

Дарья Олеговна Мартынова

Daria Olegovna Martynova

ассистент, Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета

assistant, Institute of History at the Saint-Petersburg State University

d.martynova@spbu.ru

Арсений Артёмович Агеев

Arseniy Artyomovich Ageev

студент, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

student in Art Studies, Repin Saint-Petersburg Academy of Arts

seniasenias12@yandex.ru

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ БЕЗУМИЯ И ЛИМИНАЛЬНОСТИ В ВИДЕОАРТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

AUDIOVISUAL ANALYSIS OF INSANITY AND LIMINALITY IN VIDEO ART OF THE SECOND HALF OF THE XXTH CENTURY

Настоящая статья посвящена анализу способов аудиовизуальной репрезентации безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века. Затрагиваются проблемы воплощения конструктов безумия и нормальности, репрезентации психологических травм, эффекта остротности в искусстве видео на примере творчества Сэм-Тейлор Вуд, Тины Кин, Брюса Наумана и Билла Виолы. Авторы анализируют попытки художников с помощью видеоарта заставить зрителя пережить опыт ментального расстройства. В итоге авторы приходят к выводу, что решающую роль в этом процессе занял сам художник и его тело, использование «автопортретной» точки съёмки для раскрытия упрощённых внутри инсценировок ярких психических состояний, балансирующих на грани нормального и ненормального, а зачастую заигрывающих с устоявшимися представлениями о норме.

Ключевые слова: лиминальность в искусстве, видеоарт, репрезентация психопатологии в искусстве, медицинские портреты, пограничность в искусстве, театр абсурда

Для цитирования: Агеев А.А., Мартынова Д.О. Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века // Артикульт. 2022. №1(45). С. 25-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33

This article is devoted to the analysis of ways of audiovisual representation of insanity and liminality in video art of the second half of the twentieth century. The problems of the embodiment of the constructs of insanity and normality, the representation of psychological trauma, the effect of detachment in the art of video on the example of the work of Sam-Taylor Wood, Tina Keane, Bruce Nauman and Bill Viola are touched upon. The authors analyze the attempts of artists using video art to make the viewer experience a mental disorder. As a result, the authors come to the conclusion that the decisive role in this process was taken by the artist himself and his body, the use of a "self-portrait" shooting point to reveal simplified inside dramatizations of vivid mental states, balancing on the verge of normal and abnormal, and often flirting with established ideas about the norm.

Keywords: liminality in art, video art, representation of psychopathology in art, medical portraits, borderline in art, theater of the absurd

For citation: Ageev A.A., Martynova D.O. "Audiovisual analysis of insanity and liminality in video art of the second half of the XXth century." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 25-33. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33

В 1970–1980-е гг. искусство видео стало выражать не только провокативные, художественно-эстетические концепции, ориентированные на манифестацию, актуализацию и проблематизацию нового медиума, но затрагивало и общечеловеческие проблемы в связи с развитием второй волны феминизма и движения психиатрии: речь идет о попытке *аудиовизуального анализа безумия и лиминальности*. Теперь не возможности телевидения и телевизора становились ключевыми для исследования и визуализации в видеоарте, а репрезентация человека методами телевидения, взаимодействие человека с телевизором и новые визуальные приемы. В связи с этим целью настоящей статьи является анализ репрезентативных примеров экспрессивных возможностей аудиовизуализации безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века.

Конечно, не только видеохудожники пытались проанализировать такой конструкт как безумие во второй половине XX века. Актуализация визуальной фиксации ментальной патологии началась

А.А. Агеев, Д.О. Мартынова *Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века*

с появлением такого медиума, как фотография во второй половине XIX века. Однако если в 1850-е гг. целью фотографии была «объективная» фиксация «симптомов» безумия [Daston, Galison, 2007, р. 36-37], то во второй половине XX века благодаря движению антипсихиатрии, фотографы все чаще стали задумываться об амбивалентности таких маркеров, как «норма» и «патология».

Ролан Барт считал, что эмоциональный эффект от встречи человека с собственной фотографией (то есть с визуализацией самого себя механическими средствами) общество старалось игнорировать во второй половине XX века [Barthes, 1982, р. 13]. Из этой проблемы появилось визуальное противопоставление собственного «я» ложному и опосредованному «я» в фотографии, а впоследствии и в видео. Этот уничижительный взгляд на фотографическое самопознание (который также граничит с ностальгией) ограничивает возможности фотографического конструирования идентичности. Как итог, появилась определенная проблема творческого использования конструкта «безумия» в фотографии в качестве инструмента преобразующего самосозидания: популярнее становятся жанры модной и документальной фотографии. Подобное явление удивительно, ведь развитие художественной фотографии в XX веке было напрямую связано с сюрреализмом, представители которого старались обнажить бессознательное, безумное и трансгрессивное (показательно, что на Международной выставке сюрреализма 1938 года наравне с произведениями лидеров движения экспонировались куклы из коллекции психиатра Гастона Фердьера [Cabañas, 2018, р. 40]) [Hutchison, 2003]. Достаточно вспомнить фотоколлаж «Феномен экстаза» 1933 года Сальвадора Дали и Брассая, в котором сюрреалисты использовали метод синоптических психиатрических таблиц, чтобы продемонстрировать генезис и развитие лиминального экстатического состояния.

Стоит также отметить, что, зарабатывая на жизнь коммерческими фотографиями, еще один представитель сюрреализма Ман Рэй отдавал предпочтение ее эстетическим возможностям, проводя фотоанализ обнаженного тела и отдельно его частей (можно вспомнить знаменитые «Пальцы» Ман Рэя). Опираясь на лиминальность райографий, Ман Рэй создал и первые свои видеоработы, в которых позволял по-новому взглянуть на повседневность. Так, например, разбросав соль по пленке, которая при показе проявлялась как мерцающая линия, он свел на нет репрезентативный характер фильмов.

Определенный «подрыв» «нормальности» повседневности происходил и в видеоработах 1920-х годов («городские симфонии»). В качестве примеров подобных видеоработ можно назвать «Манхэттен» Пола Стрэнда и Чарльза Шилера (1921) и «Берлин, симфония большого города» Вальтера Рутtmана (1927). Исследователи склонны считать, что неслышимый звук, визуализированный в этих лентах, создает «визуальный шум» с помощью высоких скоростей и размытых движений, что, в свою очередь, позволяет воспринимать движения как сами звуки [Schwartz, 2018]. В озвучивании неслышимого фильма Стрэнда, Шилера и Рутtmана создают плавный обмен чувствами, который обращается к меняющимся эстетическим функциям звука как мультисенсорного феномена в современности (они управляют звуковыми элементами города: звуками поездов, свистков и т.д.). Подобные эксперименты с нерепрезентативными формами были вызовом не только для кино, но и для зрителя, который должен был в отличающихся амбивалентностью кадрах угадывать происходящее и считывать аудиовизуальный посыл.

Подобную аудиовизуальную лиминальность впоследствии отразил в своей анимационной аллегории 1952 года «Соседи» канадский кинорежиссёр-мультипликатор Норман Макларен. Посредством съемки Макларен показывает границу между соседскими домами и, соответственно, соседями (границу обозначает желтый цветок, который постепенно становится своеобразным «триггером»). Каждый взгляд за границу или пересечение этой границы становятся веской причиной для столкновения и конфликта соседей. В конечном итоге, невидимый разделитель материализуется в виде забора, который окончательно вовлекает двух соседей в конфликт и импровизированное столкновение. Понятие «границы» здесь материализуется, а ощущение пограничности, «ненормальности» происходящего достигается посредством аудиовизуализации.

Однако, несмотря на подобные попытки отражения безумия и лиминальности как в фотографии, так и в зарождающемся видеоарте, трансгрессивную линию сюрреалистов возродила фотограф Диана Арбус, чье творчество становится ярким примером нового осмысления идентичности. Арбус с помощью документальной фотографии старалась продемонстрировать нормальность как репрессивное и условное явление [Arbus, 2003, p. 115]. Все ее творчество (как и ее жизнь) было нацелено на демонстрацию того, как меняется представление о социальных и эстетических нормах, на анализ нормы и патологии, этики и морали, кто может считаться аутсайдером, а кто нет (забегая вперед, можно сказать, что в какой-то степени все – аутсайдеры).

Арбус волнуют не только ее модели, но и зрители ее фотографий, а точнее – их реакция на «странное». Тем самым она поднимает *вопросы о зоне комфорта*, страха перед всем необычным, страха показаться «ненормальным». Изучая быстротечность моды, возраста (старость как форма аутсайдерства) и социального статуса, она демонстрирует, что именно странности и отличия делают человека особенным и запоминающимся, при этом активно вмешиваясь в образ модели, заставляя ее врасплох, чтобы достичь подлинности, раскрытия специфики ее личности.

В итоге она пыталась показать, что любая норма может стать чем-то иным, «ненормальным», карикатурным и в какой-то степени странным, смешным. Эти яркие черты ее фотопортретов особенно проявляются в фотоснимке «Близнецы» 1967 года, ставшим прообразом для девочек-близнецов из фильма Стэнли Кубрика «Сияние». Прямой взгляд в камеру, сдержанная поза девочек свидетельствуют о том, что Арбус просила их позировать. Подобная утрированность образов должна была вывести их из поля нормы, в котором создавался снимок.

Всем этим чертам, поискам в раскрытии ненормальности повседневности Диана Арбус подводит итог в серии снимков «Без названия» 1970–1971 годов, выполненных в психиатрической лечебнице перед ее самоубийством [Arbus, Yolanda, 1995, p. 9]. Эта серия вызвала большие споры, которые сближают снимки с фотографиями пациентов врачей XIX века: пациенты не могли дать свое согласие на свою съемку, поэтому Арбус выполняла снимки без него, нарушая этические правила [Arbus, 2003, p. 213]. В этой серии она показывает реальность по ту сторону нормальности. Примечательно, что это групповые снимки пациентов, которые веселятся и наслаждаются своей «ненормальной» жизнью. В этой серии Арбус наделяет психически больных людей естественностью, так как они (в большинстве снимков) не позируют ей. Тем самым, мир по ту сторону нормальности оказывается самым нормальным из всех миров, заснятых Дианой Арбус.

Аналогом тому, что в фотографии делала Диана Арбус, были видеоработы Тины Кин. В период с 1986 по 1988 год она создает различные вариации итерации под названием «Выцветшие обои». Первоначально Кин задумывала эту работу как инсталляцию, что и осуществила в лондонской галерее Серпентайн в 1986 году [Keane, 1988]. После этого события в 1987 году была выпущена версия произведения только для видео. В итоге в галерее Клоур в 1987 году Кин объединила свое живое выступление с заранее снятым видео и записанной звуковой дорожкой, создав полумерсивную мультимедийную работу [Finbow, 2016; Reynolds, 2015].

Все действо длилось сорок минут и включало синхронный показ нескольких видеопроекций. Работа была основана на новелле Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» 1890 года, а также книге Марион Милнер 1950 года «О невозможности рисовать» и была посвящена изучению природы женских идентичности, творчества, безумия и репрезентации.

В зале галереи разместили скамью напротив четырех небольших видеомониторов. Сидя на скамье, Кин наблюдала за видеопроекциями женских лиц и рук на фоне желтых обоев с рисунком. Постепенно изображения начинали деформироваться и хаотично изменяться: происходили искажения, расфокусировки, лица были либо перевернуты, либо размыты, либо наслаивались друг на друга. Появление каждого нового изображения сопровождалось наложенными кадрами того, как женские руки рвали и снимали обои, то есть происходил символический акт: женщина стремилась освободить себя от проецирования на нее навязанных образов.

А.А. Агеев, Д.О. Мартынова *Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века*

Аудиовизуализация должна была заставить зрителя пережить опыт, описанный в «Желтых обоях» Гилман: сенсорная перегрузка травмировала посетителя, имитируя потерю идентичности и борьбу за возвращение себя. В то время как кадры с отслаивающимися обоями и текстом, воспроизводимые поверх звуковой дорожки, напрямую связаны с историей, медленные, минимальные движения Кин представляли собой нечто совершенно иное. Это проявило чувство творческого паралича в натиске изображений женщин, циркулирующих по видео.

Сэм Тейлор-Вуд, представительница молодых британских художников, получившая известность в 1990-х годах благодаря своим фильмам, фотографиям и видео, продолжает развивать линию, намеченную Тиной Кин в «Выцветших обоях», в «Истории» 1997 года (Тейлор-Вуд также обращается к социокультурному, сконструированному конструкту болезни истерия, сквозь призму которого можно вычлени ряд проблем, связанных не только с кинесикой, но и с идентификацией чувств и эмоций отдельного индивида другими). Часто она представляет небольшие моменты человеческой драмы, которые функционируют как портреты отдельных личностей, страдающих от страстей и навязчивых идей. Художница считала, что одна и та же комната является местом для многочисленных переживаний (очередная интертекстуальная ссылка к «Желтым обоям»). В основном она концентрировалась на различиях между внешним поведением и внутренним чувством себя. Одной из таких работ и является видеоперформанс «Истерия», в которой она исследует понятие женской истерии [Taylor-Wood, 2017; Dea, 2014]. В восьмиминутном ролике приближенное женское лицо на нейтральном фоне снято в разных эмоциональных состояниях: плачущим или смеющимся. Кадры представлены в замедленном темпе и без звука, усиливая путаницу между этими различными эмоциями.

Такое необычное решение позволило Тэйлор-Вуд создать у зрителя амбивалентные чувства по поводу увиденного: зритель привык, что в кино крупные планы позволяют проникнуть ему в характер героя, создают ощущения близости с персонажем, когда как в работе Тэйлор-Вуд эмоции женщины трудно различить, зритель не может понять, что испытывает героиня. Это вызывает проблемы идентификации, что создает чувство отчужденности и отстраненности, при этом провоцируя эмоциональную вовлеченность, с целью понять, что происходит с представленным персонажем.

Тэйлор-Вуд обратилась к визуально устоявшемуся образу репрессивной болезни: истерии, ассоциирующейся с феминностью (в целом перформеры были увлечены репрезентациями истерии в 1990-е годы [Braun, 2021, p. 105-110]). Как социокультурный феномен, эта болезнь закрепились во второй половине XIX века благодаря визуальным средствам. Ее основными чертами были высокая чувствительность и резкая смена настроения, что и демонстрирует Вуд. Она старается показать, как интерпретации при неизвестном контексте провоцируют появление разных мнений, что связано с вопросами субъективности.

Это состояние преднамеренного отстранения характеризуется заложенным двойным смыслом: приближение отражает сознательное состояние субъекта, в то время как неконтролируемые эмоции представляют собой реестр его или ее подсознательных фантазий.

Несмотря на все эти попытки отразить психическое состояние в аудиовизуальных произведениях, стоит отметить, что ни Диана Арбус, ни Тина Кин, ни Сэм Тейлор-Вуд не задавались вопросом о причинах появления нарушений психики, анализируя отдельных индивидов или массово снимая людей, нарушая их личные границы, задаваясь целью повлиять на общество в целом. Скрытые механизмы зарождения патологии остаются нераскрытыми, в «расфокусе». Интерьеры, которые социально и политически ограничивают «пациентов» (которые могут как действительно быть больными, так и притворяться или получить не соответствующий диагноз), не попадают в поле зрения художниц.

Другой кейс исследования лиминальности и различных состояний аффекта представляют собой видеоработы Билла Виолы. Начиная с ранних видео, художник концентрируется на выявлении трансцендентного опыта внутри человеческой психики. Здесь он во многом действует схожим с

Тейлор-Вуд методом: крупный план эмоционального жеста, данный вне интерьера и контекста, делает зрителя свидетелем и соучастником странного и остранивающего действия. Так акценты расставлены в работе «Мягкий свет» 1977 года [Viola, 1984]: эксперименты с монтажом крупными планами (внутри некоторых сцен возникает искаженное лицо художника) делают работу сложной для восприятия со зрительской позиции (как и в случае с «Истерией» Тейлор-Вуд), так как в повествовательном кино крупные планы обычно заставляют зрителя чувствовать близость с персонажем, а противоречивая работа Виолы, наоборот, вызывает амбивалентные чувства: от отождествления до отчуждения, от эмоциональной вовлеченности до отстраненности. Исследуя возможности медиа, видеохудожник наблюдает за собой с разных точек зрения: в проекте «Обратное телевидение» он устанавливает камеру вопреки привычной точке съемки, и автопортретирует реальность. Виола сокращает до минимума визуальный ряд, поднимая напряжение за счёт выявления странного жеста. Так, герой-художник всматривается в своё отражение в каплях воды в видео «Миграция» 1976 года: навязчивый бытовой образ и медленное приближение плана превращают визуальное эссе в абсурдистскую метафору лиминальности, обнажающую пограничное состояние психики.

В коротких ранних видеозарисовках Виолы немаловажную роль играет эстетика постмодернистского театра: в миграции срабатывает эффект отчуждения – одна из концепций «Эпического театра» Б. Брехта, заключающаяся в представлении хорошо знакомых явлений с неожиданной стороны. Таким образом, Билл Виола преодолевает стереотипность восприятия какого-либо повседневного события или действия, лишая его всего. Это, в свою очередь, производит определенный «дискурсивный перелом»: кажущееся знакомым и простым действие начинает вызывать удивление и любопытство.

Отсутствие очевидной нарративной конструкции и предыстории, открытая концовка превращают видеоработы Виолы в абсурдистский монолог, сосредоточенный на деконструкции привычного (его герои зачастую сидят за рабочим столом или перед телевизором, принимают пищу, спят) в форме внимательного онтологического размышления о границах человеческой психики и полной изоляции, невозможности диалога. Здесь демонстрация того, что находится вне нормы, становится рычагом освобождения от программного мышления. Как пишет сам Виола, зритель «изначально запрограммирован к готовому переживанию, тщательно разработанному и структурированному самим языком, поэтому, когда он сталкивается с непривычным подходом, это ошеломляет его, смущает и вызывает раздражение, местами даже злит, подтверждая несостоятельность самой программы» [Viola, 1984, p. 38].

Например, медитативная съёмка работы большого завода в видео «Гимн» 1983 года [London, 1987, p. 51] происходит под звуки замедленного детского крика: привычные человеческие жесты деконструируются, и внутри «одомашненной» реальности (чайник с чашками, свежий хлеб) врывается аудиовизуальное свидетельство экзистенциального ужаса, стоящего за рутинными и повседневными действиями (капли крови, выходящие в траве змеи, маленькая девочка в белом платье посреди пустынной железнодорожной станции).

На первый взгляд, схожими эстетическими стратегиями действует хоррор-индустрия: антитеза привычного и страшного, внезапное появление пугающего внутри типического (и чем привычней интерьер, тем страшнее элемент ужасного в нём). Однако, когда в 1970–1980-е гг. за видеокамерой оказывается художник, он меняет точку зрения на устоявшиеся механизмы создания «ужасного». Он не просто показывает безумие как нечто «страшное», а **анализирует его партиципаторные возможности**: разворачивает камеру в сторону от интересного и интригующего жеста на окружающую реальность и самого себя в ней. Тогда «ужасное» обретает беккетовскую драматичность: одиночество и дистанция оказываются уже не частью жизни героев кинокартины, а частью реальности, задокументированной как место, где страх разлит в воздухе, пока мы, зрители, смотрим на загорелые торсы на пляже («Гимн») или вглядываемся в телеэкран («Обратное телевидение»).

А.А. Агеев, Д.О. Мартынова *Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века*

В этом и заключается разница между использованием конструкта и приемов «ужасного» в видеоарте и хоррор-фильмах. Так, массовые хоррор-кинокартины 1970-х годов, как, например, «Техасская резня бензопилой» (1974) Тоуба Хупера или же «Хэллоуин» (1978) Джона Карпентера, не акцентируют внимание на проблематике нормального/ненормального, а концентрируются на том, чтобы напугать, вызвать в зрителе готовый аффект-штамп, универсальный для любого человека (персонажи-трикстеры, шаблоны, монтажные эффекты или приемы из слэшеров). Задача режиссёра в таких условиях сформировать идеальный для коллективного переживания опыт столкновения со страшным, для чего используется универсальный инструментарий: скримеры, герои с очевидной негативной, пугающей характеристикой, опытом или прошлым, соответствующий визуальный ряд. Ненормальное работает в этих фильмах как прямое ужасное, противопоставленное реальности, а не анализируемое с позиции психологии как очевидная часть этой реальности.

Художник видеоарта использует обратную стратегию: он формирует индивидуальный зрительский опыт, направленный на психологическую установку «всматривания», концентрации. И таким образом он раскрывает ужасное в экзистенциальном ключе как разрушенную границу между зрителем и чем-то страшным. Здесь показ безумия и лиминальных состояний при помощи разнообразных специфических монтажных приёмов и отсутствия интерактивного драматического нарратива – ключевой механизм воздействия на зрителя, полностью деконструирующий концепт нормы.

Связь с беккетовской эстетикой можно обнаружить и у другого видеоартиста, работающего в рамках исследования психики с помощью перформанса и видео, американского художника Брюса Наумана. Одна из его работ напрямую отсылает к произведениям драматурга: «Beckett Walk» (один из романов Беккета называется «Watt») 1968 года. В этом визуальном эссе, которое сначала кажется ироническим выпадом в сторону зрительских ожиданий, возникает ключевой мотив театра абсурда: попытка очутиться по ту сторону смысла, на развалинах культуры и ассоциативности. Простой жест, похожий на один из жестов, положенных в хореографическую основу беккетовской постановки «Квадрат» [Lerm Hayes, 2003, p. 49], вытесняет в зрителе потребность отыскивать культурное обоснование и скрытый замысел, работает как очередной рычаг по установке острающего аффекта, уравнивающего в правах странное и привычное (зритель, соглашающийся на протяжении часа наблюдать за тем, как художник медленно ступает по комнате, словно только приучая себя ходить, даёт абсурду место в своей жизни). Безумие здесь проявляется как выход из пространства повседневных кодов и конвенций, но, в то же самое время, базируется на самых простых и до нелепости однозначных жестах. Ключевой стратегией становится изъятие авторского дискурса: «видеохудожник намеренно препятствует установке взаимодействия между показываемым и зрителем» [Деникин, 2011, с. 4].

Подобный же эффект остранения, отталкивания Брюс Науман использует в еще одной видеоработе – «Пытка клоуна» 1987 года [McCarthy, 2018]. Здесь Науман транслирует психическое отклонение через призму популярной хоррор-культуры, используя трикстерный персонаж, у многих ассоциирующийся с чем-то отталкивающим (в самом названии заложена определенная двойственность: персонаж клоуна, который должен вызывать смех, превращается в мучителя для зрителя).

В этой четырехканальной видеоинсталляции (состоит из четырех мониторов и двух проекций, длится 60 минут) через призму амбивалентного персонажа Науман исследует поэтику замешательства, скуки, фобий, социокультурных конструктов, активно влияющих на человеческую повседневную жизнь. Кроме того, в этих работах Наумана также рассматриваются темы беспокойства и неудач. Работа поделена на четыре зацикленных эпизода: «Нет, нет, нет, нет», «Клоун с золотой рыбкой», «Клоун с ведром воды» и одна из самых драматичных частей, кульминация всей работы: «Pete and Repeat», где клоун в ужасе от детской песенки.

Одновременное повторение, цикличность, повторяемость коротких реплик создают почти физически ощущаемую сенсорную перегрузку. И исполнитель (клоун), и зритель увязли в бесконечном цикле, а сама сатира превращается в хоррор. Науман демонстрирует «комедию пыток», однако героя, личность этой комедии зритель не увидит: как не ясна персоналия представленного героя, так и не совсем ясно, каким пыткам подвергается клоун, и пытки ли это, а не фарс. В этом и заключается ирония Наумана, потому что единственный, кто действительно страдает по итогу – зритель. Обилие экранов, громкие и раздражающие звуки заставляют зрителя чувствовать себя дискомфортно, видеопроекция становится «причиной помрачения чувств и местом, где понимание попадает в блокаду» [Андреева, 2004, с. 274].

Вместе со стремительным развитием технологий в 1990-е годы сменяется и центральная эстетическая парадигма видеоарта, возникает так называемый «кинематографический сдвиг» [Першеева, 2020, с. 46]. Особенно ярко его можно проследить на примере поздних работ Виолы, где происходит своего рода эстетизация аффекта и экстатического жеста, выявленного уже не из действительности и массовой культуры, а из традиций европейской классической живописи. Художника интересует не пугающая амбивалентность, а красота крайнего и доведённого до абсурда переживания (плач, испуг, изумление). Виола всё так же старается «включить» зрителя в наблюдение психического состояния, но окончательный отказ от монтажа и работа с темпоральной основой видео (замедление) даёт зрителю уже не остраивающий, а вовлекающий эффект, выстроенный вокруг категории «возвышенного» и дающий художнику возможность «определить свое отношение к множеству различных сфер, включая природу, религию, сексуальность и идентичность» [Rina, 2013].

Наблюдая за «Квинтетом изумлённых», лишённым всяческого нарратива многофигурным спектаклем, где главная роль отведена мимике, зритель мгновенно считывает «высокую» эстетику и входит в чистое созерцание, получая «опыт тщательно прожитого мгновения» [Першеева, 2021]. В результате анализ в этой работе уступает место эстетизации жеста как такового. При этом остаётся свойственная ранним работам Виолы неоднозначность, лиминальное состояние, граничащее между «внутренним и внешним миром, ясностью и неясность, порядком и хаосом, сенсорными чувствами и визуальностью, телесностью и нематериальностью» [Zeitlin, 1996, p. 16].

Таким образом, с появлением видеоарта в 1970–1980 годы в культурном пространстве изменяется парадигма нормального: художники через гаптическую эстетику, разнообразные телесные практики и последовательное аудиовизуальное экспонирование безумия и лиминальности видоизменили классическую зрительскую норму, заставили человека оторваться от заслоняющего интерактивного TV-экрана и вступить в сложную абсурдистскую игру с действительностью. Развиваясь параллельно с идеями театра абсурда С. Беккета и эпического театра Б. Брехта, а также с первыми перформативными практиками, видеоарт последовательно деконструировал зрительские стратегии, работая с массовой культурой в установленных поп-артом рамках, где видеохудожники вовлечены в пародирование критических понятий абстракции [Krauss, 1976, p. 19]. Решающую роль в этом процессе занял сам художник и его тело, использование «автопортретной» точки съёмки для раскрытия упрощённых внутри инсценировок ярких психических состояний, балансирующих на грани нормального и ненормального, а зачастую заигрывающих с устоявшимися представлениями о норме.

ИСТОЧНИКИ

1. *Arbus D., Yolanda C.* Diane Arbus: Untitled. – New York: Aperture, 1995.
2. *Arbus D.* Diane Arbus: Revelations. – New York: Random House, 2003.
3. *Keane T.* Faded Wallpaper // LUX. 1988. [Электронный ресурс]. URL: <https://lux.org.uk/work/faded-wallpaper> (дата обращения: 12.03.2022).
4. *Taylor-Wood S.* Hysteria // Web-site of Sam Taylor-Johnson. 2017. [Электронный ресурс]. URL: <http://samtaylor-johnson.com/moving-image/art/hysteria-1997> (дата обращения: 26.02.2022).
5. *Viola B.* Video as art // Journal of Film and Video. 1984. Vol. 36 № 1. – P. 36–41.

А.А. Агеев, Д.О. Мартынова *Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века*

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е.Ю. Все и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2004.
2. Деникин А.А. «Новая нарративность» и дизъюнктивное повествование в видеоарте 1970-х - 1980-х гг. // Артикулът. 2011. 2(2). С. 84-91.
3. Першеева А.Д. Видеоарт. Монтаж зрителя. — Москва: РИПОЛ Классик, 2020.
4. Першеева А.Д. Тот самый момент. Билл Виола и кайротический логос // Искусство кино. 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://kinoart.ru/texts/tot-samyu-moment-bill-viola-i-kayroticheskiy-logos> (дата доступа: 20.02.2022).
5. Barthes R. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. — New York: Hill and Wang, 1982.
6. Braun J. *Hysterical Methodologies in the Arts: Rising in Revolt*. — London: Palgrave Macmillan, 2021.
7. Cabañas K.M. *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. — Chicago: University of Chicago Press, 2018.
8. Daston L, Gallison P. *Objectivity*. — New York: ZoneBooks, 2007.
9. Dea K. Sam Taylor-Johnson/Samantha Taylor-Wood // Widewalls. 2014. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.widewalls.ch/artists/sam-taylor-johnson> (дата обращения: 01.02.2022).
10. Finbow A. Tina Keane born 1948 Faded Wallpaper 1986 // Tate. 2016. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/tina-keane-faded-wallpaper> (дата обращения: 01.02.2022).
11. Hutchison Sh. *Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality*. Claude Cahun and Djuna Banes // Symploke. 2003. Vol. 11. № 1/2. P. 212-226.
12. Krauss R. Video. The Aesthetics of Narcissism // October. 1976. Vol. 1. P. 50-64.
13. London B. Bill Viola: installations and videotapes. — New York: The Museum of Modern Art, 1987.
14. Lerm Hayes C.-M. Nauman... Beckett... Beckett. Nauman: The Necessity of Working in an Interdisciplinary Way // Circa. 2003. № 104. P. 47-50.
15. McCarthy P. On the art of Bruce Nauman. Clown Torture Torture Clown // ArtForum. 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artforum.com/print/201808/on-the-art-of-bruce-nauman-76749> (дата обращения: 01.02.2022).
16. Reynolds L. A collective response: Feminism, film, performance and Greenham Common // The Moving Image Review and Art Journal. 2015. № 4 (1-2). P. 90-101.
17. Rina A. Bill Viola and the Sublime // Tate Research Publication. 2013. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (дата обращения: 03.04.2022).
18. Rowley C. Bill Viola and Liminality. — Johannesburg: University of Johannesburg, 2014.
19. Schwartz D. Sounding the Inaudible: Rethinking the Musical Analogy in the City Symphonies of Walter Ruttmann and Dziga Vertov // Music, Sound, and the Moving Image. 2018. Vol. 12. № 1. P. 1-31.
20. Taban C. Samuel Beckett and/in Contemporary Art since the 1960s. — Toronto, The University of Toronto, 2013.
21. Zeitlin M. Bill Viola: Buired Secrets. — Arizona: Arizona State University Art Museum, 1996.

SOURCES

1. Arbus D., Yolanda C. *Diane Arbus: Untitled*. New York, Aperture, 1995.
2. Arbus D. *Diane Arbus: Revelations*. New York, Random House, 2003.
3. Keane T. "Faded Wallpaper". LUX. 1988. URL: <https://lux.org.uk/work/faded-wallpaper> (Accessed: 12.03.2022).
4. Taylor-Wood S. "Hysteria". Web-site of Sam Taylor-Johnson. 2017. URL: <http://samtaylor-johnson.com/moving-image/art/hysteria-1997> (Accessed: 26.02.2022).
5. Viola B. "Video as art". *Journal of Film and Video*. 1984. Vol. 36 № 1. Pp. 36-41.

REFERENCES

1. Andreeva E.Ju. *Vse i ничто: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka* [Everything and Nothing: Symbolic figures in the art of the second half of the XXth century]. Saint-Petersburg, Ivan Limbah Publishing House, 2004. (in Russ.)
2. Barthes R. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York, Hill and Wang, 1982.
3. Braun J. *Hysterical Methodologies in the Arts: Rising in Revolt*. London, Palgrave Macmillan, 2021.
4. Cabañas K.M. *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. Chicago, University of Chicago Press, 2018.
5. Daston L, Gallison P. *Objectivity*. New York, ZoneBooks, 2007.
6. Dea K. "Sam Taylor-Johnson/Samantha Taylor-Wood". *Widewalls*. 2014. URL: <https://www.widewalls.ch/artists/sam-taylor-johnson> (Accessed: 01.02.2022).
7. Denikin A. "Novaja narrativnost' i dizjunktivnoe povestvovanie v videoarte 1970-80-h godov". [New Narrativity and Disjunctive Narration in Video Art of the 1970s-80s]. *Artikult*. 2011. #2. Pp. 84-91. (in Russ.)
8. Finbow A. "Tina Keane born 1948 Faded Wallpaper 1986". *Tate*. 2016. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/tina-keane-faded-wallpaper> (Accessed: 10.03.2022).
9. Hutchison Sh. "Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality. Claude Cahun and Djuna Banes". *Symploke*. 2003. Vol. 11. # 1/2. Pp. 212-226.
10. Krauss R. "Video. The Aesthetics of Narcissism". *October*. 1976. Vol. 1. Pp. 50-64.
11. London B. *Bill Viola: installations and videotapes*. New York, The Museum of Modern Art, 1987.

A.A. Ageev, D.O. Martynova *Audiovisual analysis of insanity and liminality
in video art of the second half of the XXth century*

12. Lerm Hayes C.-M. "Nauman... Beckett... Beckett. Nauman: The Necessity of Working in an Interdisciplinary Way". *Circa*. 2003. #104. Pp. 47-50.
13. McCarthy P. "On the art of Bruce Nauman. Clown Torture Torture Clown". *ArtForum*. 2018. URL: <https://www.artforum.com/print/201808/on-the-art-of-bruce-nauman-76749> (Accessed: 01.02.2022).
14. Reynolds L. "A collective response: Feminism, film, performance and Greenham Common". *The Moving Image Review and Art Journal*. 2015. #4 (112). Pp. 90-101.
15. Rina A. "Bill Viola and the Sublime". *Tate Research Publication*. 2013. URL: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (Accessed: 01.02.2022).
16. Rowley C. *Bill Viola and Liminality*. Johannesburg, University of Johannesburg, 2014.
17. Schwartz D. "Sounding the Inaudible: Rethinking the Musical Analogy in the City Symphonies of Walter Ruttmann and Dziga Vertov". *Music, Sound, and the Moving Image*. 2018. Vol. 12. #1. Pp. 1-31.
18. Persheeva A. D. "Tot samyj moment. Bill Viola i kajroticheskij logos" [That's the moment. Bill Viola and the Kairotic Logos]. *Iskusstvo kino*. 2021. URL: <https://kinoart.ru/texts/tot-samyj-moment-bill-viola-i-kayroticheskij-logos> (Accessed: 01.02.2022). (in Russ.)
19. Persheeva A.D. *Videoart. Montazh zritelja* [Video art. Installation of the viewer]. Moscow, RIPOL Klassik, 2020. (in Russ.)
20. Taban C. *Samuel Beckett and/in Contemporary Art since the 1960s*. Toronto, The University of Toronto, 2013.
21. Zeitlin M. *Bill Viola: Buiured Secrets*. Arizona Arizona State University Art Museum, 1996.