

Д. Б. Кумакова

Коммуникации в художественной среде: искусство взаимодействия

Современное искусство открыло новые способы построения коммуникации между художником и реципиентом. Особенно это выражается в художественных практиках, направленных на социальное взаимодействие. В статье автор исследует особенности реляционной эстетики и ее влияния на трансформацию художественной среды. При анализе «искусства взаимодействия» встает вопрос о возможности автономии искусства, который является одним из основополагающих в художественной теории. Так же на примере художественных теорий и направлений автор прослеживает формирование проблематики автономии искусства. В заключении статьи автор выводит основные положения характерные для эстетики взаимодействия, среди которых эмансипация зрителя и вовлечение его в художественный процесс.

Ключевые слова: современное искусство, эстетика взаимодействия, реляционная эстетика, художественная среда, автономия искусства, художественная коммуникация

Darya B. Kumakova

Communication in artistic environment: art of interaction

Contemporary art has opened new ways of building communication between the artist and the recipient. This is especially expressed artistic practices aimed at social interaction. In the article the author investigates the features of relational aesthetics and its influence on the transformation of the artistic environment. When analyzing the «art of interaction», the question arises of the possibility of an autonomy of art, which is one of the foundations in art theory. Also on the example of various artistic theories and directions, the author traces the formation of problems of the autonomy of art.

Keywords: contemporary art, aesthetics of interaction, relational aesthetics, artistic environment, autonomy of art

Современное искусство изменило представление о художественном процессе, о роли и положении художника в нем, о функциях искусства и его институциональном статусе, о механизмах художественной рецепции и коммуникации. Осуществленная современной художественной практикой трансформация искусства оказалась настолько значительной, что перед исследователями остро встала проблема не только идентификации искусства как явления, определения его границ, но и необходимость рассмотрения влияния искусства и его значения в художественной среде. «Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств. Так каждый культурный период создает свое собственное искусство, которое не может быть повторено. Стремление вдохнуть жизнь в художественные принципы прошлого может в лучшем случае вызвать художественные произведения, подобные мертворожденному ребенку»¹. Характер искусства зависит от социокультурной среды в определенном историческом пространстве и времени. При этом художественная среда как часть социокультурной перенимает на себя ее качества и свойства, становясь, с одной стороны, источником формирования актуальных художественных практик, а с другой – испытывая их влияние на себе.

Исследуя роль произведения актуального искусства в изменении художественной среды, необходимо рассматривать его не только как материальный объект, но как воплощение прожитого его создателем опыта взаимодействия с социокультурной реальностью. Художник, вырабатывая и отражая в произведениях свои представления, интерпретирует современные ему состояния социокультурной среды в их значении для человека. Актуальные художественные практики могут «рассматриваться не столько как квинтэссенция духовно-культурного опыта, но и как одна из форм (конкретно-художественная) общей социальной практики, позволяющей репрезентировать реальные условия жизнедеятельности индивидов в воображаемых образах и символических отношениях»². Художественная деятельность представляет собой не незыблемую сущность, а игру, чьи формы и правила варьируются от одного социального контекста к другому.

Современная эстетика противопоставляет себя классической и выступает как философия «нового» искусства. Все большее внимание в современной эстетике уделяется реальной практике искусства и новому художественному опыту. «Искусство пытается проникнуть в сам ход повседневности, не стоять в стороне, полностью

избавиться от роли декоративной кулисы»³. Идея автономии искусства, конфликта искусства и общества, характерная для искусства модернизма, остается в прошлом. В. С. Турчин в книге «По лабиринтам авангарда» указывает: «Это творчество, которое живет в обществе, имея больше социальное и информативное измерение, чем собственно эстетическое. Это социальная пластика современности»⁴. Критерии эстетической оценки, унаследованные из прошлого, лишились существенного значения, хотя многие исследователи продолжают прилагать их к современным художественным практикам.

В ходе изучения специфики художественной среды региональных городов России было выявлено, что большое влияние на ее трансформацию из не способной к генерации и воспроизводству в живую и продуктивную играют актуальные художественные практики, направленные на социальное взаимодействие. Тенденции к расширению предметного поля творчества и вовлечение в совместную работу людей, напрямую не связанных с художественной деятельностью, являются не только чертой авторов, декларирующих себя как художников «эстетики взаимодействия», но и становятся одной из характерных особенностей художественной коммуникации в современном искусстве. Цель настоящей статьи – выявление особенностей социально-коллаборативных художественных практик для дальнейшего изучения их влияния на среду и художественное сообщество в городах России, удаленных от центра. В сущности искусство всегда в той или иной степени служило фактором социальности и поводом к диалогу. Реляционная эстетика не является отдельным стилистическим течением в искусстве, а скорее представляет собой общую методологию создания работ. Цель произведения искусства – выработка новых моделей действия внутри существующей реальности на уровнях избранных художником. Оно, с одной стороны, затрагивает проблематику условий труда и производства культурных объектов, а с другой – меняющиеся формы социальной жизни.

Теоретическую основу реляционной эстетики разработал французский куратор и художественный критик Н. Буррио. Его работа с одноименным названием является попыткой объединить общим понятием обширный спектр новаторских художественных практик 1990–2000-х гг. Материалом для анализа послужили произведения, главным образом Р. Тиравани, Л. Гиллика, группы «Superflex», Д. Гонзалес-Ферстер, Ф. Паррено, К. Хеллера, А. Баллок и Х. Пардо. «Сама возможность реляционного искусства (то есть искусства, теоретическим

горизонтом которого служит не столько автономного и частного символического пространства, сколько сфера человеческих взаимоотношений с ее социальным контекстом) свидетельствует о коренной перемене эстетических, культурных и политических целей художественной деятельности по сравнению с теми, которые присутствовали в модернизме»⁵. По мнению Буррио, реляционное искусство, основой которого являются intersubjective отношения, а основной темой – коллективная выработка смысла, – порождение современной цивилизации, в которой господствует всеобщий принцип сближения. Художественные практики, представляемые в виде выставки, «стягивают вокруг себя пространство отношений»⁶, в отличие, например, от литературы, воспринимаемой в частном пространстве. Выставка современного искусства создает особое коммуникативное пространство, временной ритм которого, по утверждению Буррио, не совпадает с ритмом повседневной жизни. Объект своего исследования французский теоретик видит в игре между людьми, неотъемлемой частью которой является выстроившаяся ситуация. Реляционная эстетика основывается на теории формы, под которой понимается «устойчивая встреча»: «Искусство удерживает вместе связанные с отдельными самобытными опытами моменты субъективности»⁷. Как утверждает Н. Буррио, зрители произведений эстетики взаимодействия связаны друг с другом сетью взаимоотношений и, следовательно, образуют не просто массу, а сообщество. Основное положение концепции Буррио: как искусство, производящее социальные отношения, работы эстетики взаимодействия обладают значимостью не столько эстетической, сколько социальной и политической. Художники стремятся не репрезентировать мир, а создать микроутопии – конкретные ситуации в пространстве и времени, основанные на соучастии и взаимодействии зрителей.

С начала 1990-х гг. происходят распространение и институционализация группового и социально ангажированного творчества. Реципиент становится соучастником художественного творчества не только в выставочном пространстве, но и других общественных местах. Основные положения критики реляционной эстетики Н. Буррио обозначены в текстах К. Бишоп и базируются на анализе качества отношений, возникающих в пространстве этой эстетики. Вопреки теории, в реальности эти произведения не предлагают новых моделей социального взаимодействия, а воспроизводят в символическом пространстве искусства традиционные властные отношения. В 2012 г. британский историк и кри-

тик современного искусства Клер Бишоп в книге «Искусственный ад: искусство участия и политика зрительской вовлеченности» определяет суть искусства участия следующим образом: «Люди составляют основное художественное средство (media) и материал, как в театре или перформансе»⁸. Среди художников в странах Запада получило распространение мнение, что «аутентичность укоренена в социальном, что внешняя, иная по отношению к доминирующей идеологии обнаруживает себя в социальных связях, которые лишь одни способны противостоять атомизирующему воздействию современного капитализма»⁹. Бишоп выделяет три исторических периода, в которые проявлялся наибольший интерес к социальным практикам: европейский исторический авангард и триумф левой идеи в 1917 г.; неоавангард 1968 г., когда «художественное производство внесло свой вклад в критику авторитаризма, угнетения и отчуждения»¹⁰; падение коммунизма и крах политики «большого нарратива» в 1989 г. Каждый из этих периодов, как отмечает исследователь, отличало переосмысление отношения искусства к социальному, пересмотр способов художественного производства, его потребления и анализа. Особенностью искусства участия, по мнению Бишоп, является то, что все художественные практики воспринимаются как равноценные художественные акты, среди которых не может быть плохих проектов, так как все они нацелены на укрепление социальных связей. Критериями оценки в таком случае становятся активность зрителя и степень коллективности творчества. Подобную тенденцию Бишоп объясняет преобладанием этических суждений над эстетическим, что считает неприемлемым.

Работая в эстетике взаимодействия, художники могут не опасаться давления институциональной критики. Однако в силу невозможности обозначить четкие границы социального дискурса произведения могут подвергаться вмешательству в них политики, антропологии, социологии, активизма и др. При анализе «искусства участия» встает вопрос о возможности автономии искусства, который является одним из основополагающих в художественной теории. Постараемся проследить эволюцию взглядов на эту проблему.

Первым этой проблематики коснулся Э. Кант, объявивший автономией эстетической сферы и суждений вкуса. Ф. Шиллер, в свою очередь, утверждал, что только через переживание красоты человек может обрести свободу, поэтому политические проблемы могут быть разрешены в эстетической сфере. Политические функции искусство выполняло и в

эстетике романтизма. Однако, по мнению романтиков, искусство не теряет своей независимости, поскольку политические концепции также базируются на идее автономии, свободы и равенства. Немецкий философ и теоретик авангарда П. Бюргер в книге «Теория авангарда» приводит объяснение генезиса представлений об автономии искусства Б. Хинца: «На стадии исторического отделения производителя от своих средств производства художник оказался единственным, кого миновало разделение труда, хотя нельзя сказать, что оно на нем не сказалось вовсе... Кажется, именно потому, что даже после исторического разделения труда художник остался при ручном способе производства, его продукт получил статус особого, „автономного“»¹¹. Конечно, подобный тезис, обосновывающий автономию искусства от капиталистической системы, нельзя применить к художникам постмодернистам, начиная с творчества Э. Уорхола, который не только использовал технический способ производства, но и успешно встраивал свои произведения в коммерческую систему.

Авангард начала XX в., критикуя автономию сферы художественного, отрицает искусство как институт, отделенный от социального пространства, утверждает идею его укоренения в реальной жизненной практике. Художник-авангардист считал, что искусство должно придавать форму жизненному миру, чувствам, восприятию, социальной среде своего времени. Авангард выдвигал гораздо более утопические и радикальные планы переустройства социальной жизни, чем те, которыми руководствовались политические движения. Вместе с тем авангард осознавал свою зависимость от демократической традиции. Выступая против музеев, которые являются могильниками живого искусства, он ратовал за непосредственную включенность искусства в социальную жизнь. Заключение произведения искусства в музей значит лишение его потенциала общественного воздействия. Однако искусство, более не обособленное от жизненной практики, но целиком в нее погруженное, вместе с дистанцией по отношению к ней теряет также и способность ее критиковать. Поскольку протест авангарда против института искусства сам воспринимается в качестве искусства, протестный жест неоавангарда лишается своей аутентичности. Искусство призвано служить обществу, но одновременно оно должно избегать социальной и политической ангажированности. Автономия искусства в авангарде понимается как свобода эстетической воли и художественного вкуса художника, выражающего себя в своем творчестве. Б. Гройс пишет:

Произведение искусства лишь тогда действительно автономно, если оно больше не репрезентирует ничего существующего, если оно, таким образом, не отражает ни внешнюю, ни внутреннюю действительность. Авангардистское произведение искусства начинается там, где заканчивается человек, где человек умирает. Автономия искусства здесь не есть выражение автономии человека, но автономии от человека, свободы от человека. Искусство авангарда хочет достичь точки, в которой больше нет человека, в которой заканчивается все человеческое, слишком человеческое. Это, так сказать, нулевая точка человеческого существования, в которой нет ни мысли, ни желания, и вообще отсутствует какая-либо жизнь. Художественное творение противоположно человеческому вкусу – общественному, но также и собственному вкусу – и лишь таким образом не является поверхностной провокацией. Речь скорее идет о попытке достижения вечности, где производится нечто, что радикально отстоит от собственной бренной жизни. Эти художественные поиски абсолютной нулевой формы или нулевой плоскости человеческого существования отсылают, конечно, к давним метафизическим поискам по ту сторону жизни. Искусство авангарда является последователем большой метафизической, платоновско-христианской традиции. В этой традиции желают достичь бессмертия души, потому и переживают посредством аскезы мистическую смерть, нулевое состояние души, освобождая тем самым себя от всего человеческого¹².

В послевоенной Америке ангажированное, отвечающее чьим-либо политическим интересам искусство подвергается жесткой критике. Крупнейший критик и теоретик американского неоавангарда 30–60-х гг. К. Гринберг в статье 1939 г. «Аванград и Китч» дал классические формулировки связей и взаимоотношений авангардной культуры с капиталом и авторитарными режимами. По мнению Гринберга, первые представители авангарда демонстрировали свою незаинтересованность политикой. Витающие в атмосфере революционные идеи помогли им отделиться от буржуазного общества и перейти в бегство. Как указывает Гринберг, для этого была необходима определенная смелость, так как это означало и эмиграцию с капиталистических рынков, на которые были выброшены художники и писатели, лишившись покровительства аристократии. По мнению исследователя, важнейшая функция авангарда заключалась в «обеспечении развития культуры в условиях идеологического смятения и насилия. Полно-

стью удаляясь от публики, поэт-авангардист или художник-авангардист стремился высоко поднять уровень своего искусства, одновременно сужая и вознося его до воплощения абсолюта, в котором все относительности и противоречия либо нашли бы свое разрешение, либо утратили смысл. Так рождается „искусство для искусства“ и „чистая поэзия“, в то время как предмет или содержание становятся чем-то, чего следует сторониться, как чумы».

Говоря о китче, Гринберг приравнивает его к ангажированному искусству. «Китч – воплощение всей той фальши, что есть в современной жизни. Китч как будто не требует от своих потребителей ничего, кроме денег; он не требует от своих потребителей даже времени»¹³. По мнению Гринберга, пространство политического дискурса – удел «низкой» культуры, в то время как «высокое» искусство находится в пространстве эстетического.

Т. Адорно в своей фундаментальной работе «Эстетическая теория» противопоставляет инструментализации произведений искусства властью сознательное и автономное творчество с его неизменным сопротивленческим потенциалом. По мнению Адорно, модернистское искусство в поиске «свободных от господства пространств» балансирует между прямой политической ангажированностью и полной изолированностью от социальных процессов.

Идея соучастия, а через нее и «эмансипация» зрителя подводят к проблеме автономии искусства. Исследование роли зрителя в художественной коммуникации, образование живой корреспондирующей аудитории, непосредственно вовлеченной в художественный процесс, становится определяющей для ряда художественных и выставочных стратегий, начиная с 1960-х гг. Размывание границ искусства, интеграция художественного и профанного пространств приводят к актуализации процессов взаимодействия как внутри художественного сообщества, так и с широкой публикой.

Искусство взаимодействия меняет характер художественной рецепции. «Реляционное художественное произведение создает социальную среду, в которой люди собираются вместе, чтобы участвовать в совместной деятельности, в нем аудитория предполагается как сообщество. Но зрители, по мысли художников, здесь не являются уже сформированной коллективной социальной общностью, произведение дает им средства для создания этой общности»¹⁴. Пространством для реализации произведений современного искусства, направленных на социальное взаимодействие, может стать любая

«проблемная» точка на карте города, страны или мира, имеющая мощный социальный контекст, выступающая индикатором антогонизмов и независящая от традиционного экспозиционного пространства. «Открытая» форма этих произведений не только приглашает зрителей к активному участию в противоположность пассивному созерцанию, но также отводит им роль художественного материала, который и позволяет произведению состояться. Вместо свойственного для раннего авангарда стремления к социальным и политическим преобразованиям художники социального взаимодействия стремятся к интенсификации социальных контактов и трансформации художественной среды.

Примечания

¹ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1989. С. 7.

² Галеева Т. А., Прудникова А. Ю. Художественные практики XX в. как школа толерантности. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, 2008. С. 3.

³ Мукаржовский Я. Основные принципы авангарда // Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 57.

⁴ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 152.

⁵ Буррио Н. Реляционная эстетика: постпродукция. М., 2016. С. 15.

⁶ Там же. С. 17.

⁷ Там же. С. 21.

⁸ Бишоп К. Искусственный ад: искусство участия и политика зрительской вовлеченности // Худож. журн. 2005. № 58/59. URL: <http://xz.gif.ru> (дата обращения: 29.06.2017).

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Цит. по: Бюргер П. Теория авангарда / пер. с нем. С. Ташкенова. М.: V-A-C press, 2014. Гл. 2: К проблеме автономии искусства в буржуазном обществе. С. 57. URL: <http://cyberpedia.su> (дата обращения: 27.07.2017).

¹² Гройс Б. Арт-аскет // Максимка: электрон. журн. № 5 / Гельман галерея: галерея, художники, пресса. 1998–2017. URL: <http://guelman.ru> (дата обращения: 28.07.2017).

¹³ Гринберг К. Авангард и китч // Худож. журн. 2005. № 60. URL: <http://xz.gif.ru> (дата обращения: 29.06.2017).

¹⁴ Вальковский А. В. Консенсус и антагонизм в «эстетике взаимоотношений»: этический поворот в актуальном искусстве // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение: вопр. теории и практики. 2012. № 1/2. С. 43.