

ART AKTIVIST

Журнал

Спецредакторы

Медиаотека

Сообщество

Искусство вне «музея»: между эстетическим и остросоциальным

Jul 20, 2012 0 3 336 Edit

28 апреля в рамках СпецПроекта «Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве» в «Кальняной № 1» состоялась публичная лекция Татьяны Артимонович и Ольги Шпараги «Искусство вне «музея»: между эстетическим и остросоциальным».

Содержание:

[Часть 1. От «белого куба» к лэнд арту.](#)

[Часть 2. «Скульптура в расширенном пространстве \(field\)» \(Р. Краусс\).](#)

[Часть 3. Стрит-арт как искусство действия](#)

[Часть 4. Акционизм: искусство без шедевра, без художника, без музея, без... искусства?](#)

Вступление

Ольга Шпарага: Знакомство с различными примерами «искусства в публичном пространстве», или паблик арта (public art), а также с исследованиями на его счет, наталкивает на мысль, что мы имеем дело не столько с определенным направлением, сколько с тенденцией в современном искусстве, возникшей в 1960-е годы и значимой по сей день. Она выражает стремление художников выйти за пределы музея, что рождает новую проблему — осмысления и исследования тех новых условий или нового места (англ. Site, нем. Ort), в котором оказывается искусство [1]. К этому новому месту можно подступиться с опорой на три его измерения:

1) Оно отличается от модернистского местоположения искусства, которое Брайеном О'Дозерти в 1976 году было обозначено с помощью понятия «белого куба» (White Cube). О'Дозерти писал, что «белый куб» музея и галереи характеризовался нейтральностью и закрытостью от социальной жизни. «Белый куб» — это равномерно освещенная коробка, выполняющая роль культового пространства эстетики. Ее участник — идеальный зритель — чистое зрение без тела, пола или принадлежности к социальной группе. Опасность такой идеализации состоит в том, что она скрывает под собой возможность приватизации галерейного пространства: «белый куб» может быть присвоен (и исторически присваивался) теми, кто имеет к нему доступ, например, кто может позволить себе абстрагироваться от социальной реальности, принадлежа к узкой группе эстетов.

2) В таком случае новое место искусства должно проблематизировать избирательность и нейтральность «белого куба». Это становится возможным благодаря второму измерению этого места — благодаря публичности. Это понятие в 1960-е начинает играть центральную роль не только в политических и экономических дебатах, но и в области искусства, урбанизма и масс-медиа. Для искусства оно определяется более или менее конкретно — как открытое (прежде всего городское, но не только) пространство: улицы, пешеходные зоны, площади, парки и пр. Открытое — и поэтому демократическое, имеющее многочисленные функции: передвижения, экономические, социальные и политические — в отличие от частного пространства. Это пространство является свободно доступным или должно таким быть [2].

3) Если посмотреть на социальный контекст конца 1960-х, то, конечно же, нельзя обойти стороной 1968 год — год «молодежной и сексуальной революции» в Европе и Америке [3]. Этот год знаменовал социальные трансформации, обозначаемые как «распад организованного модерна» и приведшие к новой эпохе — в одной версии это эпоха «позднего модерна», в другой — постмодерна. В обоих случаях речь идет о кризисе общества всеобщего благосостояния: ожидалось, что послевоенные изменения в Европе и Америке приведут к новым свободам и возможностям, — важнейшим же их порождением стало

РУБРИКИ

news обзор (6)
активизм, закон, цензура (31)
арт-институции (11)
архитектура, охрана памятников (3)
Без рубрики (1)
белорусский авангард (5)
гендер, феминизм, квир (23)
дискуссии (9)
заслуженный работник культуры (2)
издания (11)
институциональная критика (7)
интервью (46)
итоги (15)
круг интересов (2)
кураторское дело (3)
лекция (7)
манифесты, акты, декларации (7)
материалы па-беларуску (16)
международный опыт (26)
некролог (3)
общество (10)
опрос (5)
перформанс (5)
письмо редактора (3)
портфолио (4)
реакции, наблюдения, тенденции (40)
события, выставки (53)
стрит-арт, паблик-арт (10)
текст художника (7)
терминология (7)
фотография (16)
художники (38)
школа критики (3)

общество потребления. Студенческие, рабочие, феминистские и другие выступления конца 1960-х стали выражением или знаком приверженности тем ценностям, ради которых должны были совершаться общественные преобразования. А это прежде всего равные права и возможности людей, независимо от пола, расы или социального происхождения.

В этом смысле паблик арт можно рассматривать как одного из активных участников критики сложившихся правил в сфере искусства как определенного сегмента общества и борьбы за новые правила. Согласно представителям паблик арта, эти правила больше не могли оставаться правилами существования галереи с ее узкой публикой. Однако новые правила еще нужно было изобрести.

Поэтому в качестве третьего измерения паблик арта — наряду с критикуемым понятием «белого куба» и утверждаемым понятием «публичности» — можно выделить понятие контекстуализации, или «специфичности места» (site specific). Это понятие начинает использоваться с 1970-х годов и означает привязанность искусства к месту, причем не только формальную (архитектурную, функциональную), но и содержательную (историческую, социологическую, политическую). Представители паблик арта противопоставляли себя художникам как современной, так и домодерной эпохи. Модернистское искусство претендовало на автономию, выражающую то, что произведение должно пониматься, исходя из имманентной логики формообразования (например, скульптуры Огюста Родена), а не из задач и функций религиозной, аристократической или историко-политической репрезентации домодерной эпохи. Искусство в публичном пространстве ставит модернистскую автономию под вопрос. Искусство в публичном пространстве создано именно для этого публичного пространства и должно пониматься в связи с ним. Словами представителя лэнд арта Карла Андре, привязка к месту означает, с одной стороны, фиксацию всегда уже существующего окружения (environment), а с другой — вторжение в него и его изменение, так что место выражает связь общих качеств окружения и особенных качеств работы с ним [4].

Те направления искусства в публичных местах, которые мы вам представим: лэнд арт (land art) и «скульптура в расширенном пространстве» (Розалинд Краусс), уличное искусство и граффити и, наконец, акционизм, могут быть рассмотрены как различные способы проблематизации и контекстуализации места, имеющие своим следствием необходимость переосмысления искусства и общества. Заходя вперед, отметим, что к середине 1980-х годов проблема контекстуализации приобретает значение социального участия в публичном пространстве.

Часть 1. От «белого куба» к лэнд арту

Татьяна Артимович: Сложно назвать точную хронологическую точку отсчета для паблик арта в целом, но поворотным, безусловно, стал XX век. Уже в 1910–1920-х годах авангардисты, сюрреалисты, дадаисты, футуристы активно использовали пространство вне «белого куба» (особой популярностью пользовалось пространство кабака, где художники устраивали перформансы и хэппенинги, зачастую с участием полиции). Далее эти опыты находят свое продолжение у художников второй половины века — концептуалистов и акционистов. Так, например, Джексон Поллок периодически проводит свой action painting на улицах, Ив Кляйн запускает в парижское небо 1001 шар («Аэростатическая скульптура», 1957) или совершает «Прыжок в пустоту» (1960). Также можно вспомнить многочисленные хэппенинги группы «Флюксус».



Ив Кляйн / «Le Saut dans le vide» («Прыжок в пустоту») / 1957 // источник: © artpages.org.ua

Но как тенденция паблик арт оформляется в 1960-е, когда выход за пределы «белого куба» становится не просто вызовом «высокому искусству», которое отчуждалось от реальности, бунтом против «скомпонованной станковой картины», о котором на предыдущей лекции рассказывала Алла Вайсбанд. Осваивая новое пространство, художник начинает не только предлагать новые формы искусства, но также исследовать пространство и его возможности. Частью художественного произведения становятся уже не только фрагменты жизни (например, предметы, которые художники использовали в своих коллажах, объектах, ассамбляжах). Произведения, в принципе, начинают появляться в пространстве самой жизни, которая одновременно рождает этот художественный жест и обрамляет его.

Так, в 1968 году американский художник Роберт Смитсон инициирует в нью-йоркской галерее «Dwan» коллективный проект «Earth Works», экспозицию которого составили работы, выполненные из природных

материалов, и документация отдельных объектов, так как они были слишком громоздкими для галерейного пространства. Именно эта выставка, а также эссе Смитсона «Выпадение разума в осадок: Земляные проекты» («A Sedimentation of the Mind: Earth Projects») стали мощным толчком для развития лэнд арта, или earth art, как вида искусства. Смитсон писал: «Я за искусство, трактуемое прямое воздействие стихий в том виде, в котором они существуют день за днем вне какой-либо репрезентации». С этой точки зрения, галереи или даже парки, по мнению Смитсона, «изолируют искусство, низводя его до объектов формального наслаждения» [5]. Таким образом, остается покинуть не только пределы галереи, но и города, разворачивая свои работы в естественных ландшафтах.

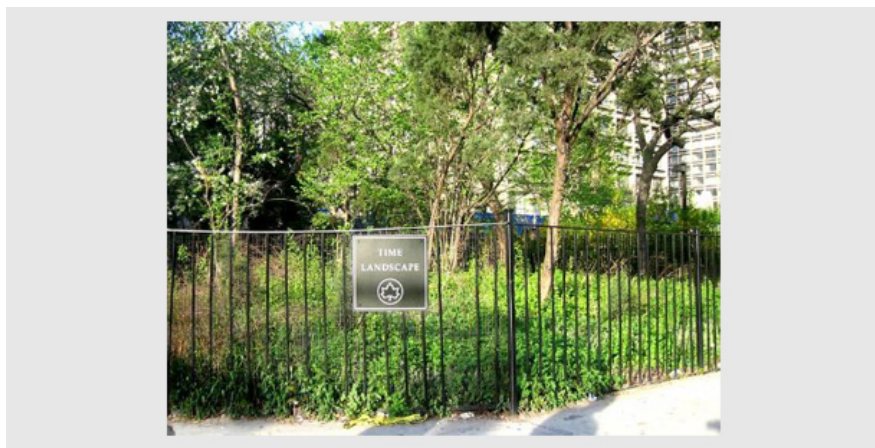


Роберт Смитсон / «Разорванный круг» / Эммен, Нидерланды / 1971 // источник: © n-europe.eu

Одной из самых известных работ Смитсона считается «Спиральный мол», который представлял собой сделанную из камней, земли, воды, осколков базальта и кристаллов соли спираль длиной 480 м. Фотография этой работы поражает воображение. Но, как пишет исследователь Джон Копленс, зрители, увидев эту работу вживую, были разочарованы: оценить конструкцию из-за ее гигантских размеров можно было только с воздуха или по фотографиям. В реальности это произведение представляло собой не столько объект чистого созерцания, «сколько, прежде всего, нечто такое, через что можно пробраться, что в буквальном смысле слова можно пройти насквозь... Смитсона безумно радовало, что зритель, дойдя до конца "Спирального мола", ничего там не находит». [6]

Это значит, что крупные объекты лэнд-артистов не являлись предметом эстетического удовольствия. В них нужно было погрузиться, пожить, таким образом вступая в контакт не столько с произведением художника, сколько с самой природной стихией.

Другой пример лэнд арта — работа Алана Зонфиста «Временный ландшафт» (1965–1978–настоящее время). Эта работа представляла собой огороженный в центре Нью-Йорка сквер, где художник высадил растения, которые росли здесь в предколониальный период. Зонфист считал, что недостаточно просто восстановить пейзаж, необходимо «залечить рану в душе, из которой вырваны все до единого биологические и экологические корни» [7]. Работы Зонфиста относятся к направлению sustainable art (экологическое искусство).



Алан Зонфист / «Time Landscape» / Нью-Йорк / 1965–1978–настоящее время // источник: © n-europe.eu

Можно заметить, что, работая в природном пространстве, художники не только ставили перед собой разные задачи, но в результате по-разному взаимодействовали с этим пространством. Например, при создании «Спирального мола» Смитсон использовал бульдозеры и экскаваторы, тем самым активно вторгаясь в среду и нарушая ее. Зонфист, наоборот, критиковал уничтожение естественной среды и пытался воссоздать ее аутентичность. Эстетическое для него не играло роли. Для Смитсона же оно было важно.

В 1959 году на Второй «Документе» в Касселе, крупнейшей выставке современного искусства, проходящей раз в пять лет, было использовано размещение скульптуры под открытым небом. Говоря о новой пластике, исследователи называют именно этот год отправным для активного внедрения новой скульптуры в городскую среду [8]. Виднейшим скульптором этого направления считается американец Христо, который вместе со своей женой Жанной-Клод де Гийебон создал целый ряд «упакованных» объектов: начиная от пишущей машинки и заканчивая побережьем Литл-Бей в Австралии.

Часть 2. «Скульптура в расширенном пространстве (field)» (Р. Краусс)

Рассмотрим его «Упакованный Рейхстаг» (Берлин, 1971–1995). История этого проекта длилась не один год.



Христо Явашев и Жанна-Клод де Гийебон / «Упакованный Рейхстаг» / Берлин / 1971–1995 // источник: © n-europe.eu

Художник предложил его еще в начале 1970-х годов, но на протяжении более чем 20 лет правительство Германии отвергало его, и лишь в 1994 году проект поддержали. На башнях, крыше, статуях и каменных вазах Рейхстага были установлены металлические конструкции, которые выполняли роль каркаса для закрепления ткани. Было использовано 100 тыс. м² толстой серебристой полипропиленовой ткани и 15,6 тыс. м синей веревки диаметром 3,2 см.

Говоря о взаимодействии с окружающей средой, исследователи пишут о работах Христо как о «конструкциях, выполненных в естественных условиях, зачастую из пластических материалов, которые взаимодействуют с природным окружением и — лишь на некоторое время — меняют его облик» [9]. Однако, замечает Ионат Цурр, можно утверждать и обратное: «Работы Христо есть манифестация превосходства человека над природой, следы которого всё-таки надолго в ней остаются» [10]. Автор приводит в пример проект Христо и Жан-Клод «Упакованное побережье Литл-Бей, Австралия» 1969 года. С помощью 110 рабочих и 15 профессиональных скалолазов художники за месяц превратили береговую линию в скульптурную композицию. Миллион квадратных футов антиэрозионной ткани бежевого оттенка и 35 миль полипропиленового каната «упаковали» 1,5 мили прибрежных скал. И хотя после 10 дней инсталлирования все материалы были тщательно утилизированы, отмечают, что работа ландшафт всё-таки изменила.

Таким образом, можно заметить, что, как и в примере со «Спиральным молотом», вторжение художника в пространство — природное или городское — не проходит бесследно, даже если речь идет о временном объекте.

Если обратиться к белорусскому контексту, то можно заметить, что нам не хватает практик подобного рода — как в природном, так и в городском пространствах. В неблагоприятных для паблик арта условиях художники осуществляли и осуществляют попытки захвата природного и городского пространств (в нашем случае речь может идти именно о захвате). Например, еще в 1980-х возводили небольшие скульптуры в рамках несанкционированных выставок в скверах или создавали свои инсталляции на природе, а затем использовали их документацию.

Если говорить о сегодняшнем дне, то мы видим, что в городах Беларуси появляются новые объекты. Но насколько их можно отнести к паблик арту? Не является ли это всего лишь декоративной скульптурой? Например, в Минске можно назвать скульптуры Владимира Жбанова, которые очевидно выполняют исключительно декоративную функцию. Хотя если их поместить в определенных контекст (как, например, это сделал Михаил Гулин в своей акции «Норка»), то тогда эти работы приобретают уже иное смысловое значение. (Об акциях Гулина подробнее в части, посвященной акционизму).



Возвращаясь к мировому контексту, важно отметить, что практически ни один представитель паблик арта не работал исключительно вне «белого куба». Довольно регулярно лэнд-артисты, например, выставляли свои «природные» объекты в галерейных пространствах. Можно заметить, что в «белом кубе» работы начинают приобретать совершенно иное значение. Роберт Смитсон определил это как диалектику «места»/ «не-места»: если поместить фрагмент определенного «места» в «белый куб», этот фрагмент становится «не-местом». По словам Смитсона, «не-место», доступное зрителям в галерее, являлось знаком отсутствия «места». Художник был единственным человеком, видевшим «место», зрители же приглашались к созерцанию «не-места» [11].



Роберт Смитсон / «Mirror Fan» / 1969 // источник: © n-europe.eu

Ольга Шпарага: На примере лэнд арта можно конкретизировать введенные мною три важнейших измерения паблик арта: лэнд-артисты вышли за пределы пространства галереи, или «белого куба» (1), оказались в природном пространстве (публичном в смысле всеобщего достояния и открытости для всех) (2) и контекстуализировали его, каждый на свой манер предлагая обратиться к интерпретации природного мира и его отношения с миром социальным и миром культуры (3). Однако тут же возникает ряд сложностей:

1) Как мы увидели, благодаря экскурсу Татьяны, представители лэнд арта присутствовали и в галереях: и потому, что их работы было сложно обозреть, и потому, что эти работы были процессуальными, т.е. имели ограниченное во времени существование (художники ввели для их обозначения понятие проекта).

Однако Смитсон возражает против этого в своем тексте «Предварительная теория не-места» (1968 г). Он пишет, что есть место (это там, где создается произведение), и «логическая картина», или не-место (документация того, что происходит в месте). У места есть свой язык, и это не метафорический язык. Вспомним цитату: «Многие парки и сады — это попытки воссоздать потерянный рай, а не диалектические локусы настоящего». Чтобы попасть в «локус настоящего», нужно отказаться от метафор и не-путешествия (поскольку оно только воображаемо) в не-место. Галерея в этом смысле является проводником, но ни в коем случае не отправной и последней точкой. В ней можно представить

фрагменты и элементы реальности (принести землю или руду из каменоломни), затем представить картографию места, но само место — и, следовательно, произведение — находится не в ней.

2) Что происходит на уровне контекстуализации, или третьего измерения лэнд арта? Вернемся к «Разбитому кругу» Смитсона — единственному проекту, созданному художником в индустриальном ареале. Идея заключалась в арт-рекультивации этого ареала (через пять лет в Сиэтле возникает программа «Рекультивация в виде скульптуры») [12]. В ходе работы художник досконально изучал происхождение природного материала этого ареала, тщательно записывая свои наблюдения. «Местность состоит из красного, желтого, коричневого и черного грунта, разделенного отшлифованными до овалов валунами ледникового периода». Смитсон не вторгается в этот природный порядок, словно бы принимает участие в его жизни.

В случае Христо и Жан-Клод мы как будто видим обратное. Оборачивая в искусственные материалы природные и городские объекты, художники словно препарируют город, скрывая привычные его части (Рейхстаг, например), и приближают искусственность — упакованные части природного ландшафта — к природности («Упакованное побережье Литл-Бей»). По словам самих художников, ни один из их проектов не повторяется, все они кратковременны, и их невозможно купить.

Обобщая, можно сказать, что контекстуализация места осуществляется представителями лэнд арта по-разному, поскольку они по-разному трактуют природу и свои задачи обращения к ней.

Общим является, однако (наряду с выходом за пределы галереи и возвращением в нее только как в перевалочный пункт), проблематизация нового, не нейтрального опыта: это и внимание к тому, что природа живет своей собственной жизнью (а у человека своя жизнь, которая может быть опасной для природы, откуда и возникают экологические проекты); и к тому, что человек может не только негативно участвовать в жизни природы, но может и должен ее рекультивировать средствами искусства.

Можно сделать вывод, что природная реальность оказалась наилучшим средством-средой для обнаружения границ «белого куба». Однако не только этих границ. Словами Смитсона: «Лучше было бы сделать видимыми ограничения, чем поддерживать иллюзию свободы. Я за искусство, которое, независимо от репрезентации, учитывает непосредственное воздействие элементов в их существовании в повседневной жизни» [13]. По существу, речь идет об исследовании самых разных границ — между телом и образом, неживым материалом и живыми формами, природой и культурой и т.д., а также о стирании привычных границ восприятия, оборачивающимся, к примеру, таким вопросом: возможно ли представить сегодня, при нынешнем развитии технологий, жизнь в природе? Контекстуализация принимает вид грандиозного переструктурирования мест, включающего рефлексии и ответственность, которую и воплощает художественный жест.

Можно также сделать вывод, что художники демонстрируют сегодняшние возможности вмешательства в природу, обнаруживая, что природа уже находится внутри художественной интенции. Последующие художественные практики в городских пространствах конкретизируют эти способы переструктурирования, наполнив их конкретной социальной и политической символикой.

Обращаясь же к белорусскому случаю, который затронула и Татьяна, следовало бы в первую очередь задаться такими вопросами: где и при каких условиях в Беларуси может появиться «скульптура в расширенном пространстве»? Кто должен принимать решения о ее создании: художники, власти, общественность? Какие вопросы и проблемы с ее помощью можно поднимать? Имеются ли в Беларуси художественные предпосылки для возникновения такой скульптуры? Например, можно ли в качестве таковых рассматривать выход белорусских художников в публичное пространство в конце 1980-х годов? [14]

Часть 3. Стрит-арт как искусство действия

Татьяна Артимович: В рамках стрит-арта, или уличного искусства, мы рассмотрим два его направления — граффити и акционизм. Возникновение движения граффити в современном его понимании связывают в первую очередь с деятельностью политических активистов, которые использовали надписи на стенах для распространения своих идей в 1960-х. А затем — с волной американской хип-хоп-культуры 1970-х, а также нью-йоркского граффити в метрополитене. Хотя известно, что еще в начале XX века различными видами граффити и трафаретов маркировались товарные вагоны и подземные городские переходы.

Важную роль для развития протестного граффити сыграли ситуационисты, молодежное протестное движение во Франции в 1960-х, которое проповедовало не эпатаж и эстетическое созидание, а «прямое политическое действие». Таким «действием» обладали уличные плакаты одного из первых уличных художников постситуационистского периода Эрнеста Пиньон-Эрнеста. Обращаясь к социальным и личностным проблемам человека, он создавал масштабные серии из так называемых мертвых тел, также делая зарисовки на тему внутригосударственных и общественных проблем. С 1980 года и по сегодняшний день можно наблюдать сильное влияние Эрнеста на формирование уличной плакатной школы во Франции, которая стала предопределяющей для многих последующих уличных художников.



Эрнест Пиньон-Эрнест / начало 1970-х годов // источник: © n-europe.eu

Еще одной значимой фигурой для развития уличного искусства и спрей-арта в частности (граффити, создаваемое аэрозольным баллончиком) является художник Жерар Злотикамиен, создавший свою первую серию работ на улице еще в 1964 году. Будучи знакомым с Ивом Кляйном, активно использующим технику спрея в своих работах, Жерар создавал на стенах города «тени-призраки», которые символизировали общую разруху в стране и последствия Второй мировой войны.



Жерар Злотикамиен / 1960-е годы // источник: © n-europe.eu

Начало 1980-х годов ознаменовано вспышкой панк-рок- и альтернативной андеграунд-культуры, представители которой активно использовали технику трафарета и аэрозоля для массового распространения информации о себе. Кроме этого, всё больше и больше художников, вдохновившись примерами Жерара Злотикамиена и Эрнеста Пиньон-Эрнеста, размещали свои послания на улицах города. Активное вторжение в городское пространство стало феноменом этого поколения. Художники объединялись в группы и действовали более эффективно и массово. Это добавляло вес их высказываниям и позволяло устраивать масштабные коллаборации в городе (Partizan.org).

Граффити сегодня, существуя в разнообразных формах и видах и выполняя различные функции, продолжает оставаться актуальным. А с возникновением движения «Occupy Wall Street», а также волной протестов в западноевропейском и постсоветском пространствах граффити в очередной раз утвердило себя как форму протестного искусства, способного мгновенно реагировать на проблемы общества. Например, работы граффитчицы Принцессы Хиджаб, которая после того, как во Франции был принят закон о запрете носить паранджу в публичных местах, создала целую серию граффити на эту тему.



Принцесса Хиджаб / «Хиджабизация» / Парижское метро / 2010 // источник: © n-europe.eu

Муниципальные власти до сих пор относят граффити к разряду вандализма, который подлежит наказанию (в основном штрафом). В Нью-Йорке имеется даже специальное подразделение полиции по борьбе с уличными художниками. Одновременно граффити активно легализуется не только в художественной среде (например, работы современной американской художницы Lady Pink уже находятся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, в Бруклинском музее), но и используется муниципальными властями (например, граффитистов приглашают расписывать брендмауэры) или коммерческими компаниями для создания рекламного продукта в городской среде. Помимо протестного граффити широкое распространение получили декоративные его формы.



Магда Саер / «Yarn Bombing street» // источник: © n-europe.eu

Стоит, однако, заметить, что одна и та же техника может использоваться разными художниками для решения разных задач. Например, на первый взгляд декоративную технику «обвязывания», или «yarn bombing», белорусские художники из Солигорска используют для того, чтобы обвязывать советские памятники, тем самым проблематизируя советское прошлое в пространстве своего города.

[Видео на tut.by](http://tut.by)

В целом же граффити продолжает оставаться анонимным. Многие уличные художники считают, что попадая в галерейное пространство или получая легитимацию со стороны властей, они тем самым противоречат сути уличного искусства, основной задачей которого является несогласие, критика различных общественно-политических сфер жизни.



Бэнкси // источник: © n-europe.eu

Так, один из самых популярных сегодня уличных художников — американец Бэнкси — несмотря на интерес к своему творчеству (в том числе и со стороны арт-рынка) продолжает занимать независимую, некоммерческую позицию. Хотя его работы и даже само его имя уже стали «продуктом». Например, недавно на «eBay» был выставлен лот — клочок бумаги с настоящим именем Бэнкси, ставки за который взлетели до \$ 999 999. Лот вскоре был удален. Но это показатель того, что сегодня желание художника — быть или не быть в «белом кубе», становиться частью «арт-рынка» или нет — художественным сообществом не учитывается. Работы художника, его имя перестают принадлежать исключительно ему, становясь частью публичного пространства. Тем более если речь идет об искусстве, которое рождается на улице.

Ольга Шпапара: Освоение художниками городского пространства, осмысление которого активизируется в 1980-е, связано с дальнейшими социальными, политическими и культурными трансформациями позднемодерных или постмодерных обществ (прежде всего в Европе и Америке). Эти важнейшие трансформации находят выражение прежде всего в таких явлениях, как глобализация, европейская интеграция и мультикультурализм. Их оборотной стороной становится более отчетливая артикуляция своих прав и ценностей различными сообществами (этническими, сексуальными, субкультурными), которые превращаются в главных субъектов политической и культурной борьбы, оттесняя на задний план национальные ценности и интересы. Нации-государства подвергаются критике, поскольку не создают должных условий для сосуществования разнообразных сообществ и групп. Немалую роль для осмысления этих трансформаций играют новые социогуманитарные дисциплины, зародившиеся, как и паблик арт, в 1960-е и начавшие приносить плоды в 1980-е и 1990-е. Речь идет в первую очередь о культурных и визуальных, а также городских исследованиях.

В результате трансформируются и ключевые измерения искусства в публичном пространстве. В 1980-е возникает новое понимание публичности [15]. Нэнси Фрезер вводит понятие «множества публик». Задача каждой из публик — формулировать свои проблемы как общезначимые. В другой версии — важно не столько достигать консенсуса, сколько держать проблемы на повестке дня (Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф). Возникает проект «агональной демократии».

В 1989 году происходит падение Берлинской стены, и страны Центральной и Восточной Европы и постсоветского пространства становятся частью глобального мира. Однако в силу доставшегося гражданам этих стран наследия — государственного патернализма (или опеки), дефицита индивидуальной ответственности и социального доверия — переживаемые в западных странах и артикулируемые художниками проблемы (например, кризис традиционных форм публичности) приобретают на нашем пространстве зачастую характер неразрешимых, что оборачивается разочарованием в возможностях демократии вообще. Искусство в публичном пространстве, и в особенности акционизм (о котором речь пойдет далее), оказываются действенными проводниками этих настроений и их критики, а также способами постановки значимых социальных проблем.

Что касается контекстуализации, то для ее прояснения важнейшую роль начинает играть понятие пространства (space) — ранее речь шла о понятии места (site) и поля (field). При этом пространство оказывается не столько контекстом, сколько аспектом действия: действие всегда уже разворачивается в пространстве, и поэтому о его эффективности можно судить по пространственным преобразованиям — фасадов домов, улиц, кварталов [16]. Борьба за новые возможности и права разворачивается также как борьба за (то или иное) пространство, главным субъектом которой является сообщество, а не разобщенные индивиды. Искусство в городском пространстве становится одним из инструментов такой борьбы, а город — основной площадкой для обсуждения проблем ущемленных прав меньшинств, невидимых сообществ, повседневности, памяти и справедливости. Граффити, попадающие в центр внимания теоретиков также в 1980-е, обозначается ими в этой связи как «формообразующий элемент повседневности» [17].

Коротко о трех измерениях паблик арта 1980-х можно сказать следующее:

— В большинстве случаев происходит отрицание музея вообще. Важнейшие составляющие этой стратегии — анонимность, нелегальность (отстаивание права на индивидуальное высказывание как реакция на кризис традиционных форм публичности) и риск.

— Публичность существует скорее как контрпубличность — поэтому так важна анонимность и действие сообща, или солидарность.

— Что касается контекстуализации, то речь идет о множестве сообществ-публик, которые используют городские стены и город в целом в качестве пространства для своего высказывания, которое тем самым может стать голосом в политической борьбе (ярким примером служит развитие политических движений и партий «зеленых» в Европе, институционализация которых происходит в 1980-е и фоном которых, вне всякого сомнения, является экологическое искусство 1960–1970-х годов).

Часть 4. Акционизм: искусство без шедевра, без художника, без музея, без... искусства?

Еще одной формой стрит-арта как протестного искусства является акционизм. Его возникновение также связывают с перформансами и хэппенингами художников 1960-х, о которых шла речь в самом начале лекции. Говоря о терминологии, исследователи разделяют понятия «перформанса» (где существует сценарий действия), «хэппенинга» (отсутствуют сценарий и цель) и «акционизма» (сценария нет, но есть цель). Важно отметить, что, в отличие от других видов публичного искусства, в акционизме субъектом и объектом является сам художник, а акцент переносится с результата на процесс создания работы.



Вали Экспорт / «Тактильное кино» / 10 городов Европы / 1968–1971 // источник: © n-europe.eu

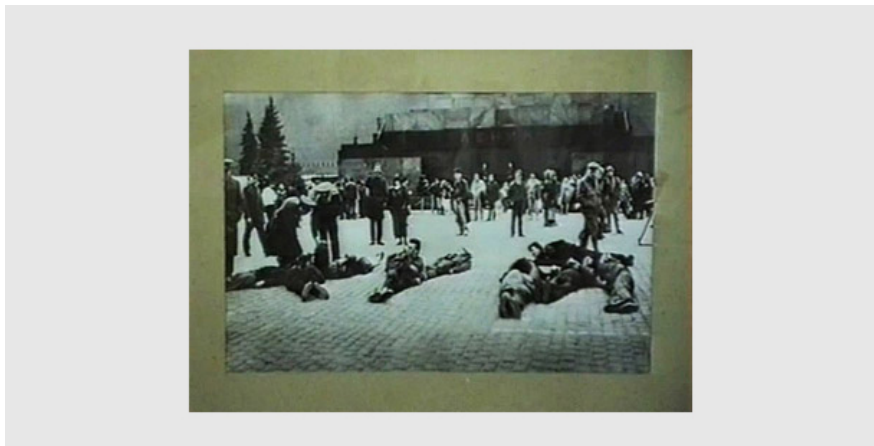
Различные формы акционизма не имеют жесткой классификации. Но различают несколько его направлений, связанных с группой определенных художников в конкретном месте. Так, истоки современного радикального акционизма связывают с деятельностью группы австрийских художников: Гюнтера Бруса, Отто Мюлля, Германа Нитша, Рудольфа Шварцкоглера, Петера Вайбеля, а также Анни Брус и актера Хайца Цибулка, работавших вместе на протяжении 1960-х. Это движение получило название Венского акционизма.



Гюнтер Брус / перформанс «Нарисуй себя сам» / Вена / 1965 // источник: © n-europe.eu

Творчество венских акционистов развивалось одновременно, но в значительной степени независимо от других авангардных движений этого времени, отрицавших традиционные формы искусства. В отличие от других практик такого рода, акции венских акционистов заметно отличались использованием элементов (само)разрешения и часто включали использование обнаженного тела, крови, экскрементов, туш животных. Художники рассматривали эти акции как род катарсиса, избавление от агрессивных человеческих инстинктов, подавляемых обществом. Участники группы не раз подвергались аресту. Так, в июне 1968 года Гюнтер Брус получил шесть месяцев заключения за унижение символов государства, а затем покинул Австрию, чтобы избежать второго ареста.

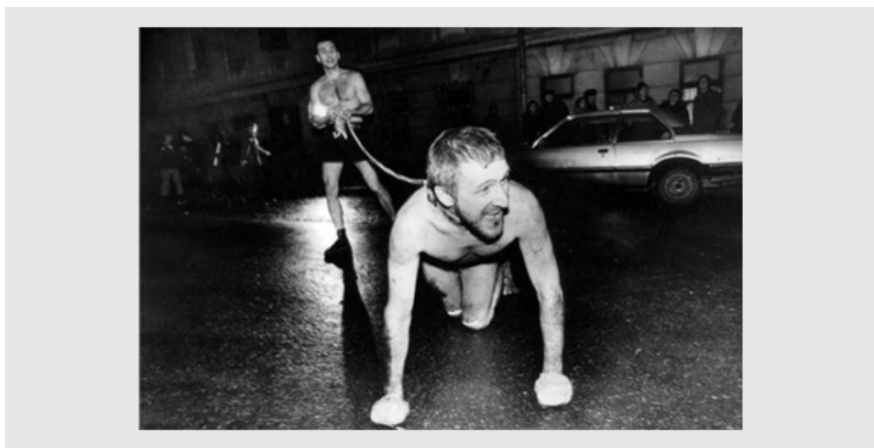
Другой пример радикального акционизма связывают с движением российских художников 1990-х, получившим название Московского акционизма. Точкой отсчета называют радикальный жест арт-группы «Э.Т.И.», когда в 1991 году за несколько месяцев до распада СССР Анатолий Осмоловский, Григорий Гусаров, Александр Обухов, Милена Орлова, панки с Гоголевского бульвара и другие участники выложили напротив Мавзолея своими телами слово «ХУЙ» [18].



Группа «Э.Т.И.» / Москва / 1991 // источник: © n-europe.eu

Форму перформанса российские художники активно использовали и до этого (например, «Пельменная акция» группы «Боли» в кафе «Пельменная» в Москве, «Лестница» группы «Свои» в Дягилевском центре в Ленинграде, «Банки» группы «Коллективные действия» возле деревни Киевы Горки в Московской области в 1990-м и др.). Но в основном эти акции проходили в закрытых помещениях либо на природе для своих. Жест группы «Э.Т.И.» возле Мавзолея положил начало активному вторжению российских художников именно в публичное пространство.

Важнейшим лейтмотивом творчества акционистов 1990-х называют выживание, видя, например, в образе «Человека-собаки» (проект Олега Кулика) метафору положения, в котором оказался «советский человек» после шоковых реформ. Создавая метафоры происходящего в стране, художники-акционисты не ставили перед собой политических целей, а выражали экзистенциальные состояния в диапазоне от эйфории до полного отчаяния, включая мазохизм и богоборчество (как, например, акции Олега Мавроматти).



Олег Кулик / «Человек-собака» / 1990-е // источник: © n-europe.eu

Сравнивая акционизм 1990-х с современными практиками, российские акционисты Виктория Ломаско и Антон Николаев пишут: «Если раньше мы видели художника, чьи высказывания порождают социальные и политические смыслы, то теперь мы имеем дело с достаточно законспирированными командами политиков и социальных технологов, пользующихся художественными средствами. Это новое для России культурное явление предложено назвать артивизмом. Этот термин удобно использовать для обозначения художественного активизма второй половины нулевых».

Сложно пока точно сказать, кто в начале «нулевых» ввел в обиход понятие «артивизма» (это понятие появилось не только в России, но активно используется и за ее пределами). Но очевидно, что необходимость в этом возникла, потому что в XXI веке акционизм приобретает новую форму, в которой искусство и реальность практически уже не отделимы друг от друга. Поэтому — артивизм, понятие, составленное из «арт», связанного с эстетической формой, и «активизм» как форма общественной жизни. Такое взаимопроникновение искусства и жизни связывают с волной антиглобализма и антивоенных протестных движений, в том числе и «Occupy Wall Street». (Показательно, что журнал «Time» назвал человеком прошлого года протестующего и посвятил этому целый номер. На международном фестивале документальных фильмов о правах человека «WatchDocs» «арабской весне»

была отведена отдельная секция. Нашло отражение «Occupy Wall Street» и в подведении итогов года от фотоагентств и плакатной графики).



«OccupyWallStreet» / Нью-Йорк / 2011 // источник: © n-europe.eu

Одним из ярких примеров акционизма в Беларуси является «Кипиш в автобусе № 23» белорусской арт-группы «Липовый цвет» в лице Дениса Лимонова.



Согласно документации, никто в автобусе не воспринял монолог Лимонова как художественный жест. И не только потому, что, возможно, у жителей Могилева не хватает зрительского опыта таких практик. Денис Лимонов не создает ни одного признака — внешнего или голосового — который позволил бы нам определить, что перед нами художник. Только благодаря выложенной в Интернет записи и подписи к ней мы узнаем о том, что это акция.

Ольга Шпарага: Как выглядит отношение «белого куба», публичности и контекстуализации в художественных акциях еще одного белорусского художника Михаила Гулина? Речь идет о четырех акциях, связанных общей темой «Я — не...», которые художник осуществлял в публичном пространстве Минска в 2008 году [20]:

«Я — не гей»



«Я — не америкос»



«Я — не партизан»



«Я — не террорист»



С помощью этих акций Михаил обнажает перед нами четыре измерения нашей социальной жизни:

Первое, отсылающее к высказыванию «Я — не гей», указывает на невидимые в белорусском обществе социальные, этнические, субкультурные и прочие группы. Ряд можно было бы продолжить так: «Я — не женщина», «Я — не инвалид», «Я — не еврей», «Я — не пенсионер». Белорусским властям выгодно представлять общество как гомогенное, или как единство без всяких различий: именно это позволяет власти говорить от его имени [19]. Но каким хотят видеть общество сами белорусы? Как показывает акция, доминирующей является реакция игнорирования или стороннего наблюдателя.

Второе измерение — это измерение Других, по отношению к которым формируется наша идентичность. Ряд можно было бы продолжить так: «Я — не европеец», «Я — не русский», «Я — не китаец». Власти в Беларуси, прежде всего через масс-медиа, контролируют наше восприятие Других, навязывая нам неприятие к ним. И, как следует из акции, им это удастся: у очевидцев этой акции она не вызывает возражений, хотя перед нами очевидное неуважительное и язвительное отношение к Другому (американцу).

Третья группа — «Я — не партизан» — касается конструирования памяти. Ряд можно было бы продолжить: «Я — не коллаборационист», «Я — не сталинист», «Я — не пострадавший от Чернобыльской аварии». Факт конструирования памяти различными группами и сообществами замалчивается в Беларуси, власти навязывают правильное и единственное представление об истории, в результате чего важнейшие темы прошлого — нелегитимного государственного насилия, отношения жертв и палачей, роли в истории «простого человека», гендерного измерения войны и др. — остаются вне рассмотрения. Что оборачивается и умалчиванием их, или связанных с ними проблем, и применительно к настоящему.

Наконец, четвертая группа может быть представлена как обобщенный образ угрозы социальной и государственной стабильности. Первый вопрос, который возникает в связи с нею: как воспринимался бы жест художника сегодня, после взрывов в минском метро 11 апреля 2011 года? С 2008 году возникла еще одна угроза — кризиса. Поэтому тематический ряд можно было бы продолжить следующим образом: «Я — не пострадавший от взрывов в метро», «Я — не пострадавший от кризиса», «Я — не безработный».

Благодаря обнаженным срезам белорусского общества Михаил Гулин предлагает свой, критический взгляд на это общество. Этот взгляд позволяет задаться вопросами о неоднородности белорусского общества, о коллективной идентичности, памяти и его насущных проблемах. И это очень важно, поскольку все эти вопросы не имеют однозначных ответов, что и демонстрирует реакция на них зрителей.

Однако что художнику не удастся? В одной из сцен на улице женщина говорит: нас снимают скрытой камерой. Т.е. она относится к происходящему не всерьез не потому, что это ее не касается, а потому, что это не «на самом деле», потому что уже медиализировано.

Подводя итоги и возвращаясь к трем ключевым измерениям паблик арта, можно сказать, что:

1. Акции Михаила Гулина разворачиваются за границами «белого куба», хотя художник может в него заходить по пути, чтобы представить документацию (альтернативой «белого куба» всё больше становится Интернет и различные ситуативные публичные площадки, как, например, обсуждение в этом кафе).
2. Публичность формируется в самом городском пространстве и вокруг определенных социальных тем, которые художник делает видимыми. Публичность — это множество разных и спонтанно, ситуативно возникающих публик. Необходимо при этом учитывать способы медиализации, которые могут препятствовать формированию «спонтанной публичности».
3. Контекстуализация — это центральный и особенно важный момент в Беларуси. В привязке к рассмотренным акциям, она связана со следующими вопросами. Каково наше общество? Какова наша повседневность? Каким мы хотим/не хотим видеть наш город? Каково мое (наше) сообщество? Что я знаю о других сообществах? Как обстоят дела со справедливостью в нашем обществе? Художники визуализируют эти вопросы и с помощью интерпретаторов и критиков выносят их для обсуждения различных публик.

// читать также: [дискуссия после лекции](#)

// источник: спец-проект интернет портала «Новая Эўропа» «Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве» ©



Читать по теме:

[Предыдущая публикация](#)

[Следующая публикация](#)

Комментарии: 0

Сортировка

Самые старые

Добавьте комментарий...

[Плагин комментариев Facebook](#)

Добавить комментарий

Вы вошли как Редакция. Выйти »

Комментировать

О проекте
Партнеры
Реклама
Контакт

Facebook
Twitter
RSS