к личному прочтению.

The Third Cinema/Video Art as a Cast of Reality

(Yermolaevsky, 3rd floor)

- Ranbir Kaleka (India) – *He was a Good Man, Sweet Unease*
- Almagul Menlibaeva (Kazakhstan) – *Milk for Lambs*
- Taus Machacheva (Russia) – *Rekhyen*
- Elena Kovalina (Russia) – *Sons of a Bitch*
- Harun Farocki (Germany) – *Feasting or Flying*
- Johanna Billing (Sweden) – *I'm Lost without your Rhythm*
(The Garage Centre)
- Eija-Liisa Ahtila (Finland) – *Annunciation*

Some think that video art relevance is in the artist's strategy. This is contemporary art's and artist's strategy of survival in the space of mass-media and new information technologies. In this section of the exhibition video art is a technology for construction of the artist's identity. The question as to how "ideologically infused" technology is remains one of the fundamental problems.

"After Marcel Duchamp the question of what is art and what isn't is relevant no more. Today we are in the territory of politics' aesthetization. The left and the right, official or informal – everybody is painstakingly creating their own image. Where does the politicization of art turn into aesthetization of politics nobody could say definitely. This is initially an unstable zone".

(Boris Groys)

One may say that video artists have as early as 1960s become chroniclers of an alternative culture and history. This is yet another direction through which video art defines its role in the world – a chronicle of art as an opposition movement. This includes documenting social realities by artistic means – by radical performances, often with audience participation.

Authors became interested in media and artifacts – processes connected with media material as such.

"In its first incarnation the video camera revolution brought with it an incredibly potent vengeance weapon. Among the dozens of cases where "household" media helped the investigation were the Rodney King beating, attacks on homosexuals, instances of police brutality and neo-Nazi pogroms. It seemed that home video has become the great equalizer. Wherever an injustice occurred, a video camera buzzed. Nobody could get away with anything."

(Douglas Rashkoff, author of the "Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture")

Video culture with its communicative potential allows the use of video devices as a tool of social interaction. Media art begins to mediate between society and state, environment and power, working with language and means accessible to the majority.

The avant-garde filmmaker Harun Farocki (Germany) has long ago left cinema for video and multimedia art. In his *Feasting or Flying* six-screen installation the viewer sees a range of tragic characters. Deconstructing films by Antonioni, Fassbinder, Wenders and Altman the author studies the nature of suicide and deconstructs the image of a hero. Each projection is interesting on its own but it is together

that they create a unique image and sound symphony. Farocki edits the selection of film footage on the subject of suicide, analyzing the process of a cinematic work's birth. "Some dissect a bird in order to eat it, others in order to discover how to fly".

The filmmaker presents his material in such a way as to induce a personal reading in the viewer.

"The shots and sequences we collected were on one subject: the man who kills himself. When it comes to suicide, the film-man might be said to make up for everything he lacks in depth of emotion and expressiveness compared with the film-woman. Motifs from wholly dissimilar films are distributed over several screens in the space. For instance, there's the man walking into a room because he wants to be alone, or the man walking in silence and being followed by a camera determined to pick up an answer scarcely surrendered – if indeed the film narrative is posing a question. The cultural technique of distributing over space in order to anchor something in the consciousness was already cultivated by the ancient Greeks. We use it with the intention of arriving at a new film: one about the man who has used up any further freedom of action."

(Harun Farocki and Antje Ehmann, 2008)

"Annunciation" (2010) is the latest work by **Eija-Liisa Ahtila (Finland)**. On three screens Ahtila plays out the history of a woman staging an amateur play about the Annunciation. This work could be an example of a fine auteur cinema, if not for Ahtila's drawing the viewer's attention to the destruction of classic narrative properties in her work. This polyscreen film demands a deep viewer concentration on the many voices and plots overlaying one another. Eija-Liisa Ahtila explores in her work such human manifestations as love, sexuality, envy, anger, vulnerability and reconciliation.

A viewer is offered a look inside the minds of people caught at the moments of psychological instability (for example, in the film *Anne, Aki, and God* the mind of the mentally unstable Aki creates a fictitious reality, gradually the border between fact and fiction disappears and the fantastic characters go out of Aki's head into the world... They tell the protagonist that his future mission is to take Hollywood under control, because Hollywood controls all human fantasies).

"For something to get started, one must merely begin and connect with a thing that isn't yet – as far as one knows, at least. And to write more about it. How does one know what things are, unless they're already familiar? What does one know of them at that stage? How do such things exist? How to get next to them and engage in dialogue – on what and in whose language? One instinctively approaches such things through the familiar, the known – at times with such precision and force that one can see from a single angle only, in one direction, all things in a clear order – one thing in front, another just behind it, and so on – in perspective. Can something already familiar fulfill the criteria for a miracle? Can one be shaken with surprise by something one knows through and through? What does one see then? Perhaps one encounters a question, which one cannot understand. Or an image of something that begins to puzzle the mind. They are displayed somewhere, where they can be discovered, and then one waits to see who comes to look at them. And how they look at them."

("The Annunciation", narrator's voice over)

«Надры и эпизоды, которые мы отобрали, все посвящены одной теме: мужчине, совершающему самоубийство. Когда доходит до суицида, мужчина в кинематографе, можно сказать, возмещает весь эмоциональный накал, которого ему не хватает в сравнении с женщиной по глубине и силе экспрессии. Фрагменты из совершенно разных фильмов распределены на несколько экранов в пространстве. Например, на одном человек входит в комнату, так как хочет остаться один, в другом кто-то еще молча идет, а за ним следует камера, надеясь получить ответ, очень редко на самом деле получаемый, – если вопрос вообще ставится в кинонарративе. Культурная техника распределения чего-либо в пространстве для закрепления этого в сознании была известна уже в Древней Греции. Мы используем ее с намерением создать новый фильм о человеке, который исчерпал свободу действий».

(Харун Фароки и Антье Эйман, 2008)

«Благовещение» (2010) – последняя работа **Эйи-Лиизы Ахтилы (Финляндия)**. На трех экранах Ахтила разыгрывает историю женщины, которая ставит любительский спектакль о Благовещении. Это произведение могло бы служить образцом хорошего авторского кинематографа, если бы Ахтила не акцентировала внимание зрителя на разрушающихся в ее работах классических признаках кинематографического нарратива. Этот полиэкранный фильм требует глубокой концентрации зрителя на множестве пересекающихся голосов и сюжетов, накладывающихся один на другой.

Эйя-Лииза Ахтила рассматривает в своем творчестве такие человеческие проявления, как любовь, сексуальность, зависть, гнев, уязвимость и примирение. Зрителю предлагается заглянуть внутрь сознания людей, застигнутых в моменты психологической неустойчивости (например, в фильме «Анне, Аки и Бог» разум умалишенного Аки создает вымышленную реальность, постепенно граница между вымышленным и реальным стирается и фантастические персонажи выходят у Аки из головы... они сообщают герою, что его задача в будущем – взять под контроль Голливуд, поскольку именно Голливуд контролирует все фантазии человеческого рода).

«Чтобы что-то началось, нужно просто приступить к делу и установить связь с тем, чего еще не существует, – насколько нам известно, по крайней мере. И написать об этом больше. Как узнать, каково что-то на самом деле, если оно нам до сих пор неизвестно? Что ты знаешь об этом на данный момент? Как именно существует нечто подобное? Как подойти к нему и вовлечь в диалог – на каком языке? Инстинктивно подходишь к чему-то новому через знакомое, известное – иногда с такой точностью и силой, что можешь видеть его только под единственным углом зрения, в одном направлении, все в четком порядке – что-то спереди, что-то сразу за ним и т.д. Однако может ли что-то знакомое соответствовать критериям чуда? Можно ли быть ошарашенным чем-то, что известно насквозь? Что же тогда ты видишь? Может быть, ты сталкиваешься с проблемой, которую не можешь понять. Или изображением чего-то, что приводит тебя в недоумение. Оно отображается где-то, где его можно обнаружить и тогда ждешь, кто придет посмотреть. И как будет смотреть».

(«Благовещение», голос за кадром)

Елена Ковылина (Россия) – художник перформанса устраивает радикальные акции с самой собой в главной роли: то предлагает каждому желающему ударить себя в лицо, то – стоит с петлей на шее и призывает посетителей выбить табуретку у себя из-под ног.

В отличие от актрисы, Ковылина не играет – она совершает абсолютно реальные действия, которые ничего, кроме них самих, не изображают. Только перечисление ее художественных проектов напоминает милицейскую сводку: поджог, хулиганский ужин за подвешенным к мосту столом. Этим небезопасным образом она привлекает медиавнимание к неким, беспокоящим ее, социальным знакам. Продолжая традиции феминистского искусства Запада, художник исследует гендер и проблематику тела.

«Я сама конструирую непредсказуемый конец, у моих перформансов изначально двоичная система: либо да, либо нет. Либо утону, либо спасут. Либо мне набьют морду, либо я. Зная московскую публику, я сознательно иду на жертву. Близость опасности – не центральное переживание, здесь важнее наглядная иллюстрация социальных и политических идей, которую я вкладываю. Работы, связанные с риском и болью, на практике оказываются лучшими, самыми доходчивыми медиа. Цель в том, чтобы зритель в неприятной для него ситуации сделал правильный выбор. Чтобы он твердо сказал: нет, я не выйду на ринг, я не выйду стул из-под ее ног, я не возьму ружье. Убивать и причинять боль – это плохо, я не поддамся на твою провокацию. Такова идеальная публика, но я такой не встречала»

(Елена Ковылина).

Тaus Махачева (Россия) снимает на видео собственные перформансы. В работах «Ковер», «Наракуль», «Бег», «Рехлен», «Пространство торжества» Махачева посещает свадебные залы Махачкалы (переодевшись в белый кокон) или скачет на коне по бескрайней степи (нарядившись непонятным мохнатым существом). Видео «Рехлен» (от аварского «стадо») Тaus Махачевой драматизирует отношения «свой-чужой» в рамках национальной культуры. Чтобы пробраться в отару овец чужаку приходится надеть дагестанскую пастушью шубу и встать на четвереньки. Зачем он идет на это и на что готов, чтобы быть включенным в это сообщество?

«Мне неинтересно искусство, которое говорит с позиции правды, я никогда не предъявляла претензий на правду. Конечно, мои работы порождены контекстом, в котором я сегодня работаю, порождены моей культурной идентичностью, и было неясно, как эту инаковость можно представить в абсолютно другой среде. В моих работах много субъектов, которые подражают животным в попытке наладить коммуникацию. Много субъектов, которые прячутся, камуфлируются в попытке быть принятыми другим сообществом, как в видеоработе «Рехлен» (от аварского «стадо», 2009) перформер, накрытый старой дагестанской шубой из овчины (она называется «тимуг»), ползает по заснеженному полю в отаре овец».

(Тaus Махачева)

«Он был хорошим человеком» **Ранбира Калеки (Индия)** – это традиционное живописное полотно, которое не хочет оставаться таковым в эпоху движущихся образов, но и никак не хочет обретать кинематографическую форму. Человек вдвигает нить в иглоу, всего миг – и он просунет ее в игольное ушко. На это живописное произведение проецируется его собственный видеодубликат. Цифровое изображение постепенно трансформирует оригинал, мелькают силуэты зрителей, исторические образы, меняется освещение.

В данном случае, одна из функций художника – делать нечто невидимое видимым. Автор видоизменяет живописное полотно, взаимодействуя с историей. Он проецирует на свои собственные холсты мерцающие видеообразы, которые несут в себе травмы тяжелой истории диаспоры и миграции. История не фиксируется, но и не оста-

Elena Kovylyina (Russia) is a performance artist; she organizes radical actions with herself as the main character: now suggesting that everybody hits her in the face, now standing with a noose around her neck on a stool, appealing to visitors to kick the stool from under her.

Unlike an actress Kovylyina is not acting – she performs absolutely real actions which do not portray anything beside themselves. Just a list of her projects reminds one of a police report: arson, a disruptive dinner at a table suspended from a bridge. In this unsafe way she attracts mass media attention to certain social signs which she cares about. Following the traditions of feminist Western art the artist explores problems of gender and body.

“I myself construct an unpredictable outcome; my performances initially have a binary system: it's either yes or no. Either I drown or I will be rescued. Either they beat me up, or I beat them up. Knowing the Moscow audiences I consciously prepare myself for a sacrifice beforehand. The proximity of danger is not the central emotion, what is more important is a graphic illustration of social and political ideas that I put in a work. The works connected with risk and pain are practically best, the most straightforward media. The aim is for the viewer who is placed in an unpleasant situation to make a right choice. For him to say decisively: no, I'm not going to fight, I won't kick that chair from under her, I won't take this gun. To kill and to hurt is evil; I'm not rising to it. That's an ideal audience, the one I've not met yet”.

(Elena Kovylyina)

Taus Makhacheva (Russia) films her own performances. In her videos “Carpet”, “Astrakhan”, “Run”, “Reklen”, “The Space of Celebration” Makhacheva visits Makhachkala's wedding halls (dressed in a white cocoon) or rides a horse through vast steppe (dressed as an unidentifiable fur-covered creature). Taus Makhacheva's “Reklen” video (from the Avar word for “herd”) dramatizes the relation of “us and them” in the framework of a national culture. To insinuate himself into a flock of sheep a stranger has to put on a Dagestan herdsman fur coat and stand on all fours. Why is he doing this and what is he ready to do to be included into this society?

“I am not interested at all in art that speaks from the point of truth and I never had laid any claims to truth. Of course my works are born out of the context in which I work today, out of my cultural identity and it was not clear how to present this otherness in an absolutely different environment. There are many subjects in my works that imitate animals in an attempt to establish communication. Many subjects hide, disguise themselves in their attempts to be accepted by another community, as in the “Rehlen” video (from the Avar word for “herd”, 2009) where a performer covered by an old Dagestan sheepskin coat (timug) crawls through a snow-covered field in a flock of sheep”.

(Taus Makhacheva)

“He was a Good Man” by **Ranbir Kaleka (India)** is a classic painting which doesn't want to stay as it is in the era of moving images, but will not get a cinematic form either. A man treads a needle – another moment and he will succeed; upon this painting its video double is projected. The digital image gradually transforms the original, viewers' silhouettes and historical scenes are glimpsed, and the lighting is changed.

In this case one of the artist's functions is to make visible something invisible. The author transforms the canvas of a painting in an interaction with history. He projects

pulsing video images upon his own canvases, the images that carry traumas of a hard history of Diaspora and migration. The history is not fixed nor does it remain unchanged. The dialogue with history allows us to look differently on our present.

Between projection and painting, in Kaleka's work, the image-surface becomes the site of an acute, electrically unstable presencing. In attending to the precariousness of the image, its ontological indeterminacy, the probabilism attendant on its address to us and our reading of it, Kaleka invites us to reflect on startling questions about the nature of the individual subjectivity and the nature of everyday experience, with its not-always registered densities of choice, dream, reverie and delusion

(Ranjit Hoskote)

The video artist **Almagul Menlibaeva (Kazakhstan)** is interested in all national and distinctive, not only Kazakh but also symbols from various other cultures which encounter each other. The artist puts on national costumes of various peoples in various situations. In Venice she went around in jacket and high heels and felt her body and mind were very tired. In Kazakhstan she put a Uyghur dress on and instantly felt better ("it relaxes your head"). Now she dresses inconspicuously – "when you are not seen it gives you an opportunity to watch the others".

"*Milk for Lambs*" (2010) is an artistic rendering of one of the Tengriism (sky religion) myths. This religion peculiar feature was division of the universe into three zones: the heavens, the earth, the subterranean, each perceived in turn as visible or invisible. Almagul defines her genre as a "punk-romantic Shamanism". She has created a certain concept which gives her freedom of thinking.

"When you look into the camera you watch everything – who turned where, how people are dressed, how they look at you, the style of their clothing, unspoken emotions and feelings. All these you record, edit, combine and create a new reality".

(Almagul Menlibaeva)

It's hard to say what interests Johanna **Billing (Sweden)** more – experimental music or dance, performance arts or social studies. For one of her projects she invited graduates from the Stockholm Art College, young people of various professions, often clumsy and awkward. They rehearsed an experimental dance together and Johanna Billing watched the results. For another work she sent Edinburgh musicians and green-horn sailors on their first sea voyage accompanied by an ironic commentary of "*This is how we walk on the moon*" soundtrack. In most of her works the artists emphasize events that are separate from life's everyday and proper flow, awkward situations and situations of discord.

At the "*Expanded Cinema*" exhibition in the "I'm Lost Without Your Rhythm" video the very process of preparation for a dance performance filmed in several days is presented. The audience was invited to watch rehearsals and it was suggested the viewers get involved into the context of this dance performance.

As the emergence of documentary film produced the effect of "approaching reality" in feature film, so did the emergence of video demand a "return to real-

ется неизменной. Диалог с историей позволяет по-новому взглянуть на настоящее.

«Пространство между проекцией и картиной в работе Калеки становится местом сильного, электрически нестабильного присутствия. Во внимании к ненадежности образа, его онтологической неопределенности это пробабилистское мировоззрение ждет от художественного образа его обращения к нам и нашего прочтения, а сам Калека приглашает зрителя поразмыслить над пугающими вопросами природы индивидуальной субъективности и повседневного опыта, с его не всегда констатируемой необходимостью выбора, мечты, покоя и заблуждения».

(Ранджит Хоскоте)

Видеохудожницу **Алмагуль Менлибаеву (Казахстан)** интересует национальное и самобытное, причем не только казахское, но и символы разных других культур, которые сталкиваются друг с другом. Художница одевает национальные костюмы разных народностей в разных ситуациях. В Венеции она ходила в пиджаках, на высоких каблуках и ощущала как устали ее тело и сознание. В Казахстане – надела уйгурское платье и замечательно себя в нем почувствовала («это расслабляет голову»). Теперь одевается неприметно – «когда тебя не видят, есть возможность наблюдать за другими».

«Молоко для ягнят» (2010) – это художественное переосмысление одного из мифов тенгрианства – религии, выразительной особенностью которой являлось выделение трех зон Вселенной: небесной, земной и подземной, каждая из которых, в свою очередь, воспринималась как видимая или невидимая. Алмагуль определяет свой жанр как панкромантический шаманизм». Для себя она вывела определенное понятие, которое дает ей свободу мышления:

«Когда смотришь в камеру, наблюдаешь за всем – кто как повернулся, что надел, как жуёт, как взглянул, стилями одежды, невысказанными эмоциями, чувствами. Все это фиксируешь, монтируешь, соединяешь и делаешь новую реальность».

(Алмагуль Менлибаева)

Неизвестно, что больше всего интересует **Йоханну Биллинг (Швеция)**, экспериментальная музыка или танец, перформативные искусства или социальные науки. Для одного из своих проектов она пригласила выпускников стокогольмского колледжа искусств, молодых людей самых разных специальностей, часто неуклюжих и неловких. Они репетировали вместе экспериментальный танец, и Йоханна Биллинг наблюдала, что получится в результате. Для другого произведения она отправила эдинбургских музыкантов и матросов-новичков в их первое морское путешествие под ироничный комментарий саундтрека фильма «Вот так мы идем по луне». В большинстве своих работ художница концентрирует внимание зрителя на событиях, которые выпадают из обыденного и правильного течения жизни, на неловких положениях и на ситуациях разлада.

На выставке «Расширенное кино» в видео «Ничто без твоего ритма» представлен сам процесс подготовки к танцевальному перформансу, заснятый в течение нескольких дней. Аудиторию приглашали участвовать в наблюдениях за репетициями и ей предлагалось вмешиваться в сам контекст танцевального перформанса.

Как появление документального кино оказало эффект «приближения к реальности» на кино художественное, – так же и появление видео потребовало «возвращения к реальности» от ТВ. Первые режиссеры-документалисты (Флаэрти, Грирсон) открыли возможность посещать скрытые уголки мира и показывать жизнь «такой,

как она есть», и также первые видеоактивисты, снимая трясущуюся хронику «с плеча», создали моду на «DIY» («Do It Yourself» – «сделай сам») и заразили ею телехронику, рекламу, MTV, авторский кинематограф (в частности, «Догму»).

Симулированная реальность / Другой герой

(Ермолаевский, 4-й этаж)

- **Арев Манукян (Канада)** – «Белая ночь»
- **Борис Элдаксен (Германия)** – «Это не Cure» / «Это не исцеление»
- **Провмыза (Россия)** – «Подснежник»
- **Виктор Алимпиев (Россия)** – «Вот»
(Гараж)
- **Ян Фудун (Китай)** – «Пятая ночь»

Социальную реальность часто сравнивают с замкнутой интерактивной инсталляцией. Как и всякий художественный авангард, видеоарт пытается преодолеть сложившиеся стереотипы и штампы, вырваться в реальность, в самую жизнь. Постепенно появляется новый герой, создающий новые события на пересечении изображения и звука, возникает новая симулированная реальность. Само время в работах медиахудожников не стоит на месте, а как бы разворачивается и расширяется.

Галина Мызникова и Сергей Проворов – «Провмыза» (Россия) в своих работах («Отчаяние», «Воодушевление», «Подснежник») стирают грани между мыслью, переживанием и созерцанием. Художники создают свой метод одушевления природы. Они стараются остановить время или хотя бы замедлить его, особенно для уставшего человека. Авторы создают для зрителя иное, скрытое от глаз измерение: «современное поколение зрителей не готово к «отдохновению», но оно наполнено неосознанной тоской по жизненной необходимости выключаться и исчезать...».

«Подснежник» – новая работа дуэта – рассматривает сам способ, каким человек видит и воспринимает окружающий мир. Эта работа – об «отстраненности» и «дистанцировании» как методах.

Белые стены, отражающие доминирующую белоснежную авторскую проекцию...

Изображения, отражающиеся в лучах белизны...

Вертолет – как метафора гнетущей технологии...

«Монтажные «аттракционы» оказываются враждебными. Действие становится маловажным, изображение открывается внутреннему взгляду. Если говорить о «Воодушевлении», то нас «воодушевила» живопись префаэлитов. В «Отчаянии» вы можете угадать брейгелевскую визуальность и уловить воспоминания о ранней киноэстетике Миклоша Янчо».

(Галина Мызникова и Сергей Проворов)

В играх с категориями «художественного», «кинематографического» и «технологического» **Арев Манукян (Канада)** бросает вызов воображению. Его видео «Белая ночь» сделано в стилистике черно-белого кинематографа 50-х, однако история о внезапном чувстве, возникшем между двумя незнакомыми людьми, передана с помощью новейших компьютерных технологий.

Фильм захватывает ультрамедленным воспроизведением движения, герои в нереальном пространстве притягиваются друг к другу с таким магнетизмом, что ничто вокруг – ни биение стекол, ни скорость транспортного потока не могут удержать их друг от друга.

ity' from the television. The first documentary filmmakers (Flaherty, Grierson) have discovered a possibility to visit the hidden nooks of the world and show life "as is", and so did the first video activists by shooting a trembling chronicle "off-shoulder" create a "DIY" fashion and infect TV newsreels, advertisements, MTV and auteur cinema with it (for instance, the Dogma).

Simulated Reality/Another Hero

(Yermolaevsky, 3d floor)

- **Arev Manoukian (Canada)** – *Nuit Blanche*
- **Boris Eldaksen (Germany)** – *No Cure*
- **Provmyza (Russia)** – *Enthusiasm*
- **Viktor Alimpiev (Russia)** – *Vot*
(The Garage Centre)
- **Yang Fudong (China)** – *Fifth Night*

Social reality is frequently compared to a closed-circuit interactive installation. As any artistic avant-garde, video art, too, tries to overcome the existing stereotypes and clichés, to break through to reality, to life itself. Gradually the new hero emerges, creating new events at the crossroads of image and sound, and new simulated reality appears. In the works of media artists time itself doesn't stand still, it unfolds and expands.

Galina Myznikova and Sergey Provorov – «**Provmyza**» (Russia) erase the border between thought, experience and contemplation in their works («*Despair*», «*Enthusiasm*» and «*Snowdrop*»). The artists create their own method of nature personification. They try to stop the time altogether or at least to slow it down, especially for a tired man. The authors create another dimension hidden from the eye for their viewer: «the contemporary generation of viewers is not ready for «repose», but is filled with an unconscious yearning for a vital necessity to shut down».

«*Snowdrop*» – the duo's new work – explores the way in which a man sees and perceives the surrounding world. This work is about «distancing» and «detachment» as methods.

White walls reflecting a dominant snow-white author's projection...

Images reflected in the white rays...

A helicopter as a metaphor of the oppressive technology...

«Montage attractions» can prove to be hostile. Action becomes unimportant; the image opens to the inner eye. Talking of «Enthusiasm» we were inspired by the Pre-Raphaelite paintings. In «Despair» you can trace the Breughel visuality and catch glimpses of early Miklós Jancsó film aesthetics».

(Galina Myznikova and Sergey Provorov)

Playing with the categories of «artistic», «cinematic» and «technological» **Arev Manoukian (Canada)** challenges the imagination. His «*Nuit Blanche*» video is stylized to look like the black-and-white films of the 1950s, but the story of a sudden infatuation of the two strangers is told using the state-of-art digital technology.

The film fascinates by its ultra-slow reproduction of movement, the characters situated in an unreal space are drawn to each other with such a magnetism that nothing around them – nor the glass breaking, nor the speed of the traffic – can hold them apart. «I wanted to take that moment of attraction and stretch it in a hyper-real fantasy where things unfold like slow

moving photographs. I wanted to create something beautiful within the cliché. It is a daydream put on film that turned out exactly how we imagined it".

(Arev Manoukian)

Based on the structure of karaoke, "*No Cure*" by **Boris Eldagsen (Germany)** features people singing the lyrics of three songs by The Cure. The composer who wrote the score used leitmotifs of Richard Wagner's opera "*Götterdämmerung*" (Twilight of the Gods) to accompany the lyrics. Boris Eldagsen has 80-year-old Germans singing these songs. A word-play on the title, the work refers to the problems of life and decline, greatness and memory.

"I consider myself to be a bridge between the generations. With each overkill of visual information you will have a rise of meditative strategies against it. Extremes will always be followed by their opposites. As an artist it is better to look into yourself than to look out for a particular audience. Be timeless and you will be current".

(From an interview with Boris Eldagsen, MediaArtLab, 2011)

For **Viktor Alimpiev (Russia)** his videos are like miniature literary works. In "*Vot*" a group of five actors performs a vocalise, a musical composition composed of vowels only. At some point a viewer reads clearly a vocalise analogue to the word "*vo!*", emphasized by the musical and compositional logic – the voices synchronize and sound in accord. The actors restrain and support each other. Theater companies, according to the author, "are an amazing kind of team. This is not friendship, nor love or hate... It is something a bit artificial, a bit simulated... This is something special. Like a score is in music."

"We touch an artwork with our gaze "just as much as we can" and take the memory back with us. In other words, we try to commit it to memory. You don't have to commit a film to memory – we are in its power as we watch it, the quality of our memory of it is not our job. "

(Viktor Alimpiev)

Films by **Yang Fudong (China)** are visually beautiful meditations on the philosophic questions of existence, transferring viewers' attention from the outer world of his characters to their inner world. The seven-screen "*Fifth Night*" is made in a film-noir style. The author recreates its atmosphere so that the viewers could enjoy the aesthetic frames, the vintage Shanghai exotics and the sophisticated philosophical problems, the vague and rippled combinations of light and shadows which hide more than they reveal.

The filming was realized using three horizontally directed cameras to create an impression of an object's movement through space (the first camera is focused on the landscape, the second on the moving frame, the third – on the object itself). Yang Fudong calls this a "multi-angled vision" – he introduces new elements, the picture becomes more and more multi-layered and deep, the image revolves inside another image.

Where, before me, are the ages that have gone?
And where, behind me, are the coming generations?
I think of heaven and earth, without limit, without end,
And I am all alone and my tears fall down.

Chen Ziangu. On a gate-tower at Yuzhou

«Я хотел взять момент влечения и растянуть его в гиперреальную фантазию, в которой действие раскрывается как будто в медленно движущейся фотографии. Я хотел создать нечто прекрасное из штампа. Это мечта, воплощенная в фильме, которая оказывается именно такой, какой мы ее представляли».

(Арев Манукян).

Структура работы **Бориса Элдагсена (Германия)** «Это не Cure»/ «Это не исцеление» основана на караоке-исполнении песен группы «The Cure». Композитор, написавший для них музыку, использовал мелодии тетралогии Вагнера «Сумерки богов», а у Бориса Элдагсена эти песни поют восьмидесятилетние немцы. Играя словами, заложенными в названии, он отсылает к проблематике жизни и угасания, величия и памяти.

«Я считаю себя мостом между поколениями. С каждой передозировкой визуальной информации будут расти медиастратегии противостояния. За экстремумом всегда следует его противоположность. Для художника лучше вглядываться в себя, чем искать извне свою публику. Будьте вне времени – и вы будете актуальны».

(Из интервью Бориса Элдагсена «МедиаАртЛаб», 2011)

Для **Виктора Алимпиева (Россия)** его работы – это маленькие литературные произведения. В работе «Вот» группа французских актеров исполняет вокализ – музыкальную композицию из одних гласных звуков. В какой-то момент зритель четко прочитывает некий вокальный аналог слова «вот», выделенный музыкальной и композиционной логикой, и именно тогда голоса синхронизируются и звучат согласнo. Актеры сдерживают и поддерживают друг друга. Театральные трупы, по словам автора, – «это удивительное состояние коллектива. Это не дружба, не любовь, не ненависть... Это нечто искусственное, симулированное... Это что-то особенное. Как в музыке – партитура».

«Произведение искусства мы трогаем взглядом «как можем» – и уносим с собой воспоминание. Другими словами, мы стараемся его запомнить. Кинофильм запоминать не нужно – пока мы смотрим фильм, мы в его власти, качество воспоминания о нем – не наша работа».

(Виктор Алимпиев)

Фильмы **Яна Фудуна (Китай)** – визуально красивые медитации на философские вопросы бытия, перевод внимания зрителя с внешнего мира героев на внутренний. Семизэкранную работу «Пятая ночь» автор снимает в стилистике фильмов-нуар. Он воспроизводит их атмосферу, чтобы зрители могли насладиться эстетскими кадрами, шанхайской винтажной экзотикой, изощренной философской проблематикой, зыбкими и неясными сочетаниями света и теней, которые больше скрывают, чем показывают.

Съемка выполнена тремя камерами горизонтального направления для создания впечатления движения объекта сквозь пространства (одна камера сфокусирована на пейзаже, другая на движущемся кадре, а третья – на самом объекте. Ян Фудун называет это «многоакурсным взглядом» – он вводит новые элементы, изображение становится все более и более многослойным и глубоким, образ вращается внутри образа.

«Нашей жизни земной дни и годы проходят, спеша...
Зори в здешних краях скрыты дымкой тумана подчас...
Меж бамбуковых рощ, в храм Чжулиньский стремится душа...
Вновь сюда приходить посчастливится много ли раз?»

(Чжу Фан)

Проекты

Projects

Пространства памяти / Символические путешествия
Spaces of Memory / Symbolic Journeys



Фиона Тан

Подъем и падение

Нидерланды/Индонезия, 2009
двухканальная HD-инсталляция, цвет, стерео, 21'



Courtesy of the artist, Frith Street Gallery, London and Wako Works of Art, Tokyo. Installation photos: Per Kristiansen

«Память — это склад на фабрике времени», — говорит художница, родившаяся в Индонезии, выросшая в Австралии, живущая в Нидерландах и ставшая знаменитой настолько, чтобы представлять эту чужую для себя страну на 53 Венецианской биеннале. Для главного торгового порта средневековой Европы она создает видеоисторию о мальчике, уехавшем на восток и странствовавшем двадцать пять лет, — венецианском купце Марко Поло. Ее красочные, со многими декорациями видео становятся размышлениями о собственной идентичности «профессиональной иностранки» и декларацией постоянной темы — многовековой истории взаимоотношений между востоком и западом. В беседах с арт-критиками она рассказывает о зыбких взаимоотношениях между зрением, памятью и знанием, о ненадежности глаз, о противоречивых взаимоотношениях между словом и образом, между фактом и вымыслом.

В работе «Подъем и падение» художница изображает память — сам взгляд, обращенный в прошлое, его отношение к образам, которые мы носим в себе. Это двухканальная инсталляция, где мы видим пожилую женщину, вспоминающую свою молодость. Повседневные дела: принятие ванны, прогулка на природе, одевание — вызывают в памяти определенные эпизоды или ситуации. Образы перетекают из прошлого в настоящее и обратно. Между ними мы видим съемки текущей, пенящейся, бурлящей воды как метафоры потока памяти, становления и смерти.

Fiona Tan

Rise and Fall

Netherlands/Indonesia, 2009

HD installation, two channel, colour, stereo, 21'

Courtesy of the artist, Frith Street Gallery, London and Wako Works of Art, Tokyo. Installation photos: Per Kristiansen



"Memory is a fold in the fabric of time" – says the artist. Born in Indonesia, she grew up in Australia and now lives in the Netherlands, where she became so famous that she represented this once strange country at the 53 Venice biennale. For this major port of commerce of the medieval Europe she created a video story of a boy who went east and travelled there for twenty five years – the Venetian merchant Marco Polo. Her colorful videos with many stage sets become a meditation on her own identity of a "professional alien" and a declaration of a permanent subject – centuries-long history of relations between West and East. In her conversations with art critics she talks of the unstable interrelations between vision, memory and knowledge, of the untrustworthy eye, of contradictory relations between word and image, fact and fiction.

In *Rise and Fall* the artist examines memory – the retrospective gaze and its relationship to the images we carry within ourselves. A double projection, the work shows us an older woman who is reminiscing about her life when she was still young. Memories of particular scenes or situations are triggered by everyday activities: bathing, walking in nature, getting dressed. The images move back and forth between present and past. In between these impressions we are confronted with footage of flowing, frothing, whirling water as a metaphor for the flow of memory, for becoming and passing.

Керен Ситтер

Четыре сезона

Израиль/Германия, 2009
16:9, цифровое видео
цвет, звук, 12'



Courtesy of SCHAU ORT

«...В начале фильма «Четыре сезона» торжествует стилистика неонуара – поздний Хичкок плюс китч 80-х: пластинка играет драматичную музыку дуэта Ферранте-Тайхер, густая «киношная» кровь стекает на белые плиты пола, снег кружится в квартире, и одинокая женщина поднимается по темной, закопченной лестнице. Художница Люси Штайн в роли главной героини – беспутной голливудской красотки, беспечно надувающей алые губки, одетой в платье с леопардовым принтом и розовый свитер. «Извините, я – Люси, ваша соседка с третьего этажа. У вас музыка играла слишком громко, теперь она затихла, но все же...», – навстречу Люси встает из ванны высокий обнаженный мужчина, пена прикрывает его бедра. Любители мягкого порно по мере разворачивания этой сцены чувствуют нечто знакомое, но это не прелюдия к любовному акту – мужчина смущается и зовет какую-то женщину по имени Стелла.

В ходе фильма конфликт обнажается. Повествование переключается с истории Стеллы на трагический рассказ о разбитом сердце и убийстве в семье, напоминающий «Трамвай-желание» Теннесси Уильямса (1947), и на Люси. Голос за кадром описывает здание, используя архитектурные элементы в качестве метафор поведения людей. Катарсисом становится изображение последова-

тельно взрывающихся объектов: торта на день рождения, рождественской елки, проигрывателя. Фильм «Четыре сезона» воспекает все фальшивое, предлагает зрителю визуальные клише, сделанные «на коленке» спецэффекты и деревянную игру актеров. Но каким-то образом у Ситтер это получается трогательно, а не цинично. В ее работе подчеркиваются только отдельные моменты чувства. Как мужчина из «Четырех времен года» объясняет Стелле: «Я любил тебя тогда и я люблю тебя сейчас». Стелла отвечает: «...ты толкнул меня. Я сильно ударила головой об пол, череп треснул. [...] Ты сломал мне спину. Колени. Ты разбил мое сердце». Очевидно, что в тот момент он не любил Стеллу.

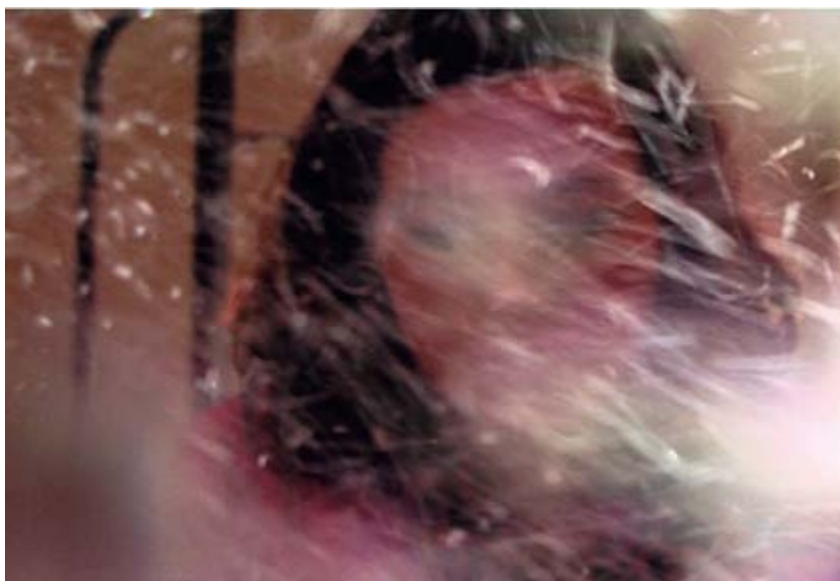
Ситтер нарочито демонстрирует конфликт стилей – снятый в домашних условиях Хичкок, голливудский гламур низкого качества, Сэмюэль Беккет в стиле мыльной оперы, мягкое порно и феминизм – она манипулирует сложившимися в культуре приемами, а результат меняется от банального к утонченному, от неловко-комического до вульгарно-сюрреалистического».

Кэти Нобл в журнале «Фриз»,
№ 123, май 2009

Keren Cytter Four Seasons

Israel/Germany, 2009
16:9, digital video
colour, sound, 12'

Courtesy of SCHAU ORT



"*Four Seasons* opens with a neo-noir celebration of late-Hitchcock-meets-1980s-kitsch: a record plays dramatic music by Ferrante & Teicher; thick fake blood drips onto white tiles; snow whirls through the apartment and a lone woman climbs a dark, smoky staircase. Artist Lucy Stein plays the female lead as a wayward Hollywood beauty, clothed in a leopard print dress, teamed with a pink jumper, red lips pouting nonchalantly. 'Excuse me, my name is Lucy, I'm living next door, second floor. I wanted to complain about the music, it's stopped now but...' Lucy is confronted by a tall naked man, rising out of the bath as bubbles float across his upper thighs. Softcore porn enthusiasts might feel momentarily at home as this scene unfolds, but rather than a fast-track to the act of love, confused, the man starts calling for a woman named Stella.

As the film unravels, conflicting narratives are revealed, switching between the stories of Stella, a tragic tale of heart-break and domestic murder, echoing Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* (1947), and Lucy. A voice-over describes the building using its architectural elements as metaphors for human behaviour. Climaxing with a series of spontaneously combusting objects – birthday cake, Christmas

tree, record player – *Four Seasons* is a homage to all that is fake, showcasing visual clichés, lo-fi special effects and deadpan delivery. Yet, somehow, Cytter creates a sense of poignancy rather than of cynicism. Cytter's work emphasizes only multiple fragmented moments of feeling. As the man in *Four Seasons* explains to Stella, 'I loved you then and I love you.' Stella replies '... you pushed me. Head hit the floor so hard and my skull cracked wide open [...] You broke my back. My knees. My heart.' Clearly he wasn't in love with Stella at that point.

Cytter flouts her style clashes – home-movie Hitchcock, lo-fi Hollywood glamour, soap-opera Samuel Beckett, soft-core feminism – manipulating these cultural tools with results that range from the banal to the sublime, from the embarrassingly comic to the vulgarly surreal."

Kathy Noble in Frieze Magazine,
Issue 123, May 2009

Дуг Айткен Дом

США, 2010

одноканальное видео

4:3, 9'



Courtesy of 303 Gallery, New York; Galerie Eva Presenhuber, Zürich; Victoria Miro Gallery, London; and Regen Projects, Los Angeles.

В работе «Дом» показаны родители художника, напряженно сидящие за столом в родном доме Айткена. Лицом к лицу, пристально глядя друг другу в глаза, его родители сидят, пока вокруг них падают обломки и рушится дом. Оба героя остаются целы, но сам дом разрушается и пропадает, оставляя только след своего фундамента в пустом пространстве, которое постепенно исчезает в завершающей сцене. На протяжении всего фильма ни разу не показывается механика разрушения. Эти механизмы становятся частью расширенного повествования, отсылая зрителя к происходящему за пределами кадра.

«Дом» экспонируется как инсталляция на двух мониторах, стоящих среди мусора и обломков. И зритель смотрит фильм в окружении этих обломков, погружаясь в останки того, что некогда было домом. Исследование тем изоляции и эмоционального отчуждения в городской среде, «Дом» – медленно движущийся фильм, играющий с памятью и темпоральностью.

Doug Aitken House

USA, 2010
single channel video
4:3, 9'

Courtesy of 303 Gallery, New York; Galerie Eva Presenhuber, Zurich; Victoria Miro Gallery, London; and Regen Projects, Los Angeles.



House depicts the artist's parents stoically seated at a table in a house, Aitken's own, in fact. Facing one another, his parents' gaze locked, debris and fragments of the house fall around them. The two protagonists remain untouched as the house crumbles and disappears, leaving only the demarcation of its shape in an empty lot that fades in the closing scene. Throughout the film, the apparatus of destruction is never shown. These devices become part of the film's expanded narrative, implicating what happens outside the framed image.

House is exhibited as an installation shown on double monitors set in the midst of rubble and detritus. The spectator views the film surrounded by remains, becoming immersed in the fragments of what was once a home. Exploring themes of urban isolation and emotional alienation, *House* is a slow moving film that plays with memory and temporality.

Группа «Синий суп»
Алексей Добров, Даниил Лебедев,
Валерий Патконен и Александр Лобанов
Метель

Россия, 2008–2009
видеоинсталляция, 13'
звук – Джеймс Велберн



Courtesy of the artists

«Метель» – заключительная часть видеотриптиха (предыдущие части – «Эшелон» и «Оборона»). Эти работы объединяет условно-военная тема, а также способ обращения к зрителю. Он как бы вовлекается в происходящее на экране: аудитории предложена роль наблюдателя или случайного свидетеля некой тайной операции, или разведчика, вынужденного отслеживать перемещение грузов и живой силы.

Суть заключается в том, что никакой ясности после просмотра не обнаруживается: зритель-разведчик не в состоянии ни вычислить объем груза, ни его содер-

жание, ни направление его перемещения («Эшелон»), неясной остается и диспозиция сил, ведущих некие боевые действия в тумане («Оборона»); наблюдение же за перемещением бегущих под снегом людей («Метель») также преподносит больше вопросов, чем ответов: кто эти люди? это военные? беженцы? спортсмены? диверсанты? куда и откуда они бегут? это переброска сил? отступление? война ли это вообще?

The Bluesoup (Siniy Sup) Group
Alexei Dobrov, Daniil Lebedev, Valery Patkonen,
Alexander Lobanov

Blizzard

Russia, 2008-2009
Video installation, 13'
Sound: James Welburn

Courtesy of the artists



Blizzard is a final part of the video triptych (the other two are *Echelon* and *Defence*). These three works are united by a quasi-military subject and a common way of addressing the viewer. He is seemingly involved into what is happening onscreen, it's suggested to him to watch the action through the eyes of a casual witness of a certain mysterious operation or a spy who has to trace movements of cargo or manpower.

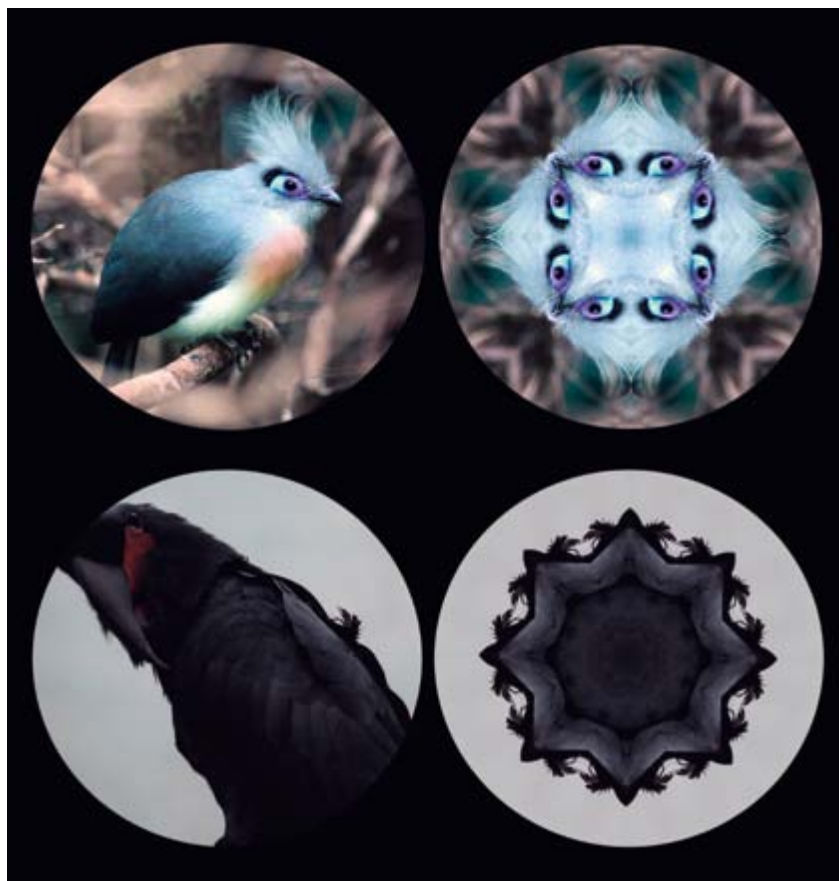
Essentially nothing is clear after the screening – the viewer/spy cannot guess the cargo's quantity

or its contents, or the direction of its movement (the *Echelon*), the disposition of forces conducting some kind of a military operation in the fog is also uncertain (*Defence*). Watching the people moving around in the snow (*Blizzard*) also poses more questions than it gives answers: who are all these people? Are they soldiers? Refugees? Sportsmen? Saboteurs? Where are they from and where are they going? Is it a deployment of forces? Is it a war at all?

Лесли Торнтон Бинокль

США, 2010

HD-видео, три закольцованные проекции
из серии «Бинокль», 8'



Courtesy of Leslie Thornton and Winkelman Gallery

Работа состоит из ряда мониторов с плоским экраном. На каждом появляются два круглых поля: слева изображения животных, птиц, рептилий, рыб, млекопитающих, некоторые из них экзотические, другие – знакомые и привычные, все прекрасно запечатленные, снятые в дикой природе; справа – изображение сворачивается само в себя центростремительными узорами, как в калейдоскопе. Два круглых поля тесно связаны друг с другом: движения животных слева превращаются в элегантную математическую абстракцию справа.

Эффект неожиданный и глубокий – зритель замечает самые незначительные сдвиги или толчки (например, биение маленького сердечка) слева, потому что в то же самое время резонирующее движение, умноженное, переработанное и сворачивающееся отражается в узорах справа. Здесь нет антропоморфизма, никакой диснеевской умильности, никакой идентификации или одомашнивания. Торнтон дает нам взглянуть на мир до появления языка, внешний по отношению к потреблению, немой, прозрачный и абсолютно «другой».

Работа камеры у Лесли Торнтон прекрасна и созерцательна, она схватывает моменты отношений хищник/до-

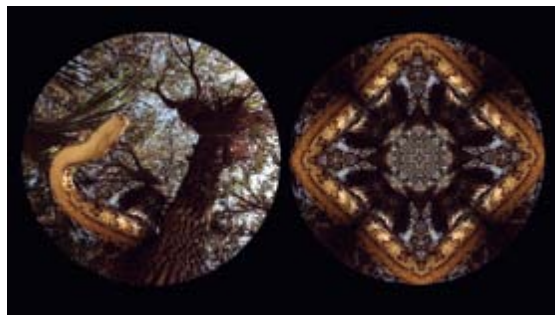
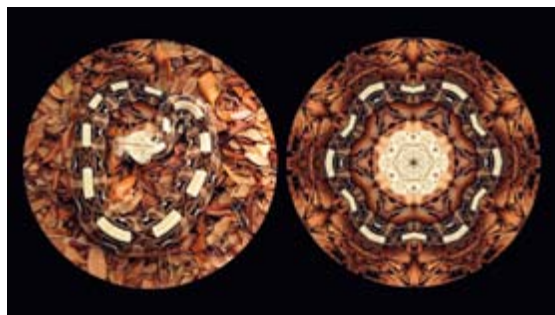
быча – самые неуловимые мгновения и формы поведения и морфологии. Все ее творчество проникнуто этой напряженностью, почти болезненно точной фокусировкой на фундаментальных аспектах существования в мире. В главном произведении Торнтон, «Пегги и Фред в аду», например, шумная какофония постапокалиптического мусора, окружающего ее героев (двоих детей), была живой, угрожающей, рождающей прозрения, и спасения от нее не было, потому что зрителей буквально затягивало в этот мир. Мы едва могли странствовать по нему без того, чтобы не быть полностью поглощенными (героическое поведение спасает в итоге Пегги и Фреда, а также и нас самих). И также мы взволнованы взаимообращением пространства животных и анимации в «Бинокле».

Природа не вписывается в какую-либо категорию, не (вос) производится, не ограничивается и не сдерживается, но отражается в необычном и элегантном зеркале, которое признает, что пространство Другого в образе животного наполняется абстрактной искусственностью, так как фактически в нем изначально не было ничего, кроме искусственности.

Leslie Thornton Binocular

USA, 2010

HD video, three edited loops
derived from the Binocular series, 8'



Courtesy of Leslie Thornton and Winkelman Gallery

Binocular consists of a series of flat-screen monitors. On each screen two circular fields appear: on the left, images of animals – birds, reptiles, fish, mammals, some exotic, others familiar and commonplace – beautifully captured, filmed in the wild; on the right, the image is folded back on itself in a centripetal pattern, reminiscent of a kaleidoscope. The two circular fields are intimately connected: the movements of the animals on the left are remapped into the elegant mathematical abstraction on the right.

The effect is unexpected and profound: the viewer notices minute tremors and shifts (a small heart beating, for example) in the left sphere, by catching the very same resonant motion, multiplied, recast, and folded into itself in the pattern on the right. There is no anthropomorphism here, no Disneyfied cuteness, no identification or domestication. Thornton gives us a glimpse of a world prior to language and exterior to consumption, mute, opaque, and absolutely other.

Leslie Thornton's beautiful, meditative, camerawork locates the movements of predator/prey relations in the most subtle fragments and configura-

tions of behavior and morphology. All of her work shares this intensity, an almost painfully precise focus on the fundamental minutiae of being in the world. In Thornton's magnum opus, *Peggy and Fred in Hell*, for example, the tumultuous cacophony of post-apocalyptic litter surrounding her protagonists (two small children) was animate, threatening, epiphanic, and it was inescapable, because as viewers we were carried along into their world. There was just enough for us to make our way without being totally consumed (their own eventual heroic disposition saves Peggy and Fred, and rescues us). We are similarly transported by the succession of animal/animate spaces in *Binocular*.

Nature is not subsumed or (re) produced, circumscribed or contained, so much as it is reflected, in a strange and elegant mirroring that acknowledges that the space of otherness traced in the image of the animal is filled by an abstract artifactuality, that in fact, there was nothing but an artifactuality present to begin with.

Айзек Джулиан Дерек

Великобритания, 2008

фильм 16 мм, цифровое видео

переведено на DVD/HD, 5.1 объемный звук, 76'



Isaac Julien is represented by Victoria Miro Gallery, London; Metro Pictures, New York; Galerie Helga De Alvear, Madrid; Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney; Two Rooms Gallery, Auckland; ShangHART Gallery, Shanghai; Almine Rech Gallery, Brussels.

Фильм «Дерек» – уникальный проект, созданный совместно Тильдой Суинтон и Айзеком Джулианом. Это фильм – воспоминание и апофеоз британского художника и кинорежиссера Дерек Дармена. В фильме рассказывается о жизни Дармена и об истории Англии от 1960-х до начала 1990-х годов.

В центре повествования – однодневное интервью, данное Дарменом в 1990 году кинопродюсеру и писателю Колину Маккейбу. Как послание в бутылке, оно передает жизнь Дармена с точки зрения его смерти. Тильда Суинтон выступает в фильме в роли рассказчица, читая вслух письмо, написанное ею Дармену через десять лет после его смерти. Фрагменты фильмов Дармена полнометражных и снятых на пленку Super-8 – перемежаются выпусками новостей и обзорами текущих событий его времени – от свингующего Лондона шестидесятых до национализма тэтчеровских восьмидесятых с их подавлением инаковости.

Начиная с «Себастьяна» (1976) и заканчивая «Blue» (1992) фильмы Дерек Дармена постоянно ставили вопросы времени и искусству, служили воплощением

его собственной эпохи. Он был живописцем, участником движения, которое сделало Лондон в 1960-х столицей мира искусства. Он был кинорежиссером, возможно, самой важной фигурой в британском независимом кино 70-х, 80-х и 90-х. Он прожил жизнь как гей, наслаждаясь радостями, достигнутыми в ходе борьбы за права сексуальных меньшинств, и испытал несчастья СПИДа. Он был и участником, и наблюдателем, делавшим заметки с ручкой или камерой в руках обо всем, что происходило вокруг – от панков до Тэтчер, от мимолетных знакомств в парке Хэмпстед-хит до кинопремьер.

Как друг и сообщник, Дармен оказал большое влияние на Айзека Джулиана. Его фильм «Дерек» – одновременно и мечта о потерянном прошлом и демонстрация актуальности творчества Дармена на сегодняшний день. Дармен оставил яркое и оригинальное наследие, составляющее часть почти всех значительных художественных движений его времени, он воплощал собой то, о чем говорил Джордан, персонаж фильма «Юбилей»: «Не мечтай – стань кем-то сам».

Isaac Julien Derek

UK, 2008
super 16 film, digital video
DVD/HD transfer, 5.1 surround sound, 76'

Isaac Julien is represented by Victoria Miro Gallery, London; Metro Pictures, New York; Galerie Helga De Alvear, Madrid; Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney; Two Rooms Gallery, Auckland; ShanghART Gallery, Shanghai; Almine Rech Gallery, Brussels.



Derek is a unique collaboration between Tilda Swinton and Isaac Julien, in which British artist and filmmaker Derek Jarman is remembered and celebrated. *Derek* is a film of Jarman's life, as well as the story of England from the 1960s to the early 1990s.

At its centre is a day-long interview Jarman recorded in 1990 with film producer and author Colin MacCabe. A message in a bottle, it surveys Jarman's life from the point of view of his death. Tilda Swinton is the film's narrator, reading a letter she wrote to Jarman a decade after his death. Clips of Jarman's feature-length and Super-8 films are juxtaposed with news and current affairs footage of the times that his life illuminated, from sixties swinging London through to Thatcherite nationalism of the eighties and its repression of difference.

From *Sebastiane* (1976) to *Blue* (1992), Derek Jarman's films constantly interrogated time and art, and epitomised his own era. He was a painter, part of that moment that made sixties London a capital of the art world. He was a filmmaker, perhaps the single

most crucial figure of British independent cinema through the seventies, eighties and nineties. He lived as a gay man surfing the joys of Gay Liberation and the sorrows of Aids. He lived as a participant observer, noting with pen or camera all that passed before him – from punk to Thatcher, from Hampstead Heath cruising to film premiere.

Influenced by him as a friend and co-conspirator, Isaac Julien is a central part of Jarman's legacy. His film, *Derek*, is at the same time the dream of a lost past and a demonstration of the immediacy of Jarman's work and example. Jarman left a startlingly original legacy, seemingly part of every significant artistic movement of his time, he epitomised what Jordan, a character from *Jubilee* says: 'Don't dream it, be it'.

Проекты

Projects

Движущийся образ / Поэтика языка и пространства
Moving Image/ Poetics of Language and Space



Гари Хилл

1. Звонит ли колокол в пустынном небе?

2. Сквозная петля

1. США, 2005

двухканальная видео, звуковая инсталляция,
цвет, стереозвук, закольцовано

2. США, 2005

двухканальная видеоинсталляция,
цвет, без звука, закольцовано



Is a Bell Ringing in the Empty Sky. Tom Van Eynde, Courtesy of the artist and Donald Young Gallery, Chicago

1. Вместе с другой работой художника «Сквозная петля» (2005) этот фильм был изначально создан для ретроспективы-трибьюта актрисе Изабель Юппер. Работа записана на видео высокого разрешения вертикального формата (камеру поворачивали на 90 градусов). Два экрана, каждый примерно 2,4 м в высоту и 1,4 м в ширину, прислонены к стене, один почти вертикально, другой немного под углом, создавая впечатление гримерной в фотостудии или студии танца.

Два изображения во весь рост снимались одновременно и демонстрируют Изабель Юппер, которая стоит и смотрит в невидимую точку между камерами. Одна из камер смотрит вниз с позиции немного выше ее головы, другая расположена на высоте бедра. Юппер превращается в движущийся портрет, колеблясь между двумя состояниями — «быть собой» и «играть роль» в потоке едва различимых перемен в ее поведении и эмоциях: неловкость, серьезность, скука, игривость, раздражение, возбуждение, кокетство и т. д.

2. Работа записана на видео высокого разрешения вертикального формата (камеру поворачивали на 90 градусов) и демонстрируется на двух вертикально установленных жидкокристаллических мониторах (размер варьируется). Изабель Юппер снята только от пояса и выше, а не в полный рост. Мониторы располагаются на достаточном расстоянии друг от друга, чтобы передать положение камер во время съемки (Юппер и две камеры располагались как бы в вершинах равностороннего треугольника).

Героиня/актриса смотрит попеременно в ту или другую камеру, иногда поворачивая голову, иногда просто переводя взгляд. Это создает особое единство зрителя, Юппер, и в каком-то смысле, ее двойника. (В этом работа похожа на предыдущую под названием «Стоя рядом/Лицом к лицу» 1996 года). Как и в инсталляции «Звонит ли колокол в пустынном небе?», наблюдается противопоставление «женщины/личности» и «актрисы», но присутствие именно «актрисы» проявляется в этой работе в большей степени, о чем свидетельствует выражение лица и особенно глаз.

Gary Hill

1. Is a Bell Ringing in the Empty Sky?

2. Loop Through

1. USA, 2005

Two-channel video, sound installation,
color, stereo sound, loop

2. USA, 2005

Two-channel video installation
color, silent, loop

Loop Through. Courtesy of the artist and Donald Young Gallery, Chicago



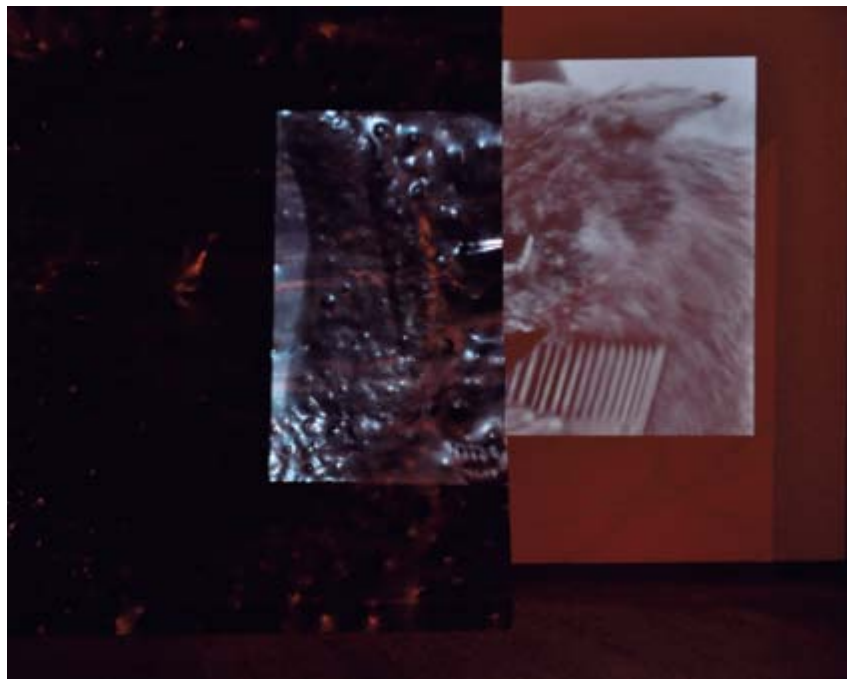
1. Together with the work entitled *Loop Through*, 2005, *Is a Bell Ringing in the Empty Sky?* was originally produced for a retrospective tribute for the actress Isabelle Huppert. The work was recorded in high-definition video using a vertical format (the cameras were rotated 90 degrees). Two screens, each measuring approximately 96 h. x 54 w. inches, lean against the wall, one almost up against it and the other with a little more angle – suggesting something like a large dressing room in a photo or dance studio. The two full-bodied images were recorded simultaneously and consist of Isabelle Huppert standing and looking at an invisible point positioned between the cameras. One camera looks down from a position slightly above the head and the other looks up from about thigh high. Huppert becomes a portrait in motion, fluctuating between “herself” and “acting,” where a rush of subtle changes of behavior and emotions are revealed: discomfort, intensity, boredom, playfulness, annoyance, agitation, coyness, etc.

2. The work was recorded in high-definition video using a vertical format (the cameras were rotated 90 degrees), and is shown on two vertically mounted 40-inch (size variable) LCD monitors, reflecting the fact that Isabelle Huppert is filmed only from the waist up, rather than the entire standing figure. The monitors are positioned considerably apart to reflect the position of the cameras during the recording (in which the position of Huppert and the two cameras roughly formed an equilateral triangle). The person/actress is always looking at one or the other camera, sometimes turning her head to do so and other times simply shifting her eyes. This creates a triadic relationship between the viewer, Huppert, and, in a sense, her double. (In this respect, this piece is quite similar to a previous work entitled *Standing Apart/Facing Faces*, 1996.) As in *Is A Bell Ringing in the Empty Sky?*, there are fluctuations between the ‘person’ and the ‘actress;’ however, the subtle presence of the ‘actress’ reveals itself to a greater extent in this work through facial expressions, in particular the eyes.

Юрий Календарев, Евгений Юфит Silent Horizon

Россия/Италия, Россия, 2011

свет, звук и проекция на звучащий экран, 30'



Courtesy of the artists

Обычно в конвенциональном кино сначала снимают изображение и только после этого приглашается композитор «озвучить» заранее созданный визуальный поток. В данном случае – *vice versa*, сначала был создан 30-минутный sound track. Он состоит из полевых записей ночных звуков моря, устья реки Арно (Тоскана, Италия), фонограммы звуков внутри сердца автора, полученных с помощью эхо-доплера в НЦИ в г. Пиза и из звуков «Sounding Screens», звуковых скульптур Ю. Календарева. Затем звуковая дорожка была передана Петербургскому режиссеру Евгению Юфиту, который сделал 30-минутное черно-белое видео.

Работа состоит из звуковой проекции в пространстве инсталляции, звучащего экрана и двух противопоставленных, как бы ревербирующих черно-белых проекций между экраном монитора и звучащим экраном.

«Звучащие экраны» Юрия Календарева естественным образом генерируют широкий спектр частотных звуковых колебаний, которые позволяют множественные взаимодействия с нашим существом благодаря феномену, известному как *sonic entrainment*.

В случае световой проекции на потенциально звучащий экран, подразумевается интерактивное участие зрителя. Скульптура не производит звук постоянно. Она существует как объект, как инструмент, который беззвучен пока его не коснулся ветер или человек. Таким

образом, она нуждается в воздействии и как бы приглашает зрителя к действию. Когда наблюдатель касается неподвижного экрана, и он начинает двигаться, качаться сильнее и сильнее и звучать, световая проекция изображения начинает вибрировать и ритмически пульсировать, создавая почти гипнотический эффект.

Пересмотрев концепт скульптуры в звуковых терминах, работа Юрия Календарева расширяет и исследует новый aural experience который выходит за звук как таковой, в сферу поиска чистой акустики. Возможно, основным свойством этих звучащих скульптур является то, что они выводят нас за пределы жанров.

Beyond music, beyond sculpture, beyond movie, beyond language, beyond everything...

Yuri Kalendarev, Evgeni Yufit

The Silent Horizon

Russia /Italy, Russia, 2011

Light, sound and the sounding screen projection, 30'



Courtesy of the artists

In conventional cinema it is the sequence of images that is usually completed first. After this a composer is invited to make a sound track. In contrast to this for the *Silent Horizon* project a 30' sound track was created first. This sound track consists of the field recordings of the night sounds at the sea and at the mouth of the river Arno, the phonogram of the sounds of the heart of the author, detected with the echo Doppler at the CNR, Pisa, which were after that overlayed with the sounds of the Sounding Screens. This sound track was then given to the St. Petersburg's film-maker E. Yufit and a 30' black & white video was produced by him.

An installation is based on the sound track, sounding screen and the contraposition of two echoed black & white light projections in between the monitor and the sounding screen. The Sound Plates – *Sounding Screens* by Yuri Kalendarev, naturally generate sounds of a large range of frequency oscillations that allow multiple interactions with our being, through the phenomenon known as sonic entrainment.

The *Sounding Screen* does not continually generate sound. It exists as a sculpture, sort of object, an instrument, silent until played by the wind or a person. In this manner it requires, and possibly

invites an action on the part of the viewer. In a way, those *Sounding Screens* are “devices” to listen to the silence. When an observer touches and moves the *Sounding Screen*, it starts to vibrate and oscillate, more and more – and its producing a deep sounds which are growing, reverberating and reciprocally amplifying. What is exciting about these natural sounds is not only their remarkable sonic quality but also the enduring length of the sound which ranges from 1.5 to 5 minutes following a single hit given to the sound plate. The light projection of the image on the Sounding Screen begins to vibrate and rhythmically pulsate creating an almost hypnotic effect.

In redefining the concept of sculpture in pure sound terms, the work of Yuri Kalendarev extends and explores a new aural experience that goes beyond the sound itself, an investigation into the realm of “pure acoustic”. Perhaps the main feature of these sounding sculptures is that they take us beyond the limits of genre.

Beyond music, beyond sculpture, beyond movie, beyond language, beyond everything...

Анри Сала

Ответь мне

Албания/Франция, 2008
HD-видео, стереозвук, 4' 51"



Courtesy of the artist, Marian Goodman, New York; Hauser & Wirth Zürich; London; Johnen/Schöttle, Berlin, Cologne, Munich; Galerie Chantal Crousel, Paris

«Съемки видео велись на Тойфельсберге (по-немецки «Чертова гора»). Это уникальное место, вершина холма, насыпанного после войны из обломков зданий Берлина. Под ними похоронено еще одно здание, военнотехническое училище, построенное по проекту Альберта Шпеера. Во время холодной войны на вершине холма был построен центр радиошпионажа, который следил за телекоммуникациями Советского Союза и ГДР.

Фильм основан на диалоге, созданном Микеланджело Антониони на тему расставания влюбленных, режиссер хотел «снять не их разговор, но их молчание, молчание как отрицательное измерение речи». Женщина пытается порвать с мужчиной: «Все кончено, признай это. Тогда все будет по-честному, и мы будем знать, что делать». Ее партнер отказывается слушать и яростно бьет в барабан. Она продолжает твердить: «Ответь мне!» Иногда мы слышим эти слова, иногда просто видим движение ее губ, поскольку барабанная дробь заглушает ее голос. Из-за эха, рождаемого в геодезическом куполе, спроектированном Бакминстером Фуллером, барабанные палочки, лежащие на другом барабане рядом с женщиной, также отбивают дробь эхом ударов мужчины. Кожа его барабана вибри-

рует и отвечает на звуковые частоты его игры. Усиленные куполом колебания заставляют барабанные палочки подпрыгивать, создавая не только слышимое, но и видимое эхо. Он отказывается слушать и бьет в барабан, чтобы ее голос не мог достичь его ушей, и в то же время его звук «пересекает» пространство и приближается к ней за счет колебаний. В работе «Ответь мне» меня интересовало физическое воздействие здания на смысл диалога Антониони. Монолог ли это на самом деле? Или удары по барабану – это половина диалога, в котором мы понимаем только вербальную часть?»

Запись звучащего текста:

«Все кончено, признай это. Тогда все будет по-честному, мы будем знать, что нам делать. Достаточно знать, чего мы хотим. Правда? Ответь мне! Разве это не так?»

Анри Сала

Anri Sala Answer Me

Albania/ France, 2008

HD video, stereo sound, 4' 51"

Courtesy of the artist, Marian Goodman, New York; Hauser & Wirth Zürich; London; Johnen/Schöttle, Berlin, Cologne, Munich; Galerie Chantal Crousel, Paris



Answer Me was shot in Teufelsberg, which means "Devil's mountain" in German. It's a very singular place, atop a hill made from the rubble of postwar Berlin, under which another building, a military-technical college designed by Albert Speer, is buried. During the cold war, a listening station was built on top of the hill to monitor Soviet and East German communications.

The film is based on a dialogue from a note that Michelangelo Antonioni wrote on the breakdown of a couple, where he wanted "to shoot not their conversation but their silences, silence as a negative dimension of speech". A woman tries to end a relationship: "It's over, admit it. That way everything will be out in the open and we'll know what to do." Her companion refuses to listen and plays the drums fiercely. She keeps on asking: "Answer me!" At times we hear it, at times we only see her lips phrasing it, her voice silenced by his drumming. Due to the echo produced by the geodesic dome designed by Buckminster

Fuller, drumsticks resting on a vacant drum next to her, play to the echo of his drumming. The skin of

the vacant drum vibrates and responds to the frequencies of his playing. Amplified by the dome, those frequencies cause the drumsticks to bounce creating not only an audible but also a visible echo. He refuses to listen and plays the drums blocking her voice from reaching him while at the same time "crossing" the space and coming close to her via those frequencies. In *Answer Me*, I was interested to bring Antonioni's exchange under the physical influence of the building. Is it a monologue? Or is his drumming the other half of a dialogue, of which we only "understand" the part made of words?

Text:

"It's over, admit it. That way everything will be out in the open and we'll know what to do. It's enough to know what we want. Isn't that so? Answer me. Isn't that right?"

Anri Sala

Юрий Альберт

Картины

Россия, 2008

бегущая строка 210×6 см, стулья
неограниченно во времени



Direction Signs | 1997, monument on the street of Cetinje, Montenegro. Courtesy of the artist
My Height, March 21, 2007, inscription on a door frame in the Tretyakov Gallery, Moscow. Courtesy of the artist

Инсталляция похожа на небольшой кинозал с несколькими рядами стульев, но вместо экрана – бегущая строка. По строке в течение более 5 часов движется текст книги Филострата Старшего (170–247) «Картины». Это описание 64 картин из частного собрания в Неаполе является, по сути, основным источником сведений об античной живописи. При этом ученым неизвестно, существовали ли такие картины на самом деле или они выдуманы автором. Художники от эпохи Возрождения и до академистов XIX века часто использовали сюжеты «Картин».

Текст бегущей строки:

«Кто не любит всем сердцем, всею душой живописи, тот грешит перед чувством правдивой наглядности, грешит и перед научным знанием, поскольку оно также не чуждо поэтам; ведь оба они и поэт, и художник в одинаковой мере стремятся передать нам дела и образы славных героев; такой человек не находит тогда удовольствия и в строгой последо-

вательности и гармонии, а на ней ведь зиждется также искусство художника слова. Говоря возвышенным слогом, ведь искусство – богов откровение; на земле оно воплощается в те образы, которыми горы картинно одевают луга; на небе мы ими любимся во многих чудесных созвездиях; Если кто хочет точнее узнать, откуда возникло искусство, пусть он знает, что подражание служит его началом; таким является оно с самых древних времен и оно наиболее соответствует природе. <...> В данное время речь идет не о художниках в живописи, не об их биографиях; я хочу передать о тех произведениях живописи, о которых была как-то у меня беседа с молодежью. Ее я вел с целью им объяснить эти картины и внушить им интерес к вещам, достойным внимания».

Филострат Старший, «Картины»,
перевод С.П. Кондратьева

Yuri Albert Paintings

Russia, 2008

Running letters (scrolling text), 210×6 cm, chairs
timeless

One minute 2010, a project during which the Louvre was opened one minute earlier for five days. Courtesy of the artist



The installations look like a small cinema hall with a few rows of chairs, and a running letters panel instead of a screen. For more than five hours the text of Elder Philostratus's book, *Imagines* is displayed by running letters. The book is a description of 64 paintings from a private collection in Naples, in fact the basic source on ancient painting. The scholars today are not sure if the paintings described have really existed or are just fictions. Artists from the Renaissance to 19th century academic art have used the compositions and subjects described in this book.

Running letters (scrolling text):

"Whosoever scorns painting is unjust to truth; and he is also unjust to all the wisdom that has been bestowed upon poets – for poets and painters make equal contribution to our knowledge of the deeds and the looks of heroes – and he withholds his praise from symmetry of propor-

tion, whereby art partakes of reason. For one who wishes a clever theory, the invention of painting belongs to the gods – witness on earth all the designs with which the Seasons paint the meadows, and the manifestations we see in the heavens – but for one who is merely seeking the origin of art, imitation is an invention most ancient and most akin to nature; and wise men invented it, calling it now painting, now plastic art. <...>The present discussion, however, is not to deal with painters nor yet with their lives; rather we propose to describe examples of paintings in the form of addresses which we have composed for the young, that by this means they may learn to interpret paintings and to appreciate what is esteemed in them".

Elder Philostratus. *Paintings*,
translated by Arthur Fairbanks

TOTART

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов

Четыре колонны бдительности

Россия, 2010/2011

шестиканальная видеоинсталляция, 15'



Courtesy of the artists

Специально сделанная для проекта «Расширенное кино» полиэкранная версия видеоперформанса «Четыре колонны бдительности». Этот развернутый на несколько уровней римейк-исследование некоего языкового приключения ре-актуализирует исходное событие, обогащая его реальными историческими событиями, с которыми связаны медиапроекты и видеоперформансы TOTARTa.

Голосоведение здесь поддержано визуализацией слова, своеобразной видеопоезией, основывающейся на главной теме – жизни и развитии литературных примеров

на 11 неправильных глаголов русского языка. Видеопроект как «трансформер» – таков один из принципов формирования видеопроизведения, позволяющий заглянуть зрителю на «кухню» (или съемочную площадку) TOTARTa и стать соучастником данного саморазвивающегося творческого процесса.

TOTART
Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov
Four Columns of Vigilance

Russia, 2010/2011
Six-channel installation, 15'



Courtesy of the artists

Specially created for the *Expanded Cinema* project, this is a polyscreen version of the video performance *Four Columns of Vigilance*. This remake-research of a certain language adventure is unfolding on several levels. It re-actualizes the initial event, enriching it with real historical events connected with TOTART's media projects and video performances.

The voice-leading here is supported by word visualization, a special video poetry based on the main theme – life and development of literary examples for

the 11 irregular verbs of the Russian language. Video project as a “transformer” is one of the principles of video work construction which allows the viewer to take a look inside TOTART's “kitchen” (or the film set) and become a participant of this self-developing creative process.

Илья Пермяков

Переводы

Россия, 2011

аудиовизуальная инсталляция

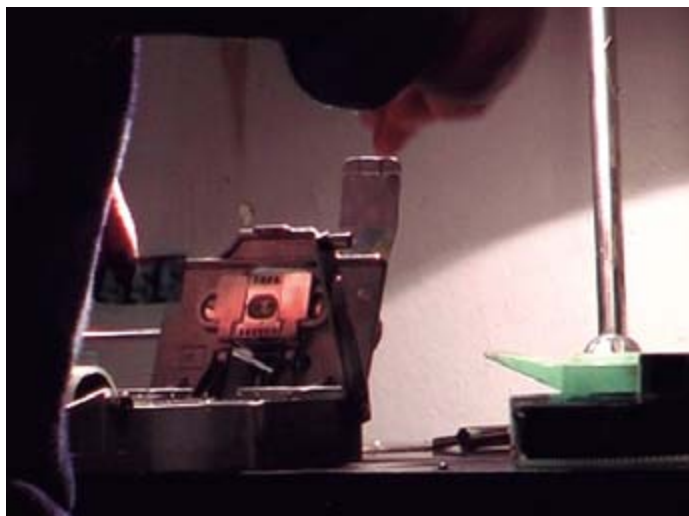
изображение закольцовано, звук линейный, 24' 20"

звук записан и сведен на студии Бозон Хиггса (Москва).

музыкальный трек: Михаил Харитонов

женский голос: Елена Любарская

мужской голос: Илья Пермяков



Courtesy of the artist

Две комнаты, сообщающиеся, но отграниченные друг от друга. Две несамодостаточные территории. Экранированное видео, где звук заглушен шумом, а текст кристаллизуется для того, чтобы растаять; и невидимое кино, от которого остались лишь история, звук и персонажи. Между ними переводы. Курсирующие из одной комнаты в другую. Что получается в итоге этих перемещений? Утраченный мелодраматический триллер или пародия на него? Сюжет о последствиях миметического уподобления мученикам? Повод цензурировать повествование и смонтировать верлибровые субтитры?

Эта аудиовизуальная инсталляция – нечто среднее между фильмом и книгой, но она сама полагает предел собственным претензиям на тотальность и целостность. Изображение и звук в работе не синхронизированы. Видео зациклено, оно замкнуто на себя. А история, где содержится трактовка целого, разомкнута в линию с исходной и конечной точками. Оказываясь в темноте, надевая наушники, посетитель инсталляции получает возможность самостоятельно включить диск с лишенным изображения фильмом и выслушать эту историю.

ВЫДЕРЖКА ИЗ СЦЕНАРИЯ

ИНТ. КИНОТЕАТР. БУДКА
КИНОМЕХАНИКА – ВЕЧЕР

Кинемеханик, отраженный в стекле проекционного окошка, занят перемоткой пленки с одной катушки на другую. За окошком, в кинозале, идет фильм. На стекле расплывчатыми пятнами отражаются кадры этого фильма. Всплывают и тут же тают обрывочные субтитры. От визуальной составляющей застекленного фильма остается лишь ритм монтажных склеек. От саундтрека – невнятный гул (женский голос), заглушенный к тому же стрекотом проекционного аппарата...

МУЖЧИНА, пожав плечами, открывает книгу.

ГОЛОС ЖЕНЩИНЫ
На чем открылось?

ГОЛОС МУЖЧИНЫ
(усмехается, зачитывает)
Святой Варфоломей.

ГОЛОС ЖЕНЩИНЫ
С него кожу снимают?

ГОЛОС МУЖЧИНЫ
Сдирают, я бы сказал.

ГОЛОС ЖЕНЩИНЫ
Снимают. Именно снимают. Как фильм.

ГОЛОС МУЖЧИНЫ

Это твои языковые галлюцинации, не более.

ГОЛОС ЖЕНЩИНЫ

А, помнишь, как Бертолуччи связал кино и психоанализ? Через слово «камера», с итальянского «спальня» переводится. А у нас? Это ведь клетка, заточение. Кадрить – все равно, что за решетку упрятать, в обезьянник.

ГОЛОС МУЖЧИНЫ

Есть и камера хранения. Там тоже тесно. А снять можно одежду. Отшелушить лишнее, слой за слоем истину очистить, устроить онтологический стриптиз.

ГОЛОС ЖЕНЩИНЫ

Да, только стриптиз какой-то карательный, именно, что с чистками, с разоблачениями...

Ilya Permyakov

Translations

Russia, 2011

an audio-visual installation

looped image, linear sound, 24' 20"

the sound was recorded and edited at the Boson Higgs Studio, Moscow

music: Mikhail Kharitonov

female voice: Elena Liubarskaya

male voice: Ilya Permyakov

Courtesy of the artist



AN EXCERPT FROM THE SCRIPT

INT. A MOVIE THEATRE.
PROJECTIONIST'S BOOTH. NIGHT

The projectionist, reflected in the projection window's glass is busy rewinding film from one bobbin to another. Beyond the window in the auditorium the film is shown. Upon the glass vague shapes reflect the scenes of the film. The fragmentary subtitles float and disappear almost immediately. Only the rhythm of the cut transitions remains from the visual component of the film beyond glass. From the sound track only an indistinct hum (female voice) can be heard muffled by the chirping of the projector...

MAN, shrugs his shoulders and opens a book.

FEMALE VOICE
What has it opened at?

MALE VOICE
(grins, reads aloud)
St. Bartholomew.
FEMALE VOICE
Is he being skinned*?

MALE VOICE
Violently decorticated, I'd say.
.....

* All words with an asterisk sound the same ("to film, to shoot") in Russian

FEMALE VOICE

No, skinned. Cut, skinned and taken off. Just like a film.

MALE VOICE

These are just your language hallucinations, nothing more.

FEMALE VOICE

Do you remember how Bertolucci has linked cinema to psychoanalysis? By the word "camera" – it means a bedroom in Italian. And what about Russian? "Camera" means cell, imprisonment. To frame an image is the same as to put someone behind bars, into an isolation ward.

MALE VOICE

There's also another "camera" in Russian – a storage-room. Can also be very crowded. And one can also take off clothes. Scrub off the unnecessary, peel off the truth layer by layer, perform an ontological striptease.

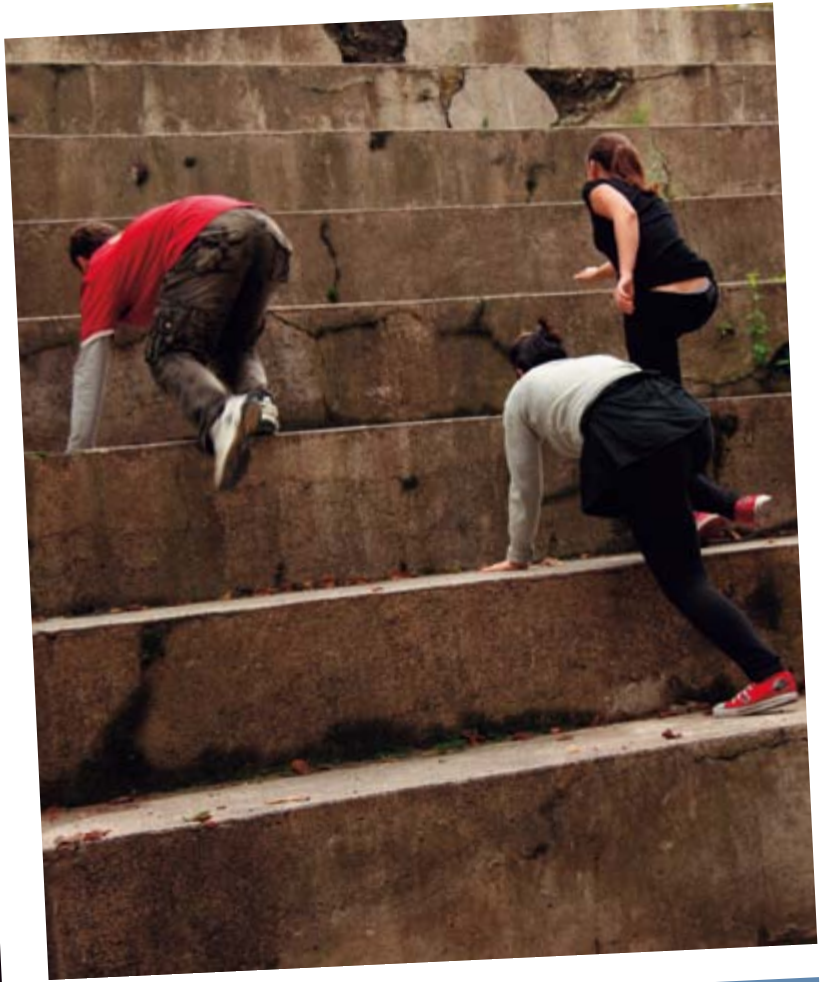
FEMALE VOICE

Yes, but this striptease is going to be somewhat punitive, with purges and exposures...

Проекты

Projects

Третье кино / Видеоискусство как слепок с реальности
The Third Cinema/ Video Art as a Cast from Reality



Ранбир Калека

1. Приятное беспокойство

2. Он был хорошим человеком

1. Индия, 2010

проекция на живописное полотно, 11' 11"

2. Индия, 2008

проекция на живописное полотно, 5' 03"



Sweet Unease. Courtesy of Volte Gallery Mumbai, India

1. Двое очень похожих людей за столом непрерывно едят, лишь иногда вставая и оставляя за собой собственные портреты на холсте. Они встречаются на стене, где вступают в схватку, меняя пол и тип поведения, переходя от эротических ласк к агрессивной борьбе в соприкосновении «я» и «другого».

Иными словами, еда поддерживает в людях жизнь, и в этой инсталляции «процесс поглощения пищи» – метафорически изображает проживание жизни, а «борьба» – попытку ответить на ее вопросы.

2. «Здесь Калека возвращается к темам терпения, тщеты, тишины и чуда, которые были ключевыми в работе «Человек, продающий нитку в иглоу», созданной десять лет назад. В этом повторении психологической ситуации попытка вдеть нитку в иглоу подразумевает потребность утвердить свое влияние и заштопать раны трагического наследия – художник позволяет себе видоизменить изображение, нанесенное красками, не только сходным, пусть и мерцающим портретом, но также проецируемыми на него образами, которые несут в себе травмы тяжелой истории диаспоры и миграции. В промежутках портрет освещается только светом проектора, жестким и непреклонным, как взгляд инквизитора.

Пространство между проекцией и картиной в работе Калеки становится местом сильного, электрически нестабильного присутствия. Во внимании к ненадежности образа, его онтологической неопределенности это пробабилистское мировоззрение ждет от художественного образа его обращения к нам и нашего прочтения, а сам Калека приглашает зрителя поразмыслить над пугающими вопросами природы индивидуальной субъективности и повседневного опыта, с его не всегда констатируемой необходимостью выбора, мечты, покоя и заблуждения».

Ранджит Хоскоте

Ranbir Kaleka

1. Sweet Unease

2. He was a Good Man

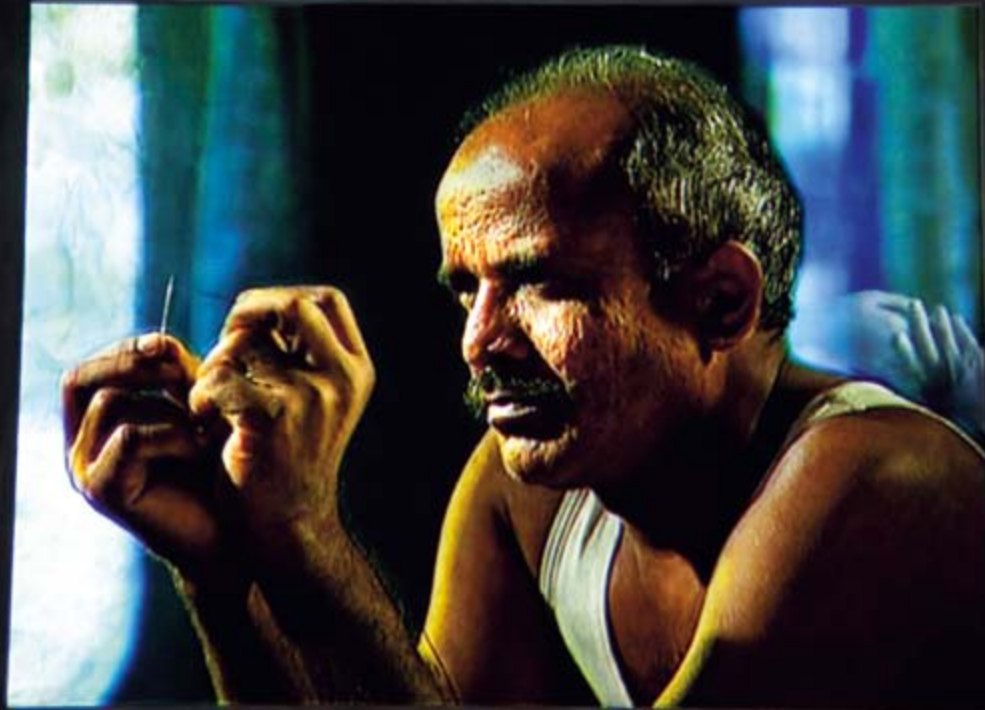
1. India, 2010

video projection on painted image, 11' 11"

2. India, 2008

video projection on painted image, 5' 03"

He was a Good Man. Courtesy of Voite Gallery Mumbai, India



1. Two men who are almost a replica of each other eat non-stop at the table and occasionally get up leaving behind them their painted selves on the canvas and meet on the wall where they engage in perpetual wrestling while taking on different personas, vacillating between genders and types, erotic touch and aggressive intrusion, engaging the self and the other.

Simply put, food sustains life, and in this installation 'eating' is a metaphor for it and 'wrestling' the struggle with life's questions.

2. "In *He Was A Good Man*, Kaleka revisits the patience, futility, stillness and wonder of *Man Threading A Needle*, made a decade before. In this recursion of a compelling psychic situation – the attempt to thread a needle is charged with the need to assert agency and suture the wounds of a harrowing inheritance – the artist gives himself the latitude to bathe the painted surface, not only with a corresponding if fluctuating portrait, but also with projected images that bear the freight of a traumatic history of migration and diaspora. At intervals, also, the painting is washed in the imageless light of the projector, harsh and inexorable as an inquisitor's gaze.

Between projection and painting, in Kaleka's work, the image-surface becomes the site of an acute, electrically unstable presencing. In attending to the precariousness of the image, its ontological indeterminacy, the probabilism attendant on its address to us and our reading of it, Kaleka invites us to reflect on startling questions about the nature of the individual subjectivity and the nature of everyday experience, with its not-always registered densities of choice, dream, reverie and delusion".

Ranjit Hoskote

Алмагуль Менлибаева

Молоко для ягнят

Казахстан, 2010
цифровое видео
цвет, звук, 11' 35"



Courtesy of Priska C. Juschka Fine Art

Художница выступает в качестве режиссера и постановщика сложного мифологического повествования, место действия которого – степи ее родного Казахстана, повествования, отсылающего к ее собственному кочевому наследию и шаманским традициям народов Центральной Азии.

В своей видеоработе «Молоко для ягнят» она исследует эмоциональные, духовные и культурные реликты древней системы верований, еще сохранившиеся у народов Центральной Азии сегодня – тенгрианства (обоожествление неба) тюркских племен, религии, которая была распространена от Европы до Тихого океана.

Мифологическая богиня плодородия и земли Умай, любимая жена небесного бога Тенгри, символизирует тесную связь народа с землей и ее богатствами; животные и люди питаются от ее тела и пьют ее молоко. Женщины-потомки Умай сегодня закликают ее и поддерживают хрупкое сосуществование – между питающими дитя матерями и их ненасытными, незрелыми мужчинами.

Almagul Menlibayeva

Milk for Lambs

Kazakhstan, 2010
digital video
color, sound, 11' 35"



Courtesy of Priska C. Juschka Fine Art

Menlibayeva stages and films complex mythological narratives in the steppes of her native Kazakhstan, with references to her own nomadic heritage and the Shamanistic traditions of the cultures of Central Asia.

Her video, *Milk for Lambs*, explores the emotional, spiritual and cultural residues of an ancient belief system, still resonating among the peoples of Central Asia today – the Tengriism (sky religion) of the Turkic tribes, reaching from Eurasia to the Pacific Ocean.

The mythological nurturing Earth Goddess Umai and favorite wife of Tengri, the god of the sky, symbolizes the close relationship of the people to the land and its given riches, by animals and humans feeding off her body and drinking her milk. The female descendants of Umai invoke and continue a precarious symbiosis today between the mothers who nurture a child and their insatiable, adolescent men.

Таус Махачева

Рехлен (от аварского–«стадо»)

Россия, 2009

HD-видео

цвет, без звука, 7' 21"



Courtesy of the artist

«Социальная направленность моих произведений связана с личной историей. Мои родители родом из Республики Дагестан, и поэтому я хорошо знакома с привычной общественной реакцией на представителей другой культуры. Понимание сложности преодоления существующих различий позволило сформулировать задачи художественной практики. С помощью иронии, иногда даже сарказма, я проблематизирую само понятие «нормальности» общественной жизни для того, чтобы выявить скрытые противоречия и фиктивность установок публичной политики в отношении к культурным меньшинствам.

Мои работы не являются программой социального конструирования или документальным свидетельством некоего социального кризиса. Они привносят в знакомые, «нормальные» ситуации и подробности повседневной жизни навязчивый символический характер, т. е. делают их неслучайными и доступными для индивидуальной общественной реакции.

Работа «Рехлен», снятая между аулами Цада и Ахалчи, Республика Дагестан, имеет простую сюжетную основу: молодой человек прячется под традиционной шубой пастухов тимуг и предпринимает попытку как можно ближе подползти к отаре овец. Буквальное прочтение работы, связанное, например, с местной природой или традиционными культурными символами, имеет вспомогательную функцию по отношению к содержанию вопроса «С какой целью перформер совершает эти действия?».

Работа «Рехлен» проблематизирует общественные отношения, требующие согласия с определенными правилами и предписаниями для социальной, культурной интеграции. Она о том, что мы готовы сделать, чтобы быть включенными в сообщество? Какой выбор нам нужно для этого сделать?! Готовы ли мы ради этого надеть тяжелую и крайне неудобную, с точки зрения современного человека, одежду и опуститься на четвереньки?»

Таус Махачева

Taus Makhacheva *Rehlen* (Avar Language Flock)

Russia, 2009
HD video
colour; silent, 7' 21"



Courtesy of the artist

"The social dimension of my works resonates with personal history. Belonging to a Dagestan family I'm deeply familiar with habitual social reactions towards representatives of another culture. Understanding the difficulty of overcoming those differences continues to form the essence of my artistic practice. I often utilize irony and sarcasm in my works as I challenge the notion of 'normality' within social life and reveal the hidden controversies and fiction of the public politics towards cultural minorities.

I do not claim to document some kind of social crisis. Whilst capturing routine and ordinary situations my art manifests an obsessive symbolic element that subverts these seemingly innocuous moments and makes them available for an individual social response.

Rehlen is shot in between mountain villages Tsada and Ahalchi, Republic of Dagestan, it has a simple narrative: young man is wearing a tra-

ditional sheepskin coat timug, that was usually worn by shepherds and attempts to scramble as close as possible to the flock of sheep. Literal interpretation of this work concerned with local nature or traditional cultural symbols, has a supportive function towards the content of the work-a question "What is the goal behind performers actions?"

Rehlen deals with problematics of social relations, that demand consent with certain rules and regulations for social and cultural integration. This work is about what we are ready to do in order to become a part of community? What choices do we need to make this happen!? Are we ready to wear heavy and highly uncomfortable, from the perspective of modern man, clothes and get down on all fours?"

Taus Makhacheva

Елена Ковылина

Сукины дети

Россия, 2011
перформанс



Swan on the Verge of Extinction, 2008 performance. Courtesy of the artist

На протяжении столетий актерское ремесло почиталось чем-то постыдным, а актеров не хоронили на кладбищах вместе со всеми. Похоже, сегодня социальное положение и резонанс фигуры голливудской «звезды» основательно реабилитировали древнюю профессию. Посудите сами, популярность актеров такова, что массы не только перенимают все от известных актеров, обсуждая подробности их личной жизни, но еще и подражают им! И самое, на мой взгляд, любопытное изменение произошло в смысловом аспекте этого явления. Играть значит изображать жизнь, воспроизводить ее формы достоверно, лицедействовать, переноса акценты с истинного содержания в сферу формальную (техника игры, удачный грим, грандиозные костюмы).

Уподобившись актерам, широкая публика перестала проживать свою собственную жизнь, стала ее про-игрывать, как бы саму себя изображать, копируя вечно меняющихся кумиров, плодить мертвые подобию.

Реальность голубого экрана перемешалась с повседневностью, раскрасив ее, как праздничный торт, как уличную девку. Засняв абсолютно все моменты жизни обывателя в уборной, не оставив интимной сферы человека вне охвата массмедиа, интерактивное телевидение и реалити-шоу увенчали эту интервенцию. Теперь любой менеджер, риэлтор или продавец могут воображать себя героями экрана. Вот оно – широкоформатное кино, по-

глотившее и повергшее всю широту человеческой души в плоскость телевизионной плазмы.

Критерий подлинности был изъят с глобальной сцены уже давно, что еще много лет тому назад констатировал Бодрийар в своем определении симулякра.

Актер – не самостоятельная фигура. Марионетка – народный любимец, подчиненный воли режиссера, продюсера и спонсора, она зачастую оправдывается в своих интервью: извините, мол, такая у нас профессия: (хорошо) играем плохих в (плохих) сериалах.

Какое удовольствие для клерков всех мастей, пожизненно занимающихся отчужденным трудом, – читать в дешевом глянце эти откровения! Техника актерской игры сегодня попросту необходима для того, чтобы осуществить притворство длиною в жизнь, из самообмана плавно превратившееся в самоубийство. Неслучайно в любой тренинг по достижению успеха первым делом включено актерское мастерство... Только не вполне ясно, кто же в конце концов заказывает это глобальное светопредставление под названием «широкоформатное кино»?!

Елена Ковылина

Elena Kovylna Sons of the Bitch

Russia, 2011
performance

Red Pomegranates, 2009 performance. Courtesy of the artist
"Phany", 2009 performance. Courtesy of the artist



"For centuries the actor's trade was considered to be shameful and actors were not interred in cemeteries along with the rest of community. It looks like the status and position of a Hollywood "star" today have to a large extent exonerated this ancient profession. Consider that the popularity of actors is such that the masses not only adopt them, discussing their private lives, but also imitate them! In my view the most curious change is in the aspect of meaning of this phenomenon. To act is to imitate life, reproduce its forms authentically, to dissemble, transferring the emphasis from the real content into the formal sphere (the actor's technique, well-done make-up, grand costumes).

Imitating the actors, the audience at large has given up living its own life, started to play-act it, cast as itself, to copy the permanently changing idols, reproducing dead images.

The reality of a blue screen is mixed with everyday life, infusing it with the colours of a festive cake or a whore. Having filmed absolutely all moments in the everyman's lavatory life, leaving no intimate human sphere out of mass-media reach, the interactive television and reality shows have crowned this intervention. Now every manager, realtor or salesperson

can imagine themselves a hero onscreen. This is the widescreen cinema that has consumed and transferred all the greatness of human soul into the flatness of the TV plasma.

The criterion of authenticity was long ago removed from the global scene, as Jean Baudrillard has stated many years ago in his definition of a simulacrum.

An actor is not a self-sufficient figure. A puppet, beloved by the people, subject to the will of his director, producer and sponsor, she frequently makes excuses for herself in interviews – sorry, but that's our profession: we play (well) bad guys in (bad quality) soap operas. What joy for the clerks of all kinds employed for life at alienating jobs to read this confessions!

The playacting technique today is simply indispensable in order to realize life-long dissimulation, that turns from self-deceit to self-destruction. It is no coincidence that every training course in achieving success primarily includes acting skills... It's not entirely clear, though, who was it that ordered this global apocalypse called "widescreen cinema"?!"

Elena Kovylna

Харун Фароки, Антье Эйман Пир или полет

Германия, 2008

шестиканальная видеоинсталляция, 24'



Feasting or Flying, Harun Farocki/Antje Ehmman in Hebbel am Ufer Berlin © MuTphoto/Barbara Braun 2008

«Название работы отсылает к утверждению, которое предваряет и объясняет фундаментальный принцип метода работы Фароки с кинематографом: «Одни препарируют птицу, чтобы ее съесть, другие – чтобы научиться полету». Фароки и Эйман придумали видеоинсталляцию о кино, смонтировав подборку киноэпизодов, где изображается акт самоубийства. В ней они исследуют технику кадра/контракадра, вырезают отдельные сцены и ракурсы, и потом монтируют их, компилируют и одновременно демонстрируют на некой полукруглой сцене. Таким образом они конструируют среду для проецирования индивидуального и общественного, идеологии и эстетики, вымысла и документального. Один за другим, тщательно отобранные и четко определенные эпизоды самоубийств появляются на большом экране, противопоставляя различные стратегии визуализации или эстетизации самоубийств, или выделяя те части фильмов, где самоубийство становится центральной темой искусства движущихся образов. Так избранные кинонарративы о самоубийстве становятся подходящим материалом для исследования и конструирования сложной социальной мозаики, которая предлагает нам всесторонний опыт кинематографа и суицида, искусства и смерти».

Игорь Шпаньоль

«Для нашей экспозиции «Kino wie noch nie» («Кино как никогда раньше», Вена, 2006, Берлин, 2007) мы подобрали эпизоды разных фильмов. Например, мы сопоставили фрагмент выбранного эпизода на одном мониторе, а обратный план – на другом стоящем рядом мониторе. Это противопоставление обнаружило, что монтаж сохраняет свои функции и эффект даже после такого

акта разделения и распределения, и предоставляет нам аналитический метод, который не делает объект непознаваемым и не останавливает его движение. Вот к чему все сводится: возможность проанализировать строение птицы так, чтобы понять, каким образом она летает, не расчленяя ее, как если бы мы собирались ее съесть.

Обычно анализируют монтаж на основе сопоставления двух кадров, и очень редко принимают во внимание «удаленный монтаж». Кадр в фильме отсылает к предыдущему, часто к нескольким похожим или резко отличающимся друг от друга кадрам, сильно удаленным от него в хронологической последовательности. Кадры и эпизоды, которые мы отобрали, все посвящены одной теме: мужчине, совершающему самоубийство. Когда доходит до суицида, мужчина в кинематографе, можно сказать, возмещает весь эмоциональный накал, которого ему не хватает в сравнении с женщиной по глубине и силе экспрессии. Фрагменты из совершенно разных фильмов распределены на несколько экранов в пространстве. Например, на одном человек входит в комнату, так как хочет остаться один, в другом кто-то еще молча идет, а за ним следует камера, надеясь получить ответ, очень редко на самом деле получаемый, – если вопрос вообще ставится в кинонарративе. Культурная техника распределения чего-либо в пространстве для закрепления этого в сознании была известна уже в Древней Греции. Мы используем ее с намерением создать новый фильм о человеке, который исчерпал свободу действий».

Харун Фароки и Антье Эйман

Harun Farocki, Antje Ehmann Feasting or Flying

Germany, 2008
6-Channel video, 24'

Feasting or Flying, Harun Farocki/Antje Ehmann in Hebbel am Ufer Berlin © M+Photo/Barbara Braun 2008



"The work *Feasting or Flying* refers to a basic statement that anticipates and explains the fundamental principle behind Farocki's entire method of working with films: "Some dissect a bird in order to eat it, others in order to discover how to fly". Farocki and Ehmann made their video installation about film by putting together a selection of film sequences that present the act of suicide. Here they examine the shot/countershot technique, excerpt particular scenes and camera angles, and then edit them, compile them, and show them simultaneously on a kind of semicircular stage. In this way they construct a setting for projecting the individual and the society, ideology and aesthetics, fiction and documentary. One after the other, carefully chosen and precisely identified sequences of selected suicides appear on the big screen, juxtaposing specific strategies of visualization or the aestheticization of suicide and its effects, or emphasising the part of films where suicide becomes the central theme of the moving image. The selected film narratives about suicide thus becomes the qualitative material for researching and constructing a complex social mosaic that offers us a comprehensive experience of film and suicide, of art and death".

Igor Spanjol

"For our exhibition *Kino wie noch nie* (*Cinema like never before*, Vienna, 2006; Berlin, 2007), we broke down film sequences. For instance, we presented a shot from a certain sequence on one monitor and the reverse shot on a second monitor

next to the first. This juxtaposition revealed that montage retains its function, its effect, even after this act of separation and distribution, and gives us an analytic method that neither makes the object incomprehensible nor stops its motion. That is what it comes down to: the ability to analyse a bird in such a way that we come to understand its flight without dissecting it as if it were going to be eaten.

People tend to analyse montage on the basis of the collision between two shots; all too seldom is consideration given to 'distanced montage'. The appearance of one shot in a film refers to a previous shot, often to several – similar or strikingly dissimilar – shots far back in the chronological sequence. The shots and sequences we collected were on one subject: the man who kills himself. When it comes to suicide, the film-man might be said to make up for everything he lacks in depth of emotion and expressiveness compared with the film-woman. Motifs from wholly dissimilar films are distributed over several screens in the space. For instance, there's the man walking into a room because he wants to be alone, or the man walking in silence and being followed by a camera determined to pick up an answer scarcely surrendered – if indeed the film narrative is posing a question. The cultural technique of distributing over space in order to anchor something in the consciousness was already cultivated by the ancient Greeks. We use it with the intention of arriving at a new film: one about the man who has used up any further freedom of action".

Harun Farocki and Antje Ehmann

Йоханна Биллинг

Я ничто без твоего ритма

Швеция, 2009

DVD, закольцовано, 13' 29"



Photo Lavinia German, courtesy of the artist and Hollybush Gardens, London

Видеоработы Йоханны Биллинг – это размышления о повседневном, хореографии и ритуале. В них подчеркивается уязвимость индивидуального действия внутри коллективного опыта. Художница одержима цикличностью и ретроспекцией, она разыгрывает особые ситуации, в которых что-то вот-вот должно произойти. При этом она остается невидимой во время перформансов и акций, которые она снимает. Мастерство Биллинг – в сочетании индивидуальной хореографии и свободы естественного движения, которые сводятся воедино в процессе монтажа.

Работа основана на съемках живого танцевального представления, в котором румынские танцоры-любители «разучивают» и исполняют танец в Яссах, в рамках

биеннале современного искусства «Periferic 8» в октябре 2008 года. Фильм объединил события, происходившие в течение нескольких дней, в единый длительный процесс, во время которого танцоры находились под наблюдением публики, свободной приходить и уходить по собственному желанию. Не существует окончательной версии танца как таковой, и таким образом эта работа – результат совместного творчества хореографа, музыкантов, танцоров и зрителей.

Johanna Billing

I'm Lost Without Your Rhythm

Sweden, 2009
DVD, loop, 13' 29"

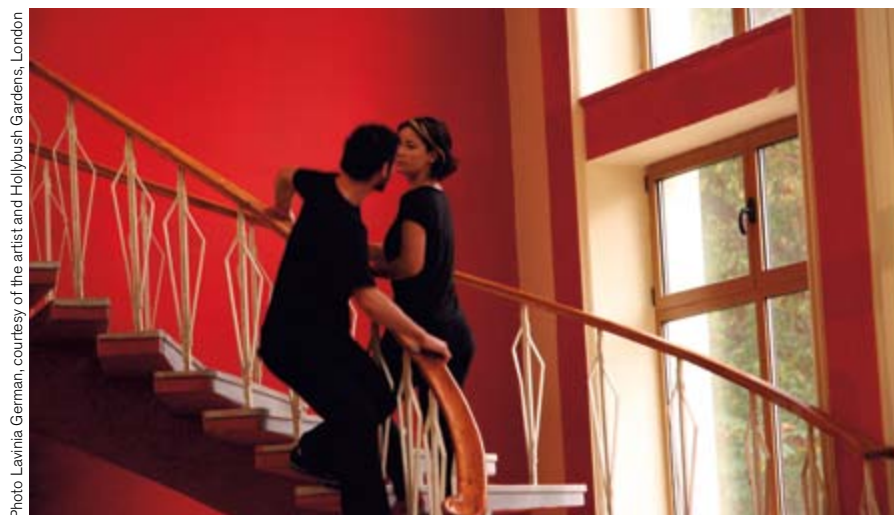


Photo Lavinia German, courtesy of the artist and Hollybush Gardens, London

Johanna Billing's videos reflect on routine, choreography and ritual, with an emphasis on the fragility of individual performance within collective experience. Obsessed by circularity and retrospection, she stages specific situations where something is about to take place, the artist herself remaining invisible during the performances and actions that are recorded. Billing's skill lies in combining the choreography of individuals with facilitating their freedom to perform naturally, bringing the whole together in the editing process.

I'm Lost Without Your Rhythm is based on the recording of a live performance of dance

'learned' or performed by amateur Romanian dancers in Iasi, Romania, during the Periferic 8 Biennial of Contemporary Art in Oct 2008. The film links several days' activity into a continuous process, in which dancers were watched by an audience who were free to come and go as they pleased. There is no final performance as such and so the work is a result of collaboration between choreographer, musicians, dancers and audience.

Эйя-Лииза Ахтила Благовещение

Финляндия, 2010
трехканальная HD-инсталляция, 33'



The Annunciation, Fra Angelico fresco, 1438-45, Museo di San Marco, Florence
The Annunciation, Eija-Liisa Ahtila, Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York and Paris
© 2010 Crystal Eye – Kristallisilm Oy

«Благовещение» – инсталляция, в которой один из центральных мотивов христианской иконографии конструируется и заново разыгрывается посредством движущихся образов. Основой послужил текст Евангелия от Луки (1:26–38) и изображения различных эпох, в которых художники воплощали свое видение евангельских событий.

В этой версии Благовещения события происходят в настоящее время. Инсталляция, состоящая из трех проекций, включает материал, полученный в ходе подготовки к съемкам фильма, и саму реконструкцию события. Основная часть фильма снималась в заповеднике Ауланко в южной Финляндии снежной зимой 2010 года, но также и в декорациях, изображающих мастерскую художника и сцену Благовещения. Все участницы, за исключением двоих, не профессиональные актрисы, а студентки Института дьяконисс в Хельсинки. Хотя в основе фильма и лежит сценарий, но события, роли и диалог были адаптированы во время съемок к актерским способностям каждого участника.

«Благовещение» Ахтилы основано на идеях биолога Якоба фон Иксюля, считавшего, что различные миры живых существ существуют одновременно. Эта концепция позволяет понять природу чуда и возможности его восприятия и познания.

«Нас легко ввести в заблуждение и заставить предположить, что отношение между посторонним субъектом и объектами его мира существует на том же пространственном и временном плане, что и наши собственные

отношения с объектами нашего мира, мира человека. Эта ошибка подпитывается утверждением о существовании одного-единственного мира, в который втиснуты все живые существа. Оно порождает широко распространенное убеждение в том, что для всех живых существ имеется лишь одно пространство и время. Только недавно физики начали сомневаться в существовании вселенной с пространством, валидным для всех существ».

Из «Прогулки по мирам животных и человека» (1957)
Якоба фон Иксюля

«Как узнать, каково что-то на самом деле, если оно нам до сих пор неизвестно? Что ты знаешь об этом на данный момент? Как именно существует нечто подобное? Как подойти к нему и вовлечь в диалог – на каком языке?

Инстинктивно подходишь к чему-то новому через знакомое, известное – иногда с такой точностью и силой, что можешь видеть его только под единственным углом зрения, в одном направлении, все в четком порядке – что-то спереди, что-то сразу за ним, и т.д. – в перспективе. Однако может ли что-то знакомое соответствовать критериям чуда? Можно ли быть ошарашенным чем-то, что известно насквозь? Что же тогда ты видишь?»

«Благовещение», голос за кадром

Eija-Liisa Ahtila The Annunciation

Finland, 2010
3-channel projected HD installation, 33'

The Annunciation, Eija-Liisa Ahtila, Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York and Paris
© 2010 Crystal Eye – Kristallsilmi Oy



The Annunciation is an installation in which one of the central motifs of Christian iconography is constructed and re-enacted through the moving image. It is based on the narrative from the Gospel of Luke (1:26-38) and paintings of the Annunciation in which artists have, in various periods, depicted their visions of the gospel's events.

In this *Annunciation* the events are set in the present. The installation, of three projected images, consists of material made during the film's preparation and the actual reconstruction of the event. The film material was shot mainly during the frosty winter season of 2010 in the snowy Aulanko nature reserve in southern Finland and on a set depicting the artist's studio and the scene of the Annunciation. All the actors, apart from two, are non-professionals and attend the Helsinki Deaconess Institute for women's support services. Although based on an existing script, the events, roles and dialogue were adapted during filming in accordance with each actor's individual presence.

A viewpoint to *The Annunciation* is Jacob von Uexküll's idea that living beings' different worlds exist simultaneously. This idea provides an approach to the nature of a miracle and the possibilities of perception and knowledge.

"We are easily deluded into assuming that the relationship between a foreign subject and the objects in his world exists on the same spa-

tial and temporal plane as our own relations with the objects in our human world. This fallacy is fed by a belief in the existence of a single world, into which all living creatures are pigeonholed. This gives rise to the widespread conviction that there is only one space and one time for all living things. Only recently have physicists begun to doubt the existence of a universe with a space that is valid for all beings".

Extract from *A Stroll through the Worlds of Animals and Men*, Jakob von Uexküll (1957)

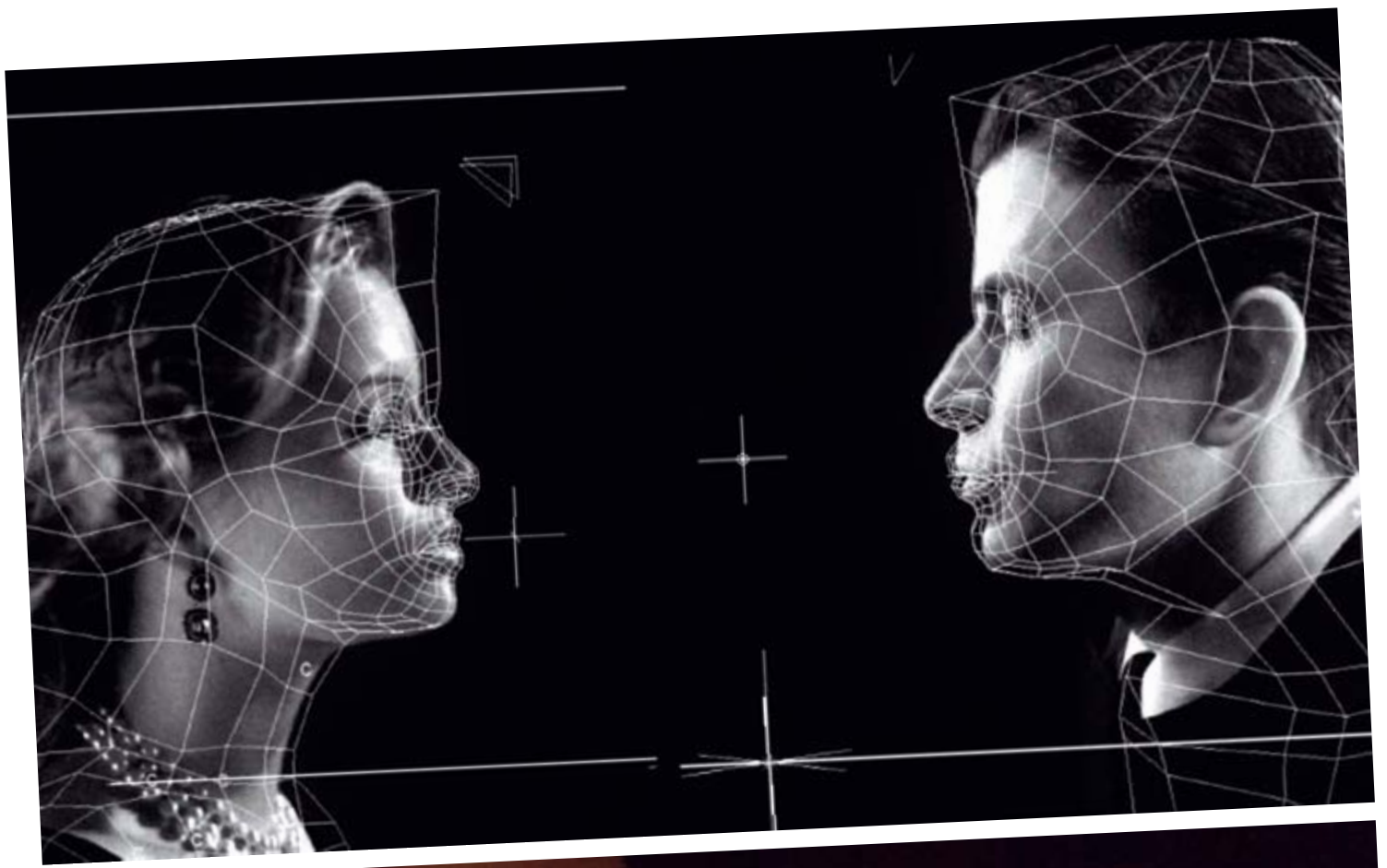
"How does one know what things are, unless they're already familiar? What does one know of them at that stage? How do such things exist? How to get next to them and engage in dialogue – on what and in whose language? One instinctively approaches such things through the familiar, the known – at times with such precision and force that one can see from a single angle only, in one direction, all things in a clear order – one thing in front, another just behind it, and so on – in perspective. Can something already familiar fulfill the criteria for a miracle? Can one be shaken with surprise by something one knows through and through? What does one see then?"

Extract from *The Annunciation*, the narrator's voice over

Проекты

Projects

Симулированная реальность / Другой герой
Simulated Reality/ The Other Hero

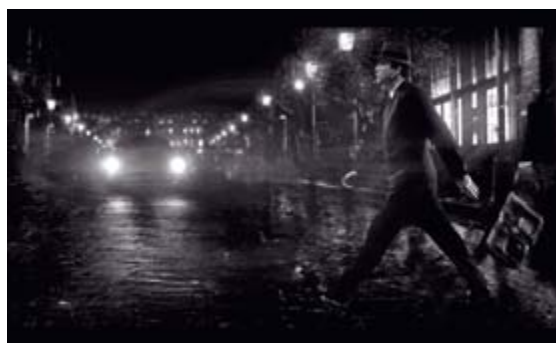


Арев Манукян

Белая ночь

Канада, 2010

цифровое видео, цвет, звук, 4' 41"



Courtesy of Stellar Scene and SpyFilms

Эффектный короткометражный фильм исследует опыт, который многие из нас когда-то переживали – мимолетная, но глубокая связь с совершенно посторонним человеком. Действие происходит на темной мощеной улице в 1950-х – мужчина встречается глазами с женщиной в кафе через улицу. Эта секунда растягивается во времени, и двое устремляются друг к другу в гиперреальной фантазии, в которой их ничто не может удержать.

«Незабываемый момент встречи взглядом с незнакомцем – такое иногда случается, особенно в большом городе. Это длится какую-то секунду, потом нам становится неловко, и мы отворачиваемся. Я хотел взять этот момент влечения и растянуть его в гиперреальную фантазию, в которой действие раскрывается как будто в медленно движущейся фотографии. Я хотел создать нечто прекрасное из штампа. Это мечта, воплощенная в фильме, которая оказывается именно такой, какой мы ее представляли.

Актеры в «Белой ночи» снимались на фоне зелено-го рир-экрана в студии в Торонто. Все уличные сцены и декорации были созданы на стадии окончательного

монтажа из нарисованных на матовом стекле кадров, снятых в Париже и Торонто. Пре-продакшн занял несколько месяцев работы в режиме частичной занятости, во время которой мы создали анимированный эскизный макет и многократно тестировали визуальные эффекты.

Самой сложной частью проекта было то, что нам нужно было нарисовать буквально все. Большой объем предметов от мокрых улиц до трехмерных листьев и автомобилей. Но еще сложнее было придумать, как должны выглядеть основные эффекты. После того как мы разбивали настоящее стекло на протяжении 2000 кадров в минуту на съемочной площадке, стало ясно, что это никогда не будет выглядеть так, как нужно. Пришлось создать и анимировать стекло в 3D. Визуальные эффекты заняли около 8 месяцев работы Марка-Андре Грея, главного художника по эффектам. Это был мучительный процесс, но в то же время и приятный, потому что мы делали этот проект с большой любовью».

Арев Манукян

Arev Manoukian

Nuit Blanche

Canada, 2010
digital video, colour, sound, 4' 41"



Courtesy of Stellar Scene and SpyFilms

A dramatic short film, *Nuit Blanche* explores an experience many of us have lived before – a fleeting yet powerful connection with a perfect stranger. Set in a dark cobblestone street in the 1950's, a man catches the gaze of a woman in a cafe across the street. This split-second moment becomes suspended in time, as the two gravitate towards each other in a hyper real fantasy where nothing can hold them back.

"An unforgettable moment with a stranger happens to everyone, especially in a large metropolitan city. It lasts for a split second and then things get awkward so we turn away. I wanted to take that moment of attraction and stretch it in a hyper-real fantasy where things unfold like slow moving photographs. I wanted to create something beautiful within the cliché. It is a daydream put on film that turned out exactly how we imagined it.

The actors in *Nuit Blanche* were shot in a green screen studio in Toronto. All the street environments and sets were created digitally in post-production

with matte paintings of still photographs taken in Paris and Toronto. Pre-production took a few months of part-time work as we created an animated pre-viz and did numerous visual effects tests.

The challenging part was that we had to create almost everything. There was a huge volume of assets, from wet streets to 3d leaves and cars to make. But the hardest was trying to figure out how the main effects should look. After breaking real glass at over 2000 frames per second on set we realized that it will never look the way we want. We had to create and animate the glass in 3d. The visual effects took about 8 months of work with Marc-Andre Gray as the main visual effects artist. It was a grueling process but it was a pleasure to do because we were very passionate about the project".

Arev Manoukian

Борис Элдагсен Это не «Cure»/Это не исцеление

Германия, 2007

4-канальная видеоинсталляция

4:3 Pal DVD, закольцовано, 14' 15"

Музыка Дэвид Чизхольм

Слова: Роберт Смит, Лоренс Толхерст, Саймон Геллап

© Fiction Song Ltd., Musik-Edition Discoton GmbH

С разрешения BMG Music Publishing, Германия



Courtesy of the artist

Основанный на структуре караоке, фильм показывает четырех восьмидесятилетних немцев, которые поют слова трех песен группы «The Cure» – «Cold», «One Hundred Years» и «Sinking» на электронную музыку, написанную мельбурнским композитором Дэвидом Чизхольмом с использованием лейтмотивов из оперы Рихарда Вагнера «Сумерки богов». Работа превращается в поэтический и мрачный комментарий на тему мимолетности жизни и памяти.

«Я вижу себя лет в 75 в доме престарелых, занимающимся трехмерным киберсексом, как в кино, с партнерами со всего мира. Моей аватарой будет слепок моего интеллекта, в то время как тело будет гнить в инвалидной коляске. Это будет новая версия «Портрета Дориана Грея».

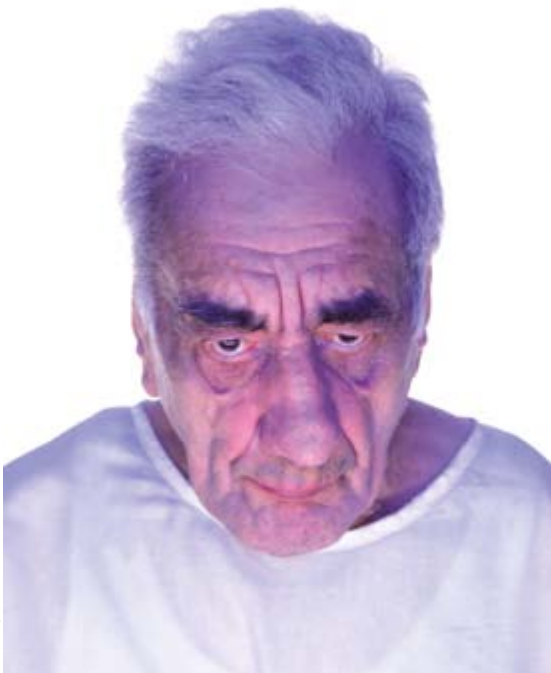
Борис Элдагсен

Boris Eldagsen

No Cure

Germany, 2007
4-Channel Video Installation
4:3 Pal DVD, loop, 14' 15"

Score by David Chisholm
lyrics: Robert Smith/ Laurence Tolhurst/ Simon Gallup
© by Fiction Song Ltd., Musik-Edition Discoton GmbH
Courtesy of BMG Music Publishing Germany



Courtesy of the artist



Based on the structure of karaoke, *No Cure* features four 80-year-old Germans, singing the lyrics of three *The Cure* songs: *Cold*, *One Hundred Years* and *Sinking*. As the electronic score composed by Melbourne composer David Chisholm uses leitmotifs of Richard Wagner's opera *Götterdämmerung* (*Twilight of the Gods*) to accompany the lyrics, the work drifts into a poetic and eerie comment on the transience of life and memory.

"I see myself being 75, sitting in a nursing home and having 3D movie-like virtual cybersex around the world. My avatar will be a visual blueprint of my mind, while my body is rotting in a wheelchair. This will be the future version of *The Picture of Dorian Gray*".

Boris Eldagsen

Дуэт ПРОВМЫЗА

Галина Мызникова и Сергей Проворов

Подснежник

Россия, 2011

HD-инсталляция, ч/б, стерео, 30' 50"



Courtesy of the artists

«Человек способен дистанцироваться от непосредственного окружения и воспринимать мир как нечто большее, чем он сам. Человеку дано видение как акт, связанный с отдаленностью, с дистанцией, когда точка зрения превращается из множественной и ближней в единую отдаленную картину мира подобно тому, как живопись «заполненных объемов» постепенно превращается в живопись «пустого пространства».

Важно прищуривать глаза, чтобы рассмотреть предъявляемую трагическую картину мира. Тонкая линия поводка, объединяющая собаку и человека то появляется, то исчезает из виду, определяя зыбкость отношений и предвзято надвигающееся расставание.

Диссонирующий с природой вертолет в одно мгновение обрывает связь человека с собакой. Его сильное

энергетическое поле наделено вполне конкретной перформативной задачей разрушить умиротворенную архитектуру природного состояния. Формально он формирует индивидуализированное пространство снежной бури, как некое особое место со своей историей, и одновременно создает пространственно-временную границу между природным спокойствием и искусственным хаосом (пургой).

Полифоническое переплетение природных, человеческих и технологических образов создает принцип «остраннения», сочетания несочетаемого, несоизмеримости логического, чувственного и хаотичного мышления».

Галина Мызникова и Сергей Проворов

PROVMYZA Duo

Galina Myznikova & Sergey Provorov

Snowdrop

Russia, 2011
digital video, b&w, stereo sound, 30' 50"

Courtesy of the artists



"Human beings are able to distance themselves from their immediate environment and perceive the world as something bigger than self. A man has been gifted with vision as an act connected to remoteness, to distance, as the point of view turns from multiple and close to a united remote world view like painting of "packed space" turns gradually into painting of the "empty space".

It is important to squint in order to see better the demonstrated tragic picture of the world. The thin line of the leash, connecting dog and man, appears and disappears from view, defining the fragility of their relationship and preceding their break-up.

The helicopter jarring with nature in a split second tears apart the connection between the dog

and the man. Its powerful energy field is vested with a specific performative task – to destroy the harmonious architectonics of the natural state. Formally it forms the individualized space of a snowstorm as some special place with its own history and simultaneously creates a special and temporal border between the calm of nature and an artificial chaos (blizzard).

The polyphonic interweaving of natural, human and technological images creates the principle of de-familiarization (*ostranenie*), of combining the incongruous, of incommensurability of logical, sensual and chaotic thinking".

Galina Myznikova & Sergey Provorov

Виктор Алимпиев

Вот

Россия, 2010

HD-видео, цвет, звук, 5' 24"



Courtesy of the artist

Группа из пяти актеров исполняет вокализ, сформированный речью. Синхронизация – момент согласия в этой «речи» – происходит, когда звучит русское слово «вот». Или его вокализный двойник – отрезок пения, такой же – по музыкальной и композиционной логике – как это «вот». Работа была реализована с французскими актерами в Тулузе.

Viktor Alimpiev “Vot” (So)

Russia, 2010
HD video, colour, sound, 5' 24"



Courtesy of the artist

A group of five actors performs a vocalise, formed by speech. Synchronization – a moment of harmony in this “speech” happens when the Russian word *vot* is pronounced, or its vocalise double – a length of singing similar in musical and compositional logic to *vot*. The work was realized in Toulouse with French actors.

Ян Фудун Пятая ночь

Китай, 2010

7-канальная инсталляция

35 мм ч/б переведенная в HD, 10' 37"



Courtesy of Yang Fudong, ShanghaiART Gallery and Marian Goodman Gallery

«Пятая ночь» – это инсталляция, состоящая из семи синхронизированных проекций. Видео запечатлело сцены повседневной жизни старого Шанхая, улицы, запряженные экипажами, рикшами и ретроавтомобилями. В центре съемочной площадки воздвигнута сцена, где на столе стоят несколько аквариумов с рыбками, там же спешно ремонтируют трамвай, таким образом освещая все пространство. Мелькают смутные образы, не относящиеся к главному действию, тревожные мужчины и женщины заняты своими делами, первый план одной сцены становится фоном другой, где-то ведутся широкоэкранные съемки, заполненные повествованием, другие концентрируются на изображении характеров.

В этом протяженном экране, составленном из семи проекций, больше рельефа, чем могло бы быть в трехмерной проекции, и больше завершенности. Из-за того что съемка ведется одновременно семью камерами, выражения лиц актеров в каждом кадре становятся некон-

тролируемыми, некая хаотичность изображения рождает особую непредсказуемую и утонченную эстетику.

Идея работы пришла к художнику в процессе его размышлений о киноиндустрии, и для этой видеоинсталляции был использован новый метод съемки – семь проекций, значительно превосходящих размер видимого человеком пространства, – не соответствующий нашим зрительным привычкам. Ян Фудун называет этот метод «фильмом множественных ракурсов». Самым важным при создании этой инсталляции было вдохновение актеров, а также ощущение зрителями пространства. Художник объединил материал в единое целое, управляя нашими внутренними и внешними чувствами.

Yang Fudong Fifth Night

China, 2010
7-Channel 35mm b&w film
transferred to HD, 10' 37"

Courtesy of Yang Fudong, ShanghaiART Gallery and Marian Goodman Gallery



"The Fifth Night" is a video installation composed of seven synchronized projections. The videos feature old Shanghai scenes, as a large décor with carriages, rickshaws and vintage cars. In the middle of the scene a stage has been built, a few jars with fishes have been placed on a table and a tramway is being frenetically repaired, illuminating the place. Vague views of people without any relationship are shown, anxious, hesitating men and women here and there attend to their own duties, a scene's foreground can become next scene's background.

A shot is wide and narrative, while the other depicts some characters, this long screen of seven projections has more relief than if it was in 3D, and is more complete. Facing seven cameras, actors' expressions in each objective and shot are uncontrolla-

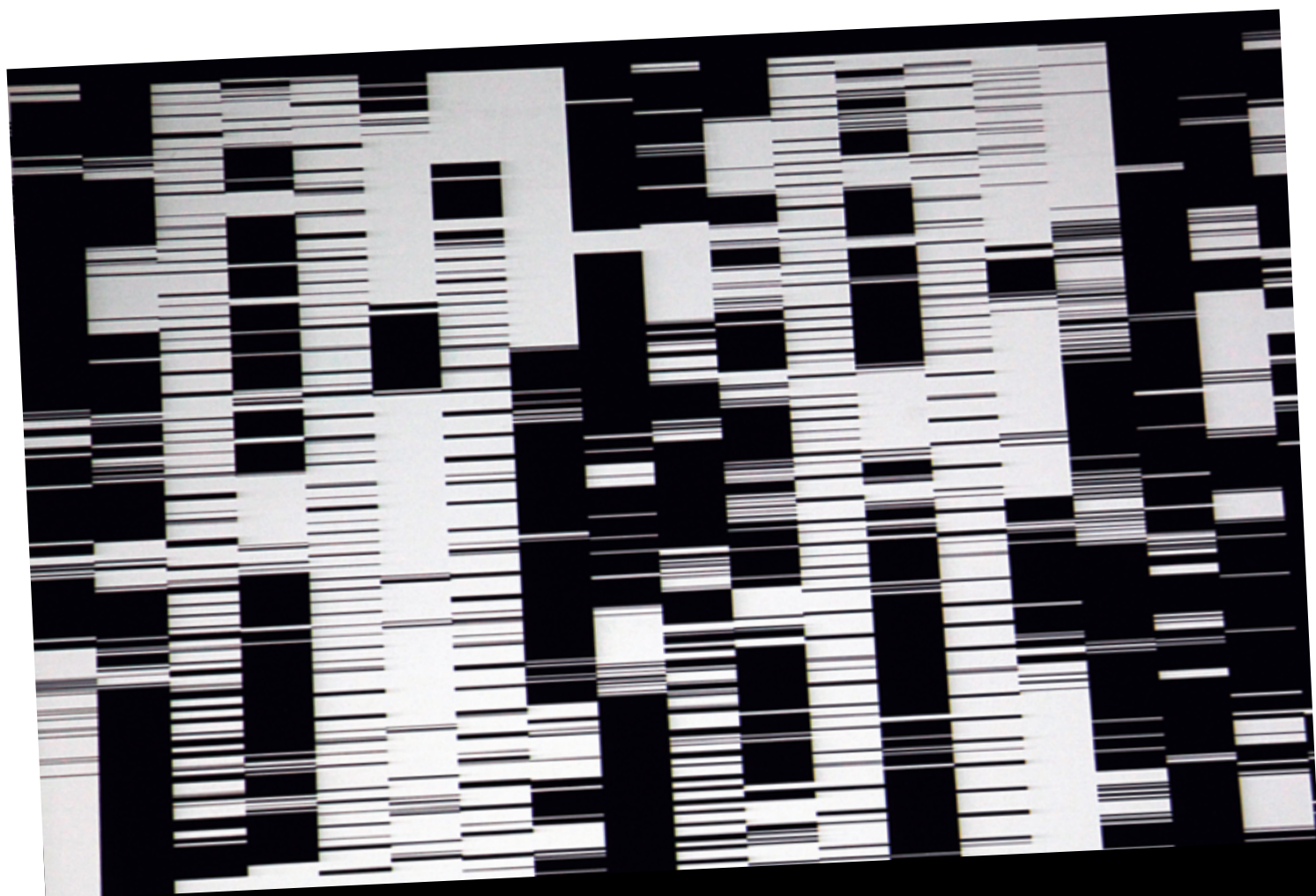
ble; this kind of randomness presents a certain subtle and unpredictable aesthetic.

The idea behind this work came from a reflection on film production, and a new filming method was used for this video installation: seven projections, going far beyond our visual field and habits, Yang Fudong calls it "multiple views film". The most important in the production of this work was the inspiration of the actors, as well as viewers' feelings of the space, the artist unified this work by maneuvering its inner and external feelings.

Проекты

Projects

Саунд-перформанс
Sound Performance



Риодзи Икеда

Test Pattern [живое исполнение]

Япония, 2008

аудиовизуальный перформанс

концепция, композиция: Риодзи Икеда

компьютерная графика, программирование: Томонага Токуяма



photo by Liz Hingley

Test pattern – это система, которая конвертирует любой вид данных (текст, звук, фотографии, фильмы) в рисунок штрих-кода и бинарные диаграммы из нулей и единиц. Цель проекта – с помощью использования этой системы исследовать взаимоотношения между критическими точками работы устройства и порогом человеческого восприятия. Проект существует в разных форматах: аудиовизуальный перформанс, инсталляция, CD и др.

В новейшей аудиовизуальной работе Риодзи Икеда представлены интенсивно вспыхивающие черно-белые изображения, которые плывут, содрогаясь, во тьме, под минималистический, мощный, прекрасно синхронизированный саундтрек. Используя компьютерную программу в режиме реального времени, test pattern конвертирует аудиосигнал в четко синхронизированные диаграммы штрих-кода на экране. Скорость движущихся образов сверхвысокая, сотни кадров в секунду, так что это произведение является своего рода испытанием на прочность для аудио- и видеоустройств, а также тестом на реакцию восприятия зрителей.

«Test Pattern» – третий аудиовизуальный концерт в серии Икеды «инфоматика» (datamatics), арт-проекте, исследующем потенциал восприятия невидимой информационной мультисубстанции, которой пропитан весь наш мир. В различных формах – инсталляций, перформанса, записей – проект функционирует как система, конвертирующая любой тип данных (текст, звук, фотографии, фильмы) в диаграммы штрих-кода и бинарные диаграммы из нулей и единиц. Цель проекта – исследование взаимоотношений между критической точкой работы устройства и порогом человеческого восприятия, доведя оба до абсолютного предела их возможностей.

Ryoji Ikeda

Test Pattern [live set]

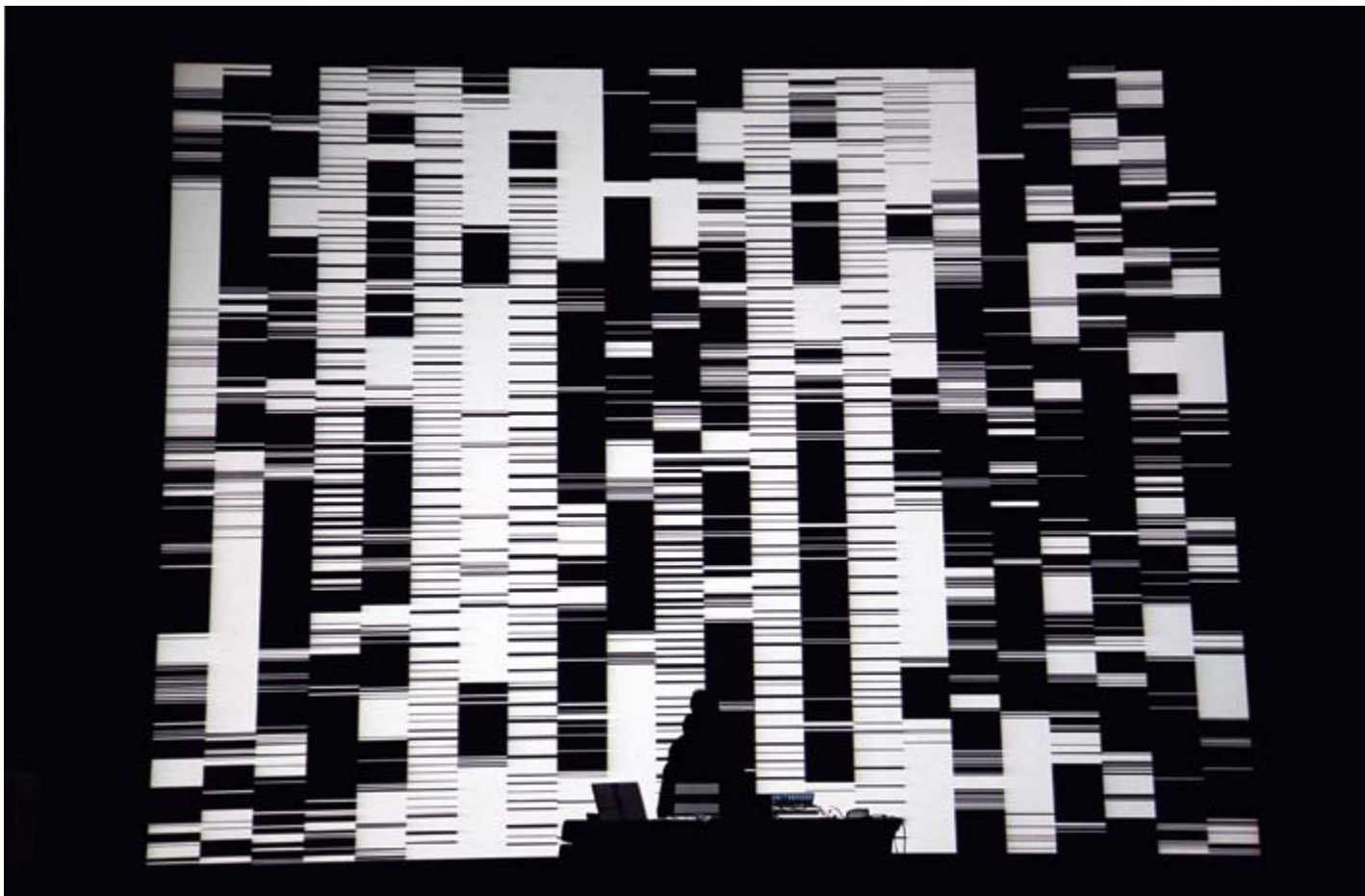
Japan, 2008

audiovisual performance

concept, composition: Ryoji Ikeda

computer graphics, programming: Tomonaga Tokuyama

photo by Liz Hingley



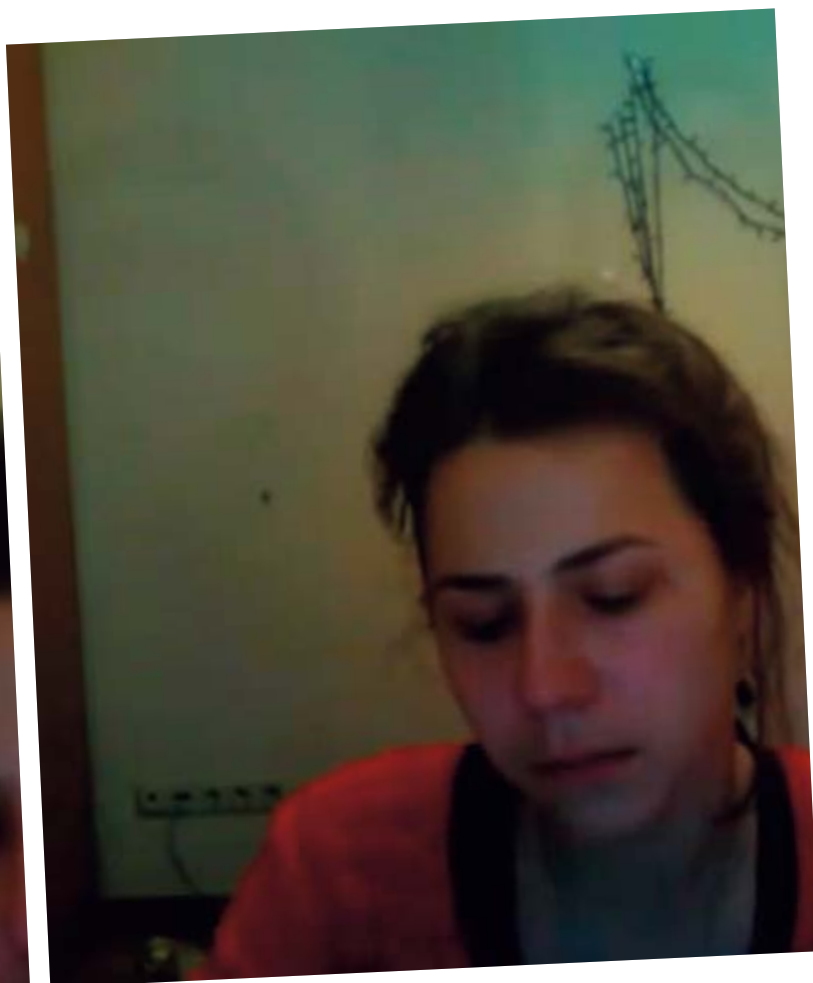
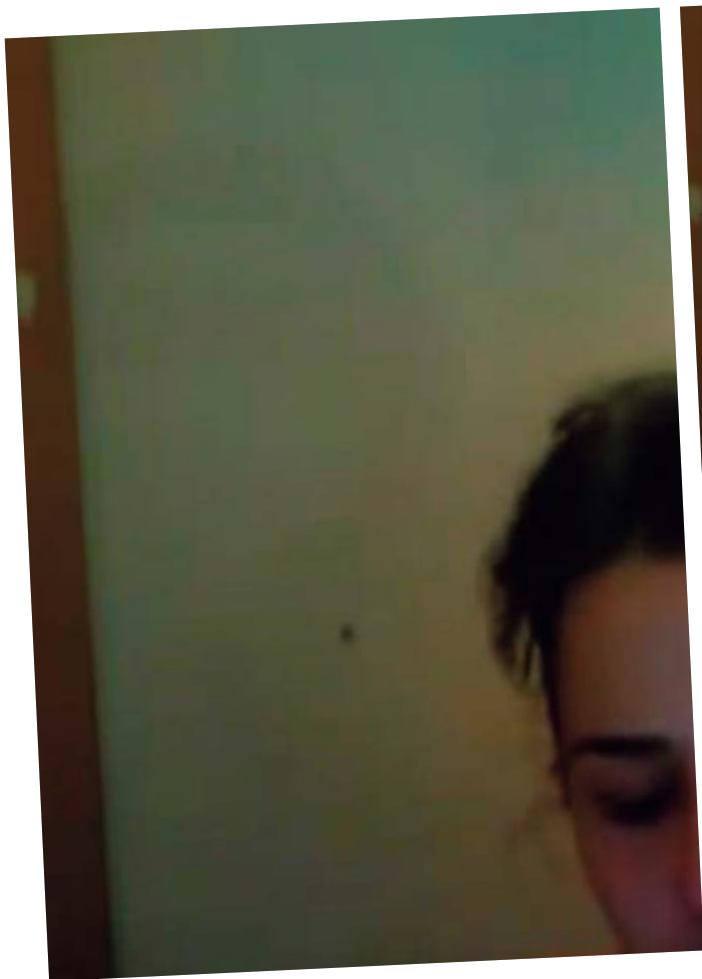
Test pattern is a system that converts any type of data (text, sounds, photos and movies) into barcode patterns and binary patterns of 0s and 1s. Through its application, the project aims to examine the relationship between critical points of device performance and the threshold of human perception. The project varies in different formats; audiovisual performance, installation, CD release etc.

This latest audiovisual work from Ryoji Ikeda, presents intense flickering black and white imagery, which floats and convulses in darkness to a stark and powerful, highly synchronized soundtrack. Through a real – time computer programme, test pattern converts Ikeda's audio signal patterns into tightly synchronized barcode patterns on screen. The velocity of the moving images is ultra – fast, some hundreds of frames per second, so that the work provides a performance test for the audio and visual devices, as well as a response test for the audience's perceptions.

Test Pattern is the third audiovisual concert in Ikeda's datamatics series, an art project that explores the potential to perceive the invisible multi – substance of data that permeates our world. Taking various forms – installations, live performance and recordings – test pattern acts as a system that converts any type of data (text, sounds, photos and movies) into barcode patterns and binary patterns of 0s and 1s. The project aims to examine the relationship between critical points of device performance and the threshold of human perception, pushing both to their absolute limits.

Конкурс Competition

Эффект видео
Video Effect



Эффект видео

Видеоарт как система соотношения различного рода высказываний в представленной программе выступает в качестве добавочного элемента. Современный российский художник отказывается от последовательного изображения и создает образный медиаколлаж. В этой системе визуального высказывания отсутствует изобразительность *per se*, так как она растворяется в полиэкранности исследования. В визуальной экспансии (П. Жуков), постмодернистской иллюзорности (В. Марченкова), национальном самосознании (Д. Зинченко), историческом бессознательном (В. Хроменко), псевдодокументальном свидетельстве (гр. Бомбилы), наивной функциональности (П. Кузнецов), интимном политическом (А. Ходорковская), геополитической активности (Е. Жигалова), формальном исследовании (А. Солдатов), в кинематографической минимализме (М. Харитоновна) выражена востребованность в эффекте видео. Так или иначе, художники исследуют медийные и визуальные искажения, которые в пространстве видео превращаются в манифест о состоянии современного сознания об образных дефинициях. Здесь возникает закономерное столкновение буквальности изображения и его интерпретации. Так как художник уже выходит за границу линейного изображения, он ищет значение в дополнительном образе. В этом смысле программа развивается как автоматический текст. Изображение существует вне условности изображаемого и способно быть как объектом, так и субъектом интерпретации. С моей точки зрения, эта ситуация проявляется наиболее активно в работах будущих художников, фильмы которых входят в программу.

Карина Караева

Video Effect

Video art as a correspondence system of various kinds of utterance in a given frame plays the role of an additional element. A contemporary Russian artist abandons the sequential image and creates a media collage out of image. This system of visual utterance lacks descriptiveness *per se*, as it dissolves in the polyscreen nature of an exploration. In visual expansion (P. Zhukov), postmodern illusion (V. Marchenkova), national identity (D. Zinchenko), historical unconsciousness (V. Khromenko), pseudo-documentary evidence (Bombily group), naive functionality (P. Kuznetsov), the intimate-political (A. Khodorkovskaya), geopolitical activity (E. Zhigalova), formal examination (A. Soldatov), cinematic minimalism (M. Kharitonova) – in all these the relevance of video effect is expressed.

In any case, the artists explore medial and visual distortions, which in video space turn into a manifesto on contemporary state of mind as concerned with image definitions. Here an understandable confrontation between the literal image and its interpretation occurs. As the artist already goes beyond the limits of a linear picture, he seeks meaning in a supplementary image. In this sense the programme develops like automated text. A representation exists without the conventions of the thing represented and can be both an object and a subject of interpretation. In my opinion this situation is shown most actively in the works of the future artists, whose films constitute this programme.

Karina Karaeva



Courtesy of the artist

Даниил Зинченко Извол

2011, 13' 11"

«Извол» на старославянском значит воля, но это я выяснил позже. Вначале подразумевалось изнеможение воли, ее растворение в пространстве. В фильме много белых, контрастных кадров для обозначения бесконечности пространства, снежного пустого поля с человеком потерявшимся в нем. Изнеможение не значит иссякание, а значит невозможность понимания пространства одним слабым существом. В фильме закадровым текстом звучат цитаты из «Философии общего дела» Николая Федорова. Эти цитаты дают ключ к решению проблемы понимания пространства, точнее, даже не понимания, а принятия. Ведь философия Федорова основана на объединении всех людей ради спасения и это, к сожалению, утопия, как и космизм в целом, и образ одинокого перед бесконечностью человека иллюстрирует эту утопичность. В видео есть тема смерти и человек пытается разгадать ее тайну, ее непостижимость весьма примитивным образом – ест землю с могилы. Естественно, никакого понимания это не дает, а еще больше загоняет в тупик. В конце он падает от усталости, не в силах принять внутрь себя пространство и не в состоянии в нем раствориться окончательно».

Даниил Зинченко

Daniil Zinchenko Izvol (Will)

2011, 13' 11"

"*Izvol* is a word for will in Old Slavonic language, but I found it out later. In the beginning it implied exhaustion of a will, as it dissolves in space. The film is full of white and contrasting scenes to show an eternity of space, a snowy hollow field where somebody is lost. Exhaustion does not mean wearing thin, it is about a single weak being that cannot comprehend and handle space. Off-screen commentaries in the film are the quotes from *The Philosophy of the Common Task* by Nikolai Fedorov. These quotes give the clue for solving the problem of understanding, or rather acceptance of space. Fedorov's philosophy, based on unification of people for the salvation is unfortunately utopian, as well as the whole cosmist ideology, and it is illustrated with the image of a person alone in front of eternity. There is a theme of death in this video, a person trying to unravel its mystery and incomprehensibility by the simple means of eating soil from a grave. And it naturally cannot give a single hint to this man, leading instead to a deadlock. In the end he falls wearily, unable to accept space and to disappear inside space".

Daniil Zinchenko



Ева Жигалова
Я здесь?

2010, 1' 08"

Я здесь?

И меня здесь нет. Но я и нет там... Тогда где?

Увидеть свой новый дом не глазами туриста. Фиксировать все через диалог трех культур: русской, израильской и арабской. Найти свое Я в пресечении этих культур. Конфликт или диалог этих трех культур? Стереть границу и оказаться между «Да» и «Нет», между «Здесь и Там», между «Я и Они». Вдохнуть новую реальность и пропустить ее через себя не оглядываясь назад.

Там – меня уже нет, здесь – все только начинается...

Eva Zhigalova
I'm here?

2010, 1' 08"

I'm here?

And I am not here. But I am not there either...

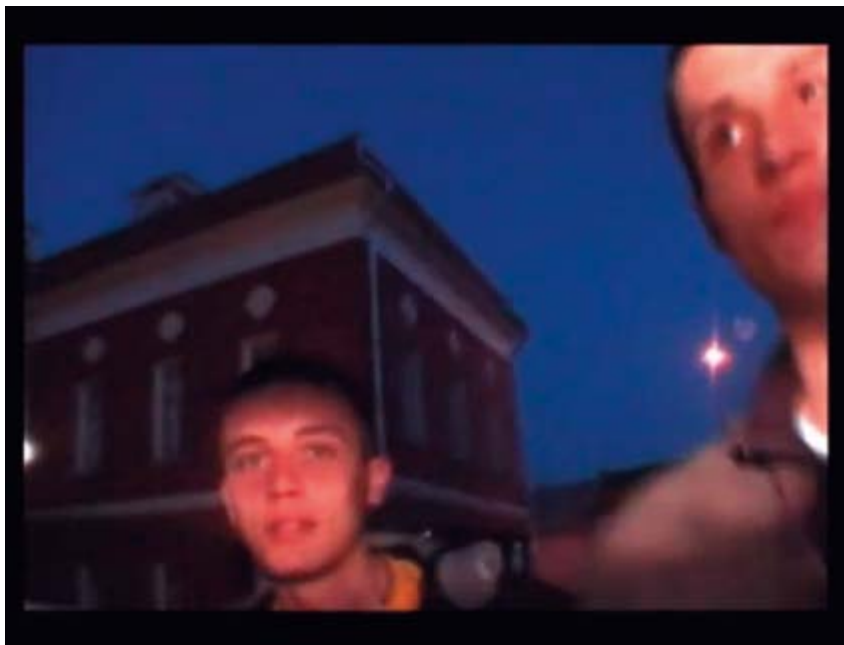
Where then?

Not to see my new homeland with tourist's eyes. To fix everything through the communication of three cultures: Russian, Israeli and Arab. To find one's own self at the intersection of these cultures. Is this a conflict or a dialogue of these three cultures?

To erase the distinction and end up between Yes&No, between Here&Now, between I&They.

To inhale new reality and to let it pass through you without turning back.

There – I am not; here – all has been just beginning...



Courtesy of the artist

Арт-группа «Бомбилы» Поход в галерею

2010, 4' 00"

Режиссеры: Безумец и Супергерой

В ролях: Безумец, Гашиш, Мелкий, Мохнорыл, Супергерой, Айдан Салахова, Елена Селина, Сережа Хрипун

Музыка: АХХ и МСЗ, Александр Залупин

Вербицкий часто пишет, что вся соврисковая туса – это гопники. Бомбилам всегда казалось, что это не более чем остроумная метафора. Но когда однажды они с молодыми друзьями, молодыми провинциальными художниками пришли в крутую московскую галерею, оказалось, что это не метафора, а правда.

Bombily (Gypsy Cab Drivers) art-group An Outing to a Gallery

2010, 4' 00"

Directed by Madman and Superhero

Starring: Madman, Hashish, Minor, Furface, Superhero, Aidan Salakhova, Elena Selina, Serezha "Croaker" Music: АНН и MSZ, Alexander Zalupin.

Verbitsky often writes that the sovrisk crowd is all punks. The Bombily have always considered this just a witty metaphor. But once they had come into a cool Moscow gallery with their friends – young provincial artists – and found this to be no metaphor but the simple truth.



Жуков Петр
Russian Online Tube
(Медиакартины)

2008–2010, 11' 56"

Материалом для проекта послужили видеоролики с YouTube, подвергшиеся компьютерной манипуляции и сильно замедленные во времени, что в сумме должно придавать им схожесть с картиной. Любительское видео из сети выбрано, как единственно возможный сегодня подлинно документальный материал, так как зритель не верит более безоговорочно ни массмедиа, ни документальной фотографии, ибо известна субъективность материала и возможность им манипулировать. В то же время учитывая сегодняшнюю неспособность к прямой документальности, видео обработаны так, что выглядят подобно экспрессионистским картинам, передавая ощущение от события, а не доподлинно его.

Ролики с YouTube выбраны в качестве исходного материала, также и потому что в современной реальности именно они репрезентируют для интересующихся обывателей определенные удаленные от них географические, политические и культурные явления, создавая их новый медиаобраз. Проект апеллирует к событийной живописи и к работам немецких экспрессионистов.

Pyotr Zhukov
Russian Online Tube
(Media painting)

2008–2010, 11' 56"

The work presents videos from Russian YouTube significantly slowed and manipulated in color and contrast to look like expressionistic paintings. It is a kind of a new documentary work realized through an effect of personal perception in retelling (like in documental paintings of the XIXth century) rather than an evidence of direct documenting, as it's not possible any more. And YouTube videos represent a media face of the country.



Courtesy of the artist

Виктория Марченкова Сцена

2011, 4' 00"

Видео сделано на основе лекции, в которой рассказывается о Делезе, в частности о его термине «диспозитив» и соотношении его с театральными практиками Самуэля Беккета. Автор видео перевела проговариваемую теорию в наглядные образы. «Произвольно очерченный квадрат», в котором у Беккета взаимодействуют персонажи, превратился в рамки, фрагментирующие фигуры главных героинь: философа и участницы проекта Kom.post Камиль Луис и художницы Анны Антоновой, которая переводит ее речь. В такой оптике становится очевидным, что героини подсознательно производят жесты, связанные с тем, о чем говорят. Метод, примененный в видео, отражает ситуацию, в которой художник переводит философа.

Viktoria Marchenkova Scene

2011, 4' 00"

Video is based on a lecture about Deleuze and his concept of *dispositif* in correlation to Samuel Beckett theatre practice. The author transformed the spoken lecture into graphic images. A randomly formed square, in which Beckett's characters interact, has been turned into a frame fragmenting the figures of the main characters – Camille Louis, a philosopher, participant of the Kom.post project and the artist Anna Antonova, who translates her speech. In this optics it becomes evident that the heroines unconsciously make gestures connected with the matters discussed. The method employed in this video reflects a situation where an artist interprets a philosopher.



Влад Хроменко
Melting Utopias

2010. 3' 10"

Ледяные слепки с бюстов мумифицированных коммунистических вождей тают на глазах у зрителя, теряя узнаваемые очертания, стираясь из памяти. Великая утопическая мечта остается все дальше, и разглядеть ее становится все сложнее.

Vlad Khromenko
Melting Utopias

2010, two-channel video, 3' 10"

Ice casts of mummified communist leaders' busts melt down before the viewer, losing familiar shapes, being erased from memory. The great utopian dream is left behind further and further away and it's becoming increasingly hard to distinguish it.



Courtesy of the artist

Кузнецов Павел
Подснежник

2010, 32"

В цельности окружающего нас непредсказуемого мира нет ничего однозначного. И если исполниться благоговейным вниманием к нему и забыть про имена, то можно обнаружить новые стороны самых обычных явлений. И мир изменится, а вслед за ним и вы.

Pavel Kuznetsov
Snowdrop

2010, 32"

In the totality of the unpredictable world around us there's nothing simple. And if you are filled with a reverent attention to it and forget about the names, you can find new aspects of the most ordinary phenomena. And the world will change, and you will change next.



Альберт Солдатов Аленка

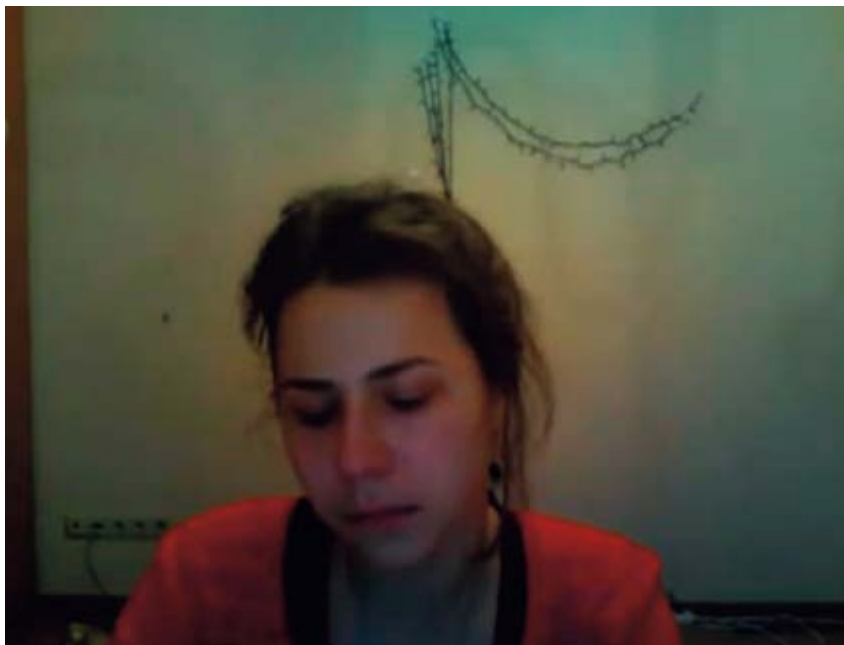
2011, 3' 36"

В работе производится эксперимент над объектом – фантиком из фольги от конфеты «Аленка». Случайно обнаруженный эффект при складывании фантика становится основой манипуляций над ним. Возникают пластические и визуальные деформации, искажения, следующие из природы материала – складки, трещины, заломы, которые модифицируют привычную форму. Визуальные искажения первоначального изображения производят гротескный эффект, а множественность картинок и смещение их во времени образуют вариативность.

Albert Soldatov Alenka

2011, 3' 36"

In the video an experiment is conducted with a foil wrapper from "Alyonka" sweet as an object. An effect accidentally found while folding the wrapper becomes a basis for the manipulations with it. Plastic and visual deformations and distortions result from the nature of its material – folds, cracks and splits which modify the familiar form. The visual distortions of the original image make a grotesque effect and the multiplicity of pictures and their displacement in time create variability.



Courtesy of the artist

Анна Ходорковская **Медведи**

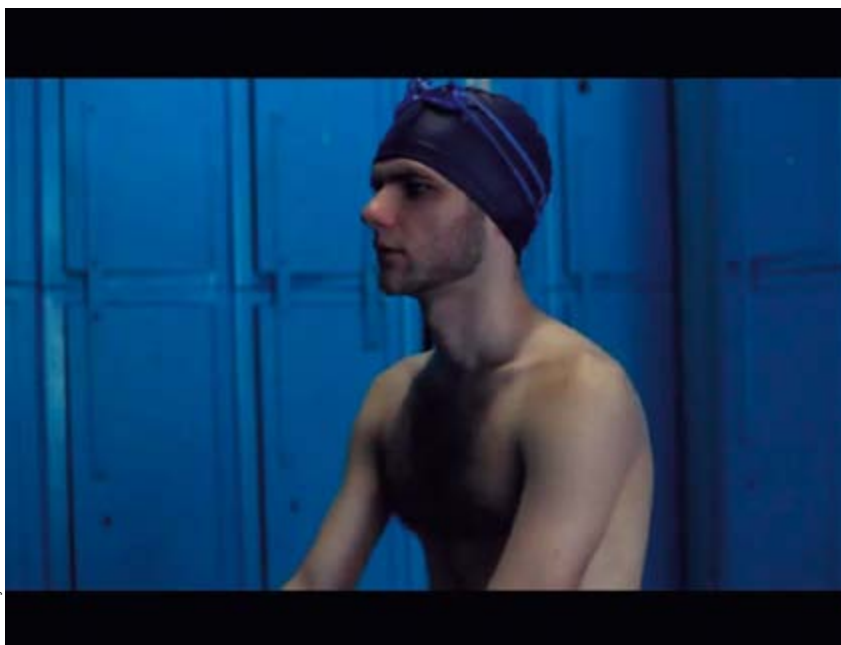
2011, 1' 34"

«Медведи» – это видео, записанное Photobooth камерой, встроенной в мой компьютер. Я записала свою реакцию на приворожившее меня видео «Наномедведев», выложенное на YouTube неизвестными людьми, где новогодняя речь президента положена на «Лунную сонату» Бетховена, а голос искажен. Также во время записи этого видео я вела активную онлайн-переписку. Работа имеет личный характер, поэтому мне трудно ее анализировать. Одной из составных ее частей я бы назвала грусть и одновременно понимание патологического «неединства» общества, отсутствия для него перспектив на только что начавшийся год.

Anna Khodorkovskaya **Bears**

2011, 1' 34"

This video was recorded by a Photobooth camera built into my computer. I have recorded my reaction to the video "Nanomedvedev" which fascinated me. Uploaded to YouTube by unknown persons it has the New Year's eve president speech set to the Beethoven's "Moonlight Sonata" and the voice distorted. I also maintained an intensive online correspondence at the time of recording. The work is personal and so it's difficult for me to analyze it. One of its components I would call sadness and at the same time an understanding of a pathological dis-unity of our society, the lack of perspectives for the year that has just begun.



Мария Харитоновна
Бассейн

2011, 3' 58"

Это видео – пластическая метафора о потере контроля, о видимых и невидимых границах, которые иногда очень сложно преодолеть. Путем нескольких простых монтажных приемов и использования разных методов съемки я добиваюсь очень важного эффекта, на которые способны, как мне кажется, именно видео и кинематограф: передача субъективного, внутреннего состояния персонажа через состояние среды.

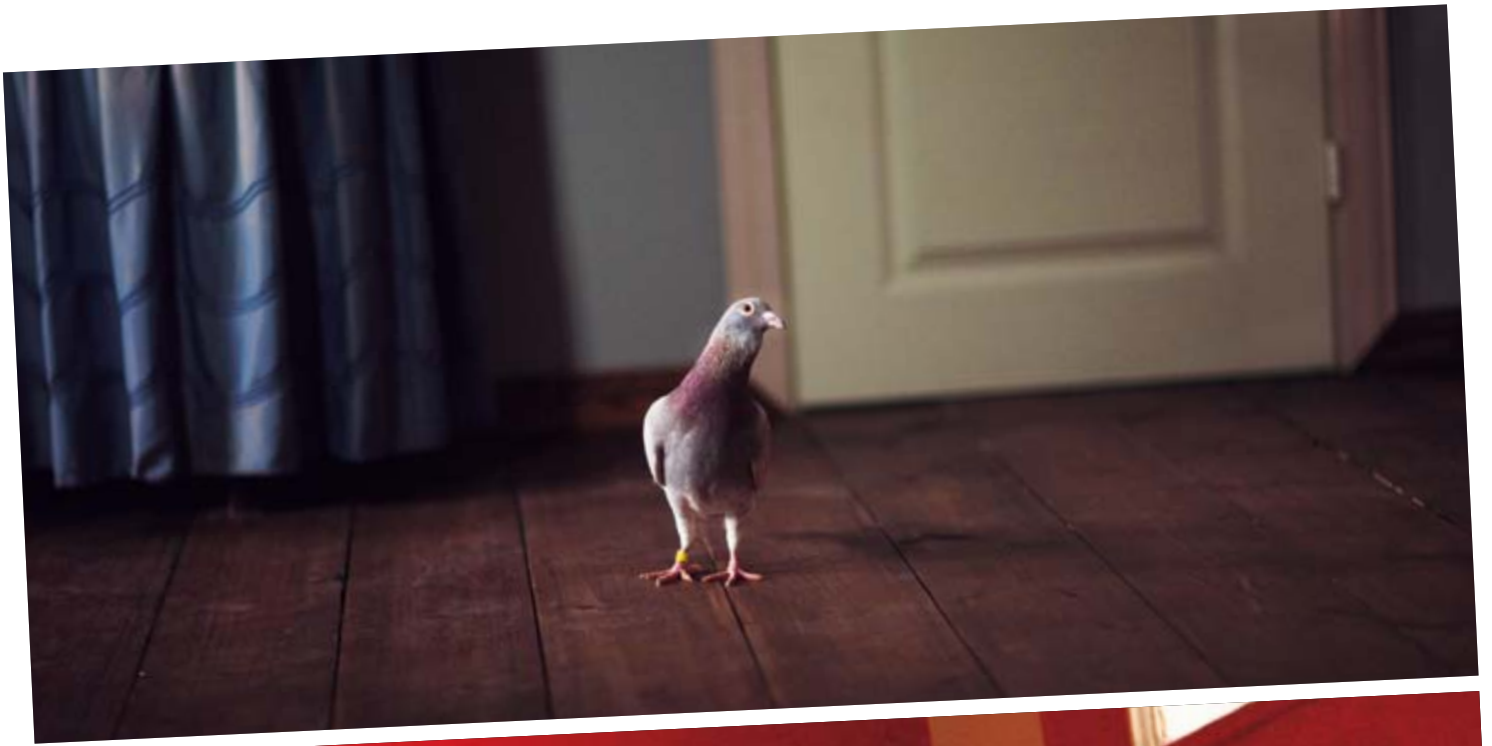
Maria Kharitonova
Swimming Pool

2011, 3' 58"

This video is a plastic metaphor of losing control, of borders visible and invisible, which are sometimes very hard to overcome. By a few simple editing tricks and by using different filming methods I achieve a very important effect, which is only possible in my view in video and cinema – a communication of subjective inner state of a character through the state of his environment.

Справочная информация

Information



Биографии участников

Дуг Айткен

Айткен живет и работает в Лос-Анджелесе. Участник многочисленных показов, групповых и персональных выставок по всему миру, в том числе Венецианской биеннале 1999 года, где он был награжден Международной премией за получившую высокую оценку инсталляцию «Электрическая земля». Его выставки проходили в том числе в Музее американского искусства Уитни, в Музее современного искусства и Центре Помпиду в Париже. Айткен недавно выпустил две книги: «Разбитый экран» – интервью с 26 художниками, исследующими пределы линейного повествования, и «Мечты по 99 центов» – сборник фотографий.

Виктор Алимпиев

Родился в Москве в 1973. Окончил художественное училище им. 1905 года, школу «Новые стратегии современного искусства» при Институте проблем современного искусства, а также прошел двухмесячный курс в Высшей школе искусства «Веланд». Живет и работает в Москве. Персональные выставки в Москве, Англии, Италии (2008), Бельгии, Германии и Франции (Центр Помпиду, Париж, 2007). Участник 1-й и 2-й Московских биеннале, 4-й Берлинской биеннале, Венецианской биеннале (2005) и др.

Юрий Альберт

Альберт родился в Москве в 1959 году. В 1974–1977 годах учился у художницы Екатерины Арнольд. В 1977-м поступил на художественно-графический факультет Московского государственного педагогического института имени Ленина. В 1983 году Альберт стал членом Горкома графиков, в чьем здании на Малой Грузинской, 28 проходили «разрешенные» выставки неформального искусства. Альберт является представителем так называемой второй волны советского концептуализма. В начале 1980-х он был активным участником движения «АПТАРТ». Среди его самых известных произведений раннего периода – картины, написанные в манере знаменитых западных художников, с надписями кириллицей вроде «Я не Джаспер Джонс», «Я не Базелиц» и т.д.

Эйя-Лииза Ахтила

Живет и работает в Хельсинки. Училась на кинорежиссера в Лондонском колледже печати, Калифорнийском университете (UCLA), и Американском институте кино в Лос-Анджелесе. В 1990 получила премию «Молодой художник года» в Тампере, Финляндия. С тех пор она получила множество других грантов и премий, включая премию AVEK за достижения в области аудиовизуальной культуры (1997), художественную премию фонда Эдстранд (1998), грант Германской службы академических обменов DAAD (1999),

Participants

Doug Aitken

Aitken lives and works in Los Angeles. Aitken has had numerous screenings, solo and group exhibitions around the world including the 1999 Venice Biennale, where he won the International Prize for his acclaimed installation “electric earth.” He’s exhibited work in institutions such as the Whitney Museum of American Art, the Museum of Modern Art and the Pompidou Center in Paris. Aitken also recently produced two books, “Broken Screen”, a book of interviews with 26 artists pushing the limits of linear narrative and “99 Cent Dreams”, a collection of photographs. The projects inspired “happening” events in New York and Los Angeles.

Yuri Albert

Born 1959 in Moscow, Albert studied with the artist Ekaterina Arnold in 1974–1977. In 1977 entered the Arts and Graphics Faculty of the Moscow State Lenin Pedagogical Institute. In 1983 he became a member of the Graphics Gorkom (City Committee) at Malaya Gruzinskaya, 28, where “permitted” informal art exhibitions took place. Albert is a representative of the so called “second wave” of Moscow conceptualism. In the early 1980 was an activist of the APTART movement. Among the most well-known works of his early period are paintings in the style of famous Western artists with Cyrillic inscriptions such as “I’m no Jasper Jones”, “I’m no Baselitz” and so on.

Victor Alimpiev

Born in 1973. Graduated from the n. a. the year 1905, finished the school “The New Strategies of Contemporary Art” under the auspices of the “Institute of the problems of Contemporary Art”, and also did a two-month course in the “Veland”. Lives and works in. Solo exhibitions in Moscow, England, Italy (2008), Belgium, Germany and France (Le Centre Pompidou, Paris, 2007). Participant of the 1st and 2nd Moscow Biennales, the 4th Berlin Biennale, the Venetian Biennale (2005) and others.

Eija-Liisa Ahtila

Lives and works in Helsinki. Eija-Liisa Ahtila studied filmmaking at the London College of Printing, UCLA, and at the American Film Institute in Los Angeles. In 1990 she received the Young Artist of the Year Award, Tampere, Finland. Since then, she has received numerous grants and awards, including an AVEK-award for important achievements in the field of audio-visual culture (1997), the Edstrand Art Prize (1998), a DAAD fellowship (1999), honorary mention at the 48th

Venice Biennale (1999), the Vincent Van Gogh Bi-annual Award for Contemporary Art in Europe (2000), and a five-year grant from the Central Committee for the Arts (2001), as well as the Artes Mundi Prize (2006). She also exhibited in Documenta XI (2002) and the 50th Venice Biennale (2005).

Raymond Bellour

Critic and theorist of literature and film, a senior researcher at the CNRS (National Center for Scientific Research) and conducts a seminar at the University of Paris. He was one of the founders of the French film review *Trafic*. He has edited several key film anthologies, including *Le cinema américain* (1980) and *Le Western* (1966). His study *L'Entre-Images: Photo, Cinéma, Vidéo* (1990) analyzes the passages between images and the video image's power of transformation. Bellour also served as co-curator with Christine Van Assche and Catherine David of the well-known "Passages de l'image" exhibition at the Centre Georges Pompidou in 1990. His most recent work is an essay on Chris Marker's CD-ROM *Imemory* (1997).

Johanna Billing

Johanna Billing's videos reflect on routine, choreography and ritual, with an emphasis on the fragility of individual performance within collective experience. Obsessed by circularity and retrospection, she stages specific situations where something is about to take place, the artist herself remaining invisible during the performances and actions that are recorded. Billing's skill lies in combining the choreography of individuals with facilitating their freedom to perform naturally, bringing the whole together in the editing process.

BlueSoup Group

BlueSoup group was founded in, in 1996 by Alex Dobrov, Daniel Lebedev and Valery Patkonen. Since 2002 group works in cooperation with Alexander Lobanov. Participated in 1st and 2nd biennale of contemporary art and other exhibitions in and abroad. Finalist 2008 in the Media Art Project of the Year Nomination

Érik Bulloz

Parallel to a writer and photographer's career, Érik Bulloz taught in art schools (Fresnoy, Marseilles, Avignon and currently in Bourges), collaborates in several magazines (*Trafic*, *Cinéma*) and takes an active part in *pointlignepan* association. As a scenario writer, Érik Bulloz carried out many films halfway between the author cinema and artist's artist. His reflexion goes from cinema to visual arts. He had made a retrospective of its films at *Jeu de Paume* in Paris and, recently, in *Enana Marrón* (Madrid) or the *Biennal de l'Image en Mouvement* (Geneva).

Keren Cytter

Keren Cytter went on to study visual art in Avni Institute for Art, Tel Aviv. After her success in various galleries in her home country, she moved to Amsterdam on a scholarship from De Ateliers. Today, she lives and works in Berlin. Recalling amateur home-movies and video diaries, her films and videos are made of re-composed elements of the everyday, of impressions, memories, imaginings, desires and dreams. The scripts are part of the stories themselves, and the story in turn is always a story of the clash between a (perfect) script and an (imperfect) reality.

Boris Eldagsen

He revolves around the idea of losing yourself as a redemptive mode to being human. Boris' work has been shown internationally in institutions such as *Fridericianum Kassel*, *Deichtorhallen Hamburg* and *Australian Centre for Photography Sydney* to a range of festivals and biennales such as the *Edinburgh Art Festival*, *European Media Art Festival Osnabrück*, *Videonale Bonn*, *Athens Video Art Festival*, *Kuyre Istanbul*, *Media Forum Moscow*, *Media Art Biennale Wrocław*, *Biennale Le Havre* and *Biennale of Electronic Arts Perth*.

почетное упоминание на 48 Венецианской биеннале (1999), Европейскую премию им. Винсента Ван Гога в области современного искусства (2000), пятилетний грант от Центрального комитета по культуре (2001), а также премию *Artes Mundi* (2006). Она также принимала участие в выставке *Documenta XI* (2002) и 50 Венецианской биеннале (2005).

Раймон Беллур

Кино- и литературный критик и теоретик, старший научный сотрудник Национального центра научных исследований CNRS, ведет семинар в Парижском университете. Один из основателей французского журнала о кинематографе «Трафик». Редактор нескольких ключевых кино-антологий, в том числе «Американское кино» (1980) и «Вестерн» (1966). В своей монографии «Межобразное: фотография, кино и видео» анализирует переходы между образами и способность видеообраза к трансформации Беллур был сокуратором знаменитой выставки «Passages de l'image» в Центре Помпиду в 1990 г. (совместно с Кристин ван Аше и Катрин Давид).

Йоханна Биллинг

Видеоработы Йоханны Биллинг – это размышления о повседневном, хореографии и ритуале. В них подчеркивается уязвимость индивидуального действия внутри коллективного опыта. Художница одержима цикличностью и ретроспекцией, она разыгрывает особые ситуации, в которых что-то вот-вот должно произойти. При этом она остается невидимой во время перформансов и акций, которые она снимает. Мастерство Биллинг – в сочетании индивидуальной хореографии и свободы естественного движения, которые сводятся воедино в процессе монтажа.

Эрик Бюлло

Параллельно с карьерой писателя и фотографа преподавал в художественных школах (во Френуа, Марселе, Авиньоне и в настоящее время в Бурже), сотрудничал в нескольких журналах («Трафик», «Синема») и принимает активное участие в деятельности ассоциации «Pointlignepan». Как сценарист, создал сценарии ко многим фильмам на рубеже авторского кино и художников для художников. От кинематографа перешел к изобразительному искусству. Ретроспективы его фильмов прошли в Музее Же-де-Пом (Павильон для игры в мяч) в Париже, недавно также в мадридском театре «La Enana Marrón» (Коричневый карлик), и на биеннале Образ и Движение в Женеве.

Петер Вайбель

Председатель и директор Центра искусства и медиатехнологий (ZKM) в Карлсруэ, Германия, с 1999 года. В 1998–1999 – менеджер Новой галереи в Музее Штирии Иоаннеум в Граце, Австрия. Также был арт-директором фестиваля *Ars Electronica* (Линц, Австрия) с 1986 по 1996. Директор Института новых медиа, Франкфурт с 1989 по 1994. Комиссар Австрии на Венецианском биеннале с 1993 по 1999. С 1984 по 1989 – доцент видео и цифрового искусства в Центре изучения медиа при Университете штата Нью-Йорк, Буффало, США.

Айзек Джулиан

Получил известность в мире кино, сняв документальную драму 1989 года «В поисках Лэнгстона» о поэте Лэнгстоне Хьюзе и гарлемском ренессансе. Число его поклонников увеличилось в 1991 году, когда фильм «Юные бунтовщики соула» получил приз критики в номинации «Лучший фильм» на Каннском фестивале. Джулиан был номинирован на премию Тернера в 2001 и в том же году получил престижную премию Юджина Макдермотта Массачусетского технологического института, а затем премию Фреймлайн за вклад в искусство (2002). Его работа «Рай Омерос» была представлена в рамках выставки «Documenta XI» в Касселе (2002). Он получил премию жюри на кинобиеннале «Kunst» в Кельне (2003) за моноэкранную версию фильма «Балтимор», и премию «Аврора 2005». Его персональные выставки прошли в Центре Помпиду (2005), Музее современного искусства Майами (MoCA, 2005), Музее общества Кестнер в Ганновере (2006) и галерее «Metro Pictures» в Нью-Йорке (2007). Работы Джулиана находятся в коллекции Тейт Модерн, Центра Помпиду, собрании Гуггенхайма и Хиршхорна.

Ранбир Калена

Окончил Художественный колледж в Чандигархе (1970-75), получил степень магистра живописи в Королевском художественном колледже в Лондоне в 1987. Его работы были включены в большинство выставок современного искусства Индии последнего десятилетия по всему миру, в том числе «Чало! Индия» в Музее Мори в Токио (2008), «Современная Индия» в Институте современного искусства в Валенсии, Испания (2008), «iCon: Индия Современная» в рамках Венецианской биеннале (2005), «тело.город» в Доме мировых культур в Берлине (2003) и «Капитал и карма» в Венском Кунстхалле (2003). В 2007 получил заказ на создание постоянной видеоинсталляции для нового музея Шпертуса, Чикаго и в 2008 году его работа демонстрировалась в рамках Сиднейской биеннале, а в 2011 в программе «В переходной стадии: новое искусство Индии» на Ванкуверской биеннале.

Юрий Календарев

Скульптор, родился в Санкт-Петербурге (Россия). Последние 25 лет живёт и работает в Тоскане, Италия. Принадлежит к поколению так называемых подпольных художников нонконформистов, диссидентов семидесятых годов. После 30 лет работы с гранитом, environmental art и световыми проектами пришел к the art of tuning of metals, к прямой работе с вибрациями и звуком.

Елена Новылина

Перформансистка, лауреат премии «Инновация».. Училась в Московском художественном училище памяти 1905 года (1988–1991), Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова (1993–1995), посещала F+ F Art School в Цюрихе, где начала заниматься перформансом. В 2001 продолжила образование в Университете искусств (Берлин). В 2003 году защитила диплом по медиаискусству и перформансу. В своих произведениях она продолжает традиции западного феминистского искусства, исследует телесную и гендерную проблематику. Чаще всего публика помнит ее работы «Сними девочку» (2006), когда зрители обрывали приколотые к ее коже женские изображения, вырезанные из журналов, или «Сделай сам» (2000), когда художница, стоя с петлей на шее, предоставила аудитории возможность выбить из-под ее ног табуретку.

Артур Крокер

Заведующий Кафедрой технологии, культуры и теории, профессор политологии и директор Тихоокеанского центра технологии и культуры (www.pactac.net) в Университете Виктории, Канада. Он является автором многочисленных книг, включая «Рождены наперекор идеологии», «Воля к технологии» и «Одержимый индивидуум».

Марилуиз Крокер

Старший научный сотрудник в Тихоокеанском центре технологии и культуры в Университете Виктории, Канада. Соавтор и соредатор Артура Крокера, работала над многими книгами, включая «Взламывая будущее», «Цифровая горячка», «Похитители тел» и «Последний пол».

Тронд Лундемо

Доцент факультета изучения кинематографа в Стокгольмском университете. Многократно работал как приглашенный преподаватель и приглашенный ученый в токийском университете Сейдзэ. Один из директоров Школы эстетики Стокгольмского университета и один из редакторов книжной серии «Теория кино в истории медиа», выпускаемой издательством Амстердамского университета. Его исследования и публикации затрагивают проблемы технологии, эстетики и интермедийности, а также теории архивов.

Арев Манукян

Выросший в семье художников и инженеров в Монреале, Арев Манукян манипулирует искусством и технологиями, рассказывая истории такими способами, которые представляют сложную задачу для его воображения. Учился на кинорежиссера в Торонто, затем работал в области музыкального видео с местными группами, которые показывали на музыкальном канале «Much Music». В последнее время был режиссером интерактивных рекламных роликов для таких клиентов, как компания «Мазда», Ахе, киностудия «XX век Фокс», компания «Ригли» и Национальная футбольная лига. Режиссер

Ursula Anna Frohne

is an art historian and cultural theorist. She has been curator at the ZKM Center for Art and Media in Karlsruhe (Germany) from 1995–2002 and has taught art history, visual studies, cultural studies, and media theory at the Academy for Design in Karlsruhe since 1997. She was Visiting Professor at the Department of Modern Culture and Media, Brown University in 2001/2002 and is currently Professor for Art History at the International University Bremen (Germany). After studying art history she received her PhD with a thesis on the social history of the American artist at the Freie Universität Berlin, where she taught at the Department for Art History from 1988–1995.

Harun Farocki

Harun Farocki was born in 1944 in German-annexed Czechoslovakia. From 1966 to 1968 he attended the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). In addition to teaching posts in Berlin, Düsseldorf, Hamburg, Manila, Munich and Stuttgart, he has been a visiting professor at the University of California, Berkeley. Farocki has made close to 90 films, including three feature films, essay films and documentaries. He has worked in collaboration with other filmmakers as a scriptwriter, actor and producer. In 1976 he staged Heiner Müller's plays The Battle and Tractor together with Hanns Zischler in Basel, Switzerland. Since 1966 he has written for numerous publications, and from 1974 to 1984 he was editor and author of the magazine Filmkritik (München). His work has shown in many national and international exhibitions and installations in galleries and museums.

Antje Ehmann

Is a film theoretician, researcher, curator and artist. Between 1995 and 1999 she worked on the team organizing the film festivals Duisburger Filmwoche and Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Between 1999 and 2003 she collaborated on the DFG project Geschichte des dokumentarischen Films 1895 bis 1945 (History of Documentary Films 1895–1945). Since 2004 she has focused on diverse curatorial projects, mostly together with Harun Farocki. Her recent shows include Antje Ehmann, Harun Farocki, Museum of Modern Art, Maja Galerija, Ljubljana 2009, Central Nervous System No. 2, Galerie im Regierungsviertel, Berlin 2009.

Yang Fudong

Starting in the late 1990's Yang Fudong embarked on a career in the mediums of film and video. He is among the most successful and influential young Chinese artists today. Yang Fudong participated in the 40th Basel International Art Fair (2009) Switzerland Bern Museum of Art 2009 52th Venice Biennale (2007) First Moscow Biennale of Contemporary Art (2005) 1st International Sharjah Biennale (2005) 1st Prague Biennale (2003) and 5th Shanghai Biennale (2004). The 5th AsiaPacific Triennial of Contemporary Art (2006). He has had solo-shows at most acclaimed institutions and Galleries such as Marian Goodman Gallery (New York, 2009), Parasol Unit (London, 2006) Kunsthalle Wien (2005), Stedelijk Museum (Amsterdam, 2005), Castello di Rivoli (Torino, 2005), The Moore Space (Miami, 2003), and ARC/Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris (2003).

Gary Hill

Gary Hill has worked with a broad range of media – including sculpture, sound, video, installation and performance – since the early 1970's, continues to explore an array of issues ranging from the physicality of language, synesthesia and perceptual conundrums to ontological space and viewer interactivity. Exhibitions of his work have been presented at museums and institutions worldwide, including solo exhibitions at the Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris; San Francisco Museum of Modern Art; Centre Georges Pompidou, Paris; Guggenheim Museum SoHo, New York; Museum für Gegenwartskunst, Basel; Museu d'Art Contemporani, Barcelona; and Kunstmuseum Wolfsburg, among others. He has been the recipient of numerous awards and honors, most notably the Leone d'Oro Prize for Sculpture at the Venice

Biennale (1995), a John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Fellowship Award (1998), the Kurt-Schwitters-Preis (2000), and an Honorary Degree of Doctor Honoris Causa of The Academy of Fine Arts Poznan, Poland (2005).

Isaac Julien

Julien came to prominence in the film world with his 1989 drama-documentary *Looking for Langston*, gaining a cult following with this poetic exploration of Langston Hughes and the Harlem Renaissance. This following was expanded in 1991 when his film *Young Soul Rebels* won the Semaine de la Critique prize for best film at the Cannes Film Festival. He was nominated for the Turner Prize in 2001 and was the recipient of both the prestigious MIT Eugene McDermott Award in the Arts (2001) and the Frameline Lifetime Achievement Award (2002). His work *Paradise Omeros* was presented as part of Documenta XI in Kassel (2002). He won the Grand Jury Prize at the Kunst film Biennale in Cologne (2003) for his single screen version of *Baltimore*, and the 2005 Aurora Award. He has had solo shows at the Pompidou Centre Paris (2005), MoCA Miami (2005), the Kestner Gesellschaft Hanover (2006) and Metro Pictures New York (2007). Julien is represented in the Tate Modern, Centre Pompidou, Guggenheim and Hirshhorn Collections.

Ranbir Kaleka

Ranbir Kaleka studied at the College of Art in Chandigarh (1970-75) and received a Masters Degree in Painting from the Royal College of Art in London in 1987. His works have been included in most of the museum shows of Indian contemporary art that have been mounted around the world in the past decade, including: "Chalo! India" at the Mori Museum in Tokyo (2008); "India Moderna" at the Institute of Modern Art in Valencia, Spain (2008); "iCon: India Contemporary" at the Venice Biennale (2005); and "body.city" at the House of World Cultures in Berlin (2003); Kunsthalles Wien, 'Kapital & Karma', Vienna (2003). In 2007 he was commissioned to create a permanent video installation for the new Spertus Museum in Chicago and in 2008 his work was included in the Sydney Biennale and in 2011 his work was shown in "In Transition: New Art from India", Vancouver Biennale.

Yuri Kalendarev

Yuri Kalendarev, sculptor, was born in Saint Petersburg, Russia. Lives and works in Tuscany, Italy. He belongs to the generation of underground "non-conformist" artists, the dissidents of the 70s. For the last 25 years he has been living and working in Italy. After working with granite, environmental art and light projects for about 25 years, he came to a direct work with vibrations and sounds, to the art of tuning of metals, to the Sound Plates.

Elena Kovylyna

Performance artist. winner of the Innovation All-Russian Contemporary Art Competition award. Studied 1988-1991 Art School, 1993-1995 Art Academy, 1996-1998 Art School, CH, 1998-1999 Center of Contemporary Art., 2001-2003 UdK. Diploma. Granted: 2002 Academy Schloss Solitude, 2004 Kuenstler Haus Boswil, CH, 2004 Kuenstler. In her works she develops the traditions of Western feminist art, exploring the body and gender problematics. The audience often remembers her works *Pick Up a Girl* (2006) when the viewers tore of pictures of women from magazines pinned to her skin, or *DIY* (2000) when the artist standing with a noose around her neck gave the audience a chance to knock the stool from under her.

Arthur Kroker

Canada Research Chair in Technology, Culture and Theory, professor of Political Science and Director of the Pacific Centre for Technology and Culture (www.pactac.net), University of Victoria, Canada. He is author of numerous books including *Born Again Ideology*, *The Will to Technology* and *The Possessed Individual*.

интерактивного рекламного ролика фирмы «Нокиа» «Пассажир», ставшего лауреатом конкурса «Канские Львы» в номинации «КиберЛьвы» и телепрограммы «One Show».

Алмагуль Менлибаева

Художница из Казахстана достигла широкого международного признания, принимала участие в 151 Сиднейской биеннале, 51, 52 и 53 Венецианских биеннале, ее работы экспонировались в Музее современного искусства МуНКА (Антверпен, Бельгия), Музее Квинса (Нью-Йорк), Музее Герберта Ф. Джонсона (Итака, штат Нью-Йорк), Музее Стенерсена (Осло, Норвегия), Калифорнийском университете (Сан-Диего, Калифорния), Университетском музее Чопо (Мехико), Квинслендской картинной галерее (Брисбен, Австралия), и недавно – в Культурном центре Чикаго. Видеоработы Менлибаевой демонстрировались на Международном кинофестивале в Сантьяго, Чили, Международном фестивале короткометражного фильма в Оберхаузене, Германия, Роттердамском международном кинофестивале в Нидерландах, фестивале Les Rencontres Internationales Париж/Берлин/Мадрид; в Центре Помпиду и в Токийском дворце в Париже.

Таус Махачева

Художница. Выпускница Лондонского института искусств. Окончила курс фотографии в Лондонском колледже коммуникаций и получила диплом бакалавра по программе современного искусства (studio practice and contemporary critical studies) в Голдсмит колледже в 2007 году. Принимала участия в выставках, включая: Powderluxe, Red Gate Gallery, Лондон; Международной Биеннале портрета. Рисунок и графический дизайн-06. Тузла, Босния и Герцеговина; Выставка Caucasica, Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista, Венеция; Биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?», Москва.

Илья Пермяков

Родился в 1977 г. в Волгограде. С 2004 по 2007 год сокуратор Международного фестиваля аудиовизуальных искусств «Видеология» (Волгоград). Номинант Премии в области современного визуального искусства ИННОВАЦИЯ (Номинация: Региональный проект современного искусства) (2006, 2007). Видеохудожник. Главный призёр IX Медиа Форума в рамках 30 Московского Международного Кинофестиваля (2008) (работа «Впериваясь»). Живет и работает в Москве.

арт-группа ПРОВМЫЗА

Галина Мызникова и Сергей Проворов

Произведения художников были представлены в павильоне России на 51 Венецианской биеннале, KustFilm Biennale (музей Людвига, Кельн), Hors Pistes (Центр Жоржа Помпиду, Париж), Biennial of Moving images (Центр Сен-Жерве, Женева), «Viper» (Кунстхалле Базель) и др. В их арсенале более двух десятков видеоработ, принявших участие в многочисленных международных фестивалях и отмеченных различными призами, такими как Tiger Award for Short Film of 38th International Film Festival Rotterdam, Gran Premio for the Best Competing Film of 25th Assolo International Art Film Festival, Best Experimental Film of 15th Chilean International Short Film Festival. Работа «Воодушевление» («Inspiration») стал частью Orizzonti Competition 67 Венецианского кинофестиваля. Видеоработы художников находятся в коллекции Центра Жоржа Помпиду, Государственного центра современного искусства и в многочисленных частных коллекциях. Лауреаты Национальной Премии в области современного искусства имени С. Курехина. Лауреаты Региональной Премии в области культуры (Приволжский филиал)

Кирилл Разлогов

Доктор искусствоведения, профессор, директор Российского института культурологии. Директор программ Московского Международного кинофестиваля и Московского фестиваля американского кино «Амфест». Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кавалер ордена Дружбы. Член бюро Научного совета РАН по изучению и охране культурного и природного наследия. Автор книг и руководитель издательских проектов, кино-критик и публицист, опубликовавший около 1000 работ по вопросам культуры и искусства в России и за рубежом. Автор и ведущий телевизионных циклов. Профессор киноведческого факультета Всероссийского государственного

института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК); читает курс истории кино на Высших курсах сценаристов и режиссеров, лекции по современному кинопроцессу и истории экранной культуры, в том числе – в Институте европейских культур.

Анри Сала

В 2011 году получил премию 49 Венецианской биеннале как лучший молодой художник. Его работы широко демонстрируются по всему миру, в том числе в Музее современного искусства МАМСО в Женеве (Швейцария); в Художественном музее Далласа, штат Техас; в галерее «Айкон», Бирмингем (Великобритания); в венском Кунстхалле, в Парижском музее современного искусства и в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке. Участник «Станции Утопия» 50й Венецианской биеннале, 24 биеннале Сан-Паулу, франкфуртской «Manifesta 4», выставки «Германия и униформа: порядок и беспорядок» в нью-йоркском Центре современного искусства P.S.1.

Группа «Синий суп»

Группа была основана в Москве в 1996 Алексеем Добровым, Даниилом Лебедевым, Валерием Паткононом. В 2002 к группе присоединился Александр Лобанов. Участники 1 и 2 Московских биеннале (2005, 2007), и других выставок в России и за рубежом. Финалисты «Премии Кандинского 2008» в номинации «Медиаарт. Проект года»

Керен Ситтер

Изучала изобразительное искусство в тель-авивском Художественном институте им. Авни. После успешных выставок во многих галереях Израиля она переехала в Амстердам на стипендию от независимого института для художников De Ateliers. Сейчас живет и работает в Берлине. Ее фильмы напоминают домашние любительские кино- и видеодневники. Работы состоят из заново скомпонованных элементов повседневной жизни, впечатлений, воспоминаний, желаний и снов. Сценарии этих фильмов составляют часть повествования, а повествование в свою очередь – всегда история о столкновении между (совершенным) сценарием и (несовершенной) реальностью.

Фиона Тан

Родилась в 1966 г. в Индонезии и выросла в Австралии, получила художественное образование в Амстердаме и живет в Нидерландах с конца 1980-х. С 1990-х она играет важную роль в мире современного искусства, участвуя в многочисленных групповых и индивидуальных выставках. Участие Тан в Венецианской биеннале 2009 в рамках павильона Голландии привлекло к ней всеобщее внимание. В своих видеоработах и фотографиях художница интересуется прежде всего образом индивида и способом, которыми этот индивид вступает в контакт со своим окружением и, таким образом, с миром вообще. Тан создает пейзажи с символическим подтекстом, а также движущиеся портреты людей, тонко улавливая личные чувства с их социальным и культурным контекстом.

Лесли Торнтон

Одна из пионеров американского экспериментального фильма и медиа с 1980-х годов. Самые значительные из ее работ: «Пегги и Фред в аду» (главный ее труд), «Адината», «В другом мире», «Дай посчитать как: минус 10,9,8,7...», «Великий невидимый» и многие другие. Ранние работы Торнтон исследовали взаимодействие кино, видео, инсталляции и импровизации в стиле, который как будто предвосхищает современные медиа. Ее работы экспонировались по всему миру, в том числе в Музее современного искусства, музее Уитни, Центре Помпиду, Тейт Модерн, P.S.1 и во многих других. Торнтон – лауреат множества премий и наград, в том числе высшей награды в этой области, премии Майи Дерен за вклад в искусство, и первый лауреат премии Альперта в номинации «Искусство для медиа».

Дуэт ТОТАРТ:

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов занимаются творческой деятельностью с начала 1960-х. С конца 70-х начинают осуществлять совместный проект «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству». Участники событий АПТАРТ, одни из составителей МАНИ (Московского Архива Нового Искусства). Участники

Marilouise Hroker

Senior Research Scholar at the Pacific Centre for Technology and Culture, University of Victoria, Canada. With Arthur Hroker she has authored and/or edited many books, including Hacking the Future, Digital Delirium, Body Invaders, and The Last Sex.

Trond Lundemo

Trond Lundemo, Associate Professor at the Department of Cinema Studies at Stockholm University. He has been a visiting Professor and visiting scholar at the Seijo University of Tokyo on a number of occasions. He is co-directing the Stockholm University Graduate School of Aesthetics and the co-editor of the book series "Film Theory in Media History" at Amsterdam University Press. His research and publications engage in questions of technology, aesthetics and intermediality as well as the theory of the archive.

Taus Machacheva

Artist. Graduated from the University of the Arts, London. Studied photography at the London College of Communications, BA in contemporary art programme (studio practice and contemporary critical studies) at the Goldsmiths College, 2007. Exhibitions include Powderlux, Red Gate Gallery, London; International Biennial of Portrait, Drawings and Graphics-06. Tuzla (Bosnia and Herzegovina); Caucasia, Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista, Venice; Moscow Young Art Biennale "Stop! Who goes there?".

Arev Manoukian

Raised in a family of artists and engineers in Montreal, Arev Manoukian plays with art and technology to tell stories in ways that challenge his imagination. After studying film in Toronto, Arev soon began directing music videos for local bands which went to air on Much Music. Lately, he has directed interactive jobs for clients such as Mazda, Axe, Wrigley Gum, 20th Century Fox and the NFL. Arev directed Nokia's interactive commercial "The Passenger", a Cannes Cyber Lions and One Show finalist.

Almagul Menlibayeva

The artist from Kazakhstan has gained international recognition exhibiting at the 15th Sydney Biennial; 51st, 52nd and 53rd Venice Biennale; Museum van Hedendaagse Kunst, M HKA, Antwerp, Belgium; Queens Museum, NY; Herbert F. Johnson Museum, Ithaca, NY; Stenersen Museum, Oslo, Norway; University of California, San Diego, CA; Museo Universitario del Chopo, Mexico City; Queensland Art Gallery, Brisbane, Australia; and more recently at the Chicago Cultural Center, Chicago, IL. Menlibayeva's videos have been shown at the Santiago International Film Festival, Chile; International Short Film Festival Oberhausen, Germany; International Film Festival Rotterdam, The Netherlands; Les Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid; Centre Pompidou, Paris, France; and Palais de Tokyo, Paris, France.

Ilya Permyakov

Born 1977 in Volgograd. In 2004–2007 co-curated the Videologia International Audio-Visual Arts Festival (Volgograd). Nominee of the Innovation Award in Contemporary Visual Art (for Regional contemporary art project nomination). Video artist. Grand prix of the IX Media Forum of the 30th MIFF (2008) for the work "Gazing Hard". Lives and works in Moscow.

Art group PROVMYZA

Galina Myznikova and Sergey Provorov

The artists' works have been shown at the 51st Venice Biennale, the Russian Pavilion; the KunstFilmBiennale, the Ludwig Museum, Cologne; Hors Pistes, George Pompidou Centre, Paris; Biennale of Moving Images, the Saint-Gervais Centre and others. Many of videos have won several awards such as Tiger Award for Short Film of 38th International Film Festival Rotterdam, Gran Premio for the Best Competing Film

of 25th Assolo International Art Film Festival, Best Experimental Film of 15th Chilean International Short Film Festival. Some installations belong to different collections such as Center Pompidou, National Museum for Contemporary art and numerous private collections. Their new film "Inspiration" has been presented at the 67th Venice International Film Festival in competitive section "Orizzonti". Winners of the National Premium of the Contemporary Art of S. Kuryokhin. Winners of the Regional Premium of Culture (Volga region).

Hirill Razlogov

Doctor in arts history, Professor, director of the Russian Institute for Cultural Research. Programme director of the Moscow International Film Festival and the AmFest Moscow Festival of American Film. Honoured art worker of Russian Federation, cavalier of the Order of Friendship. Author, head of publishing projects, film critic and political writer, published about 1000 works on art and culture in Russia and abroad. Author and anchor of several TV programmes. Professor of Film Studies faculty of the Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK), reads film history at Higher Courses for Scriptwriters and Directors, gives lectures on contemporary film and history of screen culture at the Institute of European Cultures, inter alia.

Anri Sala

An Albanian artist living in Paris and Berlin. 2001 he received the Young Artist Prize of the 49th Venice Biennale. His works have been widely shown internationally, at institutions including MAMCO, Geneva, Switzerland; Dallas Museum of Art, Texas; Ikon Gallery, Birmingham, England; Kunsthalles Wien, Vienna; ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, and the New Museum of Contemporary Art, New York, among others. He participated in Utopia Station at the 50th Venice Biennale; the 24th Biennale de Sao Paulo; Manifesta 4 in Frankfurt, Germany and Uniform: Order and Disorder at P.S.1 Center for Contemporary Art, New York.

Olga Shishko

Art expert, curator. Her research activities focus on different aspects of contemporary media art (Art on the Net, Video, Cyberculture, etc.). She has curated numerous international events, festivals, and exhibitions including: 'NewMediaLogia' Symposium (Moscow, 1994), 'Da-Da-Net' Festival (Moscow, 1997–2000), "Trash-Art" Festival (Moscow, 1999–2000), "Pro&Contra" Symposium (Moscow, 2000), etc. Editor of the catalogues, anthologies and books on contemporary media art issues published in Russia, among them: 'NewMediaLogia – NewMediaTopia' (Moscow, 1996), 'Data Trash' (Moscow, 2000), "Pro&Contra" (Moscow, 2000), and the Anthology of The Russian Media Art (1st part: "Video Art From Russia," Moscow, 2001). Director of the 'MediaForum' one of the programs of the XXX Moscow International Film Festival (MIFF). Founder and Director of the Center of Culture and Art "MediaArtLab".

Fiona Tan

Born in Indonesia in 1966, Fiona Tan grew up in Australia. She received her formal art training in Amsterdam and has been living in the Netherlands since the late 1980s. Since the 1990s she occupies an important place in the contemporary art world, participating in numerous solo and group exhibitions. Tan's contribution to the 2009 Venice Biennale at the Dutch Pavilion drew a great deal of attention. In her video pieces and photographic works Tan is concerned with the image of an individual and the way in which this individual relates to his or her environment and thus to the world. Fiona Tan creates symbolically charged landscapes as well as moving portraits of people, subtly linking personal sentiments to their social and cultural context.

Leslie Thornton

Leslie Thornton has been at the very forefront of American experimental film and media since the 1980s. Her major works include Peggy and Fred in Hell (her magnum opus),

многочисленных выставок в России и за рубежом. Осуществили более 100 акций и перформансов. Много работают с различными медиа: фотография, кино (16 и 8 мм), видео. В настоящее время делают видеоперформансы и мультимедиа проекты, исследуя проблемы «художник и власть», «язык власти и власть языка» и «гендер». Живут и работают в Москве.

Олеся Туркина

Ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений Русского музея. Куратор более 30 концептуальных художественных проектов в том числе Российского павильона на 48 Венецианской биеннале. Выступала с лекциями по теории визуальной культуры в Санкт-Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Стокгольме, Амстердаме, Карлсруэ, Йеле. Преподаёт историю и теории современного искусства в Балтийском университете экономики, экологии и прав человека в Санкт-Петербурге.

Урсула Анна Фроне

Искусствовед и культуролог-теоретик. Была куратором Центра искусства и медиатехнологий ZKM в Карлсруэ (Германия) в 1995–2002 гг., преподавала историю искусства, описание и анализ, культурологию и теорию медиа в Академии дизайна в Карлсруэ с 1997. Приглашенный профессор кафедры Современной культуры и медиа Университета Брауна в 2001/2002, в настоящее время профессор истории искусства в Международном университете Бремена (Германия). Получила степень доктора искусствоведения, защитив диссертацию на тему социальной истории художника в Америке в Свободном университете Берлина, где преподавала на кафедре истории искусства в 1988–1995 гг.

Ян Фудун

Один из наиболее успешных и влиятельных молодых китайских художников сегодня. Его работы экспонировались на 40й Базельской международной художественной ярмарке Арт-Базель (2009); в Художественном музее Берна, Швейцария (2009); на 52 Венецианской биеннале (2007), на первой Московской биеннале современного искусства (2005), первой Международной биеннале эмирата Шарджа (2005), первой Пражской биеннале (2003), пятой Шанхайской биеннале (2004) и пятой Азиатско-Тихоокеанском триеннале современного искусства (2006). Его персональные выставки проходили в самых престижных галереях и музеях, таких как галерея Мэриан Гудман (Нью-Йорк, 2009), Parasol Unit (Лондон, 2006), Kunsthalles в Вене (2005), Стеделик-музее (Амстердам, 2005), Кастелло ди Риволи (Турин, 2005), The Moore Space (Майами, 2003) и Парижском музее современного искусства (2003).

Харун Фароки

Родился в 1944 г. в аннексированной немцами Чехословакии. В 1966–1968 учился в Немецкой академии кино и телевидения в Берлине (DFFB). Преподавал в Берлине, Дюссельдорфе, Гамбурге, Маниле, Мюнхене и Штутгарте, также как приглашенный профессор в Университете Беркли, Калифорния. Фароки автор около 90 фильмов, в том числе трех художественных фильмов, фильмов-эссе и документальных фильмов. Сотрудничал с другими режиссерами как сценарист, актер и продюсер. В 1976 г. совместно с Гансом Цихлером стал режиссером-постановщиком пьес Хайнера Мюллера «Битва» и «Трактор» в Базеле, Швейцария. С 1966 публикует свои статьи в различных журналах, с 1974 по 1984-редактор и автор мюнхенского журнала «Filmkritik». Его работы экспонировались на многих немецких и международных выставках, а также в качестве инсталляций в различных галереях и музеях.

Гари Хилл

С начала 1970-х Гари Хилл работает с широким спектром медиа, в том числе скульптурой, звуком, видео, инсталляцией и перформансом. Он исследует широкий спектр проблем – от материальности языка, синестезии и парадоксов восприятия до онтологического пространства и интерактивности. Его выставки проходят в музеях по всему миру, в том числе персональные выставки в парижском Фонде современного искусства Картье, в парижском Центре Жоржа Помпиду, в музее Гуггенхайма, Нью-Йорк, в Базельском Музее современного искусства, в Музее современного искусства Барселона, в Художественном музее Вольфсбурга и т.д. Многочисленные награды

и премии, в том числе «Золотой лев» за скульптуру на Венецианской биеннале (1995), премия Фонда Джона и Кэтрин Макартур (1998), премия Курта Швиттера (2000) и почетная степень доктора Академии художеств Познани, Польша (2005).

Ольга Шишко

Искусствовед, куратор. Организатор международных событий, фестивалей и выставок, рассматривающих проблемы взаимодействия современной инновационной культуры и новых технологий. Куратор международного симпозиума «NewMediaLogia» (Москва, 1994), фестиваля российских арт-ресурсов «Да-Да-Net» (Москва, 1997–2000), международного фестиваля сетевого искусства «Trash-Art» (Москва, 1999–2000), международного симпозиума «Pro&Contra» (Москва, 2000) и т.д. Составитель и редактор каталогов, сборников и тематических изданий, посвященных искусству новых технологий, в том числе: «NewMediaLogia – NewMediaTopia» (Москва, 1996), «Data Trash» (Москва, 2000), «Pro&Contra» (Москва, 2000), а также первой части Антологии российского медиа искусства («Российский видеоарт», Москва, 2001). Директор «Медиа Форума» – одной из программ Московского Международного Кинофестиваля. Учредитель и директор Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

Антые Эйман

Теоретик и исследователь кино, куратор и художница. С 1995 по 1999 года работала в команде организаторов Недели кино в Дуйсбурге и Международного фестиваля короткометражного фильма в Оберхаузене. С 1999 по 2003 года участник проекта Немецкого научно-исследовательского общества «История документального фильма, 1895–1945». С 2004 года куратор различных проектов, в основном совместно с Харуном Фароки. Ее недавние выставки: в Музей современного искусства, Нью-Йорк (совместно с Харуном Фароки), Галерея Майя, Люблина, 2009, «Центральная нервная система №2», Галерея «В правительственном квартале», Берлин, 2009.

Борис Элдагсен

Центральная тема его работ – идея потери себя как способ искупления человеческого бытия. Его произведения экспонировались по всему миру, в том числе в музее Фридрицианум в Касселе, в выставочном центре «Дихторхаллен» в Гамбурге, в Австралийском центре фотографии в Сиднее, а также демонстрировались в рамках ряда фестивалей и биеннале, таких как Эдинбургский художественный фестиваль, Европейский медиаарт фестиваль в Оснабрюке, «Видеонале» в Бонне, Афинский фестиваль видеоарта, стамбульский фестиваль «Киуге», московский «Медиа Форум», вроцлавская Медиаарт биеннале, Гаврская биеннале, Биеннале электронного искусства в Перте.

Евгений Юфит

Один из лидеров движения некрореалистов. В 1984 году организовал студию параллельного кино «Мжалала-фильм». Стажировался в Киношколе под руководством Александра Сокурова, работал помощником режиссера на его картине «Спаси и сохрани». Кинокритики давно причислили Юфита к классикам мирового кино. Его часто сравнивают с кинодеятелями немецкого экспрессионизма и французского сюрреализма, с выдающимися режиссерами Андреем Тарковским и Джорджем Ромеро, который лично представлял фильмы Юфита во время ретроспективы в американском Питтсбурге. Творчеству Юфита посвящены многие монографии, диссертации, эссе и публикации как отечественных, так и зарубежных специалистов в области кино.

Adynata, Another Worldly, Let Me Count The Ways: Minus 10, 9, 8, 7..., The Great Invisible and many others. Her works have been exhibited worldwide, at institutions such as the Museum of Modern Art, the Whitney Museum, Centre Pompidou, the Tate Modern, PS.1, and many others. Thornton has received numerous prizes and accolades, including the highest award in her field, the Maya Deren Lifetime Achievement Award, and the first the Alpert Award in the Arts for Media.

TOTART Duo

**Natalia Abalakova
and Anatoly Zhigalov**

They have been working as artists since the beginning of 1960-s. From the late 1970-s have been realizing their main Project "An Enquiry into the Essence of Art as applied to Life and Art" (TOTART). Since 1985 have been presenting video performances and installations. In their latest work they move from performances to video performances which they transform then into video installations thus forging a radical gesture into cool rationalized form trying not to lose its hot substance. This hidden inner tension makes their apparent esoteric "thing-in-itself" of the work very expressive (if not aggressive) and dialogic (if not controversial). "Artist & Political Power", "Language of Power & Power of Language", "Gender" and others – those are the problems of their interest now. Live and work in Moscow.

Olesia Turkina

She is the Leading Research Scholar at the Department of Contemporary Art of the State Russian Museum. Curated more than 30 conceptual art projects, including the Russian pavilion at the 48 Venice Biennale. Delivered lectures on visual culture theory in Saint-Peterburg, Moscow, Vienna, Berlin, Stockholm, Amsterdam, Karlsruhe and Yale. Professor of the history and theory of contemporary art at the Baltic University of Ecology, Politics and Law (BUEPL) in Saint-Petersburg.

Evgeny Ufit

One of the leaders of the neorealist movement. In 1984 organized a parallel cinema studio "Mzhala Film". Trained in the Cinema School under Alexander Sokurov, worked as an assistant director on his film "Save and Protect". Cinema critics have long considered Ufit a classic of the world cinema. He is often compared to German expressionist filmmakers and French surrealists, to the widely acclaimed Andrei Tarkovsky and George Romero, who has personally presented Ufit's films at a retrospective screening in Pittsburgh. There are many monographs, dissertations and essays written about Ufit's work by both Russian and foreign film experts.

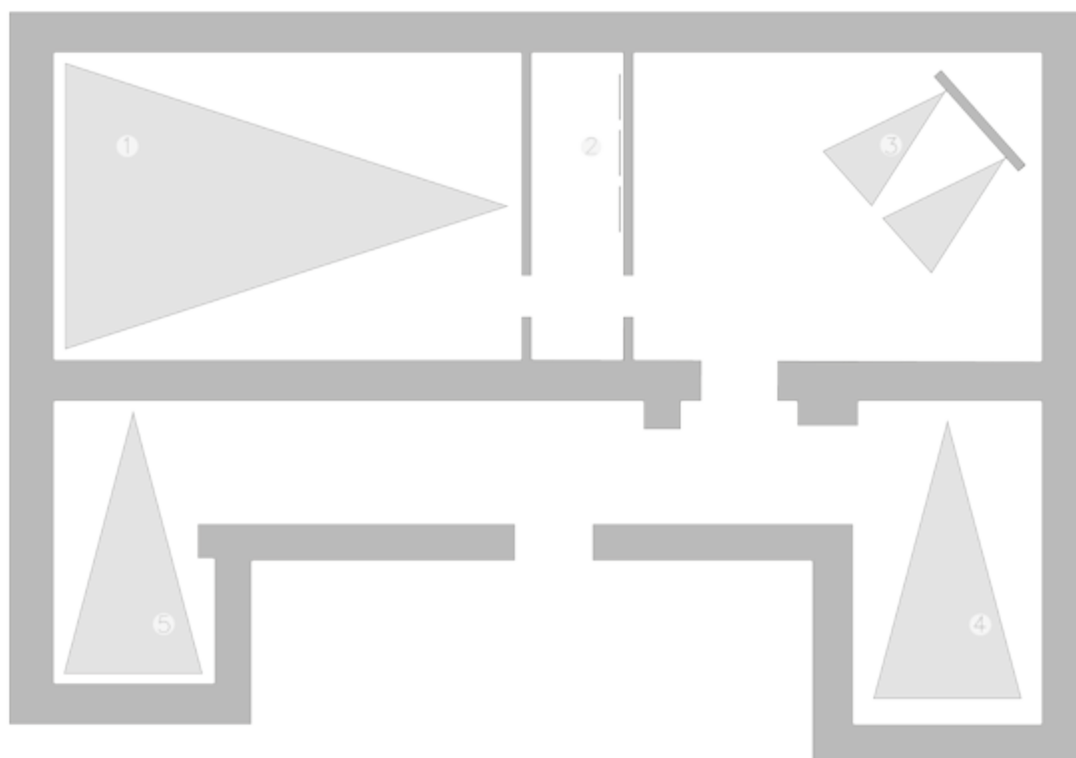
Peter Weibel

He is chairman and chief executive officer of the Center for Art and Media in Karlsruhe, Germany, a position he has held since 1999. From 1998 to 1999 he served as manager of the New Gallery in the Landesmuseum Joanneum in Graz, Austria. Mr. Weibel was also artistic director of Ars Electronica in Linz, Austria, from 1986 to 1996. In addition, he served as director for the Institute for New Media in Frankfurt from 1989 to 1994. He was Austria's commissioner for the Biennale in Venice from 1993 to 1999. From 1984 to 1989, Dr. Weibel was associate professor for video and digital arts at the Center for Media Study, State University of New York at Buffalo, USA.

Экспозиция в Московском музее современного искусства. 1 этаж Moscow Museum of Modern Art exposition. 1 floor

Пространства памяти/
Символические
Путешествия

Space of Memory/
Symbolic Journey

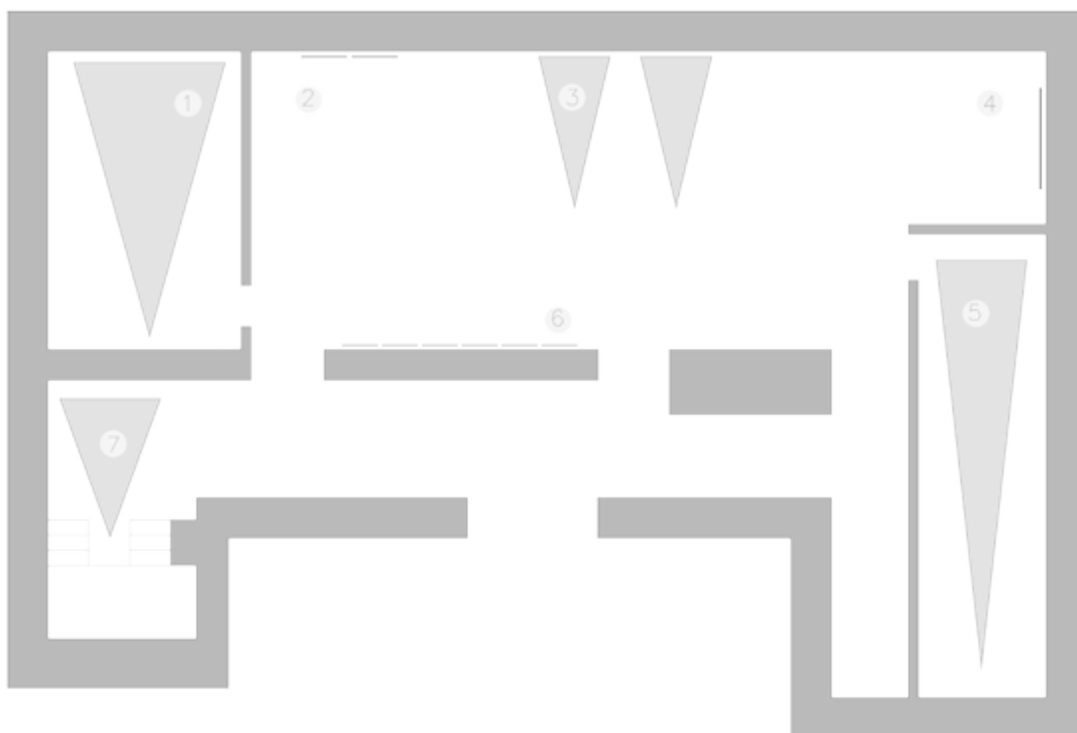


- | | |
|--|---|
| 1. "Дом" Дуг Айткен (США) 2010 | 1. "House" Doug Aitken (USA) 2010 |
| 2. "Бинокль" Лесли Торнтон (США) 2010 | 2. "Binocular" Leslie Thornton (USA) 2010 |
| 3. "Подъем и падение" Фиона Тан (Нидерланды/ Индонезия) 2009 | 3. "Rise and Fall" Fiona Tan (Netherlands/Indonesia) 2009 |
| 4. "Метель" группы "Синий суп" (Россия) 2008 - 2009 | 4. "Blizzard" "The Bluesoup" group (Russia) 2008 - 2009 |
| 5. "Четыре сезона" Керен Ситтер (Израиль/Германия) 2009 | 5. "Four Seasons" Keren Cytter (Israel/Germany) 2009 |

Экспозиция в Московском музее современного искусства. 2 этаж
Moscow Museum of Modern Art exposition. 2 floor

Движущийся Образ /
Поэтика Языка и
Пространства

Moving Image /
Poetics of Language and
Space



1. "Ответь Мне" Анри Сала (Албания / Франция) 2008

1. "Answer me" Anri Sala (Albania/France) 2008

2. "Сквозная Петля" Гари Хилл (США) 2005

2. "Loop Through" Gary Hill (USA) 2005

3. "Звонит ли Колокол в Пустынном Небе" Гари Хилл (США) 2005

3. "Is a Bell Ringing in the Empty Sky" Gary Hill (USA) 2005

4. "Картиньки" Юрий Альберт (Россия) 2008

4. "Imagines" Yuri Albert (Russia) 2008

5. "The Silent Horizon" Юрий Календарев (Россия/Италия) Евгений Юфит (Россия) 2011

5. "The Silent Horizon" Yuri Kalendarev (Russia /Italy) & Evgeni Ufit (Russia) 2011

6. "Четыре Колонны бдительности" дуэта Тотарт (Россия) 2010/2011

6. "Four Columns of Vigilance" TOTART duo (Russia) 2010/2011

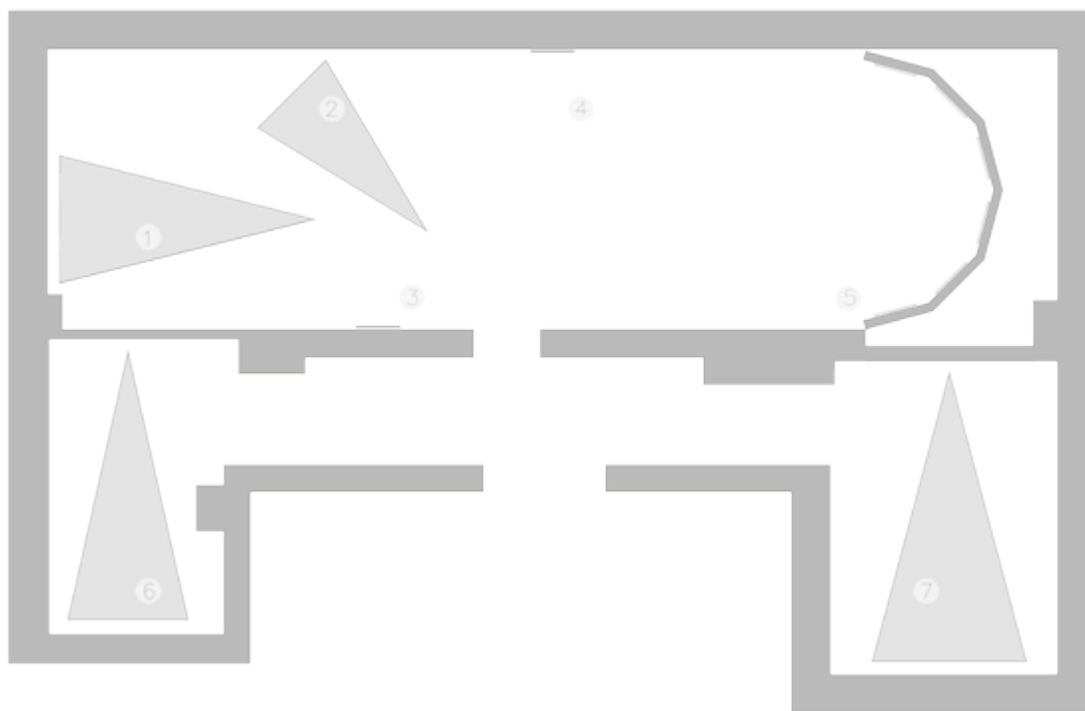
7. "Переводы" Илья Пермяков (Россия) 2011

7. "Translations" Ilya Permyakov (Russia) 2011

Экспозиция в Московском музее современного искусства. 3 этаж Moscow Museum of Modern Art exposition. 3 floor

Третье кино /
Видеоискусство как
слепок с реальности

The Third Cinema /
Video Art as a Cast
from Reality



1. "Приятное Беспокойство" Ранбир
Калена (Индия) 2010

2. "Он Был Хорошим Человеком"
Ранбир Калена (Индия) 2008

3. "Рехлен" Таус Махачева (Россия)
2009

4. "Сунины Дети" Елена Новылина
(Россия) 2011

5. "Пир или Полет" Харун Фароки
(Германия) 2008

6. "Молоко для Ягнят" Алмагуль
Менлибаева (Казахстан) 2010

7. "Я Ничто Без Твоего Ритма" Йоханна
Биллинг (Швеция) 2009

1. "Sweet Unease:" Ranbir Kaleka (India)
2010

2. "He was a Good Man" Ranbir Kaleka
(India) 2008

3. "Rehlen" Taus Makhacheva (Russia)
2009

4. "Sons of a Bitch" Elena Kovylna
(Russia) 2011

5. "Feasting or Flying" Harun Faroki
(Germany) 2008

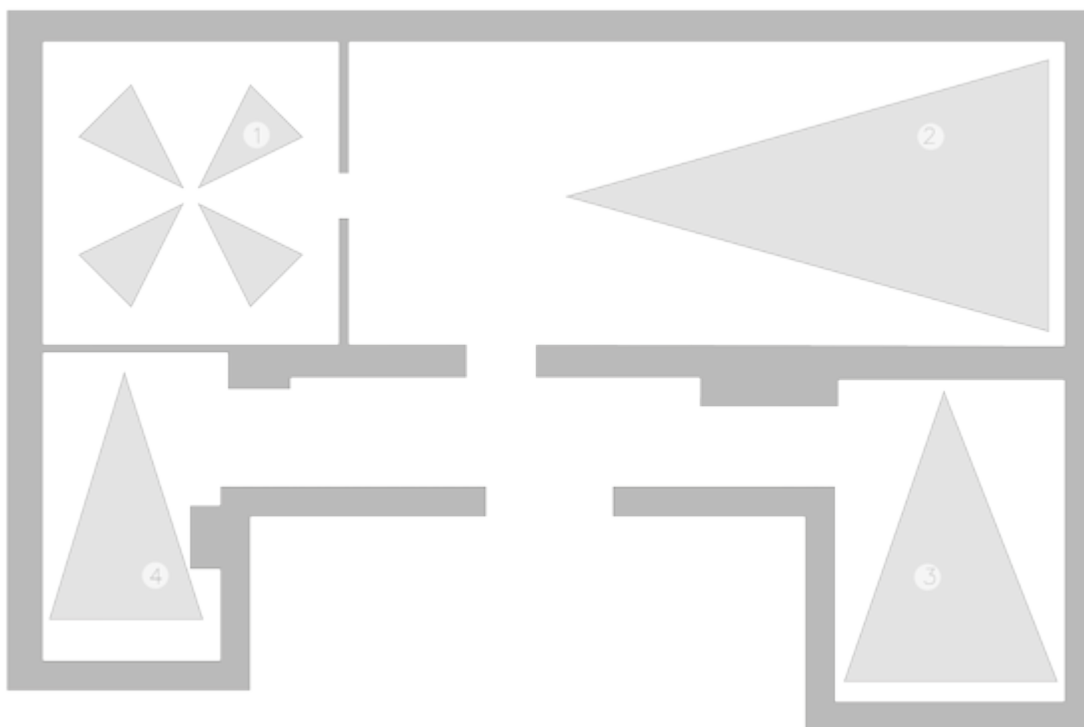
6. "Milk For Lambs" Almagul Menlibayeva
(Kazakhstan) 2010

7. "I'm Lost Without Your Rhythm"
Johanna Billing (Sweden) 2009

Экспозиция в Московском музее современного искусства. 4 этаж
Moscow Museum of Modern Art exposition. 4 floor

Симулированная
Реальность / Другой
Герой

Simulated Reality/ The
Other Hero



1. "Это не Cure" / "Это не исцеление"
Борис Элдагсен (Германия) 2007

1. "NO CURE" Boris Eldagsen
(Germany) 2007

2. "Вот" Виктор Алимпиев (Россия)
2010

2. "Vot" (So) Viktor Alimpiev (Russia)
2010

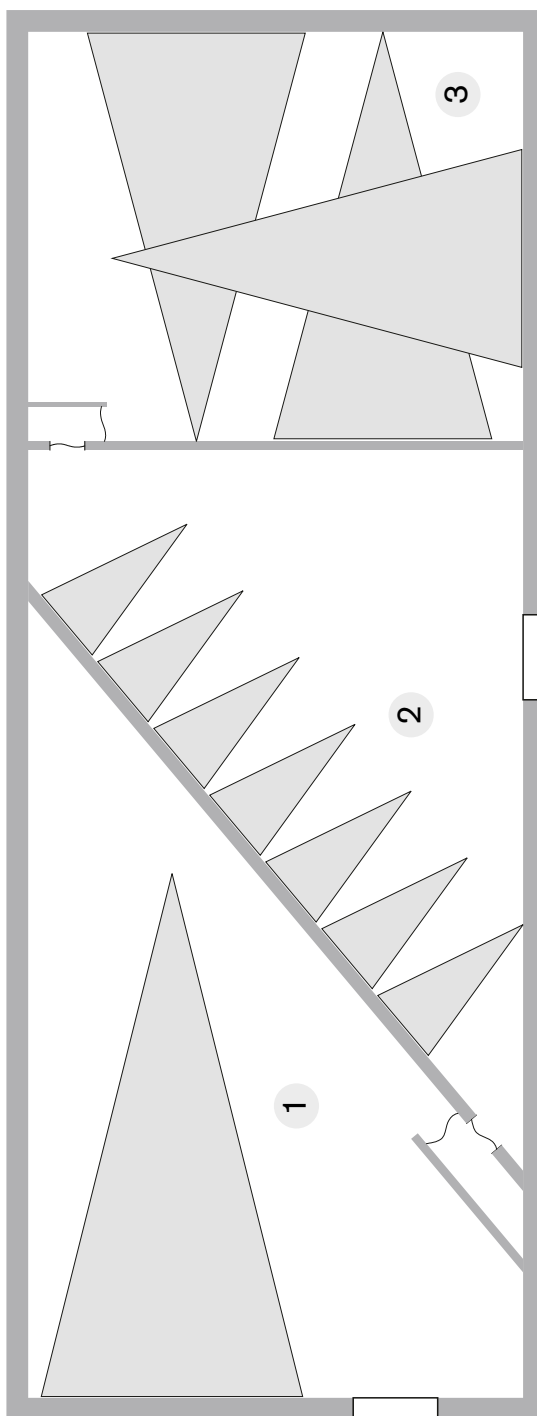
3. "Подснежник" группа "Провмыза"
(Россия) 2011

3. "Snowdrop" PROVMYZA duo
(Russia) 2011

4. "Белая ночь" Арев Манукян
(Канада) 2010

4. "Nuit Blanch" Arev Manoukian
(Canada) 2010

Экспозиция в Центре современной культуры «Гараж»
Garage Center for Contemporary Culture exposition



1. Айзек Джулиан Дерек. Великобритания, 2008
Isaac Julien Derek. UK, 2008
2. Ян Фудун Пятая ночь. Китай, 2010
Yang Fudong Fifth Night. China, 2010
3. Эйя-Лииза Ахтила Благовещение. Финляндия, 2010
Eija-Liisa Ahtila The Annunciation. Finland, 2010

Печать: ООО «Арт Гид»
ISBN 978-5-905110-07-8

Printing: Art Guide
ISBN 978-5-905110-07-8



Аннотация:

«Медиа Форум» Московского Международного Кинофестиваля вот уже двенадцать лет отвечает за пограничную территорию между кинематографом и современным искусством. Именно там, согласно мнению теоретиков и практиков искусства движущихся образов, происходят самые интересные и самые перспективные в экранной культуре явления: развивается полиэкранный кинематограф, в реальном времени и при активном участии зрительской аудитории создаются мультимедийные произведения искусства, разрабатываются новые стратегии дистрибуции и контекстного анализа видеоработ.

Нынешний XII «Медиа Форум» представляет, пожалуй, самый амбициозный проект за свою историю – выставочную программу «Расширенное кино», собранную из самых свежих и самых ярких произведений на грани кино и видеоарта, каждое из которых передает свое собственное понимание движущихся образов, свой личный способ работы с экранным временем и пространством. Данный каталог-исследование включает не только информацию о произведениях, представленных в обеих частях выставочного проекта: в Московском музее современного искусства и Центре современной культуры «Гараж», но и подборку ключевых публикаций, касающихся пересечения двух сфер экранной культуры.

Annotation:

Media Forum at the Moscow International Film Festival has for the last twelve years been responsible for the borderline territory between cinema and contemporary art. According to the theorists and practitioners of the art of moving images it is exactly there that most interesting and promising events in screen culture are happening: multiscreen cinema is evolving, multimedia art works are created in real time mode and with active audience interaction, new strategies of distribution and contextual analysis of video works are developing.

This XII Media Forum presents what is probably the most ambitious project in all of its history – the Expanded Cinema exhibition chosen from the latest and most striking works on the verge of cinema and video art. Each of these works has its own interpretation of the moving images, its own method of working with the time and space of the screen. This research catalogue includes information on the works presented in two parts of the exhibition project – in Moscow Museum of Modern Art and at the Garage Centre for Contemporary Culture, and also a selection of carefully chosen key articles on the interaction of the two spheres of screen culture.



ПРОЕКТЫ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ, КОРПОРАТИВНЫХ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

тел./факс: (495) 637 3909, 6373833

info@legein.ru

www.legein.ru



КНИГИ-АЛЬБОМЫ ПО ИСКУССТВУ • ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН • ВЫСТАВКИ И ПРЕЗЕНТАЦИИ •
КОРПОРАТИВНЫЕ ИЗДАНИЯ • ФИЛЬМЫ И ВИДЕО ИНСТАЛЛЯЦИИ • СУВЕНИРНАЯ И РЕКЛАМНАЯ
ПРОДУКЦИЯ • МЕДИЙНЫЕ ПРОЕКТЫ



**Расширенное
кино**

XII Медиа Форум
33 Московского международного кинофестиваля
XII Media Forum
of 33 Moscow International Film Festival

**Expanded
Cinema**

ISBN 978-5-905110-07-8



9 785905 110078