

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 77.791.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-7>

Белла ЛОГАЧОВА,

orcid.org/0000-0002-0856-9942

*аспірантка, старша викладачка кафедри візуальних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) bella.logachova@gmail.com*

ВІДЕОІНСТАЛЯЦІЯ У ХАРКІВСЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ: НОВА ВІЗУАЛЬНІСТЬ НА ПОЧАТКУ НУЛЬОВИХ РОКІВ

Стаття присвячена дослідженню художньої форми відео арту – відео інсталяції, що на сьогодні є популярною і репрезентована в різноманітних сучасних мистецьких середовищах та просторах. Метою цього дослідження є аналіз харківських відео практик і творів відео арту на початку 2000-х років, що змінили уявлення про мистецький простір, надали новий досвід молодій генерації митців і сприяли суттєвим змінам в візуальних практиках в українському сучасному мистецтві на початку XXI ст. У статті розглянуто формування художніх засобів виразності, властивих саме для відео інсталяції технологічних форматів, відтворення рухомого зображення на екрані, можливостей відео монтажу, застосування мультиекранної експозиції, що спричинило появу нової візуальності в Харківській мистецькій школі. Створено ретроспективу основних художніх рухів Харкова, мистецьких майданчиків, серед яких андеграундна галерея «Навпроти» та художній простір Харківської академії дизайну і мистецтв, що сприяли відкриттю нових імен відео художників 2000-х років. Проведено аналіз знакового проєкту «Шкаф – внутрішня реверберація обмеженого простору», що був представлений в рамках першого фестивалю молодіжних проєктів “NonStopMedia” у 2003 році в Харкові, автори якого вважаються піонерами харківського відео арту. Відео інсталяція стала модерною формою і надала більш широких можливостей молодим художникам для репрезентації експериментального сучасного мистецтва, що у подальшому перетворилось на мистецькі пошуки нової візуальної мови. У статті наводяться приклади зразків відео творів і зокрема відео інсталяцій відео художників – випускників ХДАДМ, що розглядаються як художня спадщина з особливими традиціями, які притаманні Харківській мистецькій школі. Автор робить висновок, що в харківських художніх практиках 2000-х років відео інсталяція у своїх репрезентативних формах підсилила концептуальність напрямку відео арт і надала різноманітні можливості візуалізації, що у синтезі мистецтв створили нову візуальність в сучасному українському мистецтві і, зрештою, трансформувались у мистецтво новітніх медіа.

Ключові слова: відео арт, відео інсталяція, медіа мистецтво, синтез мистецтв, Харківська мистецька школа, сучасне українське мистецтво, художні практики.

Bella LOGACHOVA,

orcid.org/0000-0002-0856-9942

*Postgraduate student, Senior Lecturer at the Department of Visual Practices
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) bella.logachova@gmail.com*

VIDEO INSTALLATION AT THE KHARKIV ART SCHOOL: NEW VISUAL APPROACHES AT THE BEGINNING OF THE 2000S

The article researches a form of video art called video installation. It has become a popular genre that is represented in various art spaces today. The aim of this study is to analyze video practices and art work that changed the way visual space was perceived, gave a new perspective to the young generation of artists, and brought about serious transformation in the visual practices of the contemporary Ukraine art at the beginning of the XXI century. The article looks into the formation of the new artistic visuality that is characteristic for the technological format of video installation, the «moving picture» on screen, the video montage and multiple screen possibilities that led to the new visuality of the Kharkiv art school. A retrospective of the main artistic movements and art spaces is provided, including the underground NAVPROTY gallery or the Kharkiv State Academy of Design and Arts art space, which helped open new artistic names in the 2000s. The token project «A Wardrobe as an inner reverberation of limited space» is analyzed, which was part of the first NonStopMedia festival of young artists projects in 2003. The artists who created the project are considered to be the pioneers of video art in Kharkiv. Video installation has opened broader possibilities for experimental contemporary art that transformed into the search of a new visual language. In the article examples of video works, video installations in particular, of KSADA graduates are given. They are considered to be the legacy of the specific traditions pertinent to the

Kharkiv art school. The author concludes that representational forms of video installation in the art practices of Kharkiv artists enhanced conceptuality of video art and provided various possibilities for visualization, which created a new visibility in contemporary art of Ukraine and finally transformed into new media in the synthesis of arts.

Key words: video art, video installation, media art, synthesis of the arts, Kharkiv art school, contemporary Ukrainian art, artistic practices.

Постановка проблеми. Значимість відео інсталяції, яка є доволі прогресивною формою мистецтва, що поєднує просторову інсталяцію з відео технологіями не можна недооцінювати, але треба дослідити чи означає це, що вона є актуальною і передовою формою у відео артї сьогодення, а також які маємо зробити висновки у процесі дослідження в цьому напрямку. Відео інсталяція вже з другої половини ХХ ст. поступово пронизує усі сучасні інноваційні художні і дизайнерські практики у вигляді різноманітних авторських інтерпретацій та має розширені масштаби візуалізації. На базі великого спектру техніко-технологічних можливостей і стрімкого розвитку цифрових технологій, появи нових матеріалів і художнього синтезу цих матеріалів та середовища, виникає зацікавленість у процесі інтеграції і об'єднання різних напрямів мистецтва, що існує в умовах новітніх технологій і художньо-естетичних принципів ХХІ ст. Варто розглянути також, як сприяло застосування українськими художниками мистецької форми відео інсталяції для реформування художнього середовища у часи, коли сталася криза художнього простору від початку 1990-х років, в період становлення незалежного українського сучасного мистецтва.

Застосування нематеріальних видів мистецтва наприкінці ХХ ст. стало поширеною тенденцією в художніх колах, які прагнули до більш процесуального характеру творення, внаслідок історичних, соціокультурних і художніх змін в незалежній Україні. Становлення напрямку відео арт і застосування його різноманітних гібридних форм збіглось у часових межах з періодом трансформації академічних принципів, традиційного художнього простору, уявлення про репрезентацію твору мистецтва у художньому середовищі. Слід говорити, що саме ці карколомні зміни відбулись на харківській художній сцені наприкінці 1990-х років, особливо це сталось з появою мистецьких рухів у колі андеграундної галереї «НАВпроти» по вулиці Пушкінській 50/52, яка була заснована у 1997 році Світланою і Романом П'ятовками. Проведення в галереї «НАВпроти» художніх акцій з застосуванням відео, покази відео творів, а також сприяння творчим ініціативам з презентації відео інсталяцій на теренах Харківської державної академії дизайну і мистецтв, спроби мистецьких ініціа-

тив взаємодії з телевізійними технологіями – все це надало ґрунт для зародження нових художніх напрямів і становлення теоретичної концепції виникнення відео арту в Харкові та його особливої візуальної мови, як в одному з найбільших мистецьких центрів України.

Аналіз досліджень і публікацій. У статті було розглянуто теоретичні праці українських і закордонних науковців, присвячених аналізу напрямку відео арт і, зокрема, художньої форми відео арту – відео інсталяції. Джерельна база складається з трьох груп досліджень, перша група – це джерела, які розкривають особливості жанрової форми – відео інсталяція, передумови її виникнення у світовому відео артї, це низка розвідок закордонних теоретиків відео арту: (Е. Декер-Філіпс, К. Елвіс), а також українських науковців, що звертали увагу на чинники, що сприяли застосуванню відео інсталяції українськими художниками. Це роботи дослідників: (О. Сікора, О. Чепелик).

Друга група джерел – це праці закордонних науковців, що досліджували феномен художнього напрямку відео арт і історію його розвитку, а саме: (Б. Лондон, К. Картер, М. Раш, К. Мей-Ендрюс), а також провідна філософська концепція одного з перших теоретиків відео арту (Д. Янгблада), який займався питаннями проблеми аналізу цього мистецького напрямку і його комунікативних можливостей, а також виробив междисциплінарний підхід, що дозволяв розширити межі сприйняття відео арту.

Третьою групою досліджень є наукові розвідки загальної картини стану українського мистецтва у досліджуваний період кінця 1990-х та початку 2000-х років, що були проведені українськими науковцями з проблем трансформацій у візуальному мистецькому просторі та аналізу характеру і причин цих змін. Найбільш вагомий внесок у дослідження українського медіа мистецтва від 1990-х років були представлені київськими дослідниками: (Я. Пруденко, О. Соловійов, К. Стукалова). Теоретичні праці докторки мистецтвознавства, як провідної дослідниці Харківської школи фотографії (Т. Павлової) розкривають підґрунтя зародження інтересу до рухомого зображення у Харкові. Аналіз передумов застосування напрямку відео арт у творчих пошуках митців розкрив науковець (С. Побожій), також ґрунтовні

дослідження становлення і розвитку візуального і постмедійного мистецтва можемо бачити у працях теоретиків сучасного візуального мистецтва: (В. Сидоренко, З. Алфьорова, В. Бурлака), про нові пошуки у напрямку цифрових мистецтв йдеться у роботах дослідниці (Н. Манжалій).

Метою цієї статті є дослідження харківських відео практик і аналіз низки відео творів, зокрема у жанрі – відео інсталяція, для з'ясування становлення харківського відео арту, виявлення специфіки застосування відео технологій у мистецьких пошуках окремих художників, які відбувались в історичному контексті трансформації сприйняття нової медіа-візуальності і сприяли суттєвим змінам візуальної мови в українському візуальному просторі на початку 2000-х років XXI століття.

Виклад основного матеріалу статті. На початку ХХ ст. художниками авангардистами були розроблені концепти, у яких йшлося про необхідний зв'язок виробничо-утилітарного мистецтва з культурою повсякденності, з чим пов'язані появи авангардних форм репрезентації мистецтва, зокрема – інсталяція. За думкою німецького теоретика В. Беняміна, що досліджував стан твору мистецтва в контексті мас медіа, сучасне мистецтво отримало розважальні і експозиційні функції, не потребувало від глядача глибокої концентрації на творі мистецтва, що наближали новий візуальний поворот (Benjamin, 2008).

Вже з часів після другої світової війни сталась втрата видових категорій в ієрархії мистецтв, що призвело до синтезу різних жанрів і художніх форм. Контркультурні мистецькі рухи 1950-х – 1960-х років, мова йде про художників міжнародного руху «Флюксус», намагались кинути виклик канонам офіційного мистецтва і, позбавившись від елітарності, стерти межі між мистецтвом і життям, підкресливши його взаємозв'язок з повсякденністю. На хвилі цього руху, художники якого ставили за мету злиття різних способів художнього висловлювання і пошуки нових засобів комунікації, виник нематеріальний вид мистецтва – відео арт, починаючи з цього періоду була створена нова соціокультурна ситуація постмодерну з визначальною характеристикою змін типів культури.

Відео арт був породжений як провокативне мистецтво спротиву мас медіа культурі, стереотипам кінематографічного і телевізійного мистецтва, але поступово набував ознак повсякденної утилітарної технології. Доволі прогресивною художньою формою відео арту стала – відео інсталяція, що об'єднала риси інсталяції з «запозиченням» об'єктів з оточуючої реальності і можли-

вості відео технологій. У другій половині ХХ ст., з винаходом відео арту, було започатковано і новий вид інсталяції – відео інсталяція.

Використання побутового приладу – телевізор вперше було застосовано у якості об'єкту мистецтва Вольфом Востеллом в своїх об'єктах «ТВ-деколажі» у 1958 році, попри це піонером мистецького напрямку відео арт вважається інший яскравий художник – учасник «Флюксус» Нам Джун Пайк. Один з перших, Пайк почав працювати з трансформацією відео зображення і у 1963 році представив відео твори “Zen for TV” та знамениту відео інсталяцію з дванадцяти телевізорів «12 телевізорів», за допомогою магнітів були створені перешкоди, екрани демонстрували абстрактні візерунки, а скульптурними матеріалами були утилітарні побутові телевізори. Формування художніх засобів виразності, властивих саме для відео інсталяції техніко-технологічних видів форматів, відтворення рухомого зображення на екрані, можливостей відео монтажу в комплексі із поєднанням предметів у просторі виробили одну з найцікавіших форм в історії нових медіа.

Феномен відео арту також пов'язаний з питаннями технологізму і посиленням візуальної складової за рахунок ірраціональності відео монтажу. Докторка мистецтвознавства і кінознавець З. Алфьорова розглядала питання монтажності, завдяки чому виникли інтерактивні, анімаційні прийоми і колажно-монтажні техніки як в фотомистецтві так і в кінематографічному мистецтві (Алфьорова, 2008). Науковець зазначає, що з розвитком комп'ютерних технологій, нелінійного монтажу та графіки, в відео артї виникла нова візуальна форма, яка на сьогодні є основною – «трансзображення» (поєднання відео, комп'ютерного та телевізійного зображення), тобто основним засобом художньої виразності, який забезпечував гібридний характер в аудіовізуальних мистецтвах був монтаж, а на основі трансзображення розпочали формуватись нові художні форми відео арту: поєднання відео інсталяції з об'єктними інсталяціями (до прикладу, проєкт Оурслера “The Watching” 1991 року на Documenta 9); поєднання відео інсталяції з живописом; поєднання відео інсталяції з «середовищною інсталяцією» (постійна інсталяція “Klang”, створена Оурслером у 2013 р. у Парку скульптур Екебергпаркен). Інсталяція мала форму трьох частин: “Klang” – великомасштабна відео печера; “Spectral Power” – культовий «розмовляючий» ліхтарний стовп; і “Cognitive/Dissonance” – дві взаємодоповнюючі проєкції дерев, а також «зоо відео інсталяції» (відома зоо відео інсталяція Дугласа Гордона).

Про прийоми монтажу у відео артi йдеться у дослідженнях американського теоретика Е. Декера-Філіпса, який розглядає популярні формати відео інсталяції, що включають монтажну роботу на моніторі і відео проєкцію. Науковець зазначає, що різновидом відео інсталяції як художньої форми стала відео скульптура на прикладі відео творів Нам Джун Пайка (Decker-Phillips, 1998). Починаючи від скульптурних композицій із телевізійних моніторів, відео художник продовжив працювати з відео стінами та проєкторами, щоб створити концептуальне просторове середовище.

Серед інших американців, що активно застосовували відео інсталяцію – Білл Віола, Гері Хілл, і Тоні Уорслер. Білл Віола вважається майстром медіуму. Відоме публічне відео послання Білла Віоли 1997 року в Музеї «Вітні» в Нью-Йорку разом із відео проєктом Гері Хілла 1994–1995-х років, створеним в «Художній галереї Генрі Форда» в Сієтлі, стали визначними моментами в історії мистецтва відео інсталяції. Гері Хілл створив досить складні та інноваційні відео інсталяції, використовуючи комбінації зрізаних моніторів, проєкцій і ряд технологій (від лазерних дисків до DVD і нових цифрових пристроїв), щоб глядач міг взаємодіяти з роботою.

Більш широке розуміння трансформації візуальної мови у мистецькому просторі з'являється протягом всього ХХ ст. на тлі концептуальної складової відео арту і, зокрема, відео інсталяції. Під час виставки потужного відео проєкту Білла Віоли у кількох музеях у 1998 році і одночасного проєктування відео образів в різних локаціях – відео інсталяція стає домінуючим форматом сучасного мистецтва.

Досить ґрунтовною працею на тему взаємозв'язків кіно і відео арту є робота 70-х років ХХ століття американського дослідника культури, теоретика відео мистецтва і експериментального кіно Джина Янгблада «Розширене кіно», в якій він роздивлявся і аналізував зв'язки нових технологій з телебаченням і кінематографом, акцентуючи увагу на тому, що художники прагнуть до формування особливого кластера для відео і відділення його від мейнстріму, незважаючи на потенціал відео для створення утопічного віртуального світу, який приваблює сучасну аудиторію. Янгблад детально описує не лише те, як індустрія рухомих образів, яка перетворилась на мережу «Intermedia», що огорнула увесь світ, буде розвиватися і еволюціонувати в найближчому майбутньому, поступово підміняючи собою реальність, а й те, як вона вже змінила свідомість сучасної

людини, її комунікації з навколишнім світом та її творчі стратегії (Youngblood, 1970).

Важливими є теоретичні дослідження закордонних науковців з історії відео арту, які аналізують витoki, причини появи цього революційного мистецького напрямку та головні ознаки відео арту. Цим дослідженням присвячені ґрунтовні теоретичні праці К. Мей-Ендрюс (Meigh-Andrews, 2013), К. Елвес (Elwes, 2015), також розвідки з відео арту і аналіз відео творів американських відео художників є у дослідниці Б. Лондон (London, 2020).

Тенденції розхитування традиційних художніх ієрархій, що починали кубісти, футуристи і сюрреалісти, художники післявоєнного покоління і застосування ними нових технологій як засобів художньої репрезентації вивчав мистецтвознавець М. Раш, науковець докладно розглядав усі етапи революції у мистецтві від класичного авангарду до буму відео арту і цифрових мистецтв у 1980 – 2000-х: від Е. Мейбриджа і Марселя Дюшана до Білла Віоли та Піпілотті Рист (Rush, 1999).

Дослідник К. Картер (Carter, 2014), який мав досвід роботи з відео художниками Нам Джун Пайком, Емі Грінфілд, Пітером Кампусом, Фен Мен Бо, Елізабет Сассман та іншими, наголошував, що не звертаючи увагу на зростаючу популярність у 1970-х роках і пізніше, музеї і художні інституції не поспішали визнавати його розвиток. Тим не менш, за 50-ти річну історію існування, відео арт досяг значних успіхів у художніх інноваціях, пристосовуючись до змін у відео форматах і швидкого розвитку електронних візуальних технологій.

Український дослідник С. Побожій розглядав основні передумови виникнення відео арту, його становлення і розвитку, а також застосування напрямку відео арт як інструменту творця нової віртуальної реальності, технології, яка надає можливостей само ідентифікації і соціального взаємовпливу (Побожій, 2014: 126).

Точкою відліку, яка зазначила генетичне джерело українського відео арту можна вважати подію, коли молода інституція ЦСМ Сороса презентувала в кінці 1993 року в Медичній бібліотеці проєкт видатного світового лідера відео арту Вуді Васюлка, американця чеського походження. Від цього часу в українському мистецтві відкрився новий шлях до усвідомлення створення і існування предмета мистецтва.

Визначення особливостей застосування відео арту і відео інсталяції в практиках українських художників доводять про головні етапи еволюції незалежного українського відео арту, що виглядає

доволі динамічним процесом і відбиває тенденції та навіть чітко засвідчує появи елементів як інтернаціонального (художники іноді копіюють світові зразки) так і аутентичного стилю. Таким чином, можемо стверджувати, що означений підхід знімає проблему вторинності українського відео арту і вже йдеться не про конкурентність або нерівнозначність, а про взаємозумовленість, вперше про диспозицію до ідеологічного характеру мистецтва, між мистецьке і культурне взаємопроникнення і, як наслідок, отримання унікальних національних художніх зразків у відео артї та створення власного відео архіву.

Наступним чинником є відношення питань щодо активного застосування жанру відео інсталяції в українському мистецтві, які розглядав дослідник О. Сікора. Йдеться про процес загравання з телебаченням, перетворення площинних форм на об'ємні, створення інтерактивних авангардних композицій у просторі й часі, а згодом додавання звукових, технологічних ефектів із залученням рухомих зображень і відео проєкцій у середовищних художніх інсталяціях та іноді в непристосованих для мистецтва приміщеннях (Сікора, 1994: 26).

Протягом усіх 1990-х років в українському відео артї можна вбачати його характерну особливість – більшість з відео творів базувались на принципах складової арт інсталяції, а монітор або екран телевізора був свого роду мистецькою метафорою предмету побуту, що інсталюваний у галереї. Слідом за першими класичними відео інсталяціями піонерів світового відео арту, таких як Нам Джун Пайк і Вольф Востелл, телевізор – це реді-мейд або художній об'єкт. Ця тенденція зберігається й у сьогоденні, тому, можна вважати, що в українському незалежному мистецтві найпопулярнішою формою відео арту є відео інсталяція.

Авторка численних статей з історії і теорії українського та світового медіа мистецтва, науковець Я. Пруденко у роботі «Люди з відеокамерами: художні прийоми українського відео арту 1990-х» розмірковує про соціокультурні зміни наприкінці 1980-х, коли відбулось послаблення ідеологічного тиску у радянській системі, а також про вплив візуалізації на соціум і більш активному застосуванню відео технологій на початку 1990-х років, час коли художники почали експериментувати з новими медіа, і доходить висновку, що у той період значно зросла роль саме відео зображення і випробування нових художніх прийомів у мистецькому представленні творів у середовищі галерей (Пруденко, 2018: 20).

Дослідниця К. Стукалова зазначає, що головна різниця між українським і західним контекстом застосування відео практик є фундаментальні відмінності між візуальними культурами, головними чинниками яких були чи то ідеологічна пропаганда з боку доперебудовного світу на пострадянському просторі або споживацька культура масової комерційної культури, а також технологічні можливості з певним відставанням в українських відео ресурсах. Важливе значення, як зазначається дослідницею, мали існування західних традицій експериментального та авангардного кіно, що також послідовно еволюціонували у специфічні відео форми, йдеться про відео як мобільне, імпровізаційне мистецтво з можливістю фіксації, а також подальше відтворення принципами монтажу, що було додано до арсеналу інструментів художників, які працювали у синтетичних жанрах мистецтва (Стукалова, 1994: 17).

Вивченню аспектів мультимедійності у відео артї, що дорівнюється як частина українського медіа арту нових часів, присвячене дослідження О. Чепелик. У роботі розглянута специфіка застосування багатьох сучасних візуальних медіа (відео проєкцій) у відео інсталяції при створенні загального мистецького простору (Чепелик, 2012).

Дослідження українського теоретика сучасного мистецтва Н. Манжалій стосується розвитку в Україні комп'ютерно-цифрового мистецтва періоду 1990-х – 2000-х років, що зазвичай в середовищі мистецтвознавців зазначається терміном – «медіа арт» (Манжалій, 2014).

Українська дослідниця В. Бурлака у своїй теоретичній статті «Перевірка реальності – постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців» інтерпретує відео як особливу систему сприйняття дійсності в галузі медіальної культури, що відіграє фундаментальну роль у соціокультурній еволюції (Бурлака, 2005: 27). Авторка розглядає змінення, які відбуваються в існуванні цифрової форми зображення і впливу медіальної реальності на формотворення у віртуальному просторі сучасного художнього комунікаційного поля і констатує зміну ролі авторського мистецького твору, що «споглядають» як медійний об'єкт, який занурює і надає змоги реципієнту бути співавтором роботи.

Після живописного «вибуху» в українському мистецтві, що відбувся, як відомо, під кінець 80-х років, не буде перебільшенням наголосити, що маркером наступного десятиліття з початку 90-х років були експерименти з відео технологіями, на що вказує український дослідник О. Соловійов: «90-ті минули під знаком медіа-

арту» (Соловійов, 2006). Науковці й теоретики медіа мистецтва, що зосереджували увагу на формуванні загального змісту українського мистецтва 90-х, досліджували закономірності застосування нових на той час медіа технологій у культурологічному факторі діяльності художників, тенденціях змішання усіх можливих жанрів, піджанрів, форм і відео практик у один медіа контент – ці аспекти присутні в більшості теоретичних праць українських дослідників, але вони не порушують головного питання – існування українського відео арту.

Про формування сучасних форм візуального мистецтва йдеться у теоретичних працях українського науковця В. Сидоренко, що надає підґрунтя для широкого творчого культурного дискурсу стосовно тенденцій розвитку українського мистецтва у найближчі десятиліття в загальносвітовому контексті. Дослідник наголошує на перевагах візуального над вербальним, що несе зміни у візуальній культурі, яка набирає особливої ваги у сучасному суспільстві за часів електронних мас медійних комунікацій. Синтез технологій невинно поширюється у всіх сферах сучасного мистецтва, аудіовізуальна складова і новітні технології безумовно надають необмежених можливостей творення, відбувається залучення глядача до творчого процесу інтерактивними засобами мультимедіа, також йдеться про новітні форми медіа арту, а саме нет-арт, моб-арт, мобільне кіно тощо (Сидоренко, 2006: 10).

Період 2000-х – 2010-х років став для світової відео-спільноти періодом активної інституалізації відео арту, а в українському сучасному мистецтві тільки розпочинався активний мистецький рух, коли художники свідомо долучали у свої художні практики рухоме зображення і відео технології та мали на меті більш прогресивне залучення мистецтва до сучасних медіа технологій.

Нон-конформізм харківських фотохудожників, що був досліджений докторкою мистецтвознавства Т. Павловою, став ідейним джерелом, яке надихало основну групу митців-концептуалістів в Харкові наприкінці 1960-х – 1970-х років. Професійними фотозйомками займалися члени групи «Час», створеної в 1971 році при Харківському обласному фотоклубі (Павлова, 2020: 58). Спільні зйомки і виставки практикувалися групою «Час» до кінця 1980-х. Помітною акцією стала виставка у Харківському будинку вчених (1983), що тривала всього один день та була закрита за вимогами цензури.

Наступною стала «Група Швидкого Реагування», її представники Сергій Братков, Борис

Михайлов, Сергій Солонський стали вже класиками не тільки харківського, але й світового фотографічного мистецтва. У 1991 році у ЦСМ Сороса харківський художник, представник «Групи Швидкого Реагування» Сергій Братков створив відео інсталяцію, в якій він сконструював композицію з об'єктів: телевізора, баскетбольного щита та пілососа. За допомогою маніпуляцій з електричним сигналом, Братков отримав новий візуальний і аудіо ефект, застосувавши також медіум фотографії. Пілосос був закріплений у баскетбольному кошику, а телевізор, який стояв у куту транслював відео, коли починав працювати пілосос, екран телевізора переривав трансляцію і глядач бачив тільки структуру телезавод (глітч-ефект). Це культурно-протестне висловлювання було подібне до меседжів Пайка та Віоли 1960-х – 1970-х роках.

Як зазначалось, поява технології відеозапису в Україні (як правило, іноземна) актуалізувала «місію спротиву» українських митців, насамперед, на формотворчому рівні. За прикладом західних художників, українські художники також почали експериментувати з відео обладнанням, яке з'явилося після 1990-х в більш широкому доступі. Оскільки такі технології були на той час суто міськими, то й відео творчість в Україні виникла у великих містах країни: Києві, Харкові, Львові, Одесі. Серед цих міст особливо вирізнявся саме Харків, адже це місто, друге за населенням в Україні, було визнаним центром науки та освіти, концептуального мистецтва.

Напів аматорські відео практики харківських художників на початковому етапі зародження відео арту були спрямовані на архівування мистецького руху. Відео-фіксації мистецьких «квартирників», неофіційних перформансів, художніх акцій, відео монтажні експерименти (монтаж реді-мейдів) – це перелік форм відео арту на цьому етапі розвитку в Харкові.

Лише на початку XXI ст. напів аматорська відео творчість української мистецької спільноти розпочала накопичувати характерні візуальні риси мистецької системи. Цей процес збігся у часі також з процесом інституалізації цієї системи на межі століть в Україні та в Харкові, зокрема.

Окрім нон-конформізму Харківської школи фотографії, ще одним ідеологічним джерелом, яке фундувало концептуальне мислення харківських відео художників, став неоднорідний західний постмодернізм, зокрема ідеї деконструкції, які надихали до монтажних експериментів з архівними відеоматеріалами та постмодерністського нео-експресіонізму. За словами відомого україн-

ського арт куратора Олександра Соловйова: «ми встигли у останній вагон». Безумовно, ці постмодерні ідеї були опрацьовані новою генерацією харківських художників, яка вийшла на мистецьку сцену на початку XXI ст. з певним запізненням, але ця фаза формування їх концептуального мислення була вкрай необхідною.

Відмінності відео арту кінця 1990-х – початку 2000-х полягали також в особливих умовах експонування у Харкові, який на той час не мав спеціалізованих галерей, які б працювали з сучасним мистецтвом, враховуючи і відео арт. Це був простір бомбосховища по вулиці Пушкінській 50/52 – андеграундна галерея «Навпроти», а її куратори, Світлана і Роман П'ятковки популяризували деконструктивне мистецтво в галереї «Навпроти» протягом 1997-х – початку 2000-х років.

На рубежі XX ст. – XXI ст. за ініціативи з обміну студентами між містами Нюрнбергом і Харковом («NurenbergHaus», Харків; галерея «Kolenhof», Нюрнберг), на арт-майданчику «Навпроти» були представлені міжнародні проекти з презентації нових напрямів з перформативної фотографії, інсталяції, відео арту. В галереї «Навпроти» наприкінці 1990-х вперше демонструвався відео арт Маргарити Зінець і Олександра Верещака «Sprechen Sie Deutsch?», що був змонтований з матеріалів реді-мейду – 16-міліметрових плівок, які були знайдені у Києво-Могилянської академії. Це був навчальний фільм, створений для популяризації вивчення німецької мови, художникам надали дозвіл на використання цих кіно плівок і у Нюрнберзі митці оцифрували їх за допомогою німецького художника і спеціаліста з монтажу Вольфганга Обермайєра та перемонтували. Митці втрутились у монтаж фільму, за допомогою «розтягування» і зациклення кадрів, надали іронічної естетики, підкресливши перебільшення пропагандистських кліше. Після переведення 16-міліметрової плівки у цифровий формат цей відео твір було записано на VHS і продемонстровано на виставці «5+5» в Нюрнбергу (галерея «Коленхоф», 1997).

Практики з відео арту також були представлені відео художниками – випускниками Харківської академії дизайну і мистецтв Юрієм Кручаком і Юлією Костеревою – це відео «Наташа», що було знято в Києві у вигляді відео інтерв'ю з безхатько на ім'я Наташа, яка розповідала про своє життя на відео камеру, а художники за це пригощали її хлібом. Робота була експонована у 1999 році в галереї «Навпроти».

Особливу роль в інституалізації харківського відео арту зіграла освітянська спільнота Хар-

ківської державної академії дизайну і мистецтв. В 2002 році під час фестивалю «Культурні герої» у виставковому просторі ХДАДМ митці Маргарита Зінець та Олександр Верещак продемонстрували масштабну відео інсталяцію під назвою «Крила голуба» (2001). У роботі була застосована мультіекранна експозиція, що складалась з двох екранів, розмічених у куті приміщення, на одному з яких був продемонстрований відео образ жінки, а на іншому – чоловіка. Основним смислом відео інсталяції стала думка авторів про неможливість діалогу між статями, кардинальні розбіжності між чоловічими і жіночими світоглядами. Зазначена відео робота була певною реплікою на відео інсталяцію американки іранського походження Ширін Нішат (Shirin Neashat Iran / U.S.A) «Турбулентність» (Video Installation «Turbulent», 1998). Цей відео твір було поділено на дві частини, кожна з яких демонструвалась на різних екранах. Глядач розміщувався між екранами під різним кутом і бачив дві дії чоловічу та жіночу одночасно. Втім, в ході перегляду ставало зрозуміло, що цим персонажам ніколи не зрозуміти один одного.

Особливістю українського відео твору Маргарити Зінець і Олександра Верещака стало застосування відео монтажу з «готових» кіно кадрів, які концентрували в собі зазначену ідею і наближення до оптичних ілюзій з використанням прийому «loop» (повтор). Цей прийом був популярний у 90-ті серед українських відео художників, зокрема у відео арті Олександра Верещака, Маргарити Зінець, Олександра Ройтбурда та інших. Зокрема одеський художник Ройтбурд дуже часто звертався до цього художнього прийому «loop», як до засобу візуальної мови гротеску, зводячи патетику світових кіно шедеврів і ТБ-цитат політиків до комічного та шаржованого характеру, а іноді навіть крінджу.

Друга радикальна художня акція з реальною палаючою шафою по провулку Театральний міста Харків була втілена в день початку війни у Іраку (20 березня 2003 року – вторгнення сил США та їх союзників у Ірак). Відео перформанс – «Шафа – внутрішня реверберація обмеженого простору» був організований на передодні Першого фестивалю молодіжних проектів в Харкові «Non-StopMedia» відео художницею Беллою Логачовою. Мисткиня Маргарита Юрченко принесла VHS відеокамеру, під час перформансу вдалось зняти реакцію перехожих на те, що відбувалось. На акцію були запрошені харківські телевізійні канали, що надавало глядачам почуття інтерактивності художнього процесу – телебачення знімало подію, відео оператор знімав документацію,

все це згодом було змонтовано у відео інсталяцію. Вуличний перформанс було знято для подальшої демонстрації у вигляді відео арту (копії відео твору зберігаються в особистому архіві Белли Логачової та архіві Харківської Муніципальної галереї, 2003) – подібні відео практики були вперше представлені у харківському художньому середовищі.

В день відкриття фестивалю в межах галерейного простору у Харківській Муніципальній галереї, художники організували відео інсталяцію в альтернативному просторі підвального приміщення галереї, що мав вигляд реконструкції внутрішнього простору шафи, в центрі експозиції стояв телевізор, а на екрані було показано, як палає шафа. Маргарита Юрченко принесла свої об'єкти, у вигляді футболок з художніми написами та розкидала вже непотрібні нікому знецінені динари. На стінах приміщення були експоновані великоформатні чорно-білі фотографії Белли Логачової, на яких були зображені речі, що були знищені під час перформансу. Завдяки ініціативі художника Сергія Овчаренка, відео інформацію вдалось зберегти, відеоплівку було оцифровано і змонтовано у 15 хв. відео ролик у вигляді «хоум» відео. Згодом, ретельно зібрані архівні відео зйомки з харківських ТВ-каналів, зокрема «7-го каналу» (Олена Григорьєва) та «АТВ-К» (Тетяна Райда), дали змогу змонтувати відео арт тривалістю до однієї хвилини (монтаж Белла Логачова і Олександр Присяжненко, “EXcess group” 2010).

Проведення цього багатоскладового виставкового проекту з включенням різних форм відео арту: відео перформанс, відео документація, відео інсталяція, відео арт, надало змоги виявити протест митців проти тотальної байдужості і незацікавленості обивателів, що не виявляли ніякої реакції й обізнаності щодо драматичної політичної новини. Запрошені учасники акції з появою місцевого телебачення загравали на камери репортерів і реагували на спалення шафи, кидаючи різні непотрібні речі у вогонь (згодом, у місцевих газетах написали відповідно до журналістських штампів, що спалювали джинси з американськими прапорами). Ефект «когнітивного дисонансу» між дією учасників та зафіксованою відео оператором реакцією глядачів на цю дію і став основним смислом цієї відео роботи.

У 2005 році в Харкові, як альтернатива офіційним експозиційним просторам, була створена галерея-лабораторія сучасного мистецтва “SOSka”, що активно демонструвала відео арт, фундатором якої стала однойменна мистецька група у складі: відео художники Микола Рідний, Белла Логачова,

арт критик Ганна Кривенцова. Молодими митцями було обрано перформативну естетику у дузі естетики Харківської Школи Фотографії і акцій «Групи Швидкого Реагування» для репрезентації відео арту засобами художньої виразності соціальної та політичної проблематики.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведена розвідка соціокультурних чинників появи зацікавленості харківськими художниками у застосуванні жанрової форми відео арту – відео інсталяції в мистецтві 2000-х, що стало також передумовами становлення харківського відео арту. Огляд низки відео творів та відео інсталяцій окремих художників, які мають право називатись піонерами харківського відео арту, підтверджує той факт, що напрацювання митців у цьому напрямку мали свої особливості, ґрунтувались на традиціях харківської мистецької школи і створили власний концептуальний шлях, який можна означити як «Харківська школа відео арту».

Результатами дослідження є опис відео творів і відео інсталяцій харківських відео художників, специфіки застосування відео і телевізійних технологій досліджуваного періоду (початку 2000-х), локації і мистецького середовища, особливостей репрезентації мистецьких висловлювань, об'єктів в просторі і часі.

Розгляд відео творів «Наташа» (Юрій Кручак, Юлія Костерева) і “Sprechen Sie Deutsch?” (Маргарита Зінець, Олександр Верещак), що були показані у андеграундній галереї-бомбосховищі «Навпроти» до початку нульових років, а також презентована відео інсталяція «Крила голуба» (Маргарита Зінець і Олександр Верещак) у 2002 році у теренах Харківської академії дизайну і мистецтв, демонструють період зародження харківського відео арту і підтверджують його особливі регіональні риси і власний концептуальний шлях розвитку.

Застосування харківськими митцями художнього акціонізму, перформативних практик, експериментів з фотографічними практиками, соціально-критичної фотографії притаманно саме харківським художнім традиціям, які ґрунтуються на досвіді Харківської школи фотографії. Діяльність у 1990-х роках мистецької галереї “Up/Down” (куратор Сергій Братков) і «Групи швидкого реагування», що застосовували відео запис на кінокамеру для документування мистецьких подій і рухоме зображення – є латентним періодом зародження відео арту у Харкові. Внаслідок цього можна наочно побачити поступовий перехід від фото до відео технологій і зріст зацікавленості

ності художників у застосуванні в експериментах з новими медіа, що окреслює еволюцію розвитку харківського відео арту.

Аналізуючи складову виставкового проєкту «Шкаф – внутрішня реверберація обмеженого простору», слід зазначити, що відео твір вважається першим відео артом, що був створений у Харкові, а автори є піонерами харківського відео арту, і про це варто наголосувати, тому що під час художньої акції вперше були задіяні телевізійні технології, а досліджуваний проєкт містив в експозиції класичну форму відео інсталяції. Відео проєкт мав всі ознаки миттєвого мистецького висловлювання на соціальне за традицій «Групи Швидкого Реагування» (С. Братков, С. Солонський, Б. Михайлов, 1993–1997) і, крім того, у зазначеній акції відстежуються відлуння на «Теорію удару» групи «Час» (1983) – все це і створило передумови появи молодшої за генерацією мистецької групи “SOSka” (Белла Логачова, Микола Рідний, Ганна Кривенцова, 2005).

Встановлено, що регіональні ідентичності харківської мистецької школи мають окреме місце і власні традиції в художній системі сукупності регіональних шкіл і локальних мистецьких спільнот, які продукували нові ідеологічні змісти, особисту стилістику шляхом постмодерного концептуального мислення, простежується автономний розвиток регіональних мистецьких шкіл, який виявляє «ризомну» ідентичність.

До основних засобів цих проєктів ми відносимо створення візуальної комунікації з глядачем і візуальних впливів за допомогою художнього напрямку відео арт і його жанрової форми – відео інсталяція у синтезі мистецтв, які найближче та найкраще працюють на досягнення поставлених мистецьких завдань:

- акціонізм;

- перформанс;
- відео документація;
- відео інсталяція;
- аудіо форми;
- аудіовізуальні засоби.

Вперше мова йшла про трансформації у медіа-візуальному середовищі існування глядача, про рухливість статичного зображення, складні просторові композиції, надання їм нових ступенів свободи сприйняття, медіальну гнучкість, багатомірність, вплив на свідомість реципієнта і, разом з тим, виробництво універсальних візуальних форм.

Перспективи подальших напрямків дослідження полягають у ґрунтовному дослідженні і вивченні харківського відео арту і його особливих рис, що впливають на розвиток сучасної української мистецької школи, а також на модернізацію традиційних видів мистецтва і ця робота доводить можливості теоретичного аналізу складових сучасних мистецьких практик, зокрема, ми маємо на увазі, практики відео арту. Подальші розвідки рекомендовано проводити у напрямках досліджень проєктів з використанням відео арту і жанром відео інсталяції, з подібними проявами візуальної активності або за більш дотичними візуальними і пластичними мовами.

У зв'язку з процесами глобалізації важливою задачею є необхідність розвитку сучасної стратегії входження українських національних культурних традицій у світову спільноту, розв'язання комплексу завдань, спрямованих на розвиток духовного (культурного) національного коду, створення архівів по збереженню унікальних відео творів, проведення теоретичних досліджень з відео арту, вивченню оригінальності і особливостей в застосуванні відео технологій українськими відео художниками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Х.: ХДАК, 2008. 268 с.
2. Булака В. Перевірка реальності – постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців. *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 20–30. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2005_2_6 (дата звернення: 16.03.2023).
3. Манжалій Н. Нові території мистецтва: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990-х – початок 2000-х). URL: <https://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> (дата звернення: 20.06.2023).
4. NonStopMedia 2003–2022. URL: <https://nonstopmedia.org/> (дата звернення: 29.08.2022).
5. Павлова Т. В. Перша публічна виставка групи «Время» в Харкові: маніфест нового артмедіуму. *Вісник ХДАДМ*. Харків: ХДАДМ, 2020. № 3. С. 54–61.
6. Побожій С. І. Відеоарт як технологія само ідентифікації художника. *Світогляд – Філософія – Релігія: зб. наук. пр. УАБС НБУ*. Суми: УАБС НБУ, 2014. С. 119–128.
7. Пруденко Я. Історія медіа-арту в Україні. Досвід архівування. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/publication/dosvid-arkhivuvannya/> (дата звернення: 15.03.2023).
8. Пруденко Я. Люди з відеокамерами: міста та художні прийоми українського відео-арту 1990-х. *Flashback*. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/flashback_catalog_mystetskyi_arsenal_2018?e=1355133735/92592715 (дата звернення: 5.07.2023).

9. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. Київ: ВХ [студіо], 2008. 190 с.
10. Сікора О. Жанр відео-інсталяція. З досвіду «Рівень 14». Модернізм та сучасне мистецтво. *Terra Incognita*, 1994. № 5. С. 26. URL: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5_uartlib.org.pdf. (дата звернення: 6.04.2023).
11. Соловійов О. Турбулентні шлюзи: зб. наук. статей. Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. К.: Інтертехнологія, 2006. 192 с.
12. Стукалова К. Сан-Паоло бієнале. Модернізм та сучасне мистецтво. *Terra Incognita*, 1994. № 5. С. 16–18. URL: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5_uartlib.org.pdf. (дата звернення: 4.04.2023).
13. Kharkiv School of Photography. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/video/> (дата звернення: 16.09.2020).
14. Чепелик О. Імерсивні середовища в інсталяціях бієнале сучасного мистецтва Arsennale'2012. Сучасне мистецтво. 2012. Вип. 8. С. 354–365. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2012_8_35 (дата звернення: 10.04.2023).
15. Carter C. L. Video Art: Cultural Transformations. *The journal of Asian Arts&Aesthetics*. 2014. Vol. 5. P. 9–22. URL: https://epublications.marquette.edu/phill_fac/523 (Last accessed: 12.09.2023).
16. Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin, 2008. 128 p.
17. Decker-Phillips E. *Paik Video*. New York: Station Hill Arts / Barrytown, Ltd., 1998. 241 p.
18. Elwes C. *Installation and the Moving Image*. New York: Columbia University Press, 2015. 216 p.
19. London B. *Video/Art: The First Fifty Years*. New York: Phaidon, 2020. 280 p.
20. Meigh-Andrews C. *A History of Video Art*. London: A&C Black, 2013. 408 p.
21. Rush M. *New Media in Late 20th-century Art*. London: Thames&Hudson, 1999. 224 p.
22. Youngblood G. *Expanded cinema*. New York: E. P. Dutton&Co., Inc., 1970. 448 p. URL: http://monoskop.org/images/4/40/Youngblood_Gene_Expanded_Cinema_no_OCR.pdf. (Last accessed: 1.11.2020).

REFERENCES

1. Alforova Z. I. (2008). Mezhi vydyomoho. Stanovlennia vizualnoho mystetstva: monohrafiia. [Limits of visible. Formation of visual art]. Kh.: KhDAK, 268. [in Ukrainian].
2. Burlaka V. (2005). Perevirka realnosti – postmediinyi realizm u tvorchosti suchasnykh ukrayinskykh mytstiv. [Reality check – postmedia realism in the work of modern Ukrainian artists]. *Suchasne mystetstvo*, 2, 20–30. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2005_2_6 [in Ukrainian].
3. Manzhaliy N. (2014). Novi terytorii mystetstva: rozvytok komp'uterno-elektronnoho mystetstva v Ukraini (kinets 1990-kh – pochatok 2000-kh). [New territories of art: the development of computer and electronic art in Ukraine in the late 1990s – early 2000s]. Retrieved from: <http://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> [in Ukrainian].
4. NonStopMedia 2003–2022. URL: <https://nonstopmedia.org/> [in Ukrainian].
5. Pavlova T.V. (2020). Persha publichna vystavka hrupy “Vremia” v Kharkovi: manifest novoho artmediumu. [The First Public Exhibition of the “Vremia” Group in Kharkiv: a New Art Medium Manifesto]. *Visnyk KhDADM*. Kharkiv: KhDADM, 3, 56–62. [in Ukrainian].
6. Pobozhii S. I. (2014). Videoart yak tekhnolohiia samo identyfikatsii khudozhnyka. [Video art as a technology of self-identification of artist]. *Svitohliad – Filozofia – Relihiia: zb. nauk. pr. UABS NBU*. Sumy: UABS NBU, 119–128. [in Ukrainian].
7. Prudenko Ya. (2014). Istoriiia media-artu v Ukraini. Dosvid arkhivuvannia. [History of media art in Ukraine. Archiving experience]. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/publication/dosvid-arkhivuvannya/> [in Ukrainian].
8. Prudenko Ya. (2018). Liudy z videokameramy: mista ta khudozhni pryomy ukrainskoho video-artu 1990-kh. [People with video cameras: cities and artistic techniques of Ukrainian video art of the 1990s]. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/flashback_catalog_mystetskyi_arsenal_2018?e=1355133735/92592715 [in Ukrainian].
9. Sydorenko V. (2008). Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit [Visual art from avant-garde shifts to the latest trends: development of visual art of Ukraine in the XX–XXI centuries]. Kyiv: VKh [studio], 190. [in Ukrainian].
10. Sikora O. (1994). Zhanr video-instaliatsiia. Z dosvidu “Riven 14”. [Genre video installation. From experience “Level 14”]. *Modernizm ta suchasne mystetstvo*. *Terra Incognita*, 5, 26. URL: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5_uartlib.org.pdf. [in Ukrainian].
11. Soloviov O. (2006). Turbulentni shliuzy: zb. nauk. statei. [Turbulent Gateways: Journal of Scientific Articles]. Kyiv: Intertekhnolohiia, 192. [in Ukrainian].
12. Stukalova K. (1994). San-Paolo biennale. [San-Paolo Biennale]. *Modernizm ta suchasne mystetstvo*. *Terra Incognita*, 5, 16–18. URL: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5_uartlib.org.pdf. [in Ukrainian].
13. Kharkiv School of Photography. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/video/> [in Ukrainian].
14. Chepelyk O. (2012). Imersyvni seredovyshcha v instaliatsiiah biennale suchasnoho mystetstva Arsennale'2012. [Immersive environments in the installations of the Arsennale'2012 Biennale of Contemporary Art]. *Suchasne mystetstvo*, 8, 354–365. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2012_8_35 [in Ukrainian].
15. Carter C. L. (2014). Video Art: Cultural Transformations. *The journal of Asian Arts&Aesthetics*, 5, 9–22. URL: https://epublications.marquette.edu/phill_fac/523
16. Benjamin W. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin, 128.
17. Decker-Phillips E. (1998). *Paik Video*. New York: Station Hill Arts / Barrytown, Ltd., 241.
18. Elwes C. (2015). *Installation and the Moving Image*. New York: Columbia University Press, 216.

19. London B. (2020). Video/Art: The First Fifty Years. New York: Phaidon, 280.
20. Meigh-Andrews C. (2013). A History of Video Art. London: A&C Black, 408.
21. Rush M. (1999). New Media in Late 20th-century Art. London: Thames&Hudson, 224.
22. Youngblood G. (1970). Expanded cinema. New York: E. P. Dutton&Co., Inc., 448. URL: http://monoskop.org/images/4/40/Youngblood_Gene_Expanded_Cinema_no_OCR.pdf.