

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№2 (2-2011)

Виктория Марченкова

EXPANDED CINEMA ДЖИНА ЯНГБЛАДА КАК ОПЫТ ПРОСЛЕЖИВАНИЯ ЭВОЛЮЦИИ ВИДЕОАРТА ИЗ КИНО. МЕТОД ЯНГБЛАДА И ВОЗМОЖНОСТИ ЕГО ПРИМЕНЕНИЯ К АНАЛИЗУ РОССИЙСКОГО ВИДЕОАРТА

Цель статьи – выявить метод исследования Джина Янгблада, одного из первых теоретиков видеоарта в Америке, и оценить возможность его применения к российскому видеоарту. Метод данного исследователя проявлен в книге *Expanded Cinema*, которая является предметом анализа в данной статье. Кроме выявления метода, потенциально пригодного для анализа разных направлений внутри видеоарта, интерес представляет возможность задания точки, в которой кино и видео пересекаются, что позволяет применять к нарративному видео инструменты анализа, разработанные в теории кино. Также в статье дается краткий обзор высказанных в исследуемой книге идей по поводу природы видео и задач, которые ставили перед собой художники видео, кино и театра в Калифорнии в 60-е гг, на заре видеоискусства, и соотнесение их с работой российских художников 90-х.

Ключевые слова: видеоарт, Калифорния 60-х, медиа-искусство, интермедиаальный театр, синестетическое кино, российский видеоарт, нарративное видео, видеотехнологии.

Purpose of this article is revealing a method of research of Gene Youngblood, one of the first video art ' theorist in USA, and to estimate possibility of its application to Russian video art . Subject of analysis is book *Expanded Cinema* on example of what we can reveal Youngblood's method. Except revealing of a method, potentially suitable for the analysis of different directions inside video art , possibility of the task of a point between cinema and video is of interest: that allows us to apply tools of the analysis developed in the theory of cinema to narrative videos. Also article contains the short review of the ideas stated in the investigated book concerning the nature of video and problems which artists of video, cinema and theater put before themselves in California in 60s, at the beginning of video art, and their correlation with work of the Russian artists in 90's.

Keywords: video art, California in 60-s, media-art, intermedial theatre, synesthetic cinema, Russian video art, narrative video, video technology.

Джин Янгблад – теоретик медиа, исследователь экспериментального кино и видеоарта, преподававший 18 лет в Калифорнийском институте искусств и последнее время в Университете искусства и дизайна Санта Фе, а также в других учебных заведениях; его ключевой текст «Расширенное кино»¹ по мнению Льва Мановича² входит в список 10 важнейших текстов по цифровому искусству. Вклад Янгблада в историю медиа-искусства и видеоарта заключается в том числе и в подробных описаниях произведений, особую роль это играет для истории видео: магнитные ленты в кассетах имеют очень малый срок жизни, некоторые из описаний являются единственными сохранившимися свидетельствами о работах. Однако признание этих заслуг не сделало популярными его идеи и подход к видео. Признанный в кругах медиа-искусства, он пошел таким путем исследования видеоарта, который оставался долгое время в забвении, но сейчас приобретает актуальность. Янгблад в своей книге настаивает на связи видеоискусства с кинематографом – то есть на той связи, от которой видеоарт долгое время открещивался. Дело в том, что хотя ранние видеохудожники и пытались всячески эмансипироваться от кино – многие из них

¹ *Youngblood G. Expanded cinema. – P. Dutton & Co., 1970. – 444 P.*

² *Manovich L. Ten Key Texts on Digital Art: 1970-2000 // Leonardo. – Vol. 35. – 2002. – P. 567-575*

вышли оттуда³, – все же на протяжении истории появлялись немногие применявшие в видео язык кино, те, кто его осмыслял в своих работах или апеллировал к нему напрямую. Несмотря на этот факт применение теории кино к анализу видеоарта являлось чем-то вроде табу. В 2000-е гг. на поверхность всплыло значительное количество современных художников, в том числе российских, занимающихся нарративным (в значении повествовательности) видео. В отношении к такому типу видеоискусства встает множество вопросов, но главный – как его анализировать, применима ли здесь теория кино?

Похожим вопросом задавалась в 80-е гг. Анн-Сарджент Вустер, исследователь видеоискусства, в своей статье «Почему они не рассказывают истории, как они привыкли?»⁴ Говоря о связке кино и видео, она упоминает Янгблада:

Почти сразу после публикации книги Джина Янгблада «Расширенное кино» в 1970-ом году, которая ясно выводила происхождение видео из кино, кино и видео перестали обсуждаться в едином ключе. Пока постмодернизм не начал размывать границы между различными видами искусства, действовала концепция «категории исключительности», а видео лишалось доступа к его кинематографическому и другому прошлому и того языка, который был развит для описания кино.

Однако прогнозы Вустер новых возможностей в применении языка описания кино к описанию видео пока не сбылись. Поставленная сегодняшним потоком нарративных видео проблема анализа, создает необходимость обратиться к исходному тексту «Расширенного кино», с целью проанализировать возможности применения метода Янгблада к анализу нарративного видео. Метод исследователя будет рассмотрен в непосредственной связи с контекстом книги – актуальной ситуацией Калифорнии 60-х гг., где научные изыскания соседствовали с мистическими учениями.

В целом, подход Янгблада можно было бы определить как междисциплинарный: в анализе искусства, он обращается к научным теориям и понятиям (энтропия, исследования в области ДНК), социокультурному контексту (появление коммун, сексуальная и психоделическая революция). Цели книги при этом сформулированы как мессианские, что следует уже из предисловия, написанного Бакминстером Фуллером. Критикуя одновременно старые методы мышления и гонку за технологиями без мыслей о последствиях, он проводит мысль о том, что подлинной основой коммуникации является разделяемое ментальное пространство, приравнивает человека к метафизическому сознанию. Новые технологии связи, по мнению Фуллера, обеспечивают лишь физические транзакции и не могут повлиять на интеллектуальное развитие человечества в целом. Следовательно, можно понять, что коммуникация является одной из главных ценностей для Янгблада как теоретика и вся книга концентрируется на явлениях культуры, интересных с точки зрения коммуникации (во многом поэтому Янгблад так важен для интерактивного искусства). Ученый занимается их осмыслением, выстраиванием связей с другими формами человеческой деятельности и прогнозами на будущее. Кстати, сейчас уже можно сказать, что футурология Янгблада оказалась не голословным высказыванием, многие прогнозы сбылись, возможно, из-за влияния самой книги. Она помогла сконструировать язык, пригодный для описания развитых в будущем интерактивных медиа-технологий, например, в «Расширенном кино» встречаются описания контролируемых пользователями медиа, построенных на обратной связи.

Что касается источников исследования, то основную часть его составляют исследования в области теории искусства и его восприятия (Конрад Фидлер, Эрнст Гомбрих, Сьюзан Зонтаг, Рудольф Арнхейм и др.), в том числе, из истории кино (Андре Базен); значительную часть использованной литературы составляют книги, написанные художниками или режиссерами (Клее, Хичкок, Ольденбург, Кейдж), и еще некоторую составляет научно-популярная литература. Янгблад свободно привлекает цитаты из религиозных и эзотерических текстов, Бхагавад-гиты,

³ Wooster A.-S. Why Don't They Tell Stories like They Used to? // Art Journal. – Vol. 45. – 1985. – P. 204-212

⁴ Ibid.

Кастанеды, Рамакришны. Никаких ссылок и указаний на Поля Фейерабенда Янгблад не дает, однако, его местами эзотерические толкования вызывают в памяти «Против метода»⁵, в которой Фейерабенд говорит о том, что для обоснования своих мнений ученый может употреблять все что угодно – риторику, идеологические убеждения. Янгблад привлекает все это и еще религию. Идеи Фейерабенда вряд ли были почерпнуты Янгбладом напрямую, скорее можно говорить о существовании в одном интеллектуальном пространстве Калифорнии, где жили и преподавали в 60-70-е гг. оба ученых. Свидетельство в пользу интеллектуального соседства можно найти в журнале *New Scientist*⁶, где в обзоре книг были размещены одновременно ревью на «Против метода» Фейерабенда и «Расширенное кино» Янгблада. Это родство связано не только со свободой выбора аргументов и источников, автор также вырабатывает свой метод исследования.

Книга (за вычетом введения Фуллера) состоит из 7 частей. Первая часть – «Аудитория и миф» – носит общетеоретический характер, в ней автор высказывает свое кредо – интерес к экспериментальным формам искусства. В первой части книги Янгблад через пример из физики (преодоление энтропии с помощью обратной связи – фидбека) обосновывает необходимость в новой оптике, которая бы позволила отказаться от привычных цепочек стимул-реакция. Исследователь призывает к форме эксперимента, так как эксперимент связан с новым познанием, проектированием и попытками осмыслить будущее, а не с осмыслением прошлого. Критикуя развлекательные формы искусства, основанные на подтверждении стереотипов, он выявляет разрывы, которые образуются в человеческом сознании между неостановимым ходом истории, новыми изобретениями и открытиями с одной стороны; и постоянно повторяющимся, например, в голливудских фильмах, фабулами – с другой. Также в первой части книги Янгблад задает ключевое понятие видеопространства, которое по его мнению, разрушило театральную традицию репрезентации. Videospace – это пространство, создаваемое видеоизображением и позволяющее, говоря в современных терминах, примерить чужую «оптику» (пример большей убедительности в случае со съемкой высадки на Луну). В случае с видео, Янгблад говорит о синтезе оптики машины и наркотического делириума.

Вторая часть книги – «Синестетическое кино: конец драмы» – подводит к необходимости слияния искусства с наукой с помощью кинематографа, исследующего психику человека. Автор фиксирует воздействие телевидения на кинематограф, которое он сравнивает с воздействием фотографии на живопись и скульптуру. И в первом, и во втором случае, более реалистичное средство обращает менее реалистичное от внешней реальности к внутренней – психической реальности индивида. С психической реальностью, а также с пограничностью искусства и науки связано вводимое им понятие «синестетическое кино». То есть кино, в котором соединяются изображения, так чтобы их символические значения были разрушены, а из последовательности нельзя было сделать рассказ. Синестетическое кино вызывает ощущения, по заявлению исследователя, не сходным с коммерческим кино способом, более тонким: ощущения, вызываемые фильмом не должны быть просто артикулируемыми. Янгблад проводит границу между синестетическим кино и нарративным. Язык синестетического кино – вызывание в памяти (определенных образов), нарративного – изложение. В одобрительном ключе отзывается Янгблад о фильмах, которые представляют собой опыт, а не идею (например, о фильмах Рональда Намета). Джин определяет нарративную драму как линейную цепочку, находящуюся под противоположными векторами напряжения⁷. Он рассматривает нарратив в свете концепции синергии, которая сообщает, что линейная цепь

⁵ Фейерабенд П. Против метода: очерк анархист. теории познания. Москва: АСТ. – 2007. – 413 с.

⁶ Ravetz J. A reconstructed confrontation. // *New Scientist*. – Vol. 50. – 1971 – P. 220-221

⁷ *Youngblood G.* Op. cit. P.109

определяется по самому слабому звену. Создание синестетического кино, по Янгбладу, преследует целью пробуждение внутри зрителя осознания собственной перцепции фильма.

Третья часть книги – «К космическому сознанию» – сконцентрирована на связи отдельных произведений с состоянием общества. В этой части рассматривается «Космическая одиссея» Кубрика и абстрактная анимация Джордона Белсона. Перемены в обществе, к которым обращает свой интерес ученый, произошли после Второй мировой войны. Это дегуманизация, подтверждение опасений экзистенциализма, воплощенное в приросте технологий, которые лишают человека личного опыта; десакрализация опыта (попытка освободиться от опыта предыдущих поколений и связанная с этим обращенность к переменам, ставка на будущее); родство человека с растениями (это связано с открытиями в области состава ДНК); отделение от памяти (слишком стремительное обновление информации). К слову о памяти, рассматривая медиа, Янгблад обращает внимание на опосредованность воспоминаний о событиях настоящего. Память о событиях формируется медиа. Вспоминая событие, мы можем обратиться к тому же источнику, который и составляет нашу память, таким образом воспоминание становится идентичным у массы людей. Эти перемены в обществе связываются в книге с явлением Новой ностальгии. Выявляя аспекты, связанные с Новой ностальгией, Янгблад проявляет многосторонний анализ настоящего и предвещает будущие проблемы. «Космическая одиссея» Кубрика представляется исследователю фиксацией этого явления, а абстрактная анимация Белсона, объединяющего в своем опыте восточные религии, западные науки и опыты с психоактивными веществами, – документацией поисков нового пути.

В четвертой части – «Кибернетическое кино и компьютерные фильмы» – автор погружается в проблематику человек\машина. В большей степени эта часть посвящена перечислению технологических достижений в области анимации, более подробное раскрытие не входит в заданные в статье рамки интереса к методу анализа видео и кино.

В начале пятой части – «Телевидение как креативный медиум» – автор ставит акцент на масштабах охвата телетрансляций и подробно разбирает различные технологии, применяемые телевидением. Видео, обладающее технологией аналогичной телевизионной, разными путями выходит из телевидения и кинематографа.

Поскольку существующее студийное телевизионное оборудование не было сделано с целью эстетического эксперимента, художники были вынуждены работать в пределах приемов видеоимитации кинематографических приемов монтажа: при помощи электронных эквивалентов вытеснений, затемнений, наложений и блуждающей маски. Есть, однако, определенные преимущества в работе с видеосистемами для достижения вариаций этих эффектов, отличных от своих кино-аналогов, и со значительно меньшими затратами времени и усилий⁸.

Янгблад, рассматривая связи кино и видео, проговаривает, какие инструменты были возможны на момент написания книги и как они работали в качестве выразительных средств. Например, он говорит о фидбеке, который не возможен для кино, так как является следствием того, что видео это сигнал, а закольцованный сигнал приводит к размножению до бесконечности (эффект сходный с коридором зеркал); кеинге, который аналогичен рирпроекции в кино; невозможности сделать наплыв одного кадра на другой (что сейчас уже преодолено в связи с изменением природы видео, когда Янгблад говорит о видео, он имеет в виду аналоговые устройства, с цифровым видео все по-другому, компьютерные программы позволяют делать множество кинематографических эффектов вроде наплыва). Некоторые из эффектов, достижимых равно в кино и видео, оказывается в видео гораздо легче произвести, например, изменение цветов при сохранении белого и черного. Тут необходимо заметить, что в своей книге, Янгблад высказывает мнение, что именно симбиоз компьютера и видео позволит с легкостью применять многие эффекты, которых пока не

⁸ Ibid. P. 265

было в видео или которые в 70-е были слишком технически сложны. Кстати, внимание медиа-искусства к Янгбладу велико именно из-за того, что он предсказал многие технологии, как, например, возможности трансформации изображения с помощью звука (что доступно сейчас в программах типа Max/MSP).

Точность монтажа – важный параметр, долгое время разделявший видео и кино. Монтаж в кино было легче осуществлять, чем в видео, дело в том, что остановка катушки при нажатии на кнопку при монтаже на видеосистемах случается не сразу, а значит происходит разброс в несколько кадров. Применение к аналоговому видео цифрового разбиения на кадры стало возможным уже на момент написания книги с помощью системы Ampex Editec system or the EECO system, но необходимо помнить о том, что профессиональные системы всегда доступны только небольшому количеству людей, к тому же такой покадровый монтаж был очень трудоемкий и затратный по времени. Для обозначенной в статье темы важен следующий момент, заостренный в этой части. Автор проводит различие между «видеографическим кино» (кино, действующим видео) и одноканальным видео. Одноканальное видео чаще связывается с экспериментом с формой и показом в телевизоре. Различие между проекцией и телевизором следующее: проекция – плоский, двумерный экран, на который проецируются свет и тени; телевизор же обладает самостоятельным светом, и воспринимается как проходящий через трехмерный объект. В «видеографическом» кино видео используется по нескольким причинам: из-за переноса в фильм опыта непосредственного «электронного» просмотра, как при просмотре телевизора (со строчной фактурой изображения и отличной от кино частотой кадров в секунду); из-за простоты манипулирования изображением при пост-обработке и из-за возможности непосредственного реагирования на объект съемки (так в видеокамере видно, что происходит во время записи, а результат съемки в кинокамере всегда остается в некоторой степени непредсказуемым).

Шестая часть – "Интермедиа" – описывает осуществленные пространственные инсталляции. Необходимость в них обосновывается несколькими причинами: связанной с перенаселенностью городов необходимостью ощутить себя в другом мире, желанием развития разных аспектов чувственности. В наиболее конвенциональном варианте пространственные видеоинсталляции становятся элементом театральной постановки, как в интермедиальном театре (сейчас бы его назвали мультимедийным). Другой вариант – это такое использование множества экранов, что пропадает экран как таковой, а все пространство превращается в театральное. В наиболее маргинальном варианте, интермедиальные пространства связаны с групповыми практиками, широко распространенными в Калифорнии в те годы, в них участники экспериментировали с различными аспектами собственной сексуальности.

В заключительной части – «Голографическое кино: новый мир» – подытоживаются все части книги, предсказывается аналог 3D кинематографа как абсолютно реалистичная иллюзия, способная выстраивать полностью другие миры. Желание выстраивать миры связано с попытками создания новых мифологий и новых языков, которые повлияли бы на мышление и стали бы основой иного мира. Здесь можно отметить влияние на автора «Расширенного кино» с одной стороны немецкого неоидеализма, в частности трудов Конрада Фидлера, и с другой стороны Фуллера с его идеями преодоления собственного эго и предзаданных значений с помощью новой чувственности⁹.

Что является ключевым в методе Янгблада? Во-первых, уже упомянутая междисциплинарность, установление связей произведений с наукой и ситуацией в обществе, это относится к субъективному выбору исследователя. Во-вторых, анализ новых технологий в непосредственной связи с их прародителями (как, например, установление связи видеотехнологии с телевизионной технологией и кинематографическими средствами выразительности), это более объективный подход, прослеживающийся у многих исследователей. Особо стоит отметить большое внимание

⁹ Scott F.D. Acid Visions // Documenta Magazine. No 3 – Kassel: documenta und Museum Fridericianum. – 2007. P.94-96

исследователя к психоактивным, расширяющим сознание веществам. Говоря о них в связи с искусством, он создает определенные механизмы для анализа психоделического видео – направления в видеоискусстве, которое было развито как в Америке 60-х, так и в России начала 90-х. Психоделическое видео напрямую связано с клубной культурой: дискотеки в те периоды принимают на себя роль места, где рождаются смыслы. В России галерея клуба «Птюч» была одной из первых галерей, которая выставляла видео. Элементы клубной культуры имеют свой подтекст, к примеру, режиссер Стив Дерки¹⁰ в споре с Йонасом Мекасом, говорил о стробоскопе как об опыте рождения и смерти, называя стробоскопический эффект полного выключения и темноты чередующийся с вспышками яркого света «цифровым трипом». Как показывает исследователь, для видеотехнологии опыт иного сознания очень важен, так как видео с самых своих истоков заряжено утопическим потенциалом иного мира. Будучи создано уже после телевидения, видео с самого начала ищет свою нишу отделения от мейнстримного потока изображений.

Интересным представляется использование интервью в чистом виде внутри текста (мы говорим об интервью, взятых автором исследования у художников). Вопрос использования интервью в исследованиях о современном искусстве не решен однозначно. С одной стороны, интерпретация самого художника остается лишь интерпретацией и не всегда охватывает вопросы, которые интересуют исследователя его работ, с другой стороны, авторская интерпретация придает объемность исследованию. Интервью могут быть включены в исследование несколькими путями: имплицитным (отдельными цитатами или даже указанием в списке источников) и эксплицитным (как часть текста в форме интервью). Оба пути имеют свои опасности. В первом случае есть риск выдать чужие мысли за свои, но в таком варианте сохраняется цельность исследования, язык его автора. Второй путь фрагментирует текст исследования, однако сохраняет индивидуальный язык художника. К примеру, Ханс-Ульрих Обрист, куратор, критик и историк искусства, возвел интервью в метод – более 15 лет он занимается проектом разговоров с художниками и отстаивает интервью как способ написания истории искусства. Он использует интервью эксплицитно. Имплицитное использование интервью в исследовании регулярно применяется; в истории исследований российского видеоарта этим пользуется, например, Антонио Джеуза¹¹.

Попытка применить метод Янгблада к оценкам российского видеоарта ставит перед нами некоторое количество вопросов. У Янгблада есть установка на эксперимент, поле его деятельности сфокусировано на новом. Некоторые из экспериментов пионеров видеоарта России и Америки схожи, однако, видеоарт в Америке появился раньше. Нужно ли игнорировать ранние опыты видеоарта, которые произошли, например, в России позже на 20 лет? Новое в понимании Янгблада перешагивает границы национального, его пафос в глобальной, как ему кажется, значимости достижений технологии. Однако, Янгблад, как можно понять из данного текста, все-таки описывает локальную ситуацию даже не целой страны, а Калифорнии. В истории видеоарта существует очевидный перекоп в сторону американского видео (в силу развитости технологий в Америке и доступности английского языка для исследователей). Однако не технологическое превосходство является основанием для исследования. Необходимо понимать, что метод Янгблада основан на социо-культурной ситуации, которая включала в себя в том числе интерес к технологиям. Отталкиваясь от этого, ученый задает определенный тон своему исследованию, в котором доминирующую роль играют новые технологии и средства коммуникации. Но также другие, перечисленные выше аспекты. Следуя методом Янгблада при исследовании национального видеоарта, чтобы оценить культурное значение тех или иных художественных работ, было бы необходимо восстанавливать социо-культурную ситуацию данной страны в каждый отдельный период. 1960-е гг. в США и 1990-е гг. в России объединены пафосом

¹⁰ Ibid. P.101

¹¹ Джеуза А. История Российского Видеоарта – Том 1. - М.: ММСИ

освобождения. На развитие видео в России повлияли произошедшие политические сдвиги, открывшие возможности глобальной коммуникации, сделавшие доступной видеотехнику (которая раньше просто не продавалась в России), а также появление клубной субкультуры и связанная с ней психоделическая революция. Но кроме того, большое влияние на развитие видео в России оказали зарождающиеся институции современного искусства – тот аспект, который практически не учитывает по отношению к развитию американского видео Джин Янгблад.

Несмотря на то, что книга по большей части описывает видео, в котором отсутствует повествование, она может стать первым шагом по нахождению способа анализа нарративного видео, так как является первым исследованием, связывающим видео и кино. Основанием для этого является установка на отказ от нарратива, существовавшая в 60-е в среде авангардного кинематографа Америки, разработанные там идеи отчасти переносились на видео. Вторым основанием является прямой переход некоторых ранних видеохудожников из киносреды. В России на заре видеоарта дело обстояло похожим образом. «Антология российского видеоарта» в части «На стыке кино и видеоарта. Медленное видео»¹² описывает связь видеоискусства с кино через движение «Параллельное кино», которое вошло одновременно и в историю кино, и в историю видеоарта. Третьим, возможно, наиболее важным основанием для связи видеоарта и кино является перенос в видео кинематографических приемов монтажа с их дальнейшей переработкой. Выработка конкретного метода исследования для нарративного видео требует дальнейшего изучения, однако, определенные связи видео и кино прослеживаются, следовательно, теория кино частично применима к анализу видеоарта.

¹² Мусина М. На стыке кино и видеоарта: Утопия медленного видео // Ант-ия рос. видеоарта. Границы определения / Ред. Алексей Исаев, Ольга Шишко. - М., 2002 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=62>