

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

ПЕРВАЯ РИЖСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ «ГОРИЗОНТАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА»

Лукина П.А.

аспирант программы “Изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура”
Национального исследовательского университета
"Высшая школа экономики" (Москва, Россия)
polinalu31@yandex.ru

Аннотация:

Масштабные выставочные проекты последних лет все чаще включают в свою повестку вопросы взаимодействия центра и периферии, проблемы локальности, необходимости включения незападного искусства в выставочную программу. Это выражается через показ как можно большего числа неевропейских художников в выставочных программах или через размещение проекта в проблемной точке на мировой карте. Но является ли такой подход решением проблемы? Помогает ли он выстраивать равный диалог между разными территориями и художественными сценами? Можно заметить, что часто такой интерес к локальному, обернутый в концепции децентрализации и равного диалога, на самом деле не осуществляет критическую работу с отношениями между центром и периферией, но, скорее, воспроизводит старую логику их существования.

В этой ситуации невозможности зачастую выстроить адекватный критический диалог о проблеме центра и периферии, локального и глобального масштабные выставочные проекты находятся в сложной ситуации выбора релевантной кураторской стратегии. В качестве анализа одной из таких стратегий в статье рассматривается подход первой Рижской биеннале современного искусства (RIBOCA). Стратегия биеннале по работе с локальным (местом, территорией, сообществом) анализируется через концепцию «горизонтальной истории искусства» польского ученого Петра Пиотровского, которая выстраивает новый фокус рассмотрения искусства и его истории через связь с территорией и географией.

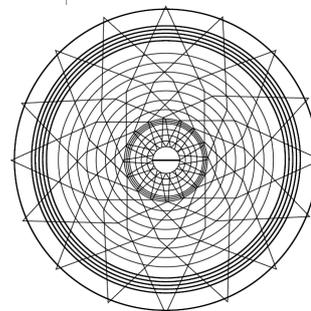
Ключевые слова: современное искусство, биеннале, критическая география, горизонтальная история искусства, центр-периферия.

В последнее время глобальные выставочные события все чаще фокусируются на проблемах локальности, периферийности, необходимости включения незападного искусства в рамки международных художественных смотров. Это выражается через показ как можно большего числа

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*



неевропейских художников в выставочных программах или через размещение проекта в проблемной точке на мировой карте.

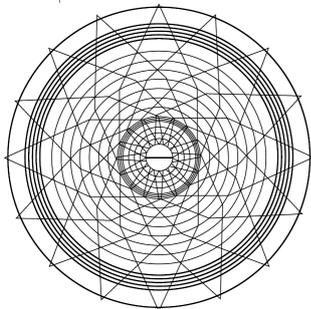
Такой подход имеет свою историю и связан с нараставшими после Второй мировой войны процессами децентрализации и развитием политики мультикультурализма. Одним из первых знаковых событий в этом плане стала каноническая выставка Жана-Юбера Мартена «Маги земли» (1989). Выставка Мартена стала первым масштабным проектом, предпринявшим критику западоцентричности сферы искусства. На этой выставке художники из Австралии, Океании, Африки, Латинской Америки, Азии были представлены наравне с известными западными художниками. Через несколько лет после этого, в 1996 году, была запущена номадическая биеннале «Манифеста», проходящая раз в два года в новом европейском городе. За этим последовало проведение 11 выпуска «Документы» 2002 года под кураторством Окуи Энвезора, когда впервые часть программы «Документы» была проведена за пределами Европы. На это же время приходится и так называемый биеннальный бум: биеннале начинают проводиться в разных уголках мира с целью привлечения капитала и продвижения локальной художественной среды на глобальной сцене.

Одной из главных движущих сил указанных процессов было стремление переосмыслить отношения между современными Западом и Востоком, центром и периферией. Нарастающая глобализация, миграционные процессы, новые взаимосвязи между странами и регионами требовали разработки иного языка для взаимодействия друг с другом, выстраивания новых каналов связи, чему должно было поспособствовать проведение регулярных выставочных событий.

Современные масштабные выставки продолжают фокусироваться на указанных проблемах территории, места, локальных сообществ. Но помогает ли такой подход выстраивать равный диалог между разными территориями и художественными сценами?

Современные исследователи отмечают, что формат регулярных выставочных событий сегодня переживает так называемый кризис «биеннализации». Он объясняется такими особенностями проведения регулярных масштабных выставок, как отсутствие историчности и исследовательской проблематики, а также недостаток внимания к местному контексту (Гилен, 2015). Несмотря на заявляемую многими художественными институциями программу глокализации, мультикультурализма, децентрализации, инклюзивности, такая политика нередко становится частью спекулятивной политики западных и западно-ориентированных институций.

В качестве примера подобных проектов можно привести Венецианскую биеннале 2019 года, «Документу» 2017 года, а также последний выпуск другой мегавыставки — «Манифеста», прошедшей в 2018 году в Палермо. Основная проблема многих международных выставочных проектов, проходящих на «периферийных» территориях, в том, что кураторская концепция в практическом применении остается чужеродной конкретному месту проведения события.



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

Можно заметить, что часто такой интерес к локальному, обернутый в концепции децентрализации и равного диалога, на самом деле не осуществляет критическую работу с проблемой взаимоотношения между центром и периферией, но воспроизводит старую логику их существования.

Такой подход можно описать в терминах «экзотизации». Экзотизирующий подход позволяет доминирующей культуре наделять ценностью «периферийные» культуры, при этом навязывая им определенную идентичность. В этом случае в отношении периферий поддерживается ситуация культурного разнообразия, в которой сами они фетишизируются (Huggan, 2001). Таким образом, художественные практики периферии в рамках масштабных выставочных проектов для международной публики выглядят экзотичными, будучи представленными как репрезентации собственной особой локальности.

Указанная политика часто связывается с общим контекстом глобализации. Глобализация формирует глобальную конкуренцию, в рамках которой наиболее выгодным товаром становится культурная идентичность (Гройс, 2016). Одно из последствий глобализации в мире искусства — интерес к постоянному поиску нового. Этот интерес требует от кураторов выявления свежих идей, форматов, художественных практик, что выражается в прочесывании всего земного шара в поисках новых талантов. Это приводит к тому, что «художественный ландшафт становится все более разноцветным» (Гилен, 2015, с. 172).

При этом многие критики отмечают, что такая политика является характерной чертой именно западных институций, которые занимают в современном глобальном художественном мире доминирующее положение. Это является следствием многих факторов, среди которых, например, то, что, как отмечает искусствовед Игорь Забел, «институции, капитал, рынок и творческие идеи базируются в западном мире или связаны с ним» (Забел, 1998). Еще одним немаловажным фактором становится наличие художественной инфраструктуры, которая по большей части создавалась именно западными странами (Мизиано, 2015).

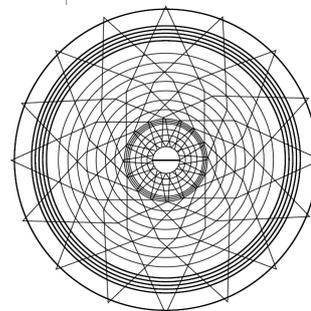
Оба этих фактора, политика экзотизации и доминирующее положение западных институций, исторически восходят к периодам Возрождения и Просвещения, когда произошло возвышение Европы на мировой арене и формирование европоцентризма как политической и культурной программы стран Запада. Несмотря на то, что западные колониальные империи прекратили свое существование, общая «колониальная матрица власти» (иерархическая модель отношений между Западом и остальным миром) (Quijano, 2000, с. 533) продолжает существовать в современном обществе, так как сама иерархия власти продолжает продуцироваться общественными институтами.

В этой ситуации невозможности зачастую выстроить адекватный критический диалог о проблеме центра и периферии, локального и глобального, масштабные выставочные проекты находятся в сложной ситуации выбора релевантной кураторской стратегии. Возможно ли в рамках масштабного выставочного события использовать оптику работы с территорией, местным

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*



контекстом, которая бы, с одной стороны, критически осмысляла локальные художественные особенности, а с другой стороны, не использовала бы методы экзотизации при анализе этой специфики?

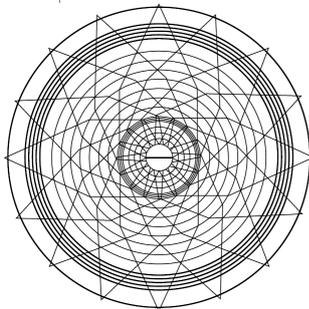
Необходимая оптика, на наш взгляд, требует в первую очередь критического осмысления понятий места и территории и их взаимоотношения с художественным контекстом. Такое понимание пространства постепенно развивалось в рамках философских и культурологических исследований, посвященных новым точкам зрения на пространство и географию, которые сегодня в целом обозначают как относящиеся к «пространственному повороту» в гуманитарных науках.

Пространственный поворот в гуманитарных науках

В конце прошлого века в гуманитарных науках произошел так называемый «пространственный поворот», приведший к переосмыслению мировой истории и географии. Он характеризуется смещением фокуса исследователей на пространство, территорию, географию. Этот процесс стал ответом на длительное доминирование в гуманитарных науках исторического взгляда на события и явления, в рамках которого пространство занимало второстепенное и подчиненное положение. Ответом на такое онтологическое и эпистемологическое неравенство стал пространственный поворот как критический подход по уравниванию отношений между пространством и временем (Soja, 2008). Несмотря на то, что термин «пространственный поворот» фигурирует в текстах многих современных исследователей, он не является термином в строгом смысле слова и не приписывается какому-то конкретному автору, скорее, это словосочетание используют для обозначения общей тенденции в гуманитарных науках.

В основе пространственного поворота лежат критические идеи по переосмыслению пространства и территории, наиболее значимыми из которых являются работы двух французских философов, разработавших новые подходы к осмыслению пространства и места географии среди гуманитарных наук, — Анри Лефевра и Мишеля Фуко.

В работе «Производство пространства» Лефевр утверждает, что пространство само по себе может быть продуктивно и производить различные социальные отношения, поэтому оно «уже не может быть осмыслено как пассивное, пустое или же, как всякий продукт, не имеющее иного смысла, кроме обмена, потребления и исчезновения» (Лефевр, 2015, с. 10). В этом знаковом произведении Лефевр выделяет различные виды пространства (ментальное и культурное, социальное и историческое), демонстрируя, что они одновременно сосуществуют, как бы накладываясь друг на друга (Лефевр, 2015). Таким образом, пространство не ограничивается лишь физическим измерением, но активно связано с социальными, в том числе художественными процессами, которые не только способны влиять на само пространство, но вместе с этим сами способны изменяться под его влиянием.



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

Активную сторону пространства также подчеркивал и Мишель Фуко. В знаменитой цитате из эссе «Другие пространства» Фуко отмечает специфику современности именно в ориентации на пространство: «Великой навязчивой идеей, неотступно преследовавшей XIX в., как известно, была история... Сегодняшнюю же эпоху можно, скорее, назвать эпохой пространства... Мы живем в пору, когда мир, по-моему, ощущается не столько как великая жизнь, что развивается, проходя сквозь время, сколько как сеть, связывающая между собой точки и перекрещивающая нити своего клубка» (Фуко, 2006, с. 191). Одной из знаковых категорий пространства Фуко считал наличие в нем структур власти. Эти структуры реализуются на разных уровнях: начиная от геополитических государственных стратегий и заканчивая повседневными категориями, такими как архитектурный дизайн больницы или школы (Foucault, 1980). Сама концепция власти в философских трудах Мишеля Фуко неразрывно связана с категорией знания. В рамках концепции «власть–знание» власть продуцирует определенную модель знания, конструирующую не только конкретные отношения, но и самих субъектов-участников этих отношений. Проецируя конкретную норму поведения, власть вместе с этим создает и определенные институты для поддержания и контроля этих отношений. Таким образом, реализация власти через пространство выстраивает связь знание–власть–пространство, где последнее выступает не просто пассивным носителем, но становится активным участником производства власти–знания.

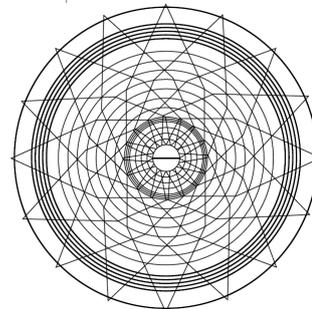
Идеи Лефевра и Фуко оказали значительное влияние на последующие исследования, в том числе в области культурологии и истории искусства. Искусствовед Ирит Рогофф в работе «Terra infirma», развивая идею Фуко, делает вывод, что география является эпистемологической категорией, такой же, как гендер и раса. Это связано с тем, что «отношения власти неизбежно переводятся в системы знания и распространяются через структуры репрезентации» (Rogoff, 2000, с. 8). Описывая географию как эпистемологическую категорию, Рогофф отмечает ее специфические черты, подчеркивая, что она является одновременно «теорией познания, системой классификации, способом локализации; месторасположением коллективной национальной, культурной, лингвистической и топографической истории» (Rogoff, 2000, с. 21). В связи с этим для анализа визуальной культуры Рогофф предлагает метод «критической картографии» или «критической географии», который позволит рассмотреть способы, которыми картографируются художественные явления.

Данная концепция послужила отправной точкой для польского историка искусства Петра Пиотровского при разработке его подхода к анализу истории искусства, который представлен в тесной связи с территорией и местом реализации художественного высказывания.

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*



Концепция «горизонтальной истории искусства» в интерпретации Петра Пиотровского

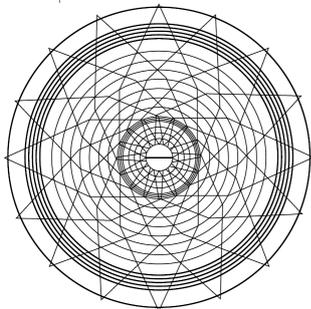
Развивая идею Ирит Рогофф о «критической географии искусства», Петр Пиотровский приходит к анализу искусства Восточной Европы через призму географических и пространственных категорий. Он подчеркивает, что сами отношения между Восточной Европой и Западной Европой, а также шире — между Востоком и Западом всегда носили пространственный характер (Piotrowski, 2009). Так как пространство всегда пронизано властными структурами, эти отношения, базируясь на географии, обладали неравномерностью и иерархичностью. В качестве основного властного фактора, реализуемого в таких пространственных отношениях, Пиотровский выделяет «вертикальный нарратив» в истории искусства.

Анализируя известный сборник по истории искусства «Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм», Петр Пиотровский приходит к выводу, что в этом сборнике выстраивается специфическая точка зрения на историю искусства (Piotrowski, 2008). Он заключает, что данный сборник при всех его притязаниях на полную и объективную картину мирового искусства XX и XXI веков почти полностью фокусируется на истории западного искусства. При этом искусство других регионов представлено в сборнике крайне фрагментарно и, скорее, дополняет общую линию развития западного искусства, не будучи представленным в качестве непрерывной истории. Вместе с этим сами авторы сборника, по мнению Пиотровского, строят свое высказывание будто бы из «пустого места», которое не позволяет соотносить их высказывание с какой-то локальной историей искусства и одновременно легитимирует их голос в качестве объективного взгляда на всемирное искусство.

Такой подход Петр Пиотровский назвал «вертикальным» (Пиотровский, 2018). Вертикальный нарратив содержит в себе деление мира искусства на центр и периферию, где периферийные, незападные сцены искусства описываются через логику развития европейских и американских художественных течений. Таким образом, в глобальном художественном пространстве выстраивается иерархия между западной и незападной историями искусства, при этом последняя занимает подчиненное положение.

В ситуации вертикального нарратива, по мысли Пиотровского, на смену ему должен прийти горизонтальный подход. Для него характерна определенная методология, заключающаяся в «локализации говорящего» и сравнительных исследованиях художественных сцен (comparative studies).

Локализация говорящего представляет собой соотнесение концептуального высказывания и географического места его конструирования. Так, например, считающийся всеобщим западный дискурс в истории искусства должен быть назван именно «западным» и иметь равное положение с другими, незападными историями искусства (Пиотровский, 2018). Такой подход позволяет не только уделить больше внимания локальным художественным сценам, но и



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

переосмыслить уже классические течения западного искусства через оптику родственных им художественных направлений из периферии (в качестве примера подобных направлений Пиотровский приводит русский кубофутуризм, венгерский активизм, польский формализм и московский концептуализм (Пиотровский, 2018)). Таким образом, в рамках методологии искусствоведения локализация говорящего становится инструментом пересмотра устоявшейся иерархии по отношению к различным локальным художественным сценам.

Сравнительные исследования, в свою очередь, позволят изучить локальные художественные сцены не через соотнесение их с западными, но в сравнении друг с другом. Такое сравнение базируется, по мысли Пиотровского, на выделении определенных исторических моментов, повлиявших на течение истории искусства (Piotrowski, 2015). В качестве примера таких исторических «срезов» Пиотровский приводит 1945, 1968 и 1989 года.

Таким образом, взгляд на историю искусства и художественные явления через фокус горизонтальной истории искусства позволит выявить и пересмотреть властные репрессивные структуры, существующие на территории искусства, подавляющие маргинальные и «периферийные» художественные высказывания (Piotrowski, 2015).

Первая Рижская биеннале современного искусства

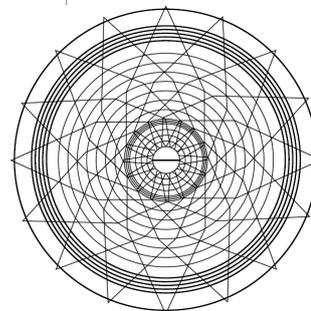
Пример первой Рижской биеннале современного искусства кажется показательным для анализа пространственного поворота как критического подхода крупных выставочных событий по нескольким причинам. Во-первых, событие такого масштаба, прошедшее впервые в регионе, оказалось на редкость удачным примером подобного формата вне основных мировых арт-центров, сделав Ригу точкой притяжения мирового арт-сообщества и показав художественный потенциал региона на глобальном уровне. Во-вторых, как уже было обозначено, современная политика событий формата биеннале, направленная на показ и развитие «периферийных» сцен современного искусства, во многом не справляется с этой задачей. Часто художественные практики и территории периферии в рамках масштабных выставочных проектов становятся экзотикой для международной публики, будучи представленными как репрезентации собственной особой локальности. На примере первой Рижской биеннале мы покажем, как задача по работе с локальными, «периферийными» художественными высказываниями может осуществляться иным путем через актуализацию проблематики места и территории.

Первая Рижская биеннале была проведена с июня по октябрь 2018 года в Риге (Латвия) под кураторством Катерины Грегос. В качестве названия биеннале был выбран заголовок книги антрополога Алексея Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось». В этой работе Юрчак дает характеристику последнему советскому поколению людей, заставших эпоху позднего социализма. Крушение Советского Союза воспринималось этими людьми, по Юрчаку, совершенно естественно, несмотря на внешнюю вечность и незыблемость системы. Это

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

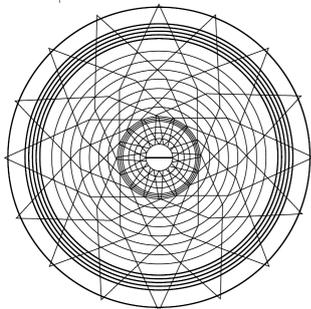


ощущение неминуемости и постоянства изменений стало концептуальным ядром всей Рижской биеннале, повлияв, в первую очередь, на выбор художников и выставочных площадок. Эти два ключевых компонента Рижской биеннале наглядно демонстрируют, как проблематика пространства, места и территории может активизироваться в рамках масштабного выставочного проекта. Эти компоненты интерпретируются как, во-первых, критика вертикального нарратива, а именно выставочная политика биеннале рассматривается в русле критики концепции «белого куба». Во-вторых, общий региональный фокус и выбор художников интерпретируются как локализация художественного высказывания («локализация говорящего») и сравнительный анализ художественного процесса как часть горизонтальной истории искусства.

Вертикальный нарратив и концепция «белого куба»

Одним из ключевых механизмов вертикального нарратива в искусстве стал «белый куб» не только как выставочное, но и как идеологическое пространство. Закрепленный в истории искусства выставкой «Кубизм и абстрактное искусство», «белый куб» стал прообразом подавляющего большинства последующих выставок, изменив подходы к дизайну выставочного пространства и показу произведений искусства. В книге «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» Брайан О’Догерти, автор самого термина «белый куб», описывает его как «незамутненное, белое, чистое, искусственное пространство галереи», которое «превозносит эстетическую технологию. Произведения искусства обрамляются, развешиваются, расставляются ради максимально комфортного исследования. Их непорочные поверхности оберегаются от тлетворного воздействия времени. Искусство существует в некоей витринной вечности... Эта вечность придает галерее характер лимба: чтобы туда попасть, нужно быть уже мертвым» (О’Догерти, 2015, с. 21). Таким образом, пространство «белого куба» отгораживается от любого контекста внешнего мира, представляя произведения искусства в их сугубо эстетическом содержании. Подобный выставочный дизайн сегодня присутствует по всему миру, чему поспособствовал, в том числе, архитектурный бум в музейном строительстве в 90-х годах.

Первые попытки критической работы с концепцией «белого куба» предпринимались еще в середине прошлого века на волне институциональной критики, когда художники призывали к отказу от нейтрального пространства галереи и музея, не отражающего весь социальный контекст искусства. Вместе с этим «белый куб» как идеологическая установка не всегда подразумевает под собой белые стены на выставке, но может присутствовать и в рамках сайт-специфической экспозиции, то есть такой, которая выглядит изначально не приспособленной для показа искусства (исторические здания, заводы, образовательные учреждения). Примерами могут служить различные локальные биеннале и другие периодические мегавыставки, воспроизводящие такую логику «белого куба». Так, в рамках «Манифесты-12» в качестве большинства



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

площадок выступили исторические палатки, находящиеся в процессе разрушения или медленной реставрации. Размещение тех или иных работ в конкретном месте мало или совсем не коррелировалось с самим пространством и его историей, создавая ощущение, что работы были размещены в этих локациях, скорее, случайно. Учитывая, что предварительное урбанистическое исследование и выбор площадок был осуществлен в сотрудничестве с архитектурным бюро Рема Колхаса ОМА, местный контекст и выставочные площадки на этой биеннале превращались лишь в объект тематического исследования, а не становились пространством диалога. Направленные на развитие локального контекста, такие события часто выстраивают экспозицию в отрыве от места и пространства своего проведения, представляя современное искусство как универсальный продукт, не нуждающийся в контекстуализации (Filipovic, 2014).

В рамках первой Рижской биеннале применяется отличный от данного подход к работе с выставочными площадками. Безусловно, в рамках этой выставки продолжается критическая линия отхода от концепции «белого куба». Это происходит через выбор в качестве площадок биеннале исторических зданий, не создававшихся изначально для показа произведений искусства. Одновременно с этим в пространствах экспонирования выстраивается непосредственный диалог между местом, художественным произведением и зрителем.

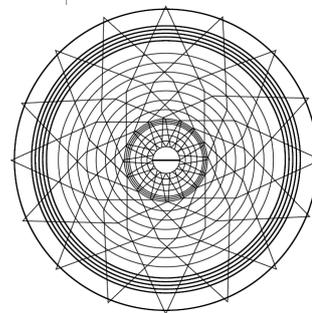
Основной выставочной площадкой биеннале стал бывший биологический факультет Латвийского университета. Внутри в первозданном виде сохранились лекционные аудитории, лаборатории, помещение библиотеки, также в здании на данный момент функционирует три музея: зоологии, истории химии и ботаники. Факультет объединил работы, посвященные проблемам изменения экологии и окружающего ландшафта, границам вмешательства человека в биологию животных и растений и параллелям между природными и социальными процессами.

Всего для Рижской биеннале были выбраны 8 площадок, большая часть из которых была расположена за пределами Старой Риги (исторического центра города) и не выполняла или выполняла лишь отчасти свои изначальные функции. Некоторые из них получили новую жизнь (Zuzeum, Sporta, железнодорожная станция «Дубулты»), другие представляют собой заброшенные пространства (квартира Кристапа Морберга, фабрика «Большевичка», биологический факультет Латвийского университета). Такой выбор локаций напрямую соотносится с магистральной темой постоянства и неизбежности изменений, выбранной для биеннале, а также демонстрирует постепенное изменение характера самого города: от процветающей культурной столицы к индустриальной и торговой точке СССР и до новой Риги с зарождающимися креативными кластерами. Вместе с этим построение маршрута зрителей биеннале в обход туристического центра позволяет сместить взгляд

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*



посетителей с «парадного» лица города на реальный ландшафт современной Риги.

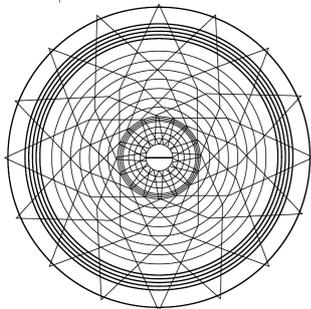
Сами произведения искусства на площадках биеннале были размещены с учетом пространства экспонирования. Если «белый куб» представляет собой «витринную вечность», в которой произведения размещаются согласно одному принципу — максимально комфортное созерцание, то в рамках Рижской биеннале происходит попытка применить иной подход, который включает в логику размещения произведений дополнительный фактор исторической специфики выставочного пространства. Наиболее очевидным примером в этом плане является площадка биологического факультета. В его стенах работы, посвященные темам экологии и антропоцена, были представлены в виде своеобразных исследовательских лабораторий (Lynn Hershman-Leeson «Infinity Engine», Oswaldo Macia «The Opera of Cross-pollination», Sissel Tolaas «beyond SE(A)nse»), этнографических музеев (Erik Kessels «Human Zoo», Mark Dion «A Tour of The Dark Museum») и даже учебных материалов (Johanes Helden & Hakan Jonson «Encyclopedia», Stine Marie Jacobsen «Pidgin Tongue», Maarten Vanden Eynde «Homo Stupidus Stupidus»).

Также стоит отметить, что, возможно, значительную роль сыграл тот факт, что большая часть работ была сделана непосредственно для первой Рижской биеннале. Художникам была предоставлена возможность ознакомиться с будущими площадками, приобрести опыт общения с городом и выставочным пространством.

Таким образом, первая Рижская биеннале становится одним из событий, которое предпринимает попытку критики концепции «белого куба». Выбор выставочных площадок в рамках биеннале продиктован отходом от этой концепции, которая понимается не только как пространственное, но и как концептуальное условие экспонирования искусства. «Белый куб» в качестве распространенного метода масштабных выставок подвергается критическому переосмыслению: зритель не изолируется от внешнего контекста, но наоборот активно в него встраивается. Такой критический подход к конвенциональному биеннальному формату «белого куба» дает возможность первой Рижской биеннале выстроить новые связи и отношения между зрителем, произведением и реальным локальным контекстом города и региона в целом. В результате осуществляется попытка переосмысления западного вертикального нарратива, что, согласно Пиотровскому, является первым шагом в горизонтальном подходе в области искусства.

Горизонтальный подход и политика идентичности

Одной из центральных тем первой Рижской биеннале современного искусства было осмысление «новой региональной географии» стран Балтии, которая шире принятого географического деления: геополитический фокус биеннале направлен на страны, существующие в рамках «балтийско-скандинавско-постсоветской динамики» (Рижская биеннале современного



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

искусства, 2018, с. 23). Данная динамика существует в двойном контексте: с одной стороны, эта география продолжает переживать последствия распада Советского Союза, а с другой стороны, переход бывших социалистических стран в Европейский союз также влияет на геополитический контекст стран региона.

Эти два фактора определенным образом отразились на специфике современного искусства художников Восточной Европы и стран Балтии. Во-первых, исследователи говорят об определенном «документальном повороте», который связан с контекстом постсоветского состояния. Специфика «документального поворота» состоит в «использовании эстетики и формальной структуры документа и желании определить, модифицировать, создать и использовать документ в рамках художественного процесса» (Weeks, 2010, с. 59). Для современных художников стран Балтии обращение к документальности становится способом переосмыслить советское прошлое и постсоветское настоящее (Weeks, 2010). Такой интерес современных художников также объясняется возможностью выстроить определенную дистанцию между современностью и советским прошлым, то есть создать опыт, не отягощенный личными переживаниями и воспоминаниями.

Другая специфика связана с посткоммунистическим переходом постсоветских стран под влияние европейских и шире — западных политических структур (ЕС, НАТО, Всемирный банк и др.). Эта ситуация характеризуется как неокOLONIALНЫЙ процесс подчинения, который имеет свою историю в рамках взаимоотношения между Восточной и Западной Европой.

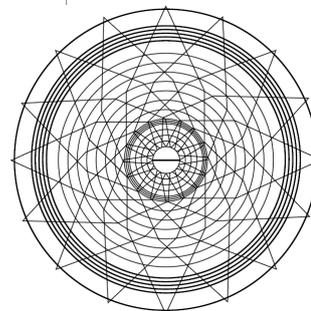
В работе «Изобретая Восточную Европу» Ларри Вульф отмечает, что Восточная и Западная Европа были изобретены в XVIII веке, в эпоху Просвещения, как две противоположные, но дополняющие друг друга концепции (Вульф, 2003). Само отношение между двумя Европами Вульф сравнивает с отношением между Востоком и Западом, характеризуя их как «недо-ориентализацию», то есть ориентализм в более мягкой форме (Вульф, 2003). В современных реалиях производство образа Восточной Европы продолжается в уже новом ключе. В статье «Бывший Запад и Новый Восток» Ольга Сосновская и Алексей Борисёнок приводят в пример возникновение термина «Новый Восток» по отношению к постсоциалистическим странам. Данный термин призван создать позитивный образ бывших стран социалистического блока. По мнению авторов, новый термин «помещает Новый Восток во все тот же колониальный дискурс, где незападные культуры интересны в первую очередь этнографически» (Сосновская, Борисёнок, 2017). Вроде бы возникшие новые страны на политической карте Европы продолжают определяться через их советское прошлое, тем самым навязывается старая идентичность.

Данная ситуация породила определенный критический дискурс в творчестве современных художников Восточной Европы, направленный как непосредственно против европейских политических институтов, так и в целом против систем угнетения, присутствующих на территории стран региона. Такие

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*



«позитивные формы сопротивления» (Tichindeleanu, 2013) документируют и анализируют доминирующие исторические феномены с целью их деконструкции в современных реалиях.

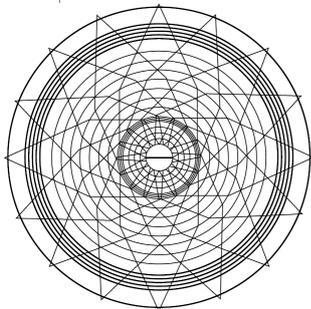
Таким образом, современное искусство стран Балтийского региона (в широком смысле используемом куратором Рижской биеннале) существует в двойном контексте, связанном со сложной геополитической ситуацией региона, отягощенного советским прошлым, и современными неокOLONIALными процессами интеграции. Такая ситуация формирует запрос на осмысление собственной, не искусственно сконструированной идентичности.

Вариант осмысления политики идентичности через современное искусство, выбранный организаторами Рижской биеннале современного искусства, согласуется с концепцией горизонтальной истории Петра Пиотровского.

В первую очередь это реализуется через подход к отбору участников выставочного события: в выставочной части биеннале приняли участие 104 художника и 10 арт-групп. Почти 70% участвовавших художников родом из стран Балтийского региона (помимо Эстонии, Латвии и Литвы к ним относятся Польша, Швеция, Дания, Финляндия и Германия) и других стран Восточной Европы. Таким образом на биеннале происходит локализация художественного высказывания (Балтийский регион), та самая «локализация говорящего». География художников становится важным фактором, который акцентируется организаторами биеннале. Художественные высказывания не исходят из неопределенного вакуума, но соотносятся с конкретным местом, его локальной историей и культурой.

Одновременно такой фокус на конкретном регионе позволяет в рамках биеннале осуществить «сравнительное исследование», предлагаемое Пиотровским. То есть художественные произведения разных регионов сравниваются друг с другом без соотнесения с западным вертикальным нарративом. Согласно Пиотровскому, основой для сравнительного исследования в истории искусства выступает тот или иной исторический срез, связанный со значительными политическими и культурными изменениями, затронувшими большое число участников. Можно предположить, что организаторы биеннале выбрали в качестве такого среза современные геополитические изменения в Балтийском регионе, существующие в обозначенном выше двойном контексте. Это выражается непосредственно через отобранные для биеннале художественные произведения (большая часть которых была сделана непосредственно для биеннале).

Многие художники-участники биеннале используют документальную практику в своих произведениях. Это выражается через, например, создание архива. Это может быть архив постсоветской современности, как в работе международного коллектива Sputnik Photos «Архив потерянных территорий». Этот архив документирует изменения, происходящие в бывших советских республиках, через разрушающиеся архитектурные постройки. В экспозиции в квартире Кристапа Морберга фотографии заброшенных советских построек



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

виднеются за оторванными кусками обоев, будто бы проступая историческим слоем предыдущей эпохи. Другой вариант работы с архивом, на этот раз личным, предлагает Кристапс Эпнерс. На основе предметов из семейного архива он создает инсталляцию «Незабудка», в которой через историю друга своего отца, поэта Миервалдиса Калниньша, рассказывает о преследованиях КГБ, жизни и творчестве в трудовых лагерях в Сибири.

Еще один вариант применения документальной практики в рамках Рижской биеннале представляет собой использование документов и свидетельств для осмысления политических потрясений, произошедших с советскими странами в период перестройки. Одна из таких работ — видеоинсталляция Йонаса Мекаса «Литва и распад СССР». В ней на старом телевизоре последовательно демонстрировались фрагменты американских теленовостей, посвященных обретению Литвой независимости от СССР. Видео целиком представляет собой летопись событий, показывающих становление Литвы как свободного государства, а также демонстрирует, какой образ выстраивало американское телевидение для каждого из участников тех событий.

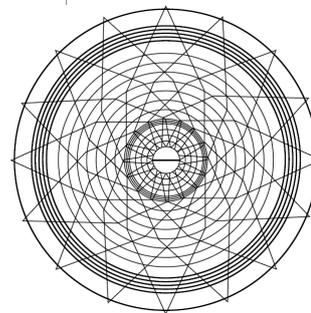
Вместе с этим через анализ современных геополитических изменений Балтийского региона художники, представленные на Рижской биеннале, формируют упомянутый критический дискурс «позитивного сопротивления» с целью анализа тех или иных систем подавления. Так, исследовательский проект Петры Бауэр и Ребекки Кац Тор «Всё еще только предстоит сделать: грамматика феминистской организации» посвящен исследованию современных и исторических феминистских организаций, а именно обзору документации и сравнению их коллективных практик. На биеннале архивные фотографии данного исследования были превращены в обои для одного из культурных центров Риги, вместившего в рамках биеннале транснациональную феминистскую ассамблею. Другой проект со схожей проблематикой — видеоработа Карела Комплетса «Дело № 11. ТАЛСИНКИ», документирующая пересечение финнами и эстонцами границы, разделяющей их государства. Эстонцы прибывают в Финляндию в качестве трудовых мигрантов, тогда как финны предстают в роли туристов, вывозящих из Эстонии дешевый алкоголь в качестве сувенира. На видео будни корабля, на котором герои переплывают границу, демонстрируют геополитическое и экономическое неравенство двух стран Европейского союза.

Таким образом, сложная геополитическая ситуация Балтийского региона, взятая в фокус организаторами Рижской биеннале, анализируется двумя методами. Во-первых, делается упор на художественные высказывания, относящиеся к данному региону через «локализацию» творчества участников биеннале. Во-вторых, художественные проекты, отобранные для выставочной программы, используют документальный и критический подходы для анализа современной геополитической динамики региона. Это позволяет создать в рамках выставочного события «сравнительное исследование» разных

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*



художественных сцен Балтийского региона, объединенных схожей исторической ситуацией.

Заключение

Подводя итог, можно сделать вывод, что интерпретация концепции Рижской биеннале современного искусства в контексте горизонтального подхода Петра Пиотровского кажется логичной и продуктивной. На фоне все возрастающего интереса к локальным историям регионов в рамках масштабных выставочных проектов проблема выбора адекватной кураторской стратегии продолжает оставаться сложной задачей.

Первая Рижская биеннале современного искусства предлагает альтернативный подход к взаимодействию с искусством и территорией через активную работу с местом, локальным контекстом и художественными практиками. Этот подход во многом совпадает с концепцией горизонтальной истории искусства Петра Пиотровского, подразумевающей критику доминирующего вертикального нарратива, локализацию говорящего и сравнительный анализ в рамках истории искусства.

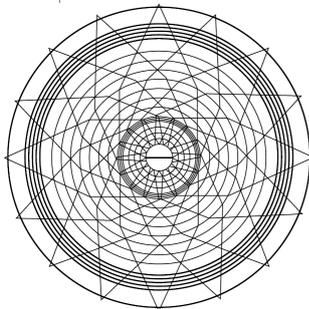
Критика вертикального нарратива в рамках Рижской биеннале наиболее очевидно присутствует в отказе от распространенного западного формата «белого куба» (как пространственного и идеологического феномена), присутствующего на многих других биеннале. Вместо него произведения искусства демонстрируются на исторических площадках, акцентирующих культуру города и региона — в этом подходе первая Рижская биеннале продолжает историческую линию критики «белого куба». Такой подход позволяет выстроить более тесные взаимоотношения между зрителем, художественным высказыванием и локальным контекстом.

Одновременно в рамках Рижской биеннале художественные высказывания, представляющие собой различные художественные сцены одного региона, соотносятся друг с другом. География художников становится важным фактором, на котором делается акцент организаторами биеннале. Через «локализацию говорящего» художественные высказывания соотносятся с конкретным местом, его территориальной историей и культурой. Многие художественные проекты, выбранные для биеннале, так или иначе переосмысливают сложный геополитический контекст Балтийского региона, прибегая к документальному формату и критике властных отношений.

БИБЛИОГРАФИЯ

Вульф, Л. (2003). Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения (И. Федюкина, пер.). Новое литературное обозрение.

Гилен, П. (2015). Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. Ад Маргинем Пресс.



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

Гройс, Б. (2016). Смутный объект европоцентричного желания. Искусствознание, (16), 28–39.

Забел, И. (1998). Мы и Другие (К. Бохоров, пер.). Художественный журнал, (22). <http://moscowartmagazine.com/issue/43/article/835>

Лефевр, А. (2015). Производство пространства. Strelka Press.

Мизиано, В. (2015). Пять лекций о кураторстве. Ад Маргинем Пресс.

О’Догерти, Б. (2015). Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. Ад Маргинем Пресс.

Пиотровский, П. (2018). К горизонтальной истории европейского авангарда (Н. Приходько, пер.). Художественный журнал, (104). <http://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1553>

Рижская биеннале современного искусства. (2018). Каталог. RIBOCA.

Сосновская, О., Борисёнок, А. (2017). Бывший Запад и Новый Восток. Художественный журнал, (101). <http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1126>

Фуко, М. (2006). Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью (Б. М. Скуратов, пер., В. П. Большакова, ред.). Праксис.

Filipovic, E. (2014). The Global White Cube. On Curating, (22). <http://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#n16>

Foucault, M. (1980). Power/knowledge. Selected interviews and other writings 1972–1977. Pantheon Books.

Huggan, G. (2001). The Postcolonial Exotic. Marketing the magrins. Routledge.

Piotrowski, P. (2008). On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. Umeni, (5), 378–383.

Piotrowski, P. (2009). In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. Reaktion books.

Piotrowski, P. (2015). From Global to Alter-Globalist Art History. Teksty Drugie, 1, 112–134.

Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. Nepantla: Views from South, 1(3), 533–580. <https://doi.org/10.1177/0268580900015002005>

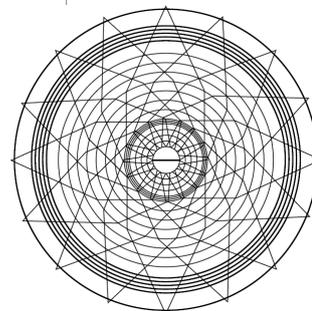
Rogoff, I. (2000). Terra Infirma. Geography’s visual culture. Routledge.

Soja, E. W. (2008). Taking space personally. In B. Warf, S. Arias (Ed.), The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives. Taylor & Francis. <https://www.taylorfrancis.com/books/spatial-turn-barney-warf-santa-arias/e/10.4324/9780203891308>

[Научные статьи]

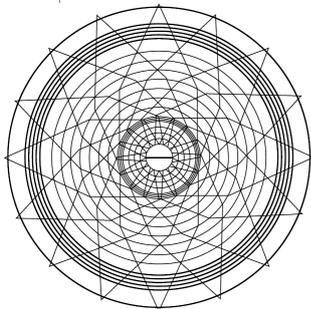
Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*



Tichindeleanu, O. (2013). Decolonial AestheSis in Eastern Europe: Potential Paths of Liberation. Social Text. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-in-eastern-europe-potential-paths-of-liberation/

Weeks, H. (2010). Re-cognizing the post-Soviet condition: the documentary turn in contemporary art in the Baltic States. Studies in Eastern European Cinema, 1(1), 57–70. <https://doi.org/10.1386/seec.1.1.57/1>



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

THE FIRST RIGA BIENNALE OF CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF "HORIZONTAL ART HISTORY"

Lukina P.A.

Student of the Doctoral Programme "Fine and Decorative Arts and Architecture" at the National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia)

polinalu31@yandex.ru

Abstract:

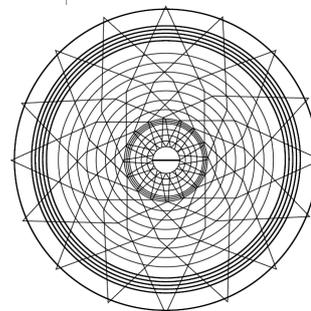
Recently, interest in the periphery has become a popular strategy for global exhibitions. Curators are trying to include as many non-European artists as possible in the exhibition program or to place the project at a problem point on the world map. Such an interest in the local, wrapped up in the concept of decentralization and equal dialogue, does not actually carry out critical work with the relations between the center and the periphery, but rather reproduces the old logic of their existence. In this situation, local and global large-scale exhibition projects are in a difficult situation of choosing a relevant curatorial strategy. As an example of one of these strategies, the approach of the first Riga Biennale of Contemporary Art (RIBOCA) will be analyzed in the article. The Riga Biennale of Contemporary Art offers an alternative approach to working with local art and territory. This happens through active work with the place, local context and artistic practices. This approach coincides with the concept of "horizontal art history" by Piotr Piotrowski, which implies the localization of the speaker and comparative analysis of the history of art. At the Riga Biennale, artistic expressions, representing various artistic scenes of one region, are presented together, focusing on the critical rethinking the regional history. At the same time, the Biennale is moving away from the classic "western" exhibition concepts, for example, from the "white cube". The rejection of a sterile exhibition space in favor of historical buildings allows the event to be rooted in the local context. The specificity of the biennale will be analyzed on examples of specific artworks, as well as through an analysis of the exhibition and curatorial strategies.

Keywords: contemporary art, center-periphery, critical geography, biennale, horizontal art history

[Научные статьи]

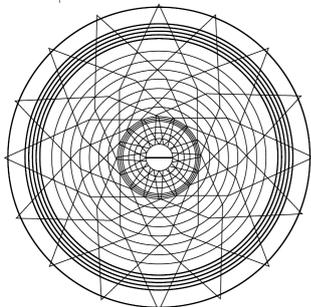
Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*



REFERENCES

- Filipovic, E. (2014). The Global White Cube. On Curating, (22). <http://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#n16>
- Foucault, M. (1980). Power/knowledge. Selected interviews and other writings 1972–1977. Pantheon Books.
- Foucault, M. (2006). Intellectually i vlast': Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yu (B. M. Skuratov, Trans., V. P. Bol'shakova, Ed.). Praxis.
- Gilen, P. (2015). Bormotanie khudozhestvennogo mnozhestva. Global'noe iskusstvo, politika i postfordizm. Ad Marginem Press.
- Groys, B. (2016). Smutnyy ob"ekt evropotsentrichnogo zhelaniya. Iskusstvoznanie, (16), 28–39.
- Huggan, G. (2001). The Postcolonial Exotic. Marketing the magrins. Routledge.
- Lefebvre, A. (2015). Proizvodstvo prostranstva. Strelka Press.
- Miziano, V. (2015). Pyat' leksiy o kuratorstve. Ad Marginem Press.
- O'Doherty, B. (2015). Vnutri belogo kuba. Ideologiya galereynogo prostranstva. Ad Marginem Press.
- Piotrowski, P. (2008). On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. Umeni, (5), 378–383.
- Piotrowski, P. (2009). In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. Reaktion books.
- Piotrowski, P. (2015). From Global to Alter-Globalist Art History. Teksty Drugie, 1, 112–134.
- Piotrowski, P. (2018). K gorizontal'noy istorii evropeyskogo avangarda (N. Prikhod'ko, Trans.). Khudozhestvennyy zhurnal, (104). <http://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1553>
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. Nepantla: Views from South, 1(3), 533–580. <https://doi.org/10.1177/0268580900015002005>
- Rizhskaia biennale sovremennogo iskusstva. (2018). Katalog. RIBOCA.
- Rogoff, I. (2000). Terra Infirma. Geography's visual culture. Routledge.
- Soja, E. W. (2008). Taking space personally. In B. Warf, S. Arias (Ed.), The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives. Taylor & Francis. <https://www.taylorfrancis.com/books/spatial-turn-barney-warf-santa-arias/e/10.4324/9780203891308>
- Sosnovskaya, O., Borisenok, A. (2017). Byvshiy Zapad i Novyy Vostok. Khudozhestvennyy zhurnal, (101). <http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1126>



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Первая рижская биеннале современного искусства
в контексте концепции «горизонтальной истории искусства»*

Tichindeleanu, O. (2013). Decolonial AestheSis in Eastern Europe: Potential Paths of Liberation. Social Text. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-in-eastern-europe-potential-paths-of-liberation/

Vul'f, L. (2003). Izobretaya Vostochnuyu Evropu: Karta tsivilizatsii v soznanii epokhi Prosveshcheniya (I. Fedyukina, Trans.). Novoe literaturnoe obozrenie.

Weeks, H. (2010). Re-cognizing the post-Soviet condition: the documentary turn in contemporary art in the Baltic States. Studies in Eastern European Cinema, 1(1), 57–70. <https://doi.org/10.1386/seec.1.1.57/1>

Zabel, I. (1998). My i Drugie (K. Bokhorov, Trans.). Khudozhestvennyy zhurnal, (22). <http://moscowartmagazine.com/issue/43/article/835>