

УДК 75 + 791.3 + 008
ББК 85.14 + 85.37 + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.3-11-30
received 26.08.2020, accepted 29.09.2020

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА КАРЦЕВА

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),

Москва, Россия

ResearcherID: ABA-5626-2020

ORCID: 0000-0002-3517-5551

e-mail: katyakartseva@gmail.com

ЭКРАННЫЕ ФОРМЫ НА БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Видео как инструмент художественного высказывания набирает все большую популярность среди художников постмодернистской, постструктуралистской, постконцептуалистской ориентаций. И хотя эти практики еще не выработали своей экономической модели и существуют главным образом в рамках фестивального и биеннального показа, «видеоарт», «видео-инсталляция», «видео-скульптура», «видео-перформанс», «фильм» и другие формы экранного искусства представлены на биеннале в множестве вариаций. Из авангардных контркультурных практик они вышли в мейнстрим современных выставочных проектов. Можно отметить сильное влияние кино и экранной культуры на изобразительные искусства и выставочное производство. Для реализации биеннальных проектов повсеместно привлекаются профессиональные режиссеры, сценаристы, специалисты по звуку и свету. Кинематографический поворот описывается в статье сквозь призму включения видео в экспозиции основного проекта и национальных павильонов 58-й биеннале в Венеции, среди которых можно выделить создание фильмов в жанре документалистики, журналистского расследования, художественной мистификации, интерактивной инсталляции. Наиболее востребованными у критики и публики становятся масштабные проекты, диалогизирующие изобразительное искусство с кино и театром. По аналогии с термином экранной культуры биеннале можно отнести к «большому формату» в современном искусстве. Экспансия экранных форм в реальную жизнь происходит при помощи полноэкранных интерактивных инсталляций, проекций на здания,

конвергенции обычной и виртуальной реальностей — за счет использования digital-форматов, таких как трансляция «арт-кино» в различных сервисах. Пандемия коронавируса в ситуации невозможности проведения международных проектов и соблюдения новых регламентов провоцирует институции на более активный поиск стратегий использования экранных форм как подчас единственного выхода для большой выставочной практики. Изучение и описание этих стратегий становится важной задачей современных исследований. В статье приводится опыт Рижской биеннале современного искусства, Штирийской осени в Граце, которые были переформатированы в сторону большего использования видео. Фильм не просто становится языком международного искусства, сама выставка подчас сближается с производством фильма. В рамках этого обмена создаются новые оптические и телесные модели. Созерцательная сущность искусства замещается новыми способами восприятия человеком информации, пространства и времени, построенных на конвергенции средств коммуникации — видео, музыки, танца, взаимопроникновения объективной и виртуальной реальностей.

Ключевые слова: экранная культура, экранные формы искусства, видеоарт, фильм, видеoinсталляция, биеннале современного искусства, 58-я биеннале в Венеции, выставка, видеохудожник, кинематографический поворот в искусстве, пандемия коронавируса

EKATERINA A. KARTSEVA

Russian State University for the Humanities,

Moscow, Russia

ResearcherID: ABA-5626-2020

ORCID: 0000-0002-3517-5551

e-mail: katyakartseva@gmail.com

SCREEN FORMS AT BIENNIALS OF CONTEMPORARY ART

Abstract. Video today is a popular tool for artists of postmodern, post-structuralist, post-conceptual orientations. These practices have not yet developed their economic model and have spread mainly through biennials and festivals of contemporary art, as the main form of their comprehension and display. At the same time, “video art”, “video installations”, “video sculptures”,

“video performances”, “films” at the exhibitions are far from an exhaustive list of strategies, stating a cinematic turn in contemporary art, where videos are considered among the basic tools of a contemporary artist and curator. It gets increasingly difficult to imagine exhibitions that resonate with the public and critics without video. From an avant-garde countercultural practice, video has become the mainstream of contemporary exhibition projects and is presented in exhibitions in many variations. The article analyzes the strategies for including video in the expositions of national pavilions at the 58th Venice Biennale, among which the production of video content in the genre of documentary filming, investigative journalism, artistic mystification, and interactive installation can be distinguished. Artists both create their own content and use footage content from the Internet. The main awards of the Biennale are won by large—scale projects that dialogize fine art with cinema and theater. For the implementation of artistic ideas curators of biennial projects attract professional directors, screenwriters, sound and light specialists. The biennials of contemporary art, by analogy with the term screen culture, can be attributed to the large format in contemporary art. At them, video goes beyond the small screens with the help of full-screen interactive installations, projections on buildings, films timed to exhibitions are broadcast on YouTube and Netflix. As the coronavirus pandemic has shown, the search for new tactics using screen forms is sometimes the only way out for a large exhibition practice in a situation where it is impossible to conduct international projects and comply with new regulations. The Riga Biennale of Contemporary Art, Steirischer herbst in Graz, followed this path. The exhibition is moving closer to film production. New optical and bodily models are being formed. The contemplative essence of art is being replaced by new ways of human perception of information, space and time, built on the convergence of communication means—video, music, dance, the interpenetration of objective and virtual realities.

Keywords: screen culture, screen art forms, video installation, biennials of contemporary art, 58th Venice Biennale, exhibition, video artist, “cinematic turn” in contemporary art, coronavirus pandemic

Биеннале — формат выставки, зародившийся в послевоенной Европе и стремительно распространившийся по миру. История биеннале тесно связана с развитием современного искусства и постмодернистских арт-практик, популяризация которых является одной из ее важнейших целей. Биеннале оказались необходимыми как место для эксперимента, где арт-процесс не зависел бы от арт-рынка и коммерции. Поскольку постмодернистские арт-практики существенно отличались от тех, которые институции собирали и выставляли, биеннале как модель самых актуальных

тенденций в современном искусстве пришла на смену институциональной системе модернизма, во главе которой стоял музей. Постмодернистские арт-практики, нарочито внерыночные, противостоящие «обществу спектакля», «объектному», «галерейному» искусству, построенные на тактиках интервенции, процессуальности, социально вовлеченного искусства, нуждались в особом формате выставки, где искусство выступало бы не в качестве объекта потребления, а как способ фиксации симптомов общественного развития и новых парадигм художественно-эстетического сознания.

Если в прошлом веке музеи и галерейные выставки были основной средой, социализирующей искусство для зрителя, то сегодня — это биеннале. В них принимают участие десятки художников, чьи работы соединяются в многоголосное, подчас синтетическое зрелище. Популярность этого формата выставки, его распространение по миру обусловили активное его изучение, и сегодня существуют целые руководства, какими эти выставки должны быть [14, pp. 9–15]. Для координирования огромной системы биеннале, их стратегий и тактик была создана Всемирная ассоциация биеннале. В авангарде исследований биеннале последних лет было изучение соотношения их глобальной репрезентативности и локального проникновения как выставок, меняющих культурную карту мира, соотношение «центра» и «периферии» [4, с. 41–47]. Но пандемия коронавируса неожиданно заставила усомниться в центральном значении, которые биеннале имели в современной культуре, и, как оказалось, вскрыла давно назревшие проблемы. Поиск новых тактических моделей репрезентации искусства в ситуации строгих регламентов и ограничений — это задачи, которые исследователям только предстоит осмыслить. **Цель** исследования заключается в прояснении особенностей включения экранных форм в выставки на биеннале. В связи с этим в **задачи** данной статьи входят следующие:

- определить понятийно-теоретические аспекты в рассмотрении видеоарта, фильмов об искусстве, полиэкранных инсталляций в контексте выставок на биеннале;
- рассмотреть и выявить особенности включения видео на 58-й биеннале в Венеции;
- изучить потенциал включения видео в выставки на биеннале в постковидную эпоху.

Эмпирическая база исследования охватывает национальные павильоны 58-й биеннале в Венеции, прошедшей в 2019 году, а также актуальные проекты 2020 года, переформатированные в рамках следования

новым регламентам проведения мероприятий во время пандемии коронавируса.

Теоретико-методологическая база предпринятых штудий опирается на системный подход к решению поставленной проблемы, исходя из ее культурологической специфики. Такая методология включает сравнительный анализ, изучение и обобщение данных, а также кейс-стади с прева-лированием качественного подхода и в результате — систематизацию и выявление неслучайных зависимостей.

ЭВОЛЮЦИЯ ПОДХОДОВ ВКЛЮЧЕНИЯ ЭКРАННЫХ ФОРМ НА БИЕННАЛЕ

Биеннале можно описать как сложные междисциплинарные исследования, слабо пересекающиеся с традиционным эстетическим опытом, почти полностью исключающие традиционные художественные медиа, такие как живопись и скульптура. Предпочтение отдается science art, перформативным и партиципаторным практикам, масштабным инсталляциям и цифровому искусству. Экранные формы играют на биеннале существенную роль.

Видеоарт как одна из контркультурных арт-практик, зародившаяся в 1960-х, с самого начала был воспринят биеннале в качестве одной из важных стратегий современного искусства. И по сей день видеоискусство существует по большей части в рамках фестивальных проектов. Исследованию мирового и российского видеоарта посвящены 3 тома издания Антонио Джеузы [3]. Екатерина Першеева определяет видеоарт как «особую форму экранного искусства, последовательно нарушающую правила и традиции, выработанные в кинематографе и на телевидении» [5]. Видеоарт онтологически отличался от кино своей некоммерческой и экспериментальной направленностью, отсутствием сценария, монтажа, необходимостью продумывать завязку, развязку, кульминацию, за-цикленности на монотонные повторы. Специфика видеоарта как формы экранного искусства подробно описана Першеевой, исследовательская оптика которой выстраивается вокруг разных типов монтажного мышления в экранной культуре, в том числе «пространственного монтажа», который возникает при демонстрации видео в галерее [5]. Видеоарт имеет специфические от кино особенности показа, обусловленные выставочным пространством:

1. на экранах в пространстве выставочного зала, внутри белого куба;
2. в специальных затемненных боксах, что сближает их просмотр к атмосфере кинозала;
3. на полиэкранах, создающих особую эмоционально-визуальную среду, делающих зрителя органической частью видеоинсталляции.

В 1970-е параллельно с видеоартом появляется отдельный жанр «кино для выставок», демонстрируемый как в рамках «белого куба», так и внутри «черного ящика». Об этом периоде в истории видео написано в книге Франсуа Бовье и Адина Мей [11].

Поскольку важной целью биеннале является дать наиболее широкий и полный обзор культурных контекстов, то кураторы с 70-х годов стремились демонстрировать в проектах фильмы. Так, в 1977 в рамках основного проекта «Биеннале несогласных» куратор Карло Рипа ди Мана, помимо самой выставки неофициальных художников из СССР и Восточной Европы, включает кинопоказы, театральные постановки и поэтические чтения советских диссидентов. Были показаны фильмы «Сталкер» А. Тарковского и «Тени забытых предков» С. Параджанова. А в основном проекте «Документе-5» 1972 года «Как искусство интерпретирует реальность?», который связывают с началом популяризации современного искусства и массового интереса к биеннале, куратор Харальд Зеeman отводит экранным формам отдельный зал, при этом показывая там не только видеоарт в классическом понимании, но и фильмы, музыкальные клипы с целью создать концентрированную версию жизни того времени. Начиная с 1990-х в искусстве происходит «кинематографический поворот», то есть когда фильмы повсеместно стали показывать в выставочных пространствах, а работы экспериментальных режиссеров и видеохудожников — на кинофестивалях. Границы между видеоартом, кино и другими формами экранного искусства становятся все более условными.

Современная информационная эпоха, развитие IT-технологий, доступность и дешевизна цифровых видеокамер, фотоаппаратов и программ для обработки видео, популярность видеохостингов, таких, как YouTube, и привели к тому, что видео стали привычным инструментом в арсенале художников, которые также создают веб-сайты, снимают ролики для YouTube, продюсируют фильмы. Влиянию видеокамеры, компьютера, Интернета на визуальное искусство от авангардных фильмов до современных VR-технологий посвящено исследование Майкла Раша [7]. Видеоарт дополняется множеством форм, таких как видео-скульптура,

видео-перформанс, полиэкранная и интерактивные инсталляции, инсталляции с применением виртуальной реальности. Как отмечает Е. Деготь: «Сейчас видео стало на выставках обычной, не авангардной практикой, и такие работы называют или просто “фильм”, если это показ на одном экране, или “видеоинсталляция”, если автору нужны два экрана или еще какие-то хитрости. Еще иногда говорят “арт-видео”, или “арт-кино”, или “фильмы для выставок”» [1]. Директор Центра культуры и искусства «MediaArtLab» в Москве Ольга Шишко также считает термин «видеоарт» устаревшим: «Сегодня мы можем говорить, скорее, об инсталляционном подходе, в котором используются видео, о новом отношении с пространством, о полиэкранности, о перформативности, и я бы не замыкала это в четкое понятие “видеоарт”, потому что я уже не знаю, с чем мы имеем дело, когда смотрим работы Фионы Тан на кинофестивале или Омара Фаста с его последним фильмом, или когда Шанталь Акерман переходит в залы музея» [8, с. 86–93].

По определению Кирилла Разлогова, под термином «фильм» сегодня понимается «любая форма записи и передачи изображения в движении вне зависимости от ее материального носителя и ее конкретной — научной или художественной задачи» [6, с. 164].

Клэр Бишоп предлагает разделять работы, созданные с использованием новых медиа, на те, что содержат критическое осмысление изменившихся отношений человека с цифровой культурой как пространством для трансгрессии, и на все остальные, сугубо коммерческие проекты — в качестве мейнстрима медиаискусства [10].

Но поставить разницу между элитарной и массовой культурой становится все сложнее, потому что даже самые элитарные ее формы ставятся на производство, т.е. неизбежно оказываются отождествлены с экономическим измерением [2]. Невозможно разделить проекты на коммерческие и критические, так как это не взаимоисключающие понятия. Ризоматический, «диджейский» характер современной культуры делает проблематичным выстраивание полярных иерархий. Классики видеоискусства, такие как Билл Виола или Питер Гринуэй, работают сегодня с целой командой профессионалов по видео, свету, звуку, монтажу, с профессиональными актерами, музыкантами, что сближает их с режиссерами. В 2017 году китайский художник Ай Вейвей совместно с немецкой телерадиокомпанией Deutsche Welle представил документальный фильм «Дрейфующий Ай Вейвей», повествующий о том, как художник находился

в лагерях беженцев во время европейского миграционного кризиса. Сейчас фильм доступен на YouTube и в стриминговых сервисах.

Видеоарт сегодня можно встретить даже в кино. Российская арт-группа AES+F, трижды представлявшая Россию на биеннале в Венеции, в 2019 выпустила свое видео «Пир Трималхиона» к показу в российской сети кинотеатров КАРО. В сентябре 2020 художница Марина Абрамович представила в Баварском государственном театре оперу «7 смертей Марии Каллас» — семь арий, сопровождающихся показом на сцене короткометражного фильма с участием голливудского актера Уиллема Дефо под руководством Набиля Элдеркина, снимающего видео для популярного репера Канье Уэста.

ОСОБЕННОСТИ ВКЛЮЧЕНИЯ ВИДЕО В ЭКСПОЗИЦИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ПАВИЛЬОНОВ 58-Й БИЕННАЛЕ ВЕНЕЦИИ

В 2019 году «Золотой лев» в рамках основного проекта 58-й биеннале в Венеции «Чтоб вам жить в интересные времена» (куратор Ральф Ругофф) достался афро-американскому видеохудожнику Артуру Джаффе за фильм-коллаж на тему расизма *The White Album*, представлявший собой футаж из YouTube-роликов. Художник выработал свое высказывание на стыке кино, инсталляции и перформанса. Материалом его видео становятся картинки из Интернета, исторические фотографии, музыкальные клипы, мемы и сообщения новостных лент, подчеркивающие абсурдность использования изображений в отношении темнокожей расы СМИ.

Экранные формы являются сегодня важной составляющей национальных павильонов в Венеции. Из 89 национальных павильонов в 2019 году более трети включали видеоарт, фильмы, видеоинсталляции. Популярность видеоформата в выставках на биеннале объясняется следующими причинами:

1. видеоарт по-прежнему считается авангардной художественной практикой, место демонстрации которых — биеннале;
2. видео также — один из самых демократичных медиумов, его проще хранить и пересылать на другой конец света для масштабной выставки;
3. видео позволяет зафиксировать процессы, которые заинтересовали художника или над которыми он работал в последние годы, ведь биеннале проходят с периодичностью в несколько лет;
4. съемка видео, особенно создание фильма — это подходящий инструмент документации, поскольку задача биеннале зафиксировать и

передать особенность времени, искусство, показываемое на биеннале, в значительной степени — искусство документальное;

5. принцип биеннале как глобальной выставки — рефлексировать происходящее в локальных директориях, видеопроduct открывает простор для творческой интерпретации происходящего в регионе.

Формат биеннале спровоцировал появление отдельного типа биеннального художника, Н. Буррио назвал таких художников «культурными кочевниками» [15]. Они ездят по миру, фиксируя происходящее, что-то записывают, снимают, интервьюируют в разных точках земного шара — в Палестине, Африке, Бангладеше. Национальные павильоны отдают предпочтение проектам, которые могут рассказать иностранному зрителю историю страны, вскрывая ее болезненные зоны, в том числе в противовес официально транслируемой СМИ информации. Особенно это актуально для регионов, переживших травму военных и этнических конфликтов.

Таблица 1

Table 1

Экранные формы как способ позиционирования региональных отличий на 58-й биеннале в Венеции

Screen forms as a way to position regional differences at the 58th Venice Biennale

ПАВИЛЬОН АРМЕНИИ	Проект «Революционный сенсориум» реконструировал события, произошедшие весной 2018 года. Художественный коллектив из Еревана ArtLab провел год, исследуя, изучая и собирая хроники революции, прежде чем воссоздать ее визуально. Экспозиция состояла из масштабных видеопроекций на стенах площадки, в которых художники обращаются к таким темам, как «Революционные собрания и множество», «Насилие в революции», «Революционное участие» и «Революционная эстетика: эффективность новых технологий и дронов». Куратор проекта Сусанна Гюламирян инициировала и организовала вторую часть выставки, в которую вошли видео и записи женщин-экспертов, ученых и активистов феминистского гражданского общества.
ПАВИЛЬОН РЕСПУБЛИКИ КОСОВО	Видеоинсталляция «Семейный альбом» художника из Приштины Албана Муджи погружает в личные и коллективные воспоминания о войне в 1998–1999 гг. Муджа показывает героям фильма снимки, на которых изображены они, бегущие из своих домов, снятые корреспондентами 20 лет назад. Лица на экране реагируют не столько на историю, сколько на то, как это было представлено. Художник критикует возможность СМИ правдоподобно отражать события конфликта.

ПАВИЛЬОН БРАЗИЛИИ	Премьера фильма «Свингерра» видеохудожников Барбары Вагнер и Бенджамина де Бурка. Здесь предложен портрет современной бразильской культуры во времена политической и социальной напряженности, так как название составлено из двух слов: «свингуэйра» — это популярное танцевальное движение на северо-востоке Бразилии, и «guegga», что означает «война». Экспозиция состояла из двухканальной видеoinсталляции, транслирующей фильм, и зала с фотографиями героев фильма, с которыми дуэт, как и в своих предыдущих фильмах, работал бок о бок.
ПАВИЛЬОН ХОРВАТИИ	Проект Игоря Грубича «Следы исчезновения (в трех действиях)» (2006–2019), состоящий из трех взаимосвязанных фотоэссе и короткометражного анимационного фильма, исследующего послевоенную реальность в Хорватии в ситуации перехода от социализма к капитализму.
ПАВИЛЬОН ПАКИСТАНА	Проект «Манора» стал кульминацией нескольких лет исследований и изучения материальной культуры Карачи, портового города, и его окрестностей. Найза Хан документировала материальную культуру, общественное пространство и морское прошлое острова и во время своих визитов была свидетельницей медленного стирания истории острова и естественной экологии. Фильм включает беседы с разными жителями этого города от плотников до ученых.
ПАВИЛЬОН КАНАДЫ	Коллектив Isuma представил премьеру художественного фильма «Один день из жизни Ноя Пьюга Тука». Фильм освещает насильственное переселение коренных народов инуитов в Канаду в 1950-х годах, воссоздавая один день 1961 года, когда жизнь инуитов на земле изменилась навсегда, критикуя то, как современные СМИ интерпретируют эту историю. Isuma на языке инуитов означает «думать или состояние задумчивости», является первой канадской инуитской компанией по производству видео. Организация была учреждена в 1990 году с целью сохранения инуитской культуры, языка, а в итоге — представления истории инуитов аудитории во всем мире. Новаторские художественные фильмы, документальные фильмы и телесериалы Isuma неоднократно показывались на крупных кинофестивалях по всему миру.
ПАВИЛЬОН ФРАНЦИИ	Сольный проект видео художницы Лор Пруво «Глубокий синий, окружающий тебя», снятый в ходе поездки верхом на лошади по Франции, что-то наподобие роуд-муви, исследующего страну от парижских пригородов до Нормандии, с музыкой, идиомами и диалогами, участием персонажей разного возраста и происхождения.

Другая распространенная стратегия включения экранных форм в экспозицию связана с тем, что формат биеннале подразумевает создание масштабного зрелища. Видеоинсталляции способны генерировать богатую смыслом среду, полностью поглощающую внимание и манипулирующую сознанием зрителя. Создание мистификаций, иной реальности — возможность, которая издавна была прерогативой кино. Сегодня это все больше интересует современных художников. Павильоны соревну-

ются друг с другом, пытаются привлечь внимание зрителя. Мультимедиа повышают коммуникативные свойства экспозиции, увеличивают эффект воздействия при помощи создания тотальной аудиовизуальной среды, пространственных полиэкранных инсталляций. Для этого кураторами или кураторскими коллективами в целях повышения смыслового и эмоционального напряжения все чаще привлекаются профессиональные режиссеры, сценаристы, специалисты по спецэффектам.

Экранная культура и выработанные ею новые оптические модели подразумевают снятие четких различий между миром экрана и объективной реальностью, между реальностью и документацией. Выставки с современным искусством, в отличие от искусства модернизма, невозможно понять, отстраненно прохаживаясь по выставочным залам. Внутренняя структура многих проектов включает процессуальный характер, протяженность во времени, которые невозможно показать в виде материального объекта. С ними зритель знакомится из сопровождающих выставку дополнительных материалов или видео.

Таблица 2

Table 2

Зрелищные видеоинсталляции на 58-й биеннале в Венеции
Spectacular video installations at the 58th Venice Biennale

ПАВИЛЬОН РОССИИ	Проект, посвященный истории «Блудного сына» Рембрандта, был организован при участии кинорежиссера Александра Сокурова, обладателя «Золотого льва» (2011) и других призов Венецианского кинофестиваля, а также автора снятого в Эрмитаже за один дубль фильма «Русский ковчег» (2001). Сокуров представил на втором этаже павильона свою видеоинсталляцию. Участвующий в параллельной программе ГМИИ им. Пушкина представил в пространстве барочной церкви синтетический проект «В конце пребывает начало. Тайное братство Тинторетто», приуроченный к 500-летию со дня рождения Тинторетто на стыке видеоарта и перформанса, подготовленный режиссером Дмитрием Крымовым, который известен своими постановками в МХТ им. Чехова. Если в театре Крымов работает с текстом, в проекте с ГМИИ им. Пушкина объектом препарирования выступила живопись.
ПАВИЛЬОН ШВЕЙЦАРИИ	Художники Полин Боудри и Ренате Лоренц превратили павильон в подобие ночного клуба, внутри которого демонстрировалась видеоинсталляция погружающая зрителя в насыщенную хореографию, созданную жестами исполнителей, видеоповторами, анимированными объектами, в перерывах между которыми читались письма, написанные к аудитории десятком авторов и опубликованными в газете.

ПАВИЛЬОН ОАЭ	Двухканальная видеоинсталляция при помощи языка кино расширяет эксперименты режиссера и поэта Нуджуба Аль Ганема с современной арабской поэзией. Инсталляция структурирована по двум отдельным повествованиям, одно — «реальное», а другое — «вымышленное», и исследует универсальный опыт смещения. Оба фильма одновременно проецируются на противоположные стороны большого экрана, расположенного по диагонали, и имеют одинаковую звуковую среду. Брехтовское слияние реальности и вымысла в фильме подчеркивает параллелизм между его главными героями и подчеркивает двойственность их жизни.
ПАВИЛЬОН ДАНИИ	Состоял из двух концептуально взаимосвязанных частей — «Монумент потерянного времени» (2019) в виде гигантской черной сферы, занимающей все пространство зала, символизируя хранилище воспоминаний, которые визуально проявляются во второй комнате в двухканальной видеоинсталляции In Vitro (2019) режиссера Сёрена Линда. В фильме развивается обмен мнениями о том, как будущее может быть построено на воспоминаниях или опыте прошлого. Эстетика фильма выполнена в оттенках серого в сочетании с брутальной архитектурой подземного поселения и изображениями города Вифлеема (как из исторических материалов, так и из изображений, обработанных цифровым способом для изображения сцен научной фантастики).

Приз за лучший национальный павильон в 2019 году достался павильону Литвы за эко-оперу на пляже «Sun & Sea (Marina)» куратора Люсия Петроюсти. Участники перформанса исполняли свои партии в образе отдыхающих и загорающих на полотенцах на песчаном пляже. Зрители наблюдали за происходящим сверху на открытии, а потом перформанс повторялся дважды в неделю. Для большинства аудитории выставка была не доступна оффлайн. В самом павильоне они могли увидеть лишь пляж, а, точнее, песок, насыпанный на полу и лежащие на нем полотенца.

Выставочное производство задействует язык экранной культуры, строится на принципе деконструкции и последующей сборки зрителем. Кураторы и художники, независимо от того, работают ли они буквально с видео или нет, конструируют зрелище, имеющее свою драматургию и нарратив, что сближает проект с фильмом или мистификацией. С одной стороны, кинематограф онтологически и конвенционально отличается от других видов искусства, прежде всего обездвиженностью зрителя. Выставка же наоборот предполагает движение зрителя, его волю выбора начала и конца осмотра, концентрации на отдельных элементах выставки. Однако выставочная экспозиция также имеет свой сюжет, персонажами в котором выступают произведения художников или зритель как соавтор.

С одной стороны, биеннале нарочито внерыночны, являются альтернативой выставкам, построенным на «коллекционерском гурманстве» [9, с. 65–73], подвергая репрезентативный подход к критике. С другой — «культурная логика позднего капитализма» все равно превращает их в масштабные бизнес-проекты, привлекающие большие бюджеты. По аналогии с термином экранной культуры биеннале как компьютерные игры или ТВ-сериалы сами тяготеют стать «большим форматом» в современном искусстве. Они выходят за пределы выставочного зала в нестандартные пространства, включают масштабные инсталляции и большие бюджеты, поэтому к ним все чаще применяется термин «блокбастеры». Во главе них находится куратор, который создает синтетический художественный организм. Этот формат выставки имеет доминирующее значение в современной культуре и существует относительно недавно. Поскольку любые изменения требуют времени, биеннале в том виде, в каком мы описали их выше, будут продолжать существовать и впредь, но с учетом новых обстоятельств экранные формы, как нам кажется, будут оказывать еще большее влияние на изобразительное искусство.

ТРАНСФОРМАЦИЯ БИЕННАЛЕ В ПОСТКОВИДНУЮ ЭПОХУ

Пандемия 2020 поставила выставочную практику перед лицом поиска актуальных форматов выставки, временно, но резко оборвав возможности объектного созерцания выставок, дала почувствовать возможный сценарий развития будущего. Необходимость синхронного продумывания сценариев, смена оптики, поиск более экологических моделей наталкивают к пересмотру выставочных канонов. Биеннале — это феномен, сформировавшаяся в эпоху глобализации, но выставки, построенные на глобальных перемещениях, подразумевающие участие сотен художников, их произведений и зрителей с разных концов света, оказывается под вопросом. Мероприятия, которые ради нескольких дней или недель посещают тысячи человек из отдаленных стран мира, выглядят сегодня неуместными. В постковидную эпоху циркуляция людей по миру радикально снизится. В этой ситуации организаторам и кураторам следует задуматься о смене тактических моделей. По данным международной биеннальной ассоциации, из 43 запланированных на 2020 год биеннале 20 были отменены или перенесены, а те, которые состоялись, вынуждены были сменить свой фокус на:

- процессуальный характер работы, переключение с высказывания, определяющего тему на процесс и протяженность во времени;
- создание проектов в пространстве города, вне залов;
- большее использование digital-форматов и видео.

Принимая во внимание этический и экологический аспект, когда постоянные перелеты наносят вред экологии, именно видео и онлайн-формат кажутся наиболее разумными формами в рамках международных культурных проектов.

Цифровые форматы и видео могут пересекать границы и потенциально транслироваться на самую широкую аудиторию без нужды скопления ее в одном месте. Во время пандемии заметно возросла интернет-активность — различные Viewing rooms, онлайн-выставки и виртуальные экскурсии. Несмотря на необходимость соблюдения социальной дистанции, искусство — это то, что нас связывает. Но делать публичные мероприятия в таких условиях — сложная задача. Видео кажется более уместным в этой ситуации, не только онлайн, но и офлайн. Так, Тель-Авивский музей изобразительных искусств проецировал видеоарт из своей коллекции на стены домов, которые жители могли наблюдать со своих балконов.

В визуальном искусстве зритель изначально более отчужден и «самоизолирован», чем, к примеру, в театре. Не случайно именно исполнительские искусства переживают наибольший удар от пандемии. В то время, как музеи уже открываются, театры и социальное дистанцирование невозможны. Экранные формы начинают доминировать над другими видами искусства. Тот факт, что во время пандемии мир искусства достаточно быстро перешел от аналогового способа передачи контента к цифровым, говорит о том, что цифровые инструменты давно существовали, просто не использовались в таком объеме. Фильм — не просто дачный инструмент дополнения и пояснения экспозиции, позволяющий совместить экспонаты с комментариями к ним, но и может полностью ее заменить.

На Рижской международной биеннале современного искусства RIBOCA2 из-за пандемии COVID-19 основным проектом стал художественный фильм, а выставка, которая прошла в сокращенном варианте с 20 августа по 13 сентября 2020 года, была трансформирована в его съемочную площадку, где посетители смогли и посмотреть выставку, и увидеть процесс съемок. В роли художественного руководителя и сценариста фильма выступил куратор проекта Ребекка Ламарш-Вадель, а в роли режиссера —

Давис Симанис со своей съемочной командой. Вместе они создали полнометражный фильм, который планируется выпустить в начале 2021 года. Сценарий фильма построен на остатках первоначального выставочного плана. Фильм также дал возможность осветить незавершенные, перестроенные и переосмысленные планы.

Бороться с «нормальными форматами» также будет основной проект старейшего фестиваля авангардного искусства «Штирийская осень» в Граце. Куратор Екатерина Деготь планирует провести фестиваль в формах, навеянных телевидением. Проект под названием Paranoia TV будет транслироваться на различных платформах. Ток-шоу и телесериалы, созданные артистами, а также живые беседы и обсуждения будут представлены на сайте «Штирийской осени». Некоторые транслируемые по телевидению события могут перерасти в выступления на улицах Граца и его окрестностей, в то время как события из реальной жизни и перформативные действия на тех же улицах могут найти отражение в прямых трансляциях и новостях. Одна из крупнейших радиостанций Европы Ö1 будет обеспечивать трансляцию Paranoia TV в Австрии и за ее пределами. На протяжении всего фестивального периода обширная аудитория радиостанции сможет слушать обсуждения проектов и программы Paranoia TV в различных формах радио, онлайн и подкасты, а также с помощью специально разработанного мобильного приложения. Открытие фестиваля должно состояться 24 сентября 2020 года в онлайн-формате.

Изменение климата и перепроизводство — это темы, которые волнуют миллениалов и в их числе молодое поколение художников и кураторов. Независимо от того, как скоро будет создана вакцина, перемены в культурной и публичной сферах уже наступили. Этим переменам посвящено недавнее исследование Deutsche Bank. В числе прочего там говорится о том, что защита планеты и ее ресурсов станет новым фактором развития экономики [16]. На смену культурному перепроизводству, калейдоскопичности сменяющих друг друга гигантских проектов придет более осмысленное и компактное. Формат видео является более экологичным, чем возведение огромных инсталляций и объектов, которые сложно транспортировать и хранить, а после выставки их большая часть утилизируется, поэтому видео будет продолжать захватывать выставочные экспозиции. Производство фильма также может быть недешево, но впоследствии его можно демонстрировать в нескольких местах одновре-

менно, в том числе у зрителя дома, что делает его существенно более экологичным медиа.

Навыки восприятия меняются, экранная культура приводит к развитию новой визуальности. Это не только новые оптические, но и телесные модели зрительского присутствия на выставке. Современный человек привыкает воспринимать перформансы и выставки в документации. Вместо того, чтобы лететь, арт-сообщество наблюдает за проектами с экранов своих устройств. Мы совершаем онлайн-экскурсии по выставкам и различным событиям, одновременно находясь в наших квартирах. Рассматриваем искусство через экраны устройств, в том числе в таких деталях, которые человеческий глаз увидеть не в состоянии. В то же время возможность пристального всматривания утрачивается. Опыт телесного соприкосновения в новой цифровой среде подразумевает нивелирование дистанции между зрителем и произведением, смотрящим и объектом. Новые технологические опосредования отодвигают значение «ауры» художественного произведения. Происходит выстраивание нового формата отношений близость / отдаленность, которые еще предстоит осмыслить на фоне отмены прошлых конвенций. То, что из выставок в период коронавируса исключили все, что можно трогать, просматривать, на чем сидеть (тактильные ощущения) — еще один фактор, разделяющий субъект и объект уже с точки зрения телесного опыта.

От изменения медиума миссия биеннале не меняется. Это по-прежнему прояснение ситуации в мире через художественные практики. Биеннале, безусловно, останутся важным атрибутом лабораторного состояния современной культуры, но будут переформатированы в сторону большего использования видео и компьютерных файлов. Взаимное проникновение разных видов искусства, поиск возможностей, как они могут сосуществовать, помогать друг другу, вступать в диалог, сохраняя при этом собственную автономию, неизменно будет сильной стороной выставок на биеннале, что в будущем, возможно, приведет к перерождению театра и его новым формам.

Видеоискусство и кино изменились во многих отношениях, фильм стал языком международного искусства, нам привычно смотреть его на выставке, а выставку на экране смартфона в онлайн-кинотеатре. Если подходить к вопросу оптимистично, выставка как форма имеет запас прочности, так как ее понимание давно эволюционировало от собранных вместе объектов к смыслам, которые с ее помощью транслируются, будь то

в реальном пространстве или виртуальном, причем виртуальный также может включать пространство памяти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деготь Е. Видеоарт, экранное искусство, «кино для выставок» или что-то другое? // OpenSpace.ru. 2011. 27 июля.

URL: <http://os.colta.ru/art/projects/23845/details/23846/?expand=yes> (дата обращения: 21.08.2020).

2. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина, под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. 808 с.

3. Джеуза А. История российского видеоарта = History of Russian Video Art: в 3 т / авт. и сост. А. Джеуза; пер. Д. Пыркина, С. Огурцов. М.: Московский музей современного искусства, 2007–2010.

4. Карцева Е. А. Глокальность международного биеннального движения: от центра к периферии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 1 (93). С. 41–46.

DOI: 10.24411/1997-0803-2020-10105.

5. Першеева А. Видеоарт. Монтаж зрителя. Спб.: Т8, 2020. 419 с.

6. Разлогов К. Э. От естественных языков к медиа: методологические и терминологические аспекты медиалогии // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1 (106). С. 164–170.

DOI 10.24411/1813-145X-2019-10293.

7. Раш М. Новые медиа в искусстве / пер. с англ. Д. Панайотти. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 255 с.

8. Старусева-Першеева А. Д. Медиаискусство как переосмысление жизни (интервью с О. В. Шишко) // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2016. Т. 1. № 3. С. 85–91.

URL: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/7pvxjyv7kb/direct/200955760.pdf> (дата обращения: 21.08.2020).

9. Чухров К. О кризисе экспозиции // Артикульт. 2011. № 4. С. 65–73.

URL: [http://articult.rsuhr.ru/upload/articult/journal_content/004/ARTICULT-04_\(4-2011,st_7\)-Chuhrov.pdf](http://articult.rsuhr.ru/upload/articult/journal_content/004/ARTICULT-04_(4-2011,st_7)-Chuhrov.pdf) (дата обращения: 21.08.2020).

10. Bishop С. Digital Divide: Contemporary Art and New Media // Artforum. 2012. Vol. 51. No. 1.

URL: <https://www.artforum.com/print/201207/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-31944> (дата обращения: 21.08.2020).

11. Bovier F., Mey A. Exhibiting the moving image. History revisited / published with ECAL/University of Art and Design Lausanne. Zurich: JRP Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2015. 157 p.

12. International Biennial Association site.
URL: <https://biennialassociation.org/introduction/> (дата обращения: 21.08.2020).
13. Kolb R., Patel A. Shwetal. Draft: Global Biennial Survey 2018 // *Oncurating*. 2018. Issue 39. P. 1–109.
URL: http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-39/PDF_to_Download/Oncurating_Issue39_WEB.pdf (дата обращения: 21.08.2020).
14. Patel A. Shwetal, Manghani S., D'Souza E. R. Extracts from *How to Biennale! (The Manual)* // *Oncurating*. 2018. Issue 39. P. 9–15.
URL: http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-39/PDF_to_Download/Oncurating_Issue39_WEB.pdf (дата обращения: 21.08.2020).
15. Rabatè J.-M. *Crimes of the Future: Theory and its Global Reproduction*. London: Bloomsbury, 2014. 250 p.
16. Reid J., Templeman L., Allen H., et. *The Age of Disorder — the new era for economics, politics and our way of life* // Deutsche Bank Research site. 2020. Sep. 9.
URL: [https://www.dbresearch.com/servlet/reweb2.ReWEB?rwnode=RPS_EN-PROD\\$PROD0000000000464258&rwsite=RPS_EN-PROD&rwobj=ReDisplay.Start.class&document=PROD0000000000511857](https://www.dbresearch.com/servlet/reweb2.ReWEB?rwnode=RPS_EN-PROD$PROD0000000000464258&rwsite=RPS_EN-PROD&rwobj=ReDisplay.Start.class&document=PROD0000000000511857) (дата обращения: 21.08.2020).

REFERENCES

1. Degot' E. Videoart, ekrannoe iskusstvo, "kino dlya vystavok" ili chto-to drugoe? [Video art, screen art, "cinema for exhibitions" or something else?]. *OpenSpace.ru*. 2011, July 27. (In Russ.)
URL: <http://os.colta.ru/art/projects/23845/details/23846/?expand=yes> (accessed 21.08.2020).
2. Jameson F. *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* [Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism] (D. Krалechkina, Trans.). Moscow: Izdatel'stvo Instituta Gaydara, 2019. 808 p. (In Russ.)
3. Geusa A. *Istoriya rossiyskogo videoarta* [History of Russian Video Art] (D. Pyrkina, S. Ogurtsov, Trans.). Moscow: Moscow museum of modern art, 2007–2010. (In Russ.)
4. Kartseva E. A. Glokal'nost' mezhdunarodnogo biennial'nogo dvizheniya: ot tsentra k periferii [Glokality of the international biennial movement: from the center to the periphery]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow state university of culture and arts]. 2020. (1), pp. 41–46.
DOI: 10.24411/1997-0803-2020-10105. (In Russ.)
5. Persheeva A. *Videoart: Montazh zritel'ya* [Video art: Viewer editing]. St. Petersburg: T8, 2020. 419 p. (In Russ.)
6. Razlogov K. E. Ot estestvennykh yazykov k media: metodologicheskie i terminologicheskie aspekty medialogii [From natural languages to media: methodological and terminological aspects of media studies]. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2019. (1), pp. 164–170.
DOI 10.24411/1813-145X-2019-10293. (In Russ.)

7. Rush M. *Novye media v iskusstve* [New media in art] (D. Panaiotti, Trans.). Moscow: Ad Marginem, 2018. 255 p. (In Russ.)

8. Staruseva-Persheeva A. D. Mediaiskusstvo kak pereomyslenie zhizni: Interv'yu s O. V. Shishko [Media art as a rethinking of life: An interview with O.V. Shishko]. *Communications. Media. Design*. 2016. 1 (3), pp. 85–91.

URL: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/7pvxjyv7kb/direct/200955760.pdf> (accessed 21.08.2020). (In Russ.)

9. Chukhrov K. O krizise ekspozitsii [On the crisis of exposure]. *Articult*. 2011. (4), pp. 65–73.

URL: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/004/ARTICULT-04_4-2011,st_7\)-Chuhrov.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/004/ARTICULT-04_4-2011,st_7)-Chuhrov.pdf) (accessed 21.08.2020).

10. Bishop C. Digital divide: Contemporary art and new media. *Artforum*. 2012. 51 (1).

URL: <https://www.artforum.com/print/201207/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-31944> (accessed 21.08.2020).

11. Bovier F., Mey A. *Exhibiting the moving image: History revisited* (Published with ECAL/University of Art and Design Lausanne). Zurich: JRP Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2015. 157 p.

12. *International Biennial Association web-site*.

URL: <https://biennialassociation.org/introduction/> (accessed 21.08.2020).

13. Kolb R., Patel A. Shwetal. Draft: Global Biennial Survey 2018. *Oncurating*. 2018. (39), pp. 1–109.

URL: http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-39/PDF_to_Download/Oncurating_Issue39_WEB.pdf (accessed 21.08.2020).

14. Patel A. Shwetal, Manghani S., D'Souza E. R. Extracts from How to Biennale! (The manual). *Oncurating*. 2018. (39), pp. 9–15.

URL: http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-39/PDF_to_Download/Oncurating_Issue39_WEB.pdf (accessed 21.08.2020).

15. Rabaté J.-M. *Crimes of the future: Theory and its global reproduction*. London: Bloomsbury, 2014. 250 p.

16. Reid J., Templeman L., Allen H., et. The age of disorder—the new era for economics, politics and our way of life. *Deutsche Bank Research web-site*. 2020, September 9.

URL: [https://www.dbresearch.com/servlet/reweb2.ReWEB?rwnode=RPS_EN-PROD\\$PROD0000000000464258&rwsite=RPS_EN-PROD&rwobj=ReDisplay.Start.class&document=PROD0000000000511857](https://www.dbresearch.com/servlet/reweb2.ReWEB?rwnode=RPS_EN-PROD$PROD0000000000464258&rwsite=RPS_EN-PROD&rwobj=ReDisplay.Start.class&document=PROD0000000000511857) (accessed 21.08.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА КАРЦЕВА

кандидат культурологии,
доцент кафедры кино и современного искусства,
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),
125993, Москва, Миусская площадь, 6,

ResearcherID: ABA-5626-2020

ORCID: 0000-0002-3517-5551

e-mail: katyakartseva@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

EKATERINA A. KARTSEVA

PhD in Cultural Studies,
Associate professor at the Department of the Cinema
and Contemporary Art Studies,
Russian State University for the Humanities,
125993, 6 Miuskaya sq., Moscow, Russia

ResearcherID: ABA-5626-2020

ORCID: 0000-0002-3517-5551

e-mail: katyakartseva@gmail.com