

«ВОЗВРАТ К СОЦИАЛЬНОМУ» В ИСКУССТВЕ XX–XXI ВВ.

А. В. Маркелова

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Поступила в редакцию 1 января 2022 г.

Аннотация: в статье акцентируется возвращение феномена социального в искусство XX–XXI вв. в виде художественных практик, ориентированных на социальное взаимодействие. Рассматриваются причины этого процесса, которые, по мнению автора, связаны как с внутренней логикой развития истории искусства, так и с историческими условиями: с различными моментами политических сдвигов. В статье представлен анализ формальных модификаций художественных произведений, вызванных трансформацией определения искусства. В качестве вывода автор предлагает подход к рассмотрению искусства социального взаимодействия с точки зрения социальной философии как альтернативного методологического хода существования искусства в ситуации «всеобъемлющего спектакля».

Ключевые слова: социальное, искусство взаимодействия, участие, культура спектакля.

Abstract: the article focuses on the returning phenomenon of social aspect in a form of artistic practices based on social interactions with the art of the XX–XXI centuries. The author's considered reasons of this process and implies a connection with both the development of art history internal logic and political shift time lines. Also investigator analyzes the formal modifications art works caused by the definition transformation of art. As a conclusion, the author proposes an approach to consider the art of social interaction from the point of view of social philosophy as an alternative to methodological course of the existence of art in the situation of «culture of the spectacle».

Key words: social, relational art, participation, culture of the spectacle.

Современное искусство всегда было и остается предметом полемики и непонимания. Неискушенному в теории зрителю на разных этапах трансформации определения искусства становится всё сложнее идентифицировать видимое со сферой искусства, будь перед ним кубистический коллаж, минималистский объект, проект концептуального искусства или вовсе актуальные художественные практики, базирующиеся на социальном взаимодействии как на эстетическом акте. И это не удивительно, поскольку со времен возникновения авангарда искусство претерпело ряд значительных изменений, начиная с того, что понимается под «искусством», как выстраивается значение в произведении, и заканчивая глубокой трансформацией самого художественного процесса в целом. Именно рефлексия художников над этими проблемными точками, а не традиционные эстетические нормы, связанные с аспектами мастерства, техник исполнения и представлений о хорошем вкусе, обуславливает то, как выглядят сегодня произведения искусства.

Нам видится, что эти изменения были мотивированы последовательной критикой концепции автономного, автореферентного искусства. Это привело к смещению внимания художников с визуальной стороны произведения к его концептуальной составляющей – «дематериализации» эстетического объекта; сближению сферы искусства с жизнью; а также к возвращению интереса искусства к вопросам социального. Причины этого процесса были продиктованы как внутренней логикой развития истории искусства, так и историческими моментами политических сдвигов. Результатом этих изменений мы можем назвать распространение искусства, ориентированного на социальное взаимодействие, которое в научной литературе именуется «партиципаторным искусством» или искусством «эстетики взаимодействия». Теоретик К. Бишоп называет это искусство свидетельством «возврата к социальному» [1, с. 11]. Исследователь отмечает, что визуального анализа недостаточно, чтобы понять такое искусство, поскольку оно старается подчеркнуть преимущество процесса над конечным изображением, идеей или объектом [там же, с. 15]. Самое главное в таком искусстве – групповая динамика, социальная ситуация, изменение энергии, рост самосознания. К. Бишоп утверждает, что важно не рассматривать эти антиэстетические визуальные явления как объекты некоего нового формализма, а анализировать, как они работают на создание нового социального и художественного опыта [там же, с. 19]. В статье мы предприняли попытку реконструировать путь этой радикальной трансформации искусства от автономного объекта до искусства социального взаимодействия, а также наметить контрольные точки, фиксирующие изменения в определении и понимании искусства на протяжении XX в.

1. Произведение искусства – это случайная вещь, которую художник назвал искусством.

Первый импульс к дематериализации художественного объекта заложил М. Дюшан *административным определением искусства*: произведение можно «создать», просто назвав его таковым. Стоит уточнить, что начало XX в. было отмечено отказом искусства от функции миметической репрезентации. Для кубизма это стало поводом для переключения внимания с этой традиционной функции искусства на его риторические приемы. В дальнейшем развитие этой стратегии привело искусство к концепции автономного, обособленного от общественной жизни института. Именно эту концепцию Дюшан атаковал изобретением реди-мейда. Этот метод поднимает ряд вопросов онтологического и эпистемологического характера: что такое искусство и откуда мы знаем об этом? Но наиболее важно то, что концепция реди-мейда обнажает институциональную «изнанку» искусства, именно в которой, настаивает Дюшан, продуцируются значения произведений. Так, Дюшан приходит к заключению, что искусство – это процесс наименования любой вещи «искусством», осуществляемый властью и авторитетом художника или художественной институции. Данное преобразование фиксирует переход от концепции художественного произведения как автономного ви-

зуального объекта к акцентированию влияния контекста, выходящего за рамки сферы искусства. Эта административная система конвенций, в рамках которой временно устанавливается значение произведения искусства, преодолевает онтологическое или «сущностное» определение художественного произведения. Но в отличие от кубизма данная стратегия не превращает искусство в оторванную от жизни сферу.

Радикальный жест Дюшана открывает также проблемное поле, связанное с элементом случайности и механистичности в создании произведения искусства, что приводит к пересмотру особого статуса художника. Дюшан переходит от традиционного иконического знака, использующегося в визуальных искусствах и основывающегося на подобию, к индексальному, что, в свою очередь, приводит к изменению всего художественного процесса. Дело в том, что индексальный знак является своеобразным отпечатком некоторого события. Художник, использующий индексальный метод, может создать произведение в результате случайности. Такой подход аннулирует как саму идею композиции, так и представление о художнике как о человеке, обладающем особым талантом и мастерством.

2. Производство искусства – это место для расположения знаков.

Возможности, открытые обращением Дюшана к случайности, были подхвачены послевоенными художниками, также проблематизирующими роль композиции в создании произведения. Например, в 1953 г., используя индексальный метод Дюшана, Р. Раушенберг создает «Отпечаток автомобильной шины» – семиметровый бумажный свиток с непрерывным отпечатком автомобильной шины. Чуть позже художник Д. Джонс добавляет к логике произвольности знака Дюшана концепцию «языковых игр» Л. Витгенштейна, используя в своей работе «готовые, конвенциональные, обезличенные, фактические, внешние элементы» – «Флаги» и «Мишени» [2, с. 442]. Целью обозначенных художественных практик является исследование возникновения значения в производстве искусства. Художники демонстрируют, что не существует некоего изначально заданного смысла, который автор выражает в своем произведении, поскольку значение по образцу языковых игр продуцируется в пространстве употребления. Так, работы Джонса выдвигают новую парадигму картины, которая теперь понимается скорее как *«место для расположения знаков, нежели как экран для демонстрации видов»* [3, р. 82]. По этому поводу художник Р. Моррис отмечает: «Джонс убрал фон из картины и изолировал вещь. Фоном стала стена. То, что раньше было нейтральным, стало актуальным, а то, что раньше было изображением, стало вещью» [4].

3. Производство искусства – это объект, обретающий значение во время взаимодействия со зрителем в публичном пространстве.

В дальнейшем Ф. Стелла осуществил переход от *образа-вещи* к минималистскому *объекту*. Художник начал изготавливать так называемые

мые панели, воспринимаемые как трехмерные объекты. Эти панели не являются ни картинами, ни скульптурами, поскольку не следуют принципу композиции – суммированию частей, а «воспринимаются сразу и целиком, а не часть за частью» [2, с. 537] и напоминают реди-мейды Дюшана. Такое редуцирование элементов произведения до унитарной формы с новой силой подчеркивает избавление от композиции и вытекающее из этого следствие – устранение представления о замысле художника, заключенном в объекте. Зрителю теперь не требуется постичь суть объекта, чтобы найти там причину его внешнего вида, поскольку, как объяснял Р. Моррис, такой объект «убирает отношения из работы и превращает их в функцию пространства, света и поля зрения зрителя» [5]. Такое представление о произведении искусства означает *введение новой модели значения*, которое полностью освободилось от власти автора и стало зависеть от *взаимодействия между произведением и зрителем в публичном пространстве*.

Концептуализм доводит критику автономии искусства до логического завершения. Поскольку основой художественной практики автономного искусства является идея самоопределения, т. е. обращение искусства к исследованию собственных риторических приемов, концептуалисты и вовсе нивелируют визуальную составляющую искусства, сводя его буквально к своему лингвистическому определению. Так они демонстрируют несостоятельность представления об обособленности художественной практики, акцентируя моменты ее зависимости от внеположных ей сфер. В результате искусство приходит к разрушению уникального статуса художественного объекта, а также к постановке вопросов о новых способах распространения (книга, плакат, журнал) и о «пространственности» этого объекта (например, сайт-специфическое искусство).

Второе поколение художников-концептуалистов при рецепции критических инструментов 1968 г. (в частности, франкфуртской традиции марксистской критики идеологии и постструктуралистских практик семиологической и институциональной критики) показало, что произведение искусства зависит от условий обрамления, существующих в музее, а институт искусства – это не только физическое пространство, но и сеть дискурсов (включающая художественную критику, журналистику и рекламу), которая пересекается с другими дискурсами и другими институтами (медиа и корпорациями). В свою очередь, такое понимание искусства привело к пересмотру ключевого для минимализма положения о том, что произведение конструируется в *нейтральном пространстве* музея в момент его восприятия зрителем. Но пространство музея не нейтрально, а зрителя нельзя понимать обобщенно, поскольку он является одновременно социальным субъектом, отмеченным серией классовых, расовых и гендерных различий. – на этом особенно настаивали художницы-феминистки, – соответственно опыт восприятия не может быть понят как непосредственный.

Разумеется, эти трансформации в понимании искусства стимулировались также процессами в общественной жизни (на первых порах

– борьбой за гражданские права и феминистским движением, затем – постколониализмом и квир-движением). Эти факторы, одновременно внутренние и внешние для искусства, способствовали усилению интереса к культуре в целом. Так, территория искусства и художественной критики расширилась до «исследований культуры». Таким образом, в искусство вернулась совершенно чуждая концепции автономии социальная повестка.

5. Производство искусства – это социальные отношения.

С 70-х гг. художественные практики стремились сместить зрительское восприятие с объектов на отношения. Так, инсталляции заменили живопись и скульптуру пространствами, открывшими путь различным постстудийным практикам, в которых художники стремились обострить восприятие зрителем различных сред. В 90-х гг. появляются художники, относящиеся к эстетике взаимодействия, в работах которых и вовсе центр смещается с одностороннего взаимодействия зрителя с инсталляцией или перформером на многостороннюю сеть отношений между зрителями. Общей чертой ориентации художников 90-х на социальное было стремление подорвать традиционные отношения между художественным объектом, художником и публикой. Следует подчеркнуть, что смещение интереса с автономного объекта на социальные связи может являться новой стратегией существования искусства в ситуации «всеобъемлющего спектакля». Согласно этой логике, поскольку рынок перенасыщен образами, художественная практика не может выстраиваться вокруг производства объектов, предназначенных для потребления пассивным наблюдателем. На смену должно прийти искусство действия, сталкивающее с реальностью и пытающееся хоть как-то восстановить нарушенные социальные связи. Так, один из главных борцов против культуры спектакля Г. Дебор подчеркивал важность участия как проекта: «Против искусства спектакля: реализованная культура ситуационистов предполагает всеобщее участие <...> Против одностороннего искусства: культура ситуационистов будет искусством диалога, искусством взаимодействия. Сегодня художники – со всей видимой культурой – полностью отделены от общества, так же как они отделены друг от друга в конкурентной борьбе. Но перед лицом тупика капитализма искусство остается, по сути, односторонним, безответным. Преодоление этой закрытой эпохи примитивизма будет достигнуто путем многосторонней коммуникации» [6, с. 85–86].

Литература

1. *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / К. Бишоп. – М. : V-A-C press, 2018. – 528 с.
2. *Фостер Х.* Искусство с 1900 года / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х. Д. Бухло, Д. Джослит. – М. : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2015. – 816 с.
3. *Steinberg L.* Other criteria : Confrontations with Twentieth-Century Art / L. Steinberg. – N. Y. : Oxford University Press, 2015. – 436 p.
4. *Morris R.* Notes on Sculpture. Part IV : Beyond Objects / R. Morris. – URL:

<https://www.artforum.com/print/196904/notes-on-sculpture-part-iv-beyond-objects-36505>

5. *Morris R.* Notes on Sculpture. Part II / R. Morris. – URL: <https://www.artforum.com/print/196608/notes-on-sculpture-part-2-36826>

6. *Михайленко С. Б.* Концепт спектакля : от эстетических практик лентризма к социально-философской концепции Ги Дебора / С. Б. Михайленко // Вестник Моск. ун-та. Серия: 12. Политические науки. – 2016. – № 1. – С. 70–86.

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Маркелова А. В., аспирант кафедры общей философии

E-mail : alicei idioma@gmail.com

Kazan (Volga Region) Federal University

Markelova A. V., Post-graduate Student of the General Philosophy Department

E-mail : alicei idioma@gmail.com