

Another's Another and the Impossibility of Reality

Using the media and techniques of painting, filmmakers and video artists switch to a new mode that offers wider opportunities for creating pictures.

Here I would like to address the issue of “another” in context of breaking the principles of painting which, however, still play an important role in visual arts. Regarding each piece of artwork in accordance to the development of its narrative and its borrowings from pictorial codes, one comes to a conclusion that the system of “another” is expressed through an unconscious shift from statics to dynamics in painting.

Ming Wong. *Me in Me*

Utilizing what paintings offer, and perfectly understanding puzzles of cinematography, of which I will speak later, I would like to examine how Wong has been influenced by Paul Delvaux's approach to painting. His works can also be viewed through a prism of cinema that is, however, more narrative than the one of Man Ray. Representation is very important for Delvaux when he makes his compositions, creating an illusion of a mirror, doubling images or of a counterpart. When arranging the mise-en-scene for his works, he follows the direction of a viewer's sight. Basically, Delvaux can be considered to develop an idea of a film as an endless repetition, a climax that advances towards the release of tension in a situation where the empty space of a frame is filled with tree characters, flower characters and various details to make the audience's consciousness reach the highest states of ecstasy. The composition arises from a Renaissance landscape and a deconstructed linear perspective where a versatile moldable composition makes it possible for our involuntary vision to linger on a piece of art, to get caught in a circle of examination and repetition, and finally released, to return to the stage when it mirrors some kind of an outer-space that is at the same time, an artificial reality.

Building a narrative that looks like an inverted perspective Delvaux surely makes use of repetition. The images of female characters in his paintings enlarge themselves in their aspiration to be present and be participants, thus becoming portrayers of an idea of the reenactment of image, with its extreme surrealism and magic. The recurring presence of his characters is transformed into numerous expressive variations of behavior and mise-en-scene arrangements. The repetition and doubling of a basically very simple image, together with the symbols of reality and the space, surrounding the character, represent time unfolding from the past to the present. In his works, Ming Wong focuses on this category, exploring the nature of a dynamic relationship. Delvaux tends to oversaturate the space in his paintings, and Ming Wong uses a similar method, building a network of interrelated elements within the image where the hero clearly becomes the artist's alter ego and the artist himself. Wong started his career as one of the most ardent ideological masterminds of popular cinema.

He was fond of drama series that are very popular in Singapore where he grew up. One of his installations represents an ultimate theatre of

imagination, constructed with the use of objects the author had found, such as posters, different clothing and outfits and a film, displayed as a series of episodes that were filmed in the best traditions of a melodramatic narrative, featuring the artist as the main character in each episode. His experiments with a cinematic image matrix and a mask system (actually, Wong's works make reference to Yasumasa Morimura's photographs, who takes portraits of himself, masterfully masquerading as recognizable cinema characters (one of his most famous pictures is the picture of Scarlett from *Gone with the Wind*, played by Vivien Leigh ("Self Portrait (As Actress), after Vivien Leigh 1", 1996)). Wong's artworks address the most graphic and emotional cinematic works that are situated on the border between surrealism and the film's ability to evoke emotions. His video installation *Devo partire. Domani/I must go. Tomorrow* presents a narrative of Pasolini's film about human passions and phobias that was shot in an ultimately minimalistic manner, using multilayered characters who all are played by Wong himself.

In a sense, this system of multiple guises holds a hidden aspect of orthodoxy, demonstrated by the threefold divine manifestation and its reflection in painting. There is no doubt that a cinematic still life or landscape found in Ming Wong's artworks directly relates to how the pictorial constructions are built up, particularly, in Simone Martini's painting *The Entombment of Christ* where a number of characters duplicate each other. With the characters' facial features that are almost identical, it creates an ultimate image of an action, seemingly repeating itself, of a wide open prospect. In his *Devo partire. Domani/I must go. Tomorrow*, Wong reproduces the principle of panoramic exposition. The same principle is found in *The Hunt* by Paolo Uccello, where he uses a diptych as a system of imaging. In cinematic structure the space is set by default, as in the film it presents a composition and its compositional solution, based on the intraframe editing. However, the dramatic and visual components of the film, as well as the camerawork, may determine its impact and change it into a flat plane. If one refers to the film, stepping over the boundaries of perception, - in other words, focusing exclusively on its action component, - the flat plane that consists of individual frames or separate editing units becomes a part of an image and an adequate reflection of reality, embodying a photographed segment of its true nature.

Uccello uses a principle of time, compressed into two reversible spaces. On one hand, it presents a real battle where the principle of a reality shift becomes obvious (due to the characters that duplicate each other) and on the other hand, in this battle the execution of an idea of the action phase, a subtle presence of a "photo phrase" element can be found. However, the painting itself looks like a rather simple narrative that depicts two 'opponents' colliding. In this sense, it is interesting how Uccello uses the law of a perspective which repeats itself, when the tree crowns in the picture may be interpreted as the film splices, dividing the picture's narrative. A viscous structure appearing due to repetitions and tiresome division, produces the

effect of a cinematic narrative which, in a sense, alludes to a shifted pause, or in other words, to a movement between the statics and the dynamics (a principle used in cartoons for creating an image, unfolded and extended in time).

Spatial relations in cinema are built up in accordance to the laws of action-image and to the variability of its perception within a film, due to or in spite of the author's interpretation. In cinema the background has a very important role. It can perform a function of an actual image, separated from the character, and at the same time, replace the main character in accordance to the dramatic canons of "here and now". For example, the background can become an image of the character, transforming the character into a flat plane, when the environment remains a space. Otherwise, the action of the film can become a provocation for the character and grant him the right to explore the space. In any situation, as an exception the film may appear to be a flat plane when the action is static. However, the film's dynamics are not necessarily determined by the actual movement, but more often by the imaginary state itself that the author created. Within the cinematic context the relations with the image can be built in a such way that allows to correlate the pre-objective space with the objective plane. In this regard, the cinema correlates with a pictorial canvas through a process of evocation of the subject's state. In the process of "decomposition" the subjective state of the image transforms into a functional definition that adds to the adequacy of the image. In other words, the thingness segues into the imagery. The cinema has its own spatial system with various forms of representation. With the help of editing techniques specific psychological and aesthetical effects can be achieved. A feature film represents the spatial "horizon" visible to the audience. The two conventional views – the foreground and the background, the explicit and the hidden view (in a metaphysical sense) create the phenomenon of the narrative and, more importantly, of the emotional shift. The code system that arises from these complex structural relationships within the work directs us toward the perspective-based (within the space of a painting) mode of reading of a literary text. In other words, this spatial division doesn't necessarily include the obvious foreground and background, but represents a segment-saturated structure and determines the artistic merit of an artwork.

The plane of the cinematic fabric, represented by the object that is depicted, doesn't correlate with the plane of the canvas. The reflective property and light quality of the screen is considered to be similar to the rough texture of canvas. Trying to enclose the screen into some kind of imaginary frame which restrains the actions of the object and, in this case, sets limits on the subjective nature of the image, one will see how the action is transformed into anti-action, its development censored by the horizontal and vertical boundaries, which results in the inner dramatic composition being blocked. Contour drawing is one the primary artistic techniques used to put line borders around our images, to achieve the effect of isolation and

constraint and at the same time, to focus on the meaning of things that are depicted.

The cinematic image has a potential to initiate spatial relations due to the two-dimensional nature of the filmic linear system. This potential is defined by the internal horizontal development (or traditional principles of dramatic design) and the trajectory of the author's position (as a result of the filmmaker's intervention, drama begins to unfold vertically, in accordance to an objective world or a surrounding environment, and together with the evolution of the character's behavior). Regarding the photographic intervention into the picture, its imitation and interpretation of the situation, depicted in a photograph, one can conclude that photography sets genre guidelines originating from a specific state recorded by the photographic instrument as a static position of a frame. Through this fixed position of the frame the object's nature can be revealed. The photographic "naturalistic" and hyper-materialism can be artistically recycled within the cinematic structure. In painting materialism is represented by the space where the actions of the objects take place, whereas in cinema it is conveyed through the movement along the mise-en-scene. In other words, due to its spatial discreteness, the photographic statics are used as a primary material in cinema. A camera angle can be described as a combination of a frame and a shot in photography. Cinematic spatial relations always win a victory over the fetishism of the flat plane in photography. Due to this constant photographic "flirting" with the symbols of reality, in cinema the unfolding of the picture's mosaic in a specific local position is replaced by movability of the camera. The photographic direction is focused on the object's position, and the cinematic direction is focused on the object's movement. Alternatively, photography records the phase of movement, whereas the cinema reproduces its trajectory. In this respect, the documentary quality of photography is clearly obvious. In cinema one can understand the theatrical elements beforehand, as if the theatrical elements illustrated the information in the text that had already been predefined. The contour of photographic "object-subject" exists within certain boundaries and defines its specific state, the statics and the inner vector that may vary depending on the light or the camera angle. The cinematic image has a blurred intention due to its activity, articulated by the trajectory of the movement. The object's route is capable of a dynamic development within its planar position. Situated in the space, it travels in accordance to spectator's line of sight that represents the final stage of the artistic (director's) action. The photographic film acts as a filter performing several functions: first of all, it helps to choose the dramatic component for the image; secondly, it helps to highlight a particular scene; and finally, it has an important role in the process of producing the shot which uses technical solutions offered by modern cameras and a creative, artistic mind.

In fact, all of these aspects are found in Ming Wong's work, *Me in Me*. Its title may be regarded as the most precise and clear definition of its content, not only because the artist appears in three different guises (it is a 3-channel

monitor installation), but also because he plays these three roles at the same time. This film is an allegory of artistic “trinity” and a certain divine state, and in a sense, may be explained through the story, in which the spectator is immersed. The film’s structure, where the author acts as a counterpart’s counterpart, calls to mind Sandro Botticelli’s *Adoration of the Magi* (1474-1477) where the composition is organized as a theatrical mise-en-scene, two characters of which deserve special mention. The figure in the far left, a crowning element of the picture, is considered to portray Lorenzo the Magnificent staring arrogantly at the nativity. Another figure at the bottom right is the painter himself, looking at the viewer. Similarities between these two figures are fairly obvious; to some extent, they may be seen as ironical reflections of each other. Lorenzo’s hands are crossed on the hilt of his sword at about crotch level, and the viewers can see the back of his hands. The painter is depicted with his hands slightly raised and crossed, but remaining hidden in his chiton. The figures create an arc that expands beyond the image and not only extends the space of the mise-en-scene, transforming it into an amphitheater, but also intensifies the repeating dynamics of the characters. In his artwork, Ming Wong reconstructs three different eras. The female character, played by Wong, walks through ‘classical’ and ‘modern’ eras and ‘virtual reality’. Each episode of the film displays Wong acting out a behavior of a Japanese woman in conditions specially defined in advance and includes footage of rehearsals and preparations. An extra space, that is ‘virtual’, in a sense, is created. In this space the main character can interpret her actions herself, in her own way. It is obvious, that the artist uses ‘another’ in the picture as a method for distancing.

Similarly, Eija-Liisa Ahtila in her work *ME/WE, OKAY, GRAY* explores the issues of identity and considers the complex nature of human interactions which is shown in a tree-part narrative. The film uses two on-screen personas, creating some kind of a dualistic system that evokes anticipation of a pictorial aspect and a possibility of fixation. Following the ideas of Michel Foucault, Hubert Damisch writes, “Is it possible to establish a link of implication (or succession) between the two modes of representation [in Ahtila’s films the 180-degree rule is expressed in such a way that the characters seem to speak monologues, very rarely entering a dialogue or creating an effect of a single utterance] the visual and the discursive? Or should we, on the contrary, recognize them to be mutually alien, and wrongly associated by language, which has the same term apply to both? The question is of theoretical interest, since it concerns the general essence of representation, understood as the element in which the sign finds its privileged place. But it is also of historical interest, insofar as it may be claimed that the era of discursive representation – founded upon substitution – succeeded an age in which representation was, on the contrary, regarded as repetition, a theater of life, a mirror of the world.” (Damisch, H. (2002). *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*. (J. Lloyd, Trans.). Stanford, California: Stanford University Press.) The effect that Ahtila is using in her film explains his Damisch’s idea in a very interesting

way. Damisch stated, "When one looks at a certain object only in so far as it represents another, the idea one has of it is the idea of a sign, and that first object is called a sign." (Damisch, H. (2002). *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*. (J. Lloyd, Trans.). Stanford, California: Stanford University Press.) On one hand, Ahtila employs a melodrama's classical method when the characters talk about their feelings and emotional states, and yet on the other hand, she inserts an element of a television narrative, when a "talking head" appears and begins explain the narrative to the viewer. The fundamental motives of Ahtila's work are the motives of self-portrait and automatic writing. In a sense, it is intimate, and it doesn't make any reference to a tabooed image matrix. The gap between the artist and the spectator almost entirely disappears. The perceptual consciousness is being penetrated as the characters behavior becomes more disorganized and is gradually displaced by the landscape. The film alludes to methods, used by director Eugène Green, who usually prolonged close-ups for as long as possible in order to provide an explanation that precedes monologues/dialogues and shots of a landscape, where the emphasis on a natural, architectural structure and transitions has more influence on perception and impressions that are almost tactile, rather than on the monologic message. In a sense, it is a version of a 'New Sincerity', an attempt to revive the evocativeness that has no limits. It brings the spectators back to Robert Bresson's films and at the same time challenges the audience to try to explore a new area of cinematic reality, a terrain situated somewhere between the works of Albert Serra and Miguel Gomes. Embracing both new states of reality and new editing opportunities, Ahtila transfers a traditional melodrama into the space of a visual text where the image has no advantage over the text, but still, the narrative is replaced by the text. The transfer to the contextuality implies a version of a qualitative shift that relocates the image's meaning to the introduction. In this respect, Ahtila introduces an image that has been displaced by the text. On one hand, Ahtila certainly refers to the tradition of Chantal Akerman's early films in which the gap between the action and the character's behavior remains relevant throughout the time that character spends within the space. As soon as he steps beyond this space, a certain dissymmetry in the narrative is born. This dissymmetry involves a specific type of narrative that extends beyond its frames and reproduces the effect of hyper-narrative, referring to the narrative boundaries.

Luther Price also explores the boundaries of narrative, using the classic features of a Super 8 film for the realization of a supermythological narrative, in essence, reconstructing a diary as a visual composition of a still life. Price considers a still life a specific image in which the objects act in such a way that the image of the outer world is reproduced through their "missing" narrative. In this respect, Price regards the history of his relationship with his mother as a still life narrative. He is hiding the literal interpretation of the story's meaning, making the narrative ultimately symbolic, as the camera only shows the objects (a doll, a street, his mother's hand, an ice-cream etc.). The meaning

organizes the story like a conventional composition, displaying the capability of a diary to become a discrete narrative maze of a person's life that operates both within a minimalistic rhythm, when one and the same sound is constantly repeated and the emotion becomes more and more intense, and within the effect produced by the image itself due to the distinctive style of the films shot on Super 8, with the grain and the unique color palette that call to mind early photographs in which very often the character is missing because of his death (for example, in the early 20th century it was popular to take photographs of the recently deceased people; at times the dead were dressed to look like famous personages of that day). Price, however, creates a certain form of depersonalization, an another's version of his mother. The symbolic chain is built in such a way that an allusion is made to a diary film which reproduces Mekas's style and Lamorisse's poetic imagery. A concealed Oedipus complex that shows through in Price's artwork is expressed via the extreme particularization, the deficiency of face shots, the evidence of his mother's presence (for example, the shots of her hand, her ring and her scarf) and a distorted and retarded speech that is constantly repeated throughout the narrative.

This kind of endless narrative and the allegory of a surreal reality may become a very good description for *Pegasus Dance*, the artwork of Spanish artist, Fernando Sánchez Castillo. This film has a very simple narrative and shows two riot trucks performing a ballet composition. In a sense, Castillo's film refers to the verge of a myth and visualizes Hubert Damisch's idea. Damisch wrote that all kinds of signs "belong to complexes, historically constituted systems, in which the lateral link between one sign and another is more important than the direct, vertical link between signifier and signified by which a symbol is currently defined." (Damisch, H. (2002). *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*. (J. Lloyd, Trans.). Stanford, California: Stanford University Press.)

The impression of the cinematic fabric is always distinctive and creative, as it represents the processes of reading, perusing and examining which take place in an undefined sequence. As Maurice Merleau-Ponty pointed out, first perception can be spatial only if it correlates with the orientation that had preceded it (Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. (C. Smith, Trans.). London and New-York: Taylor and Francis e-Library.) In the world's plane, the artist-viewer-author makes an instant shot absorbing the reality, and then tries to reproduce the reality in the form of space. The implementation of the artwork includes a spatial experience, as the text carries meaning, only that its structural design is a plane. The graphical text can be a plane due to its meaning, or to be precise, due to its nominal symbol that doesn't yet include the signification. The process of signification begins with the transfer of the meaning to the space. Transformation of the image into visibility is a long-running process of an undulant transition from plane to space. In this case it is the primary position of both the plane and the space that we are discussing. They are yet to be defined in terms of image and

text. Even at the early stage of composition, a literary text can be considered a space, as it is closely connected with the thought. The text that extends beyond the thought can easily be transformed into an image which is not necessarily a negative characteristic. It depicts the text as an image segueing into a graphic text. In this regard, the image intensifies and broadens its impact and acquires the elements of contextualization (which should not be confused with contextuality that, although pointless sometimes, still acknowledges the existence of letters and further linguistic connotations). This is where the problem of perception related to the primary and secondary images (or meaning and signification) arises. Basically, a literary text which is included in the image may be perceived as an additional element, initiating the process of signification. It can be referred to as both the author's and as a spatial explanation which is a part of the viewer's consciousness. At the same time, the meaning of the word itself adds an additional definition to the image, if there is no connection between the symbol of the image and the explanation or the additional element presented in the text. Of course, we are discussing the text's transformation into image, or the word's absolute power to eliminate the image and to modify the text, transforming it into an element of an ultimate visualization. In Ahtila's work transferring from action to text helps to reduce the pathos of the *mise-en-scene*, even though the artwork itself provides a critical outlook and is highly expressive.

Vladimir Logutov also works with the text. On one hand, it is a negative visual narrative. Its "negativity" is explained by the fact that the artist presents his artwork as a drawing that traces the auxiliary movements of his hand and also through a "motion negative". I would like to consider this negative drawing as a version of another. "Another" here may be seen in the artistic behavior that again transfers the real image into the conventional one. Logutov records the positions, as well as the movements of his hand while drawing. This record of the "technical" movements may be regarded both as a form of distancing, and at the same time, as an allusion to this distancing. Meanwhile, it is not the drawing itself, but an effect of the drawing on which our attention is focused. It creates the drawing's substitute, the drawing's "another" that is, in a sense, a fake. It is not only a painting anymore; it is drawing of the painting. The artist seems to be compromising his own integrity, as he uncovers the gesture of painting and its hidden components. Coyness and chasteness on one hand and an extreme "pornography" on the other hand – Logutov records these two opposing states of the image. This antinomy supports the idea of "new painting" that is rejecting itself. This self-rejection may be regarded as a self-sacrifice made to achieve a void state; a manifestation of ideology of "arte povera"; a form in search of a fresh meaning, or on the contrary, a manifestation of meaninglessness and experience of the advantages of the image. It is a super-image, and at the same time, an attempt to transform it. In a sense, it exposes the pain of the image, as a negative can be interpreted not only as an inside-out of something, but first of all, as an antonym for the positive picture. In its own way it represents an

impossibility of the text, its dissolution, like a canvas by Lucio Fontana, almost torn. The movement can be a form for visual relations and the turning of visual relations into void.

Anri Sala employs methods of a historical fiction film, in which a national event is characterized through an individual's memory, and the author's position of 'the other' is clearly enunciated. The space where characters are placed physically is conventionally surreal. This provokes action and creates a wide range of sensations and perceptions. Sala uncovers special codes of an image to evoke senses. He speaks from a position of the author who carries his sensibility over to the affect and fetish. In fact, any desire or feelings are connected to anticipation and longing for new emotions, and Sala is especially focusing on this form of transfer. On one hand he focuses on an image that is predictable. The film about 1395 days highlights the image that provokes the spectators, guiding their attention toward the film's exposed and unguarded text.

The paradox lies in the unexpected phenomenon that one can find in Sala's films and that can be described as "voiding" of an image. Cinematic image, directed towards the void, means that the author is rejecting the emotional response and, to be more specific, is looking for ways to replace it. As a matter of fact, Sala remains within the specific state of the film's sensibility when an opportunity for image deconstruction appears. Sala strongly believes that sensory perception is the only kind of perception that exists. This is why perception of one's physical body and its ability becomes a way to expand the space of the frame. In this respect, the author steps far beyond the responsive perception and literal interpretation of an image; body-body, face-face, organ-organ and so on. This method, that attracted Sala's attention, may be described as the ability to move the body or the face of a person through the landscape. On one hand, it represents a trajectory of an action while, on the other hand, it reenacts the situation where no additional meaning can be added to the picture.

Alexey Korsi uses a similar 'voiding' technique. His artwork *Love Letters* consists of a text which, in spite of its extreme visibility and expressiveness, is brought to the point of total erasure, an "absolute zero". The love letters addressed to Alexey Korsi are templates written in a genre of a picaresque novel. It might be the artist's mockery or it might be a manifestation of an extreme sensitivity toward the text's lack of depth which makes it impossible for the artist to run the whole gamut of emotions and to express love fully. In a sense, Korsi's text is a fake; it is an inside-out and, in effect, a 'non-sense'. When the text is read and its meaning purposefully cannot be captured, an unusual effect arises, the effect of *another*.

It is very close to Metz's ideas, who wrote, "In all of this, the filmic state and the conscious phantasy clearly belong to waking. To waking but not to its most characteristic manifestations. It suffices to compare them to other states of waking and notably to those summarized by the word *activity* in its ordinary sense, with its connotation of doing things and moving about. Film

viewing, like daydreaming [interestingly, Korsi's work is arranged in such a way that the narrative of the letter can be perceived as the film's narrative, with its own florid climaxes and a dream that became an imaginary foundation upon which the whole text was built], is rooted in contemplation, and not an action." (Metz, Ch. (1976). *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. (Baltimore: Johns Hopkins University Press). Korsi's imitation of viewing and reading is translated into a universal language. Korsi is discussing the imaginary, or to be more precise, a visualization and anticipation that see no end in sight, because its conventional visuality is restrained by the simplicity and repetitiveness of the text. The position of the viewer/reader becomes obvious in their ultimate unity with the text while at the same time they are also disattached from it. The text's simplicity makes literal interpretation absurd. In this respect, it demonstrates its "otherness".

Heinz Emigholz created a visual text where he imitates an observer and a voyeur, using techniques, employed for diary writing. This voyeuristic method is found in all of his works where he creates a situation of substitution. This is similar to Nikolay Onischenko's *Panic of Looking*, a mockumentary in which reality is divided into multiple segments of photographic memory, a miracle and a rescue, with the artist's view remaining the most important part of it. It is the another's view of *another*.

Karina Karaeva

Другое другого и невозможность реальности.

Используя возможности живописи кинематографисты и видеохудожники переходят в формат новых возможностей изображения.

Мне бы хотелось рассмотреть вопрос другого как нарушение состояния живописных канонов при безусловном их использовании.

Рассмотрев каждую из работ согласно ее нарративному развитию, а также заимствованию в кодах живописи, можно представить, что система «другого» выражается через бессознательный переход от статики живописи к динамике

Минг Вонг. Я во мне.

Используя возможности живописи, а также безусловно понимая кинематографические ребусы, о чем я буду говорить позже, мне бы хотелось рассмотреть Вонга в традиции живописи Поля Дельво.

Его работы можно рассматривать также через призму кинематографа, однако более нарративного, чем, к примеру, работы Ман Рея. Репрезентация столь важная для Дельво, когда он выстраивает композицию таким образом, что возникает иллюзия зеркала, удвоения, двойника. Мизансцены картин Дельво наполнены в большей степени так, как направлен взгляд зрителя. В некотором смысле Дельво продолжает идею фильма, как бесконечного повторения, как кульминации, которая стремится к собственной завершенности в ситуации, когда пустота кадра заполняется персонажами-деревьями, персонажами-цветами, деталями, возбуждающими сознание зрителя до состояния экстаза, когда композиция, сформированная из ренессансного пейзажа, разрушенной линейной перспективы, полипластичная структура переносит автоматическое зрение в возможность рассматривания и повторения, возвращения его в стадию зеркального отражения некой космической, но одновременно искусственной реальности. Выстраивая повествование как перевернутую панорамы, Дельво безусловно использует повторение. Его героини многократно увеличенные в собственной амбиции присутствия и свидетельства «обслуживают» идею имитации изображения, ее предельной сюрреалистичности и магии. Автоматические формы в повторенных персонажах превращаются в многочисленные экспрессивные вариации поведения и выстраивания мизансцены в пространстве. Повторение, удваивание элементарного по сути изображения, знаков реальности, то есть пространства, которое окружает персонажа символизирует развитие времени из прошлого в настоящее. С этой категорией работает Минг Вонг, исследующий характер динамических отношений. Работая с пространством, Дельво перенасыщает его, Вонг использует похожий метод, так как

воспроизводит такую систему отношений внутри изображения, когда герой – альтер-эго художника и есть сам художник. Вонг начинал как один из идеологов массового кинематографа. Он увлекался сериалами, столь популярными в Сингапуре, где вырос художник. Одна из его инсталляций представляла собой тотальный театр воображения, построенный из найденных объектов в виде афиш, одежд, и фильма, выходящего серия за серией, выполненного в лучших традициях мелодраматического повествования, в каждом из которых главную роль исполнял художник. Его эксперименты с кинематографической матрицей изображения и системой маски (кстати, здесь можно продолжить сопоставлять Вонга и фотографа Ясумасу Моримура, который как известно переснимал сам себя в образах знаменитых кинематографических героев (в частности, одна из самых знаменитых фотографий – Вивьен Ли в исполнении Скарлет в фильме «Унесенные ветром» (Автопортрет (Актриса) после Вивьен Ли 1, 1996))

В своих работах Вонг обращается к наиболее очевидным эмоциональным кинематографическим работам, существующим на границе сюрреализма и чувствительности фильма. Его видеоинсталляция «Теорема» представляет собой повествование фильма Пазолини, посвященного человеческим страстям, фобиям, снятый предельно минималистично, с использованием многофактурных персонажных образов, за реализацию которых Вонг берется в одном лице – каждый роль он выполняет самостоятельно.

Эта система многоликости, в некотором смысле несет в себе скрытый ортодоксальный аспект, достаточно вспомнить трехчастность божественного проявления и отражения этой идеи в живописи. Безусловно, кинематографический натюрморт, или пейзаж, к которому обращается Минг Вонг в большей степени соотносится с тем, как живописный конструкции выстраиваются, в частности, на полотне Симоне Мартини «Погребение Христа», на котором очень многие персонажи дублируют друг друга – физиогномические данные почти совпадают, создавая тотальное изображение как будто бесконечно повторяемого действия, почти развернутой панорамы. Симптоматично, что Вонг также воспроизводил принцип панорамической экспозиции в работе «Теорема». Этот принцип можно увидеть в работе Паоло Учелло «Охота». Художник использует диптих как систему изображения.

В структуре кинематографа пространство задано по определению, так как пространство фильма – это композиция и композиционное решение, которое основывается на действии внутрикадрового монтажа, но драматургия, операторская работа, изобразительное решение могут варьировать его действие и переводить в состояние плоскости. Если рассматривать фильм вне границ восприятия, то есть исключительно в действии произведения, то плоскость в качестве кадра, отдельной монтажной единицы входит в состав изображения и становится

адекватным отображением реальности — формой сфотографированного сегмента природы действительности.

Учелло использует принцип времени, сжатый до состояния двух реверсивных пространств. С одной стороны – действительная битва, в которой можно увидеть принцип смещенной реальности, так как персонажи во-первых, повторяются, то есть дублируют друг друга, с другой – в действии битвы можно заметить реализацию идеи фазы движения, то есть некоторый элемент фотофразы. Однако сама картина представляет собой как будто простое повествование, наступление двух фронтов друг на друга. В этом смысле, любопытно, что Учелло использует закон повторяющейся перспективы, кроны деревьев, дробящих повествование холста, расположены таким образом, что их можно интерпретировать как склейки пленки. Довольно вязкая структура, за счет повторений и навязчивого дробления производит эффект кинематографического повествования, в некотором смысле, - это аллюзия сдвинутой паузы, то есть движения между статикой и динамикой, в некотором смысле мультипликационный принцип, то есть метод развернутой, продолженной во времени картинки.

Пространственные отношения в кинематографе выстраиваются по законам действия образа и его вариативного восприятия внутри картины — благодаря или вопреки авторской интерпретации. Большое значение в кинематографическом произведении отводится действию фона, который, впрочем, способен как исполнять функции действительного изображения, дистанцированного от персонажа, так и становиться главным в данный момент героем, по крайней мере, действующим по законам драматургии «здесь и сейчас». Так, например, фон может быть категорией персонажа, который таким образом берет на себя функции плоскости, а пространством остается окружающая среда; или же действие в картине становится провокацией для героя, получающего право осваивать пространство. В любом случае, фильм воспринимается как плоскость в исключительных случаях, когда действие неподвижно, однако его динамика не всегда определяется фактическим движением, чаще это воображаемое состояние. Таким образом, в кинематографическом контексте можно выстроить такие отношения с образом, которые позволяли бы соотнести допредметное пространство с объективной плоскостью. В этом отношении кинематограф соотносится с изобразительным полотном в процессе эвокации состояния предмета. Предметное состояние изображения превращается вследствие процесса «разложения» в такое функциональное определение, которое добавляет автономность образу. Иными словами, предметность превращается в образность.

Кинематограф обладает особой пространственной системой, допускающей всевозможные формы репрезентации. Благодаря монтажным приемам можно добиться не только определенного

психологического, но, прежде всего эстетического эффекта. Художественный фильм представляет тот пространственный «горизонт», который видит зритель. Таким образом, два условных плана, передний и задний, или читаемый и прочитываемый, явный и скрытый в метафизическом смысле, создают феномен сюжетного, и, прежде всего, эмоционального сдвига. Система кодов, которая возникает вследствие этих сложных структурных отношений внутри произведения, задает перспективное (в пространстве живописи) чтение художественного текста. Одним словом, это пространственное деление, не обязательно включающее в себя очевидные «передний» и «задний» планы, а вообще сегментарно-насыщенную структуру, определяет художественную значимость отдельного произведения.

Плоскость кинематографического полотна как объекта изображаемого не соотносится с плоскостью холста. Отражающее свойство экрана, его световое качество номинально аналогично жесткой фактуре холста. Если представить экран в обрамлении, в своеобразной воображаемой рамке, «сковывающей» действие объекта как такового, а также в данном случае субъективную природу изображения, то действие превратится в анти-действие, так как его развитие, цензурированное горизонтальными и вертикальными границами, блокирует внутреннюю драматургию. Контур – один из первичных живописных приемов, использующийся для заключения образа в границы линии и достижения эффекта замкнутости, скованности и в то же время концентрации на значении изображенного.

Потенциал изображения в кинематографе таков, что активизирует прежде всего пространственные отношения, так как линейная система фильма двумерна; он определяется горизонтальным внутренним развитием (традиционное действие драматургических законов) и траекторией авторского положения (здесь вследствие вмешательства автора-режиссера, драматургия приобретает характер вертикального развития, прежде всего в зависимости от предметного мира, то есть от окружающей среды, а также от эволюции поведения персонажа).

Продолжая возможность фотографического вмешательства в картину, или имитации фотографии, или последующей интерпретации в ситуации фотографического изображения, можно сказать, что для фотографии как жанровой характеристики условности первостепенно это состояние, которое посредством действия фотографического инструмента, можно зафиксировать как статичное положение кадра. Именно при условии этого статичного положения проявляется природа объекта. Натуралистичность, гиперматериальность фотографии в кинематографической структуре поддается художественной переработке. Одновременно материальностью в живописи является пространство, в котором действуют объекты, а в кинематографе –

перемещение вдоль мизансцены. То есть, фотографическая статика используется в кинематографе как первичный материал, так как она обладает свойством пространственной дискретности. Ракурс в фильме обнаруживает себя как компиляция кадра с планом в фотографии. Фетишизм плоскости в фотографии всегда проигрывает пространственным отношениям в кинематографической условности. Это постоянное фотографическое заигрывание со знаками реальности, раскладывание мозаики изображения в конкретном локальном положении в кинематографе замещается подвижностью камеры. Фотографическая направленность концентрируется на положении, тогда как кинематографическая – на движении. С другой стороны, фотография фиксирует фазу движения, а кинематографические средства воспроизводят траекторию движения. В этом отношении документальность фотографии очевидна, — кинематографическая «театральность» всегда предсказуема, она будто иллюстрирует уже существующую в тексте формацию. Фотографический объект-предмет в заданных границах обладает контуром, который определяет его особое положение – статику, внутренний вектор которой меняется в зависимости от света или ракурса. Кинематографический образ наделен размытой интенцией по причине собственной активности, прописанной траекторией движения; маршрут объекта способен к динамике в плоскостном положении – в пространстве он перемещается в зависимости от взгляда зрителя как окончательной фазы артистического (режиссерского) действия. Фотографическая пленка действует как фильтр, исполняющий несколько функций: во-первых, выбор драматургии изображения, во-вторых, вычленение конкретного эпизода, в-третьих, обработка эпизода техническими средствами фотокамеры и художественным сознанием.

Собственно, все эти аспекты использует Минг Вонг в своей работе «Я во мне». Это название на самом деле является наиболее полной экспликацией содержания, не только потому, что художник использует свое собственное тело в каждой из частей («Я во мне» - это трехканальная видеоинсталляция), но также являясь в трех разных образах одновременно. Эта аллегория троичности и некоторого божественного состояния, в некотором смысле объясняется и повествованием, в которое Вонг погружает зрителя, и сама аналогичная схема, в которой он действует как двойник двойника, располагает, в частности, к размышлениям относительно изобразительных совпадений с работой Сандро Боттичелли «Поклонение волхвов» (1476-1477), выстроенной как театральная мизансцена, два персонажа в которой заслуживают отдельного упоминания. Это левая фигура, венчающая повествования внутри картины, по видимости Лоренцо Великолепного, который смотрит дерзко в сторону действия в красной куртке и правая – сам художник, обернувшийся в сторону зрителя. В той и другой фигуре можно найти сходства, точнее в определенном смысле

ироническое зеркальное отражение. Руки Лоренцо скрещены на уровне паха так, что видны тыльные стороны ладоней, Боттичелли чуть приподнял руки, также их скрестив, однако спрятал кисти внутри своего хитона. Фигуры создают своеобразную дугу вне изображения, которая не только расширяет мизансцену, превращая ее в амфитеатр, но прежде всего усиливает внимание на повторяющихся в своей динамике персонажах.

Вонг в своей работе «Я во мне» воспроизводит три «эпохи». Главная героиня в исполнении художника проходит через классическую, современную эпохи и виртуальное пространство реальности. В каждой из частей Вонг инсценирует поведение японки в специально заданных условиях, а также включает эпизоды репетиций и подготовок. Таким образом возникает именно возможность создания дополнительного пространства, в определенном смысле виртуального, в котором присутствует героиня и сама же себя интерпретирует. Другой как метод отстранения здесь наиболее очевиден. Также как в работе Эйи-Лиисы Ахтилы «Я/Мы, хорошо, серый» исследует вопросы идентичности и через трехчастность повествования рассматривает сложность взаимодействия между людьми. Присутствие именно двух персонажей, некая дуалистическая система снова настраивает на живописный аспект, на возможность фиксации. Как пишет Юбер Дамиш вслед за Мишелем Фуко: «Может ли между двумя порядками представления (в фильме Ахтилы эффект восьмерки выражен таким образом, что персонажи как будто высказываются монологично, редко вступая в диалог, либо создавая эффект одиночного высказывания – К.К.), зрелищным и дискурсивным, установиться связь импликации (или вывода?) Или, наоборот, следует усмотреть в них две чуждые друг другу фигуры, обманчиво объединяемые языком в одном слове? Этот вопрос имеет теоретическое значение, так как прикасается к общей сущности представления, понимаемого как стихия. Где знаковое мышление находит себе наилучшие условия. Однако он имеет и исторический интерес – во всяком случае, в меру нашей убежденности в том, что эра дискурсивного и основанного на замещении представления пришла на смену эпохе, когда представление, наоборот, выглядело как повторение, театра жизни, зеркало мира» (Юбер Дамиш. Теория /облака/. набросок истории живописи. «Наука», СПб, 2003, стр.101). Эффект, который использует Ахтила в фильме также довольно интересным способом эксплицирует идею Дамиша о том, что «когда некоторый объект рассматривается лишь как представляющий другой, идея этого объекта есть идея знака, причем этот первый объект и называется знаком» (Дамиш, там же, стр. 95). С одной стороны, Ахтила использует классический прием мелодрамы, в которой персонажи рассказывают о своих чувствах и состояниях, с другой – вводит элемент телевизионного повествования, когда возникает говорящая голова, объясняющая повествование. Мотив автопортретирования и автоматического письма

для Ахтила здесь остается принципиальным. В определенном смысле, интимное, то есть не озирающееся на табуированную матрицу изображения. Разрыв между художником и зрителем практически исчезает. Способ проникновения в перцептивное сознание происходит по степени деорганизации поведения персонажа и его вытеснения пейзажем. Здесь возникает аллюзия к режиссеру Эжену Грину, который как правило долго выдерживает крупные планы работающие как экспликация предшествующая монологу/диалогу и изобразительный ландшафт, где выделение природно-архитектурной структуры и переходов больше влияет на восприятие и почти тактильное впечатление, чем монологическое послание. Это в некотором смысле версия "новой искренности", попытка реанимировать чувственность, у которой нет границ, то есть с одной стороны, вернуться к кинематографу Робера Брессона, с другой - попытаться освоить новое пространство кинематографической реальности - между Альбертом Серрой и Мигелем Гомешом. Переживая традицию нового состояния реальности, возможностей монтажа, Ахтила использует вариацию состоянию переноса традиционного жанра мелодрамы в пространство такого визуального текста, когда нет образного преимущества, однако текст вытесняет повествование. Перенос в контекстуальность означает версию такого категорического качественного сдвига, который переносит значение изображения в его предисловие. В некотором смысле, Ахтила вводит категорию изображения, вытесненного текстом. С одной стороны, Ахтила, безусловно, обращается к традиции Шанталь Акерман, точнее традиции ее ранних фильмов, в которых разрыв между действием и поведением персонажа остается актуальным в тот период времени, когда он пребывает в пространстве; в тот момент, когда он выходит за его пределы - возникает некая асимметрия повествования. Эта асимметрия как раз предполагает определенный тип повествования, выдвинутый за его пределы, то есть воспроизводит эффект гиперповествования, таким образом используя ситуацию границы нарратива. С этой границей также работает Лютер Прайс, использующий возможности изображения Super8 в реализации идеи нового, сверхмифологического повествования, основанного на реконструкции дневника как визуального натюрморта. Прайс берет идею натюрморта, то есть специфического изображения, в котором объекты действуют таким образом, что воспроизводят образ мира через свой внутренний "отсутствующий" нарратив. В этом смысле, Прайс пересматривает свою собственную историю взаимоотношений с матерью как натюрмортный нарратив. Сокрытие буквального воспроизведения смысла повествования, его предельная знаковость - Прайс демонстрирует лишь объекты - кукла, улица, рука матери, эскимо и тд, который складывается в повествование как условный набор, эксплицирующий возможность дневника как дискретного нарративного лабиринта, который действует одновременно в ритмике минимализма,

когда один и тот же звук повторяется несколько раз подряд, нарастая в своей эмоциональной волне с другой - эффект, который производит само изображение, безусловно обладая своеобразной стилистикой фильмов, снятых на Super8, когда зерно, очень своеобразная палитра кадра, располагает к ранней фотографии, часто фотографии, на которой отсутствие героя обусловлено его смертью (в начале XX века были очень популярны фотографии умерших людей, имитирующих живых персонажей). Однако Прайс стремится к определенной деперсонализации, версии другого собственной матери. Символическая цепочка выстраивается таким образом, что возникает аллюзия дневникового фильма почти в стилистике Мекаса и поэтической образности Ламориса. Скрытый Эдипов комплекс, который просвечивает в работе Прайса, выражен в частности в предельной детализации, в отсутствии лица, в знаках присутствия матери (рука, кольцо, платок и тд) и совмещенном, замедленном, искаженном тексте, бесконечно повторяющемся через все повествование. Это бесконечное повествование и аллегория сюрреалистической реальности также свойственна работа испанского художника Фернандо Санчеса Кастильо "Танец пегаса". Этот простой в своей повествовательности фильм, фильм, в котором исполняют танец поливальные машины. В определенном смысле, фильм Кастильо – это пределы мифа, визуализация идеи Юбера Дамиша: « Различение священного и мирского предполагает постоянно обновляемое распределение предметов и существ, и со знаками священного дело обстоит так же, как и со всеми прочими знаками: они принадлежат к исторически сложившимся совокупностям, системам, где поперечное отношение знак-знак преобладает над прямой, вертикальной связью между означающим и означаемым каковой определяется символ (Юбер Дамиш. Теория /облака/. набросок истории живописи. СПб, Наука, 2003, стр. 78-79)

Так, впечатление от изобразительного полотна всегда оригинально как состояние чтения, прочитывания и вглядывания, последовательность которых произвольна. Морис Мерло-Понти пишет о том, что «первое восприятие может быть пространственным, только соотносясь с той или иной ориентацией, которая ему предшествовала» (Морис Мерло-Понти. Феноменология восприятия. СПб, Ювента, Наука, 1999, стр.74)

В плоскости мира, художник-зритель-автор, прежде всего, делает мгновенный снимок, поглощая реальность, а потом пытается воспроизвести реальность как пространство. Реализация произведения уже включает пространственное переживание, так как Текст прежде всего, несет смысл, только его план, схема является плоскостью. Изобразительный текст может быть плоским вследствие собственного

значения, а именно номинального знака, который еще не включает означивания. Перенесение значения в область пространства изображения знаменует начало означивания. Так трансформация образа в визуальность является длительным процессом волнообразного перехода из плоскости в пространство. В данном случае речь идет о первичном положении и плоскости, и пространства, которые еще не определены с точки зрения образа и текста. Литературный текст есть пространство уже на стадии замысла. Он тесно связан с мыслью, поэтому, если начинает существовать вне ее, то превращается в изображение, что не является негативным формальным признаком, но характеризует текст как образ, переходящий в состояние изобразительного текста. В связи с этим образ добивается более широкого диапазона воздействия помимо изображения, но также наделяется элементами текстуализации, но не текстуальности, иногда бессмысленной, что не отрицает наличия буквы и соответственно дальнейших лингвистических коннотаций. Возникает проблема восприятия, связанная с первичностью и вторичностью изображения, то есть снова со значением и означиванием. В принципе, включенный в изображение литературный текст способен быть воспринят как дополнение, то есть означивание — здесь он является экспликацией, как авторской, так и пространственной, а именно принадлежащей сознанию зрителя. Также само значение слова придает образу дополнительное определение, если не происходит смысловой коммуникации между знаком изображения и текстовым объяснением или дополнением. Безусловно, речь не идет о превращении текста в изображение, то есть такой гегемонии слова, которая нивелирует образ, но также модифицирует текст, превращая его в элемент тотальной визуализации. Перенос у Ахтилы – с действия на текст, означает снижение пафоса мизансцены, несмотря на собственную предельную критичность и выразительность.

Владимир Логутов также как будто работает с текстом. С одной стороны – это негативное изобразительное повествование. Его «негативность» с одной стороны в том, что художник предъясвляет изображение через рисунок фиксации вспомогательных движений в качестве оригинала, а также как «моторный негатив». Хотелось бы рассмотреть это негативное рисование как версию другого. Другой здесь прежде всего в художественном поведении, снова переводящим действительное изображение в условное. Логутов фиксирует положение и динамику руки при рисовании, фиксация этих вспомогательных движений является с одной стороны формой отстранения, с другой – аллюзией этого отстранения, так как создается только эффект картины, ее замена, ее в некотором смысле фальшивка и ее «другой». Это уже не живопись, это рисование живописи. Художник изменяет себе, так как выявляет жест живописи, ее скрытое. Сокрытость или стеснение, предельная «порнография» изображения – два антиномичных

состояния, которые фиксирует Логутов. Эта антиномия обслуживает идею новой живописи, которая отказывается сама от себя. Отказ как жертвенность в пользу нулевого состояния, как идеология *arte povera*, как форма, находящаяся в поиске новых смыслов, или наоборот манифестация бессмысленности и переживания образного преимущества, сверхобраза, попытки его преобразования. В определенном смысле – это демонстрация боли изображения, так как любое негативное означает не только оборотную сторону, но прежде всего антоним позитивного изображения. В определенном смысле – это невозможность текста, его растворение, почти разорванный холст Лучо Фонтана. Движение как форма визуальных связей, как обнуление.

Анри Сала использует метод исторического фильма, в котором проявлен национальный характер, особенности индивидуальной памяти, а также очень важный аспект, который связан с артикуляцией позиции художника как другого. Условно сюрреалистическое пространство, в котором находятся герои, провоцирует действие и использует эффект новой чувственности.

Сала предъясвляет своеобразные коды изображения и фиксации чувственности. Его высказывание связано с позицией автора, который переносит собственную чувственность в аффект, в фетиш. На самом деле, естественно, что любое желание связано с предвосхищением его чувственности, с его томлением. Сала занимается именно этой формой переноса. С одной стороны - он работает с предсказуемым изображением – история 1395 дней - когда зритель видит то изображение, которое его провоцирует, обнаженный, незащищенный текст. Здесь парадоксальным образом происходит то неожиданное в случае с фильмами Сала, что сейчас можно условно обозначить как обнуление изображения. Обнуление изображения в кинематографе означает в том числе авторский отказ от чувствительности, точнее поиск возможностей ее замены. На самом деле Сала вращается в том состоянии чувствительности фильма, где возникает возможность деконструкции изображения. Сала настаивает на том, что нет иного восприятия, кроме восприятия чувственного. Именно поэтому восприятие возможностей тела становится способом расширения пространства кадра. В этом смысле автор выходит за пределы пределы ответственного восприятия, то есть буквального считывания изображения как буквального. Тело- тело, лицо-лицо, орган-орган и так далее. На самом деле возможность перемещения по пейзажу тела, лица, - метод, интересующий Сала. То есть с одной стороны - траектория действия, с другой - воспроизведение той ситуации, когда невозможен дополнительный смысл.

Похожим принципом обнуления пользуется художник Алексей Корси. Его работа «Любовные письма» - это степень текста, который несмотря на свою предельную визуальность и

выразительность, обнуляется художником до состояния пустоты. Любовные письма, написанные адресату Алексею Корси представляют собой шаблон в жанре плутовского романа. С одной стороны насмешка художника, с другой – предельная чувствительность к недостаточной глубине текста, через который нельзя выразить отношение и любовь. В определенном смысле текст, высылаемый Корси, - это опять фальшивка, обратная сторона текста, его не-значение. Возникает странный эффект, эффект другого, когда текст прочитывается, но не передает значение. Почти по Метцу: «Во всех своих проявлениях фильмическое состояние и сознательный фантазм, бесспорно, принадлежат бодрствованию. Бодрствованию, но не его наиболее характерным проявлениям. Достаточно только фильмическое состояние и фантазм сравнить с другими состояниями бодрствования, особенно с теми, которые охватываются словом «активность» в его обычном смысле, с его практическими и деятельными коннотациями. В основе просмотра фильма, как и в основе сновидения наяву (работа Корси устроена таким образом, что повествование письма можно считать как повествование кинокартины, со своими витиеватыми кульминациями и сновидение, как выдуманную основу при создании конкретного текста – К.К.), лежит созерцание, а не действие» (Кристиан Метц. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010, стр. 161). Имитируя просмотр и чтение, так как оно скорректировано под универсальный язык, Корси говорит о воображаемом, то есть о представлении и ожидании, конца которого нет, так как его визуальность условно, она купирована именно простотой текста, его повторяемостью. Позиция зрителя/читателя в предельной сплоченности с текстом и одновременно в разобщенности, так как его простота определяется невозможностью буквальной интерпретации. В этом в том числе проявляется его особенность инаковости. Как визуальный текст Хайнца Эмигхольца, который использует принцип дневника, то есть имитации себя как наблюдателя и вуайериста. Этот вуайеристический принцип присутствует в каждой работе как ситуация замены, также как у Николая Онищенко в «Фобии взгляда», мокьюментари, в котором реальность дробится на сегменты – фотографической памяти, чуда и спасения, в которых главное – взгляд художника, как взгляд другого на другое.

Карина Караева