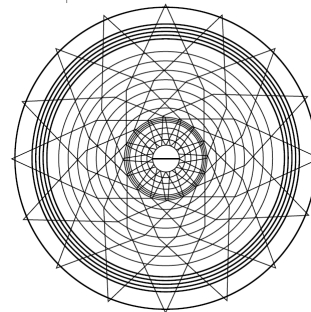


[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»

Нам Джун Пайка: начало видеоарта



«ЭКСПОЗИЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭЛЕКТРОННОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ» НАМ ДЖУН ПАЙКА: НАЧАЛО ВИДЕОАРТА

Мартынова Д. О.

ассистент Института истории Санкт-Петербургского государственного университета

(Санкт-Петербург, Россия)

d.o.martynova@gmail.com

Аннотация:

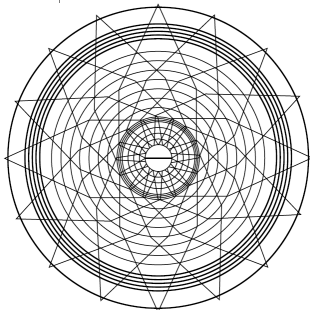
В статье будет рассмотрена история первой персональной выставки Нам Джун Пайка «Экспозиция музыкально-электронного телевидения», а также проанализированы экспонаты выставки с целью выявить значение этого события в творческой биографии Пайка. Автор пришел к выводу, что данная экспозиция подвела черту под не только немецким периодом (1956–1963) творчества Пайка, но и под его художественным поискам. Анализируя и сравнивая произведения на выставке с работами Пайка, созданными после нее «Магнетическое телевидение», «Телевизионный Будда» и «Телевизионный сад», можно проследить то, как ранние работы Пайка повлияли на формирование классических произведений мастера. В связи с этим представляется актуальным продолжить изучение немецкого периода творчества Нам Джун Пайка, поскольку до сих пор в отечественной историографии нет полноценного исследования, посвященного этому творческому этапу мастера.

Ключевые слова: видеоарт, Нам Джун Пайк, немецкий период Нам Джун Пайка, глитч, партиципация, неодадаизм, флюксус, экспозиция музыкально-электронного телевидения

Введение

Нам Джун Пайк (1932–2006) — один из первых художников, экспериментировавших с видео и телевидением, транснациональный художник, который в своих произведениях объединил не только разные технологии и виды искусства, но и различные культурные традиции (Пайк родился в столице Южной Кореи, Сеуле, в состоятельной семье, затем жил, учился и работал в Японии, Германии и США).

Специфика творчества Пайка проявляется на этапе его художественного становления в 1950–1960-е годы. В немецкий период (1956–1963) своего творчества Пайк отошел от сугубо актерской и музыкальной деятельности и начал



[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»
Нам Джун Пайка: начало видеоарта

создавать произведения искусства для электронных медиа. Как отмечают исследователи, этот ранний период Пайка мало изучен (Shan, 2010). Несмотря на подобную аберрацию, развитие видеоарта в Федеративной Республике Германия, как и в общем знакомство немецких художников с возможностями видео, произошло именно благодаря работам Нам Джун Пайка начала 1960-х годов (Herzogenrath, 1982, p. 2).

Этому способствовала первая персональная выставка Нам Джун Пайка 1963 года, которая наметила основные векторы развития его дальнейшей творческой карьеры, подытожила все предшествующие выставке эксперименты Пайка (Byeongwon, 2015). Так, другой видеоартист Билл Виола писал, что 1963 год был годом значимым благодаря этой выставке Пайка, «изобретателя видеоарта» (1984, p. 36). Несмотря на подобное значение, рассматриваемая экспозиция Пайка не получила должного освещения в зарубежной и отечественной историографии (часто даже путают год выставки (Serwer, 1994, p. 90)). В связи с этим цель настоящей статьи — анализ ряда экспонатов первой персональной выставки Нам Джун Пайка через призму ключевых для его творчества технических инструментов и способов.

«Немецкий период» Нам Джун Пайка: перформативность и поиск нового

Нам Джун Пайк начинал как музыкант. Он изучал историю классической музыки в Токийском университете (Hanhardt, 2006). Затем, в 1956 году, Пайк переехал в Германию, где старался овладеть экспериментальными приемами в музыке, параллельно занимаясь перформативными практиками. Так, после окончания университета он в течение года учился в Мюнхенском университете и в течение двух лет у композитора Вольфганга Фортнера в Международном музыкальном колледже во Фрайбурге. В Германии он знакомится с композиторами Карлхайнцем Штокхаузеном (на Международных летних курсах новой музыки в Дармштадте в 1957 году), представителем направления «конкретной музыки», и Джоном Кейджем (Пайк и Кейдж познакомились в 1958 году), создателем знаменитого «4'33''» 1952 года (Mellenchamp, 1995, с. 41; Орлова, 2020, с. 161).

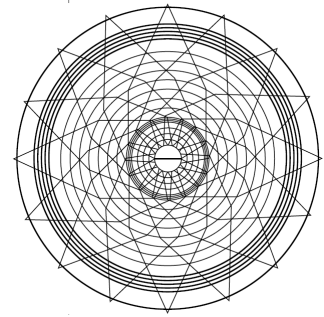
Кейдж, а через него и Марсель Дюшан стали значимыми фигурами для Пайка: методы обоих легли в основу его ранних произведений. Стоит отметить, что появившиеся в 1960-е годы новые способы художественного выражения — хэппенинги, перформансы, видео, экспериментальные фильмы, мероприятия Fluxus и новые практики медиаискусства поставили под сомнение идею искусства как статичного объекта, который остается неизменным и, следовательно, может быть подвержен единой интерпретации. Эту идею ярко можно проследить в

[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»

Нам Джун Пайка: начало видеоарта

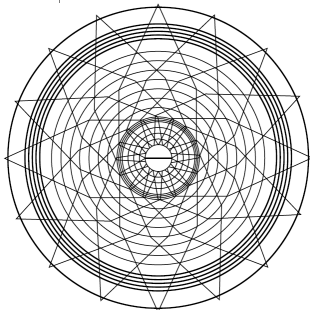


произведении Пайка 1959 года под названием “Homage à John Cage”. Пайк использовал аудиовизуализации и создал перформанс, чтобы «атаковать» традиционные музыкальные инструменты и композиционные методы, соединив воедино игру на фортепиано, крики, фрагменты классической музыки и звуковые эффекты. Поняв, что записанного на пленку звука недостаточно, он решил перейти к перформансу, сначала введя перформативные действия в свои аудиоработы. В ателье Мэри Бауэрмейстер Пайк впервые исполнил «Этюд для фортепиано», в котором он, спрыгнув вниз со сцены к публике, разрезал рубашку и галстук Джона Кейджа.

В 1961 году Пайк исполнил ряд перформансов: “Simple”, “Zen for Head” и “Étude Platonique N° 3”, в которых он постоянно менял позы, метался, делал многочисленные резкие движения под свои фирменные саундтреки. Подобные перформативные работы развивали утверждение Брехта о взаимозаменяемости объекта и события: объект может рассматриваться как медленное событие, тогда как событие может рассматриваться как быстро меняющийся объект.

Помимо этого, в 1961 году Пайк познакомился с Джорджем Мачюнасом (Юргис Мачюнас), который переехал в тот период в Германию, в город Висбаден, основателем и теоретиком движения Флюксус — свободного, анархического объединения художников, которые создали мятежный альянс против институций и тенденций высокой культуры. Идеи Флюксус соответствовали характеру работ Пайка, так как представители движения часто использовали партитуры для создания живых выступлений, а любая ситуация или жест, материал или объект, какими бы обыденными они ни были, могут превратиться в событие Флюксус. Уже в 1961 году участвует в «Международном фестивале новейшей музыки» — первом хэппенинге объединения (Пайк недолго был вместе с участниками Fluxus, в 1964 году его называли «предателем», так как он поучаствовал в музыкальной драме Штокхаузена). А в июне 1962 года ставит ряд музыкальных перформансов на «Нео-дадаизме в музыке» в Каммерспиле, Дюссельдорфе («Сонату для скрипки соло quasi una fantasia», «Нежно улыбнись (Платонический этюд N° 5)» и «Американские вещицы») (Hanhardt, 1982, p. 9–11).

В какой-то степени первые работы Пайка заложили основу для формирования эстетики глитч-арта, столь популярной в современной культуре (Жагун-Линник, 2019). Стоит отметить, что флюксус как направление так называемого «неодадаизма» (то есть Флюксус продолжил традиции эстетики антиискусства) возводит ошибку в абсолют. Пайк, как и Кейдж в своих «препарированных» (или «подготовленных») пианино, стремился обнажить «суть» новой техники — телевизора — с помощью вмешательства в его «нормальную» работу. Он всячески



[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

*«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»
Нам Джун Пайка: начало видеоарта*

разбирал телевизор, заставлял его «сбоить», искажал телевизионные сигналы, сканировал электронно-лучевые трубки для того, чтобы зритель видел не красивую картинку, а сущность работы нового медиума. В целом представители видеоарта (и некоторые дадаисты) 1960–1970-х гг. использовали случайности, помехи и шумы как основное средство выразительности (Рауль Хаусман, Джоан Джонас, Роберт Кахен, Вольф Фостел и др.) (Першеева, 2020, с. 306–307; Blom, 2001, p. 209).

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»: история и объекты

Эстетика ошибки, бессмысленности порядка, абсолютизация случайности — основные темы первой персональной выставки Нам Джун Пайка, которая положила начало его переходу от композитора и исполнителя к изобретателю новой формы искусства: взаимодействию с материальной средой телевидения как инструмента.

Выставка проходила с 11 по 20 марта 1963 года в галерее Парнас архитектора Рольфа Ярлинга в его частной резиденции в немецком городе Вупперталь (стоит отметить, что именно Ярлинг пригласил Пайка сделать перформанс в его галерее в 1961 году) (Hölling, 2017, p. 44–45). Персональная экспозиция начинающего художника продолжалась десять дней и открывалась ежедневно с 19:30 до 21:30. Такое необычное время было определено тем, что немецкое телевидение проводило трансляции только в установленное вечернее время, в связи с этим Пайк мог поймать сигнал только вечером. Эта выставка носила название «Экспозиция музыкально-электронного телевидения». В этом названии Пайк объединил любимые медиа, продемонстрировал их синкретизм, указал на собственный переход от музыки, музыкальных образов и звуков к электронному образу. Сам Пайк (1963) так описывал эту выставку: «Мое экспериментальное телевидение не всегда интересно, но и не всегда неинтересно, как природа, которая прекрасна не потому, что она полностью меняется, а просто потому, что она прекрасна. Суть красоты природы заключается в том, что безграничное КОЛИЧЕСТВО природы обезоружило категорию КАЧЕСТВА, которая используется неосознанно, смешивается и путается с такими двойными значениями, как: 1) характер; 2) ценность. В моем экспериментальном телевизоре слово «КАЧЕСТВО» означает только ХАРАКТЕР, но не ЦЕННОСТЬ» (н.д.).

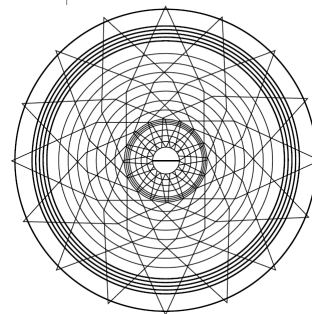
На входе посетителей ждала голова только что зарезанного быка (можно сказать, что это был оммаж выставке дадаистов в Цюрихе 1920 года). В галерее посетители могли увидеть четыре «препарированных» пианино, механические звуковые объекты, несколько записывающих устройств, тринадцать по-разному

[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»

Нам Джун Пайка: начало видеоарта

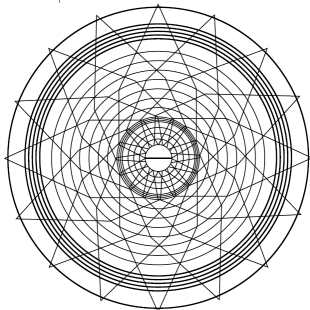


измененных телевизоров (например, “Zen for TV” (1963), в котором Пайк уменьшил телевизионное изображение до горизонтальной линии, а в “Kuba TV” (1963), он уменьшал и расширял изображение на телевизоре в соответствии с изменением громкости). Все эти объекты были расположены по всему дому. Так, какие-либо демаркационные линии между домашним и выставочным пространствами стирались: в ванной комнате матери Ярлинга в ванне, наполненной водой, лежал женский манекен без рук — такая же отсылка к Международной выставке дадаистов 1920 года, где тоже присутствовал манекен, подвешенный под потолком.

Как и в знаменитой композиции Кейджа, где случайные звуки создавали музыкальное произведение, так и на выставке Пайка основным способом была партиципация: три этажа галереи были заполнены разнообразными художественными объектами, с которыми зрители должны были активно взаимодействовать. Там были музыкальные инструменты, сделанные или модифицированные художником, в том числе три специально изготовленных пианино и множество свисающих предметов, издающих случайные звуки, когда кто-то проходил рядом, или они по какой-то причине двигались («Произвольный доступ», в котором шум создавался с помощью грампластинок, или «Случайный доступ» — коллаж из аудиокассет с магнитными головками).

Этот выставочный проект Пайка был незавершенным, подвергался постоянным изменениям, вносимым посетителями, Пайком и его коллегами-художниками (например, нападение Йозефа Бойса с топором на одно из пианино Пайка), а также волей случая: техническими неисправностями, неполадками, поломками. Особенно это касалось сложных конструкций с пианино и телевизорами. Томас Шмит, один из помощников Пайка, отметил: «Если что-то ломалось, это ремонтировалось; или заменялось чем-то другим; или просто падало» (Exposition of Music — Electronic Television, 1963).

В подвале посетители могли создавать свои собственные композиции, воспроизводя фрагменты музыки с помощью модифицированных проигрывателей, грампластинок и магнитофонов. «Препарированное» пианино, заимствованное у Джона Кейджа, у Пайка стало символом разрушенных буржуазных стабильности и спокойствия. Примечательно, что на этой выставке наметился дискурсивный слом в творчестве Пайка: он отошел от традиционных для себя модифицированных предметов обихода и интерьера, еще связанных с традициями дадаизма, и начал использовать новые телевизионные технологии. Теперь телевизор становится символом богатого дома среднего класса, а не пианино.



[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»
Нам Джун Пайка: начало видеоарта

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»: дзен-буддизм, процессуальность и партиципаторность

В 1960-е годы именно телевизор становится символом пресыщенности, самым дорогим предметом в обиходе обывателя. Пайк признавал важность СМИ, телевизионных и аудиовизуальных средств и считал, что использование видео в искусстве создаст демократичный инструмент для передачи визуального образа и идеи. На выставке 1963 года Пайк демонстрирует посетителям переход от старых медиа к новым: он делает зрителей активными участниками, играя на контрасте, ведь телевизор предполагает пассивное участие, акт смотрения. Подобные интерактивные видеоработы и их модификации меняли отношение зрителя к телевизионному медиуму.

Большую роль в подобной концепции играло обращение к дзен-буддизму и образам, ассоциировавшимся с ним. Концепцию дзен-буддизма Пайк, конечно, знал и благодаря своим корням, но большое влияние на него в этом вопросе вновь оказал Джон Кейдж. Кейдж вдохновил Пайка включить случайность и тишину в свою работу. Художественно-эстетическая концепция Кейджа состояла из оригинального слияния восточной религиозно-философской системы и западных идей (что в целом было характерно для эпохи консьюмеризма) (Переверзева, 2017). Дзен-буддизм в основе своей заключается в познании сути, основы всех вещей, к чему можно приблизиться с помощью медитации. Медитации сопутствовала тишина, важная как для Кейджа, так и для Нам Джун Пайка.

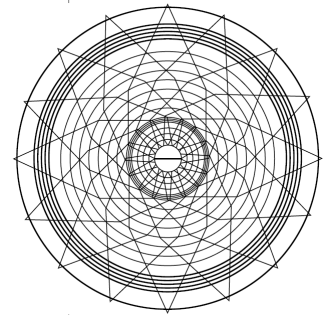
И если на «Экспозиции музыкально-электронного телевидения» Пайк последовательно демонстрировал возможности тишины и вещи, то в предшествовавших этой выставке работах он только приближался к своему «технологическому дзену». Так, экспозиции предшествовали два произведения 1962 года, связанные с идеями Кейджа и дзен-буддизма (Меньшиков, 2016, с. 129): «Дзен для головы» 1962 года и «Дзен для кино» 1962 года. В обеих работах Пайк сводит образность к минимуму, основными средствами выразительности становятся белые плоскости (белый экран, белый лист), различные произвольные звуки и его собственное тело. В случае с «Дзен для кино» Пайк использовал пустую пленку, которая и стала главной героиней: пыль, царапины, микроскопические повреждения на пленке, тени от происходящего вокруг, лежащиеся на экран, — все это сформировало повествование, происходившее в режиме реального времени. Как писали А. Д. Старусева-Першеева и Т. Е. Фадеева, подобная видеоинсталляция в исполнении Пайка «сродни дзадзен, спокойному сидению в правильной позе. А сама по себе эта форма деятельности имеет

[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»

Нам Джун Пайка: начало видеоарта

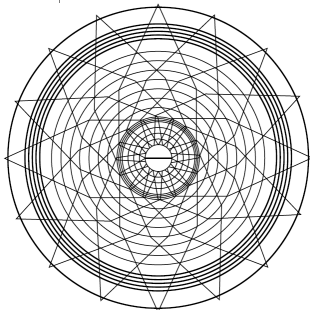


революционный потенциал. Это своеобразный тихий пикет, протест против невротизации коммуникационного общества» (Старусева-Першеева и Фадеева, 2019, с. 171). Стоит отметить, что сам Пайк так говорил о дзене (ответ на вопрос о том, является ли Пайк буддистом): «Нет, я художник... Потому что я друг Джона Кейджа, люди склонны видеть во мне монаха Дзен... Я не последователь Дзен, но я реагирую на Дзен так же, как реагирую на Иоганна Себастьяна Баха» (Mellencamp, 1995, p. 44).

Вскоре таким белым листом, как в работах «Дзен для головы» и «Дзен для кино», для Пайка становится телевизор. Он не видел в телевизоре врага, он старался очистить его от телевидения, которое заполонило умы массового потребителя. По сути, Пайк подрывал доверие к телевидению, демонстрируя, как легко управлять «начинкой» телевизора, которая и создает для зрителя этот нереальный мир телекартинок. Поэтому в телевидении его привлекает телевизор как самоценная вещь, его технологические возможности, техническая «начинка» как средство борьбы с миметичностью телевизионных программ («сфальсифицированных» с помощью монтажа), популярных в 1960-е годы.

Медитация и дзен были положены в основу телевизионных инсталляций Пайка в 1963 году. В одной из комнат Пайк хаотично установил по периметру десятки телевизоров, на экранах которых не только он менял изображения, демонстрировал несостоятельность телевизионной картинке, подрывал ее «реальность» в глазах зрителей, но благодаря художнику, посетители и сами могли менять изображения. Подобная инсталляция создавала ситуацию, когда само помещение и расположение в нем объектов задавали зрителю определенные конвенции: задачу активно взаимодействовать с окружающей средой, включаться в создание произведений. Зритель становился активным участником, видеоартистом, который испытывает телевизор. Тем самым Пайк заставлял зрителя почувствовать материальность телевизора, его искусственность, нереальность происходящего на мониторе. Зритель производил изображения и смыслы в реальном времени, что соответствовало идее процессуальности искусства (Деникин, 2014).

Процессуальность особо подчеркивала комната с управляемыми переключателем телевизорами, изображение на которых можно было изменять в режиме реального времени (всего было выставлено тринадцать телевизоров). Партиципаторный процесс был также усилен еще в одной из знаковых и значимых работ как для видеоарта, так и для самого Пайка: в «Телевизионном участии» 1963 года. Пайк использовал технику манипулирования телевизионными электронными схемами и с помощью ряда действий заставил голосом зрителя менять световые



[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

*«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»
Нам Джун Пайка: начало видеоарта*

линии на экране. Партиципаторность была подчеркнута и выбором медиума: телевизора, ведь «видеоинсталляция наделена также и объективной способностью контролировать потенциальное присутствие публики» (Олива, 1996).

Другая часть телевизоров была модифицирована самим Пайком и не нуждалась во внешних вмешательствах. К таким произведениям относится одна из самых известных его ранних работ Нам Джун Пайка «Дзен для телевизора» 1963 года. При создании этого произведения Пайк потратил несколько месяцев на изучение конструкции и компонентов телевизоров. В результате «Дзен для телевизора» представлял из себя вертикально перевернутый телевизор, на котором транслировалась вместо изображения, передачи или фильма белая нестабильная полоса посередине экрана (определенный (прото)глитч). Эта полоса была чистым сигналом трансляции, который ответственен за передачу изображения, то есть Пайк обнажил перед зрителем механизм появления изображения на экране телевизора, предсказав, что электронно-лучевая трубка заменит холст. Помимо этого, и здесь Пайк затрагивает философию и эстетику дзен: он обращается к практике сатори, то есть достижению состояния одной мысли, которую и олицетворяет линия на экране.

Подобные решения позволяют считать комнату с телевизорами в галерее дома Ярлинга своеобразной отправной точкой для развития такого направления как видеоарт. Однако стоит отметить, что подобное значение комната приобрела только несколько десятилетий спустя, а в 1963 году недорогие подержанные телевизоры Пайка не вызвали у зрителей большого отклика, так как в тот период в Германии телевидение не обладало столь большим весом: как упоминалось выше, функционировала только одна телевизионная станция, и ее трансляция длилась всего несколько часов.

Влияние «Экспозиции музыкально-электронного телевидения» на творчество Нам Джун Пайка 1970-х годов

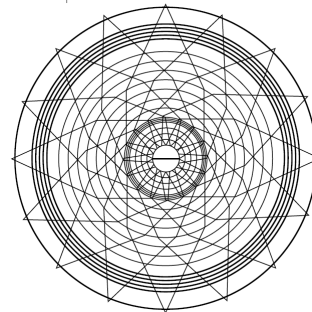
Премьерная выставка Пайка задала вектор его творческого развития. Это была первая выставка «телевизоров», которая ознаменовала включение телевизора и видео в художественное творчество. Позже в том же году Пайк отправился в Японию, где он познакомился с Хидео Учидой, экспертом по электронике, который познакомил его с художником и инженером-электронщиком Сюей Абэ, с которым он сотрудничал над способами преобразования видеоизображения. Пайк и Абэ также сконструировали в это время Робота K-456, робота с дистанционным управлением, который ходил, разговаривал и испражнялся.

[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»

Нам Джун Пайка: начало видеоарта

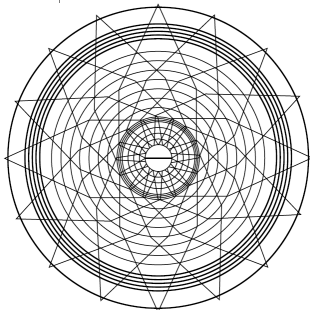


«Дзен для телевидения» и измененные телевизоры заложили основу для появления одних из самых известных работ Пайка: «Магнетический телевизор» 1965 года и «Телевизионный Будда» 1974 года. В «Магнетическом телевизоре» Пайк создал помехи на ламповом телевизоре, расположив на нем большой магнит, что раскрывало манипулятивную силу телевизионных проекций. Подобные помехи — это фидбек (букв. «наводка», «обратная связь»), то есть изменение сигнала из линейной передающей модели, именно она создает искажения.

В «Телевизионном Будде» эстетика глитча, партиципация и дзен-буддизм соединяются: Пайк поставил статую медитирующего Будды на постамент, сам Будда сидит лицом к небольшому телевизору и камере, направленной прямо на него. В свою очередь, камера транслировала изображение Будды на экран телевизора. Каждый раз эта работа Пайка меняется, она неоднозначна: часто заменяют сам телевизор или статую Будды, часто в трансляцию могут попасть посетители.

Само изображение погруженного в медитацию Будды указывает на то, что Пайк показывает состояние нирваны, просветления. Но Пайк, как продолжатель традиций дадаизма в этот период, включил и иронию в эту работу: изображение Будды, наблюдающего за самим за собой по телевизору, пересекается с тем, как мастера дзен использовали юмор, чтобы приблизить будду к зрителю с целью подтолкнуть наблюдателя к просветлению. Также такой прием пересекается с произведениями японского мастера дзен XVIII века Хакуина Экаку: Хакуин придавал образу Будды собственные черты, доказывая его всеобъемлющую природу (Smith, 2000, p. 363–364). Транслируя Будду в телевизор, Пайк также приближал его к зрителю, демонстрировал его возможности и близость к наблюдателю, по сути показывая, что Будда может быть в каждом доме. Помимо этого, в некоторых вариациях данной работы есть и другие отсылки к буддизму. Так, по мнению исследователя Смита, телевизор часто устанавливают на небольшой земляной холм, что отсылает к Сутре Лотоса, где фигурирует земляной холм — ступа — один из важнейших визуальных буддийских образов, тип надгробного памятника, в котором первоначально был погребен прах Будды (Smith, 2000, p. 365). Создавая такую визуальную отсылку, Пайк демонстрирует, что телевизор, как и ступа, символизирующая не только смерть Будды, но и освобождение от круга рождений и смертей, конечно, является только «коробкой» для образа.

Эти два перечисленных проекта были продолжением идей, заложенных на выставке 1963 года. С этих первых произведений начался удивительный поток идей и изобретений, которые в течение почти сорока лет играли важную роль во



[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»
Нам Джун Пайка: начало видеоарта

внедрении электронного движущегося изображения в сферу искусства. Так, синкретизм Пайка, проявленный в слиянии разных медиумов и методов на выставке 1963 года, отразился и в дальнейших его работах. Идеи дзен-буддизма, партиципация и глитч слились воедино в работе «Телевизионный сад» 1974–1977 годов. В этой инсталляции Пайк представил себе ландшафт будущего, в котором технологии являются неотъемлемой частью природного мира. Разместив телевизоры рядом с живыми растениями, он создал среду, в которой сосуществуют, казалось бы, разные сферы: технологии и природа, искусственность и естественность. Такой подход и концепция следуют буддийской вере в то, что все вещи взаимосвязаны и тесно связаны.

Нам Джун Пайк способствовал отождествлению видео с живописью и скульптурой, утверждая, что это форма искусства будущего: «как техника коллажа заменила масляную краску, так и электронно-лучевая трубка заменит холст» (Wooster, 1985, p. 204). Впоследствии, когда Пайк начал преподавать видеоарт в Германии, он так писал о своем переходе к видео (и почему нужно работать с видео): «Сложно создать что-то новое в живописи. Старое искусство уже устоялось» (1995, p. 42). Он добавил, что синтезатор частоты позволил придать форму экрану телевизора: «так же точно, как Леонардо, так же свободно, как Пикассо, так же красочно, как Ренуар, так же глубоко, как Мондриан, так же яростно, как Поллок, и так же лирически, как Джаспер Джонс» (Wooster, 1985, p. 204).

Заключение

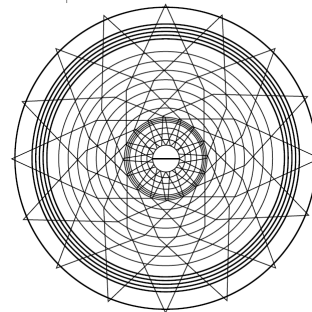
Таким образом, можно заключить, что «Экспозиция музыкально-электронного телевидения» 1963 года была символическим переходом художника от старого искусства к новому, что было продемонстрировано и в оформлении галереи и выставки: зрители переходили от «старого» — «препарированных пианино» — к «новому» — измененным телевизорам. В этой выставке Нам Джун Пайк наметил основные линии дальнейшего творческого развития, а также стал экспериментировать со строением телевизора и другими аудиовизуальными устройствами. Многие из его работ демонстрируют, как телевизоры можно настроить против самих себя, используя магниты, чтобы исказить их изображения и раскрыть их манипулятивную силу. Пайк признавал важность средств массовой информации и считал, что художники могут помочь превратить видео и другие электронные технологии в более демократичные инструменты передачи культуры. Та же идея была заложена и в Роботе К-456: его возможность испражняться приближала андроида к человеку. Премьерная выставка Пайка дисконтировала

[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»

Нам Джун Пайка: начало видеоарта



его дальнейшее развитие, что отразилось в рецепциях ранних работ в поздних: так, идеи, заложенные в «Дзене для телевидения» повлияли на «Магнетический телевизор» 1965 года и «Телевизионного Будду» 1974 года. В связи с этим представляется актуальным дальнейшее подробное изучение немецкого периода Нам Джун Пайка, поскольку до сих пор в отечественной историографии нет полноценного исследования, посвященного этому творческому этапу мастера.

БИБЛИОГРАФИЯ

Деникин, А. А. (2014). Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям. Художественная культура, 3(12).

<http://artculturestudies.sias.ru/2014-3/yazyki/843.html>

Жагун-Линник, Э. В. (2019). Проблематизация художественных аспектов глитч-арта в современных исследованиях глитч-феноменов. Артикульт, 2(34), 69–78.

<https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-2-69-78>

Меньшиков, Л. А. (2016). Дзен и антиискусство. Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 4 (45), 129–139.

Меньшиков, Л. А. (2018). Жанрово-стилевые формы видеоарта: Нам Джун Пайк и флюксус-эстетика. Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 5 (58), 168–185.

Олива, А. Б. (1996). Нам Джун Пайк: Дрема Искусства. Художественный журнал, (10).

<http://moscowartmagazine.com/issue/66/article/1413>

Орлова, А. М. (2020). Репрезентативные стратегии видеоинсталляции. Художественная культура, (2), 154–169.

Переверзева, М. В. (2017). Джон Кейдж в перспективе дзен-буддизма. Философия и культура, (10), 110–123.

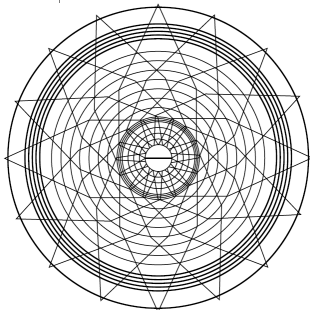
<https://cyberleninka.ru/article/n/dzhon-keydzh-v-perspektive-dzen-buddizma>

Першеева, А. (2000). Видеоарт. Монтаж зрителя. Рипол Классик.

Старусева-Першеева, А. Д., и Фадеева, Т. Е. (2019). Развитие стратегий неодадаизма: по направлению к свободе. Художественная культура, (1), 162–173.

http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/475/hk_2019_1_162_173_staruseva_persheeva_fadeeva.pdf

Blom, I. (2001). The Touch through Time: Raoul Hausmann, Nam June Paik and the Transmission Technologies of the Avant-Garde. Leonardo, 34(3), 209–215.



[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»
Нам Джун Пайка: начало видеоарта

Byeongwon, H. (2015). A Pioneer of Interactive Art: Nam June Paik as Musique Concrète Composing Researcher. Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art.

https://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_222.pdf

Exposition of Music–Electronic Television. (1963). Media Kunst.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/images/6/?desc=full>

Hanhardt, J. G. (1982). Nam June Paik. Whitney Museum of American Art.

Hanhardt, J. G. (2006). Nam June Paik. ArtForum.

<https://www.artforum.com/print/200604/nam-june-paik-10623>

Herzogenrath, W. (1982). Videokunst in Deutschland 1963-1982 (Video Art in Germany, 1963-1982) Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien. Edité par Stuttgart.

Hölling, H. (2017). Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art. University of California Press.

Mellencamp, P. (1995). The Old and the New: Nam June Paik. Art Journal, 54(4), 41–47.

Paik, N. J. (1963). AFTERLUDE to the Exposition of EXPERIMENTAL TELEVISION. Media Kunst.

<http://www.medienkunstnetz.de/source-text/31/>

Paik, N. J. (1995). Teaching Video Art. Performing Arts Journal, 17(2/3), 42–42.

<https://doi.org/10.2307/3245775>

Serwer, J. D. (1994). Nam June Paik: "Technology." American Art, 8(2), 87–91.

Shan, L. (2010). Intermedial art and cybernetic vision: Nam June Paik in Germany, 1956 – 63. Lancaster University Press.

Smith, W. (2000). Nam June Paik's TV Buddha as Buddhist Art. Religion and the Arts, 4(3), 359–373.

<https://doi.org/10.1163/156852901750359121>

Viola, B. (1984). Video as Art. Journal of Film and Video, 36 (1), 36–41.

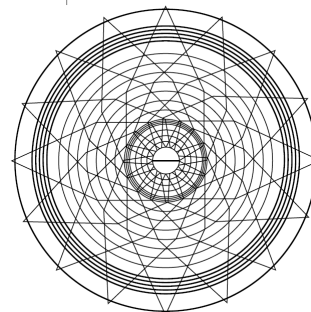
Wooster, A.-S. (1985). Why Don't They Tell Stories like They Used to? Art Journal, 45(3), 204–212.

[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»

Нам Джун Пайка: начало видеоарта



“EXPOSITION OF MUSIC – ELECTRONIC TELEVISION” BY NAM JUNE PAIK: THE BEGINNING OF VIDEO ART

Martynova D. O.

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

(Saint-Petersburg, Russia)

d.o.martynova@gmail.com

Abstract:

This article will review Nam June Paik’s first solo exhibition “Exposition of Music – Electronic Television”, as well as analyse the artworks of the exhibition to identify the significance of this event in Paik’s creative biography. The author concluded that this exposition drew a line not only to the German period (1956-1963) of Paik’s creative works, but also to his artistic searches. Analysing and comparing the works at the exhibition with Paik’s artworks created after it: “Magnetic TV”, “TV Buddha” and “TV Garden”, one can trace how Paik’s early artworks influenced the formation of his classical works. In this regard, it seems relevant to continue studying the German period of Nam June Paik, since there is still no full-fledged study devoted to this creative stage of the artist.

Keywords: videoart, Nam June Paik, glitch, participation, neo-Dadaism, Fluxus, exposition of music-electronic television, German period of Nam June Paik

REFERENCES

Blom, I. (2001). The Touch through Time: Raoul Hausmann, Nam June Paik and the Transmission Technologies of the Avant-Garde. *Leonardo*, 34(3), 209–215.

Byeongwon, H. (2015). A Pioneer of Interactive Art: Nam June Paik as Musique Concrète Composing Researcher. *Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art*.

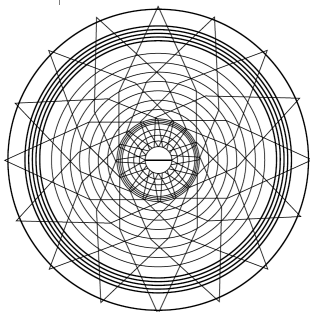
https://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_222.pdf

Denikin, A. A. (2014). Mul’timedia i iskusstvo: ot mifov k realijam. *Hudozhestvennaja kul’tura*, 3 (12).

<http://artculturestudies.sias.ru/2014-3/yazyki/843.html>

«Exposition of Music – Electronic Television», 1963. (n.d.). *Media Kunst*. Date of access: 2022, March 12.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/images/6/?desc=full>



[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»
Нам Джун Пайка: начало видеоарта

Hanhardt, J. G. (1982). Nam June Paik. Whitney Museum of American Art.

Hanhardt, J. G. (2006). Nam June Paik. ArtForum.

<https://www.artforum.com/print/200604/nam-june-paik-10623>

Herzogenrath, W. (1982). Videokunst in Deutschland 1963-1982 (Video Art in Germany, 1963-1982) Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien. Edité par Stuttgart.

Hölling, H. (2017). Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art. University of California Press.

Mellencamp, P. (1995). The Old and the New: Nam June Paik. Art Journal, 54(4), 41–47.

Men'shikov, L. A. (2016). Dzen i antiiskusstvo. Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, 4 (45), 129–139.

Men'shikov, L. A. (2018). Zhanrovo-stilevye formy videoarta: Nam Dzhun Pajk i fljuksus-jestetika. Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, 5 (58), 168–185.

Oliva, A. B. (1996). Nam Dzhun Pajk: Drema Iskusstva. Hudozhestvennyj zhurnal, (10).

<http://moscowartmagazine.com/issue/66/article/1413>

Orlova, A. M. (2020). Rerezentativnye strategii videoinstalljicii. Hudozhestvennaja kul'tura, (2), 154–169.

Paik, N. J. (1995). Teaching Video Art. Performing Arts Journal, 17(2/3), 42–42.

<https://doi.org/10.2307/3245775>

Paik, N. J. AFTERLUDE to the Exposition of EXPERIMENTAL TELEVISION. (n.d.). Media Kunst. Date of access: 2022, March 10.

<http://www.medienkunstnetz.de/source-text/31/>

Pereverzeva, M. V. (2017). Dzhon Kejdzh v perspektive dzen-buddizma // Filosofija i kul'tura, (10), 110–123.

Persheeva, A. (2000). Videoart. Montazh zritelja. Ripol Klassik.

Serwer, J. D. (1994). Nam June Paik: "Technology." American Art, 8(2), 87–91.

Shan, L. (2010). Intermedial art and cybernetic vision: Nam June Paik in Germany, 1956 – 63. Lancaster University Press.

Smith, W. (2000). Nam June Paik's TV Buddha as Buddhist Art. Religion and the Arts, 4(3), 359–373.

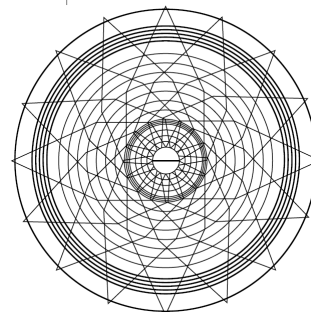
Staruseva-Persheeva, A. D. and Fadeeva, T. E. (2019). Razvitie strategij neodadaizma:

[Научные статьи]

Мартынова Д. О.

«Экспозиция музыкально-электронного телевидения»

Нам Джун Пайка: начало видеоарта



po napravleniju k svobode. Hudozhestvennaja kul'tura, (1), 162–173.

Viola, B. (1984). Video as Art. Journal of Film and Video, 36 (1), 36–41.

Wooster, A.-S. (1985). Why Don't They Tell Stories like They Used to? Art Journal, 45(3), 204–212.

Zhagun-Linnik, Je. V. (2019). Problematizacija hudozhestvennyh aspektov glitch-arta v sovremennyh issledovanijah glitch-fenomenov. Artikul't, 2 (34), 69–78.