В. М. СКЛЕЗ

Склез Варвара Михайловна
научный сотрудник,
лаборатория историко-культурных исследований,
ШАГИ РАНХиГС
Россия, 11957, Москва, пр-т Вернадского, 82
Тел.: +7 (499) 956-96-48
E-mail: varvar.sk@gmail.com

«Трава растет из середины»: современное искусство как пространство исследования социального

Рецензия на: *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция / [Пер. с фр. А. Шестакова]. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — (Garage Pro). — 216 с.

Рассматриваемое издание включает перевод двух книг французского куратора и критика Николя Буррио — «Реляционная эстетика» и «Постпродукция», посвященных искусству 1990–2000-х годов. Если «Реляционная эстетика» акцентирует «непосредственное» измерение этих практик, связанное с работой художников в поле социальных взаимодействий, то «Постпродукция» обращает внимание на многообразие сценариев освоения новым искусством уже существующих форм и образов.

Книга «Реляционная эстетика» представляет собой сборник статей как написанных специально для соответствующего издания, так и вышедших ранее в других изданиях и впоследствии переработанных. Эта многослойность дает интересный эффект. С одной стороны, в каждой из этих статей повторяются основные идеи Буррио: искусство как пространство исследования существующих и создания новых отношений, его способность находить точки для этих трансформаций в существующих социальных практиках и порядках, отсутствие у него притязаний на «новое», вместо которых — фрагментарные эксперименты, разворачивающиеся в рамках конкретных ситуаций, сообществ. С другой стороны, по некоторым статьям книги можно проследить и развитие взглядов Буррио.

Философскую традицию, в которую вписывается реляционная эстетика, Буррио определяет вслед за Альтюссером как «материализм встречи». Ключевыми для понимания человека в рамках этой модели оказываются «связи, которые объединяют людей между собой в историчных по необходимости социальных формах» (с. 20).

© В. М. СКЛЕЗ

Таким образом, реляционная эстетика, по Буррио, «предлагает не теорию искусства, а теорию формы» (с. 21). Это противопоставление важно, поскольку, в отличие от теории искусства, «которая бы предполагала установление исходного и конечного пунктов» (с. 21), форма принципиально исторична — точнее, историчны типы «склейки», «удержания вместе» элементов произведения искусства. В случае современного искусства она выходит за пределы его материальной формы.

Этот переход можно прояснить через трансформацию представления о «произведении». Буррио указывает на разделение, которое можно было бы провести между формой, порождаемой в контакте с Другим (что указывает на ее реляционный характер), и художественной формой, которой можно было бы отказать в реляционности на том основании, что она «опосредована произведением» (с. 24). Буррио спорит с этим разделением, рассматривая интерсубъективность как среду не только восприятия, но и производства искусства. Произведение искусства, таким образом, располагается не в координатах господства и подчинения, а в пространстве, предполагающем разделенную потребность в признании.

Понимание «произведения» у Буррио созвучно все более отчетливому предпочтению художниками второй половины XX века «событий» «артефактам», описываемому Эрикой Фишер-Лихте в ее «Эстетике перформативности». Если ранее произведение (артефакт), художник и зритель понимались изолированно, то для возникновения, развития и завершения «события» оказываются необходимы действия различных субъектов — как художников, так и зрителей [Фишер-Лихте 2015: 38].

Если Фишер-Лихте говорит о сближении разных искусств в перспективе «перформативного поворота», то в текстах Буррио можно заметить трансформацию его взгляда на различные искусства. Так, в статье «Реляционная форма» он выделяет искусство (понимаемое как «практики, производные от живописи или скульптуры и предъявляемые в виде выставки» — с. 17) как наиболее подходящее пространство для развития практик, основанных на интерсубъективных отношениях. Это связывается им с единством пространства и времени, в которых посетитель выставки воспринимает ее и обсуждает. Здесь же Буррио выдвигает спорное предположение, что театр, как и кино, «собирает небольшие коллективы перед однозначными для них образами», дискуссия о которых возможна только после окончания действия (с. 17). В такой трактовке Буррио отказывается от взгляда на разные искусства как на пространства и упускает, например, разнообразные социальные интеракции, которые можно наблюдать в зрительном зале, равно как и разнообразные возможности участия зрителя, предлагаемые современным театром [Фишер-Лихте 2015: 72–91].

В то же время в тексте «К политике форм» Буррио пишет о том, что взгляд на театр как на независимое от отношения к Другому искусство слишком ограничен: «актерская игра всегда является отношением к Другому, хотя при этом она выстраивает и отношение к миру» (с. 94).

«Зритель» является ключевым понятием для текстов Буррио. Так, в эссе о кубинском художнике Феликсе Гонсалес-Торресе говорится о целом спектре позиций, которые может занимать зритель в работах как самого этого художника, так и близких ему авторов (от пассивного потребителя до главного

действующего лица). При этом важно, что эти позиции предполагают возможность совместной выработки «не заготовленных заранее отношений» (с. 64). Так, произведение, делающее возможным «баланс между формой и ее запланированным исчезновением» (с. 65), оказывается парадоксальной практикой управления аффектом. В эссе об эстетике Феликса Гваттари Буррио уточняет его понимание искусства как «познания мира с помощью перцептов и аффектов» (с. 112), настаивая на необходимости предложения искусством «концептов», которые придают целостность эстетическому переживанию, тем самым, по мысли Буррио, сопротивляясь его гомогенизации в перспективе уже существующих у субъекта этого переживания представлений.

Именно в этом контексте следует рассматривать противопоставление Буррио «сообщества» и «коллектива», «массы». Так, рассказывая о выставке «Единство» (г. Фирмини, Франция, июнь 1993), Буррио говорит о представившейся художникам возможности «поработать с бесформенной реляционной массой, каковой может быть, например, население достаточно внушительной коммуны» (с. 38). Различные практики сбора информации о сообществе (сообществах), результаты которых были представлены на выставке, предстают разновидностью архива, смысл которого локализован не в артефактах, а в способе взаимодействия с ними — и в таком виде (а не в виде объектов) они могут быть релевантными как для художников, так и зрителей.

Представление о «непосредственности» отношений, условия для которого создавало искусство 1990-х, также получает развитие в текстах Буррио. Так, во введении он характеризует отношения между людьми в современном обществе как направляемые в предусмотренные властью каналы и подчиненные простым и подконтрольным принципам. Это состояние связывается с концепцией «общества спектакля», где отношения уже «не переживаются непосредственно» (с. 9). Несмотря на критическую рецепцию идей Ги Дебора, само представление о «непосредственности» у Буррио остается тем же. В трактовке связи искусства и капитала он, скорее, следует за Пегги Фелан с ее онтологией исчезновения [Phelan 1993]: «Все, неподвластное коммерциализации, подлежит исчезновению» (с. 9). Можно сказать, что русский перевод также иногда следует за этой онтологией. Так, метафора натюрморта (still life), которую Буррио использует для описания отношений между людьми, вскрываемых художником Габриэле Ороско, переводится как «безмолвная жизнь», что вытесняет коннотации, связные с движением и темпоральностью [Schneider 2011: 138–168].

При этом другие включенные в сборник тексты предлагают более гибкую концепцию как взаимоотношений искусства и капитала, так и опосредованности социального действия.

Так, Буррио развивает заимствованную им у Маркса идею *по́ры* (*Pore*), которую он определяет как «пространство человеческих отношений, которое более менее гармонично вписывается в глобальную систему и в то же время допускает альтернативные, не принятые в этой системе возможности обмена» (с. 18). Искусство вырывается за пределы существующей логики обмена именно потому, что предполагает своим продуктом не объект (как это понимал Маркс, называя искусство «абсолютным товаром»), а «отношения между людьми и миром через посредство эстетических объектов» (с. 48).

Статус «объекта» в современном искусстве важен для Буррио в контексте спора о «нематериальности» искусства 1990-х годов. Он несколько раз подчеркивает относительность этой характеристики, переопределяя статус материального в контексте его включенности в отношения (с. 53, 60–61).

Особенно интересна в этом контексте рефлексия Буррио о работах Гонсалес-Торреса, по его словам «тематизировавшего процесс материализации в искусстве и восприятие современниками новых форм этой материализации» (с. 61). Буррио говорит о связи представлений о «долговечности» произведения искусства и прочности материала, из которого оно сделано. В этом смысле практики Гонсалес-Торреса оказываются последовательным исследованием материальности самого ненадежного средства сохранения — памяти. Несмотря на то что материальные предметы в его работах работают скорее как триггеры для развертывания пространства отношений, объект в этой системе координат приобретает странное свойство долговечности, не связанное со сроком жизни конкретного материала.

Подобная «мерцающая» материальность появляется и в эссе «Экранные отношения», где о произведении искусства говорится как о «материальной длительности, которую возрождает или реактуализирует каждая выставка» (с. 84). Закономерно, что именно в этой связи Буррио упоминает разного рода практики, связанные с буквальным повторением, от видеодокументации перформансов до живых картин Ванессы Бикрофт.

Повторению современным искусством уже существующих социальных и эстетических форм, произведений и образов посвящена также вошедшая в это издание книга «Постпродукция». В ней Буррио подчеркивает осуществляемый искусством принципиальный отказ от «оригинального» и «нового» в пользу освоения уже существующих форм, знаков, товаров — и предложения инструментов для их использования зрителю. Основной константой исследования Буррио, обращающегося к достаточно разнородным практикам — от диджейской культуры до внедрения художника в различные профессиональные отношения, — оказывается постоянство труда по изучению и практическому осмыслению окружающих нас сценариев и форм.

Литература

Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.

Phelan 1993 — *Phelan P.* Unmarked: The politics of performance. London; New York: Routledge, 1993.

Schneider 2011 — *Schneider R.* Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment. London; New York: Routledge, 2011.

"Grass grows from the middle": contemporary art as a space for exploring the social

Sklez, Varvara M.
Researcher,
Laboratory for Historical and Cultural Studies,
School of Advanced Studies in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-48
E-mail: varvar.sk@gmail.com

Review of: Bourriaud, N. (2016). *Reliatsionnaia estetika. Postproduktsiia* [Relational aesthetics. Postproduction. Trans. by A. Shestakov from Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relatiomnelle.* Paris: Les Presses du Réel. Ibid. (2003). *Postproduction*. Paris: Les Presses du Réel]. Moscow: Ad Marginem Press. 216 p. (In Russian).

References

Fisher-Likhte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004) *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon+. (In Russian).

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance.* London; New York: Routledge.

Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. London; New York: Routledge.

To cite this article:

Sklez, V. M. (2017). "Trava rastet iz serediny": Sovremennoe iskusstvo kak prostranstvo issledovaniia sotsial'nogo ["Grass grows from the middle": Contemporary art as a space for exploring the social]. *Shagi / Steps*, *3*(3), 204–208. (In Russian).

Received June 8, 2017