

## «ИСКУССТВО УЧАСТИЯ» 1990–2000-х годов: ПОПЫТКА ИСТОРИОГРАФИИ И МЕТОД АНАЛИЗА\*

Книга известного британского историка и критика современного искусства Клер Бишоп «Искусственный ад: искусство участия и политика зрительской вовлеченности», опубликованная издательством Verso в 2012 году, стала продолжением выступлений и серии полемических статей автора в различных художественных журналах последнего десятилетия, посвященных искусству, известному под наименованиями «социально-вовлеченное», «интервенционизм», «community-based art», «искусство взаимодействия» и др. Бишоп предпочитает использовать термин «искусство участия» (participatory art) и определяет его суть как искусство, в котором «люди составляют основное художественное средство (media) и материал, как в театре или перформансе»<sup>1</sup>. Это искусство движимо желанием пересмотреть традиционные отношения между объектом искусства, художником и зрителями. Художник здесь, как пишет исследовательница, предстает как «соавтор (collaborator) и скорее производитель ситуаций, чем индивидуальный создатель дискретных объектов»; произведение искусства – «как продолжающийся и долгосрочный проект» в противоположность «законченному, передвижному и обращаемому в товар продукту», а зритель – как «со-производитель или участник»<sup>2</sup> художественной работы в противоположность созерцателю. Глобальная и амбициозная задача автора этой книги – взглянуть на мировую историю искусства XX в. сквозь призму театра, а не традиционно – через живопись (как у Клементы Гринберга) или реди-мейд (как это сделано в книге Р.Краусс, И.-А.Буа, Б.Бьюклоу и Х.Фостера «Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism», Thames & Hudson, 2005).

Необходимо отметить, что книга Клер Бишоп появилась в момент, когда заявившее о себе в начале 1990-х годов искусство, с рассмотрения которого она начиналась, уже успело занять прочное место в институциях современного искусства по всему миру, но несмотря на несколько появившихся в последнее время изданий<sup>3</sup> еще не успело получить полноценного теоретического осмысления и войти в исторические обзоры. Первой попыткой теоретического обоснования искусства такого рода была вышедшая в 1998 году на французском и в 2002 году на английском языке книга французского куратора и арт-критика Николя Буррио «Эстетика взаимодействия»<sup>4</sup>, которая попыталась объединить под заявленным в заголовке понятием произведения искусства, вовлекающие зрителей, основываясь на определенном круге авторов и не проводя типологических различий между работами. Бишоп приобрела свою известность в первую очередь как открытый критик и активный оппо-

\* Рецензия на книгу: *Bishop, Claire. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. L.–N.Y.: Verso, 2012. 384 p.*

<sup>1</sup> *Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. P. 2.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> См.: *Grant H. Kester. The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Duke Univ. Press Books, 2011; Helguera P. Education for Socially Engaged Art. Jorge Pinto Books, 2011; Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011 / Ed. Nato Thompson. MIT Press, 2012 и др.*

<sup>4</sup> *Bourriaud N. Esthétique relationnelle. Dijon, 1998.*

нент Буррио, что нашло свое выражение, в частности, в ее известном тексте «Антагонизм и эстетика взаимодействия»<sup>5</sup>, появившемся в журнале *October* осенью 2004 года. В этой шумевшей статье Бишоп подвергла критике примиряющий и «демократический» характер работ, приводимых Буррио (главным образом, произведений Риркрита Тираванья), через анализ качества и следствий производимых ими отношений. Она обратилась к теории демократии как антагонизма, разработанной Шанталь Муфф и Эрнесто Лаклау, и предложила использовать понятие антагонизма для рассмотрения и оценки произведений художников «искусства участия», подкрепив свою позицию ссылками на работы Джереми Деллера и Томаса Хиршхорна. Данная книга продолжает начатую полемику и развивает прозвучавшие утверждения, но идет другим путем.

Считая нужным в очередной раз дистанцироваться от «эстетики взаимодействия» Буррио, о чем заявлено уже на первых страницах введения, в последующем Бишоп не возвращается к этой теме и, больше того, не прибегает к теории Ш.Муфф и Э.Лаклау. На этот раз задачами исследовательницы становятся, во-первых, обращение к истории искусства XX в. с тем, чтобы найти корни «поворота к социальному» в искусстве 1990-х годов и утвердить «искусство участия» в своем существовании, и, во-вторых, разработка инструментария для анализа и оценки этого искусства, в чем можно усмотреть отголоски предыдущих дискуссий. Неудивительно, что несмотря на заявленный историографический характер книги, введение, заключение и главы, посвященные знакомому автору «из первых рук» искусству 1990–2000-х годов, сохраняют полемичный тон предыдущих статей. Бишоп признается в том, что выбор примеров из истории искусства был продиктован их релевантностью настоящему моменту, а не значимостью в момент создания, не оставляя сомнений в том, что главным интересом для нее остается текущая история современного искусства. В этом смысле и название книги, «Искусственный ад», заимствованное из текста Андре Бретона 1921 года, служит, по мысли исследовательницы, «одновременно позитивным и негативным описанием (descriptor) “искусства участия”» и «вызывает к более смелым, эмоциональным и выводящим из равновесия формам “искусства участия” и критики»<sup>6</sup> – призыв, характерный для давно занятой автором позиции.

Приступая к рассмотрению примеров из истории искусства XX в., Бишоп выделяет три исторических момента, в которых проявили себя политические волнения и движения за социальные преобразования, а также интерес искусства к социальным практикам: европейский исторический авангард и триумф левой идеи в 1917 году; неоавангард 1968 года, когда «художественное производство внесло свой вклад в критику авторитаризма, угнетения и отчуждения»<sup>7</sup>; падение коммунизма и крах политики «большого нарратива» в 1989 году. Каждый из этих периодов, как отмечает Бишоп, отличало переосмысление политической силы искусства и его отношения к социальному, которое выражало себя в пересмотре способов художественного производства, его потребления и анализа. География исследования Бишоп затрагивает не только западноевропейский регион, но и Латинскую Америку, Восточную Европу и Россию, таким образом знакомя читателей с менее известными западной истории мирового искусства художниками, художественными движениями и произведениями искусства, что можно поставить автору в заслугу.

<sup>5</sup> *Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics // October. 2004. 110, Fall P. 51–79.*

<sup>6</sup> *Bishop C. Artificial Hells... P. 6–7.*

<sup>7</sup> *Ibid. P. 193.*

Эта обширная география просматривается уже в кратком содержании глав книги: вторая глава книги посвящена трем ключевым явлениям исторического авангарда, предвосхитившим, по мнению автора, рождение «искусства участия» в 1990-е годы – перформансам итальянского футуризма, театральным экспериментам Пролеткульта и массовым спектаклям в постреволюционной России, а также выступлениям дадаистов в общественном пространстве в послевоенном Париже. В третьей главе автор обращается к рассмотрению художественной ситуации в Париже 1960-х годов – деятельности Ситуационистского Интернационала, «Группы исследования визуальных искусств» (Groupe de Recherche d'Art Visuel), включавшей в себя художников кинетизма и оп-арта из разных стран, и эротических трансгрессивных хэппенингов Жана-Жака Лебеля. Следующая, четвертая, глава книги посвящена концептуальным формам «искусства участия», появившимся в Аргентине в середине 1960-х – работам Оскара Масотта (Oscar Masotta), группы Ciclo de Arte Experimental и новаторской театральной деятельности бразильского режиссера Аугусто Боала (Augusto Boal). Пятая глава описывает искусство Восточной Европы (Чехословакии с двумя художественными центрами в Праге и Братиславе) и СССР 1970–1980-х годов – творчество Милана Книжака, Алекса Млинарчика, Яна Млчока, Иржи Кованда, Яна Будажа и московской группы «Коллективные действия». В следующей, шестой, главе Клер Бишоп обращается к британской истории после 1968 года и рассматривает две разные модели, пытавшиеся пересмотреть роль художника в обществе, на примере организации **Artist Placement Group (1966–1989)** и **движения непрофессионального искусства (community arts movement) 1970–1980-х годов**. Седьмая глава сосредоточена на искусстве 1990-х годов и помимо произведений художников содержит в себе описание и анализ кураторских проектов, сыгравших роль в становлении «искусства участия». Восьмая глава знакомит с введенным Клер Бишоп понятием и типологией «делегированного перформанса», когда задуманный художником перформанс исполняется нанятыми для этой цели людьми, а последняя, девятая, глава посвящена художественным проектам 2000-х годов, которые используют образовательные стратегии в качестве своего метода и художественной формы.

Составляя генеалогию «искусства участия», Бишоп стремится решить вторую задачу книги – представить систему понятий, с помощью которых это искусство может быть критически осмыслено и оценено. Она утверждает, что социальный характер проектов «искусства участия» приводит к ситуации, когда все художественные практики, основанные на социальном взаимодействии, воспринимаются как равноценные художественные акты, среди которых не может быть плохих проектов, так как все они нацелены на «благое дело» – укрепление социальных связей. Активный зритель считается заведомо лучше, чем пассивный, а коллективное авторство – безоговорочно лучше единоличного. Подобную ситуацию Бишоп объясняет преобладанием этических суждений над эстетическими, что является общим местом сегодня, когда речь заходит об «искусстве участия», и считает такую ситуацию неприемлемой. Бишоп считает недопустимым и применение к анализу «искусства участия» позитивистского социологического подхода, который сводится к оценке результатов, которых удалось достичь. Подобный инструментальный подход к «искусству участия», как отмечает исследовательница, повторяет современную риторику многих государств Западной Европы в области культурной политики, которые взяли на вооружение лозунги социального включения, «креативной индустрии» и заняты выяснением вопроса о том,

что может искусство сделать для общества. Однако в действительности задачей правительств, как отмечает Бишоп, является не столько восстановить социальные связи, сколько «дать возможность всем членам общества быть самоуправляемыми полностью занятыми потребителями, которые не полагаются на государства всеобщего благосостояния и могут справиться с нерегулируемым приватизированным миром»<sup>8</sup>. Иными словами, «общественное участие» для них – лишь в том, чтобы «быть индивидуально ответственным за то, что в прошлом было коллективной заботой государства»<sup>9</sup>.

Бишоп же настаивает, что важно критически рассматривать, обсуждать, анализировать и сравнивать работы «искусства участия» как *искусство*, прибегая не к этике, а к эстетике: «Одна из задач этой книги, таким образом, – сделать акцент на эстетическом в смысле *aisthesis*: как автономном режиме опыта, не сводимого к логике, разуму или морали»<sup>10</sup>. Стремление автора оправдать категорию эстетического связано с попыткой реабилитировать понятия качества и оценочного суждения для того, чтобы приумножить влияние отмеченных произведений и «предоставить им место в истории»<sup>11</sup>. Бишоп считает нужным пояснить: «Эта книга основана на предположении о том, что оценочные суждения необходимы не в качестве инструмента укрепления элитарной культуры и надзора за границами искусства и не-искусства, а как способ понять и прояснить разделяемые нами в данный исторический момент ценности»<sup>12</sup>. Таким образом, автор признает, что среди произведений «искусства участия» есть удачные, есть менее удачные, и вызывает к их анализу через рассмотрение категорий активный/пассивный, единоличное авторство/коллективное авторство, участники/зрители, искусство/реальность, качество/равенство (*quality and equality*), выявление нюансов и напряжения (*tension*) между ними, всякий раз обращая внимание на «политику зрительской вовлеченности», заявленную в названии книги. Отсюда – фокус рассмотрения и методология автора применительно к анализу произведений из истории искусства: все они рассматриваются согласно обозначенным категориям в стремлении проследить разные формы участия, практикуемые художниками по всему миру в разные периоды XX в. Таким образом, перед нами не историческое исследование, поскольку перспектива примеров из истории искусства сужена и подчинена конкретной задаче – донести позицию автора, сформированную применительно к современному материалу.

Клер Бишоп не скрывает своей симпатии к работам, которые считает удачными, в особенности в главах, посвященных искусству 1990–2000-х годов («Битва при Оргриве» Джереми Деллера (2001), «Пожалуйста, любите Австрию» Кристофа Шлингензифа (2000) (*Christoph Schlingensief, Please Love Austria*), «Фестиваль Спинозы в Бейлмере» (*The Bijlmer-Spinoza Festival*) Томаса Хиршхорна (2009)). Лучшими проектами «искусства участия» она считает те, которые «сохраняют напряжение»<sup>13</sup> между этическим и эстетическим. Она приветствует в нем «концептуальную и эмоциональную сложность»<sup>14</sup>, «перверсию, парадокс и отрицание – операции, такие же клю-

<sup>8</sup> *Bishop C. Artificial Hells...* P. 14.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 18.

<sup>11</sup> *Ibid.* P. 8.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.* P. 277–278.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 8.

чевые для *aisthesis*, как диссенсус для политического»<sup>15</sup>, «элемент критического отрицания [по отношению к обществу] и способность поддерживать противоречие»<sup>16</sup> и в качестве похвальных характеристик пользуется набором таких прилагательных, как «стимулирующий» (*challenging*), «убедительный» (*compelling*), «выводящий из равновесия» (*troubling*), в чем в очередной раз можно усмотреть отголоски предыдущей полемики.

Акцентируя различие между этическим и эстетическим на протяжении всей книги, в заключение Бишоп находит еще одно основание для этого ключевого для нее разделения в книге Люка Болтански и Эв Кьяпелло «Новый дух капитализма»<sup>17</sup>. В этой книге авторы выделяют социальную и художественную критику капитализма, которые существуют в напряженных отношениях друг с другом и напрямую несовместимы. Первая обращается «к эгоизму частных интересов и возрастающей бедности рабочего класса в обществе небывалого богатства», а вторая «выдвигает на первый план потерю смысла и чувства ценного и прекрасного, последовавшую за стандартизацией и общей коммодификацией повседневных объектов, произведений искусства... и людей»<sup>18</sup> и защищает свободу эстетики от этики. «Напряжение» между ними рождается оттого, что «социальная критика неизбежно отвергает моральный нейтралитет, индивидуализм и эгоизм художников»<sup>19</sup>. Бишоп уравнивает свое различие между этическим и эстетическим, использовавшееся ею на протяжении книги, с различием между социальной и художественной критикой Болтански и Кьяпелло, и это становится финальной точкой изложенной ею в книге позиции.

В заключение можно выразить сожаление о том, что, отстаивая необходимость оценивать «искусство участия» прежде всего с эстетической, а не этической точки зрения, Бишоп оставляет в стороне теоретическую разработку своей позиции и обоснование предложенных ею категорий активный/пассивный, единоличное авторство/коллективное авторство, участники/зрители. Положения Болтански и Кьяпелло в данном случае используются лишь для того, чтобы закрепить, а не развить позицию автора, высказанную еще на первых страницах книги. Таким образом, на полях остаются многие вопросы теоретического характера, которые затрагиваются, но не получают своего развития, как, например, фундаментальный вопрос о том, что значит «участие» в искусстве, когда речь не идет о работах, физически вовлекающих зрителей. Книга Клер Бишоп во многом остается продолжением начатой ею в 1990-е годы полемики вокруг «искусства участия», которое еще ожидает своего обширного теоретического анализа.

---

<sup>15</sup> *Bishop C. Artificial Hells...* P. 40.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 16.

<sup>17</sup> *Болтански Л., Кьяпелло Э. Новый дух капитализма.* М., 2011.

<sup>18</sup> *Bishop C. Artificial Hells...* P. 276.

<sup>19</sup> *Ibid.*