

Д. М. Кожевин

Развитие идей дада в рамках европейской биеннале Манифеста 11

Посвященная столетнему юбилею движения дада европейская биеннале Манифеста 11, состоявшаяся в Цюрихе в 2016 г., продемонстрировала характерные для этого направления смешение жанров, нарушение привычных границ, взаимодействие с аудиторией и вторжение в социальное пространство. Стремясь подчеркнуть преемственность с авангардным духом дада, кураторы Манифесты 11 во главе с художником Кристианом Янковски реализовали две оригинальные идеи – активное сотрудничество художников с представителями городских профессий на этапе создания арт-объектов и художественную рефлексию по поводу этих профессий. Результатом этого сотрудничества стали десятки оригинальных работ, часть которых могла бы соперничать с театрализованными постановками дада в степени скандальности. Тем не менее встроенные в структуру официального института искусства и находясь в тепличных для себя условиях, арт-объекты Манифесты 11 оказались лишены собственного для пионеров дада революционного пафоса и художественного радикализма. Пример Манифесты дает повод подвергнуть сомнению возможность больших социальных институтов искусства создавать условия для саморефлексии.

Ключевые слова: биеннале, Манифеста, актуальное искусство, дада, взаимодействие, вторжение, социальное пространство, художественный институт

Dmitrii M. Kozhevnikov

European biennial Manifesta 11 as dada ideas development

European biennial Manifesta 11, which took place in 2016 in Zürich, was devoted to the centenary of the dada movement. Manifesta 11 demonstrated mixing of genres, breaking borders, interaction with an audience and intrusion to the social space, which were usual for dada. Aiming to mark the continuity Manifesta's 11 curators with its head Kristian Yankovski have realized two original ideas – active collaboration between the artists and the hosts of their city's diverse workforce and art reflection of their professions. Tens of original artworks became a result of the collaboration. A part of them could compete with the dada performances in creating of scandal. Nevertheless, being installed to formal art structure and staying in the comfort conditions, Manifesta's art-objects were deprived of the revolutionary pathos and art radicalism. The example of Manifesta gives rise to call into question the ability of large social institutes of art to provide conditions for selfreflection.

Keywords: biennial, Manifesta, contemporary art, dada, interaction, intrusion, social space, art institute
DOI 10.30725/2619-0303-2018-4-182-186

Проект Манифеста – одна из важнейших европейских биеннале современного искусства, в отличие от подобных ей Венецианской, Берлинской и других, для выставочной площадки следующего двухлетнего цикла выбирает новый европейский город. Отсутствие постоянного места дислокации, кочевой характер проекта позволяют организаторам биеннале формулировать оригинальную художественную концепцию, отталкиваясь от географических, национальных, культурных и иных особенностей принимающего города, выполняющего функцию большой декорации, которая формирует идеологический контекст Манифесты.

Для одиннадцатой Манифесты, состоявшейся в 2016 г., ее кураторами был выбран город Цюрих, Швейцария. Это решение было обусловлено столетним юбилеем дада, художественного направления, родившегося в 1916 г. в Цюрихе и положившего начало мощной волне

нового искусства XX столетия, направления, разрушившего границы между жанрами, между художниками и аудиторией, между эстетикой и антиэстетикой, высоким и низким, массовым и элитарным. Мир искусства познакомился с абсолютно новым выразительным языком, вошедшим в историю под названием «дадаизм» и получившим многочисленную армию последователей на столетие вперед. Его признаки можно обнаружить практически в каждом большом художественном событии актуального искусства, неизбежно включающим в свою программу перформансы, концептуальные объекты, взаимодействие с аудиторией в той или иной форме. Манифеста 11, посвящая рождению дада свою программу, поставила своей целью продемонстрировать развитие выразительных приемов дада.

Вошедший в историю искусства термин «дада» своим появлением обязан Тристану

Тцаре, поэту, одному из активных участников театрализованных выступлений в цюрихском «Кабаре Вольтер», которое в 1916 г. стало местом проведения художественных акций дада. Их идеологической основой была ярко выраженная критическая позиция по отношению к европейскому истеблишменту, художественным и культурным канонам, служившим, по их мнению, лицемерным прикрытием глубоко безнравственного мышления, приведшего к грандиозным военным столкновениям Первой мировой войны. Бунтарский характер дада проявился практически во всех жанрах искусства – изобразительном искусстве, скульптуре, музыке, танце, театральных представлениях. Именно театрализованный способ репрезентации оказался наиболее подходящим инструментом для реализации художественной стратегии дада. В его основе лежит практика живой демонстрации самим художником своих произведений перед аудиторией. Из представления исчезает нарратив, художник становится актером, само представление носит ярко выраженный провокационный характер. Ранние спектакли дада содержали абсурдные поэтические тексты, нелепые маски-костюмы и поведение на грани допустимого. Историк искусства Роузли Голдберг включает эти спектакли в историю перформанса, который представляет из себя смесь изобразительного искусства, музыкального спектакля, литературного и театрального представления. «Перформанс был самым надежным средством для того, чтобы вывести из себя благодущную публику. Он давал художникам право на то, чтобы быть „создателями“ новой формы художественного театра, и в то же время, „предметами искусства“; при этом они не разделяли свою деятельность на поэтическую, изобразительную и исполнительскую» [2, с. 18]. Первые представления в цюрихском «Кабаре Вольтер» 1916 г. объединяли в одном пространстве живопись Марселя Янко, Тристан Тцара декламировал свои стихи под аккомпанемент виолончельной сонаты Сен-Санса в исполнении Артура Рубинштейна.

Смешение жанров, нарушение границ, коллаж, взаимодействие с аудиторией, тематизация неожиданного и непривычного, вторжение, интервенция – вот короткий список художественных приемов дада, призванный стать концептуальным фундаментом Манифеста 11. Помимо того, что на этих художественных приемах строится актуальное искусство в принципе, проект Манифеста использует их в качестве своей основной художественной стратегии. Она заключается в том, чтобы вторгаться в городские пространства, в социаль-

ные отношения: «Манифеста, действительно, использует искусство и системы искусства как средство действия в городском пространстве, развивающее модели интеграции и отражения кросс-культурных связей посредством искусства, как ответ на местные вызовы» [3, р. 16]. Эта цитата из каталога к Манифесте 5, состоявшейся в Барселоне в 2004 г., свидетельствует об инструментальном характере искусства в понимании организаторов биеннале. Искусство – средство, а художественные исследования, социально-культурная интеграция, поиск новых способов взаимодействия – его главные цели, и Манифеста 11 реализует себя как масштабная творческая лаборатория, мастерская, что еще больше сближает ее с экспериментами дада. Для реализации идеологии творческой лаборатории куратором проекта был выбран Кристиан Янковски, художник, специализирующийся на своего рода вторжениях в обычную социальную ткань, в течение двадцати лет активно рекрутирующий зрителей в свои работы. По разработанной Кристианом Янковски официальной концепции Манифесты 11 «Что люди делают за деньги?» за несколько месяцев до открытия биеннале 30 приглашенных художников должны были на основе списка из одной тысячи городских профессий, предложенных Институтом социологии Цюрихского университета, образовать 30 творческих микроколлективов, своего рода «совместных предприятий» с представителями этих профессий. Кристиан Янковски поставил перед художниками и их соавторами задачу – художественно отразить и воплотить в виде арт-объектов свои профессии.

В результате сотрудничества на свет появились разнообразные проекты: официанты, обслуживающие гостей в ресторане одной из гостиниц были одеты в ярко-оранжевую униформу, разработанную художником по тканям Францом Эрхардом Вальтером совместно с производителем тканей Томасом Дойченбауэром; художница Дженифер Ти в сотрудничестве с сотрудником похоронного бюро Рольфом Штейнманом сделала несколько скульптурных инсталляций на городском кладбище, обыгрывающих печальные процедуры прощания; художница Маргерит Хамю и системный инженер Матиас Берки создали пару взаимодействующих между собой роботов, имитирующих сложные любовные отношения. Маурицио Кателлан, один из самых известных авторов, работающий в жанре перформанса, в сотрудничестве с паралимпийской чемпионкой Эдит Вольф-Хункелер представил перформанс, в котором Эдит эффектно пересекает участок Цюрихского озера по его

поверхности в своем кресле-каталке, имитируя библейскую притчу. Майк Буше и сотрудники городских очистных сооружений предъявили посетителям биеннале самый цитируемый проект Манифесты 11, представляющий из себя семьдесят тонн высушенных, спрессованных в прямоугольные брикеты и сложенных в один массивный блок продуктов переработки канализационного коллектора, собранных в течение одних суток. Объект был размещен в одном из выставочных залов. Евгений Антуфьев вместе с пастором Мартином Рюшем соорудил инсталляцию «Вечный сад» в Вассеркирхе и посвятил ее Владимиру Набокову и бабочкам. Традиции представленный 1916 г. продолжили перформансы в том же «Кабаре Вольтер», художникам предлагалось выбрать себе пару из представителей профессий и сделать перформанс на сцене кабаре.

Объявленное устроителями Манифесты 11 желание творчески развить художественные приемы дада позволяет рассмотреть результаты ее работы в этой плоскости, найти то, что их объединяет и то, что является существенным различием.

Мини-спектакли дада 1916 г. – это, прежде всего, театр, живое выступление перед зрителями. Театрализация искусства предполагает непосредственное вовлечение зрителей в процесс рождения искусства, делает их если не соавторами, то свидетелями его возникновения. Театральный зритель существенным образом отличается от посетителя выставки традиционного искусства. Реальная встреча автора и зрителя запускает вид художественного диалога – «Произведение и восприятие знаков и сигналов происходит одновременно. Театральное представление – благодаря поведению людей на подмостках и в зрительном зале – позволяет возникнуть некоему общему тексту, даже если при этом вслух не произносятся никаких речей. А поэтому адекватное описание театра непременно связано с чтением этого совместного текста. Коль скоро виртуально взгляды всех участников могут встретиться, театральная ситуация образует некое единство как очевидных, так и сокрытых коммуникативных процессов» [4, с. 25]. Перформативность дада, как и перформативный характер большинства проектов Манифесты 11, позволяет утверждать, что общим знаменателем для них является театрализация искусства. Для этого художественного метода характерно присутствие нескольких принципиально важных приемов. В первую очередь, это взаимодействие со зрителем.

Кристиан Янковски доводит идеологию взаимодействия до предельных значений, используя две оригинальные идеи – он приглашает к работе представителей самых разных городских профессий и предлагает высказаться художественными средствами на свои профессиональные темы. Таким образом, в проект оказалась включенной значительная часть потенциальной аудитории, которая с помощью художников-соавторов говорит о том, что ей хорошо знакомо. Традиционная для актуального искусства дистанция между зрителем и автором в случае такого тесного взаимодействия сокращается до минимума. Это пример сотрудничества, доведенный до абсолюта, зритель становится соавтором, зрительская профессиональная жизнь становится предметом для произведения искусства, из него художник и соавтор создают арт-объект. Такое сотрудничество можно признать одним из путей развития актуального искусства – арт-объект как трансформация фрагмента повседневной жизни. Этот фрагмент знаком для зрителя-соавтора, который с помощью профессионального художника раскрывает его новые грани, происходит эстетизация профессии, художественное осмысление социальной функции. Французский арт-критик, философ и куратор Николя Буррио еще в конце 1990-х гг. предложил теоретическую модель актуального искусства, назвав ее эстетикой социального взаимодействия или эстетикой взаимоотношений [1]. В ее основе лежит тезис о том, что актуальное искусство способно художественно осмыслить привычные социальные практики, превратив фрагменты повседневной человеческой жизни в произведения искусства. По мысли Николя Буррио в процессе репрезентации такого рода арт-практик формируется до сих пор неотрефлексированное поле микро-социальных взаимоотношений между художником и зрителем.

Это взаимодействие можно рассмотреть под двумя близкими углами зрения. Взаимодействие как интервенция искусства в социальную ткань повседневной жизни, с одной стороны, и ее эстетизация – с другой, вторжение-интервенция как результат социально-ответственной позиции художника, не позволяющего себе оставаться в комфортных границах своего собственного микромира; продолжение романтической идеи об искусстве, спасающем или изменяющем мир, и совпадающей с модернистскими взглядами дада. Однако движение в этом направлении обнаруживает пределы, задаваемые институтом Манифесты, социальной организации, решающей, в том числе, свои собственные задачи самосохранения. Несмотря на длительное взаимо-

действие художников с носителями профессий и художественную оригинальность высказываний, проекты не обладают тем уровнем радикализма, который был характерен для художников дада и который свойственен художникам, намеренно дистанцирующимся от системы искусства. Смелое высказывание упаковано в комфортную оболочку галерейных стен, исключена тематизация политического и антисистемного, вторжение в социальное незаметно, но жестко контролируется, и этот уровень контроля принимается художниками. Покидающий свою зону комфорта концептуальный художник Манифесты не отходит от нее далеко.

Эстетизация социально важных профессий ярко проявилась в самом цитируемом проекте Манифесты 11, проекте Майка Буше, предъявившего посетителю галереи 80 тысяч килограммов отходов суточной жизнедеятельности жителей Цюриха. Проект блестяще сработал в качестве рекламной приманки, обеспечив свое (и Манифесты 11) присутствие на первых полосах изданий, освещающих культурную жизнь. Майк Буше и его соавторы, инженеры городских очистных сооружений, художественно и эстетически понятно высказались на тему экологии города, в буквальном смысле продемонстрировав зрителям объем производимого ими всего лишь за одни сутки, так же как и вторжение в социальную ткань эстетизация профессий обнаруживает свою неоднозначность. Искусство, взявшееся эстетизировать быт, производство и политику давно и масштабно трансформировалось в дизайн, утратив свою функцию критической по отношению к реальности рефлексии. Критическая позиция по отношению к искусству-дизайну основана на том, что эстетизация быта, производства, предметов потребления, политики как их дизайн уводит от осознания обществом реальных проблем, от той романтической и модернистской идеи изменения текущего положения дел. Проблема, обозначенная Майком Буше, могла бы быть решена более эффективно, если бы попала в повестку дня городского сообщества без дополнительных художественных манипуляций. Неоднозначность эстетизации, однако, выражается в том, что без участия художника проблема рискует остаться в принципе неотрафлексированной. В этом заключается убедительный ответ на критику искусства-дизайна. Как это часто происходит, оценка ситуации целиком зависит от позиции наблюдателя.

Театрализация искусства не без основания претендует на то, чтобы стать его генеральным определителем. Синтетический характер актуального искусства размывает жанровые границы, объединяя в одном проекте все доступные

средства выражения с одной целью – завладеть вниманием зрителя. Живое представление в реальном времени, обеспечивающее непосредственный контакт и взаимодействие между автором и зрителем, до сих пор есть непревзойденный по силе воздействия художественный прием, чем с успехом пользовались авторы первых перформансов дада. Выставка приобретает черты шоу, биеннале становится грандиозной сценической площадкой. «Современный музей воплощает модернистскую мечту о театре, где нет четкой границы между сценой и зрительным залом, – мечту, которую сам театр так и не сумел в полной мере реализовать» [5, с. 25]. Эти слова можно применить и к большому арт-событию класса Манифесты. Модернистская мечта происходит родом из эпохи дада, ее воплощением стали перформансы Манифесты 11, иммерсивный театр, акционизм Янковского, Бойса, Лизы Морозовой и Петра Павленского. Побочный эффект театрализации – миграция искусства в развлечение подобно неизбежному превращению процесса эстетизации в дизайн. Системный актуальный художник вынужден искать баланс между несовместимыми начальными установками – завладеть вниманием максимально широкого круга зрителей и отрефлексировать неспектаклярное, обозначить острую социальную проблему и не лишиться патронажа социального института искусства. Пионеры дада были более свободны в выборе своих художественных стратегий как по причине скупости выразительных инструментов, так и в силу неразвитости околохудожественных институций. Применяя сленг сегодняшнего дня, Хуго Балль, Тристан Тцара и их сподвижники были тотально несистемными художниками.

Манифеста 11 – прямой наследник театрализованных постановок 1916 г., происходивших в Цюрихе в «Кабаре Вольтер». Их общие коды – театрализация, искусство-событие, эксперимент, выход за границы привычного, сотрудничество с аудиторией. «Наследник» демонстрирует существенное развитие каждого из этих аспектов – если представления дада ограничивались пространством «Кабаре Вольтер», то пространство Манифесты 11 – весь город и его пространства. Зрительская аудитория дада не отличалась от обычных посетителей театра, аудитория Манифесты трансформировалась в соавтора. В 1916 г. Тристан Тцара, Хуго Балль, Ханс Арп и их товарищи деконструировали свои художественные тексты до абсурда в поисках нового языка, это было творчество, целиком основанное на интуиции, творчество на пределе физических сил. Для участников Манифесты не составляет труда художественно переработать любые за-

данные условия, работа с самым неожиданным выразительным материалом для актуального художника превратилась в рутину. Наряду с тем, что объединяет современное биеннале с постановками столетней давности, можно установить и принципиальные отличия. Дада – результат творческой активности группы энтузиастов, поразивший современников новизной художественного языка. Манифеста 11 – результат деятельности масштабного социального института, вписанного в европейские государственные и бизнес-структуры. Это обстоятельство накладывает жесткие ограничения на объекты художественной рефлексии – оно исключает рефлексию по поводу самой системы института искусства. Манифеста 11 демонстрирует одно из парадоксальных явлений актуального искусства – его события невозможны без функционирования этого системного социального института. Манифеста отграничивает искусство от обычной жизни, маркирует художественные события, интерпретирует их значения для зрителей. В то же самое время система делает невозможным максимальную свободу художественного высказывания, которую имели основатели дада. При всей необычности тематизируемого проекта Манифесты 11 развивают идеи дада в комфортных условиях, где Майк Буше неизбежно вторичен после Марселя Дюшана.

Список литературы

1. Буррио Н. Эстетика взаимодействия // Худож. журн. 1999. № 28/29. URL: <http://guelman.ru> (дата обращения: 26. 11. 2018).
2. Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. Москва: Ад Маргинем пресс, 2015. 320 с.
3. Manifesta 5: exhibition cat. Barselona: Actar, 2004. URL: <http://zs.thulb.uni-jena.de> (дата обращения: 26. 11. 2018).
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / предисл. А. Васильева; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. Москва: ABCdesign, 2013. 311 с.
5. Гройс Б. В потоке / пер. А. Фоменко. Москва: Ад Маргинем пресс, 2018. 208 с.

References

1. Bourriaud N. Relational Aesthetics. *Khudozhestvennyi zhurnal*. 1999. 28/29. URL: <http://guelman.ru> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).
2. Goldberg R. Performance art: from futurism to present. Moscow: Ad Marginem press, 2015. 320 (in Russ.).
3. Manifesta 5: exhibition cat. Barselona: Actar, 2004. URL: <http://zs.thulb.uni-jena.de> (accessed: Nov. 26. 2018).
4. Lehmann H.-T.; Vasil'ev A. (introd.); Isaeva N. (transl., pref., comment.) Postdramatic theater. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 (in Russ.).
5. Groys B.; Fomenko A. (transl.) In flow. Moscow: Ad Marginem press, 2018. 208 (in Russ.).