



Александра Левина

STEINA VASULKA, FROM VIDEO INSTALLATION MACHINE VISION

Вуди и Штейна

Александра Левина

Читателям хорошо знакомы имена основателей видеоарта — Билла Виолы и Нам Джун Пайка. Однако не менее сильное воздействие на становление нового направления современного искусства оказали Вуди и Штейна Васюлка, которые оказались незаслуженно отпесненными на второй план и больше известны в профессиональной среде.

В конце 1960-х — начале 1970-х они находились в центре нью-йоркской эстетической жизни, и до сих пор новые художники испытывают их влияние.

Вуди (полное имя Богуслав Петер) Васюлка родился в 1937 году в Чехословакии, в Брно. Вначале учился на инженера, затем — в пражской Академии театральных искусств, на кинематографическом отделении. Штейна (Штейнун Бьярнадоттир) родилась на три года позже своего будущего мужа в столице Исландии Рейкьявике. В 17 лет она поступила в Государственную Музыкальную консерваторию в Праге. Там встретила Вуди. Они поженились в 1964 году и вскоре уехали в Нью-Йорк.

Работая монтажником в кино, Вуди познакомился с видео. По словам Штейны, это событие в корне изменило их жизнь. «Мое состояние было подобно влюбленности. Как только видеокамера попала мне в руки, как только величественный поток времени оказался под моим контролем, я поняла, что нашла собственное средство выражения». Вуди тоже увлекся видео. В одном из интервью он объяснял: «Я ока-

зался не очень успешен в создании фильмов, мне нечего сказать в рамках кинематографа. А этот новый способ был открыт и доступен, он позволял творить без сюжета».

Поначалу супруги снимали джазовые и рок-н-рольные выступления, бродвейские спектакли, экспериментировали с документальным изображением. Видео захватывало Вуди как новый способ передачи информации. Он был вдохновлен «магической идеей проводной передачи сигнала, содержащего в себе образ». Их первое настоящее видео, снятое на знаменитую камеру Sony Portapak, называлось «Participation». В нем не было сюжета. Это станет характерным для всего, что делали Васюлка (и естественным, если вернуться к интервью с Вуди).

В Нью-Йорке, в лофте, где жили Вуди и Штейна, постоянно собирались их друзья — посмотреть видео, послушать новую музыку. В какой-то момент количество посетителей навело на мысль, что пора найти более просторное жилье. Один из друзей, Энди Манник, присмотрел заброшенную кухню в старом бродвейском Центральном отеле. И в 1971 году Манник, Вуди и Штейна основали студию, вошедшую в историю видеоарта как **The Kitchen L.A.T.L.** (Live Audience Test Laboratory, «Тестовая лаборатория для живой публики»). На «Кухне» готовили блюда из видео, музыки и перформанса. Там собирались критики, художники, музыканты, работавшие в близких направлениях. Недалеко от **The Kitchen**, на той же улице, жил



Нам Джун Пайк. Он часто заглядывал туда, иногда даже не надевая туфель, — в домашних тапочках.

Атмосфера, естественно, царила более чем неформальная. На «Кухне» в плодородном творческом бульоне возникали новые идеи и новые имена. С открытием **The Kitchen** у художников появились новые возможности для организации видеоперформансов и создания инсталляций. Васюлка получили государственную финансовую поддержку и могли не заботиться больше о заработке.

В начале 1970-х техника еще не позволяла делать видеомонтаж иначе как «на коленках» — разрезая и склеивая пленку вручную. Благодаря этому «несовершенству», развитие видеоарта шло не в сторону усложнения повествования, а в сторону создания инсталляций, или как их тогда называли «сред» (*environments*). Вуди и Штейна, так же как Нам Джун Пайк, использовали множество экранов, мониторов и проигрывателей. Одна из ранних идей пары состояла в том, чтобы заставить видеобраз перетекать с одного монитора на другой.

Для Штейны монтаж был сродни игре на музыкальном инструменте или таинству, совер-

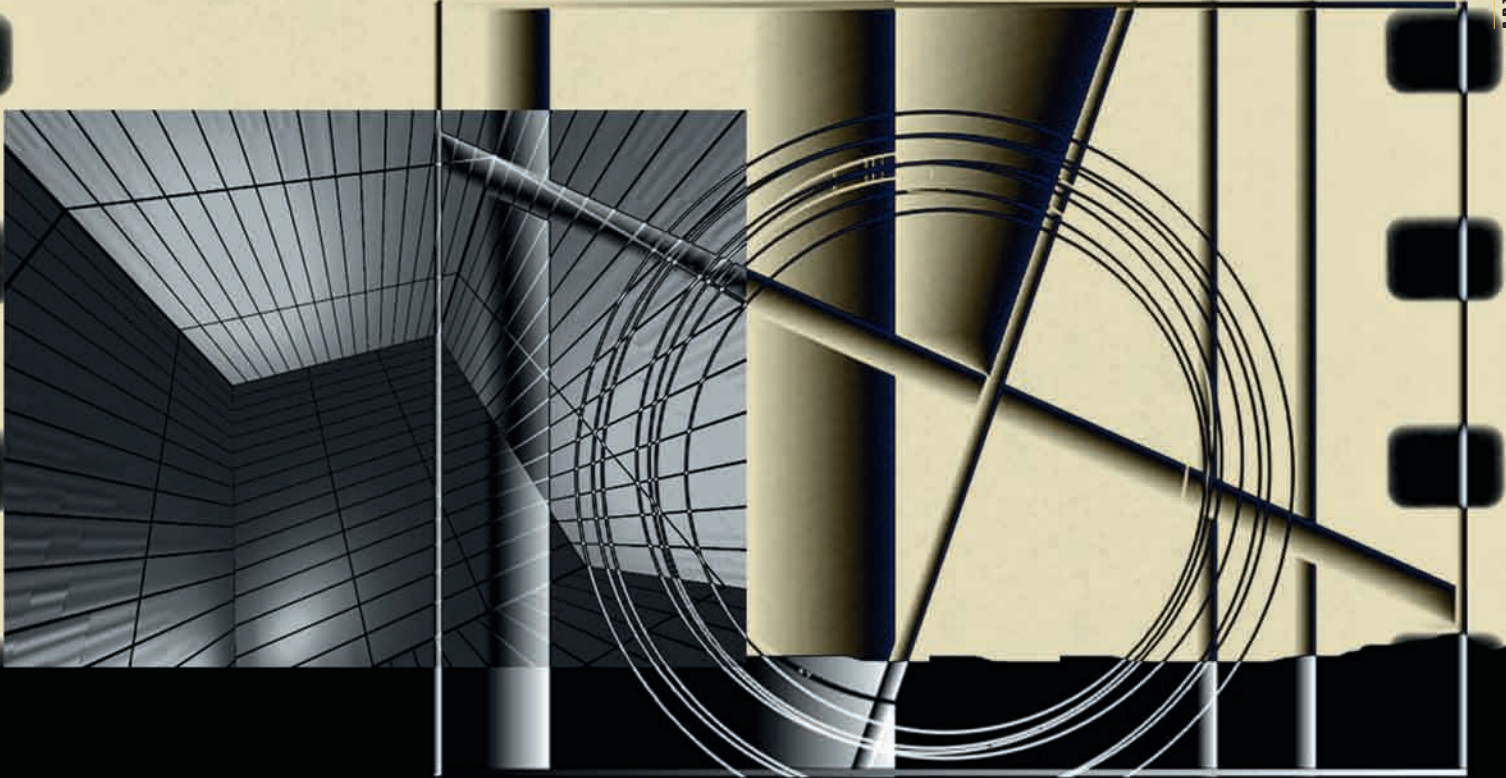
шаемому в затемненной комнате при печати фотоснимков. Художник может полностью изменить исходный материал: перемешать объекты, поменять цвета, перевернуть изображение вверх ногами. «Это похоже на инструментальную импровизацию», — говорила Штейна. А многоканальную композицию можно сравнить с игрой оркестра — несколько экранов ведут вариации основной темы.

Вуди Васюлка по-прежнему увлекало фундаментальное отличие видео от кинематографа — на пленке присутствует уменьшенная копия изображения, которое проецируется на экран. Видео — это чистый сигнал. Вуди и Штейна экспериментировали с этой «магической трансцендентностью». Они разрабатывали язык нового электронного искусства и называли свои работы не иначе как «временные энергетические объекты». Их интересовали волны, электричество, «физика во плоти».

Несмотря на то, что их работы напоминают абстракции, абстракционизм как художественное направление не слишком занимал Васюлка. Они хотели создавать образы при помощи манипуляций с электричеством, конструируя машины, которые позволяли получать новые визуальные и звуковые эффекты. С ними работали инженеры: Джордж Браун, Эрик Сигал, Стив Ратт, Билл Этра и Джеффри Шир. Вуди: «Задача состояла не в том, чтобы смешивать образы, а в том, чтобы их деконструировать. Мы словно решали длинную шараду, строя машины, которые бы деконструировали образы, то есть показывали элементы вместе с кодами».

Мысли Вуди занимали свойства электрического сигнала. «Я пытался найти секреты метафизического содержания времени-энергии и их законов. В этом и состоял вызов», — говорил он.

В то время в американском кино развивались эксперименты с визуальной формой, однако кинематограф не позволял зайти в них слишком



далеко. И тем более ему была недоступна работа с электрическими импульсами, трансформирующимися в аудиовизуальные сигналы. Бегство Васюлка от кино выразалось в том числе и в желании создавать образы, не используя камер, — без приборов, фиксирующих реальность.

Машины всегда были связующим звеном в отношениях супругов. Однако если с появлением компьютеров Вуди с головой ушел в виртуальный мир, Штейна продолжала снимать реальность. Она любила ходить с камерой по просторам Нью-Мексико, куда семья переехала в 1973 году, когда Вуди был приглашен на должность профессора в образовательный медиа-центр в Буффало.

Вдохновляя друг друга, Васюлка создавали произведения совместно и по отдельности. Спектр их деятельности широк: видеозаписи, живые перформансы, инсталляции, графика и телепрограммы.

«Machine Vision» — серия, начатая Штейной в 1975 году, — включает разрозненные работы «Signifying Nothing», «Sound and Fury» (1975), «Allvision» (1976), «Switch! Monitor! Drift!» (1977), «Summer Salt» (1982) и «The West» (1983). В них сделана попытка лишить изображение «точки зрения», оператор — человеческий взгляд — отсутствует. Для этого были разработаны сложные механизмы.

Например, в работе «Allvision» электро-опто-механическая среда, изобретенная Штейной, была конструкцией, напоминающей детские качели. На них находились видеокамеры. В центре, на вращающейся подставке, был закреплен зеркальный шар, отражающий окружающее пространство. Подставка-качель с камерами тоже вращалась, ее приводил в движение тот же мотор, что и шар. Каждая из камер фиксировала отражение на обращенной к ней половине шара. Изображение транслировалось на два стоящих рядом монитора — вместе они давали полный обзор видимого пространства.

Вуди и Штейну Васюлка принято называть пионерами медиаискусства. Созданные ими работы послужили основой для развития электронной музыки, аудиовизуальных инсталляций, различных

направлений компьютерных арт-экспериментов. В своем творчестве супруги Васюлка объединили эстетику и инженерию, открыв возможности для более широкого понимания сущности искусства XX века.

