

Реляционная эстетика в контексте современных культурных практик

Проанализированы основные позиции реляционной эстетики как влиятельного теоретического концепта, представившего аналитику художественных институций и художественных практик рубежа XX–XXI в. Показана специфика понятийного аппарата: особенности трактовки классических терминов «искусство», «художник», «модерн (модернизм)», а также проективных понятий «художественная апроприация», «постпродукция», которые демонстрируют ключевые аспекты рассматриваемой теории. Обозначен статус художественной репрезентации, отмечено расширение ее границ и смысловых полей в теории и современной творческой практике. Особое внимание уделено интерпретации художественной формы как отношения, ситуации, альтернативного опыта, складывающегося благодаря взаимодействию художника и зрителя в институциональном художественном пространстве (галерея, выставочный зал, биеннале). Показано соотношение реляционной эстетики, реляционного искусства и парципаторных художественных практик, обозначена тенденция смещения творчества и креативности. Сделан вывод об инструментальной эффективности реляционной эстетики для построения вариативных авторских сценариев развития современной художественной культуры.

Ключевые слова: реляционная эстетика, реляционное искусство, художественные практики, культурные практики, парципаторное искусство, художник, зритель

Aleksandra N. Balash

Relational aesthetics in context of modern art practices

The author of this article is analyzing the main features of relational aesthetics as an influential theoretical concept, which was representing the analytics of the art institutions and art practices in the latter part of 20th century and early 21st century. The specifics of the conceptual apparatus is shown: the characteristics of interpretation of classical terms «art», «artist», «modern (modernism)», as well as the projective notions «artistic appropriation», «postproduction», which demonstrate key aspects of the theory under consideration. The status of art representation is indicated, the extension of its borders and semantic fields in theory and modern art practice are noted. The author has paid special attention to the interpretation of the art form understood as the relationship, the situation, the specific experience, based on the interaction of the artist and the viewer in the institutional art environment (gallery, exhibition hall, biennale). The relationship between relational aesthetics, relational art and participatory art practices is shown, a tendency towards blending art and creativity is indicated. The relational aesthetics is proven to be an efficient instrument for the building of variational original scenarios for the development of modern art culture.

Keywords: relational aesthetics, relational art, art practices, cultural practices, participatory art, artist, viewer
DOI 10.30725/2619-0303-2018-4-98-101

Реляционная эстетика (*esthétique relationnelle*, эстетика взаимодействия) – влиятельное направление в осмыслении тенденций развития современного искусства. Ее формирование совпало с новым «рубежом веков», стало одним из знаковых явлений, в которых просматриваются попытки подытожить художественный опыт XX в. и наметить возможное будущее актуальных творческих практик. Несмотря на то, что реляционная эстетика возникла в институциональной среде художественного кураторства, критики, выставочных биеннале и имеет в своем основании более прагматический, чем теоретико-методологический опыт, ее идеи вызвали заинтересованное внимание ведущих академических специалистов. Концепт реляционной эстетики, созданный куратором и критиком Николая Буррио (Nicolas Bourriaud) на базе его текстов о выставочных проектах и художниках 1990-х гг., стал объектом философского анализа в работах Жака Рансьера, художественной критики

и истории современного искусства в выступлениях и исследованиях Клер Бишоп.

Следует отметить, что внимание, с которым была принята публикация текста «Реляционной эстетики» (1998), означает не столько признание, сколько анализ и углубленную критику как концептуальных аспектов теории, так и успешно продолжающейся кураторской практики Н. Буррио, закрепившей его статус как одного из ведущих специалистов современной арт-сцены. В то же время бесспорным достижением реляционной эстетики признается то, что она «сделала дискурсивные и диалогические проекты более доступными для музеев и галерей» [1, с. 10], способствовала возникновению «альтернативного художественного опыта и альтернативных форм социальности, невозможных в обыденной жизни, вне художественной выставки» [2, с. 260].

Для понимания идей реляционной эстетики первостепенное значение имеет предлагаемая

Н. Буррио интерпретация базовых аспектов художественной культуры, в том числе многочисленные указания на непосредственную преемственность художественных практик конца XX – начала XXI в. проекту модерна, представление о том, что «идеалы модернизма не исчезли, они подверглись адаптации» [3, с. 207]. В первую очередь такая «адаптация» происходит с самим понятием «искусство»: Буррио отмечает его специфическое расслоение, предлагая два возможных и взаимодополняющих истолкования. Первое трактует искусство как «общее понятие, характеризующее объекты, которые представляет рассказ, именуемый „историей искусства“» [3, с. 206]. Таково актуальное определение области «классики», «традиции», «наследия», образующей в контексте «современного эстетического опыта» [3, с. 207] остранный «семантический осколок» [3, с. 206], в восприятии которого доминируют аспекты репрезентации и нарратива. Второе определение относится к современным практикам. Здесь искусство понимается как «деятельность, создающая с помощью знаков, форм, жестов или объектов отношения к миру» [3, с. 206]. Отношения – ключевое понятие реляционной эстетики, подразумевающее множество возможных индивидуальных взаимодействий, разнообразие которых определяет событие искусства. Представление рассказа и создание отношений – две влиятельные позиции, которые обозначают место искусства в современном обществе и оказывают существенное влияние на деятельность институций культурного наследия.

Также концептуально значимым для реляционной эстетики является предлагаемое Буррио определение современного художника как «оператора знаков» с целью создания «их самостоятельно значимых репродукций», которое фиксирует его социокультурный статус как «предпринимателя/политика/режиссера» [3, с. 210]. В такой позиции нет критической или пренебрежительной оценки: в одном из своих интервью Буррио говорил о том, что для него художники, связанные с деятельностью издававшегося им журнала «Documents sur l'art», «просто интересные люди, с которыми есть что обсудить» [4]; в другой публикации он подробно аргументировал тезис о том, что «качество работы художника зависит от богатства его связей с миром» [5]. В определении художника как режиссера и политика присутствует конструктивно значимый анализ. Такое определение интегрировано в междисциплинарный дискусс об обществе спектакля и его дальнейших трансформациях, в поиски новых стратегий развития культурных индустрий, в конструирование сферы эстетического как формы политической активности. Однако его уточнение и разъяснение ввозвращает Буррио к проблемам художественного мира, к вопросу о репрезентации,

казалось бы, отвергнутому многими критиками и теоретиками современного искусства: «Лучшим общим знаменателем для всех художников является то, что каждый из них что-то показывает. Акт показа с помощью изображения или указания (обозначения) является достаточным критерием определения художника» [3, с. 210]. Подробно анализируя творчество Феликса Гонсалес-Торреса (1957–1996), Филиппа Паррено, Лиамы Гиллика, Риркриты Тиравания, Доминики Гонсалес-Ферстер, Пьера Юига, Н. Буррио не только приходит к обоснованному убеждению, что «границы репрезентации расширились, включив в себя новые средства выражения», но также признает, что «сам арсенал репрезентации» превратился в «самостоятельную область» [6] художественной практики. Раскрытие этой проблематики на материале изобразительных искусств в той модификации, которую они переживают в начале XXI в., и определяет задачи реляционной эстетики.

Стремясь понять сущность художественного процесса на рубеже XX–XXI в., Буррио неизменно возвращается к вопросу о его отличии и преемственности искусству модернизма. Признавая существующую между ними взаимосвязь, он в то же время усматривает принципиальное различие целеполагания: «Модернизм не умер, но умерла его идеалистическая и телеологическая версия. <...> Искусство считало своим долгом подготавливать или возмещать грядущий мир; сегодня оно моделирует возможные миры» [3, с. 14]. Рассматриваемые с этих позиций современные художественные практики «поставили себе целью уже не создание вообразаемых или утопических реальностей, а разработку способов существования или моделей действия внутри реальности наличной, на различных ее уровнях, избираемых художниками» [3, с. 14]. Эти задачи определяют переход современного искусства из «автономного и частного символического пространства» в «сферу человеческих взаимоотношений с ее социальным контекстом» [3, с. 15]. Такое «перерасчленение материального и символического пространства» [7, с. 65] и вызвало интерес к концепции Буррио со стороны Ж. Рансьера. В своем анализе Рансьер подчеркивает институциональность, прикладной характер реляционной эстетики, называя ее «утверждением искусства, обретшего скромность» [7, с. 63]. По мнению философа, реляционное искусство занято «перестановкой объектов и образов, составляющих уже данный общий мир» и имеет своей целью «создание ситуаций, способных изменить наши взгляды и наши подходы по отношению к этому коллективному окружению» [7, с. 63].

Примечательно, что в указанную философом «область коллективного окружения» реляционная эстетика вводит также искусство как совокупность

всех ранее созданных произведений, которые включаются в «перестановку образов» средствами творческой апроприации. В своей критике реляционного искусства К. Бишоп полемически утверждала, что «по работам искусства взаимодействия чаще всего трудно узнать их автора» [8, с. 151] в связи с распространённостью практик апроприации в творчестве художников этого направления: «это искусство стремится использовать уже существующие культурные формы, в том числе другие произведения искусства, создавая их ремикс подобно диджеям или программистам» [8, с. 151]. Пытаясь выявить и осмыслить новейшие формы апроприации в современном искусстве, Н. Буррио анализирует эту проблематику в отдельной работе «Постпродукция. Культура как сценарий: искусство перепрограммирует современный мир» (2003). Здесь он предлагает новый термин – «постпродукция», позаимствовав его из кинопроизводства и тем самым обозначив вектор трансформации практик присвоения в системе современных культурных индустрий: «такие понятия, как оригинальность (первенство в чем-либо) и творчество (создание чего-либо из ничего), понемногу уходят из нового культурного пейзажа», в котором их место занимает креативность как «отбор культурных объектов и их внедрение в различные культурные контексты» [3, с. 118]. Акцентируя инструментальный аспект этой практики, Буррио определяет ее как сценарную. Под постпродукцией Буррио предлагает понимать не только апроприацию художественных форм и практик, но и ре-экспонирование выставочных проектов, которое обрело популярность в последнее время: «каждая выставка таит в себе сценарий другой выставки, каждое произведение может быть включено в различные программы и само следовать различным сценариям» [3, с. 125]. Следует также отметить, что при работе над своими собственными текстами Н. Буррио активно использует метод апроприации и сценарной трансформации по отношению к постструктуралистской философии (в «Реляционной эстетике») и к философии постмодерна (в «Постпродукции»). Его свободное обращение с текстами Ф. Гваттари, Ж. Делеза и Ж.-Ф. Лиотара может показаться эклектичным, если упустить из виду особый сценарий, созданный для их интерпретации. То же замечание можно отнести и к методике анализа проектов художников реляционного искусства, и особенно Ф. Гонсалеса-Торреса, в творчестве которого сценарный метод позволяет выявить и раскрыть проблематику, созвучную основным тенденциям и наиболее значимым маргиналиям культуры конца XX – начала XXI в.

Несмотря на то, что конструирование интерсубъективных отношений предполагает процессуальность, внимание к длительности происходящего

художественного события, наиболее значимым аспектом произведения искусства реляционная эстетика полагает его форму, которую определяет как «устойчивую встречу» [3, с. 21], и в то же время как «связующий элемент» [3, с. 23], который «обретает плотность (и реальное существование), <...> когда <...> запускает взаимодействие между людьми» [3, с. 24]. Для обоснования процессов формообразования и идеи реляционной формы Н. Буррио обращается к аналитике овеществляющего взгляда в философии Ж.-П. Сартра, перенося при этом акцент с феноменологии процессов восприятия на технологию и инструментальные практики. Этот шаг позволяет зафиксировать новое понимание материальности искусства в ситуации его неизбежной дематериализации в эпоху экранной культуры.

Выражая свое понимание художественной формы, возникающей в «сверхузком зазоре» [3, с. 18] (в данном случае очевидна аллюзия на серхтонкое как особое чувство формы и выразительности у М. Дюшана), «стягивающей вокруг себя пространство отношений» [3, с. 17], Н. Буррио непосредственно обращается к адаптации и апроприации культурных практик и интеллектуальных концептов XX в. Среди них – выставка куратора Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой» (1969), своеобразную вербальную ре-экспозицию которой представляет текст «Реляционной эстетики». Менее очевидные, но более глубокие и значимые для нашего времени параллели указывают на концепцию «открытого произведения», созданную Умберто Эко (1962). «Открытое произведение» – модель такого способа формообразования, результатом которого «является не раскрытие природы вещей, а прояснение культурной ситуации в том действии, в котором обозначаются связи» [9, с. 16]. Поэтому «открытое произведение» «при каждом новом его восприятии не оказывается равным самому себе» [9, с. 51]. Опыт аналитики «открытого произведения» ведет к переосмыслению авторства, его смысла и статуса в современной культуре: «Автор предлагает истолкователю закончить произведение: он не знает наверняка, как именно оно может быть завершено, но знает, что, завершившись, оно всегда будет его произведением, а не каким-либо иным, и что в конце интерпретационного диалога конкретизируется форма, которая будет его формой, даже если ее выстроит кто-то другой» [9, с. 59]. Такое отношение позволяет преодолеть постструктуралистские представления о деконструкции авторства и автора, перенесенные художественной критикой и теорией на практики современного искусства. Вопрос о стратегиях такого преодоления представляется одним из ключевых для современной художественной культуры.

Близость «открытого произведения» У. Эко и концепта реляционной формы была подмечена и проанализирована К. Бишоп в ее полемике с Н. Буррио, который также ответил на это сопоставление. Буррио предложил свое, достаточно схематичное, понимание идеи «открытого произведения» в тексте «Постпродукции». Отрицая прямую взаимосвязь, он мотивировал отличие своей позиции особым вниманием У. Эко к проблематике авторства в ущерб аналитике позиции зрителя. Парадоксально, но то же критическое замечание К. Бишоп вполне справедливо обращает к текстам Н. Буррио: «качество отношений в эстетике взаимодействия не исследуется и не подвергается сомнению» [8, с. 156].

В дискуссии обозначились две важные позиции – художника как носителя творческих практик, и зрителя в контексте развития креативности и «культуры зрительства» (*spektatorship*) [1]. Анализ этих позиций был предпринят самой К. Бишоп в монографическом исследовании парципаторных художественных практик, которые рассматриваются ею и другими специалистами как следующий этап в истории современного искусства. По мнению исследовательницы, углубляя идею сотрудничества и зрительского участия в художественных проектах, парципаторное искусство столкнулось с серьезными противоречиями, связанными с «проблематичным смешением искусства и креативности» [1, с. 31], что усложняет выявление его художественных аспектов. И, напротив, то особое внимание, которое реляционная эстетика уделяет художникам и их произведениям, «создающим отношения к миру» [3, с. 205], объективным образом направлено на поддержание и сохранение статуса творческой деятельности в современной культуре.

В связи с чем распространившееся в последнее время суждение об окончательном вытеснении реляционной эстетики в область истории современного искусства и эстетической мысли представляется преждевременным. Эклектичность, погруженность в институциональную проблематику – именно те качества и свойства реляционной эстетики, которые ее критики определили как специфичные и противоречивые, – позволяют использовать разработанный Н. Буррио теоретический концепт для обозначения и осмысления ряда сложных и актуальных позиций: значимости авторского проекта, сохранения статуса профессиональных художественных практик, стремления избежать унификации создаваемых произведений, необходимости формирования гибких сценариев для возникновения новых творческих отношений в пространстве современной культуры.

Список литературы

1. Бишоп К. Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства. Москва: V-A-C press, 2018. 528 с.
2. Леднев В. Николая Буррио. Реляционная эстетика/ Постпродукция: [рецензия] // Искусствознание. 2016. № 4. С. 258–263. URL: <http://artstudies.sias.ru> (дата обращения: 26. 11. 2018).
3. Буррио Н. Реляционная эстетика/Постпродукция. Москва: Ад маргинем пресс, 2016. 216 с.
4. Буррио Н. Большой проект должен порождать дискуссию // Худож. журн. 2003. № 53. URL: <http://xz.gif.ru> (дата обращения: 26. 11. 2018).
5. Буррио Н. Глобализация и апроприация // Худож. журн. 2004. № 56. URL: <http://moscowartmagazine.com> (дата обращения: 26. 11. 2018).
6. Буррио Н. Современное искусство и репрезентация // Худож. журн. 2004. № 55. URL: <http://moscowartmagazine.com> (дата обращения: 26. 11. 2018).
7. Рансьер Ж. Неудовлетворенность эстетикой // Рансьер Ж. Разделяя чувственное. Санкт-Петербург: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2007. С. 47–154.
8. Бишоп К. Антагонизм и эстетика взаимодействия // Невозможное сообщество. Москва: Моск. музей соврем. искусства, 2015. Кн. 3: Антология. С. 148–170.
9. Эко У. Открытое произведение. Санкт-Петербург: Акад. проект, 2004. 384 с. URL: <http://yanko.lib.ru> (дата обращения: 26. 11. 2018).

References

1. Bishop C. Artificial hells: participatory art and politics of *spektatorship*. Moscow: V-A-C press, 2018. 528 (in Russ.)
2. Lednev V. Nicolas Bourriaud. Relational aesthetics/ Postproduction: [book review]. *Iskusstvovoznanie*. 2016. 4, 258–263. URL: <http://xz.gif.ru> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).
3. Bourriaud N. Relational aesthetics/Postproduction. Moscow: Ad marginem press, 2016. 216 (in Russ.)
4. Bourriaud N. Big project should generate discussion. *Khudozhestvennyi zhurnal*. 2003. 53. URL: <http://xz.gif.ru> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).
5. Bourriaud N. Globalization and appropriation. *Khudozhestvennyi zhurnal*. 2004. 56. URL: <http://moscowartmagazine.com> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).
6. Bourriaud N. Modern art and representation. *Khudozhestvennyi zhurnal*. 2004. 55. URL: <http://moscowartmagazine.com> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).
7. Ranciere J. Dissatisfaction with aesthetics. *Ranciere J. Distribution of sensible*. Saint Petersburg: Saint Petersburg Europ. Univ., 2007. 47–154 (in Russ.).
8. Bishop C. Antagonism and relational aesthetics. *Impossibly community*. Moscow: Moscow Museum of Modern Art, 2015. 148–170 (in Russ.).
9. Eco U. Open work. Saint Petersburg: Akad. proekt, 2004. 384. URL: <http://yanko.lib.ru> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).