

## [Научные статьи]

Володина А.В.

*Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»*

### ОБЗОР РАБОТЫ СЕКЦИИ «МЕСТО ИСКУССТВА» МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ, ЭКОНОМИЧЕСКИЕ И ПОЛИТИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ»

#### **Володина А.В.**

кандидат философских наук, младший научный сотрудник Института философии РАН, преподаватель Школы дизайна НИУ ВШЭ (Москва, Россия)  
[sasha.volodina@gmail.com](mailto:sasha.volodina@gmail.com)

#### **Аннотация:**

Отвечая на вызовы современной теории и истории искусства, исследователи и практики неизбежно сталкиваются с этическими и антропологическими вопросами — о переживании и репрезентации памяти, о соучастии в опыте и его присвоении, о властной структуре дихотомии культурного центра и периферии, о принципиальной множественности исторических нарративов. Это зона смысловой зыбкости, и работу секции «Место искусства» можно рассмотреть как попытку картографировать эти зыбкие, полиморфные территории стремительно меняющихся общественных отношений, связанных с искусством. Среди докладчиков секции — историки и теоретики искусства, философы, художники, кураторы. Внимание дискуссионщиков и докладчиков было сфокусировано на разных трактовках понятия «место» — это могло быть место, которое искусство обретает в различных дискурсивных полях, это глобальные и локальные территории искусства, наконец, это место встречи зрителя и художника.

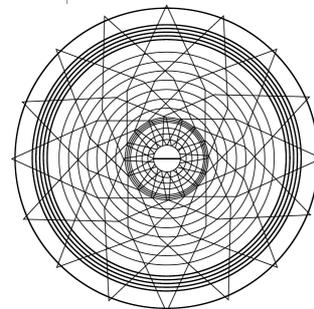
В докладах и обсуждениях рассматривались как конкретные выставочные и арт-проекты во всём многообразии их подходов, так и теоретические и практические проблемы соотношения личной и коллективной памяти в постсоветских обществах (и их отражений в культуре и искусстве), способов выстраивания местных самоорганизаций и их взаимоотношений с политико-социальным «центром». Материалы выступлений и дискуссий могут служить источником не только фактической информации об актуальных процессах в современной российской и мировой арт-сфере, но и методологических находок для исследователей и ценителей современного искусства.

**Ключевые слова:** современное искусство, авангард, критическая география, кураторская этика, культурная память, локальная история

## [Научные статьи]

Володина А.В.

Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»

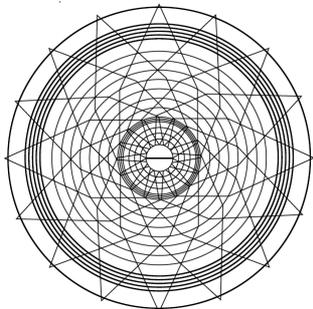


Международная научная конференция «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты», организованная Школой дизайна НИУ ВШЭ совместно с Аспирантской школой по искусству и дизайну НИУ ВШЭ, состоялась 10–12 апреля 2019 года. Её участники раскрыли целый ряд сюжетов, связанных с трансформациями роли и места искусства в современном мире. Выбор понятия «место» в расширительной его трактовке дал возможность докладчикам и дискуссионщикам говорить как о материальной конкретности художественных объектов и событий, так и об актуальной общетеоретической проблематике. Участники секции «Место искусства» порой предлагали радикально разные концептуальные рамки пространства искусства, его реальных и потенциальных зон активности.

Отвечая на вызовы современной теории и истории искусства, исследователи и практики неизбежно сталкиваются с этическими и антропологическими вопросами — о переживании и репрезентации памяти, о соучастии в опыте и его присвоении, о властной структуре дихотомии культурного центра и периферии, о принципиальной множественности исторических нарративов. Это зона смысловой зыбкости, и работу секции «Место искусства» можно рассмотреть как попытку картографировать эти зыбкие, полиморфные территории стремительно меняющихся общественных отношений.

Содержательным стимулом обсуждений стали материалы, разработанные проектом «Место искусства». Он был создан группой исследователей, в которую входят Наталья Смолянская, Татьяна Миронова, Мария Корчагина, Полина Лукина, Виктория Белоненко и Амаль Аведжанова, и посвящён рассмотрению актуальной истории искусства. Проект включает в себя онлайн-архив выставок с 1986 года по настоящее время, который создан на основе анализа документов, материальных свидетельств и интервью с непосредственными участниками арт-процесса. Задача архива состоит в том, чтобы представить историю московского современного искусства и сопроводить её теоретическим блоком текстов о критической географии, публичной истории, кураторской этике и институциональной критике.

Начав с проблематики критической географии, ассоциированный исследователь университета Париж-8, руководитель семинара «Место искусства» **Наталья Смолянская** в своём докладе **«Концепция авангарда и ее роль в критической географии сегодня»** рассмотрела механизмы изменений в практике искусства и в выстраивании его истории, которые влечёт за собой перестановка социально-политических сил. Методологической базой для этого разговора, как и для дальнейших обсуждений в ходе секции, послужил подход польского историка Петра Пиотровского, исследователя культуры постсоветской Европы. Для Пиотровского важна критическая позиция по отношению к западному нарративу истории искусства, который претендует на универсальность и, ставя дискурсивные рамки, служит проявлением определённого порядка власти. Исходя из этого нарратива страны Восточной



## [Научные статьи]

Володина А.В.

*Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»*

Европы после распада социалистического блока оказываются вне фокуса интереса, и Пиотровский предлагает пересмотреть это положение дел.

В качестве одной из попыток найти альтернативу глобализирующему взгляду на историю искусства возникает термин «авангард» как термин изначально критический, призванный иначе расставить исторические акценты. Как пишет П. Бюргер в своей знаковой книге «Теория авангарда», этот термин является маркером критического поля, переосмысливая самого себя и служа инструментом переработки жизненных практик. Словосочетание «русский авангард» стало для нас привычным, однако важно помнить, что с 1960-х годов была проведена немалая работа по концептуализации этого понятия. Соотнесенность с авангардом — это способ укоренения в современности, той подлинной современности, которой нам всегда не хватает. Таким образом функционирует до сих пор и фигура Казимира Малевича, и потому его образ нередко используется в политических целях: как мощный и привлекательный бренд он становится яблоком раздора между Польшей, Россией и Украиной.

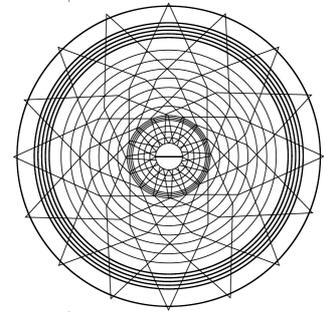
Рассуждая о ценности и содержании проблемного понятия «современности», Смолянская упомянула концепцию французских социологов Сирила Лемье и Пабло Блитстейна, изложенную в статье «Как нам снова подойти к вопросу современности?» Авторы статьи размышляют о трёх моделях современности. Первая действует с конца XIX века до 1960-х и связана с верой в прогресс, с рождением социальных наук, «западоцентризмом» и иерархическим подходом к истории искусств. Вторая модель действует почти до 2010 года и основана на критике иерархий; в этом контексте возникают постколониальные исследования, наделяющие различные культуры автономностью и самодостаточностью, однако при сопоставлении их какая-то одна из сторон всё равно оказывается недостающей. Согласно третьей модели современность принимается как непрерывно конституируемая в настоящем, в текущих социальных практиках, и искусство таким образом участвует в организации и реорганизации общества. В рамках этой третьей логики авангард и может служить модернизирующим проектом благодаря тому, что создаёт критическое поле искусства, в этом Пиотровский видел его важную роль. Поддерживая высказанные тезисы, профессор Института искусства Курто (Великобритания) Сара Уилсон подчеркнула, что общепринятая ныне история современного искусства имеет американские корни, сконструирована авторами круга журнала *October* и нашла своё воплощение, в частности, в книге «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм», и необходимо её критическое переосмысление из российского контекста, как это сегодня происходит в академической среде Германии, Испании и других стран.

Ключевой докладчик секции «Место искусства» **Анна Марковска**, профессор Вроцлавского университета (Польша), продолжила беседу о концептуальном наследии Пиотровского и тему критического подхода к авторитарности (*authoritarian flow*) рассуждения и действия. Своё выступление «**Освобождение знания и подспудная память. Некоторые вопросы**

## [Научные статьи]

Володина А.В.

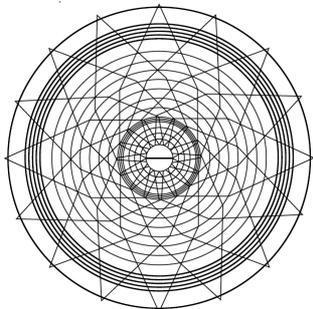
Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»



**теории искусства»** Марковска начала с краткой характеристики отчасти близкого ей подхода Петра Пиотровского, изложенного в *книгах In the shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* и *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej* (о глобальном подходе к искусству Восточной Европы). Конкретным поводом к докладу было размышление о культурной неоднозначности двух коммунистических памятников на постсоветских территориях — это мемориальный комплекс «Петрова Гора», который сегодня вызывает стойкие визуальные ассоциации с инопланетным космическим кораблём, и памятник Карлу Марксу в Хемнице, ныне растиражированный и превращённый в комического мультяшного персонажа «Чарли». Трансформации, постигшие эти памятники, не предполагались их создателями и не выглядят логичным следствием социокультурных процессов — в результате деинституционализации эти памятники сегодня рожают тревожное ощущение встречи с чем-то странным и неопознаваемым. Их иронически украшают и преображают в абсурдном и неожиданном ключе, что можно интерпретировать как смелый призыв к свободе жить собственной жизнью, прерывать предзаданные официальные нарративы и быть готовым к тому, что вещи окажутся не такими, как нам хотелось бы.

Концептуализируя идею об ощущении тревоги, помехи и беспокойства (*nuisance*), Марковска обращается к концепции третичной памяти Б. Стиглера. Стиглер предлагает понятия *epimetheia* и *prometheia*, производные от имен двух братьев — персонажей древнегреческой мифологии; эти понятия соответствуют двум типам отношения к времени. В первом случае подразумевается запоздалая мысль, мышление «после факта» (*méditation après coup*), во втором — предвидение, предсказание. Стиглер интерпретирует запоздалое мышление Эпиметея как удерживание, отличное от восприятия (поскольку обращается к уже воспринятому), от вторичной памяти (припоминания) и от работы воображения — именно удерживание он называет третичной памятью. Следуя линии Стиглера, Марковска предлагает мыслить о ситуации беспокойства как о такого рода ретроактивной ситуации и трактует случаи «Чарли» и комплекса «Петрова гора» как эпиметические, «вопрошающие» произведения, позволяющие нам исследовать неуловимые изменения в сфере искусства.

Возвращаясь к фигуре Пиотровского и его подходу к проблеме темпоральности в процессах искусства, Марковска сопоставляет его труды с ещё одной значимой книгой о методологии исследования постсоветского искусства Восточной Европы — *Transformation. Art in East-Central Europe After 1989* авторства Анджея Щерского. Пиотровский и Щерский по-разному размышляют о взаимосвязи искусства и представлений о времени: Пиотровский предлагал оперировать не понятием утопии, а понятием «утопистики» (термин Иммануила Валлерштайна), понимая под этим не идеалистическое представление, а реалистичный прогноз, основанный на аналитике; Щерский же призывает не обращаться к будущему, а возвращаться к национальным корням и национальной идентичности. Пиотровский писал, что именно участники



## [Научные статьи]

Володина А.В.

*Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»*

социальной жизни могут стать агентами будущих изменений, а не некая метафизика истории или историческая необходимость. Щерский высказывается в ином тоне: по его мнению, сущность европейского опыта состоит во множественности интерпретаций традиционного канона, корни которого уходят в греко-римскую и иудео-христианскую культуру. Оба теоретика, таким образом, в более или менее авторитарном духе выстраивают модель искусства, которое «наставляет нас на верный путь», однако сегодня нам интересно и искусство «беспокойства», искусство, создающее момент удерживания.

Авторитарность авангарда и модернизма можно также эксплицировать благодаря понятию гостеприимства у Деррида и его деконструкции фигуры Сократа как чужеземца, который хотя и не является подлинным чужаком, но выбирает эту позицию, чтобы дистанцироваться от властного порядка Афин. Авторитарная линия в стиглеровских терминах может быть описана как прометеевская, связанная с предсказанием и намеренным выбором направления мысли, и это ощущается даже в текстах Пиотровского, несмотря на его критический пафос. Но сегодня, как представляется, для нас более ценна логика Эпиметей и этика чужеземцев, таких как Сократ, или таких как те, кто превращает Карла в «Чарли».

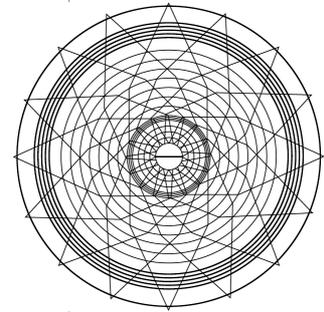
На столь разном материале искусства размышляя о том, что такое современность, докладчики и диспутанты обсудили специфику культурной памяти постсоветской России и феномен самоколонизации, которая следует за десоветизацией. Возвращаясь к авангарду, участники беседы отметили инструментальность понятия авангарда, которое принципиально допускает разные трактовки, и близость искусства М. Дюшана к «искусству беспокойства», концептуализированному Анной Марковской: в своё время работы Дюшана тоже воспринимались как *puissance*, тревожная помеха. Важно отметить, что кубизм как течение был явлением, в первую очередь, французской культуры, следствием французского взгляда на мир, и именно это вызывало критику Дюшана и его отход от кубизма: ему было чуждо навязывание собственной позиции и утверждение национальной культурной политики (что, в сущности, противоречило самой изначальной идее кубизма). В этом отношении Дюшан — транснациональный художник, авангардный и антиавторитарный.

На заседании *круглого стола по критической географии* при участии Т. Мироновой, А. Марковской, Н. Смолянкой, Д. Мачулиной, Н. Приходько и А. Аведжановой спикеры представили свой подход к критической географии как к спектру вопросов, связанных с тем, как выстраивать историю искусства и как говорить о нём, выйдя за пределы существующих жёстких схем и канонов. Для такого продуктивного переосмысления ландшафта искусства теоретикам постсоветского пространства необходимо критически пересматривать как социалистическую картину мира и истории, так и западных понятий авангарда и модернизма, которые обычно используются для объяснения процессов, протекающих лишь в одной части мира, и не могут быть спроецированы, скажем,

## [Научные статьи]

Володина А.В.

Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»

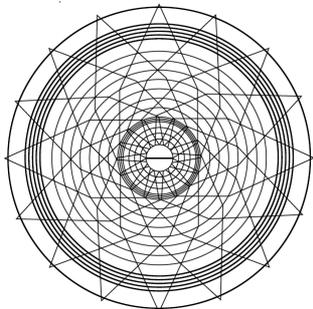


на китайское искусство, хотя здесь тоже есть исключения, такие как кейс японских художников из группы «Гутай».

Историк искусства **Наталья Приходько** (Высшая школа социальных наук, Париж) кратко изложила т. н. горизонтальный подход Пиотровского к географии искусства. Пиотровский подвергает критике «вертикальный» теоретический подход, выстраивающий иерархию с разделением на культурные центры и периферию. В центрах — на Западе — создаются определённые модели искусства, которые затем распространяются по всему миру. Польский историк искусства никогда не забывает, из какого контекста он говорит, а западные историки, указывает он, высказываются словно из вакуума, создавая некий универсальный нарратив. Вместо этого Пиотровский призывает локализовать речь об искусстве и рассматривать локальные художественные сцены не как территории, куда привносятся идеи, но как зоны средоточия деятельности и практики. Если взглянуть на искусство центра с периферии с помощью иной модели и логики описания, то центр тоже перестанет казаться монолитным, и откроются его сложные внутренние связи.

С помощью такой ориентации на пересмотр устоявшихся схем можно размышлять и о разных кураторских стратегиях. Художник, куратор и теоретик современного искусства **Диана Мачулина** рассказала о своём кураторском опыте работы над выставкой «Трагедия в углу» (2018 год, Музей Москвы), предположив, что модель поклонения Западу в социалистических странах может быть спроецирована на близкий нам контекст отношений Москвы и периферии, хотя Москва, в свою очередь, может воспринимать себя как провинция по отношению к общемировым центрам арт-сферы. Однако у каждого российского региона своя уникальная социальная и культурная повестка, поэтому в рамках выставки «Трагедия в углу» для участия были выбраны художники, которые живут в регионах и работают со своим локальным контекстом и во многом сами создают этот контекст и своего зрителя. Важно дать голос местным художникам и позволить им быть субъективными.

В ходе дальнейшего обсуждения художник Ильмира Болотян указала на допущение, скрытое в вышеозвученных позициях: оно заключается в том, что постулируется ценность аутентичного, а заимствование удачных идей, форм и приёмов (из центра или с Запада) осуждается, хотя можно допустить, что в том или ином регионе может не быть собственных ресурсов для активного развития современного искусства. Однако если художники в регионе говорят, что «здесь нет искусства», то, возможно, в этом поле существуют и развиваются другие практики, которые несут эстетическую функцию, но не опознаны как искусство с помощью тех кураторских инструментов, которыми мы привыкли пользоваться в «центральных» институциях. В этом смысле, по замечанию Н. Смолянской, важен не столько факт заимствования или аутентичности какого-либо приёма, сколько создание особой, уникальной сборки отношений как способов использовать инструменты искусства, и эти отношения всегда неповторимы.



## [Научные статьи]

Володина А.В.

Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»

Продолжая тему социальных взаимодействий и отношений, историк и теоретик искусства, независимый исследователь и участник семинара «Место искусства» **Амаль Аведжанова** рассказала о «левых» тенденциях в современной музеологии и центре современного искусства Tensta Konsthall. Центр расположен в неблагополучном районе Стокгольма, где остро стоит необходимость в создании свободного пространства горизонтальной коммуникации. В своей кураторской работе центр фокусируется на создании новых социальных общностей, коллективных практиках и активном включении зрителя в арт-процессы. В рамках такого подхода искусство дематериализуется, и место искусства превращается в пространство коммуникации.

**Татьяна Миронова**, сокуратор группы «Войти и разрешить», аспирантка Аспирантской школы по искусству и дизайну НИУ ВШЭ, участница проекта «Место искусства», поделилась опытом разработки проблемной классификации мест искусства и попытки избежать дихотомии официальных институций и альтернативных внеинституциональных точек, которая вновь возвращала бы нас в жёсткие рамки иерархии (как и оппозиция «глобальное/локальное»). В качестве одной из стратегий можно предложить опираться на экспертное мнение самих художников и их способы самоопределения на карте территорий искусства. Радикализуя эту линию мысли, можно также задаться вопросом, всякому ли искусству в принципе необходимо найти своё место в единой истории?

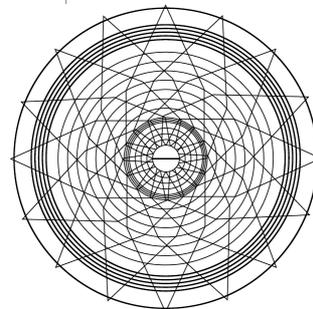
С критикой зарубежной интерпретации российского искусства на примере выставки современных художников в Центре Помпиду (2016–2017 гг.) и проекта «Дау» выступила **Наталья Приходько**, показав, что хотя выставка была заявлена как рефлексивная работа с коллекцией современного искусства России, однако на деле весь массив произведений был не вполне убедительным образом разделён на рубрики: «перформанс», «нонконформизм», «соцарт», «геометрическая абстракция», «московский концептуализм», «Ленинград» и «перестройка». Так, коллекция, принятая институцией в дар с целью стать основой новых исследований русского искусства, механически вписывается институцией в уже устоявшиеся и неотрефлексированные понятийные рамки.

Тема памяти, истории и времени получила своё глубокое выражение в artist talk израильской художницы **Эстер Шалев-Герц**. Наиболее известная её работа — созданный совместно с художником Йохеном Герцем «Монумент против фашизма» в Гамбурге. История этого монумента началась в середине 1980-х, во времена подъёма неонацистских настроений в Германии, с инициативы самого города — Гамбург нуждался в памятнике, посвящённом трагедиям фашистского режима. Монумент представлял собой двенадцатиметровую металлическую колонну, установленную в общественном месте, и прохожим предлагалось оставить на этой колонне какую-либо надпись. По мере того, как стены колонны покрывались надписями, она постепенно опускалась в землю, пока наконец не ушла под землю полностью. При создании этого объекта художники, рефлексируя о механизмах коллективной памяти,

## [Научные статьи]

Володина А.В.

Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»

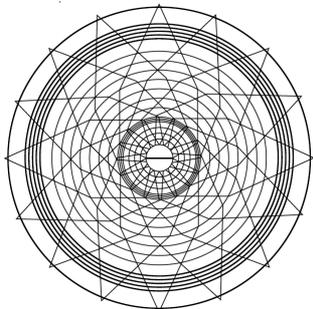


ставили перед собой задачу не просто напомнить о случившемся, а создать у людей новое воспоминание о своём поступке.

Работа с внутренним напряжением форм памяти нашла своё отражение в инсталляции *Inseparable Angels: An Imaginary House for Walter Benjamin*. Фигура философа Вальтера Беньямина выбрана неслучайно: один из его наиболее известных текстов, «О понятии истории», вырос из размышления о графической работе Пауля Клее *Angelus Novus* и трактует её как образ ангела истории, охваченного двунаправленным движением между прошлым и будущим. Видео о поездке из Веймара в Бухенвальд и другие элементы инсталляции — сдвоенные циферблаты часов, стрелки которых движутся в разные стороны, сдвоенные стулья без спинок и серия фотографий с двойной экспозицией — служат средствами создать пространство для рефлексии о сложной темпоральной динамике исторической травмы, о специфике памяти «в промежутке» (between places).

В творческой работе для Шалев-Герц важно движение от самого материала в его событийной и вещественной конкретности — материал выступает как соучастник художественного процесса. В её работах как нельзя более ощутимы следы отсутствия — потери, которая никогда не завершается и оставляет следы-пустоты в памяти и в материальной ткани жизни. Это внимание к фигурами отсутствия, по мнению художника, и делает произведение искусства актуальным.

В дальнейших обсуждениях вновь звучали отсылки к Беньямину: размышляя о фигуре рассказчика и художественном режиме экскурсии, **Анна Козловская**, независимый исследователь, сокуратор группы «Войти и разрешить» и участница проекта «Место искусства» представила доклад **«Экскурсия как художественная практика работы с местом, пространством и временем»**. Дав краткий исторический экскурс о различных проектах, включавших в себя экскурсии и прогулки как методы художественной работы, Козловская рассказала о практиках дадаистов (состоявшаяся в 1921 году в Париже ироническая экскурсия «по местам, которым незачем существовать») и экскурсии-перформансе Андреа Фрейзер, посвящённой служебным помещениям и различным объектам музея, которые обычно остаются незамеченными как нечто само собой разумеющееся. Были подробно рассмотрены и современные проекты группы «Войти и разрешить», в их числе серия московских прогулок «Пойдём гулять с соседом» (май 2017 года), в ходе которых местные жители возглавляли прогулки по своему району и рассказывали о неочевидных точках и пространствах, важных для их повседневной жизни и истории. Такой режим рассказа размывает иерархичное распределение ролей экскурсовода и зрителя и делает явными скрытые структуры повседневного опыта. Козловская также представила проект 2018 года «Это очень странное место» — серию экскурсий по бывшим фабрикам и их невидимым, потайным техническим пространствам. Экскурсоводами стали работники этих фабрик, художники и исследователи, высказываясь как в качестве «включённого» эксперта, так и с позиции полной открытости



## [Научные статьи]

Володина А.В.

*Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»*

неизвестному пространству. Доклад, таким образом, коснулся проблемы переосмысления и пересборки фигуры рассказчика в современном искусстве, которая уже не похожа на рассказчика, концептуализированного Бенямином в одноимённом эссе, но остаётся актуальной и реактивируется благодаря ориентации на чуткость к ситуации «здесь и сейчас».

**Татьяна Миронова** в своём докладе **«Взаимодействие локальной истории и личного опыта художника как способ осмысления территории»** сфокусировалась на формах памяти места и связанных с ними отношениях. Современное российское искусство нередко обращается к памяти места, и зачастую эта рефлексивная работа утрачивает свою критическую направленность и становится созданием бренда, отвечающего задаче поиска финансирования, а не размышлений о живой человеческой повседневности. В проектах, о которых шла речь в докладе, участники стремились не зафиксировать формы и практики памяти, а выстроить отношения с агентами памяти. Первый из них — OZERO (SCHOOL), проект группы художников r a k e t a из России и стран Скандинавии, осуществляющий долгосрочные арт-исследования северного региона. Группа «Войти и разрешить» приняла участие в проекте, отправившись в деревню Поча (Кенозеро) и познакомившись с архивом историй жителей деревни, который собирает местная жительница С. А. Фокина. Перед участниками проекта встала проблема фиксации и репрезентации этого материала: если столичные гости бережно возьмут этот архив, чтобы, переструктурировав, представить затем на своей выставке, не станет ли это инструментализацией личных историй? Даём ли мы голос самим местным жителям или присваиваем их голоса, звучание которых теперь работает на наш символический капитал как художников? В самом деле, придавая материалу тот или иной контекст, мы уже получаем над ним определённую власть и унифицируем его, применяя уже известные подходы и приёмы. В дальнейшем обсуждении с аудиторией было предложено возможное решение — принятие установки на работу не собственно с материалом, а со своими ощущениями от него и от того места, в котором он возник, и тогда можно избежать эффекта присвоения.

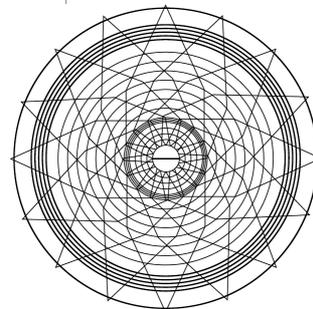
Второй рассмотренный проект — долгосрочная инициатива-экспедиция дружеской группы. Работа проекта направлена на очень хрупкие и камерные сюжеты — он ставит своей целью изучение взаимодействий внутри группы, оказавшейся вне привычной зоны обитания. Перестраивание внутригрупповых отношений резонирует со сложной постсоветской историей места, в которое приезжают участники. История места и личные переживания таким образом лежат в одной плоскости.

Интересно, что нашедшая выражение в двух вышеотмеченных докладах логика рассуждения во многом основывается на идее сопричастности (месту, ситуации или отношениям), трактуемой как маркер аутентичности и уникальности акта искусства и критерий его ценности. Иными словами, присвоение и переозначивание историй или мест художником тревожит нас в том числе и

## [Научные статьи]

Володина А.В.

Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»

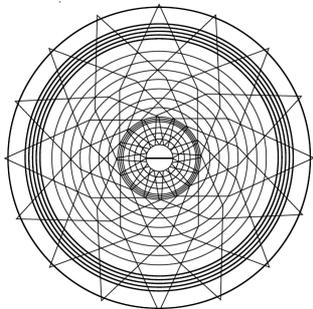


потому, что так аутентичность и уникальность «присвоенного» искусства оказываются под сомнением. Таким образом, этические проблемы одновременно являются и проблемами аксиологическими, и идеологическими, возвращая нас к извечным вопросам о критериях и задачах искусства.

Анализ художественных событий совершенно иного формата в докладе **«Глобальные выставочные проекты и проблема презентации «локального» на примере Manifesta 12 и Рижской Биеннале современного искусства»** представила **Полина Лукина**, аспирантка Аспирантской школы по искусству и дизайну НИУ ВШЭ, участница проекта «Место искусства». Работа с локальным в этом выступлении была определена как работа с местным историческим контекстом и проблематикой периферии и периферийности. Manifesta 12 и Рижской Биеннале по-разному и в разной степени удалось осуществить такую работу. Интересуясь схожими темами (проблема антропоцена и экологии, современная геополитика и экономическая нестабильность), они стремились раскрыть их с учётом местного контекста: Манифеста — через современную специфику жизни города Палермо, где она проводилась (сегодня этот город стал одним из основных портов для беженцев из стран Африки и Ближнего Востока, болезненной и социально напряжённой точкой), а в Риге сделали ставку на балтийскую идентичность и постсоветские и капиталистические трансформации города. Характерен выбор выставочных локаций для обеих биеннале: организаторы отступили от концепции «белого куба» и развернули экспозиции в исторических зданиях с собственными культурными контекстами. Немалую часть программы Манифесты составляли социальные практики и образовательная работа с местным сообществом: архитектурные школы для местных студентов, создание пособий для учителей школ и т. д.

Рижская же биеннале в большей степени работала с архивами и документами, главным образом следуя линиям переосмысления своего постсоветского состояния. Здесь уместно упомянуть проект *Lost territories archive* (2008, 16/18) коллектива Sputnik Photos, документирующий на фотографиях разрушающиеся здания. На выставке фотографии были помещены под старые обои в необитаемой квартире известного латвийского мецената Кристапа Морберга, тем самым визуализируя сосуществование, взаимодействие и напряжение культурных слоёв в постсоветском обществе.

Подытоживая вышесказанное, Лукина предположила, что для Манифесты территория становится скорее темой, нежели объектом, а тем паче соучастником художественного диалога и исследования. В результате этого активно эксплуатировался экзотический образ Палермо как напряжённой точки миграционных потоков, а разработанные в рамках программы биеннале социальные практики быстро угасли и больше не воспроизводились в городе. Рижская Биеннале, напротив, тесно связано со своей территорией и пытается выстроить глубокий диалог о глобальных проблемах через локальный контекст, через работу с локальным художественным сообществом (70% участников



## [Научные статьи]

Володина А.В.

Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»

биеннале были жителями балтийского региона), и тем самым обеспечивает воспроизводимость созданных им форм и опытов взаимодействия.

Независимый исследователь **Джульетта Саркисян**, вернувшись к проблематике времени и процессуальности, рассмотрела **«Понятие «хрупкости» в концепции искусства арте повера»**. Согласно теоретическому подходу докладчика, процессуальность может быть как методом создания объекта (как в случае абстрактного экспрессионизма), так и функцией и основным движущим элементом объекта искусства. Именно на этот, второй аспект обратили внимание художники арте повера, создавая свои неустойчивые и эфемерные произведения.

В конце 1960-х искусство вновь обращается к материалу, переключая внимание на непосредственную данность физического присутствия объекта и сопровождающие его физические и биологические процессы. Арте повера можно охарактеризовать как попытку путём эксперимента переоткрыть сущность материала, с которым работает художник, что было проиллюстрировано на примерах работ Джованни Ансельмо, Пьера Паоло Кальцолари и Жильберто Зорио. Произведения арте повера порой могут менять своё состояние в зависимости от присутствия зрителя (например, реагируя на изменения влажности воздуха), тем самым проблематизируя отношения между зрителем и искусством — и, заметим, рождая острое ощущение контраста между основательностью «безусловных», естественных материалов и эфемерностью художественного эффекта и процессов, происходящих вокруг этих произведений искусства.

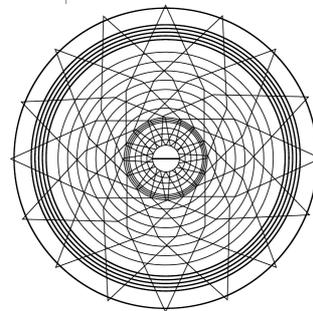
Обращаясь к концепции «открытого произведения» У. Эко, Саркисян отмечает, что этот подход стал ведущим в интерпретации искусства арте повера. Произведение может выступать открытым, поскольку его интерпретация происходит на разных уровнях восприятия. Каждая новая реализация такого нестабильного и процессуального произведения также является его интерпретацией, что позволяет рассматривать зрителя как художника, ведь любое восприятие искусства можно трактовать как форму его исполнения. Форма произведения, таким образом, есть поле возможностей, а художник в своей практике лишь задаёт начальную форму произведения и условия его жизни.

Обсуждение проблематики глобального и локального в русле критического сомнения и открытого вопрошания продолжила **Александра Володина**, младший научный сотрудник Института философии РАН, в докладе **«Искусство как field work: сбежать из центра»**. На примере ряда произведений и выставочных проектов в докладе предпринималась попытка размышления о том, может ли искусство, неизбежно имманентное глобализованному миру, производить территории, откуда возможно взглянуть на этот мир извне. Экстенсивная динамика биеннале апроприирует разные стратегии переживания опыта современности, разворачивающиеся в локальных контекстах. Проекты, представляющие западных или маргинальных художников, неизбежно

## [Научные статьи]

Володина А.В.

Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»

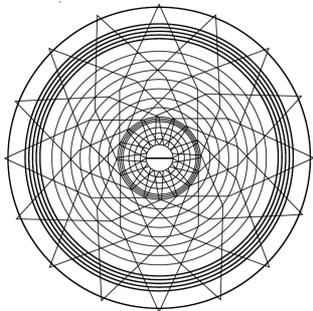


попадают в замкнутый круг экзотизации другого, поскольку, как подсказывает нам постколониальная теоретическая оптика, их механика строится на представлении о том, что локальные инициативы выкристаллизовываются и узнают себя в диалоге, переговорах или конфронтации с глобальными арт-процессами. Потому «экзотические» выставки, организуемые в новых региональных центрах с участием ведущих художников, привлекают особое внимание за счёт своего инновативного потенциала и гибридной структуры (здесь можно упомянуть ряд стран от Бразилии и Турции до ЮАР, Ганы и Китая). Аналогичным образом в последние годы в России включаются в общий процесс региональные арт-центры, балансируя между делокализацией (через глобальный язык «белого куба», иронии и новых технологий и трендов) и релокализацией, создающей новые связи с конкретной историей места.

В этой связи всё интереснее становятся точечные стратегии ускользания, позволяющие искусству дистанцироваться от общемировых процессов и в то же время не утратить то свойство аутентичности, которое связано с сопричастностью не столько месту, сколько коллективному переживанию современности. Перформативное искусство, связанное с конкретным местом как чем-то динамичным, а не статичным, указывает на неуловимость проживаемого в этом месте опыта, на всю совокупность пересекающихся в этой точке траекторий. Подобным образом работает, например, инсталляция Ай Вэйвэя *Straight* или проекты Таус Махачевой. Искусство разворачивается в режиме «полевого исследования» — работы с непосредственным переживанием, которое не поддаётся объективации. Ситуация переживания не присваивается и не анализируется, но создаётся в акте искусства (эта идея, безусловно, близка размышлениям Н. Мёнтманн о современном искусстве как производстве социального пространства, а также теории реляционного искусства Н. Буррио).

В ходе обсуждения было справедливо отмечено, что обозначенный критический потенциал теряется, когда проект экспонируется в пространстве «центра», оказываясь в строгих дискурсивных рамках, которые его конституируют. Однако, возможно, исследователю и зрителю как раз любопытно в каждом конкретном акте искусства сфокусироваться на напряжении между выставочным пространством «центра» и нередуцируемым остатком, который сопротивляется переводу на «центральный», тотализирующий язык.

**Наталья Приходько**, осмысляя **«Место и способы его использования в московском концептуализме в 1970-х — первой половине 1980-х годов»**, рассказывала о внеинституциональных практиках, связанных с созданием и демонстрацией арт-проектов. Для художников того периода было доступно два типа мест для показа — квартира и природа. В качестве примеров первого формата можно привести выставку в квартире Сычёвых в 1976 г. или деятельность галереи «АПТАРТ» в квартире Никиты Алексеева (1982 г.). Если поначалу в 1970-е годы картины, предназначенные для выставочных залов, просто размещались на стенах, то позднее само



## [Научные статьи]

Володина А.В.

Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»

пространство квартиры трансформируется: бытовая обстановка активно включается в экспозицию (порой используется даже потолок) или, как в случае проекта «Комнаты» Ирины Наховой, все поверхности опустошённой комнаты покрываются коллажами. Второй, природный формат тоже реализуется по-разному — от более традиционного подхода известной «Измайловской выставки» 1974 года до перформанса «АПТАРТ в натуре» в 1983 году, где в центре художественного события были именно конкретные характеристики природного пространства (к этому же типу можно отнести и акции «Коллективных действий»).

Жан-Марк Пуансо, теоретик и историк современного искусства, написавший книгу о том, как искусство связано с местом его показа, писал, что не контекст содержит произведение, но произведение содержит в себе место. Официальная институция задаёт чёткий формат эстетического переживания, а пространство улицы имеет совсем другие функции, и эти внехудожественные функции теперь включает в себя и произведение. В книге *One Place after Another* Мивон Квон рассматривает разные способы включения или невключения места в структуру произведения — выход за пределы музея при сохранении музейной логики (*beautification of the city*) или внедрение характеристик места в самую внутреннюю логику произведения, что подразумевает и процессуальность выстраивания субъекта (то есть самого себя как художника). Следуя за Мишелем де Серто, Приходько полагает, что в случае с внеинституциональным искусством мы имеем дело с тактическим использованием места: художник всегда действует на месте «другого», его действие не утилитарно, а связано с умением и удачей «найти лазейку», уловить момент, то есть он оперирует не столько местом, сколько временем. И если поначалу, в 1970–1980-е годы, этот выход за пределы музея и модернистского «белого куба» был вынужденным, то потом он становится предметом и инструментом художественной рефлексии. Строя практику не вопреки, а исходя из места, художник открывает для себя не только физические, но и социальные и семантические пространства, и новые функции искусства.

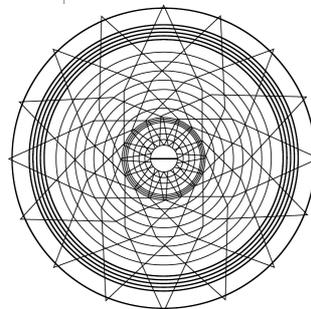
В этой связи диспутанты отдельно подчеркнули, что для исследования могут быть интересны выставки в закрытых учреждениях, проводившиеся в 1960-е годы (в числе прочих в них принимали участие Э. Булатов, И. Кабаков и другие художники более старшего поколения): такие выставки высвечивали художественные практики как практики общения и концентрации опыта, поскольку были возможны благодаря личному контакту и выступали своего рода предтечами разговорных практик в искусстве.

Работа секции «Место искусства» завершилась проведением **круглого стола по теме «Центр и периферия» и презентацией семинара «Место искусства»**. Данный круглый стол явился логическим продолжением трёх семинаров под общим названием «Российское современное искусство в контексте оппозиции центра и периферии», прошедших в рамках проекта «Место искусства». В обсуждении приняли участие Анна Журба (программный директор

## [Научные статьи]

Володина А.В.

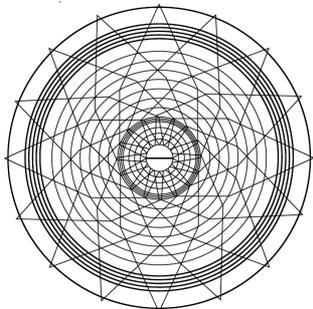
Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»



Artwin Gallery и сотрудник ММСИ, куратор программы «Формы художественной жизни»), Мария Корчагина (независимый исследователь, участник проекта «Место искусства»), Антонина Трубицына (сотрудник Музея современного искусства «Гараж» и куратор выставки «Между усталостью: к новым формам жизни»), Татьяна Миронова, Наталья Смолянская, Полина Лукина и Дмитрий Филиппов (художник, соорганизатор галереи «Электрозавод»).

В ходе оживлённой беседы участники вновь вернулись к проблемным этическим точкам кураторской практики и арт-сферы. Анна Журба отметила, что вопрос центра и периферии носит в основном политический характер, ведь даже такая инструментальная вещь, как инфраструктура, развитая в центре и отсутствующая в регионах, — тоже политический вопрос (что было проиллюстрировано на примере конкурса Биеннале молодого искусства в Тобольске). Хотя понятие региона здесь тоже можно считать проблемным, поскольку, к примеру, биеннале в Екатеринбурге при формальной удалённости от «центра» уже не первый год по свидетельству многих экспертов оказывается интереснее московской биеннале. Отсюда последовал другой острый вопрос, связанный с критериями оценки практик искусства: при подобных оценках мы так или иначе сравниваем наш объект рассмотрения с «центральным» образцом, и даже если конкретные явления искусства, успешные в «центре», сегодня в чём-то проигрывают «периферии», то тем не менее мы сохраняем допущение, что сам статус и позиция «центра» являются более ценными и достойными, чем положение «периферии» (характерным примером может быть реплика «это талантливый художник, ему можно делать выставку в Москве»). Однако различные формы самоорганизации на местах, создающие свой собственный контекст, свою систему ценностей и своего зрителя, сегодня являются чрезвычайно любопытными для теоретиков, историков искусства и кураторов. Как предположили некоторые из дискуссионтов, возможно, проекты-экспедиции московских кураторов и экспертов в регионы как раз и препятствуют локальной самоорганизации, поскольку скорее создают ненужные ожидания, чем стимулируют активность местных художников.

По замечанию Антонины Трубицыной, сама постановка вопроса о взаимодействии «центра» и «периферии» воспроизводит ту иерархическую логику дихотомии, альтернативу которой данная дискуссия и призвана выработать; этой дихотомии объективно не существует, так как «центр» всегда является центром лишь относительно чего-то другого, следовательно, представления об этих отношениях всегда будут нестабильными. В ответ на прозвучавшую критику в адрес проекта «Триеннале российского современного искусства» в «Гараже» Трубицына рассказала аудитории о том, что триеннале предшествовал проект «Открытые системы», организованный «Гаражом» в 2015 году и посвящённый локальным самоорганизациям художников. Целью проекта было выявление различных типов художественной самоорганизации, их стилистических особенностей и региональной специфики. Инициаторы проекта



## [Научные статьи]

Володина А.В.

*Обзор работы секции «Место искусства» международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты»*

основывались на прямой речи художников, создающих свои формы социальной коммуникации вне существующих институциональных форм.

Этот проект вообще не ставил вопрос о «центре» и «периферии», никак не ранжируя эти региональные самоорганизации между собой и относительно «центра». Выставки «Открытых систем» состоялись в Москве и семи других городах. Однако было высказано мнение, что такой проект тоже выступал как площадка, задающая определённый контекст и дискурс и занимающая, возможно, отчасти патерналистскую позицию относительно местных инициатив; тем не менее проект сумел, даже если и косвенно, стать стимулом к созданию новых арт-сообществ, к знакомству и сотрудничеству местных организаций между собой, когда его институциональное давление со временем рассеялось.

В качестве итога обсуждения политических и властных механизмов, реализующихся в пространстве искусства, важным кажется замечание о том, что бинарная логика «центра/периферии» перестанет быть актуальной для исследователей и практиков, лишь когда в российских региональных академиях художеств перестанут запрещать студентам создавать видеоарт, потому что он всё ещё не признаётся искусством, и когда у всех будет по-настоящему свободный доступ к информации и навык критической работы с ней. В этом отношении «центр» и «периферия» — это вопрос распределения власти, и «центр» тогда можно трактовать как центр производства и трансляции смысла, а «периферию» — как внутреннее, субъективное ощущение периферийности, что позволяет теоретику подвергнуть смещению и сомнению существующую оппозицию и найти новый, продуктивный и гибкий концептуальный аппарат для разговора о современном российском искусстве.