ЭСТЕТИКА И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 7.02 + 7.036 + 17.035.3 + 159.937

Н. А. Хисматулина

ЗРЕЛИЩНОСТЬ И УЧАСТИЕ: АНТАГОНИСТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК

Статья посвящена разбору двух категорий современной художественной критики — «зрелищность» и «участие», являющихся центральными для анализа современных художественных практик. На материале актуальных художественных теорий в статье описывается появление во второй половине XX в. специфического критического отношения к созерцательности в качестве превалирующего способа зрительского восприятия. Это отношение оказывается в центре так называемого этического поворота в художественной критике и социального поворота в искусстве и реализуется в художественных стратегиях непосредственного вовлечения зрителя в структуру произведения, в трансформации зрителя в соавтора и соучастника художественного проекта и, наконец, в ожидании, что за расширением поля художественной практики последует развитие коллективного социального и гражданского праксиса.

К л ю ч е в ы е с л о в а: художественные практики, спектаклярность, партиципация, участие, социально-ангажированное искусство, этический поворот, Г. Дебор, К. Бишоп.

Что такое «зрелищность»?

Специфическое для западной художественной публицистики понятие зрелищности (от англ. *spectacle* — зрелище, шоу), несмотря на частоту употребления, не имеет строгого определения. «Зрелищность», или «спектаклярность», — скорее метафора, выражающая некий тотальный визуальный опыт. Если обратиться к словарному определению исходного *spectacle*, то на первом плане окажется именно оптический смысл — «нечто, явленное зрительному восприятию», а также этимологическая близость к слову «очки». Следующим окажется «публичное представление», т. е. помимо самой зримости важным критерием зрелищности является наличие зрителя, публики. При этом в обоих значениях подчеркивается выдающийся, грандиозный масштаб явленного. Однако для актуального художественного дискурса термин «зрелищность» имеет свою генеалогию, тесно связанную не только с режимами видимости, но и с приобретающими новую

значимость неомарксистскими контекстами, и именно в этом значении «зрелищность» приобретает негативную этическую окраску.

Терминообразующим в этом вопросе является текст французского интеллектуала Ги Дебора «Общество спектакля» (1967)¹, описывающий принцип функционирования общества потребления и результат его развития, который начинается так: «Вся жизнь обществ, в которых господствуют современные условия производства, проявляется как необъятное нагромождение зрелищ. Все, что раньше переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представление» [15, 1]. Дебор ставит вопрос о меняющейся с развитием средств коммуникации роли репрезентаций («информация или пропаганда, реклама или непосредственное потребление развлечений» как частные проявления зрелищности) в структуре производства и потребления и о складывающемся в соответствии с этим типе социальности. Знаменитый тезис Дебора «Зрелищность — это не совокупность образов, но общественные отношения между людьми, опосредованные образами» [Там же, 4] далее в тексте раскрывается в понятиях социального разделения, отчужденности и пассивности. При этом в деборовском описании феномена зрелищности на первый план выходит политэкономический и культурный макроанализ общества как герметичной (пост)капиталистической системы, в которой реальное производство и вещь заменяются производством видимостей и репрезентаций, в которой производитель отчужден не только в работе (от средств производства и результатов своего труда), но и во время своего досуга. Но теория искусства, активно оперирующая понятием зрелищности, вычленяет из универсалистской модели Дебора две более конкретные аналитические категории — зрелищность как эстетическую категорию и зрелищность как этическую категорию.

Зрелищность как негативная категория художественного анализа

И этический, и эстетический смысловые регистры зрелищности наглядно демонстрируются в краткой подборке упоминаний термина критиками, аффилированными, что характерно, с «левыми» западными художественными изданиями. Исследовательница современных художественных практик Клэр Бишоп пишет: «Для Розалинды Краус, анализирующей музей позднего капитализма, это [зрелищность] означает отсутствие исторических координат и сведение к чистому представлению; для Джеймса Мейера, критикующего “Проект Погода” Олафура Элиасона, это означает умопомрачительный масштаб, превращающий зрителей в карликов и вытесняющий человеческое тело в качестве меры вещей; для Хола Фостера, пишущего о музее Гуггенхайм Бильбао, это означает триумф корпоративного брендинга; для Бенджамина Букло, осуждающего Билла Виолу, это отсылает к некритическому использованию новых технологий» [1, 35–36]. Общим в этих примерах, довольно очевидно, является специфическое критическое, негативное отношение к характеру функционирования произведения искусства в конкретных

¹ Автор статьи переводит *spectacle* Ги Дебора далее как «зрелищность» и избегает конвенционального перевода на русский язык в виде «спектакля» из-за мешающих восприятию концепта устойчивых ассоциаций с театром, не существенных в оригинальном тексте.

обстоятельствах экспонирования, запрос на большую сознательность и аналитичность культурного производителя, будь то художник или музей. По сути своей такой запрос является этическим требованием к художественной инфраструктуре. Но для понимания того, каким образом эта этическая проблематика становится актуальной для области визуального искусства, важно проанализировать категорию «зрелищность» с точки зрения эстетики.

Зрелищность, или спектаклярность, как эстетическая категория отсылает к визуально масштабному, монументальному, тотальному — тому, чья величина и пространственное превосходство поражают воспринимающего. Она отвечает современной зрительской потребности, формулируемой Томасом Кренсом, директором фонда Гуггенхайма — опять же крупнейшей институции современного искусства, — в качестве стремления «...получить совокупную, серийную, нарастающую интенсивность переживания; нашей потребности получить больше и большего масштаба» [9, 3–17]. При этом зрелищность произведения — это способность произведения доставлять удовольствие. «Зрелищное» произведение, идя в разрез с основной тенденцией современного искусства, не деструктивно, по крайней мере не явно деструктивно, внутренне непротиворечиво и формально приятно. Оно излучает успешность, положительность, технологическое совершенство — свойства, скорее присущие гламурно-глянцевой культуре. Такое произведение соблазняет зрителя, предоставляет себя взгляду.

Рождающееся у зрителя ощущение безобидного художественного удовольствия обманчиво точно так же, как обманчив мир зрелищности, требующий от зрителя жертвы. Об этом предупреждает Дебор: «Зрелищность рассуждает о себе как о чем-то чрезвычайно положительном, неоспоримом и недосягаемом. Она просто заявляет: “все, что мы видим, — все прекрасно; и все прекрасное — перед нами”. Отношение, которого зрелищность к себе требует, есть в основе своей пассивное приятие» [15, 12]. В теоретическом отношении такая концептуализация субъекта и объекта смотрения оказывается интересной. Так, в рамках феминистских и психоаналитических теорий осуществляется критика «взгляда» (*gaze*)² как фактора доминирования, как направленного властного отношения смотрящего к видимому объекту. Смотрящий, мускулинный субъект оказывается в позиции силы, в то время как «попадающая под взгляд» становится вещью, объектом управления. В концепции Ги Дебора вектор властного отношения обратный: неосложненный рефлексией и обезоруживающий созерцательный опыт определяет смотрящего как пассивную субъективность. Зритель, равно как на выставке, так и у телеэкрана, превращается в беззаботного потребителя, поглощающего герметичные, тавтологичные образы.

Уже в 1927 г. Зигфрид Кракауэр, анализируя многообразные явления современной ему культуры в сборнике «Орнамент массы», в одноименном эссе выстраивает в единый когнитивный ряд массовое зрелище, его распространение через каналы массмедиа, то обаяние, с которым этот продукт «американских

² Например, см.: *Малви Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории : сб. переводов / сост. Е. И. Гапова, А. Р. Усманова. Минск, 2000.

фабрик развлечений» воздействует на массового зрителя, и тот тип лишенной индивидуальности социальности, который подобные зрелища формируют — либо проповедают. В изложении Кракауэра, масштабные построения группы «Девчонки Тиллера», осуществляемые перед зрителями на спортивных стадионах и воспроизводимые кинохроникой для еще большего числа людей, являются не просто танцем, но демонстрацией технологии массовой организации. Такая организация, которую он называет орнаментом, подразумевает определенный тип субъективности: «Что касается отделившихся от общности людей, осознающих себя отдельными личностями с собственной душой, то им нет места в формировании новой конфигурации. Если бы они влились в такого рода представление, орнамент не избежал бы изменений. ...Конечным результатом становится орнамент, чья законченность является итогом полного обнуления всех отличительных черт составляющих его элементов» [16].

Орнамент как принцип социальной организации воплощается не только в самом шоу, но и в связях, образуемых посредством него между участниками первичной и участниками вторичной аудитории (массовый зритель стадиона и зритель кинозала). Таким образом, несмотря на то что центральным понятием эссе является масса, а не зрелищность, в ходе анализа факторов складывания феномена обезличенного и коллективно действующего множества в нем выявляется ключевая роль изображения. Это изображение специфично: под ним Кракауэр понимает массово доступное и массово потребляемое изображение опять же массового людского орнамента. Однако развитие средств передачи информации и наблюдение его эффектов позволяет Ги Дебору в 1967 г. заключить, что не только репрезентации массы, но совокупность всех широко циркулируемых изображений обладает манипулятивной способностью. Таким образом, прямо не употребляя термин «зрелищность», Зигфрид Кракауэр предвосхищает отчуждающие и остраивающие свойства визуального изображения в обществе зрелищности, описанные позднее Дебором.

Другой, театральный аспект зрелищности может быть выявлен в рассуждениях Жака Рансьера об эстетическом режиме. В частности, в статье «Эстетическое разделение, эстетическое сообщество: сцены из эстетического режима искусства» Рансьер использует термин *spectacle* как маркер эстетического разделения произведения и публики и модусов его преодоления в исторических и современных сценических практиках. Рансьер прослеживает в истории эстетики этическую антиномию срежиссированного действия и непосредственного коллективного творчества. «...Руссо, — говорит Рансьер, — противопоставляет игре лицедей [древне]греческий городской фестиваль, где город представляет себя самому себе, где он в песне и в танце реализует свое единство. Эта модель не нова. Уже Платон противопоставлял этическую непосредственность хоровода — пассивности и лжи театра» [13, 7]. Согласно Рансьеру эта же антиномия лежит в основе современных экспериментов в области театра, радикально соединяющих искусство и повседневность. При этом, несмотря на то что стратегии гипертеатра также подвержены кооптации и часто направлены на обеспечение коммерческого успеха, концептуально значимым для исследователя оказывается утверждение критического отношения к зрелищности. Рансьер формулирует это так: «Искусство должно

давать нам нечто большее, чем зрелище, нечто превосходящее задачу услаждения пассивных зрителей, поскольку оно должно действовать на пользу общества, где каждый должен быть активен» [13].

Еще один контекст понятия зрелищности (спектаклярности) дает Борис Гройс. В процессе анализа гибридного феномена художественного активизма, соединяющего искусство и политический протест, Гройс обращается к критике, с которой сталкивается каждая из сторон. Мир современного искусства, сложившийся в результате нескольких волн исторического авангарда, воспринимает расширение границ искусства и включение повестки политического активизма в арсенал художественных тем относительно лояльно. Но протестный пафос современных художественных произведений и ожидание, что использование художественных средств может быть эффективным в достижении практических целей, сталкиваются с серьезной критикой со стороны активистов. Эта критика кристаллизуется в понятиях «эстетизация» и «спектакляризация» политического процесса, что ведет не к положительному разрешению задач активизма, а, напротив, уводит внимание от реальных политических проблем к вопросам формообразования и эстетики. «Искусство не может быть использовано в качестве реального средства политического протеста — поскольку применение художественных средств в политическом действии неизменно эстетизирует это действие, превращает его в зрелище и, таким образом, нейтрализует практические эффекты этого действия» [6]. В этом контексте Борис Гройс вслед за Дебором употребляет понятие «зрелищность» в качестве свойства эстетической реальности, обезоруживающего не только публику, но и политического актора.

Важность для современного левоориентированного художественного дискурса фигуры Ги Дебора, описывающего контексты функционирования визуального изображения в постиндустриальной экономике и параллельно конструируемой социальности, заключается в том, что даже такой сугубо эстетический момент, как конкретно-чувственное восприятие и эстетическое удовольствие от художественного произведения, не избегает сомнения в безобидности эстетического опыта. Классическое определение эстетического отношения как «незаинтересованного» вызывает подозрение у современных последователей Дебора и также подпадает под требование этической осознанности. «Отчуждение зрителя в пользу созерцаемого объекта (который является результатом его собственной бессознательной деятельности) выражается следующим образом: чем больше он созерцает, тем меньше он живет, чем больше он соглашается признавать себя в господствующих образах потребностей, тем меньше он понимает собственное существование и собственное желание» [15, 30].

Вероятно, упомянутое ранее солнце Олафура Элиасона, реализованное в 2003 г. в Тейт Модерн в ходе впечатляющего «Проекта Погода», когда гигантское пространство турбинного зала музея наполнилось ровным плотным золотистым свечением, а зрителям было предложено неформально расположиться на полу и распознавать сквозь солнечную дымку собственные отражения в зеркальном покрытии потолка, было так противоречиво воспринято критиками, в отличие от посетителей музея, потому, что является буквальной иллюстрацией к метафоре

из того же «Общества спектакля»: «[Зрелищность] Это солнце, никогда не заходящее над империей современной пассивности. Оно освещает всю поверхность мира и беспечно купается в собственном великолепии» [15, 13]. Прослеженное Дебором и закрепленное в понятии «зрелищность» превращение изображения, или образа, в основной инструмент коммерциализации и конъюмеризации общества, вследствие которых последнее перестает быть коллективным агентом социального изменения, объясняет регулярное соединение в современной культурной публицистике «размера, масштаба и привлекательности» образа с «корпоративным инвестированием и популизмом» [1, 36]. Этот процесс нарастания проблематики социальной ответственности в художественном производстве, начавшийся в 70-х и к концу 90-х оформившийся в мощную художественную традицию, был обозначен как социальный поворот в искусстве и этический поворот в художественной критике [2], предложивший в качестве альтернативы категории «зрелищность» категорию и практику «участия».

Практики зрительского участия в производстве

Категория участия, или партиципации (англ. *participation*), оформляется как видовой признак корпуса современных междисциплинарных художественных практик и выстраивается в прямом антагонизме по отношению к вышеописанной категории зрелищности и к области визуального искусства в целом. Если зрелищность является в первую очередь атрибутом целостной художественной предметности, завершеного арт-объекта, когда произведение мыслится как артефакт, то в парадигме искусства участия произведение трактуется как процесс, при этом не ограниченный во времени и потому потенциально бесконечный. Если зрелищность как художественный прием подразумевает созерцательное восприятие произведения аудиторией, что обуславливает, как было показано ранее, этически проблематичные эффекты эмоционального успокоения и социальной апатии зрителя, то практики участия — непосредственного вовлечения зрителя в художественное производство — отвечают желанию максимально активировать аудиторию (вплоть до полного устранения автора) и ожиданию, что действие этой активации, т. е. вновь обретенной осознанности, выйдет за пределы художественной ситуации.

В современной теории художественные практики участия получают множество наименований: «партиципаторное искусство», «реляционная эстетика» [5], «социальная эстетика» [12], «диалогическое искусство» [10], «коллаборативное искусство», «этнографический концептуализм» [14], «артивизм», «социально-ангажированное искусство» [7], «социальные произведения» [8] и «социальная практика». Не менее разнообразным оказывается спектр жанров и форм, в которых реализуются социально-ангажированные проекты: экскурсия, симпозиум, совместная трапеза, дискуссия, театральная постановка, центр помощи мигрантам или туристическое агентство, граффити, радиопередача, спортивный матч, социальная скульптура или парикмахерская. Из перечисления видно, что эти практики не укладываются в привычную медиаспецифичную модель морфологии искусства, т. е. не следуют формальным конвенциям какого-либо средства выразительности

и не формируют собственного. Однако при этом они разделяют некоторый набор признаков, который позволяет выделить эти практики из множества прочих и говорить об «участии» как целостной категории художественного анализа.

Майкл Келли приводит следующие критерии партиципаторных проектов [11]:

- 1) участие непрофессиональных художников; при этом художественные проекты, как правило, инициированы, но не полностью срежиссированы художником;
- 2) участие непрофессиональных художников является необходимой составляющей этих проектов как художественных — онтологически и социально;
- 3) реализация в общественных пространствах, т. е. вне традиционных художественных институций;
- 4) политическая результативность: например, формируют сообщества, повышают политическую и художественную активность, провоцируют, выявляют социальные противоречия и т. д.

Из этой типологии видно, что практики участия имеют ярко выраженную социальную — коллективную, эгалитарную, некоммерческую, антииерархическую — направленность, которая реализуется не только тематически, но на всех уровнях функционирования произведения. Прежде всего меняется его структура: категория участия предполагает дематериализацию художественного произведения и его замещение «сконструированной ситуацией» — понятие, также восходящее к Ги Дебору и возглавляемой им в 50–60-х гг. экспериментальной художественной группе «Ситуационистский Интернационал». Эта перемена заставляет радикально пересмотреть классическую триаду искусства «художник — произведение — зритель». Художник перестает быть единоличным автором произведения, — теперь он инициатор и соавтор проекта наравне с остальными участниками ситуации. При этом, вовлекаясь в коллективный художественный процесс, участники изживают свою роль в качестве (пассивного) зрителя.

Следующим важным элементом парадигмы участия является идентичность соучастников проекта. Как правило, партиципаторные проекты структурированы таким образом, чтобы в рамках сконструированной ситуации наиболее выпукло продемонстрировать реальную социальную принадлежность участников. И в этом опять же проявляется стремление инициаторов партиципаторных практик максимально противопоставить свою деятельность «зрелищной» компоненте художественного производства и в определенном смысле реабилитировать сферу современной художественности. Практики участия направлены на разоблачение в искусстве гармоничных репрезентаций единения как метафор общественного единства, не допускающих изображения различных социальных сообществ и существующего между ними напряжения — точно так же, как исходное понятие зрелищности Дебора: «Фетишистское, чисто объективистское представление отношений внутри общества зрелищности нагло скрывает тот факт, что они на самом деле являются отношениями между людьми и классами» [15, 24]. При этом, помимо попытки перераспределить социальное признание, практики участия осуществляют за счет привлечения «нехудожников» так называемый аутсорсинг аутентичности [3, 219]. Если в автономном произведении

источником аутентичности является художественный гений, талант, создающий художественную реальность, то в парадигме участия аутентичность заимствуется из сферы нехудожественной, реальной экзистенции. Художественный проект приобретает подлинность, экзистенциальную обоснованность за счет того, что основной его материал — реальные люди.

Именно акцент на вовлечение зрителя и его существование в рамках проекта в качестве представителя одной или нескольких социальных групп отличает практики участия от интерактивных художественных форматов, как правило, ограничивающихся физическим взаимодействием зрителя с арт-объектом. И этим же обусловлен тот факт, что социально-ангажированные проекты нередко заимствуют устоявшиеся формы социальности: конференция, танец, поход в бар, газета и прочие уже названные ранее социальные институты позволяют оставить позади конъюнктурный выставочный формат музея «белый куб» и выйти в сферу публичного, что, в свою очередь, сулит возможность реального социального изменения. «Участие заново очеловечивает общество, онемевшее и распавшееся на части под действием репрессивного инструментария капиталистического производства. Больше — никаких объектов, предназначенных к потреблению пассивным наблюдателем» [4].

Заключение и критика

Участие, как художественный метод, не является ультрасовременным явлением. Целенаправленное сближение мира повседневности и искусства, провоцирование зрительского участия и осуществление художественных акций за пределами традиционных художественных площадок в истории искусства прямо ассоциируются с историческим авангардом — художественными экспериментами дада и футуристов. Но с введением Ги Дебором в 1967 г. понятия зрелищности участие как художественная стратегия и категория анализа получает необходимое идеологическое напряжение и специфическую политическую ориентацию. Клэр Бишоп, подробно анализирующая историю и сегодняшнюю востребованность партиципаторных практик, отмечает, что подъем проблематики со-участия в искусстве каждый раз оказывался связанным с реактуализацией левого дискурса (предвоенный и революционный авангардизм начала века, перформансы и эмансипационные движения 60-х гг. и современные партиципаторные тенденции как реакция на распад Советского Союза). Однако если в начале века участие апроприируется политически разнородными художественными движениями — националистическим итальянским футуризмом, революционно-коммунистическим русским авангардом, анархически аполитичным французским дадаизмом, то с 60-х гг. оно приобретает четко выраженную политическую направленность и этос практики социального улучшения.

Тем не менее критики искусства участия не спешат ставить знак равенства между социальной практикой и социальной работой: партиципаторные проекты не могут восприниматься, вопреки ожиданиям художников, как полноценный инструмент непосредственного социального изменения и в целом сохраняют

символический характер высказывания. Несмотря на олицетворяемое ими осуждение и антагонизм по отношению к институтам зрелищности, практики участия в то же самое время вписаны в художественную инфраструктуру. Они финансируются, впоследствии экспонируются и легитимизируются теми же фондами, музеями, изданиями, пусть и миноритарной, непопулистской направленности, что и вся сфера современного искусства. Более того, они оказываются несостоятельными и непризнанными вне этой инфраструктуры: ожидания и требования к проекту в сфере искусства — к примеру, кратковременность и результативность, художественное качество, оригинальность, презентабельность, локальность/единичность, поэтичность — часто вступают в противоречие с ожиданиями укорененности, долговременности, системности, легальности, воспроизводимости в качестве оснований развития гражданских институтов.

«Участие» в качестве типа художественного поведения и категория «участие» в качестве инструмента художественной критики позволяют восстановить социальную восприимчивость публики и актуализировать социальную повестку дня. Таким образом, «участие» осуществляет соединение критического искусства и политической критики и позволяет удерживать их во взаимном динамическом напряжении.

-
1. *Bishop C.* Participation and Spectacle: Where Are We Now? // *Living As Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*. Cambridge, MA, 2012.
 2. *Bishop C.* The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*, 2006 (February).
 3. *Bishop C.* Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. L., 2012.
 4. *Bishop C.* Participation and Spectacle: Where Are We Now? Presented as part of *Living as Form Creative Time Lecture Series*. Available at: <<http://vimeo.com/24193060>>. (Date accessed: 26.01.2015).
 5. *Bourriaud N.* *Relational Aesthetics*. Dijon, France, 2002.
 6. *Groys B.* On Art Activism // *e-flux journal*, 56, jun. 2014 [Electronic resource]. URL: <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/> (Date accessed: 28.04.2015).
 7. *Helguera P.* *Education for Socially Engaged Art. A Material and Techniques Handbook*. N. Y., 2011.
 8. *Jackson S.* *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. L., 2011.
 9. *Krauss R.* The Cultural Logic Of The Late Capitalist Museum. *October* 54 (Fall 1990).
 10. *Kester G. H.* *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, 2004.
 11. *Kelly M.* Participatory Art: Ethics and Politics // *Book of abstracts of the 19th International Congress of Aesthetics "Aesthetics in Action"*. Krakow, 2013. 28–29.
 12. *Larsen L. B.* Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history. *Afterall*. № 1. L., 1999.
 13. *Ranciere J.* Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regimes of Art // *Art & Research*. Vol.2, № 1 (Summer 2008).
 14. *Ssorin-Chaikov N.* Ethnographic Conceptualism // *Laboratorium: Russian Review of Social Research, North America*, 5, jul. 2013 [Electronic resource]. URL: <<http://www.soclabo.org/index.php/laboratorium/article/view/336/865>> (date accessed: 26.01.2015).
 15. *Дебор Г.* Общество спектакля / пер. Б. Неман // Центр гуманитарных технологий [Электронный ресурс]. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3512/3513> (дата обращения: 28.04.2015).
 16. *Кракауэр Э.* Орнамент массы [Электронный ресурс]. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/9903-mass-ornament> (дата обращения: 28.04.2015).

Рукопись поступила в редакцию 16 февраля 2015 г.