

Вальковский Антон Васильевич

КОНСЕНСУС И АНТАГОНИЗМ В "ЭСТЕТИКЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ": ЭТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В АКТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В статье анализируется характер коммуникации и intersubъективных взаимоотношений в актуальном искусстве на примере реляционной эстетики. Автор приходит к выводу, что современная художественная практика предлагает две модели формирования социальной общности: основанной на консенсусе и основанной на диссенсусе и антагонизме. Последняя, в свою очередь, преследует целью не формирование мнимой общности, а столкновение и взаимодействие с Другим.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/1-2/8.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 1 (15): в 2-х ч. Ч. II. С. 41-44. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/1-2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7.01

В статье анализируется характер коммуникации и интерсубъективных взаимоотношений в актуальном искусстве на примере реляционной эстетики. Автор приходит к выводу, что современная художественная практика предлагает две модели формирования социальной общности: основанной на консенсусе и основанной на диссенсусе и антагонизме. Последняя, в свою очередь, преследует целью не формирование мнимой общности, а столкновение и взаимодействие с Другим.

Ключевые слова и фразы: художественная коммуникация; «эстетика взаимоотношений»; «микротопия»; социальный антагонизм.

Антон Васильевич Вальковский

Кафедра теории и истории культуры

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

walkowsky@yahoo.com

КОНСЕНСУС И АНТАГОНИЗМ В «ЭСТЕТИКЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ»: ЭТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В АКТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ[©]

Коммуникативная функция искусства уже давно является объектом пристального внимания специалистов в области эстетики, теории и философии искусства, но художественная коммуникация традиционно интерпретируется как своеобразный диалог между автором и читателем, слушателем или зрителем, опосредуемый произведением искусства. В настоящее время мы являемся свидетелями трансформации коммуникативной функции в актуальном искусстве, выдвигающем на первый план конструирование интерсубъективных взаимодействий между реципиентами и между реципиентами и художником как инициатором подобного рода взаимодействий. В данной статье будет рассмотрен и критически проанализирован характер изменения художественной коммуникации в середине 1990-х гг. на примере «эстетики взаимоотношений», поставившей своей главной задачей моделирование пространства и процессов коммуникации и интерсубъективного взаимодействия, а также выявим характер этих взаимоотношений.

Реляционная эстетика («эстетика взаимоотношений») была инспирирована и творчески отрефлексирована, начиная с 1990-х годов, в кураторской практике Николя Буррио и нашла теоретическое закрепление и философское обоснование в его последующих статьях и монографиях. Необходимо оговориться, что реляционная эстетика не является новым «измом» или некоторым стилистическим направлением, а скорее отражает тенденцию в актуальной художественной практике последних двух десятилетий, методологию художественного творчества, приверженность которой позволяет определить практику таких разных в формальном плане художников как Риркрит Тиравания, Ванесса Бикфорт, Лайам Гиллик, Карстен Хёллер, Дуглас Гордон, Питер Юнг, Филипп Паррено, Джереми Деллер и др. как относящихся к «искусству взаимоотношений».

Буррио определил реляционную эстетику как «множество художественных практик, которые принимают в качестве теоретической и практической установки область человеческих отношений в их социальном контексте, а не отстаивание независимых и частных символических пространств» [2, p. 14]. «Эстетика взаимоотношений» активно педалирует идею утраты социальных связей и идею существования отчуждения между людьми, которое вызвано атомизирующим воздействием современного капитализма и урбанизированной социальной средой.

Цель реляционного искусства состоит не в производстве художественных объектов, а в организации социальной коммуникации и среды социального взаимодействия, поэтому успешность той или иной работы определяется самим фактом установления взаимоотношений. Так, в 2003 году Миш Фабр-Левин представила в музее Виктории и Альберта свой проект «Священный майонез», во время которого зрители под надзором художника готовили из натуральных продуктов майонез. Безусловно, целью произведения в данном случае является не само производство майонеза, а атмосфера общности и обмена.

Риркрит Тиравания в 1992 году в проекте для галереи «303 Gallery» в Нью-Йорке готовил карри для посетителей. Проект Тиравании, по сути, направлен не столько на преодоление границы между институционализированным и социальным пространством, сколько между художником и зрителем. Вовлечение аудитории здесь является главной целью проекта, а еда оказывается всего лишь средством, позволяющим развивать взаимоотношения между аудиторией и художником. В середине 1990-х годов целью Тиравании стало создание ситуаций, в которых зрители сами могли бы что-то производить. Так, в 1993 году посетители уже сами могли приготовить себе еду, а в 1996 году он создал инсталляцию «Завтра – это другой день» для кельнского Кунстфайна. Инсталляция представляла собой деревянную реконструкцию его квартиры в Нью-Йорке и была открыта для посетителей 24 часа в сутки. Зрители могли использовать кухню для приготовления еды, помыться в ванной, поспать в кровати или пообщаться в гостиной. Одна из статей в каталоге выставки описывала работу Тиравании как «уникальную комбинацию искусства и жизни, предлагающую впечатляющий опыт общности для каждого» [7, p. 7].

Необходимо отметить, что искусство взаимоотношений 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. Таким образом, художественная рецепция приобретает характер длящегося в пространстве и времени личностного (в данном случае – интерсубъективного) опыта, ситуации, а сам зритель становится медиумом – средством внутри работы, без которого существование самого произведения теряет всякий смысл. Работы Р. Тиравани и Л. Гиллика заостряют внимание на интерсубъективных взаимоотношениях, а не на индивидуальной оптике. Оба художника настаивают, что присутствие аудитории является эссенциальным компонентом искусства: «Моя работа – как свет в холодильнике, она работает, когда есть люди, открывающие дверцу холодильника. Без людей это не искусство – это что-то иное – это вещи в пространстве» [6, р. 16].

Изменение характера художественной рецепции повлекло за собой и изменение всего характера художественной деятельности в экспозиционном пространстве. Художники производят инверсию модели экспонирования современного искусства в пространстве «белого куба» галереи или выставочного пространства, в которой происходит индивидуальное потребление произведения искусства, в студию или экспериментальную «лабораторию». Такое отношение к творчеству как экспериментальной площадке можно найти и в высказываниях самих авторов круга реляционной эстетики. Гиллик, говоря о своем проекте в Бристолле, называет его «лабораторией или мастерской, в которой появляется возможность проверить некоторые идеи в комбинациях, осуществить процесс взаимоотношений и сравнительной критики» [Ibidem]. Работы Риркриты Тиравани обычно описываются в том же контексте: «лаборатория человеческого контакта» или «психосоциальные эксперименты, где ситуации создаются для встреч и обмена» [8, р. 41]. Конечно, слово «лаборатория» в данном контексте не предполагает проведение психологических или бихевиористских экспериментов над зрителем, но относится к творческому экспериментированию с возможностями самого экспозиционного пространства. Художественная деятельность приобретает характер открытости и сопротивляемости к любой завершенности, работа становится «работой-в-движении», а не законченным проектом.

Необходимо отметить, что сама идея художественного произведения как пространства коммуникации отнюдь не нова, но только современная художественная практика (начиная с хэппенингов А. Капроу) поставила задачей продуцирование интерсубъективной коммуникации. Концептуализм во многом пытался выстроить определенные связи между людьми, но они ограничивались либо слезкой (В. Аккончи, Й. Оно) и скрытым вуйеризмом (С. Каль), либо носили характер манифестации художником своего существования в мире: например, Он Кавара рассылал телеграммы своим знакомым, уведомляя их о том, что он «все еще жив». Отдельные практики ставили своей задачей документацию уже существующих взаимоотношений: например, Стефан Уиллате в начале 70-х тщательно картографировал отношения, существовавшие между жителями одного дома.

Только в 1990-е гг. искусство начинает задумываться о способах и механизмах производства общности и интерсубъективности, единения и сосуществования посредством превращения выставочного пространства в пространство «встреч» и «свиданий», сотрудничества и совместного времяпрепровождения. Художники круга реляционной эстетики предлагают либо моменты общности, в которых участвует сам художник, либо объекты, создающие общность между людьми вне зависимости от присутствия художника.

Подобного рода утопизм – формирование идеального пространства взаимоотношений – отсылает нас к практикам исторического авангарда 1920-1930-х гг. и перформативному повороту в искусстве 1960-70-х гг., но важно понять, что реляционная эстетика дистанцируется от художественных практик прошлых поколений. В отличие от исторического авангарда, нацеленного на строительство идеального общества будущего, на реализацию авангардной Утопии, реляционные художники нацелены на поиски временных решений «здесь» и «сейчас». Вместо социальных и политических изменений в духе раннего авангарда, современные художники «учатся обживать мир лучшим способом», вместо поиска утопий будущего, они нацелены на установление «микротопий» в настоящем. «Кажется, важнее изобрести возможные отношения с нашими соседями в настоящем, чем делать ставку на более счастливое завтра» [2, р. 45]. В идее микротопий, построенных по принципу «сделай сам», можно увидеть не столько политическое, сколько этическое измерение «эстетики взаимоотношений» – способность людей быть социальными и готовыми на ответственный поступок.

Тем не менее нам необходимо обратить внимание на качество этих взаимоотношений и ответить на вопрос: как и для кого они продуцируются? Являются ли они демократическими или элитарными?

Для «эстетики взаимоотношений» произведения, безусловно, обладают демократическим содержанием не только благодаря эмансипированному положению зрителей, но и потому, что, создавая пространство взаимодействия и соучастия, они стремятся к разработке механизмов личного участия и, в конечном счете, к испытанию моделей построенного на доверии и ответственности «нового сообщества», в котором нивелируются различия, а все члены сообщества идентифицируют себя друг с другом. Такие этические категории как справедливость и равенство являются определяющими для обозначения демократии.

Подобное понимание демократии вполне соответствует духу теоретических построений социолога Энтони Гидденса, понимавшего демократию как «чистые взаимоотношения», которые в эпоху глобализации имеют непосредственную ценность. «Глобализация, рефлексивность и дестрадиционализация создают “пространства диалога”, которые должны быть каким-то образом заполнены. Эти пространства, которые могут быть основаны на диалоге, активизируют механизмы взаимного доверия» [Цит. по: 9, р. 47]. Тем не менее Гидденс не учитывает, что эти пустые пространства диалога могут оказаться местом маргинализации и антагонизма. В 1991 году Майкл Клегг и Мартин Гуттманн представили инсталляцию «Открытая публичная библиотека», которая являлась собой «библиотеку без библиотечарей и системы наблюдения, деятельность которой определялась самими

пользователями посредством системы обмена, согласно которой каждая взятая книга должна быть заменена любой другой по желанию пользователя библиотеки» [3, p. 120]. Этот проект, который должен был призвать к ответственности и доверию, был назван его авторами «экспериментом с радикальными демократическими институтами», так как предполагал полное отсутствие правил и регулирования и являлся альтернативой жесткому администрированию социальных институтов. В целом проект реализовывал все установки реляционной эстетики, но результат оказался плачевным: библиотека неоднократно подверглась актам вандализма.

Реляционные художники, поставив целью производство лучшего общества в контексте экспериментальных социальных площадок, попытались гуманизировать капиталистические отношения на принципах открытости и диалога, ответственности и доверия, создать «микротопии», которые соответствуют Гидденсовской концепции демократии. Нам видится, что такая модель демократии не является продуктивной и реалистичной.

Художественный критик и теоретик современного искусства Розалин Дойче, анализируя основные положения эстетики взаимоотношений, проводит границу между «публикой» и «аудиторией». Она отмечает, что аудитория – это потребители, а публика – это всегда группа людей, ведущая дебаты [5]. Художник никогда не имеет дело с публикой, он имеет дело с аудиторией, которая может быть трансформирована в публику. То, что ее характеризует – это социальное непонимание и дисконтинуальность, а не установленный диалог и консенсус. Исследуя характер демократии, она также приходит к выводу, что публичная сфера остается демократичной лишь постольку, поскольку она не нивелирует различные противоречия, а включает их в себя, оставляя возможность для дискуссий и споров: «Конфликт, разделение, нестабильность не разрушают демократичную публичную сферу; они являются условиями ее существования» [4, p. 329]. На взгляды Дойче во многом оказали влияние труды Шанталь Муфф, для которой демократическое общество – это не то, где исчезает антагонизм, т.к. консенсус приводит к насильственному исключению «Другого» как маргинального и аутсайдерского. Как раз наоборот, диссенсус – это единственно возможный способ существования демократии, призванной создавать единство в атмосфере конфликта и несходства, не исключать «Другого» как врага, а признать существование инаковости [1, с. 192-197]. Другими словами, в демократическом обществе конфликты постоянны, а не нивелированы и уничтожены. Без антагонизма существует только навязанный авторитарным порядком консенсус.

Чтобы ответить на вопрос, являются ли проекты «эстетики взаимоотношений» демократическими, проанализируем сам характер и результат этих отношений. Реляционные художники по сути создают уютное пространство микротопий, которое во многом является комфортной средой досуга и развлечения. Проекты разных художников творчески мимикрируют под пространство баров, библиотек и рекреационных институтов. Что испытывают люди, оказавшиеся внутри работы, продуцирующей взаимодействие? Вот как критик Джерри Зальц описывает свое участие в проекте Тиравании: «В “303 Gallery” я постоянно присоединялся к какому-нибудь незнакомцу, или кто-то подсаживался ко мне, это было приятно. Галерея превратилась в место обмена, шуток и открытого разговора. У меня были потрясающие обеды с арт-дилерами. Однажды мне удалось пообедать с Паулой Купер, которая рассказывала мне длинные и довольно запутанные профессиональные сплетни. В другой раз Лиза Спеллман поделилась со мной в захватывающих деталях историей интрижки парня-дилера, который безуспешно пытался закадрить одну из ее художниц... Позже ко мне присоединилась незнакомка, и в воздухе запахло интригующим флиртом...» [10, p. 107].

Пространство «микротопии» – это не только комфортное пространство развлечений, но и элитарное, т.к. в нем участвует лишь узкий и ограниченный круг «посвященных» мира искусства – коллекционеры, арт-дилеры, художники, критики, кураторы, буржуазные ценители искусства, которые могут себе позволить купить входной билет. Вполне очевидно, что элитарное сообщество микротопий реляционной эстетики, все члены которого идентифицируют себя друг с другом и находятся в консенсусе, игнорируют сам факт существования «исключенных».

Куратор Удо Киттльман в рецензии на произведение Тиравании «Завтра – другой день» с восторгом отмечает, что инсталляция предлагает «впечатляющее ощущение общности для каждого... Группы людей, готовящих еду и общающихся, принимающих душ и отдыхающих на кровати. Наш страх, что обжитое арт-пространство может подвергнуться вандализму, уходит... Арт-пространство теряет свою институциональную принадлежность и оборачивается свободным социальным пространством» [7, p. 8]. Инсталляция Тиравании, как нам может показаться, является приютом для каждого. Тем не менее таким приютом инсталляция становится только для ограниченного круга людей, принадлежащих арт-миру, но не для исключенных из мира искусства аутсайдеров. Гармония проекта реализуется только за счет того, что все его участники уже имеют некую общность, не предполагающую существование антагонизма – одинаковый социальный и общественный статус. Зальц критически отмечает: «...Теоретически каждый может прийти в галерею. Но этого не происходит. Мир искусства выделяет невидимый фермент, растворяющий аутсайдеров. Что произойдет, если в следующий раз куча бездомных будет ежедневно приходить на ланч? Что будет делать *Walker Art Center*, если бездомный наскребет денег на вход и решит поспать на кровати Тиравании?» [10, p. 106].

В теоретических трудах Буррио нельзя найти ответы на эти вопросы, потому что его методология основана на мнимой демократии и мнимом производстве общности, т.к. люди, приходящие в галерею, уже обладают общностью социального статуса. Другими словами, микротопия Тиравании продуцирует удовольствие ограниченной группы людей, которые идентифицируют себя как посетители галереи. Коммуникация эта осуществляется на территории институций и полностью ими контролируется, она разворачивается по заданному сценарию в условиях predetermined консенсуса.

Для того чтобы претендовать на «демократическое» содержание, произведению искусства недостаточно обладать формой, открытой к участию зрителей, провоцирующей их общение и взаимодействие. «Тусовочное» и приятное общение в кругу любителей искусства или членов художественного сообщества, которое имеет место в пространстве этих работ, далеко от демократии, предполагающей оппозицию и артикулированный конфликт. В свою очередь произведение искусства, которое стимулирует общение, но не задается вопросом о его качестве, не задает ему направления или сюжета, порождает лишь общение ради общения, ради приятного времяпрепровождения, досуга и развлечения.

Возвращаясь к дискуссии о содержании демократии, стоит отметить, что в рамках реляционной эстетики существует ряд художников, разрабатывающих идею демократии как антагонизма. Антагонизм можно наблюдать на примере творчества итальянского художника Сантьяго Сьерра, который формально может быть отнесен к искусству взаимоотношений. Взаимодействия, которые он пытается организовать в выставочном пространстве методом инсталляций и перформансов, отмечены ощущением беспокойства и дискомфорта. Создавая напряжение между зрителями, участниками проектов и контекстом, Сьерра манифестирует невозможность построения микроутопии. Сьерра стал известен прежде всего как художник, который использует в качестве материала для своих работ людей. Он делает проекты, в которых намеренно унижает достоинство человека, вынуждая его совершать бессмысленные, постыдные действия за небольшую плату. Участниками его акций становятся люди из социальных низов, выполняющие самые низкооплачиваемые и грязные виды работ: бесправные эмигранты, беженцы и наркоманы. Благодаря художнику все эти «исключенные» попадают в самый центр элитарной буржуазной культуры — в пространства галерей и прогрессивных художественных институций, где они готовы за мизерную плату делать все, что попросит художник. Они готовы просто стоять в галерее, выполняя функции «живой скульптуры»; красить свои головы в выбранный художником цвет; заниматься мастурбацией перед видеокамерой; сидеть внутри коробок по несколько часов в день; выступать в качестве кронштейнов, держа на своих плечах тяжелые деревянные блоки.

Противопоставляя людей, являющихся частью его работ и манипулятивных художественных стратегий, и обычных посетителей галереи, Сьерра создает поле трения и социального антагонизма, предоставляя зрителю совершенно иной характер коммуникации, построенной на столкновении и взаимодействии с Другим.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в актуальном искусстве происходит этический поворот: современная художественная практика ставит одной из своих главных задач моделирование пространства и процессов коммуникации и intersubjective взаимоотношений. Реляционная эстетика является закономерной реакцией против отчуждения и изоляции урбанизированного городского пространства и капиталистического характера потребления, а ее популярность связана с потребностью людей в социальных связях, осмысленном, значимом и глубоком человеческом взаимодействии и общности. В реляционном искусстве обнаруживаются две модели построения сообщества: основанного на консенсусе и основанного на антагонизме. В консенсусной модели взаимодействие часто оказывается неглубоким, элитарным и недемократическим. Художественная практика, построенная на социальном антагонизме, демонстрирует совершенно иную методологию художественной деятельности, способную к критическому отношению к социальной, политической и экономической действительности, формирует новую модель коммуникации и соучастия, основанную не на мнимой общности, а на столкновении и взаимодействии с Другим.

Список литературы

1. **Myff S.** К агонистической модели демократии // *Логос*. 2004. № 2.
2. **Bourriaud N.** *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002.
3. **Clegg M., Guttmann M.** *The Open Public Library*. New York: Cantz, 1995.
4. **Deutsche R.** *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge - London: The MIT Press, 1996.
5. **Deutsche R.** *Making Public* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tate.org.uk/onlineevents> (дата обращения: 15.03.2011).
6. **Gillick L.** *Renovation Filter: Recent Past and Near Future*. Bristol: Arnolfini, 2000.
7. **Kittelman U.** Preface // *Rirkrit Tiravanija: Untitled, 1996 (Tomorrow Is another Day)*. Cologne: Salon Verlag and Kölnischer Kunstverein, 1996.
8. **Lind M.** Letter and Event // *Paletten*. 1995. № 223.
9. **Mouffe C.** *On the Political*. London - New York: Routledge, 2005.
10. **Saltz J.** A Short History of Rirkrit Tiravanija // *Art in America*. 1996. February.

CONSENSUS AND ANTAGONISM IN “RELATIONAL AESTHETICS”: ETHICAL TURN IN ACTUAL ART

Anton Vasil'evich Val'kovskii
Department of Culture Theory and History
Volgograd State Social-Pedagogical University
walkowsky@yahoo.com

The author analyzes the nature of communication and inter-subjective relations in actual art by the example of relational aesthetics, concludes that contemporary artistic practice offers two models of social community formation: based on consensus and based on dissensus and antagonism; and shows that the latter, in its turn, is intended not for imaginary community formation, but for the collision and interaction with the Other.

Key words and phrases: artistic communication; “relational aesthetics”; “microtopia”; social antagonism.