

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

На правах рукописи

УДК 7-028.23-047.84(043.3)"19/20"

Макаревич Анна Владимировна

ВИДЕОАРТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

по специальности 17.00.09 – теория и история искусства

Минск 2016

Работа выполнена на кафедре белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель:

Агафонова Наталья Анатольевна,
кандидат искусствоведения, доцент,
старший научный сотрудник ГНУ «Центр
исследований белорусской культуры,
языка и литературы Национальной
академии наук Беларуси»

Официальные оппоненты:

Дудионова Ольга Владимировна,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой белорусской музыки
УО «Белорусская государственная
академия музыки»

Стежко Наталья Григорьевна,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры телевидения и
радиовещания УО «Институт журналистики
Белорусского государственного
университета»

Оппонирующая организация:

**Национальный художественный музей
Республики Беларусь**

Защита состоится 23 июня 2016 г. в 16.00 на заседании совета по защите диссертаций Д 09.03.01 при учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 200007, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17, читальный зал библиотеки; e-mail: buk@buk.by; тел. ученого секретаря (017) 222–83–36.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Автореферат разослан 23.05.2016.

Ученый секретарь совета
по защите диссертаций,
кандидат искусствоведения,
доцент

О.В. Мазаник

КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ

С наступлением XXI века в современном искусстве наблюдаются глубинные преобразования, тесно связанные со стремительным скачком в развитии научно-технического прогресса. Новейшие технологии, используемые для создания, воспроизводства и хранения изображений обусловили процесс формирования нового языка аудиовизуальной культуры.

Видеоарт прошел этап становления и кульминационную фазу своего развития в отечественной (А. Рыбчинский, А. Соколова, М. Тыминько, О. Черный) и зарубежной (Д. Айткен, Б. Виола, И. Густовска, Д. Гордон, Нам Джун Пайк) художественной практике последней четверти XX века.

Представляя собой сложное синкретическое явление искусства, видеоарт открывает новый корпус проблем для изучения. Однако до сих пор собственно феномен видеоарта не получил должного искусствоведческого осмысления. В зарубежной и российской научной литературе были предприняты отдельные попытки описания специфики видеоарта, но в Беларуси подобных шагов не предпринималось. В связи с этим назрела необходимость комплексного изучения феномена видеоарта для определения его роли в процессе конвергенции современных искусств. Это актуализирует и делает своевременным исследование выбранной темы диссертации.

На данный момент остаются нерешенными вопросы терминологического характера, внутривидовой и жанровой классификации, а также – разработки методики анализа художественного строя произведений видеоарта. Недостаточность научной проработки в сфере видеоарта затрудняет дальнейшее изучение образной природы артефактов современного техногенного искусства.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Связь работы с крупными научными программами и темами

Диссертационное исследование выполнено в рамках научно-исследовательской темы кафедры белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» «Компаративизм в современном искусстве как научный подход и творческий метод» (утверждена на заседании Совета университета 09.12.2006, протокол № 6, номер гос. регистрации № 20066710). Данная работа также соответствует проблематике тем, выполняемых научным коллективом обозначенной кафедры «Белорусское искусство XX в. в условиях глобализации: компаративный

анализ» (утверждена на заседании Совета университета 21.12.2010, протокол № 4); «Интерпретация образа творческой личности в белорусском искусстве XX–XXI вв.: компаративный подход. I этап (2016 г.): образ как научный и творческий концепт» (утверждена на заседании Совета университета 22.12.2015, протокол № 4). Диссертационное исследование осуществлено в русле отраслевой научно-технической программы «Сохранение и развитие культуры Республики Беларусь на период 2006–2010 гг.» (утверждена коллегией Министерства культуры Республики Беларусь от 30.05.2006, протокол № 40), а также в рамках Государственной программы «Культура Беларуси» на 2011–2015 гг. (утверждена постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 26 декабря 2010 г., № 1905).

Цель и задачи исследования

Цель исследования – определение генезиса и художественной специфики видеоарта, аккумулирующего элементы экранного искусства и современных арт-практик.

В соответствии с поставленной целью, определены следующие *задачи*:

- разработать искусствоведческую экспликацию видеоарта;
- выявить основные этапы становления и развития видеоарта;
- раскрыть характерные признаки видеоинсталляции для осуществления ее внутривидовой дифференциации;
- определить критерии для классификации видеоперформанса.

В данном диссертационном исследовании впервые в отечественном искусствоведении дается комплексное представление о феномене видеоарта и его художественных особенностях, формулируется его определение как разновидности техногенного искусства, впервые предлагается классификация видеоартефактов (видеоинсталляций и видеоперформансов) с их подробным описанием и характеристикой.

Научная новизна

Впервые в белорусском искусствоведении автором предлагается научное обоснование понятий «видеоарт», «видеоинсталляция», «видеоперформанс» и представляется концепция рассмотрения видеоарта как феномена, объединяющего в себе художественные особенности экранного искусства и актуальных художественных практик. Автором диссертации выявлены предпосылки возникновения видеоарта, уточнены границы этапов его становления и развития в мировом и отечественном художественном пространстве, определены тенденции развития видеоарта на современном этапе, а также разработана авторская классификация произведений видеоарта с точки зрения искусствоведческой позиции с подробным описанием наиболее значимых видеоартефактов зарубежных и белорусских

видеохудожников; раскрыты особенности взаимодействия видеоарта с современным театральным и музыкальным искусством и с архитектурой.

Положения, выносимые на защиту

1. Видеоарт зародился в лоне кинематографа и телевидения. Атрибутивным элементом его артефактов стал зафиксированный на пленку визуальный (аудиовизуальный) ряд. Азбуку аудиовизуальности осваивали художники (не кинематографисты), привнося в видеоарт зачатки актуальных арт-практик второй половины XX века, – прежде всего, инсталляции и перформанса. Видеоарт определяется нами как гибридная форма актуальной художественной практики, основанная на эстетике экранных искусств и объединяющая рекординговую (видеозапись), экспозиционную (пространство трансляции) и перформативную (эстетико-коммуникативный модус) платформы.

2. Видеоарт в своем развитии прошел четыре этапа. Первый этап – вторая половина 1960-х – первая половина 1970-х гг. – характеризуется освоением технических возможностей видеокамеры, в результате чего оформился основополагающий принцип видеоарта – рекординговость. Второй этап – середина 1970-х – начало 1980-х гг. – связан с адаптацией видеоартом основ аудиовизуального искусства. На третьем этапе – 1980-е – 1990-е гг. – происходит автономизация видеоарта от кинематографа и телевидения. В это время разрабатываются принципы экспозиционности и перформативности в русле актуальных художественных практик второй половины XX века. Четвертый этап – 2000-е гг. и по настоящее время – демонстрирует диссолюцию видеоарта в современных формах творчества.

3. Появление видеоинсталляции связано с экспериментами видеохудожников по способам создания и экспонирования артефактов. Видеоинсталляция представляет собой пространственную композицию, главным смысловым и композиционным элементом которой является рекординговый (записанный на материальный носитель) образ, представляемый в закрытом или открытом пространстве. В основу дифференциации видеоинсталляции положены такие ее структурообразующие элементы как видеообраз, пространство и способ экспонирования.

4. Возникновение видеоперформанса обусловлено совершенствованием видеотехники и развитием арт-практик второй половины XX века, когда осуществилось интегративное взаимодействие несводимых ранее видов художественного творчества. Видеоперформанс представляет собой акцию, в ходе которой художник сообщает зрителю аутентичную информацию посредством собственного тела и видеозаписи. В качестве основных

критериев для классификации видеоперформансов выступают функциональное назначение видеокамеры в художественной структуре видеоартефакта и особенности авторско-зрительской коммуникации.

Личный вклад соискателя

Диссертация является первым в белорусском искусствоведении комплексным исследованием феномена видеоарта последней четверти XX – начала XXI вв. Полный объем диссертационного исследования по представленной теме выполнен автором самостоятельно и содержит обобщенное изложение результатов и научных положений, выдвигаемых для публичной защиты.

Автором диссертации проведено комплексное исследование генезиса, художественных и технологических особенностей видеоарта; определены этапы формирования и трансформации видеоарта в мировой и отечественной культуре. Аргументированно искусствоведческое толкование понятий «видеоарт», «видеоинсталляция», «видеоперформанс» и научно обоснованно понимание видеоарта как феномена, объединившего в себе художественные основания экранного искусства и современных арт-практик. Автором представлена дифференциация произведений видеоарта и его базовых форм; выявлены и проанализированы видеоартефакты белорусских художников. Результаты научного исследования расширяют проблемное поле искусствоведения.

Апробация результатов диссертационного исследования

Результаты исследования апробированы на 9 международных и 2 республиканских конференциях: Международная научно-практическая конференция «Время. Личность. Критика» (Минск, 14–15 октября 2010 г.), IV и V Международные научно-практические конференции «Культура. Наука. Творчество» (Минск, 22–23 апреля 2010 г.; Минск, 27–28 апреля 2011 г.), Международная научно-практическая конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Минск, 10–11 ноября 2011 г.), Республиканская научно-творческая конференция «Нефедовские чтения «Белорусское искусство: история и современность»» (Минск, 29 марта 2012 г., 2 апреля 2013 г.), II Международная научная конференция «Культура: открытый формат – 2012» (Минск, 20 июня 2012 г.), Международная научно-практическая конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Минск, 25–26 апреля 2013 г., 20–21 ноября 2014 г.), Международная научно-практическая конференция «Стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном наследии» (Брест, 16–17 марта 2016 г.), X Международная научно-практическая конференция «Культура. Наука. Творчество» (Минск, 12 мая 2016 г.).

Опубликованность результатов диссертационного исследования

Основные положения и результаты диссертационного исследования отражены в 12 публикациях: 4 статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК Беларуси; 3 статьи в научных сборниках, 5 материалов научных конференций. Общий объем опубликованных работ составляет 3,25 авторских листа.

Структура и объем диссертации

Диссертация состоит из введения, общей характеристики работы, трех глав, девяти разделов, двух подразделов, заключения, библиографического списка, приложений.

Полный объем диссертации составляет 206 страниц, из них – 130 страниц основного текста, 22 страницы занимает библиографический список, состоящий из списка использованных источников (315 наименований на английском, польском и русских языках) и списка публикаций соискателя (12 наименований на русском языке). Диссертацию дополняет приложение (52 страницы), в котором представлен: 1 – схемы базовых тезисов диссертации; 2 – словарь основных терминов; 3 – иллюстративный материал.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении и общей характеристике работы** аргументируется актуальность темы диссертации, ее связь с научными программами и темами, определяются цель и задачи исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, описывается личный вклад соискателя, отражается апробация результатов исследования и количество опубликованных работ, структура и объем диссертации.

Глава первая «Видеоарт: становление и развитие» состоит из трех разделов. В **разделе 1.1 «Теоретико-методологические основы исследования. Научные подходы к изучению видеоарта»** актуализируется проблема осмысления видеоарта в научной литературе, определяя степень изученности указанного феномена. В этой связи анализируются основные научные подходы, касающиеся проблемы генезиса видеоарта: историко-культурный (Э. Саргент-Вустер, К. Элвз), представители которого выявляют особенности развития и эволюции видеоарта в тесной связи с духовным и социально-экономическим состоянием общества; технологический подход (Н. Агафонова, Т. Горючева, А. Исаев, О. Шишко, Дж. Янгблад, М. Янковска и др.), в рамках которого феномен видеоарта осмысливается как производный от родственных ему экранных видов искусства – кинематографа и телевидения. Научный подход к анализу феномена

видеоарта в Беларуси на сегодняшний день не нашел отражения в трудах отечественных исследователей.

На основе аналитического обзора литературы были определены основные научные подходы изучения этого явления: комплексный, системный, историко-сравнительный. Комплексный подход позволил проследить динамику развития видеоарта в совокупности с эволюцией искусства XX века и видеотехники. Применение системного научного подхода основано на необходимости изучения видеоарта в системе техногенных видов искусства и актуальных художественных практик XX века. Историко-сравнительный подход акцентировал внимание на взаимосвязь возникновения видеоарта с культурными процессами, происходящими в различных видах искусства второй половины XX века.

Методологическую базу исследования составили общенаучные методы (анализ, синтез, обобщение, логико-абстрактный, индукция, дедукция, интерпретация теоретических данных) и специальные (компаративный метод и метод искусствоведческого анализа).

Раздел 1.2 «Экранная природа видеоарта» состоит из двух подразделов. В подразделе **1.2.1 «Кино и видеоарт: от фильма к видеотексту»** раскрывается взаимосвязь кинематографа и видеоарта на трех уровнях: техническом, художественном и семиотическом. Технический уровень взаимодействия кинематографа и видеоарта выражается в заимствовании видеоартом приемов и основ аудиовизуального языка. Так, например, видеохудожниками В. Аккончи, Дж. Джонасаном, Б. Науманом была воспринята практика американского художника Э. Уорхола, создававшего видеозаписи фиксированной камерой протяженностью до восьми часов. Также художникам видеоарта (О. Фишингеру, М. Сноу и др.) оказался близок метод построения композиции кадра с помощью повторяющихся геометрических форм, заимствованный в творчестве киноавангардистов – Ф. Леже, Г. Рихтера и др. Таким образом, технический уровень взаимодействия видеоарта и кинематографа проявляется в использовании видеоартом основных технологических приемов создания видеозаписи (различных видов монтажа, освещения, панорамирования, композиции кадра и т.п.).

Художественный уровень координации кинематографа и видеоарта обнаруживается в применении видеоартом правил повествования изображением. Известно, что одним из основных художественных свойств кинематографа является аудиовизуальный нарратив (когда воссоздаваемые посредством экрана образы заключают в себе определенную драматургию развития). Однако в видеоарте «аудиовизуальный нарратив» зачастую

отсутствует. В таком случае мы говорим о «ненарративном видео», которое приближается, по сути, к живописному полотну или «ожившей» фотографии (Д. Айткен «Инфлексия», Д. Алмонд «Реальное время», Б. Науман «Маркировка студии»).

Для выявления семиотического уровня взаимодействия кинематографа и видеоарта был использован опыт концептуализации фильма как определенной знаковой системы (кинотекста) таких ученых как Ю. Лотмана, У. Эко, Ю. Тынянова. На основе сопоставления кино- и видеотекста, можно утверждать что, семиотический видеотекст, как и кинофильм, является завершенным сообщением, выраженным при помощи невербальных (иконических и/или индексальных) и вербальных (лингвистических) знаков, зафиксированных на аналоговом или цифровом носителе и предназначенных для воспроизведения на экране.

В подразделе **1.2.2 «Видеоарт и телевидение: характер взаимодействия»** рассматриваются взаимоотношения телевидения и видеоарта. Телевидение для видеоарта было базой технологических наработок, платформой для художественных экспериментов видеохудожников, материалом (источником) для создания видеопроизведений и каналом распространения артефактов.

В истории взаимодействия видеоарта и телевидения можно обозначить несколько непродолжительных периодов. Границы их достаточно расплывчаты, особенно если сравнивать видеоарт США со странами Западной и Восточной Европы. Первый период (середина 1960-х гг.) характеризуется увлечением видеохудожниками (Д. Грэхемом, Нам Джун Пайком) телевидением как новым художественным средством. Следующий период (вторая половина 1960-х гг.) – экспериментальный по качеству работ, выполненных художниками на стыке телевидение/видео (П. Кампус, В. Фостель), а также – время освоения художниками (П. Вайбель, Д. Холл) пространства телевидения (телестудий, техники и проч.). Третий период (1970-е гг.) отмечается открытой полемикой с телевидением и появлением целого направления «TV footage» (Г. Барбер, Д. Бразерз, Р. Каэн, Т. Кунцель, Ж.-П. Фаржье). Последний период (1980–2000-е гг.) – самостоятельный путь развития видеоарта. В результате такого тесного взаимодействия художественный язык видеоарта обогатили телевизионные технологии (прямая трансляция, видео обратная связь, видео дилэй – задержка видеосигнала, замедление/ускорение воспроизведения, кеинг – процесс совмещения двух и более изображений или кадров в пределах одной композиции, морфинг – визуальный эффект, создающий впечатление плавной трансформации одного объекта в другой и др.).

В разделе 1.3 «Этапы технологической и художественной трансформации видеоарта» маркированы и охарактеризованы четыре этапа становления и развития феномена. Начало формирования видеоарта относится ко второй половине 1960-х – первой половине 1970-х гг. (времени выхода на рынок первой портативной видеокамеры фирмы Sony) и отмечается в таких странах как США, Великобритания, Германия, Польша. Основная деятельность первых видеохудожников в это время была направлена на изучение потенциала видеотехники, с целью исследования технологических процессов внутренней работы камеры, особенностей ее строения и функционирования (В. Васюлка, Й. Герц, П. Квек, И. Марцолла, Нам Джун Пайк, Ст. Патридж, М. Сноу). Видеохудожники экспериментировали со звуком и изображением, создавая новые отношения между ними (Б. Науман, «Синхронизация», 1969; Р. Серра, «Бумеранг», 1974). Главная ценность данного этапа становления видеоарта заключается в выработке фундаментальной составляющей его феномена – *рекординга*, под которым мы подразумеваем процесс, включающий видеозапись, монтажную обработку видеоматериала, его хранение на определенном носителе, а также возможность воспроизведения изображения на экране. Рекординг, таким образом, является главным признаком видеоарта, демонстрирующим его связь с аудиовизуальным (экраным) искусством.

Второй этап художественной трансформации видеоарта охватывает вторую половину 1970-х – начало 1980-х гг. Это время выхода художников на новую для них территорию экранного искусства. Тесное взаимодействие видеоарта с кинематографом и телевидением привело, в результате, с одной стороны, к взаимообогащению этих видов искусств, с другой – к выработке видеоартом собственных эстетико-технологических свойств. Совокупность выразительных средств экранных искусств проявилась в произведениях американских и европейских видеохудожников, таких как Д. Гордон («Психо 24»), Б. Науман («Маркировка студии»), В. Фостель («Вьетнам») и др.

Третий этап – 1980–1990-е гг. – связан с автономизацией видеоарта, его «возвращением» в русло изобразительного искусства, но с рекординговой «сердцевиной» в своих артефактах. Начался этот этап с адаптации видеоартом идей, концепций, выразительных средств актуальных художественных практик, среди которых особое место заняли инсталляция и перформанс. Результатом явились две базовые формы видеоарта – видеoinсталляция и видеоперформанс, которые, в свою очередь, определили собой такие составляющие его свойства как *экспозиционность* и *перформативность*. Экспозиционность сближает видеоарт с изобразительным искусством.

Именно его роль становится определяющей в организации художественного пространства видеоинсталляции. Перформативность понимается как возможность непосредственного воздействия на зрителя путем определенных действий (жестов, игры) художника, подкрепленных аудиовизуальными средствами. Наиболее показательными для этого периода развития видеоарта стали работы Э.-Л. Ахтила (Финляндия), Б. Виола (США), И. Густовска (Польша), Д. Гордона (Великобритания), П. Рист (Швейцария), П. Хьюгхе (Франция) и др.

Четвертый этап развития видеоарта начался на рубеже 1990-х–2000-х гг. и продолжается по сей день. Современный этап видеоарта отмечается его диссолюцией в театральных постановках, современной и академической музыке, архитектурном пейзаже, природном ландшафте и т.п. В этот период видеоарт распространился практически повсеместно (США, страны Западной и Восточной Европы), но уже заметно стираются грани между основными базовыми формами видеоарта (видеоинсталляцией, видеоперформансом), появляются сложные видеоартефакты синкретической природы (Б. Виола «Квинтет памяти», 2000 г.; О. Кумергер, Л. Голуб «На кресте», 2007 г.; Ф. Плесси «Водогонь», 2001 г.).

Особенная важность этого этапа подчеркивается тем, что именно на рубеже XX–XXI вв. к практике видеоарта «подключились» белорусские художники. К тому времени видеоарт являлся уже сложившимся в художественном отношении феноменом и авторам отечественных видеоартефактов пришлось осваивать специфику создания видеопроизведений за относительно короткий период. Впервые видеоарт стал доступен зрителям Беларуси в рамках конкурсных программ фестивалей современного искусства, таких как Минский международный фестиваль цифрового искусства «Terra Nova» (проходит с 2009 г.), международный фестиваль современного искусства и авангардной моды «Мамонт» (существует с 1995 г., конкурс видеоработ проходит с 2011 г.). Наиболее значимыми фигурами в развитии отечественного видеоарта являются имена белорусских художников – А. Комарова, О. Масловской, А. Соколовой, Р. Троцюка, М. Тыминько, О. Черного и др.

Глава вторая «Интеграция видеоарта и инсталляционной формы визуального искусства XX века» состоит из трех разделов и посвящена описанию художественных параметров видеоартефактов, содержащих в себе основные признаки визуальных искусств XX века.

В разделе 2.1 «Видеоарт в контексте актуальных художественных практик» описывается становление видеоарта в тесной связи с визуальным искусством XX века. Видеоарт впитал наиболее значимые идеи, радикальных

в эстетическом отношении художественных практик: авангардной живописи, дадаизма, рэди-мейд, боди-арта, кинетического и концептуального искусства, акционизма. Взаимосвязь видеоарта с изобразительным искусством прослеживается в двух плоскостях: во-первых, ранние видеоартефакты, как правило, демонстрировались в традиционном художественном пространстве пластического искусства – галереях и музеях. Видеохудожники (Д. Грэхем, Ф. Джилетт, П. Кампус, Б. Науман, Ст. Патридж и др.) экспонировали свои работы в Национальном центре искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже, в Метрополитен-Музее в Нью-Йорке, в Музее современного искусства в Стокгольме и др. Во-вторых, в творчестве Д. Бека, В. Васюлка, Л. Левайна, Нам Джун Пайка и др. наблюдается обращение к истокам авангардной живописи (прежде всего абстрактной и супрематической), их артефакты являются своеобразным продолжением художественных поисков в области цветопередачи, формы, света, пространства.

Близки художникам видеоарта оказались также идеи кинетического искусства, с его ориентацией на эксперименты с движением, пространством и нетрадиционными материалами (Л. Левайн, «Ирис», 1968 г.; Нам Джун Пайк, «Магнитное ТВ», 1965 г.; В. Фостель, «Электронный деколлаж», 1969 г.); боди-арта, в котором в качестве объекта творчества используется собственное тело художника (американские видеохудожники В. Аккончи, Дж. Джонас, Б. Науман, В. Экспорт и др.); концептуализма, когда произведения видеоарта, требуют от зрителя владения особым навыком их прочтения (Д. Грэхем, Б. Науман (США), А. Монастырский, И. Чуйков (Россия)). Особая роль в формировании художественных особенностей видеоарта принадлежит искусству инсталляций и акций, поскольку их концептуальные положения легли в основу видеоинсталляций.

В *разделе 2.2 «Видеоинсталляция: слагаемые структуры и эволюционная траектория»* раскрывается сущность, особенности и этапы развития видеоинсталляций. Важной особенностью видеоинсталляции является то, что она, подобно объектам минимализма или концептуального искусства, не является произведением конкретно обозначенной материальной формы (аналогично, например, живописному полотну или скульптуре). Основные элементы видеоинсталляции – видеообраз и экспозиционное пространство, в которое он встраивается, – соединяются в единый артефакт. Мы предлагаем выделить два типа проекционных пространств: закрытое (внутренняя архитектура здания, выставочные павильоны, боксы и др.) и открытое (фасады зданий, природные ландшафты). Таким образом, *видеоинсталляция определяется как пространственная композиция, главным смысловым элементом которой является*

рекординговый (записанный на материальный носитель) образ (видеообраз), экспонируемый в закрытом или открытом пространстве.

Первые видеоинсталляции появились в конце 1960-х – начале 1970-х гг. в США и получили название «замкнутый круг» («closed circuit»). Это были трансляции выбранного отрезка экспозиционного пространства или размещенного в нем объекта в режиме реального времени (Д. Грэхем, Л. Левайн, Б. Науман). В видеоинсталляциях 1980-х – начала 1990-х гг. видеоматериал чаще всего был результатом записанных предкамерных действий, в дальнейшем обработанных и смонтированных. Заметно расширилась география видеоинсталляций – Ш. Кубота (Япония), К. Преображенский и Г. Ригвава (Россия), П. Рист (Швейцария) и др. В начале 1990-х гг. видеоинсталляции были обогащены нарративными признаками (элементы фабулы, документальные или «found footage» материалы). Изменилась и форма подачи видеоматериала. Художники стали применять для трансляции видеообразов различные проекционные панели (Д. Алмонд (Великобритания), Д. Айткен и Б. Виола (США), Ст. Дуглас (Канада), К. Козыра (Польша), Ш. Нешат (Иран) и др.). Видеоинсталляции 2000-х гг. приняли характер визуального спектакля, электронного пейзажа или метафабульных рассказов, заполняющих архитектурное пространство городской среды (Д. Гонсалес-Ферстер и Ф. Паррено (Франция), группа «AES+F» (Россия) и др.). К этому времени относятся первые видеоинсталляции белорусских художников (А. Комарова, А. Рыбчинского, А. Соколовой, О. Черного, группы «An angelico» и др.).

В разделе 2.3 «Внутривидовая дифференциация видеоинсталляций» предлагаются основные критерии для дифференциации видеоинсталляции – объект трансляции, пространство и способ экспонирования.

Исходя из первого критерия видеоинсталляции подразделяются на:

- видеоинсталляции «замкнутого круга» («closed circuit»), когда художники используют телевизионный прием «прямой трансляции». В качестве объекта трансляции в данном случае выступает фрагмент либо объект экспозиционного пространства (Л. Левайн «Ирис», 1968 г., Б. Науман «Видеокоридор», 1969–1970 гг.);
- концептуальные видеоинсталляции, использующие в качестве объекта трансляции заранее созданный (обработанный) аудиовизуальный материал, несущий, в частности, в основе видеообраза аллюзии к кинематографу (Д. Гордон «Психо 24», Ст. Маккуин «Флегма», 1997 г., П. Хьюгхе «Эллипсис», 1997 г.).

Согласно второму критерию видеоинсталляции подразделяются на:

– проекционно-закрытые, которые, в свою очередь, имеют две разновидности: 1) видеоинсталляции в художественном пространстве музея, галереи, выставочного зала (яркий пример – видеоинсталляции белорусских художников М. Тыминько «Пять лирических пьес о физике. Пятьдесят художников и два арт-критика поют под аккомпанемент фортепиано и терменвокса», 2009 г.; Э. Домнич «1000 павлиньих перьев, вспенивающихся в кислоте», 2010 г.); 2) видеоинсталляции во внехудожественном пространстве (студия, выставочный бокс, внутренняя архитектура здания (Д. Алмонд «Реальное время», 1995 г., Д. Гонсалес-Ферстер «Bonne-Nouvelle, Станционное кино», 2001 г.);

– проекционно-открытые, включают в себя экстерьерные и ландшафтные видеоинсталляции. Например, в видеоинсталляции Ф. Плесси «Водоогонь» (2001 г.) изображение проецируется на внешнюю сторону окон музея Коррер в Венеции. А художница П. Рист демонстрирует свою работу «Откройте мне прорубь» (2000 г.) на светодиодной панели прямо на улице Нью-Йорка. В Беларуси ярким примером стала видеоинсталляция, демонстрируемая на фасаде Национального академического Большого театра оперы и балета на тему исторического прошлого г. Минска (2013 г.).

В соответствии с третьим критерием видеоинсталляции делятся на:

– моноэкранные видеоинсталляции (трансляция аудиовизуального текста сконцентрирована на одном экране);

– «videowall»-инсталляции (трансляция аудиовизуального текста фрагментирована по нескольким экранам). Это дробит целостность видеообраза (серия видеоинсталляций белорусской художницы А. Соколовой «Орнамент», 2008–2013 гг.).

Глава третья «Синтез видеоарта и перформативной арт-практики XX века» включает три раздела и обосновывает возникновение базовой формы видеоарта – видеоперформанса.

Раздел 3.1 «Перформативность как способ трансляции аудиовизуального текста» посвящен проблеме представления аудиовизуального сообщения в видеоарте и художественной природе видеоперформанса. Данная проблема тесно связана с необходимостью обнаружения источника представления, который заложен в традиционном театральном искусстве, с одной стороны, и в авангардных практиках первой половины XX века – с другой. Как известно, специфическими особенностями театра как вида искусства является наличие живой актерской игры и вытекающая из нее возможность живой непосредственной коммуникации между исполнителями и зрителями. Именно присутствие исполнительства в видеоперформансе (в театральном смысле слова) дает возможность

рассматривать перформативность как важное свойство видеоарта. Живое актерское действие в совокупности с аудиовизуальными образами в видеоперформансе помогают создавать высокоэмоциональные образы, с одной стороны, и коммуникацию, с другой. Что касается авангардных практик, то здесь следует отметить явление «перформанса», который, собственно, и лег в основу такой базовой формы видеоарта как видеоперформанс. Художники, создававшие артефакты на границе видеоарт/перформанс позаимствовали такие художественные свойства последнего как элемент неожиданности, импровизационности, в отдельных случаях, интерактивности; отсутствие таких понятий как герой или персонаж, а вместо исполнения роли, в театральном смысле слова, художник-исполнитель презентует определенную модель поведения, либо переживает ситуацию, выбранную им самим. Такой симбиоз, когда автор-художник (он же и персонаж) при помощи жестов или игровых трюков в сочетании с аудиовизуальными компонентами (видеозаписью) непосредственно коммуницирует со зрителем, лежит в основе видеоперформансов Л. Андерсона, В. Аккончи, Дж. Джонас, П. Кампуса, Б. Наумана, Д. Оппенхэйма и др.

В разделе 3.2 «*Формообразующие признаки видеоперформанса*» формулируются теоретические принципы, раскрывающие образно-смысловую суть видеоперформанса. В роли иницирующих источников видеоперформанса выступают: 1) видеозапись (видеотекст); 2) актерская (исполнительская) функция; 3) антропологизм. Первым формообразующим принципом видеоперформанса является присутствие видеозаписи или техники видео в общей концепции создания артефакта. Именно этот факт позволяет относить перформанс к категории видеоперформанса. В ранних видеоперформансах функция видеокамеры сводилась к механической фиксации собственно перформативного действия. Такие опыты имели место в 1960-х годах в творчестве американских и западно-европейских видеохудожников (Э. Антин, Дж. Гилберт, П. Кампус, Л. Монтано, М. Сноу, Т. Фокс). В Восточной Европе подобные эксперименты появляются значительно позже: в конце 1970-х – середине 1980-х годов – в Польше (П. Выжиковски, Е. Патрум, Ж. Робаковски), в начале 1990-х – в России (Н. Абалакова и А. Жигалов, А. Монастырский, С. Шутов, арт-группа «Синий суп») и лишь в первом десятилетии 2000-х годов – в Беларуси (М. Гулин, К. Мужев М. Напрушкина, В. Петров, А. Слободчикова, арт-группы «Белорусский климат», «Бергамот», «Липовый цвет»). Вторым формообразующим принципом видеоперформанса является наличие исполнительского действия, являющегося двигателем художественного

события (П. Выжиковски и И. Густовска в Польше, Дж. Джонас в США, У. Розенбах в Германии и др.). Третий принцип – антропологизм, может выражать как непереносимое физическое присутствие человека (художника-автора) в процессе создания и презентации артефакта, то есть в процессе исполнения видеоперформанса («Воплощения», П. Выжиковски, 1994 г.; «Рефлексия на рождение Венеры», У. Розенбах, 1975–1977 гг.), либо как «фактор тела» или проблема телесности, выражающаяся в испытании физических возможностей человеческого тела («Исправления», В. Аккончи 1970 г.; «Вращение вверх тормашками», Б. Науман, 1973 г.; «Боль моей ноги», Ж. Робаковски, 1990 г.), либо как взаимодействие полярных – мужского и женского начал («Полотеры», Н. Абалакова и А. Жигалов, 1985 г.; «Под аркадами», О. Масловская и Р. Троцюк, 2000 г.).

Исходя из этого видеоперформанс определяется как *пространственно-процессуальный вид арт-практики, представляющий собой акцию, в ходе которой художник, посредством своего тела в сочетании с демонстрацией ранее осуществленной видеозаписи сообщает аутентичную информацию.*

В разделе 3.3 «**Опыт первичной классификации видеоперформанса**» определяются критерии и систематизируются основные разновидности видеоперформанса. В основу классификации видеоперформансов положено 2 критерия: функция видеотехники (видеокамеры и др. оборудования) и характер (опосредованный или прямой) авторско-зрительской коммуникации. Исходя из этого, мы предлагаем различать *две разновидности видеоперформанса.*

«**Закрытый**» видеоперформанс реализуется в приватном пространстве художника. Функция видеотехники здесь сводится к фиксации заранее подготовленной художественной акции. Затем такой видеоперформанс демонстрируется в выставочных боксах или павильонах, специально предназначенных для просмотра артефакта. Форма презентации видеоперформанса в данном случае оказывается аналогичной демонстрации фильма в кинотеатре. Коммуникация со зрителем несет опосредованный характер (например, цикл работ творческой группы «Бергамот» белорусских художников О. Масловской, С. Троцюка «Органическая жизнь» 2000-2007 гг., видеоперформанс А. Слободчиковой, М. Гулина «Вскрытие женщины», 2011 г.).

«**Открытый**» видеоперформанс основывается на взаимодополняющих действиях художника и видеотехники (записывающей видеокамеры, мониторов, проекторов и т.п.) в ходе публичного исполнения артефакта аналогично площадному театру. В этом случае зритель получает шанс непосредственной коммуникации с видеоартистом (И. Густовска

«Многогранный портрет», 1985 г., Н. Абалакова, А. Жигалов «Повод к знакомству», 1991 г.).

В начале XXI века границы описанных форм и разновидностей видеоарта постепенно размываются. Это связано, прежде всего, с развитием и усовершенствованием технологии записи и трансляции визуального образа. В творчестве современных видеохудожников, таких как Д. Гонсалес-Ферстер, Ф. Паррено и др., появляются трудно дифференцируемые артефакты, которые можно причислять к видеоарту условно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные научные результаты диссертации

1. Феномен видеоарта в современном искусстве связан, с одной стороны, с развитием видеотехники, с другой – с трансграничными процессами, происходящими в искусстве последней четверти XX века (интеграция видов искусств, размывание жанров, интенсивное развитие синкретических форм творчества). Видеоарт возник с появлением портативной видеокамеры Sony в 1965 г. и с первым опытом американского художника Нам Джун Пайка, применившего новое медиа в качестве инструмента создания артефактов. Основные художественные и технологические параметры видеоарта выкристаллизовались в результате его корреляции с экранным искусством и актуальными арт-практиками второй половины XX века. Экранная природа видеоарта обусловлена его генезисом: в своем инситу виде он тождественен видеозаписи. Первые видеохудожники восприняли традиции классического и авангардного кинематографа, переняв его выразительные средства (монтаж, композиция кадра, движение), а также – коммуникативно-художественные свойства телевидения (полиэкранность, вещательный поток). Дальнейшее развитие видеоарта обусловлено имплементацией его экранной природы в актуальные арт-практики второй половины XX века (концептуализм, кинетическое искусство, боди-арт, минимализм, акционизм). Видеоарт представляет собой гибридную форму актуальной художественной практики, основанную на экранной эстетике и объединяющую рекординговую, экспозиционную и перформативную платформы. Под рекордингом понимается видеозапись, проецируемая на экран, либо на любую поверхность, принимающую на себя функцию экрана. Экспозиционность нашла отражение в видеоинсталляции и заключается в наделении пространства экранирования видеообраза не только функциональным значением, но и смысловым содержанием. Перформативность проявляется в видеоперформансе, выражаясь в реальных

действиях художника либо исполнителя в момент совершения артефакта [1; 2; 5; 8; 9].

2. В развитии видеоарта можно маркировать четыре главных этапа. Первый этап (вторая половина 1960-х – первая половина 1970-х гг.) был посвящен исследованию технических возможностей нового медиа – портативной видеокамеры. Итогом данного этапа стало закрепление одного из базисных принципов видеоарта, определившего видеозапись в качестве основы видеоартефакта – рекординговости. Начало первого этапа видеоарта отмечается в США (Б. Науман, Нам Джун Пайк), Великобритании (Ст. Партридж, М. Сноу), Чехии (В. Васюлка), Польше (П. Квек, И. Марцолла). Вторым этапом (вторая половина 1970-х – начало 1980-х гг.) характеризуется тесным взаимодействием видеоарта с кинематографом и телевидением. Освоение американскими и европейскими видеохудожниками выразительных средств этих видов техногенного искусства (Д. Гордон, В. Фостель и др.), привело к выработке видеоартом собственных художественно-коммуникативных свойств. Третий этап (1980-е – 1990-е гг.) ознаменован поворотом видеоарта в русло актуальных арт-практик того времени. Совокупность их идей, концепций, выразительных приемов легла в основу двух базовых форм видеоарта – видеоинсталляции (Э.-Л. Ахтила, Д. Айткен, Д. Алмонд, Б. Виола) и видеоперформанса (Дж. Джонас, И. Густовска, группа «Тотарт»). Четвертый этап (2000-е гг. и до настоящего времени) развития видеоарта характеризуется его диссолюцией в архитектуре, театральных постановках, музыкальном искусстве. Именно в этот период произошло стремительное развитие отечественного видеоарта. Преодолев временной разрыв белорусские видеохудожники сумели освоить и видеоинсталляцию (Э. Домнич, А. Соколова), и видеоперформанс (М. Гулин, О. Масловская, М. Напрушкина, Р. Троцюк, А. Слободчикова и др.) [3; 4; 11].

3. Ввиду большого разнообразия видеоартефактов остается затруднительной их дифференциация. Мы исходим из того, что видеоарт реализуется в двух главных формах – видеоинсталляции и видеоперформансе. Видеоинсталляция определяется нами как пространственная композиция, центральным смысловым элементом которой является записанный на материальный носитель образ (видеообраз), экспонируемый в закрытом или открытом пространстве. В качестве основных критериев классификации видеоинсталляций предлагается определять объект трансляции, место и способ экспонирования. В зависимости от объекта трансляции видеоинсталляции подразделяются на видеоинсталляции «замкнутого круга» («Ирис» Л. Левайн, «Видеокоридор» Б. Науман и др.) и концептуальные («Психо 24» Д. Гордон, «Безутешные

воспоминания» Ст. Дуглас, «Эллипсис» П. Хьюгхе и др.); в зависимости от места экспонирования – на проекционно-закрытые (выставочно-музейные – М. Тыминько «Пять лирических пьес о физике», студийные – Д. Алмонд «Реальное время») и проекционно-открытые (экстерьерные – Ф. Плессии «Водогонь» и пленэрные – П. Рист «Откройте мне прорубь»); в зависимости от способа экспонирования – моноэкранные (Б. Виола «Квинтет») и «videowall»-инсталляции (А. Соколова «Орнамент») [6; 7; 10; 12].

4. Видеоперформанс возник вследствие особого типа художественного взаимодействия художника-актера и рекординга (видеозаписи). Под видеоперформансом понимается художественное действие либо акция, в ходе которой художник посредством своего тела сообщает аутентичную информацию, интенсифицируя свое сообщение с помощью видеотехники. Для классификации видеоперформансов мы предлагаем следующие критерии: внедрение видеотехники в процесс создания артефакта (использование видеозаписи, мониторов, проекционного оборудования в качестве структурного компонента видеоартефакта), наличие исполнительского коммуникативного действия (жеста) и антропологического фактора (физического присутствия автора-исполнителя в структурной ткани творимого действия). На основе этих критериев и в зависимости от роли, которую выполняет видеотехника в создании видеоперформанса и характера коммуникации между зрителем и автором, определяются две его разновидности: «закрытый» (создаваемый в недоступном для публики пространстве) и «открытый» (реализуемый публично при непосредственной коммуникации между исполнителем и аудиторией). Представителями и создателями наиболее ярких примеров видеоперформансов являются В. Аккончи, И. Густовска, Б. Науман, Ж. Робаковски, белорусская группа «Бергамот», «Липовый цвет» и др. [3; 12].

Рекомендации по практическому использованию результатов

Положения и выводы представленного исследования могут стать теоретической и источниковедческой базой современного искусствоведения, найти применение в дальнейших научных исследованиях феномена видеоарта в отечественном и зарубежном искусстве; результаты диссертационного исследования могут быть использованы при создании искусствоведческих и учебно-методических работ в области современного искусства, при подготовке культурно-познавательных телевизионных программ и фильмов, в буклетах, книгах, словарях по культуре Беларуси, а также в вузовских и ссузовских курсах по истории мировой и отечественной художественной культуры, а также в системе повышения квалификации

специалистов сферы культуры и образования как в Республике Беларусь, так и других стран.

Непосредственная практическая значимость результатов исследования определяется тем, что материалы исследования введены в учебный процесс учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» и используются в учебных курсах по ряду дисциплин: «Искусство XX века. Раздел 2. Экранная культура», «Экранное искусство в празднике», «Основы продюсерской деятельности в музыкальной и аудиовизуальной сферах», о чем свидетельствуют имеющиеся 5 актов о практическом внедрении результатов исследования (27.12.2013, 15.09.2014, 20.01.2015, 11.04.2016, 13.05.2016).

Материал диссертационного исследования может быть полезным как для практикующих видеохудожников, театральных режиссеров-постановщиков и исполнителей, так и для художественных критиков.

В диссертации впервые осмысливается значение видеоарта в отечественном искусстве и актуализируется необходимость расширения подобной практики в современной белорусской культуре.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СОИСКАТЕЛЯ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ

Статьи в научных рецензируемых изданиях

1. Цыбина, А. В. Феномен видеоарта: искусствоведческий подход / А. В. Цыбина // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : [зб. арт.] / НАН Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору. – Мінск, 2012. – Вып. 13. – С. 282–287.
2. Цыбина, А. В. «Тип организованного хаоса» как форма репрезентации действительности в произведениях видеоарта конца XX – начала XXI вв. / А. В. Цыбина // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : [зб. арт.] / НАН Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору. – Мінск, 2013. – Вып. 15. – С. 218–224.
3. Макаревич, А. В. Видеоарт: этапы технологической и художественной трансформации / А. В. Макаревич // *Искусство и культура*. – 2015. – № 4. – С. 17–21.
4. Макаревич, А. В. Видеоарт и современное музыкальное искусство / А. В. Макаревич // *Род. слова*. – 2016. – № 6. – С. 93–95.

Статьи в научных сборниках

5. Цыбина, А. В. Влияние экранной культуры на развитие аудиовизуальной коммуникации / А. В. Цыбина // *Время. Искусство. Критика* : сб. науч. тр. / Белорус. гос. ун-т ; под ред. Л. П. Саенковой. – Минск, 2010. – С. 187–190.
6. Цыбина, А. В. Образно-смысловые модуляции пространства и времени в произведениях видеоарта / А. В. Цыбина // *Культура: открытый формат – 2012* (библиотекведение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. работ / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; науч. ред. М. А. Можейко. – Минск, 2012. – С. 219–222.
7. Цыбина, А. В. Видеоинсталляция: эволюционная траектория / А. В. Цыбина // *Культура: открытый формат – 2013* (библиотекведение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; науч. ред. В. Р. Языкович. – Минск, 2013. – С. 283–286.

Материалы научных конференций

8. Цыбина, А. В. Посткинематографические эксперименты в современном экранном искусстве / А. В. Цыбина // Культура. Наука. Творчество : [сб. науч. ст.] / Белорус. гос. акад. искусств [и др.]. – Минск, 2011. – [Вып.] 4 : Материалы IV Международной научно-практической конференции, Минск, 20–23 апреля 2010 г. – С. 334–337.
9. Цыбина, А. В. Некоторые аспекты взаимодействия видеоарта и телевидения / А. В. Цыбина // V Няфёдаўскія чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць» : матэрыялы Рэсп. навук.-творч. канф., Мінск, 29 сак. 2012 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў ; рэдкал.: С. П. Вінакурава (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 281–284.
10. Цыбина, А. В. Производство видеоарта: особенность повествовательной модели / А. В. Цыбина // Сучасны культурны працэс: праблемы, перспектывы, метады даследавання : XXXVII навук. канф. студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, Мінск, 18–19 крас. 2012 г. : зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэд. савет: М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 223–229.
11. Цыбина, А. В. Характер взаимоотношения кинематографа и видеоарта / А. В. Цыбина // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 25–26 крас. 2013 г. : у 5 ч. / НАН Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ. ; рэдкал.: А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – Ч. 3 : Праблемы тэатральнага, экраннага і музычнага мастацтва. – С. 97–100.
12. Макаревич, А. В. Видеоарт и его разновидности: попытка дифференциации / А. В. Макаревич // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : матэрыялы V Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 20–21 лістап. 2014 г. / Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ. НАН Беларусі ; рэдкал.: А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 170–171.

РЕЗЮМЕ

Макаревич Анна Владимировна

Видеоарт как художественный феномен

Ключевые слова: актуальные художественные практики, видеоарт, видеоинсталляция, видеоперформанс, видеотехнология, перформативность, рекординг, экранное искусство, экспозиционность.

Цель исследования: определение генезиса и художественной специфики видеоарта, аккумулирующего элементы экранного искусства и современных арт-практик.

Методы исследования. В диссертации использован компаративный метод и метод искусствоведческого анализа, а также ряд общенаучных (анализ, синтез, обобщение, индукция, дедукция, интерпретация теоретических данных) методов.

Полученные результаты и их новизна. Научно обоснованы понятия «видеоарт», «видеоинсталляция», «видеоперформанс»; разработана внутривидовая классификация видеоарта с подробным описанием и анализом наиболее значимых видеопроизведений; описана периодизация основных этапов истории развития видеоарта в искусстве XX века, отражена общая картина и определены тенденции развития исследуемого явления начала XXI века.

Рекомендации по использованию. Материалы диссертационного исследования могут быть использованы в образовательном процессе при подготовке общих и специальных курсов по теории и истории современного искусства в средних, средних специальных и высших специализированных учебных заведениях, а также в системе повышения квалификации специалистов сферы культуры и образования. Данная диссертация может стать отправным материалом для дальнейших исследований в области изучения феномена видеоарта в сфере экранного и изобразительного искусств.

Область применения: искусствоведение, художественное образование, культурология, теория и история искусства.

РЭЗІЮМЭ

Макарэвіч Ганна Уладзіміраўна

Відэаарт як мастацкі феномен

Ключавыя словы: актуальныя мастацкія практыкі, відэаарт, відэаінсталяцыя, відэаперформанс, відэатэхналогія, перфарматыўнасць, рэкордынг, экраннае мастацтва, экспазіцыйнасць.

Мэта даследавання: выяўленне асаблівасцяў відэаарта, акумулюючага элементы экраннага мастацтва і сучасных арт-практык.

Метады даследавання. У дысертацыі выкарыстаны кампаратыўны метады і метады мастацтвазнаўчага аналізу, а таксама шэраг агульнанавуковых (аналіз, сінтэз, абагульненне, індукцыя, дэдукцыя, інтэрпрытацыя тэарэтычных дадзеных) метадаў.

Атрыманыя вынікі і іх навізна. Навукова абгрунтаваны паняцці «відэаарт», «відэаінсталяцыя», «відэаперформанс»; распрацавана унутрывідавая класіфікацыя відэаарта з падрабязным апісаннем і аналізам найбольш значных відэатвораў; апісана перыядызацыя асноўных этапаў гісторыі развіцця відэаарта ў мастацтве XX стагоддзя, адлюстравана агульная карціна і вызначаны тэндэнцыі развіцця доследнага з'явы пачатку XXI стагоддзя.

Рэкамендацыі па выкарыстанні. Матэрыялы дысертацыйнага даследавання могуць быць выкарыстаны ў адукацыйным працэсе прыпадрыхтоўцы агульных і спецыяльных курсаў па тэорыі і гісторыі сучаснага мастацтва ў сярэдніх, сярэдніх спецыяльных і вышэйшых спецыялізаваных навучальных установах, а таксама ў сістэме павышэння кваліфікацыі спецыялістаў сферы культуры і адукацыі. Дадзеная дысертацыя можа стаць адпраўным матэрыялам для далейшых даследаванняў у галіне вывучэння феномена відэаарта ў сферы экраннага і выяўленчага мастацтваў.

Галіна ўжывання: мастацтвазнаўства, мастацкая адукацыя, культуралогія, тэорыя і гісторыя мастацтва.

SUMMARY

Makarevich Anna Vladimirovna

Video Art as an Artistic Phenomenon

Key words: current artistic practices, exposition, performativity, recording, screen art, video art, video installation, video performance, video technology.

The aim of the work is to determine the genesis and specificity of video art accumulating elements of the screen arts and contemporary art practices.

The research methods. The dissertation used as comparative method and art analysis, and a number of general scientific (analysis, synthesis, generalization, induction, deduction, interpretation of theoretical data) methods.

The received results and their novelty. The thesis has been scientifically based concept of "video art", "video installation", "video performance"; developed intraspecific classification of video art with a detailed description and analysis of the most significant video works; periodization describes the main stages of the history of video art in the art of the twentieth century, it reflects the overall picture and tendencies of the development of the phenomenon investigated in the beginning early twenty-first century.

Recommendation about use. Materials of the research can be used in the educational process in the preparation of general and special courses on the theory and history of contemporary art in secondary, vocational and higher specialized educational institutions, as well as in the training of specialists of culture and education system. This thesis may be the starting material for further research in the field of studying the phenomenon of video art in the screen and the fine arts.

Range of application: art criticism, art education, cultural science, theory and history of art.

Научное издание

Макаревич Анна Владимировна

ВИДЕОАРТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

*Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения*

Подписано в печать 20.05.2016. Формат 60x84^{1/16}.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 1,51. Уч.-изд. л. 1,41. Тираж 60 экз. Заказ .

Полиграфическое исполнение:
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.