

Искус-

ство

инстал-

ляции

installation art

claire
bishop

ИСКУС- СТВО ИНСТАЛ- ЛЯЦИИ

УДК 7.038.55(100)(091) '19/20'
ББК 85.19(0)г
Б67

Перевод:
Андрей Фоменко

Редактура:
Наталья Решетова

Дизайн:
ABCdesign

Бишоп, Клэр.

Б67 Искусство инсталляции : пер. с англ. /
Клэр Бишоп. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. —
192 с. : ил. — ISBN 978-5-91103-609-6.

В искусстве последних десятилетий инсталляция приобрела значение ведущей художественной формы. Однако, как отмечает Клэр Бишоп, «широчайший спектр различий во внешнем виде, содержании и масштабе произведений, создаваемых сегодня под этим названием, а также свобода в использовании этого термина делают его почти лишенным сколько-нибудь определенного значения». Задача настоящей книги — упорядочить этот, казалось бы, необозримый в своей разнородности материал. Опираясь на анализ конкретных работ, автор показывает, что, поскольку восприятие такого искусства требует физического присутствия публики внутри произведения, его можно классифицировать по типу опыта, который оно предлагает зрителю. Бишоп прослеживает истоки инсталляции в художественном авангарде 1920-х годов, уделяет пристальное внимание неосавангарду 1960–1970-х и рассматривает художественную практику конца XX — начала XXI века, проясняя при этом концептуальные основания искусства инсталляции.

Клэр Бишоп (род. 1971) — историк и критик современного искусства, преподаватель Института постдипломного образования Городского университета Нью-Йорка, известная также своими исследованиями партиципаторного искусства и современной музеологии.

оглавление

введение

инсталляция
и опыт
восприятия **6**

глава

первая

сцена
сна **18**

глава

вторая

обостренное
восприятие **66**

глава

третья

миметическое
поглощение **110**

глава

четвертая

активизированное
зрительство **142**

заключение **178**

литература **187**

источники иллюстраций **188**

указатель **189**

ВВЕДЕНИЕ

ИНСТАЛЛЯЦИЯ

И ОПЫТ

ВОСПРИЯТИЯ

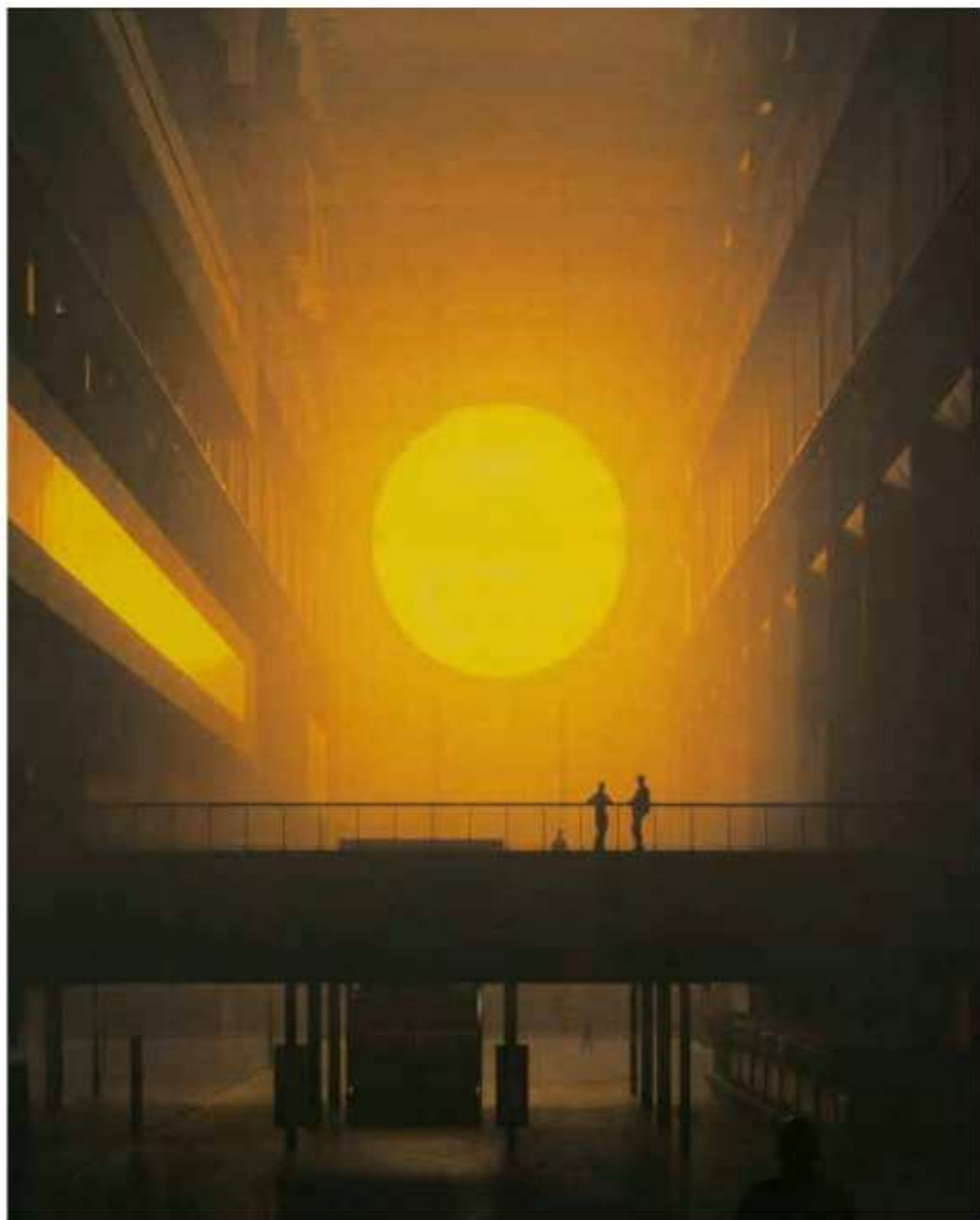
Что такое инсталляция?

Термином «инсталляция» обозначается такое искусство, в котором зритель физически оказывается внутри произведения и которое часто описывается как «театральное» и «иммерсивное». Однако широчайший спектр различий во внешнем виде, содержании и масштабе произведений, создаваемых сегодня под этим названием, а также свобода в использовании этого термина делают его почти лишенным сколько-нибудь определенного значения. В наши дни слово «инсталляция» распространяется на любую комбинацию предметов в любом конкретном пространстве, вплоть до того, что оно с успехом может быть применено даже к обычной развеске картин на стене.

Но есть тонкая грань, разделяющая инсталляцию искусства и искусство инсталляции. Эта двусмысленность существует с 1960-х годов, когда соответствующие понятия вошли в обращение. В тот период слово «инсталляция» использовалось художественными журналами для описания того, как организована выставка. Фотографии выставок сопровождались подписью «Вид инсталляции», и это привело к тому, что произведения, которые занимали всё выставочное пространство, стали именоваться инсталляциями. С тех пор разница между инсталляцией произведений искусства и «искусством инсталляции» в собственном смысле слова становилось всё более размытой.

Что объединяет оба термина, так это стремление привлечь внимание зрителя к тому, как предметы расположены (инсталлированы) в пространстве и как мы физически реагируем на это

■ 1. Олафур Элиассон. Проект «Погода». Тейт-Модерн, Лондон. Октябрь 2003 — март 2004



расположение. Имеются, однако, важные различия. Инсталляция искусства имеет второстепенное значение по сравнению с отдельными работами, которые она включает, тогда как в произведении искусства инсталляции пространство и ансамбль элементов внутри него рассматриваются как единое целое. Искусство инсталляции создает среду, в которую зритель проникает физически, и требует, чтобы мы рассматривали ее как некую целостность.

Таким образом, искусство инсталляции отличается от традиционных медиа (скульптуры, живописи, фотографии, видео) тем, что оно напрямую обращается к зрителю в его буквальном, телесном присутствии в пространстве. Зритель понимается здесь не как бесплотная пара глаз, которые на расстоянии обследуют произведение; искусство инсталляции предполагает **воплощенного** зрителя, зрителя как тело, чьи осязание, обоняние и слух столь же существенны, как и зрение. Акцент на физическом присутствии зрителя служит, пожалуй, ключевой характеристикой искусства инсталляции.

Эта идея не нова: в начале своей книги «От краев к центру: пространства художественной инсталляции» (1999) Джулия Рейс выделяет несколько характеристик, которые систематически повторяются в различных определениях инсталляции, и одна из них состоит в том, что «зритель рассматривается как неотъемлемая часть произведения, благодаря которой оно обретает законченность». В ее книге этот тезис не получает развития. Но если, как отмечает далее Рейс, участие зрителя «столь принципиально для искусства инсталляции, что отсутствие опыта пребывания внутри произведения делает анализ искусства инсталляции затруднительным», тут же возникает ряд вопросов. Кто он — зритель инсталляции? Каково его участие в произведении? Почему для инсталляции так важно акцентировать «опыт» зрителя и о каком именно опыте идет речь? На подобные вопросы и призвана ответить эта книга, и как таковая она является не только историей, но и теорией искусства инсталляции — того, как и почему это искусство существует. Кроме того, искусство инсталляции уже обладает почти канонической историей: будучи преимущественно западной и охватывая весь XX век, эта история во всех своих версиях начинается с Эль Лисицкого, Курта Швиттерса и Марселя Дюшана, затем переходит к инвайронментам и хеппенингам конца 1950-х годов, воздает должное минималистской скульптуре 1960-х годов

и, наконец, демонстрирует взлет искусства инсталляции в собственном смысле слова в 1970–1980-е годы. Этот рассказ привычно завершается апофеозом инсталляции как институционально признанной и преобладающей художественной формы 1990-х годов, о чем лучше всего свидетельствуют зрелищные инсталляции в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, Турбинном зале Тейт-Модерн в Лондоне и в других крупнейших музеях мира.

Хотя этот хронологический подход корректно отражает отдельные моменты в развитии искусства инсталляции, он одновременно чересчур акцентирует сходство между различными и далекими друг от друга произведениями и не проясняет, какое значение мы вкладываем в понятие «искусство инсталляции». Одна из причин состоит в том, что историческую эволюцию этого искусства нельзя назвать прямой. Источники влияния на него были разнообразны: в разные моменты своей истории искусство инсталляции испытывало влияние со стороны архитектуры, кино, перформанса, скульптуры, театра, сценографии, кураторского дела, лэнд-арта и живописи. Тут впору говорить не об одной истории, а о нескольких параллельных, каждая со своим репертуаром проблем и задач. Эта множественная история выражается в крайнем многообразии создаваемых сегодня произведений, которые именуются инсталляциями и в которых обнаруживаются самые разные источники влияния. Некоторые инсталляции погружают вас в воображаемый мир — наподобие фильма или театральной декорации, — в то время как другие предлагают совсем немного визуальных стимулов, абсолютный минимум перцептивных сигналов, улавливаемых органами чувств. Некоторые инсталляции стремятся обострить осознание нами тех или иных ощущений (осознательных или обоимательных), в то время как другие словно лишают нас ощущения присутствия здесь, в собственном теле, вбирая наш образ в бесконечную череду зеркальных отражений или погружая нас в темноту. Некоторые отговаривают вас от созерцания и побуждают **действовать** — что-нибудь писать, пить или разговаривать с другими людьми. Эти столь разные типы зрительского опыта указывают, что необходим другой подход к истории искусства инсталляции: такой, который сосредоточен не на теме или материале, а на **опыте восприятия** зрителя. Структура этой книги, таким образом, соответствует описанию четырех (хотя потенциально их гораздо больше) возможных подходов к истории искусства инсталляции.



■ 2 **Майк Нельсон.** Космическая легенда о змее Уроборосе. Выставка номинантов Премии Тёрнера. Тейт-Британия, Лондон. Ноябрь 2001 — январь 2002

Зритель

Как и «искусство инсталляции», «опыт» — неоднозначный термин, который получил множество разных толкований в текстах разных философов. Однако все теории опыта указывают на более фундаментальное понятие — человеческое бытие, конституирующее субъекта данного опыта. Главы этой книги организованы вокруг четырех модальностей опыта, который искусство инсталляции выстраивает для зрителя. Каждая из них предполагает определенную модель **субъекта** и каждая выражается в произведениях особого типа. Это не абстрактные идеи, далекие от контекста создания искусства; как мы увидим далее, они сыграли немаловажную роль как в концептуализации искусства инсталляции в качестве метода художественной практики в конце 1960-х годов, так и в ее критической рецепции. Их следует рассматривать как четыре прожектора, проливающие свет на историю инсталляции. Каждый из этих «прожекторов» выдвигает на первый план произведения того или иного типа.

Первая глава организована вокруг модели психологического или, точнее, психоаналитического субъекта. Тексты Зигмунда Фрейда были принципиально важны для сюрреализма, а Международная сюрреалистическая выставка 1938 года служит образцовым примером того типа искусства инсталляции, который обсуждается в этой главе, — произведений, погружающих зрителя в некую психологически вязкую, сновидческую среду. Отправным пунктом второй главы служит французский философ Морис Мерло-Понти; английский перевод его книги «Феноменология восприятия» (1962) сыграл решающую роль в разработке теории минималистской скульптуры художниками и критиками 1960-х годов и в понимании ими важности телесного опыта зрителя в процессе восприятия произведения. Этот второй тип искусства инсталляции выстраивается, соответственно, на базе феноменологической модели субъекта-зрителя. Третья глава возвращает нас к Фрейду, точнее — к его теории влечения к смерти, выдвинутой в работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920), и к переосмыслению этого текста Жаком Лаканом и Роланом Бартом в 1960–1970-е годы. Тот тип искусства инсталляции, который рассматривается в этой главе, связан, соответственно, с различными прочтениями позднего Фрейда и его идеи отвода либидо и дезинтеграции субъекта. Наконец, в четвертой главе внимание сосредоточено на инсталляциях того типа, который делает ставку на активизацию

зрителя как политического субъекта, в связи с чем рассматриваются разные пути влияния постструктуралистской критики демократии — в том виде, в каком она формулируется, например, Эрнесто Лаклау и Шанталь Муфф, — на концепцию зрителя в искусстве инсталляции.

В целом идея заключается в том, что искусство инсталляции имеет своей предпосылкой субъекта-зрителя, опыт восприятия которого определяется физическим пребыванием внутри произведения, и что можно классифицировать различные инсталляции по тому, какой опыт они выстраивают для зрителя. Конечно, можно сказать, что любое искусство предполагает субъекта — коль скоро оно **создается** субъектом (художником) и **воспринимается** субъектом (зрителем). Однако в случае традиционной живописи и скульптуры каждый элемент этой трехсторонней коммуникации (художник — произведение искусства — зритель) более или менее обособлен. Напротив, искусство инсталляции с момента его возникновения в 1960-е годы решительно стремилось порвать с этой парадигмой: вместо того чтобы создавать самодостаточные объекты, художники начали работать в конкретных локациях, где пространство в целом трактовалось как единая ситуация, в которую попадает зритель. Затем, с окончанием выставки, произведение искусства демонтировалось и зачастую уничтожалось, и эта непродолжительная, привязанная к определенному месту программа придает еще большее значение непосредственному зрительскому опыту.

Способ, которым искусство инсталляции устанавливает столь конкретную и прямую связь со зрителем, отражается в процессе рассуждения о таких работах. Становится понятно, насколько трудно писать о произведениях, не имея непосредственного опыта их восприятия: в большинстве случаев ты там не был. Эта проблема оказала существенное влияние на выбор примеров, включенных в эту книгу: среди них есть работы, которые мне довелось видеть самой, и работы, которые стали предметом особенно убедительных или интересных наблюдений других авторов, рассказавших об опыте их восприятия. Неизбежный субъективизм всех этих свидетельств еще раз подчеркивает тот факт, что произведения искусства инсталляции ориентированы на зрителя и требуют его присутствия¹. Проблему усугубляет еще и вопрос о том, как фотографически показать инсталляцию. Сложно представить произведение, существующее как некое трехмерное пространство, с помощью двумерного

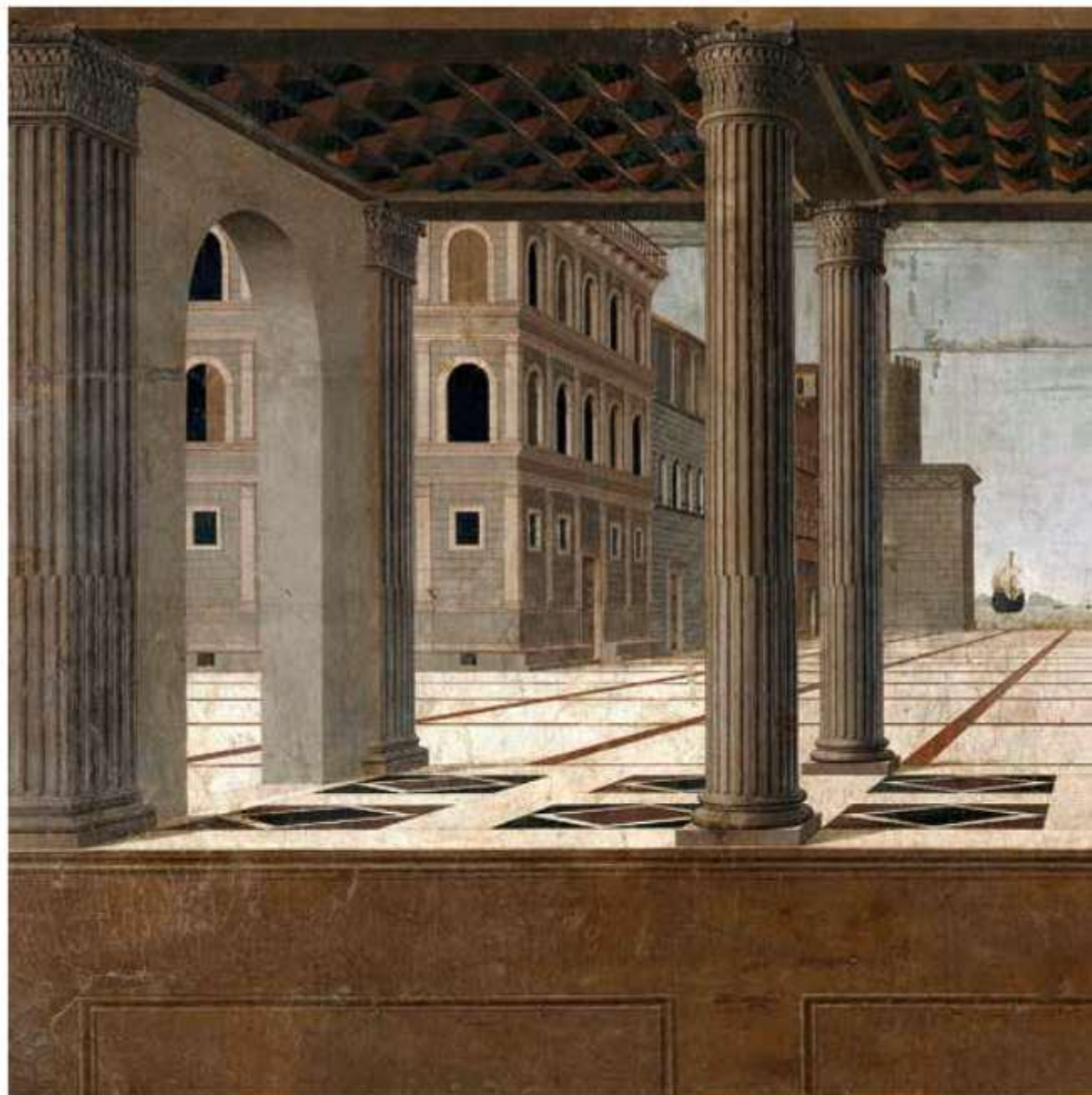
изображения, а необходимость физически находиться **внутри** инсталляции делает фотодокументацию даже менее удовлетворительной, чем в тех случаях, когда она используется для репродуцирования живописи и скульптуры. Стоит помнить о том, что многие художники обратились к искусству инсталляции, как раз движимые желанием расширить визуальный опыт за пределы двух измерений и предложить более живую альтернативу.

Активизация и децентрация

В этой книге выдвигается еще один тезис, состоящий в том, что история отношения искусства инсталляции к зрителю опирается на две идеи. Первая из них — это идея «активизации» смотрящего субъекта, а вторая — идея «децентрации». Поскольку каждое произведение искусства инсталляции напрямую адресуется зрителю — в силу того простого факта, что эти работы достаточно велики, чтобы мы оказались внутри них, — наш опыт восприятия такого произведения заметно отличается от опыта восприятия традиционной живописи и скульптуры. Искусство инсталляции не **воспроизводит** фактуру, пространство, свет и т. п., а непосредственно **предъявляет** их нашему вниманию. Отсюда акцент на сенсорной непосредственности, на физическом участии (зритель должен войти в произведение и перемещаться внутри него) и на обостренном сознании присутствия других зрителей, ставших частью произведения. Многие художники и критики утверждают, что эта необходимость перемещаться внутри работы, чтобы воспринять ее, **активизирует** зрителя, в отличие от такого искусства, которое требует лишь визуального созерцания (последнее рассматривается как пассивное и дистанцированное). Более того, эта активизация считается освободительной, поскольку она аналогична вовлечению зрителя в реальный мир. Тем самым подразумевается транзитивное отношение между «активизацией зрительской позиции» и активной вовлеченностью в социально-политическую сферу.

Наряду с идеей активизации существует идея «децентрированного субъекта». В конце 1960-х годов появился ряд критических работ о перспективе, в которых теории перспективы, предложенные в начале XX века, пересматривались в свете идеи паноптического или маскулинного «взгляда». Историк искусства Эрвин Панофски в статье «Перспектива как символическая форма» (1924) утверждал, что ренессансная перспектива помещала зрителя в центр гипотетического «мира», изображенного

на картине; ось перспективы с точкой схода на горизонте картины связывалась с глазами зрителя, стоящего перед этой картиной. Это предполагало существование иерархического отношения между центрированным зрителем и простирающимся перед ним «миром» картины. Соответственно, Панофски приравнивал ренессансную перспективу к позиции рационального и самосознающего картезианского субъекта («мысль, следовательно, существует»).



Художники XX века стремились разными способами подорвать эту иерархическую модель. Можно вспомнить кубистские натюрморты, представляющие несколько точек зрения одновременно, или идею Эль Лисицкого о «пангеометрии» (рассматриваемую в конце второй главы). В 1960–1970-е годы отношение, которое конвенциональная перспектива, как утверждается, выстраивает между произведением искусства и зрителем, стало привлекать всё большее внимание со стороны критической



■ 3 Франческо ди Джорджо Мартини. Городской пейзаж. Около 1490–1500. Берлинская картинная галерея

риторики, оперировавшей такими понятиями, как «визуальная власть», «господство» и «центрация». Тот факт, что подъем искусства инсталляции произошел одновременно с появлением теорий децентрированного субъекта, служит одной из главных предпосылок, на которые опирается эта книга. Эти теории, распространившиеся в 1970-е годы под общим названием постструктуралистских, предлагают альтернативу концепции зрителя, имплицитно заложенной в ренессансной перспективе: в противовес гуманистическому представлению о рациональном, центрированном, когерентном субъекте постструктуралистская теория заявляет, что каждый человек внутренне расщеплен и пребывает в конфликте с самим собой². Если говорить коротко, она утверждает, что наше состояние в качестве человеческих субъектов следует рассматривать как фрагментированное, множественное и **децентрированное** — бессознательными желаниями и тревогами, взаимозависимым и изменчивым отношением к миру, предзаданными социальными структурами. Дискурс о децентрации особенно сильно повлиял на художественных критиков, симпатизирующих феминистской и постколониальной теории. Эти критики утверждают, что фантазии о «центрации», увековеченные господствующей идеологией, являются маскулинистскими, расистскими и консервативными, потому что на самом деле нет какого-то одного «правильного» способа смотреть на мир, как нет и привилегированной позиции, исходя из которой можно было бы выносить такие суждения³. В итоге множественные перспективы, предлагаемые искусством инсталляции, мыслятся как подрывающие ренессансную модель перспективы, так как они лишают зрителя какого-то одного идеального места, с которого он обзревает произведение.

Перечисленными теориями отчасти определяются исторические и географические границы этой книги. Несмотря на огромное количество инсталляций, созданных за последние сорок лет, большая часть примеров, представленных в ней, датирована периодом между 1965 и 1975 годом — десятилетием, когда искусство инсталляции достигло зрелости. Причина в том, что в это же время на первый план выдвинулись основные теоретические концепции, стоящие за этим искусством: идеи непосредственности восприятия, децентрированного субъекта (у Барта, Фуко, Лакана, Деррида) и активного зрителя (с политической подоплекой). Это десятилетие стало также свидетелем реконструкции протоинсталляций Эль Лисицкого, Пита Мондриана, Василия

Кандинского и Курта Швиттерса, и некоторые из этих первопреходцев, работавших в эпоху модернизма, рассматриваются здесь с целью подчеркнуть тот факт, что многие побуждения, связанные с искусством инсталляции, не являются уникальным достоянием постмодернизма, а включены в историческую траекторию, охватывающую двадцатое столетие.

По той же причине исследовательское поле этой книги более или менее совпадает с границами западной культуры, несмотря на то что искусство инсталляции стало ныне глобальным явлением, о чем свидетельствует широкое участие незападных художников в проводимых по всему миру биеннале. Дабы удерживать внимание на одном аспекте искусства инсталляции, субъекте-зрителе, которому и посвящена эта книга, здесь не обсуждаются произведения тех незападных художников, чье желание захватить или активизировать зрителя проистекает из других традиций.

1 Читатели этой книги заметят некоторую непоследовательность в использовании времен. Если произведение существует до сих пор, я говорю о нем в настоящем времени; если оно разрушено, я говорю о нем в прошедшем времени. Эта проблема времен также многое говорит о статусе искусства инсталляции: о нем трудно рассуждать в отрыве от конкретных условий, в которых оно экспонируется.

2 Понятие постструктурализма отчасти (но не полностью) совпадает с понятием постмодернизма. Оно относится к ряду довольно разных авторов, которые приобрели известность после 1968 года в основном во Франции и в число которых входят Жак Деррида, Мишель Фуко, Юлия Кристева, Жан Бодрийяр, Жиль Делёз, Жан-Франсуа Лиотар, а также такие переходные фигуры, как Ролан Барт и Жак Лакан. Их идеи не принадлежат какой-то определенной школе мысли, но характеризуются противостоянием метафизическому обоснованию дискурса, акцентом на множественности и нестабильности значения и отказом от просвещенческого понятия субъекта, выдвинутого Декартом.

3 Например, Жанна Фишер, говоря об инсталляции Габриэля Ороско «Пустой клуб» (1996), отмечает, что посетители «не способны сориентироваться в знакомом пространстве, теряют чувство уверенности — и оказываются „децентрированными“»: «осуществляемая Ороско децентрирующая операция составляет интересную аналогию текущим дебатам об отношениях между центром и периферией. В детерриториализованном мире, где больше нет центра (телоса — организующего принципа наподобие Бога, Империи или хотя бы мужского клуба), существует лишь множество модуляций или случайных точек зрения <...> [Работа] Ороско предоставляет не привилегированную позицию, с которой можно было бы обозревать поле, а неопределенное количество взаимно отклоняющихся точек зрения» (Fisher J. The Play of the World // Gabriel Orozco: Empty Club. London: Artangel, 1998. P. 19–20).

глава

первая

сцена

сна Под мешками с углем, сквозь аромат жареного кофе, среди кроватей и тростника можно было услышать доносящийся из проигрывателя шум трясущихся курьерских поездов, сулящих приключения на железнодорожных платформах станции сна и воображения...¹ **Жорж Юне**

Тотальная инсталляция

В работе «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985) русский художник Илья Кабаков (род. 1933) выстраивает нарративную сцену, сюжет которой предлагается разгадать зрителю. Мы попадаем в скудно обставленную прихожую, где на одной стене висят плащ и шапка, а на другой — полка с расставленными на ней текстами в рамках. Эти тексты предлагают три отчета об одном инциденте — человеке, улетевшем в космос из своей комнаты, — которые, по всей видимости, были даны милиции тремя соседями беглеца, проживавшими вместе с ним в одной коммунальной квартире. Осмотревшись в прихожей, мы замечаем кое-как заколоченный дверной проем; сквозь щели между досками видна захламленная комнатуха, наполненная плакатами, чертежами и обломками, самодельная катапульта с сиденьем и дыра в потолке. В углу стоит макет городского района, включающий, помимо прочего, тонкую серебряную проволоку, исходящую из крыши одного из домов. Кабаков называет работы такого типа «тотальными инсталляциями», поскольку каждая из них представляет собой иммерсивную среду, в которую попадает зритель:

Главное действующее лицо в тотальной инсталляции, главный центр, к которому всё обращен, на который всё рассчитано, — это зритель. <...> вся инсталляция ориентируется только на его восприятие, и любая точка инсталляции, любое ее построение ориентируются только на то впечатление, которое они должны произвести на зрителя, ожидает только его реакции².

■ 4
■ 5

■ 4. **Илья Кабаков.** Человек, улетающий в космос из своей комнаты. 1985. Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж



Важно, что Кабаков называет зрителя «действующим лицом», в силу чего его работы нередко именуются «театральными» в том смысле, что они напоминают театральную мизансцену или декорацию к фильму. Кабаков и сам часто сравнивает свое искусство с театром: автор инсталляции, говорит он, является «режиссером» «тщательно организованного драматического представления», и все элементы такой инсталляции имеют «сюжетную» функцию: скажем, освещение, а также звук и тексты играют существенную роль в организации перемещений зрителя из одной части пространства в другую.

После эмиграции из СССР в конце 1980-х годов Кабаков стал одним из самых успешных представителей искусства инсталляции, работающих в наши дни, а его тексты принадлежат к числу наиболее последовательных попыток сформулировать теорию этого искусства, предпринятых художниками. Однако идея «тотальной инсталляции» предлагает весьма специфическую модель зрительского опыта: она не только физически помещает зрителя в трехмерное пространство, но и **психологически** поглощает его. Кабаков часто описывает эффект «тотальной инсталляции» как эффект «поглощения»: мы не просто окружены элементами некоего психологического сценария, но и «погружаемся» в произведение, «ныряем» в него, как в чтение, кинопросмотр или сон. Настоящая книга стремится показать, что хотя кино, театр, чтение и сон различаются с точки зрения предлагаемого ими опыта, их объединяет с инсталляцией такое качество, как психологическая поглощенность. Далее наше внимание будет сосредоточено на конкретной модели, упомянутой Кабаковым, — на сновидении, которое, как мы увидим, служит ближайшим аналогом нашего опыта восприятия одной из разновидностей искусства инсталляции.

Сцена сна

«Толкование сновидений» (1900) Зигмунда Фрейда дает психоаналитическое определение того, что такое сновидения и как их следует интерпретировать. С точки зрения Фрейда, опыт сновидения имеет три основные характеристики. Первая заключается в том, что сновидение преимущественно визуально («сновидение <...> мыслит преимущественно образами»), хотя может включать в себя также звуковые фрагменты, и отличается чувственной непосредственностью, скорее напоминающей непосредственное восприятие, нежели воспоминание («сновидение

создает ситуацию», которую «человек не мыслит, а переживает»). Вторая характеристика сновидения состоит в том, что оно имеет сложносоставную структуру: если рассматривать его целиком, то оно кажется бессмысленным и поддается истолкованию, только если разделить его на составные части, наподобие ребуса³. Что самое важное, сновидение, как утверждает Фрейд, подлежит не «расшифровке», а анализу методом свободных ассоциаций, извлекающим значение из индивидуальных аффективных и вербальных связей. Возможность замещения каждого элемента сновидения словом или звуком, с которым этот элемент ассоциируется, составляет третью основную характеристику сновидения.

Эти три особенности — чувственная непосредственность восприятия, сложносоставная структура и выявление значения с помощью свободных ассоциаций — в точности соответствуют той модели зрительского опыта, которую мы обнаруживаем в описываемой Кабаковым «тотальной инсталляции». Мы мысленно переносимся в иммерсивную «сцену», и артикуляция ее значения предполагает творческий процесс свободных ассоциаций; для этого следует рассматривать составные элементы инсталляции один за другим и понимать их «символически», как метонимические части некоего нарратива. Уместность аналогии между искусством инсталляции данного типа и сновидением вытекает из того, как, по словам Кабакова, «тотальная инсталляция» воздействует на зрителя: «...главный мотор тотальной инсталляции, то, чем она жива, — раскрутить колоесо ассоциаций, культурных или бытовых аналогий, личных воспоминаний». Другими словами, инсталляция внушает зрителю сознательные и бессознательные ассоциации:

Знакомые обстоятельства и подстроенная иллюзия уводят его самого, бродящего внутри инсталляции, в собственный коридор памяти и вызывают из этой памяти встречную волну ассоциаций, которая до сих пор мирно спала на своей глубине. Инсталляция только задела, разбудила, затронула это «дно», эту «глубокую память», и воспоминания понеслись из этой глубины, охватывая сознание инсталляционного зрителя изнутри.

Кроме того, эта «волна ассоциаций» не просто индивидуальна — она обусловлена определенной культурой. «Человек, улетевший в космос...» первоначально являлся частью большой инсталляции из семнадцати помещений под названием «Десять персонажей» (1988), изображавшей целую коммунальную квартиру





■ 5 На развороте. Илья Кабаков. Человек, улетающий в космос из своей комнаты. 1985. Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж

с туалетами и двумя кухнями, где каждая комната принадлежала тому или иному человеку. Знакомя нас с героями с помощью эфемерных следов, оставленных ими в этих помещениях, Кабаков предлагал нам мысленно реконструировать сложные психологические отношения между жильцами — «человеком, который никогда ничего не выбрасывал» (собравшим гигантскую коллекцию вещей, не имеющих никакой ценности), «композитором», «человеком, который спас Николая Викторовича» и др. Эта инсталляция, как и ряд более поздних работ Кабакова, отсылает к типичным институциональным пространствам советского быта — школам, кухням, коммунальным квартирам, — но художник рассчитывает, что они репрезентируют также определенную категорию пространств, которая непосредственно знакома западному зрителю и которая, как он считает, «заведомо существует в прошлом опыте каждого человека». Соответственно, зритель воспринимает эти работы как «собственное, хорошо ему известное прошлое», а инсталляция в целом, пишет Кабаков, способна «ориентировать человека и внутрь себя, обращена ко внутреннему его центру, к его культурной и исторической памяти».

В книге «О тотальной инсталляции» Кабаков высказывает ряд идей относительно искусства инсталляции, и некоторые из них стоит воспроизвести, поскольку они резюмируют то, что говорилось об этом искусстве начиная с 1960-х годов. По словам Кабакова, инсталляция представляет собой новейшую господствующую тенденцию в исторической последовательности сменяющих друг друга художественных форм (эта последовательность включает также фреску, икону и станковую картину), предлагающих определенные «модели мироздания». Инсталляция, говорит он, предстает перед зрителем как «калейдоскоп бесчисленных „картин“». Мы сталкиваемся здесь с двумя идеями, которые часто высказываются в текстах об искусстве инсталляции этого типа: согласно первой, иммерсивные качества «сцены сна», которую выстраивает инсталляция, отчасти сближают ее с поглощающей внимание зрителя живописью; согласно второй, множественность точек зрения, свойственная искусству инсталляции, отменяет традиционную перспективу⁴. По мнению Кабакова, законное место в этой исторической череде инсталляция занимает благодаря своему статусу неомодифицируемого объекта. Фреска в момент своего появления была «нематериальной» моделью мира, а к моменту упадка она (подобно иконе и картине после нее) стала гораздо более

«материальной» и «реальной», коммерциализировалась и превратилась в товар. Кабаков утверждает, что это верно и для искусства инсталляции:

Она также абсолютно нематериальна, непрактична в наш практичный век и всем своим существованием служит опровержением принципа рентабельности. <...> инсталляцию невозможно повторить без автора, просто непонятно оказывается, как ее собрать. <...> Инсталляции, как правило, негде выставлять постоянно за неимением достаточного пространства в музеях. <...> Инсталляцию преследует устойчивая неприязнь коллекционеров, у которых и подавно нет места для ее размещения и не существует условий для ее хранения в неприкосновенности. Инсталляцию невозможно повторить или реконструировать в другом месте, она, как правило, «привязана» только к конкретному помещению, только для него предназначена. Ее невозможно воспроизводить, репродуцировать, — фото не дает почти никакого представления о ней.

Несмотря на то что собственные инсталляции Кабакова успешно приобретаются, перевозятся с выставки на выставку, хранятся и фотографируются по всему миру, эти аргументы в пользу искусства инсталляции, как мы увидим далее, широко распространены: утверждается, что его масштаб и связь с конкретным местом позволяют перехитрить рынок, а иммерсивность предотвращает репродуцирование, перевод в двумерные изображения, тем самым придавая решающее значение присутствию зрителя в пространстве инсталляции.

■ 6 Международная сюрреалистическая выставка

■ 7

Во многих своих инсталляциях (в особенности имитирующих музеи) Кабаков посягает на позицию куратора, чуть ли не целиком присваивая себе его роль. Сегодня общим местом стало утверждение, что организация выставки — порядок развески картин на стенах, освещение и планировка помещений — предопределяет наше восприятие представленных произведений. Однако обостренное внимание к этой стороне дела есть результат относительно недавних событий. Авангардом начала XX века организация выставки воспринималась как способ, позволяющий подчеркнуть радикально полемический характер этого искусства и заявить о расхождении с действующими эстетическими конвенциями. В числе лучших примеров этой тенденции, именуемой «идеологической развеской»⁵, следует

назвать экспозиции сюрреалистических выставок, проводившихся в Париже в 1938, 1947 и 1959 годах и в Нью-Йорке — в 1942 году. В последнее время Международная сюрреалистическая выставка 1938 года часто рассматривается как предшественница искусства инсталляции, интересная не столько отдельными картинами и скульптурами, показанными на ней, сколько новаторским подходом к их экспонированию. При этом часто упоминают «Дюшановские мешки с углем», которые, однако, служили лишь одним из элементов инсталляции. Не менее важную роль в ее оформлении сыграли Ман Рей, Сальвадор Дали, Жорж Юне и Бенжамен Пере. Комплексное решение этой инсталляции явилось, безусловно, результатом коллаборативного процесса, а Марсель Дюшан, выступивший в качестве *générateur-arbitre*, осуществлял общее руководство.

Представленная в Галерее изящных искусств, одном из самых изысканных выставочных залов Парижа, выставка 1938 года решительно трансформировала пышный декор этой престижной площадки, не соответствовавший сюрреалистической эстетике. Жорж Юне рассказывает, как желание замаскировать интерьер галереи моментально стало приоритетным: красные ковры и старинная мебель были вынесены, а яркий дневной свет (проникавший в залы через застекленную крышу) затемнен свисавшими с потолка 1200 грязными мешками из-под угля, набитыми газетами для придания им объема. По полу были раскиданы сухие листья и кусочки пробки, а в каждом из четырех углов стояло по кровати в стиле Людовика XV со смятыми простынями. Возле одной кровати находился бассейн (устроенный Сальвадором



■ 6 Международная сюрреалистическая выставка. Галерея изящных искусств. Париж. Январь — февраль 1938

Дали), наполненный водяными лилиями и окруженный тростником, мхом, розовыми кустами и папоротником. Центральное помещение выставки напрямую обращалось к ощущениям зрителя: поэт Бенжамен Пере установил здесь машину для обжарки кофе, которая наполняла всю комнату чудесным ароматом, в то время как тревожная аудиозапись истерических голосов пациентов психиатрической больницы разносилась по галерее и, как сообщает Ман Рей, «отбивала у посетителей всякое желание смеяться и шутить»⁶. Единственным чистым и опрятным пространством на выставке была площадка вокруг установленной в центре жаровни, а сами работы занимали вращающиеся двери, пьедесталы и те участки стен, которые оставались свободными по краям этой онейрической среды.

Открытие выставки проходило в темноте. По проекту Ман Рея экспозиция должна была освещаться с помощью софитов, скрытых за панелью; предполагалось, что они будут направлять на картины поток драматического света в момент приближения

■ 7 Международная сюрреалистическая выставка. Галерея изящных искусств. Париж. Январь — февраль 1938



к ним зрителя⁷. Но к вернисажу эта система не была готова — к великому огорчению художников, чьи работы погрузились во мрак. Поэтому гостей снабдили фонариками, чтобы они могли перемещаться по выставке⁸. Учитывая интерес сюрреалистов к сновидениям и бессознательному, этот ночной режим осмотра был вполне подходящим решением, намекавшим на фрейдовское сравнение психоанализа с археологией: в роли археологов выступали зрители, которые «откапывали» произведения одно за другим, словно проливая аналитический свет на темное и непроницаемое содержание бессознательной психики каждого художника.

Мешки из-под угля, бассейн, кровати и жаровня — все эти детали инсталляции 1938 года не были, в отличие от компонентов инсталляций Кабакова, культурно распознаваемыми символами чего-то конкретного; их общая цель заключалась лишь в том, чтобы пробудить новый ход мыслей в сознании зрителя. Воспользовавшись метафорой железной дороги, Жорж Юне назвал выставку «станцией сна и воображения», платформой, от которой отправляются бессознательные свободные ассоциации посетителя⁹. Подвешенные угольные мешки, писал он, действовали как «паровой каток», «пробивший в бастионе наших ощущений такую большую брешь, что эта осажденная цитадель пала под героическим напором наших грез, желаний и запросов». Язык Юне отсылает к опыту определенного типа, связанному с сильным психическим воздействием, одновременно тревожным и приятным, который Андре Бретон назвал «конвульсивной красотой»: к мимолетному ощущению «невероятного счастья и тревоги, смеси паники, радости и ужаса» при столкновении с внешне безобидным объектом или событием, которые, однако, если их проанализировать, могут стать откровением для субъекта¹⁰. По мнению многих художников-сюрреалистов, это тревожное сочетание желания и страха обладало революционным потенциалом, поскольку угрожало тонкому покрову буржуазных манер и общественной морали. «Сцена сна» Сюрреалистической выставки 1938 года может рассматриваться в этой связи как попытка столкнуть зрителя с психически интенсивным опытом с целью подорвать и дестабилизировать привычные стереотипы мышления. Неубранные кровати в углах галереи закрепляли этот знак равенства между выставочной мизансценой и непредсказуемой и иррациональной образностью сновидений.

Инвайронменты и хеппенинги

По словам Льюиса Качура, следует «рассматривать публичные выставки сюрреалистов как материализацию пространств „картин-сновидений“ того крыла группы, которое представляют Дали и Магритт», — другими словами, как буквальное воплощение миров, изображенных на этих картинах¹¹. Инсталляция Дюшана «Миля шпагата», показанная на выставке «Первые документы сюрреализма» (1942) в Нью-Йорке, продемонстрировала более абстрактный и жестовый подход: пространство, заплетенное пересекающимися под разными углами шпагатом длиной в милю, который мешал нормальному осмотру картин на стенах. Этот непочтительный жест предвосхитил более систематическую работу с абстракцией; начало ей положили работы Аллана Капроу (1927–2006), к созданию которых его подтолкнула смерть Джексона Поллока в 1956 году.

Капроу утверждал, что вклад Поллока в искусство был важен по трем причинам. Во-первых, в своих ковровых картинах, над которыми он работал, расстелив их на полу и заходя с разных сторон, Поллок порывал с традиционной композицией, игнорируя раму ради «сплошной среды, распространяющейся во всех направлениях одновременно». Во-вторых, поллоковская «живопись действия» была перформативной: он работал в картине, и этот процесс представлял собой «танец дриппинга <...> похожий на ритуал». В-третьих, пространства художника, зрителя и внешнего мира стали взаимопроникающими: живописный метод Поллока носил хореографический характер, и зрители должны, в свою очередь, почувствовать физическое воздействие наносимых им отметин, «позволив им оплести и атаковать нас»¹². Таким образом, форма, техника и предполагаемый тип восприятия произведений Поллока бросили вызов следующему поколению художников.

Хотя наиболее очевидным ответом на этот вызов могли бы стать большие, в размер стены, полотна наподобие фресок, Капроу отверг это решение в силу его ограниченности двумя измерениями и привязки к галерейному пространству. Стоит напомнить, что в это время, то есть в конце 1950-х годов, абстрактный экспрессионизм достиг беспрецедентно высоких цен на произведения ныне живущих художников, что вызвало в Нью-Йорке бум коммерческих художественных галерей. Именно этот тип рыночно ориентированного пространства отверг Капроу, когда начал создавать иммерсивные средовые работы



■ 8 Аллан Капроу. Усыпальница яблока. Галерея Джадсона, Мемориальная церковь Джадсона. Нью-Йорк. Ноябрь — декабрь 1961. Фото: Роберт Макэлрой



■ 9 Аллан Капроу. Слова. Галерея Смолин. Нью-Йорк. 11-12 сентября 1962. Фото: Роберт Макэлрой

с использованием найденных объектов и подержанных материалов. Коммерческие галереи представлялись ему «мертво-рожденными» и стерильными пространствами, где можно смотреть, но нельзя потрогать. Он с пренебрежением отзывался о «приятном освещении, бежевых коврах, коктейлях, вежливых разговорах», с которыми они ассоциируются, и хотел вместо этого создавать пространства «органические», «плодородные» и даже «грязные»¹³. Лофты Даунтауна — Галерея Рюбена, Галерея «Ханса» и Галерея Джадсона (располагавшаяся в полуподвальном этаже прогрессивной Церкви Джадсона) — стали излюбленными выставочными площадками для таких художников, как Клас Олденбург, Джим Дайн и Капроу, которые занялись созданием иммерсивных «инвайронментов». Шаг в сторону искусства инсталляции и неприятие конвенциональных художественных галерей были, таким образом, тесно между собой связаны.

Важным компонентом выдвинутой Капроу программы средовых инсталляций являлось стремление к непосредственности. Художники должны были не **репрезентировать** объекты с помощью краски на холсте, а использовать их **напрямую**:

Поллок <...> оставил нас в точке, где нас должны увлечь и даже ослепить пространство и вещи нашей повседневной жизни: наши тела, одежда, комнаты или, если понадобится, перспектива 42-й улицы. **Неудовлетворенные теми намеками, которые предлагает нашим чувствам живопись, мы должны использовать специфические субстанции света, звука, движения, людей, запахов, прикосновений.** Материалом для нового искусства может служить всё что угодно: краски, кресла, еда, электрические и неоновые лампы, дым, вода, старые носки, собака, фильмы и тысяча других вещей, которые предстоит открыть нынешнему поколению художников¹⁴.

Выводы, которые Капроу сделал из творчества Поллока, отмечены влиянием идей Джона Кейджа, чьи занятия по композиции, проводившиеся в Нью-Йорке, художник посещал в 1957–1958 годах. Вдохновленное дзен-буддизмом стремление объединить искусство и повседневность привело к новому пониманию авторского намерения и роли зрителя. В таких акциях, как «4'33"», где исполнитель сидел за пианино, не прикасаясь к клавишам, а «музыкой» становился периферийный шум, значимость приобрели случайные явления (вроде кашля и ерзанья аудитории). Лишь небольшой шаг разделял пассивное выявление контекста

и случайности у Кейджа и инвайронменты Капроу, который хотел сделать зрителя активным элементом композиции.

Первоначально Капроу понимал включение зрителя в произведение в формальном ключе: «...на нас разноцветная одежда; можно совершать любые движения, испытывать разные эмоции, разговаривать, смотреть друг на друга и тем самым непрерывно менять „смысл“ произведения»¹⁵. Позднее он предоставил зрителю выполнять различные «действия, например, передвигать что-то, включать свет — всего несколько вещей», что, в свою очередь, предполагало «более „выраженную“ ответственность этого зрителя» и действительно интерактивную роль аудитории хеппенингов¹⁶. Так, «Слова» (1962) представляли собой «реорганизуемую среду, наполненную светом и звуками», где зрители могли выбирать слова, предварительно написанные на белых бумажных листах, и развешивать по комнате, составляя из них фразы. Капроу заявил, что «хотел представить не такие вещи, на которые надо смотреть <...> а такие, с которыми можно играть, которые предполагают соучастие зрителей, становящихся в итоге соавторами»¹⁷. И инвайронменты, и хеппенинги предлагают зрителю стать органической частью произведения.

С точки зрения Капроу, эта интеграция зрителя облакает его большей ответственностью, чем раньше. В его понимании активизация зрителя несла в себе определенный моральный императив: перформансы и хеппенинги означали не просто очередной художественный стиль, а «крайне актуальную человеческую позицию, где критерием служит не столько ее профессиональный художественный статус, сколько ее определенность в качестве базовой экзистенциальной установки»¹⁸. По утверждению Джеффа Келли, взгляды Капроу сформировались под влиянием философа-прагматиста Джона Дьюи, чью книгу «Искусство как опыт» (1934) он внимательно читал и комментировал в студенческие годы¹⁹. Дьюи полагал, что формирование нас как человеческих существ зависит от активного исследования нами окружающей среды и взаимодействия с ней. Оказываясь в новых условиях, мы должны соответствующим образом реорганизовать свой набор реакций, что, в свою очередь, расширяет наш «опыт», определяемый Дьюи как «обостренная витальность <...> полное взаимопроникновение Я и мира вещей и событий»²⁰. Когда Капроу помещал зрителей в «грязную» и «грубую» среду, возбуждая в них чувство «растущего напряжения», «риска и страха», он делал это ради того, чтобы добиться

глубокого вторжения в повседневное сознание ради его расширения²¹. Обособленное, заключенное в раму произведение искусства, по мнению Капроу, «описывает опыт, вместо того чтобы напрямую действовать, исходя из него»²².

Поэтому Капроу не считал конвенциональную художественную галерею подходящим местом для реализации трансформативного потенциала эстетического опыта: в ней опыт созерцания искусства был слишком обременен застарелыми реакциями. Кроме того, ее чистые белые залы были синонимом вечного и канонического — полной противоположностью текущему, изменчивому и хаотичному, предпочтение которым отдавал Капроу. Ясно, что нервное возбуждение, которое он стремился вызвать у зрителя, являлось скорее психологическим, чем экзистенциальным: предметы, составляющие инвайронменты, были не случайными, а отобранными с целью «представлять современный класс вещей: записки, предметы повседневного обихода, индустриальный мусор и т. д.»²³. В результате инвайронменты обладали «высокой степенью ассоциативности» и были «направлены на то, чтобы взволновать зрителя на бессознательном, алогическом уровне»²⁴. Собранные здесь материалы, несшие на себе индексальные следы предыдущего использования, должны были стимулировать воображение зрителя. В «Усыпальнице яблока» (1960) посетители пробирались по узким проходам, образующим что-то вроде лабиринта, построенного из щитов и проволоки и заполненного толем, газетами и тряпками, к спокойному свободному пространству в центре, которое, по словам одного из обозревателей, обладало «безмолвием <...> призрачного поселка, эвакуированного незадолго до обрушившейся на него лавины», где в лотке лежали яблоки, а на развешанных вокруг листах было написано «Apples, apples, apples»²⁵. Фотодокументация работы показывает, что зрители стали практически частью этого коллажа: они осторожно обследовали его коридоры, будто заброшенный и обветшалый старый дом.

Таким образом, стремление Капроу вызвать шоковую реакцию своими «небывальными хеппенингами и ивентами <...> напоминающими сны или страшные катастрофы», похоже, имело немало общего с сюрреализмом, ставившим перед собой цель ликвидировать защитные барьеры Я и высвободить бессознательные желания и тревоги²⁶. Но опыт сюрреалистической встречи, как его описывал Бретон, был, по сути, опытом самозабвения,

непосредственность которого временно лишает нас чувства собственного присутствия здесь и сейчас²⁷. Напротив, шок при столкновении с неожиданным, грязным и новым в инвайронментах Капроу должен был **усилить** у зрителя ощущение его присутствия: Капроу призывает нас «принимать участие в действии всё время, пока мы **здесь**»²⁸. Эта «аутентичность» раскрытия субъекта в опыте непосредственного переживания станет одной из постоянных тем в 1960-е годы, в период подъема искусства инсталляции.

Реализм 1960-х годов

Стремление Капроу использовать реальные вещи, вместо того чтобы их изображать, обнаруживается и в работах других художников, его современников. В конце 1961 года Клас Олденбург (род. 1929) снял небольшой магазин в доме 107 на Второй улице в Ист-Виллидж, который назвал «Ray Gun Mfg. Co» («Производственная компания „Бластер“»). Заднее помещение использовалось как мастерская, а переднее, где размещался «Магазин», было отведено для экспонирования и продажи скульптур Олденбурга. Здесь были представлены его небольшие работы из муслина, пропитанного гипсом и затем небрежно покрытого эмалевой краской. Стены, как и прочие поверхности этой комнаты,

■ 10



■ 10 Клас Олденбург. Магазин. Ист-Виллидж, Вторая улица, 107. Нью-Йорк. 1961. Фото: Роберт Макэлрой

также были орнаментированы пятнами зеленой краски, которые уравнивали пространство и произведения внутри него.

- Тремя годами позже в галерее Бьянкини прошла выставка
- 11 «Американский супермаркет», организованная дилером Полом Бьянкини и его деловым партнером Беном Бирилло с целью показа и продажи работ ряда поп-артистов, включая Энди Уорхола, Роберта Уоттса и Джаспера Джонса. Рядом с шелкографией Уорхола «Банки супа „Кэмпбелл“» (1962) стояли штабелем настоящие банки того же супа, которые, как и «Магазин» Олденбурга, заостряли внимание на сходстве между продажей продуктов питания и продажей искусства. Сесиль Уайтинг показывает, что эта инсталляция сталкивала друг с другом две модели зрительского участия: отстраненность эстетического суждения знатока и практический подход «увлеченного покупателя», занятого рутинными делами. Вторая из этих моделей, отмечает Уайтинг, в то время ассоциировалась в основном с женщинами-покупательницами, которые в своем отношении к товарам считались более восприимчивыми к «бессознательным или скрытым идеям, ассоциациям и настроениям»²⁹.

Эти инсталляции начала 1960-х годов выстраивают зрительский опыт в тесном диалоге с «искусством» оформления витрин, стратегической расстановкой товаров на полках магазина и набирающей обороты концепцией «опыта розничной продажи». В ту пору, как и по сей день, супермаркеты старались заманить посетителей, подстегивая воображаемую идентификацию с товарами на витринах. Эта система была заметна уже в «Магазине» Олденбурга, где предметы можно было увидеть с улицы через большое окно, и стала важной частью его же «Ансамбля

■ 11. Группа художников. Американский супермаркет. 1964. Реконструкция в рамках выставки «Шопинг: сто лет искусства и потребительской культуры» (Ширн-Кунстхалле, Франкфурт-на-Майне. Сентябрь 2001 — декабрь 2002)





■ 12 Джордж Сигал. Закусочная, 1964–1966. Центр искусств Уокера, Миннеаполис

спальни» (1963). Эта спальня, оформленная на манер шоурума, демонстрируется как некая трехмерная картина, отгороженная и недоступная для зрителя³⁰.

С точки зрения Лукаса Самараса (род. 1936), существенным недостатком «Спальни» Олденбурга было то, что в нее нельзя войти. Он считал неправильным решение Олденбурга, а также

- 12 Эда Кинхольца и Джорджа Сигала не включать зрителя в свои работы. В противовес этому Самарас хотел создать полностью иммерсивную среду, где пространство организовано так, что-
- 13 бы активизировать зрителя, превратив его в вовлеченного и деятельного соучастника. Его «Комната» 1964 года представляла собой реконструкцию спальни художника, выставленную в Грин-Гэллери (Нью-Йорк). В отличие от картинных мизансцен

■ 13 Лукас Самарас. Комната (Комната №1). Инсталляция в Грин-Гэллери, Нью-Йорк. 1964



Кинхольца и Сигала, где фигуры помещались в окружение, соответствующее конкретному сценарию, предметы в «Комнате», как подчеркивал художник, не были «склеены», и отношения между ними оставались «подвижными»³¹. По убеждению Самараса, инсталляция должна не изображать некую ситуацию, а быть нацеленной на непосредственный, реальный опыт зрителя. Сравнивая свою «Комнату» с «Ансамблем спальни» Олденбурга и аналогичными работами своего бывшего наставника Сигала, Самарас говорил, что «ни тот ни другой не довели идею инвайронмента до завершения, не создали такую среду, где можно открыть дверь, войти и оказаться частью законченного произведения искусства»³².

Таким образом, «Комната» напрямую адресуется зрителю, опыт которого перестает быть опытом внешнего наблюдателя и становится средоточием произведения. Самарас рассматривал эту работу как «агрессивный» ответ дилеру Сидни Дженису, который чуть ранее в том же году выставил «Ансамбль спальни» Олденбурга под лейблом «новый реализм»; по словам Самараса, его «Комната» действительно «реальна, поскольку включает реальные вещи, в нее можно войти, порыться, посидеть и заняться любовью»³³. Комната была завалена личными вещами художника — одеждой, нижним бельем, неоконченными работами, книгами, записками, бумажными пакетами; вдобавок к этому, оставленное включенным радио намекало на то, что ее обитатель может вернуться в любую минуту. В отличие от Кинхольца и Сигала с их мизансценами Самарас «превратил зрителя в сообщника, такого „любопытного Тома“³⁴, который шпионит за ним в его отсутствие <...> Хотя зрителю предлагалось шпионить, угроза тайного и запретного любопытства со стороны самого художника заменила физическую угрозу»³⁵.

Таким образом, различие между работой Самараса и работами Кинхольца и Сигала может быть понято как различие не только между инсталляцией и картинной мизансценой, но и между сновидением и фантазией. Психоаналитики Жан Лапланш и Жан-Бертран Понталис объясняют, что в сновидении (или грезе) «сценарий в основном разворачивается от первого лица <...> субъект проживает свое видение», что напоминает искусство инсталляции того типа, который представляет Самарас, где зритель является действующим лицом³⁶. Фантазия же предполагает некую сцену, с одним из персонажей которой мы себя идентифицируем, вместо того чтобы самим играть эту

роль, и работы Кинхольца и Сигала соответствуют данной модели: их персонажи-скульптуры «действуют» вместо нас и не дают нам стать психологическим центром произведения.

Процессии Пола Тека

В американском искусстве 1960-х годов мы почти не найдем инсталляций, похожих на «Комнату» Самараса — в основном по причине господства минимализма как на Западном, так и на Восточном побережье. Заметным исключением являются работы Пола Тека (1933–1988), который стремился объединить перемещение зрителя внутри инсталляции с символической иконографией. Именуя свои инсталляции «процессиями», Тек намекал одновременно на ритуальный и социальный аспекты движения зрителя внутри работы, а также на то, что каждое произведение постоянно находилось «в процессе» формирования. Его масштабные сцены-ассамбляжи, созданные из найденных (и обычно органических) материалов, также включали шумы, музыку и театральный свет и переделывались для каждой выставочной площадки.

Тек особенно известен своим непочтительным откликом на минимализм в его первой инсталляции «Гробница» (1966–1967), позднее переименованной в «Смерть хиппи». Работа включала в себя розовый зиккурат высотой два с половиной метра (такую форму часто использовал Роберт Смитсон), куда можно было войти. Внутри этой трехступенчатой пирамиды лежала восковая копия тела самого Тека, изображавшая труп, с расставленными вокруг розовыми кубками, погребальной чашей, личными письмами и фотографиями. Зрители входили в это сооружение наподобие участников погребальной церемонии и могли сидеть на подушках вокруг «тела». В других частях галереи находились восковые части тела, «разложенные на полу в ящиках и отгороженные красным шнуром», так что напоминали «находки из захоронения или археологического раскопа»³⁷. Работа побуждала зрителей оживить и интерпретировать сцену, приняв роль плакальщика и археолога³⁸.

В своих позднейших инсталляциях Тек заново использовал фигуру хиппи, а также другие скульптуры (например, «Рыбака» 1968 года), которые включались в более сложные сцены. Эти инсталляции, создававшиеся начиная с 1968 года, с их беспорядочным распределением разных материалов в пространстве галереи, выглядят невероятно современно. В том году Тек перенес

свою деятельность в Европу, где кочевал с площадки на площадку вместе с Artist's Co-op, коллективом, помогавшим ему в работе над каждой выставкой. Этот номадический и коллективный подход к художественной практике являлся отражением того, как в понимании Тека должно восприниматься произведение в целом: движение зрителей в пространстве инсталляции уподоблялось литургии, и Тек старался, чтобы его выставки совпадали по времени с религиозными праздниками. Он чувствовал, что в такие периоды публика более ясно осознает «„литургическую“ природу искусства» («Рождество — мой любимый праздник») ³⁹. Ритуальные структуры инсталляций Тека отражали его католицизм и его желание «гуманизировать» галерейное пространство, «приглушив освещение, дав людям несколько стульев, чтобы можно было сесть, и никак не отгораживая от них искусство» ⁴⁰. В его инсталляциях 1970-х годов зрители бродили среди работ, которые были освещены мягким светом (часто исходившим от свечей) и заключали в себе широкий спектр возможностей помимо созерцания.

По-видимому, на Тека сильно повлияло знакомство с работами Йозефа Бойса (1921–1986), с которым он впервые встретился в 1968 году. Бойсу еще только предстояло разработать



■ 14 Пол Тек. Пирамида / A Work in Progress. Музей современного искусства, Стокгольм. 1971

тот средовой подход к экспонированию своих работ, проявившийся в его «Блоке Бойса» (1970) в Дармштадте, но Тека явно вдохновило увлечение немецкого художника демократической «социальной скульптурой», близкое его собственному инклюзивному и коллективному подходу к производству и рецепции искусства. Кроме того, подобно Бойсу, использовавшему жир и войлок как аллюзии на свою персональную мифологию, Тек разработал собственную символическую иконографию, постоянными элементами которой были деревья, лодки, рыбы, олени, пирамиды и чучела зайцев. Хотя непосвященному зрителю этот символизм оставался непонятен, многократно используемые материалы обладали огромным ассоциативным потенциалом и допускали различные субъективные интерпретации. В этой связи важными источниками влияния были также юнговское «коллективное бессознательное», которое Тек увязывал со своим восприятием христианства, и практикуемое группой употребление психоделических препаратов.

■ 14 Существенно, что Тек придавал символическое значение не только отдельным объектам, но и их расположению: так, коридор служил «местом концентрации энергии, родовым каналом, крестным путем», фонтан — «ризницей», деревья — «растущей жизнью, видимым возрастом», песок — «водой, по которой можно ходить»⁴¹. «Пирамида/A Work in Progress» (1971) в Музее современного искусства в Стокгольме стала первой работой, в которой проход зрителя через пространство инсталляции был срежиссирован шаг за шагом:

Нужно пройти по извилистому розоватому тоннелю из газет и подняться по ступеням на причал, расположенный в усеченной пирамиде. Изнутри голубые газетные стены подпирает дерево, которое я не очистил от веток и листьев, так что чувствуешь себя как в лесу. Таким образом, оказываешься в лесу в пирамиде в конце туннеля, и она выкрашена в голубой цвет, цвет моря, и освещена свечами. При этом причал служит столовой. На столе лежит хлеб, стоит вино, еще там есть газетные вырезки, книги и молитвы. В углу — маленький светильник, стул и флейта. Также есть пианино и ванна с веслами. Потом выходишь из пирамиды и оказываешься в большом помещении, по которому можно ходить и где имеются разные вещи, и всё это освещено свечами и усыпано песком. А в самом конце, уже перед выходом, видишь хиппи в чем-то вроде лодки, похожего на вождя викингов⁴².

Насчет дотошно визуализированной «Гробницы» 1967 года Роберт Пинкус-Уиттен заметил, что «главным переживанием зрителя является переживание вторжения», но более поздние инсталляции Тека, подобные «Пирамиде», — более аллюзивные и энигматичные по своей образности — стремились создать спокойную атмосферу красоты и покоя⁴³. Непринужденный и коллективный характер работы поддерживался на всех стадиях, от создания до рецепции, так что переживание умиротворенности, которого добивался Тек — «столь прекрасное, что выходишь потрясенный», — также было подчеркнуто коллективным⁴⁴.

Критика институций

По мнению Ричарда Флада, определяющим для инсталляций Тека был тот факт, что его родная страна вела войну во Вьетнаме: его комфортные, «медитативные инвайронменты», пишет Флад, контрастировали с тем «ужасом, который творился в Юго-Восточной Азии»⁴⁵. Растущее осуждение вьетнамского конфликта в Европе и Америке, а также лефтистские студенческие протесты 1968 года и подъем феминизма оказались решающими событиями для многих художников. Молодое поколение пришло к осознанию того, что политически индифферентное искусство можно обвинить в укреплении статус-кво, и утверждали, что любой художественный объект, потакающий рынку, имплицитно поддерживает консервативную идеологию, скрепляющую союз капитализма с патриархальностью, империалистической внешней политикой, расизмом и рядом других социальных зол.

Связь между музейными институтами и социальным неравенством была выявлена в работах Ханса Хааке (род. 1936), чей «Проект Мане-74» обнажил связи между руководством музеев, попечительскими советами, политикой и бизнесом. Многие художники начали задаваться вопросом о своей роли в музейной системе и намеренно отказываться от создания отдельных, перемещаемых объектов, на которые опирается рынок. Беря на себя ответственность за распространение и рецепцию своего искусства, всё больше художников стало обращаться к проблемам медиума и дистрибуции как способу сделать «политическое» заявление, не прибегая при этом к прямой пропаганде на уровне содержания. Контекст стал ключевым моментом при обращении к теме связей искусства с рынком и музейной инфраструктурой, и искусство инсталляции — лишь одна из многих форм, появившихся в итоге⁴⁶. Союз с физической архитектурой того

или иного места, заключенный на конкретный срок, означал зависимость произведений искусства инсталляции от контекста их экспонирования, в результате чего их продажа оказывалась если не невозможной, то затруднительной. Кроме того, зависимость от контекста делала источником смыслообразования не автора, а рецепцию произведения — конкретные условия, в которых оно воспринимается определенной аудиторией. Активная роль зрителя в таком произведении, а также значимость его непосредственного опыта стали рассматриваться как действенная альтернатива убавляющему воздействию массмедиа⁴⁷.

Международная выставка «Документа 5», прошедшая в Касселе в 1972 году, отобразила эту смену политических настроений и продемонстрировала беспрецедентное количество работ, выполненных в форме инсталляций⁴⁸. Некоторые из них напрямую обращались к теме институций, в которых экспонируется искусство; за такими работами закрепилось название «критика институций». Это название объединяло очень разные формальные стратегии. Так, французский художник Даниель Бюрен (род. 1938) начиная с 1965 года стал размещать чередующиеся белые и цветные полосы на стендах для плакатов и стенах галерей, отзываясь таким образом на пространство вокруг галереи с целью подорвать ее авторитет в качестве привилегированной площадки для искусства. Напротив, бельгиец Марсель Бротарс (1924–1976) выступил в роли директора собственного (фиктивного) музея — «Отдела орлов Музея современного искусства» (1968–1972). В нем Бротарс взял на вооружение подход в духе «тотальной инсталляции», чтобы спародировать аппарат, с помощью которого

■ 15
■ 16
■ 17

■ 15 Марсель Бротарс. Музей современного искусства, Отдел орлов, Секция фигур (Орел от олигоцена до наших дней). Кунстхалле Дюссельдорфа. Май — июль 1972



музей наделяет ценностью определенные объекты. Впоследствии этот проект стал предметом широкой критической дискуссии; при этом часто упускается из виду его статус инсталляции, а также его связь с сюрреалистическим литературным наследием Бротарса. Подобно Сюрреалистической выставке 1938 года, «Музей» функционировал как отправная платформа для работы воображения, но не с целью высвободить бессознательные желания и дать им проявить себя во имя революционного марксизма; вместо этого он должен был произвести на свет катализирующий нарратив иного рода, мишенью которого оказывались структуры власти и наш психический вклад в них.

«Музей» Бротарса имел множество секций, каждая из которых отсылала к различным функциям музея, от исторической и выставочной в «Секции XVIII века», «Секции XIX века» и «Секции XX века» до административной, финансовой и издательской в «Секции рекламы», «Секции документации» и «Секции финансов». Самая большая, «Секция фигур Отдела орлов Музея современного искусства (Орел от олигоцена до наших дней)» (1972), потребовала аренды более трехсот объектов с изображением этой птицы из сорока трех коллекций, включая Британский музей, Имперский военный музей в Лондоне и Музей декоративного искусства в Париже. Показанные в Кунстхалле Дюссельдорфа, эти объекты были развешаны на стенах и выставлены в витринах, но этот привычный способ экспонирования сопровождался табличкой с текстом на трех языках, расположенной рядом с каждым предметом и гласившей: «Это не произведение искусства». Эти таблички, прямо отсылавшие к разрыву между языком и изображением у Рене Магритта («Это не трубка»), не только опровергали предположение зрителя, что все предметы в музее по определению являются произведениями искусства, но и напоминали ему, что такое произведение конституируется не предметом **самим по себе**, а отношением между предметами (включая их контекст).

Тот факт, что работа Бротарса изображала музей внутри музея, усиливал ее субверсивную силу. Он считал, что этот потенциал заложен не столько в идее лжемузея, сколько в создании целостной фиктивной структуры вокруг него, которая привлекает внимание к тому, как организована институциональная власть. Официальные открытия, письма на фирменных бланках, список рассылки с именами звезд арт-мира, пожертвования, стекающиеся из-за границы посетители, проводимые «Секцией

ХІХ века» концерты, контракты с грузоперевозчиками — все эти периферийные средства обеспечения и симулякры бюрократического аппарата были столь же важны, как и проводимые «Музеем» выставки. Хотя «Музей» Бротарса обычно рассматривается в контексте концептуального искусства с его стремлением к антивизуальному аскетизму, в действительности он, как и всё творчество этого художника, наполнен ребусами, каламбурами и загадками. И намеренно противоречивые высказывания художника делают этот «пазл» еще более запутанным. По словам Майкла Комптона, «в опыте, связанном с попытками разобраться и осознанием их окончательной безуспешности, и заключается своего рода скрытое послание работы»⁴⁹. Это объясняется тем, что эта работа не может быть сведена к простой деконструкции идеологии музея — предполагаемой непредубежденности его оценок, объективности его таксономии, его статуса публичного хранилища художественных сокровищ и символического обращения к фигуре орла, призванной закрепить его полномочия, — поскольку она задействует такую подрывную силу бессознательных желаний и тревог зрителя. Каждый посетитель музея, как отмечал Бротарс, руководствуется «нарциссической проекцией <...> на предмет, который он созерцает», и поэтому уведомления возле каждого предмета нарушают конвенциональные паттерны видения на бессознательном уровне свободных

■ 16 Марсель Бротарс. Музей современного искусства, Отдел орлов, Секция фигур (Орел от олигоцена до наших дней). Кунстхалле Дюссельдорфа. Май — июль 1972



ассоциаций⁵⁰. По признанию Бротарса, истина может явиться лишь обманным путем: «...я считаю, что фиктивный музей вроде моего позволяет нам уловить реальность, равно как и то, что она скрывает»⁵¹.

«Музей современного искусства» Бротарса стал прототипом для таких современных художников, занимающихся созданием инсталляций, как, например, Марк Дион (род. 1961), который видит свою задачу не в том, чтобы изобличать музей, а в том, чтобы «сделать его институтом более интересным и эффективным»⁵². «Отдел определения морских животных города Нью-Йорка» (1992) Диона, а также «Подрыв музея» (1992) Фреда Уилсона и «Из Музея Фрейда» (1995) Сьюзен Хиллер пересматривают и опрокидывают музейные таксономии и косвенным образом поддерживающую их идеологию. Хотя все три художника руководствуются различными политическими идеями, существенно, что они артикулируют их, пародируя правила и приемы музейной экспозиции. Витрины заполнены, схемы начерчены, этикетки висят на своих местах, таксономический порядок раскрыт — «объективный» характер институциональной экспозиции, как дают понять эти художники, всегда представляет собой интерпретацию. По словам Диона, музей рассказывает историю «с помощью репрезентации весьма специфического типа,



■ 17 Марсель Бротарс. Музей современного искусства, Отдел орлов, Секция фигур (Орел от олигоцена до наших дней). Кунстхалле Дюссельдорфа. Май — июль 1972

ведь это одновременно вещь и ее репрезентация»⁵³. Важно, что многие из этих художников задействуют в своих инсталляциях ассоциативную способность самого зрителя, выявляя субверсивные, маргинальные точки зрения, вступающие в борьбу с большими нарративами.

Феминизм и мультиперспективизм

Одна из ключевых идей, лежащих в основе критики институций, заключается в том, что существуют различные способы репрезентации мира. Искусство инсталляции, которое использует всё экспозиционное пространство и предполагает необходимость перемещения по нему в ходе осмотра, предложило прямую аналогию этому стремлению к множественности точек зрения на одну ситуацию. Среди художников, последовательно концептуализировавших этот сдвиг в понимании инсталляции, можно назвать Мэри Келли (род. 1941). Зритель инсталляции, считала она, «как бы лишается контроля», потому что его «поле зрения всегда частично», и «нет такой позиции, с которой можно было бы увидеть всё одновременно»⁵⁴. Подобно многим художникам этого периода, Келли стала рассматривать мультиперспективизм искусства инсталляции как освободительный — в противоположность единой перспективе, которая центрирует зрителя, занимающего позицию господства перед картиной и, шире, перед миром.

«Послеродовые документы» (1973–1979) Келли представляют собой комплексную инсталляцию, которая охватывает более шести лет и включает 135 изображений, захвативших стены галереи: одинаково обрамленные фотографии, тексты, объекты и документы вывешены в ряд, в типичной для музейной экспозиции бесстрастной и объективной манере, которую пародировал «Музей» Бротарса. И так же как у Бротарса, формальная сдержанность у Келли служит контрапунктом к более эмоциональному и тревожащему содержанию: собрав использованные подгузники, грязные футболки и небрежные каракули своего сына, Келли дополнила каждую из этих фетишистских «реликвий» личными комментариями и лакановскими диаграммами. Как и другие работы Келли, «Послеродовые документы» занимают двусмысленную позицию в истории искусства инсталляции: их аккуратно обрамленные компоненты никак не отзываются на место их экспонирования и являются скорее психологически захватывающими (по типу традиционной картины), чем физически

иммерсивными. И всё же Келли настаивает, что именно темпоральное, последовательное развертывание работы в ситуации инсталляции принципиально для ее воздействия на зрителя, «в отличие от осмотра произведения с фиксированной точки зрения — преимущества, предоставляемого традиционной перспективой»⁵⁵.

В своих текстах Келли постоянно подчеркивает связь между единой перспективой и (патриархальной) идеологией и высказывает мысль, что искусство инсталляции служит одним из способов подорвать эту ассоциацию. Вместо того чтобы изображать женщин иконически, в «подконтрольном» образе, Келли использует образы ткани или тексты, чтобы показать «рассеянное тело желания», модальность репрезентации, которая затрагивает также зрителей, поскольку мы не способны «контролировать» это тело одним взглядом. Было бы преуменьшением сказать, что инсталляции Келли визуальны далеки от обсуждаемых в этой главе работ, напоминающих «сцены сна», но ее замечания принципиально важны для истории искусства инсталляции, поскольку Келли представляет позицию, которая играла всё более существенную роль в самоутверждении этого вида искусства и согласно которой включение зрителя в мультиперспективное пространство бросает решительный вызов традиционной перспективе с ее риторикой визуального контроля и центрации. Вместо иерархического отношения к объекту (рассматриваемого как синоним буржуазному обладанию и маскулинности), зритель



■ 18 Сьюзен Фрейжер, Вики Ходжес и Робин Уэлш. Воспитательная кухня. Часть проекта Джуди Чикаго и Мириам Шапиро «Женский дом». Лос-Анджелес, Марипоса-авеню, 553. Январь — февраль 1972

инсталляции обнаруживает, что «нет такого положения, из которого можно было бы видеть всё одновременно».

Если говорить о феминистском искусстве начала и середины 1970-х годов в целом, то здесь формальная проблематика оказывается менее значимой, чем политизированное содержание. Это хорошо видно, если сравнить психоаналитическое переосмысление концептуального искусства у Мэри Келли с образами висцеральной «сердцевины», возникающими в перформансах и инсталляциях Западного побережья.

- 18 К их числу принадлежит «Женский дом» (1972) Джуди Чикаго (род. 1939) и Мириам Шапиро (1923–2015) — серия инсталляций в подлежащем сносу голливудском особняке. Вместе со своими студентами (двадцать один человек) с программы феминистского искусства Калифорнийского художественного института (Cal Arts) Шапиро и Чикаго превратили интерьер этого здания в ряд сайт-специфичных инсталляций. Сегодня иконография «Женского дома» выглядит старомодной и неуклюжей: «Ванная комната менструаций» Чикаго включала переполненное мусорное ведро с «использованными» гигиеническими прокладками и тампонами, а розовая «Воспитательная кухня» Сьюзен Фрейджер, Вики Ходжетс и Робин Уэлтш была украшена элементами неопределенной формы, напоминавшими одновременно еду (жареные яйца) и женские груди. Хотя злость и неудовлетворенность, пронизывающие «Женский дом», характерны для 1970-х годов, символическое отождествление жилого пространства и женскости продолжает напоминать о себе в современном искусстве — от Луиз Буржуа и Моны Хатум до Трейси Эмин.

Погружение в зрелище

В 1980-е годы многие международные выставки, включая Венецианскую биеннале, «Документу», Skulptur. Projekte Munster и Биеннале в Сан-Паулу, а также такие площадки, как Центр искусств Dia в Нью-Йорке и Carrp Street Projects в Сан-Франциско, всё в большей степени стали полагаться на искусство инсталляции как способ создания запоминающихся, эффектных образов в больших выставочных пространствах, будь то произведения авторской архитектуры или заброшенные промышленные здания. Подъем новых площадок для экспонирования искусства, созданного после 1990-х годов, упрочил статус искусства инсталляции благодаря прогрессивной закупочной политике

и творческому подходу к заказу новых произведений⁵⁶. Ныне искусство инсталляции служит ключевым элементом биеннале и триеннале во всём мире, способным к сильному визуальному воздействию благодаря работе с целостным пространством и предоставлению богатых возможностей для фотосъемки. В глазах кураторов это искусство по-прежнему несет в себе легкий намек на критику (быть может, произведение нельзя будет продать) и риск (поскольку результат непредсказуем), хотя, как утверждает Джулия Рейс, в наши дни искусство инсталляции отнюдь не является маргинальной практикой, а располагается чуть ли не в самом центре музейной деятельности⁵⁷.

Многие инсталляции 1980-х годов отличаются гигантскими размерами и часто сосредоточены скорее на экспансии скульптурных элементов, доминирующих в пространстве, чем на погружении зрителя в существующую среду. Эти произведения не враждебны по отношению к пространству, в котором экспонируются, и в большинстве случаев не реагируют на него: можно вспомнить датированные этой декадой работы представителей арте повера, Йозефа Бойса или Класа Олденбурга.

Силду Мейрелис (род. 1948) и Энн Хэмилтон создали в конце 1980-х годов работы, которые можно считать типичными образцами амбициозного и визуально эффектного искусства инсталляции, преобладавшего в этом десятилетии, но они выделяются тем, что проявляют особый интерес к чувственному опыту зрителя. Их работы, как и работы других художников, упомянутых выше, характеризуются использованием необычных материалов, часто в огромном количестве, однако Мейрелис и Хэмилтон стремятся целиком трансформировать выставочное пространство, генерируя значение за счет символических ассоциаций используемых материалов и погружения зрителя в психологически заряженную среду. В 1970-е годы Силду Мейрелис не имел возможности реализовать ряд своих инсталляций из-за режима военной диктатуры, установившегося в Бразилии в середине 1960-х годов; многие из его работ до 1980-х годов существовали в виде набросков, и эта отсрочка отображена в их датировке. Во многом его инсталляции отражают интерес к феноменологической проблематике, характерный для бразильского искусства этого периода, и предлагают зрителю испытать обостренный перцептивный опыт — оптический (переизбыток одного цвета в «Красном сдвиге» [1967–1984]), тактильный (шары разной массы в инсталляции «Эврика/Слепогорячая земля» [1970–1975]), вкусовой (сладкие и соленые

кусочки льда в «Мимолетности» [1970–1994]) или обонятельный (запах природного газа в «Летучести» [1980–1994]). Материалы, используемые Мейрелисом (часто в больших количествах), имеют символическую нагрузку. «Меня интересуют материалы, которые двусмысленны, которые могут быть одновременно символами и сырьем, достигая статуса неких образцовых объектов, — говорит он. — Среди материалов, которые могут заключать в себе эту двусмысленность, — спички, бутылки „Кока-колы“, монеты, банкноты или метла, как в „Ведьме“ (1979–1981). Они принадлежат повседневному миру, близки к своим истокам и вместе с тем

- 19 пронизаны смыслом»⁵⁸. «Миссия/миссии (Как строить соборы)» (1987) — характерный пример того, как Мейрелис использует репетитивные и метафорически нагруженные материалы: шестьсот тысяч монет, насыпанных на пол, соединены с двумя тысячами костей, свисающих с потолка, с помощью белой колонны из восьмисот облаток для причастия. Эти предметы метонимически отсылают к религии, коммерции и смерти и вместе составляют критический комментарий к церковным практикам, облеченный в уклончиво-поэтическую форму⁵⁹.

Важным аспектом инсталляций Мейрелиса является то, что они могут быть реконструированы; в отличие от многих своих современников, Мейрелис не связывает свою работу с конкретным местом, стараясь, наоборот, противодействовать ауре уникального произведения искусства. Это резко отличает его от Энн Хэмилтон, которая не воссоздает свои инсталляции — не только потому, что реализация каждой из них требует колоссальных коллективных усилий, но и потому, что их структура и материалы неразрывно связаны с историей определенного места. Так, для инсталляции «синий индиго» (1991) художница поместила около шести с половиной тонн использованной спецодежды в бывший гараж в Чарльстоне (Южная Каролина). Чтобы погрузить зрителя в перцептивную среду инсталляции, Хэмилтон, подобно Мейрелису, обращается не только к визуальному восприятию, часто приглушая значение видимого ради выдвижения на передний план более интуитивных ощущений запаха, звука и прикосновения. В работе «между таксономией и объединением» (1991) на полу лежала овечья шерсть, покрытая стеклянными панелями, которые трескались под тяжестью тел зрителей.

- 20 В «tropos» (1993) Центр искусств Dia в Нью-Йорке был устелен хвостами забитых лошадей, образующими протяженный слой из спутанных, скользких и колючих волос.

Хэмильтон задействует сенсорный аппарат зрителя иначе, чем это делает Мейрелис: она стремится заново пробудить наши чувственные отношения с органическим физическим миром за счет связей памяти и бессознательного. Чувственное восприятие всегда подчиняется эмоциональным триггерам, вызывающим то, что Хэмильтон называет «состоянием отрешенной задумчивости»⁶⁰. Хэмильтон с давних пор интересуется неспособностью языка описать и вместить соматический опыт, и стирание языка — один из постоянных мотивов ее искусства⁶¹. Поэтому ее материалы не имеют определенной символической нагрузки (будучи скорее метонимическими отсылками к природе, науке, царству животных и т. д.) и призваны пробудить в зрителе индивидуальную серию ассоциативных реакций. В «нужде и излишествах» (1989) мы видим, в числе прочего, как исполнитель постепенно погружает руки в фетровую шляпу, наполненную медом. Если Бойс использовал войлок и мед как материалы, обладающие глубоко личным значением (он рассматривал медовые соты как символ жизни и тепла, а войлок — как материал, способный исцелять), Хэмильтон подчеркивает саму вязкость сладкого меда, липнувшего к коже, и ассоциации, связанные с его ароматом. Представляя эти материалы в определенном



количестве, Хэмильтон стремится погрузить зрителя в медитативное и отзывчивое состояние ума, в котором обостренное осознание феноменологического восприятия наполняется субъективными ассоциациями.

Мастерская/инсталляция/дом

Все работы, упомянутые выше, характеризуются акцентом на «реальных» материалах в противовес их изображению или описанию. Найденные материалы с их ассоциативным потенциалом, которые привлекались в 1960–1970-е годы для обозначения «повседневности» (Капроу), «низовой культуры» (Олденбург) или «природы» (Тек), в 1980-е годы стали использоваться ради их чувственной непосредственности и вместе с тем как способ подорвать наши устойчивые реакции на господствующий репертуар культурных значений. Эта стратегия остается преобладающей моделью выражения идей в современном искусстве инсталляции, но ее истоки восходят к 1920–1930-м годам — не только к экспозиции Сюрреалистической выставки,

- 21 но и к «Мерцбау», пространственно-средовой работе, которую Курт Швиттерс (1887–1948) создал в своем доме в Ганновере. Конструкция из найденных материалов, включая газеты, прибитую

■ 19 Силду Мейрелис. Миссия/миссии (Как строить соборы). 1987
■ 20 Энн Хэмильтон. Город. Центр искусства Dia. Нью-Йорк.
Октябрь 1993 — июнь 1994





■ 21 Курт Швиттерс. Мерцбау. Ганновер, Вальдхаузен-штрассе, 5. Около 1932

к берегу древесины, старую мебель, поломанные колеса и колесные шины, высохшие цветы, зеркала и проволочные сетки, брала начало в мастерской и разрасталась, проникая в смежные комнаты. Как вспоминал Ханс Рихтер, Швиттерс использовал также метонимические знаки своих знакомых: «Там были грот Мондриана, гроты Арпа, Габо, ван Дусбурга, Лисицкого, Малевича, Миса ван дер Роэ и Рихтера. Грот содержал очень личные детали каждой дружбы. Например, для моего грота Швиттерс получил фрагмент моих волос. В зоне, отведенной Мису ван дер Роэ, находился большой карандаш с его стола. В других случаях можно было обнаружить шнурок от ботинок, окурки сигареты, состриженные ногти, кусок галстука (ван Дусбург), сломанную ручку»⁶². Эти предметы были объединены в ассамбляжи, посвященные «алтари» и «гроты», причем постоянно разраставшуюся работу пронизывало зловоние варившегося клея, найденного хлама и живых морских свинок⁶³.

В наши дни «Мерцбау» часто именуется произведением, предвосхитившим искусство инсталляции; ему посвящена обширная литература, обозревать которую здесь нет необходимости. Достаточно будет просто упомянуть два рассказа об этой работе, которые акцентируют внимание на том, что проводимые Швиттерсом экскурсии были своеобразным испытанием, а также указывают на символический статус собранных им материалов. Нина Кандинская вспоминала, что «у него был наготове анекдот, рассказ или личное впечатление, связанные с мельчайшими случайными предметами, которые он хранил в нишах колонны»⁶⁴. А Фридрих Фольдемберге-Гильдеварт писал, что «экскурсия по этой гигантской работе, которую проводил сам Швиттерс, комментировавший и объяснявший ее, продолжалась более четырех часов. Это был непростой опыт»⁶⁵. Словом «мерц» Швиттерс обозначал технику ассамбляжа — «использование в художественных целях всех мыслимых материалов и, в техническом плане, принципиально равную их оценку»⁶⁶; но ясно, что, несмотря на это техническое равенство, на практике художника привлекали предметы специфического, в высшей степени личного происхождения.

Истолкование «Мерцбау» как палимпсеста метонимических объектов вызовет массу ассоциаций у тех, кто знаком с позднейшим искусством инсталляции. Среди примеров — использование старой одежды, развешанной на стенах или расстеленной на полу, в работах французского художника Кристиана

Болтански (1944–2021) — таких, как «Запас» (1990), — а также использование старой обуви в инсталляциях бесчисленного множества художников. Однако более важной отправной точкой для искусства последних десятилетий стало превращение Швиттерсом в инсталляцию собственной мастерской. В 1971 году Даниель Бюрен заявил, что художники должны оставить свои мастерские и работать на конкретных местах (сайт-специфично), — так, чтобы создание произведения искусства не было оторвано от места его восприятия⁶⁷. Программа Бюрена была выражено политической: он боролся со статусом искусства как товара в рыночной системе. Но выдвинутая им альтернатива — мысль о том, что существует лишь один правильный способ восприятия искусства (в пространстве, где оно создавалось), — по-прежнему разделяет доктрину аутентичности, которую укрепляет рынок (скажем, в той ценности, которую он придает подписи художника). Хотя сегодня многие художники создают инсталляции, и часто — сайт-специфичные, предполагаемое освобождение искусства от рынка, о котором мечтал Бюрен, так и не состоялось. Конечно, инсталляции продать сложнее, чем картины или скульптуры, но они всё же продаются, покупаются и коллекционируются как музеями, так и частными лицами по всему миру. Среди современных художников, чьи работы отражают комплекс проблем, связанных с этой ситуацией, — немец Грегор Шнайдер (род. 1969). Подобно Швиттерсу, он превратил



■ 22 Кристиан Болтански. Запас. 1990.
Национальный музей современного искусства —
Центр Жоржа Помпиду, Париж

свой дом в пространство становящегося произведения искусства, но его помещения воспроизводятся в различных галереях, музеях и частных собраниях.

- 23 «Мертвый дом Ур» представляет собой дом Шнайдера в районе Райдт города Мёнхенгладбах на западе Германии⁶⁸, который первоначально принадлежал его семье, но с 1984 года стал предметом художественной ревизии, продолжающейся по сей день. Очищенные от естественного света и цвета (почти все поверхности в доме однообразно выкрашены в стерильный белый цвет, а в помещениях стоит спертый воздух нежилого помещения), комнаты подвергаются навязчивому перепланированию. Одна комната имеет восемь окон, расположенных друг против друга; некоторые искусственно подсвечены, что вызывает впечатление, будто они выходят на улицу; в последней комнате есть окно, которое выходит на сплошную белую стену («Многих это пугает, — говорит Шнайдер, — и им хочется выйти наружу»⁶⁹). «Кофейная комната» незаметно вращается вокруг оси, так что люди приходят в замешательство, когда обнаруживают, что дверь, через которую они выходят из комнаты, не ведет обратно в помещение, откуда они пришли. Шнайдер принимает посетителей, но гостевая комната — со спартанской обстановкой, звуконепроницаемая и лишенная окон — «полностью изолирована».

Когда Шнайдера приглашают выставиться в каком-то музее или галерее, он реконструирует там помещения своего дома,

■ 23 Грегор Шнайдер. Мертвый дом Ур (на фото: лестница и «Полностью изолированная гостевая комната»). Райдт, Унтерхайденер-штрассе, 12. 1984 — настоящее время



называя эти реконструкции мертвыми ветками дома, отсюда и название работы, «Мертвый дом Ур». Реконструкции осуществляются по памяти и не всегда идентичны «оригиналам» в Райдте, которые и сами подвергаются постоянной ревизии. В немецком павильоне на Венецианской биеннале 2001 года Шнайдер восстановил «Мертвый дом» целиком, в виде лабиринта, занимающего четыре этажа. Прежде чем войти в него, посетителям требовалось подписать заявление о личной ответственности — документ, указывающий, что опыт осмотра сопряжен с риском оказаться запертым в этом клаустрофобическом интерьере.

В Райдте Шнайдер создал одну маленькую комнату, которая полностью изолирована: «Если войти туда, дверь захлопнется. Невозможно было бы открыть ее ни изнутри, ни снаружи. Меня интересовала идея непосредственности. В этой комнате ты перестал бы быть чувственно воспринимаемым. Ты бы исчез». «Непосредственность» в понимании Шнайдера не означает нечто такое, что поражает нас наподобие жизнеутверждающего опыта, к которому стремился Капроу. Не означает она и феноменологическое, обостренное переживание пространства. Подобно сюрреалистической модели «встречи», которая пунктиром проходит по этой главе, она подразумевает психологический опыт, окрашенный бессознательным аффектом. «Мертвый дом Ур» — это тревожное, нездешнее пространство, не только потому, что требует от нас готовности подчиниться его интерьерности, но и потому, что само по себе оно удвоено: существует одновременно в доме (его недоступных комнатах, забитых мусором подвалах, люках и ложных окнах) и за его пределами (в его выставочных «ветках»).

Имагинативный вирус

В отличие от Шнайдера, британский художник Майк Нельсон (род. 1967) не имеет ни мастерской, ни коллекционеров. В контексте этой главы его работы демонстрируют возвращение к определенным ценностям, которые изначально ассоциировались с искусством инсталляции, когда оно достигло зрелости в 1960-е годы: к неразрывной связи с конкретным местом, использованию «бедных» или найденных материалов и критическому отношению как к музейной институции, так и к коммерциализации «опыта» в целом. Это также один из самых влиятельных образцов данного типа инсталляции в искусстве наших дней. Нельсон ссылается на Кинхольца и Тека как на художников,

оказавших на него основное влияние, но чаще его работы сравнивают с инсталляциями Кабакова, поскольку они также предлагают зрителю обследовать ряд коридоров и комнат, производящих при этом такое впечатление, будто все эти помещения принадлежат какому-то человеку или группе людей, недавно их покинувших. Подобно Кабакову, Нельсон принимает нарративный подход к инсталляции, создавая сценарии, заранее «вписанные» в сложную сеть кинематографических, литературных, исторических и злободневных референций; таким образом, поле его охвата более масштабно как в интеллектуальном, так и в нарративном плане, чем мир вымышленных персонажей Кабакова, навеки замкнутых в Советской России 1960–1970-х годов. Работа «Спасение и Терпение», представленная на Венецианской биеннале 2001 года, своим названием обязана именам двух галеонов XVIII века, построенных общиной потерпевших кораблекрушение людей на Бермудских островах и позволивших им добраться до берегов Виргинии. Шестнадцать комнат, занимаемых инсталляцией, отсылают к теме утопических сообществ, колониализма и истоков капитализма; эта тема подкреплена аллюзиями на роман Уильяма Берроуза «Города красной ночи» (1981), книгу Хаким-Бея «ВАЗ: временные автономные зоны, онтологическая анархия, поэтический терроризм» (1991) и «Многоголовую гидру» (2000) Маркуса Редикера и Питера Лайнбо — историю торговли в XVIII веке; причем всё это Нельсон связывает с прошлым Венеции (как узловым пунктом торговых путей между Востоком и Западом) и туристической индустрией наших дней.

- 24 Первая важная работа Нельсона такого рода, «Коралловый риф» (2000) в галерее Мэтта в Лондоне, представляла собой комплексную инсталляцию, некоторые детали которой стоит описать. Миновав обшарпанный вход в галерею, зритель сначала попадал в службу заказа мусульманского такси, после чего перед ним открывалась череда коридоров, дверей и помещений. Среди них были байкерский гараж, по-спартански обставленная комната с объявлением о собраниях евангелистов, ядовито-голубая комната с атрибутами употребления героина, центр видеонаблюдения с порножурналами, бар с разбросанным по стойке снаряжением грабителей банков и маленькая комната со спальным мешком и потухшими свечами. Помещения не имели подписей, и поэтому требовалось провести своего рода детективное расследование, чтобы понять, на кого

и на что они указывают. Отдельные комнаты, равно как и опыт установления связи между ними, обладали мощным психологическим зарядом. Каждая комната намекала на ту или иную субкультуру или социальную группу и, если говорить конкретнее, на соответствующую систему взглядов и верований. Этот репертуар систем верований, по-видимому, обозначал альтернативы, которые образуют некий субстрат (коралловый риф), лежащий под «океанической поверхностью» глобального капитализма на Западе.

Кроме того, основная тема Нельсона — «невозможность верить во что бы то ни было, кроме желания верить во что-нибудь <...> желания другой системы управления или человеческой общности», — отразилась и в структуре работы в целом⁷⁰. Когда зритель переходил из комнаты в комнату, собирая рассеянные в них подсказки — картину с белыми лошадьми, мобильный телефон или вырезки из газет, — процесс «поиска» смысла, который символизирует каждая комната (а также того, что связывает их между собой), дублировал идеологические «поиски», репрезентируемые этими комнатами. В самом дальнем «конце» инсталляции воспроизводилась первая комната (служба заказа такси): многие зрители решали, что вернулись в начало и поэтому испытывали глубокое замешательство, когда вслед за этим оказывались в серии помещений, не имевших ни малейшего сходства с теми, по которым они проходили несколько минут



■ 24 Майк Нельсон. Коралловый риф. Галерея Мэтта, Лондон. Январь — март 2000

назад⁷¹. Удвоенная комната функционировала так же, как дестабилизирующее дежавю, заставляющее сомневаться в том, что мы видели в остальных разделах инсталляции.

Таким образом, «Коралловый риф» включал наше физическое присутствие в свой тематический нарратив, тщательно организуя зрительский опыт, который усиливал и обогащал проблематику этой работы. Схема перемещений зрителя в пространстве инсталляции, имевшая форму свастики, доводила замешательство до предела; по словам Нельсона, «дезориентация была важной частью „Кораллового рифа“: предполагалось, что вы теряетесь в потерянном мире потерянных людей»⁷². В других инсталляциях Нельсона — таких, как «Космическая легенда о змее Уроборосе» (2001) или «Истины нет, всё позволено» (2001), — опыт восприятия фиктивного пространства, сконструированного художником, был настолько озадачивающим, что зрители не могли толком понять, действительно ли они оказались внутри произведения искусства⁷³. Сложное наложение референций, многие из которых невозможно разгадать без посторонней помощи, производят впечатление, «что кто-то, в отличие от тебя, знает назначение этого пространства и то, какие события стоят за каждой сценой»; как отмечает художник, благодаря этой беспомощности психологическая поглощенность уравнивается ощущением собственной непосвященности и неустранимого барьера, «будь то барьер культурный, интеллектуальный или политический»⁷⁴.

Эта неопределенность начала, середины и конца — неотъемлемая часть психологического воздействия инсталляций Нельсона, которое, как он надеется, будет продолжаться еще долго после осмотра произведения; по словам критика Джонатана Джонса, войти в «Коралловый риф» — это примерно как подписать согласие «носить имплант в своей голове <...> принять имажинативный вирус, который нам никогда не выкинуть из памяти»⁷⁵. Нельсон утверждает, что одна из целей сложной планировки помещений и скрупулезного воспроизведения реальности в его работе состоит как раз в том, чтобы показать зрителю другой способ восприятия, позволяющий «прийти в более расслабленное состояние, когда вещи могут воздействовать на нас на подсознательном уровне», меняя наше сознание вплоть до того, что элементы произведения могут всплывать в сознании, как сон, «в непредсказуемые моменты и в непредсказуемых местах»⁷⁶.

Таким образом, работы Нельсона являются образцовыми для искусства инсталляции по типу «сцены сна», которому посвящена эта глава. Характерными особенностями таких работ служат психологическая поглощенность и физическое погружение: зритель не идентифицирует себя с персонажем, изображенным в сцене, а сам занимает место действующего лица. Соответственно, эта форма искусства инсталляции часто рассматривается как родственная живописи, литературе и кино в той степени, в какой они также вызывают состояние поглощенности. Эти аналогии правомерны, поскольку многим инсталляциям, рассмотренным выше, присуще выраженное нарративное начало. Но поскольку инсталляция старается пробудить зрительские фантазии, индивидуальные воспоминания и культурные ассоциации, символически нагруженная «сцена сна» предлагает максимально точную и плодотворную сравнительную модель для описания опыта восприятия этих произведений. Использование найденных материалов, изношенность которых аккумулирует в себе индексальные следы предыдущих владельцев, типично для инсталляций данного типа и служит дополнительным стимулом для размышлений и свободных ассоциаций. В высшей степени субъективная критика, сопровождающая эти часто тревожные пространства, и необходимость непосредственного их восприятия, на которой настаивают художники, усиливает этот акцент на психологическом методе интерпретации. И быть может, ключевая идея, возникающая в текстах об этих работах, состоит в том, что традиционная перспектива с одной-единственной точкой зрения отменяется множественными и фрагментированными перспективами, которые предлагает искусство инсталляции: в итоге наше иерархически упорядоченное и центрированное отношение к произведению искусства (а также к самим себе) подрывается и дестабилизируется.

1 Hugnet C. L'exposition internationale du surréalisme en 1938 // *Preuves*. 1958. №91. P. 47.

2 Кабаков И. Пятнадцать лекций о тотальной инсталляции // И. Кабаков. О тотальной инсталляции. Bielefeld; Leipzig: Kerber Verlag, 2008. С. 92. Ниже все цитаты из Кабакова приводятся поэтому изданию без указания страниц.

3 Это то, что Фрейд называет «работой сновидения» — четырехчастным процессом

сгущения, смещения, превращения мыслей в зрительные образы и вторичной обработки. Работа сновидения гарантирует, что все скрытые мысли сновидца цензируются (или маскируются), превращаясь в явные образы. Значение сновидения заключается, следовательно, не в скрытом содержании, а в отношении между явными и скрытыми мыслями, то есть в операциях работы сновидения. См.: Фрейд З. Толкование

сновидений [1900] / Пер. А. Бокшикова. М.: СТД, 2004 (глава VI, «Работа сновидения»). Все последующие цитаты из Фрейда, за исключением специально оговоренных случаев, приводятся по этому изданию.

4 Майкл Фрид, как известно, называет одни картины «поглощающими», а другие «театральными» в зависимости от того, игнорируют ли изображенные персонажи присутствие зрителя или, напротив, вступают с ним в визуальный

контакт (Fried M. Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot. Berkeley, London: University of Chicago Press, 1980). Говоря о том, что живопись в целом «потрачивает внимание», я имею в виду, что зритель в результате самопроекции идентифицирует себя с сюжетом картины. Этот контраст между ощущением самоутраты и обостренным осознанием своего присутствия будет рассмотрен во второй и третьей главах.

5 Kachur L. Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and the Surrealist Exhibition. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.

6 См.: Кабанн П. Беседы с Марселем Дюшаном (1967) / Пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2019; Ray M. Self Portrait. London: Andre Deutsch, 1963. P. 287. По словам Марселя Жана, саундтреком в действительности послужил «парадный марш германской армии», грохотавший из громкоговорителя. См.: Jean M. The History of Surrealist Painting. London: Weidenfeld and Nicolson, 1960. P. 281.

7 «Дюшан собирался установить электрические индикаторы, чтобы осветители включались в момент, когда зритель, проходя перед картинами, пересекал невидимый луч. Проект оказался слишком сложным в реализации и в итоге был отвергнут» (Jean M. The History of Surrealist Painting. P. 281–282).

8 В последующие дни зрители прикармливали множество фонариков, так что организаторам пришлось установить постоянный свет. См.: Jean M. The History of Surrealist Painting. P. 282.

9 Hugnet G. L'exposition internationale du surréalisme en 1938. P. 47.

10 Breton A. L'Amour Fou. Paris: Gallimard, 1937. P. 60.

11 Kachur L. Displaying the Marvelous. P. 216–217.

12 Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock // A. Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley: University of California Press, 1993. P. 1–9.

13 Allan Kaprow, interview with Barbara Berman // Allan Kaprow. Pasadena, CA: Pasadena Art Museum, 1967. P. 3; Kaprow A. Happenings in the New York Scene // A. Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life. P. 18.

14 Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock. P. 6–9 (курсив мой. — К. Б.).

15 Kaprow A. Notes on the Creation of a Total Art (1958) // A. Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life. P. 11.

16 Цит. по: Kirby M. Happenings: An Illustrated Anthology. London: E.P. Dutton & Co., 1966. P. 46. Хотя действие хеппенингов имело определенную продолжительность и некий «сценарий» (в самом широком смысле слова), Капроу признавал, что большой разницы между ними нет, и описывал инвайронменты и хеппенинги как «пассивную и активную стороны одной монеты»: «Инвайронменты в целом представляют собой спокойные ситуации, предоставляющие человеку возможность войти или залезть в них, улечься или сесть. Человек смотрит, иногда слушает, ест, пьет или перемещает элементы, примерно как предметы домашнего обихода. Другие инвайронменты предполагают, что посетитель-участник будет активен и подхватит те процессы, которые заложены в работу. Все эти характеристики означают отчасти сосредоточенное и медитативное поведение со стороны посетителей» (Kaprow A. Assemblage, Environments and Happenings. New York: H.N. Abrams, 1966. P. 184).

17 Цит. по: The Hansa Gallery Revisited. New York: Zabriskie, 1997 (без пагинации).

18 Kaprow A. Happenings in the New York Scene. P. 21.

19 Kelley J. Introduction // Kaprow, Allan. Essays on the Blurring of Art and Life. P. XI–XXVI.

20 Dewey J. Art as Experience. New York: Minton, Balch & Company. P. 19.

21 Kaprow A. Happenings in the New York Scene. P. 22.

22 Kaprow A. Assemblage, Environments and Happenings. P. 156.

23 Ibid. P. 166.

24 Ibid. P. 167; Kirby M. Happenings. P. 20.

25 Review by V. P. // Art News. January 1961. P. 12.

26 Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock. P. 9. См., например, его описание в «Хеппенингах на нью-йоркской сцене»: «С потолка на всё то и дело падают одеяла. Взад и вперед раскачивается сотня железных бочек и винных кувшинов, подвешенных на веревках <...> на толпу надвигается стена из деревьев, связанных цветными тряпками <...> для всех есть телефонные будки из муслина с проигрывателем или микрофоном <...> мы вдыхаем ядовитый дым или запах больницы и лимонного сока. Обнаженная девушка гонится за убегающим от нее пятном света от прожектора, бросая в него листья шпината. На стены и на людей проецируются слайды и фильмы с изображением гамбургеров» (Kaprow A. Happenings in the New York Scene. P. 15).

27 Образ «привидения», который Бретон вводит в начале своего романа «Надя» (1928), выражает это чувство самодистанцирования: «...для того чтобы стать тем, кто я емь, мне надлежит прекратит свое бытие» (Бретон A. Надя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Пер. С. Исаева и Е. Гальцовой. М.: ПИТИС, 1994. С. 190).

28 Kaprow A. Happenings in the New York Scene. P. 16.

29 Whiting C. A Taste for Pop: Pop Art, Gender and Consumer Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 34–35, 48.

30 «Ансамбль спальни» был впервые показан как инсталляция в нью-йоркской галерее Сидни Дженниса. Стилистически эта работа заметно отличается от «Магазина» и отражает подъем аскетичной эстетики минимализма и влияние рекламных билбордов; характерные для последних изображения мебели в глубокой перспективе служат наиболее очевидным источником перекошенных углов в «Ансамбле спальни». В соответствии

со своей темой — потребительской культурой — работа существует в пяти вариантах.

31 Цит. по: Levin K. Lucas Samaras. New York: Harry N. Abrams, 1975. P. 57.

32 Цит. по: Solomon A. An Interview with Lucas Samaras // Artforum, October 1966. P. 44.

33 Цит. по: Levin K. Lucas Samaras. P. 57.

34 Персонаж одноименного фильма о серийном убийце (Peeping Tom, 1960; режиссер Майкл Пауэлл). — Примеч. пер.

35 Levin K. Lucas Samaras. P. 57.

36 Laplanche J., Pontalis J.-B. Fantasy and the Origins of Sexuality // Burgin V., Donald J., Kaplan C. (eds). Formations of Fantasy. London: Methuen, 1986. P. 22.

37 Цит. по: Flood R. Paul Thek: Real Misunderstanding // Artforum, October 1981. P. 49.

38 Включение в работу скульптурного изображения не устраняло «пространство» для зрителя, поскольку, в отличие от работ Кинхольца и Сигала, эта фигура была по идее «мертва» и представляла скорее как неодушевленный объект, нежели как другой субъект.

39 Пол Тек в письме Феликсу Валку в Лейнбанцентрум, Роттердам (1978); опубликовано в: Paul Thek: The Wonderful World That Almost Was. Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 1995. P. 230.

40 Цит. по: Flood R. Paul Thek. P. 53.

41 Пол Тек в интервью Харальду Зеemannу (1973); опубликовано в: Paul Thek: The Wonderful World. P. 208.

42 Цит. по: Flood R. Paul Thek. P. 52.

43 Pincus-Witten R. Thek's Tomb... absolute fetishism... // Artforum, November 1967. P. 25.

44 Цит. по: Flood R. Paul Thek. P. 52.

45 Paul Thek: The Wonderful World. P. 217. Его работы могут также рассматриваться как реакция на коммерческие императивы арт-мира, в противовес которым он делал упор на многократное использование материалов (компоненты инсталляции

«Пирамида / A Work in Progress» были включены в «Арке, пирамиде, Пасхе», представленной на «Документе 5» в 1972 году, а затем в «Арке, пирамиде, Пасхе» в Дуйсбурге в 1973 году). Сотрудница Тека Анна Уилсон отмечает, что «Пол от всей души поддерживал изгнание меня из храма, и для него этим храмом было искусство» (Wilson A. Voices from the Era // Paul Thek: The Wonderful World. P. 204).

46 Следует также обратить внимание на возникновение лэнд-арта (земляных работ, неотделимых от отдаленного места их реализации); концептуализма (искусства идей, представленных с помощью машинописных текстов, ксерокопий и фотографий, выполненных в репортажном стиле), искусства перформанса (непостоянного и протекающего во времени), серийных работ (продуцируемых и распространяемых большими тиражами) и видео-арта (часто напрямую противопоставляемого коммерческому телевидению и кинематографическому мейнстриму как по содержанию, так и по подаче).

47 Наиболее влиятельную версию этой идеи предложил Ги Дебор в «Обществе спектакля» (1968), приравняв спектакль, или зрелище, к «ложному сознанию» и назвав «империей современной пассивности»: он «ускользает от деятельности людей» и «противоположен диалогу» (Дебор Г. Общество спектакля / Пер. С. Офтертаса и М. Якубович, под ред. Б. Скуратова. М.: Логос, 2000. С. 25–27).

48 «Примерочные» Вито Аккончи, «Обследование, 1968–1972» группы «Art & Language», «Бюро прямой демократии» Йозефа Бойса, «Музей современного искусства» Марселя Бротарса, «Выставка одной выставки», произведение в шести частях» Даниэля Бюрена, турагентство по продаже билетов для посещения и осмотра «Большого занавеса» Кристо в штате Колорадо, «Эллиптическое пространство» Брюса Наумана, «Маус-музей» Класа Олденбурга, «Замкнуть» Ричарда Серры и «Арка, пирамида» Пола Тека.

49 Compton M. Marcel Broodthaers. Exhibition of 16 April — 26 May 1980. London: Tate Gallery, 1980. P. 21.

50 Цит. по: David C. (ed.). Marcel Broodthaers. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991. P. 721.

51 Ibid.

52 Цит. по: Corrin L., Kwon M., Bryson N. Mark Dion. London, 1997. P. 16.

53 Dion M. Field Work and the Natural History Museum: Interview by Alex Coles // de-, dis-, ex-. 1999. Vol. 3: The Optic of Walter Benjamin. P. 44.

54 Цит. по: Iversen M., Crimp D., Bhabha H. Mary Kelly. London: Phaidon Press, 1997. P. 29.

55 Kelly M. Imaging Desire. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996. P. 169.

56 В числе таких площадок — Фонд Картье в Париже (1984), галерея Саатчи в Лондоне (1985), «Кунст-Верке» в Берлине (1990), Музей современного искусства во Франкфурте (1991), фонд «Де Понт» в Тилбурге (1992), фонд «Прада» в Милане (1993) и Гамбургский вокзал в Берлине (1996). В конце 1990-х годов появилось еще больше новых галерей, часто в зданиях, изолированная архитектура которых соперничает с искусством, представленным внутри них: Музей Гугенхайма в Бильбао (1997), Кунстхаус в Брегенце (1997), Киаама в Хельсинки (1998), Mass MOCA в Массачусетсе (1999) и Тейт-Модерн в Лондоне (2000).

57 В заключительном предложении своей книги «От периферии к центру: пространства искусства инсталляции» Рейс утверждает, что «четким свидетельством финального этапа эволюции искусства инсталляции, движущегося в направлении конвенционального центра», служит состоявшееся в 1999 году включение в состав Нью-Йоркского Музея современного искусства альтернативной выставочной площадки PSI (Reiss J. From Margin to Center: The Spaces of Installation Art. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999. P. 157).

58 Цит. по: Herkenhoff R., Mosquera C., Cameron D. Cildo Meireles. London: Phaidon Press, 1999, p. 17.

59 По мнению Пауло Херкенхофа, свод из костей метафорического собора Мейрелиша носит каннибальский характер, устанавливая «число жертв христианизации и ее связь с эксплуатацией ресурсов колоний», а также обнажая «то, о чем умалчивает история: завоевание и истребление людей, равно как и физическую связь между телом и Богом, которая проявляется в сакральном пространстве церкви» (ibid. P. 59).

60 Hamilton A. Public Art Fund talk, Cooper Union, New York, 28 September 1999.

61 Например, исполнитель может выжигать или стирать слова из книг, либо они фонетически дробятся в звуковом сопровождении.

62 Цит. по: Bazzoli F. Kurt Schwitters: l'art m'amuse beaucoup. Paris: Images En Manoeuvres, 1991. P. 71–72. Далее Рихтер пишет: «Там были также странные предметы и даже более чем странные — например, зубной мост, к которому всё еще крепилось несколько зубных коронок или наполненная мочой бутылочка с именем „донора“. Всё это размещалось в отдельных нишах, отведенных для этой цели. Некоторые из нас имели несколько гротов — тут мы зависели от настроения Швиттерса, — и колонна росла».

63 Один из самых интересных рассказов о «Мерцбау» связан с именем Александра Дорнера — прогрессивного директора Музея земли Нижняя Саксония в Ганновере и горячего поклонника творчества Швиттерса. Рассказ содержится в биографии Дорнера и описывает визит к художнику и осмотр «Мерцбау» — работы, «сделанной из мусора, упакованного в гипс», и удивительно живо реконструирует наполнявшие ее запахи и грязь: «Дорнер чувствовал, что здесь свободное выражение социально неконтролируемой самости заполняет разрыв между

разумом и безумием. Мерц-деревя было своего рода размазыванием фекалий — болезненным и тошнотворным взором к социальной ответственности ребенка, который играет с отбросами и отходами» (Cauman S. The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director, Alexander Dörner. New York: New York University Press, 1958. P. 36).

64 Цит. по: Bazzoli F. Kurt Schwitters. P. 12.

65 Цит. по: MERZ: Écrits. Paris: Ivrea, 1990. P. 350.

66 Швиттерс К. Мерц-живопись // Шуман К. (ред.) Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: тексты, иллюстрации, документы / Пер. С. Дмитриева. М.: Республика, 2001. С. 365 (перевод изменен. — Пер.).

67 Buren D. The Function of the Studio (1971) // October. Fall 1979 (№10). P. 51–58.

68 «Ур» в названии работы отсылает к названиям улицы (Унтерхайденер-штрассе) и района (Райдт), где расположен дом. — Примеч. пер.

69 Грегор Шнайдер в интервью Ульриху Локу: Gregor Schneider. Das Totes Haus Ur, 1985–1997. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt am Main, Galerie Foksal Warszawa, 1997. Все цитаты из Шнайнера взяты из этого каталога.

70 Нельсон в интервью Дэвиду Берроузу: Everything Magazine. March 2000, issue 3.2. P. 3.

71 Один из обозревателей напрямую связывал этот эффект беспомощности с описанным Фрейдом случаем, когда он заблудился в лабиринте незнакомых улиц, но невольно возвращался на одно и то же место — в район красных фонарей. См.: Withers R. Mike Nelson, Matt's Gallery // Artforum. April 2000. P. 151. Известный эпизод, упоминаемый в этой статье, описан Фрейдом в статье «Жуткое» (1919): Фрейд З. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 4: Психологические сочинения / Пер. А. Боквинова. М.: Фирма СТД, 2006. С. 281.

72 Майк Нельсон в беседах с автором, 16 июля 2001 года и 14 апреля 2000 года.

73 Вход в «Космическую легенду о змее Уроборосе» вел через лишенную опознавательных знаков дверь для охраны в Тейт-Бритн, а в случае с инсталляцией «Истины нет, всё позволено» в Институте современного искусства в Лондоне некоторые посетители случайно забредали в другое здание, никак не связанное с выставкой.

74 Майк Нельсон в: Mike Nelson interviewed by Will Bradley (leaflet). London, 2003 (без пагинации).

75 Jones J. Species of Spaces // Frieze. June — July — August 2000. P. 76.

76 Mike Nelson interviewed by Will Bradley (без пагинации).

Пространство существует не только для глаз: оно не картина, мы хотим жить в нем. Мы отвергаем пространство как раскрашенный гроб для наших живых тел¹. Эль Лисицкий

«Стена света» Карстена Хёллера (2000) представляет собой панель из ярких мигающих ламп, настолько раздражающих сетчатку глаза, что смотреть на них дольше чем пару минут невозможно. Несколько тысяч лампочек непрерывно вспыхивают с частотой 7.8 Гц, что совпадает с частотой активности головного мозга, вследствие чего у зрителя могут возникнуть зрительные галлюцинации. Для некоторых находиться в подобной обстановке просто невыносимо. Лампы создают изнурительную жару, а непрерывное мерцание атакует не только глаза, но и уши, производя пульсирующий звук, сопоставимый с визуальной сверхнагрузкой. Эта работа призвана выбивать из колеи и дезориентировать, но в то же время для создания подобного эффекта требуется присутствие зрителя: Хёллер (род. 1961) описывает «Стену света» и подобные произведения как «машины или устройства, предназначенные для синхронизации с посетителями, чтобы создавать нечто вместе с ними. Это не объекты, которые имеют „смысл“ сами по себе»². Таким образом, без нашего непосредственного участия эта работа остается незавершенной.

Хёллер начал создавать работы такого типа в середине 1990-х годов, добиваясь физической и психологической вовлеченности зрителя с помощью машин и инсталляций, которые вызывают измененные состояния сознания и ставят под сомнение устойчивость нашего повседневного восприятия. Так, «Realove Room» (1993) представляет собой небольшое пространство, где можно заниматься любовью под действием фенилэтиламина (PEA), не касаясь земли: оно включает в себя два секс-фиксатора,

■ 25

■ 25 Роберт Моррис. Вид выставки в Грин-Гэллери, Нью-Йорк. Декабрь 1964 — январь 1965



матрас, пузырек и шприц, наполненный РЕА, веществом, вырабатываемым организмом при влюбленности. «Летательный аппарат» (1996) предлагает зрителю пристегнуться ремнями и летать кругами под потолком, контролируя скорость, но не направление своего полета. Подобно серии «Горюк» (похожих на те, которые используются на детских площадках, но установленных в пространстве галереи и рассчитанных на взрослых), «Летательный аппарат» вызывает физическое ощущение эйфории, именуемое художником «смесью блаженства и бессмысленности», избавляющей нас от гравитационной определенности повседневной жизни.

Хёллер описывает себя как «ортопеда, создающего протезы для тех частей вашего тела, о потере которых вы даже не подозреваете». Этот комментарий подчеркивает ощущения физического откровения и дезориентации, которые могут возникнуть при взаимодействии с его работами. Восприятие понимается как нечто непостоянное и ненадежное: не как функция взгляда на мир со стороны, с позиции централизованного сознания, а как неотъемлемая часть всего тела и нервной системы, как функция, которая в любой момент может нарушиться. Работы Хёллера позволяют посмотреть на мир с абсолютно разных точек зрения — под действием наркотиков или сбивающей с толку обстановки — и таким образом стремятся вызвать сомнения относительно самой структуры того, что мы привыкли считать реальностью. Хотя порой, сталкиваясь с этими работами, зритель чувствует себя лабораторной крысой, Хёллер ставит перед собой цель не столько прийти к определенному результату или собрать некие данные (как в научном эксперименте), сколько создать игровую площадку для уникальных перцептивных открытий.

Мерло-Понти и минимализм

Впервые подобного рода произведения начали появляться в 1960-е годы. Своим появлением они обязаны минималистской скульптуре, а также ее теоретическому осмыслению нью-йоркскими художниками и критиками того времени, решающее влияние на которых оказали тексты французского философа Мориса Мерло-Понти (1908–1961). В книге «Феноменология восприятия» (1945) Мерло-Понти обратился к оппозиции, лежащей, по его мнению, в основе понимания человеческого субъекта западной философией. Он доказывал, что субъект и объект — это

не отдельные, а взаимосвязанные и взаимозависимые сущности. Один из ключевых тезисов феноменологии Мерло-Понти гласит, что «вещь никогда не может быть отделена от того, кто ее воспринимает, она никогда не может быть абсолютно вещью в себе, поскольку ее артикуляции являются артикуляциями нашего существования и поскольку она полагает себя конечной точкой нашего взгляда или пределом того сенсорного исследования, которое облекает ее человечностью»³. Воспринимающий субъект и воспринимаемый объект рассматриваются, следовательно, как две системы, которые «прилегают одна к другой, как две половинки апельсина»⁴. Второй ключевой тезис Мерло-Понти состоит в том, что восприятие есть не просто вопрос видения — это процесс, в который вовлечено всё тело. Взаимоотношения между мной и миром неотделимы от телесного восприятия, поскольку воспринимаемое мной неизбежно зависит от того обстоятельства, что в каждый момент своего существования я физически включен в некоторую матрицу обстоятельств, предопределяющих характер и предмет моего восприятия: «Я не осматриваю его [пространство] извне, с точки зрения внешнего охвата; оно видится мне изнутри и целиком меня в себя включает. Мир в конечном счете находится вокруг нас, а не перед нами»⁵.

Хотя Мерло-Понти неоднократно писал об искусстве, живопись интересовала его прежде всего как свидетельство того, что тело вписано в свое окружение. В работах «Сомнения Сезанна» (1945) и «Око и дух» (1960) он обращается к живописи как к манифестации наших отношений с окружающим миром в целом. Другое дело — художники, обсуждаемые в этой главе: обращаясь к идеям Мерло-Понти, они стремятся пролить свет на наше восприятие особого типа искусства, а именно инсталляции. Для этих художников живопись выступает посредником между нами и миром, не позволяя зрителю получить опыт восприятия **из первых рук**. Таким образом, эта глава посвящена произведениям, кардинально меняющим подход самого Мерло-Понти, который обращался к искусству для подтверждения своих идей. Характерно, что этот сдвиг происходит в начале 1960-х годов, когда живопись, как казалось, исчерпала себя. «Феноменология восприятия» была переведена на английский в 1962 году, а «Примат восприятия» в 1964 году; оба текста рассматривались художниками и критиками как средство осмысления нового эстетического опыта, предложенного зрителю

минималистской скульптурой. Следовательно, чтобы рассмотреть эту вторую генеалогию искусства инсталляции, необходимо прежде всего обратиться к минимализму и его статусу переходного этапа от традиционной скульптуры к инсталляции.

В числе работ, которые сразу же приходят в голову, когда мы думаем о минималистской скульптуре, можно назвать фанерные многогранники Роберта Морриса, плексигласовые ящики Дональда Джадда и кирпичи Карла Андре. Инертное однообразие этих произведений, в которых композиция и внутренние отношения сведены к простейшим геометрическим структурам, часто приводит к тому, что многие называют минимализм холодным, антиэкспрессивным и, следовательно, скучным искусством. Если судить по фотографиям, с этим вполне можно было бы согласиться, но когда мы встречаемся с этими произведениями вживую, всё обстоит совсем иначе. Когда мы обходим минималистскую скульптуру, возникают два эффекта. Во-первых, эти произведения обостряют осознание нами отношений между ними и тем пространством, в котором они выставлены, — пропорциями зала, его высотой, шириной, цветом стен и освещением; во-вторых, они переводят наше внимание на сам процесс их восприятия — на величину и вес нашего тела, перемещающегося вокруг скульптуры. Эти эффекты возникают как непосредственный результат **буквализма** этих работ — то есть буквального (не символического и не экспрессивного) использования материалов — и их тяготения к редуцированным и простым формам, что препятствует психологической поглощенности и переключает наше внимание на внешние обстоятельства.

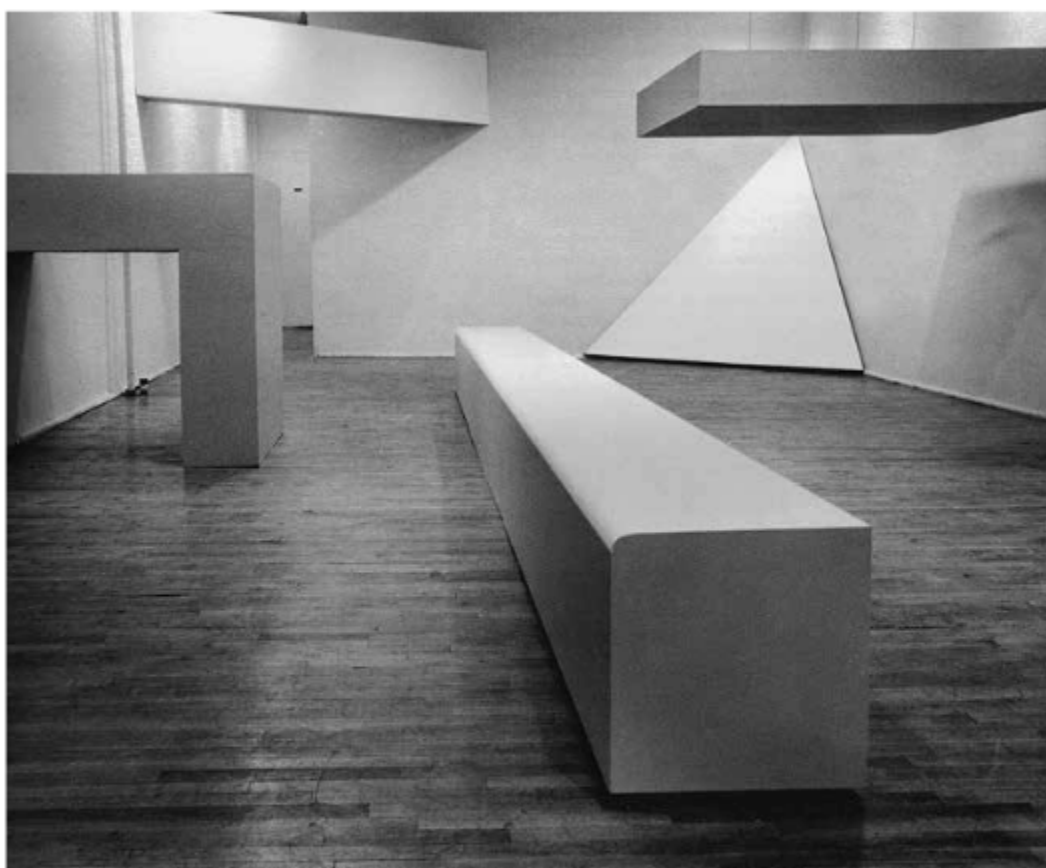
В статье «Заметки о скульптуре, часть 2» Роберт Моррис утверждает, что существует еще один важный фактор, определяющий характер нашего отношения к минималистским объектам: их размер. Большие работы доминируют над нами, порождая публичную форму взаимодействия, в то время как маленькие располагают к приватности и интимности. Показательно, что большая часть минималистских скульптур, как, например, «Кубик» (1964), 180-сантиметровый куб Тони Смита, находятся где-то посередине между двумя этими крайностями и соразмерны человеку. Критик Майкл Фрид в своем известном обвинительном заключении против минималистской скульптуры, статье «Искусство и объектность» (1967), доказывал, что именно в силу масштаба в подобных работах возникал эффект своего рода «присутствия на сцене», не столь уж далекий

от «молчаливого присутствия другого человека». Поэтому минималистские объекты неизбежно существуют «в ситуации, которая по определению включает в себя зрителя»⁶.

Театральность

Обращенность минимализма к зрителю ставила под угрозу две парадигмы, которыми Фрид, подобно многим другим критикам того времени, весьма дорожил: во-первых, автономию произведения искусства (другими словами, его самодостаточность и независимость от контекста), а во-вторых, чистоту каждого художественного медиума. Фрид утверждал, что поскольку работы минималистов существуют в том же пространстве и времени, что и зрители (вместо того чтобы переносить нас в другой «мир»), то они ближе к театру, чем к скульптуре. Его аргументация опирается на идею темпоральности: вместо существования в трансцендентном времени и пространстве (которые обозначаются постаментом или рамой) минималистская скульптура реагирует на окружающую среду. Соответственно, зрительский опыт характеризуется «длительностью» (как в театре), поскольку напрямую

■ 26 Роберт Моррис. Вид выставки в Грин-Гэллери, Нью-Йорк. Декабрь 1964 — январь 1965

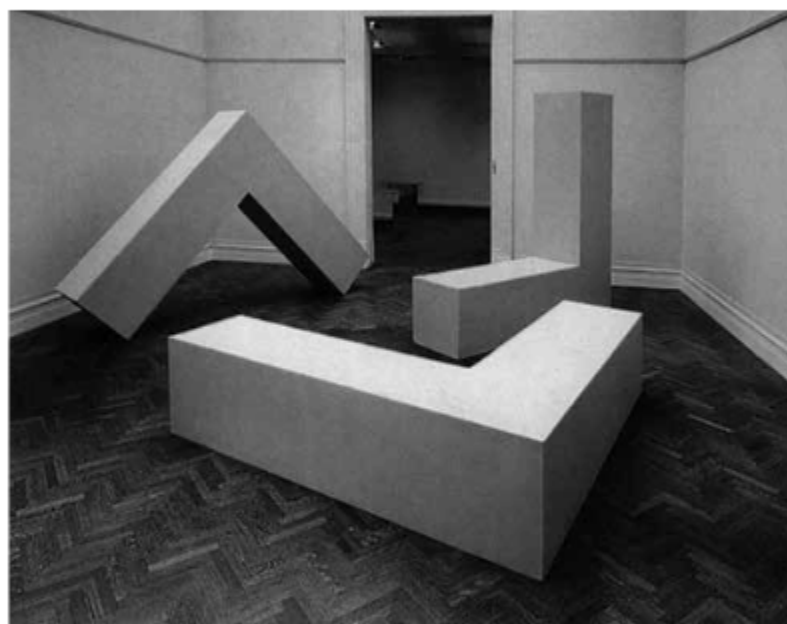


требует присутствия зрителя, в отличие от трансцендентной «ментальности», которую Фрид рассматривал как необходимое условие созерцания произведений визуального искусства. Для обозначения этого нежелательного скрещивания художественных дисциплин он использовал термин «театральность»⁷.

В момент своего появления минимализм был крайне спорным явлением, и дебаты вокруг него не стихали на всём протяжении 1960-х годов. Чтобы объяснить смысл этих работ, сторонники минимализма часто ссылались на Мерло-Понти: скульптуры Джадда, писала Розалинд Краусс в 1966 году, «задуманы как объекты восприятия, объекты, которые должны быть поняты в опыте их созерцания»⁸. Позднее, в книге «Очерки современной скульптуры» (1977), она утверждала, что работа Роберта Морриса «Без названия (L-образные балки)» (1965) наглядно показывает, что опыт восприятия предшествует познанию: каждая из трех одинаковых форм может восприниматься совершенно по-разному в зависимости от своего положения и положения зрителя. Ее аргументация непосредственно опирается на идеи Мерло-Понти: каждая L-образная балка преобразуется в соответствии с тем, под каким углом на нее смотрят, а также под влиянием целого ряда случайных факторов, таких как яркость освещения, глубина теней и интенсивность цвета, колеблющаяся даже в рамках предельно нейтрального серого оттенка. Как объясняет Краусс:

...сколько бы ясно мы ни понимали, что все три элемента идентичны (по конструкции и размеру), увидеть их как одинаковые

■ 27



■ 27 Роберт Моррис. Без названия (L-образные балки). 1965. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

невозможно. Тем самым Моррис словно хочет сказать, что «факт» подобия объектов принадлежит логике, предшествующей опыту, ибо в момент опыта, или в опыте, L-балки отменяют эту логику и оказываются «разными»⁹.

Обращаясь к Мерло-Понти, Краусс показывала, что минимализм имеет радикальные последствия для нашего понимания искусства. Изъяв источник значения художественного произведения из внутреннего мира (когда цвет и композиция служат метафорой души художника — как это было в живописи абстрактного экспрессионизма), минимализм выдвинул идею искусства, отказавшегося от модели «глубинного психологического пространства»; вместо этого, по словам Краусс, такое искусство опирается на «публичное, конвенциональное начало, которое можно назвать культурным пространством». Подчеркнув взаимозависимость произведения искусства и зрителя, Краусс продемонстрировала, что работы минималистов указывают на некую новую модель субъекта — субъекта «децентрированного».

Как говорилось в предыдущей главе, стремление дестабилизировать зрителя — постоянная тема искусства инсталляции начиная с 1970-х годов, и важное значение, придаваемое Краусс минимализму, также опирается на эту идею. Любопытно, что в качестве наиболее показательного примера этой децентрирующей тенденции она приводит не какую-то минималистскую скульптуру, а эпическое произведение лэнд-арта, «Двойное отрицание» (1969) Майкла Хейзера. Зрителям этой работы, которая представляет собой две траншеи, прорытые в двух столбовых горах (месах), расположенных друг напротив друга в пустыне Невады (в ходе работ было изъято 240 тысяч тонн земли), всегда открывался лишь частичный вид на нее, поскольку работа состояла из двух половин, разделенных ущельем. Устранение единственной зрительской позиции в «Двойном отрицании» рассматривается Краусс как «метафора Я, понятого через его восприятие другим». Рассуждения Краусс свидетельствуют о том, что после 1968 года идеи Мерло-Понти о взаимозависимости субъекта и объекта стали приобретать этическое и политическое звучание: мультиперспективизм, заложенный в искусстве инсталляции, всё больше ассоциировался с политикой освобождения и понимался как альтернатива «психологической ригидности» восприятия вещей с одной фиксированной точки зрения¹⁰.

Минималистский инвайронмент

Примечательно, что художники, связанные с минимализмом, не относили свои работы к искусству инсталляции, — или, как его называли в то время, «инвайронменту». Они признавали, что расположение работы в галерее является важным фактором, но протестовали против использования этого термина. «Тот факт, что пространство зала приобретает такую значимость, еще не значит, что возникает некая средовая ситуация», — писал Моррис. Однако вслед за этим он высказывает прямо противоположную точку зрения. «Можно надеяться, — говорит он, — что присутствие объекта изменит общее пространство некоторым желаемым образом»¹¹. Моррис не был одинок в подобных сомнениях. Джадд считал, что слово «инвайронмент» следует использовать применительно к одному цельному произведению, и статью о выставке Морриса в Грин-Гэллери 1965 года заканчивает в своей характерной прозаичной манере: то, что выставка включает в себя несколько скульптур, не означает, что это инвайронмент, поскольку «это семь отдельных работ. Если бы Моррис создал инвайронмент, это была бы, разумеется, одна вещь»¹². По-видимому, в представлении этих художников слово «инвайронмент» ассоциировалось с ассамбляжами Олденбурга и Капроу, а также трехмерными картинами Кинхольца и Сигала — с искусством, тяготеющим к организации символических и психологических мизансцен. Подобные произведения переняли именно те аспекты наследия абстрактного экспрессионизма, которые стремился устранить минимализм: повествовательность, эмоциональность, органичность. Собственно, всё, что хотя бы отдаленно напоминало о психодраматических тенденциях хеппинингов, составляло полную противоположность буквалистской эстетике минимализма, где «ты видишь то, что ты видишь» (Фрэнк Стелла)¹³.

Тем не менее критики решительно сходились в том, что выставочные инсталляции минималистов стимулируют обостренное осознание пространства, явно инвайронменталистское по своему характеру. Обозревая выставку Фрэнка Стеллы в галерее Кастелли и выставку Дональда Джадда в Грин-Гэллери, Люси Липпард в 1964 году отмечала, что работы обоих художников так сильно влияют на окружающую их обстановку, что их следует назвать инвайронментами:

Всё заметнее стремление (оно проявляется даже на выставках картин) охватить зрителя, чье возросшее физическое участие

или непосредственные сенсорные реакции на произведение искусства часто расходятся с требованием более глубокой эмоциональной вовлеченности, которое выдвигалось нью-йоркской школой живописи в 50-е годы <...> Вероятно, Дон Джадд не планировал создание инвайронмента, но его выставка обладает определенным совокупным магическим эффектом, в какой-то степени оставляющим в тени отдельные произведения¹⁴.

По справедливому замечанию Липпард, современная живопись также начинала налаживать отношения с пространством выставки: яркие, немодулированные цвета гексагональных полотен Фрэнка Стеллы в галерее Кастелли неизбежно заставляли зрителя обращать внимание на негативное пространство между картинами. Стены галереи, ранее служившие нейтральным фоном, активизировались и создавали впечатление чего-то связного и целостного — некоего подобия стенописи. Синтаксис этих работ стал столь же важен, как и отдельные картины, власть которых распространилась на всё помещение.

Чтобы отобразить этот эффект, в журналах стали печатать фотографии с «видами инсталляций»: подразумевалось, что общая экспозиция работ важнее любого отдельного изображения того или иного объекта, представленного на выставке. Такие фотографии фиксировали негативное пространство между отдельными произведениями и их взаимодействие, а также ряд случайных факторов, таких как пропорции помещения и уровень освещенности. Эстетика выставочной «инсталляции» и «развески» всё чаще обсуждалась критиками, и это прямо свидетельствовало о том, что новые работы переключили внимание зрителя с предметов (будь то картины или скульптуры) на их отношения между собой и с пространством. В этой связи образцовым примером служит выставка Роберта Морриса, прошедшая в 1964 году в нью-йоркской Грин-Гэллери: простые скульптуры, выполненные в виде блоков, артикулируют и активизируют помещение, в котором они находятся, создавая впечатление единого целого. В итоге в 1960-е годы слово «инсталляция» с его нейтральным значением организации выставочного пространства становилось всё более популярным.

Однако панорамные «виды инсталляций» не могли передать обостренное осознание телесного опыта зрителя, перемещающегося среди произведений. Моррис одним из первых подчеркнул значение зрителя для понимания радикальной новизны минимализма:

В лучших новых произведениях отношения изымаются из самой работы и ставятся **в зависимость от пространства, света и поля зрения зрителя. Объект — лишь одно из понятий этой новой эстетики.** В некотором смысле она более рефлексивна, поскольку осознание нами своего существования в одном пространстве с произведением сильнее, чем то, которое достигалось предыдущими произведениями с их многочисленными внутренними отношениями. Теперь же мы гораздо четче осознаем, что **сами устанавливаем отношения, так как воспринимаем объект с разных точек зрения** и в меняющихся условиях освещения и пространственного контекста¹⁵.

Зритель стал не менее важной частью произведения, чем помещение, в котором оно выставлено, и следующее поколение художников на Западном побережье США прямо отреагировало на этот вызов.

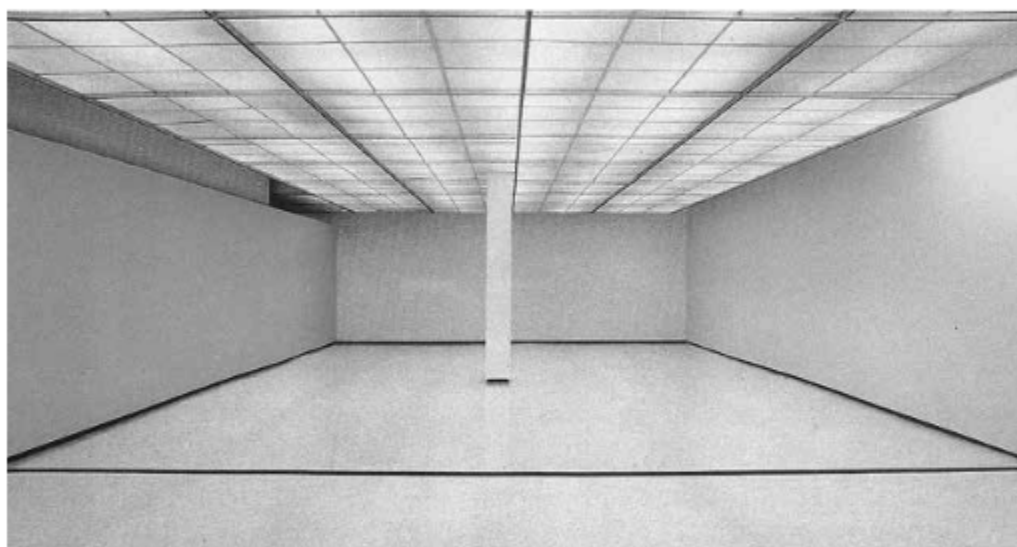
Свет и пространство

В ответ на минимализм Западное побережье сфокусировалось не столько на критических дебатах относительно объектности, сколько на эфемерном характере чувственного опыта зрителя. В ряде случаев сценой для этого опыта служили тщательно организованные помещения без каких бы то ни было материальных объектов — как в работах Роберта Ирвина, Джеймса Таррелла, Дага Уилера, Брюса Наумана, Марии Нордман, Ларри Белла и Майкла Ашера. Чтобы охарактеризовать пристрастие этих художников к пустым интерьерам, в которых содержанием произведения становится восприятие зрителем случайных сенсорных феноменов (солнечного света, звука, температуры), было придумано выражение «свет и пространство». В фотодокументации многие из этих работ выглядят обескураживающе похожими. В таких произведениях, как «Акустическая стена» Брюса Наумана (1971) или показанные в МоМА инсталляции Майкла Ашера («Без названия», 1969) и Роберта Ирвина («Дробный свет — Потолок, частично затянутый тканью — Проволока на уровне глаз», 1970–1971), прослеживается одна тенденция: инсталляция трактуется как некое холодное, белое, однообразное пространство. В известной степени сходство между этими работами на уровне их фотодокументации вполне естественно, поскольку такие инсталляции рассчитаны на непосредственное восприятие и целенаправленно сопротивляются медиации. Однако более подробный разбор этих работ, а также различных критических

замечаний, высказанных по их поводу, позволяют нам выявить важные различия между ними.

Инсталляции Роберта Ирвина (род. 1928) служат образцовым примером дематериализации, ставшей ответом на феноменологическую перцепцию. Ключевую роль в них играет идея отклика на место, где они находятся: Ирвин называет это «сайт-обусловленностью» в противоположность «сайт-доминированию» (работе, созданной в мастерской без учета ее будущего расположения), «сайт-согласованности» (работе, предназначенной для конкретного места, но поддающейся перемещению) и «сайт-специфичности» (работе, непосредственно реагирующей на определенное место и не допускающей перемещения)^{16,17}. Убежденность Ирвина в том, что перцептивный опыт первичен, проявляется всякий раз, когда он говорит о своих инсталляциях с использованием муслиновых «экранов», фильтрующих и отражающих свет. Он вспоминает, как во время показа его проекта «Дробный свет — Потолок, частично затянутый тканью — Проволока на уровне глаз» в 1970 году в нью-йоркском Музее современного искусства в зал вошел пятнадцатилетний подросток, сказал «ух ты!» и «стал крутиться, будто водил хоровод, поворачиваясь на ходу, как бы сразу всё поняв и правильно отреагировав»¹⁸. Такая спонтанная реакция, по мнению Ирвина, служила доказательством преобладания физического восприятия над интеллектуальным. Поэтому он считал, что его работы демократичны и доступны каждому. Описывая «Объем, охваченный черной линией» (1975) — работу, в которой он всего-навсего наклеил полосу черной изоляции на пол одного из залов Музея

■ 28 Роберт Ирвин. Объем, охваченный черной линией. Музей современного искусства, Чикаго. 1975



современного искусства в Чикаго, Ирвин упомянул, что четверо зрителей спросили у него, не он ли установил столб в центре этого пространства. Художник счел это огромным достижением, ведь это означало, что его работа заставила «их впервые увидеть это помещение»¹⁹.

Для Ирвина подобные истории служили доказательством того, что толкования критиков, равно как и фотографическая документация, не имеют большого значения для его работ. Действительно, любая медиация или объяснение были обречены на провал: «Идея абсурдна по одной простой причине: взаимодействие между искусством и зрителем — это непосредственный опыт, который всецело принадлежит текущему моменту, и нет никакой возможности передать его вам через какую бы то ни было вторичную систему»²⁰. В некоторой степени так оно и есть — по крайней мере, судя по текстам, посвященным творчеству Ирвина, авторам которых почти нечего сказать, помимо констатации того факта, что его работы вынуждают зрителя «воспринимать собственное восприятие».

Ирвин рассматривает искусство инсталляции как способ «освободить» зрительский опыт восприятия и дать почувствовать сам акт смотрения. Как и следовало ожидать, в своих текстах он часто ссылается на Мерло-Понти, работы которого изучал на протяжении 1970-х годов. По его мнению, обостренное самосознание зрителя и его включенность в произведение представляют собой этическую позицию («путем своего личного участия в этих ситуациях вы можете <...> сконструировать для себя „новую реальность“, но это делаете вы, а не я, из чего следует, что каждый лично несет ответственность за свое мировоззрение»)²¹. Однако эта «ответственность» была далека от повышения «политического самосознания» его современников. Главная цель Ирвина, по-видимому, заключалась в том, чтобы просто открыть зрителю глаза на эстетический потенциал того, что уже существует в повседневном мире: «Если вы спросите меня: какова же в итоге твоя цель?.. В сущности, я просто хочу, чтобы сегодня вы чуть лучше, чем вчера, осознавали красоту мира... Вся эта игра затеяна ради участия и размышления»²². Для Ирвина перцептивный опыт есть нечто бесспорное и абсолютное. Значение имеет подлинность нашего восприятия, а то обстоятельство, что этот опыт может быть социально и культурно обусловлен, даже не рассматривается. В этом плане эстетизирующий подход Ирвина максимально далек от скрупулезного исследования

■ 29 восприятия, предпринятого в то время некоторыми его современниками, в том числе Майклом Ашером (1943–2012).

Подход Ашера к искусству инсталляции, сформировавшийся в конце 1960-х годов, во многом созвучен критике политической и экономической роли выставочных площадок. Пожалуй, наибольшую известность ему принесла созданная в 1979 году инсталляция в Чикагском художественном институте, для которой он переместил стоящую перед зданием статую Джорджа Вашингтона, выполненную в конце XVIII века Жан-Антуаном Гудоном, в один из музейных залов, посвященных искусству XVIII века. Установка памятника среди других произведений искусства этого периода привела к немедленному ослаблению политической и исторической риторики, которой он был проникнут, когда служил украшением экстерьера Института; жест Ашера подразумевал, что история искусства может функционировать как нейтрализующее прикрытие для политики и идеологии. Перемещение статуи продемонстрировало зависимость смысла объекта от его контекста. Как и три L-образные балки Морриса, Джордж Вашингтон Гудона воспринимался по-разному в зависимости от нашего положения по отношению к нему — но между этими работами было и существенное различие: в случае интервенции Ашера внесенное изменение показывало не только обусловленность нашего восприятия разного рода случайностями, но и то, каким образом объекты получают те или иные смыслы в соответствии со своим контекстом и различными дискурсами, наполняющими их. Однако инсталляции Ашера, создававшиеся на протяжении предыдущих десяти лет, почти неотличимы от работ Ирвина — по крайней мере, если судить по фотодокументации: оба художника демонстрируют пустые, белые, необитаемые, внешне нейтральные архитектурные пространства.

В критических текстах, посвященных самым ранним инсталляциям Ашера, феноменологии восприятия придается гораздо меньшее значение, чем политически мотивированному исследованию идеологических предпосылок произведения искусства. Но в рамках своего первого участия в крупной выставке, которая проводилась в 1969 году в Музее Уитни и называлась «Антииллюзия: процедуры/материалы», Ашер создал произведение, настроенное по отношению к музейной институции не более критично, чем большая часть дематериализованного искусства того времени. Созданная им «скульптура», представлявшая собой завесу нагнетаемого воздуха, расположилась

на входе в один из музейных коридоров шириной около двух с половиной метров, «отделив» его стеной направленного воздушного потока²³. Эта работа, с ее низким уровнем шума, минимальной скоростью движения воздуха и расположением в стороне от основных выставочных залов, была незаметна для глаза. Позднее Ашер объяснял это произведение в терминах интеграции периферийного феномена в институциональный мейнстрим: «В этой работе я обратился к воздуху как к первичному материалу, вездесущему и общедоступному, в противоположность визуально определенным элементам. В рамках своей интервенции я структурировал этот материал, предоставленный самим выставочным помещением, и реинтегрировал его в выставочное пространство»²⁴. Это неловкое использование феноменологических средств в концептуальных целях предвосхищает некоторые из проблем, с которыми предстояло столкнуться художникам 1970-х годов, работавшим с наследием минимализма.

Аналогичная конфронтация между чувственной непосредственностью и критикой институций заметна и в инсталляции Ашера 1970 года для Помона-колледжа в Калифорнии. И снова на фотодокументации это произведение обманчиво похоже на инсталляции Ирвина, подобно которым включает в себя немногим больше, чем ряд пустых, белых, правильных по своим пропорциям архитектурных пространств. Ашер снял переднюю



■ 29 Майкл Ашер. Без названия. Вид инсталляции снаружи. Арт-центр Гледис К. Монтгомери в Помона-колледже, Калифорния. Февраль — март 1970

дверь, превратив входную зону в идеальный куб, открытый днем и ночью. Далее он разделил галерею на два треугольных помещения, связанных коротким коридором, и опустил потолок, чтобы добиться одинаковой высоты. Таким образом, инсталляция состояла из нескольких чистых и абсолютно герметичных пространств, хотя панели из гипсокартона и мешки с песком, лежащие в основе конструкции, были видны из служебных помещений, в рабочие часы открытых для посещения зрителями, попадавшими туда из внутреннего двора позади галереи. Подобно минималистской скульптуре, инсталляция Ашера фокусировала внимание на зрителе, на том, как мы воспринимаем и ощущаем то или иное пространство. Но, в отличие от минимализма, она показывала также, что белое пространство галереи не является вневременной константой, а включено в поток случайных изменений: инсталляция была доступна и днем, и ночью, так что «свет, звук и воздух, проникавшие извне, становились перманентной частью выставки»²⁵. В своем описании этой работы Ашер демонстрирует более критический подход, чем в момент ее создания: поскольку это произведение предполагало множественные условия для его восприятия, оно, по словам художника, подрывало как «фальшивую нейтральность [художественного] объекта», так и собственную зависимость от «фальшивой нейтральности [архитектурного] вместилища»²⁶.

Позднее Ашер всячески стремился отделить эти инсталляции от «феноменологически детерминированных работ, которые пытаются сфабриковать полностью контролируемую зону визуального восприятия», хотя именно так воспринимались его собственные работы, когда они были показаны впервые²⁷. Подобно работам Ирвина, Нордмана, Белла и других художников, инсталляции Ашера предлагали зрителям ситуации для размышления над случайной и контекстуально обусловленной природой их чувственного восприятия окружающей среды. Тот факт, что он ассоциирует феноменологическое с чисто **визуальным** (а не с телесным), говорит о многом: комплексное понимание восприятия у Мерло-Понти редуцируется до оптической, а политическое измерение его феноменологии игнорируется. Вместо этого Ашер рассматривает восприятие как деинтеллектуализированное потворство чувствам — в противоположность Мерло-Понти, для которого это тот самый «момент, когда вещи, истины, ценности формируются для нас», требуя от нас «познания и действия»²⁸.

Vivências

Рецепция Мерло-Понти в США заметно отличается от того, какое применение его теория нашла в Бразилии, где феноменология была включена в контекст искусства в конце 1940-х годов художественным критиком Мариу Педрозой. В 1950-е годы Педроза, наряду с поэтом и теоретиком Феррейрой Гулларом, оказал решающее влияние на конкретизм (первую волну бразильского абстрактного искусства). Вторая волна абстрактного искусства, неоконкретизм, отозвалась на это вдохновленное конструктивизмом искусство, манипулируя его абстрактными геометрическими формами в средовых ситуациях, окружавших и непосредственно вовлекавших зрителя. Лижа Кларк (1922–1988) создавала многопанельные объекты, которыми зрителю предлагалось манипулировать; к середине 1960-х годов эти объекты приняли форму более мягких и пластичных игрушек, вызывающих обостренное чувственное восприятие как прямой стимул к психологическому исследованию. Работы Элю Ойтисики (1937–1980) носили более выраженную социально-политическую направленность, взаимодействуя с архитектурой *favelas* (трущоб) и их обитателями. Тексты Ойтисики, посвященные зрительскому восприятию, интерактивности и непосредственному опыту (*vivências*), имеют поэтому принципиальное значение в контексте не только этой главы, но и истории искусства инсталляции в целом.

В середине 1960-х годов Ойтисика создал ряд объектов, послуживших строительными блоками для его более поздних инвайронментов, важнейшими из которых стали «Пенетрабли»²⁹. Первоначально выполненные в виде макетов, «Пенетрабли» включали цветные панели, с помощью которых конструировалось архитектурное пространство наподобие временки. Зрителю предлагалось физически «проникнуть» в работу, что, по словам Ойтисики, предвосхищает тему мультиперспективизма, в следующем десятилетии взятую на вооружение западными художниками, представителями искусства инсталляции: «...структура работы воспринимается лишь после последовательного обнаружения всех ее частей, скрытых друг от друга; увидеть их все одновременно невозможно»³⁰. Первым реализованным инвайронментом Ойтисики стала «Тропикалия» (1967), имевшая форму замкнутого лабиринта. Работа представляла собой деревянную конструкцию, занавешенную дешевой тканью и установленную среди «тропической» декорации, включавшей растения,

■ 30

попугаев в клетке и песок. Под ногами у зрителя, когда он входил, сменялись различные материалы (рассыпанный песок, галька, ковер); он мог играть с разного рода игрушками и тактильными объектами, а затем попадал в центральную затемненную кабинку с установленным внутри телевизором. По словам Ойтисики, суть этой работы заключалась не в «тропической» образности, а в «процессе проникновения» в нее зрителя³¹. Он сравнивал сенсорный опыт пребывания внутри «Тропикалии» с прогулкой по холмам Рио-де-Жанейро, где расположены трущобы, импровизированные жилища которых оказали на него сильнейшее влияние, как и временки на стройплощадках и популярные украшения, используемые во время религиозных праздников и карнавалов.

За всеми тактильными и сенсорными инвайронментами Ойтисики стоит желание преодолеть «пассивный» опыт созерцания двумерных произведений искусства. Участие зрителя, писал Ойтисика в 1967 году, «с самого начала противопоставлялось чистому трансцендентальному созерцанию»³². В отличие от Европы и США, где перспектива с единой точкой зрения стала рассматриваться как аналог идеологии господства (колониального, патриархального или экономического), активизация зрителей в бразильском искусстве оказалась весьма актуальным вопросом. В 1964 году в стране установился режим военной диктатуры, а с 1968 года правительство приостановило

■ 30 Элио Ойтисика. Тропикалия. Музей современного искусства, Рио-де-Жанейро. 1967



действие конституционных прав, ввело жесткую цензуру и стало прибегать к похищениям людей и пыткам. Невозможно рассматривать усиление таких тенденций бразильского искусства 1960-х годов, как интерактивность и активизация чувственного, телесного восприятия, иначе как политический и этический выбор в ситуации государственных репрессий. Поэтому чувственная полнота жизненного опыта (*vivência*) в инсталляциях Ойтисики тесно связана с идеей индивидуального освобождения от подавляющих сил власти и правительства³³. Ойтисика предложил термин «супрасенсорный» для описания освобожденного потенциала своих работ, которые, как он надеялся, помогут «индивидууму избавиться от навязанных ему условий» существования, поскольку такая работа несводима к предмету потребления и не поддается государственному контролю:

Этот целостный опыт, в который выливается искусство и который затрагивает вопрос самой свободы, экспансии индивидуально-го сознания <...> моментально провоцирует реакцию со стороны конформистов всех сортов, поскольку этот опыт означает освобождение от предрассудков, навязанных человеку обществом.

Эта позиция, следовательно, революционна³⁴.

Ойтисика утверждал, что пришел к этому новому пониманию отношений между произведением искусства и публикой лишь после того, как в 1964 году начал в сотрудничестве со школой самбы «Мангуэйра» создавать свои «Паранголы» — яркие накидки для



■ 31 Эрнесту Нету. Прогулка в Голубом гроте Венеры. Нью-Йорк. Галерея Тани Бонвеккар, Нью-Йорк. 2001

ношения и (в идеале) танца. Опыт самбы и вызываемого ею дионисийского слияния человека с его окружением стал для него откровением, позволившим переосмыслить положение зрителя — одновременно «наблюдателя» и «носителя» — в «цикле соучастия»: «Вся моя эволюция, которая привела к концепции парангола, направлена на эту магическую инкорпорацию элементов работы в единый жизненный опыт зрителя, называемого мной „участником“»³⁵. Подобно «Пенетраблям», «Паранголы» рассматривались как намеренно незавершенные объекты, не навязывающие определенное истолкование или реакцию, и одновременно как ситуации, которые позволяют участнику реализовать свой творческий потенциал путем прямого взаимодействия с окружающим миром. Принципиально важным было то, что это взаимодействие осуществлялось за счет обострения чувственного восприятия вплоть до галлюцинаций.

После 1968 года политическая цензура в Бразилии усилилась, что привело к появлению диаспоры бразильских художников: Лиза Кларк переехала в Париж, а Ойтисика в 1970 году — в Нью-Йорк. Силду Мейрелис также переехал в это время в Нью-Йорк, спасаясь от культурной провинциализации Бразилии. Его работы, как мы видели в предыдущей главе, имеют выраженный феноменологический аспект, но их чувственное воздействие всегда тяготеет к более символическому уровню (как в случае использования красного цвета в «Красном сдвиге» или запаха природного газа в «Летучести»). Принцип телесной обусловленности восприятия, описанный Мерло-Понти, по-прежнему остается важной особенностью современного бразильского искусства инсталляции: создаваемые Эрнесту Нету

- 31 набухшие мембраны из полупрозрачных тканей, наполненные ароматическими веществами, приглашают зрителя отдохнуть среди их чувственно криволинейных форм, а Ана Мария Таварес использует материалы современной архитектуры, такие как сталь, стекло и зеркала, для создания сложных пространственных структур-проходов. Так, в «Лабиринте» (2002) Таварес прорезала несколько этажей бывшей текстильной фабрики в Сан-Паулу несколькими пиранезианскими спиральными лестницами с переходами между ними — конструкцией, которая предлагала зрителю возможность разными путями обследовать пространство и увидеть его с совершенно новых точек зрения.

Живая инсталляция

Подход к телесному восприятию, практикуемый бразильскими художниками, отличается более выраженным чувственным характером, чем на Западе, где он используется более стратегически и часто в строго концептуальных целях. В 1970-е годы минималистская скульптура была подвергнута масштабной критике новым поколением нью-йоркских художников, особенно представителями искусства перформанса. Работы Вито Аккончи (1940–2017) служат типичным примером синтеза инсталляции, перформанса и концептуального искусства: от перформансов, инсценированных за пределами галереи (и демонстрируемых посредством документации), он перешел к выступлениям внутри галерейного пространства, после чего совсем отказался от перформансов и стал представлять оставшийся от них реквизит в виде инсталляций, рассчитанных на то, что в роли исполнителей будут выступать сами зрители. Это последнее решение, связанное с активизацией роли зрителя, мотивировалось открыто политическими намерениями: взаимодействие с инсталляцией, к которому побуждали зрителя эти работы, должно было напрямую способствовать росту его самосознания и выработке активной позиции по отношению к обществу в целом. Как говорил позднее Аккончи, «я не хотел быть политическим; я хотел, чтобы работа была частью политики»³⁶.

Аккончи признавался, что его ранние работы «были порождены контекстом феминизма и зависели от него», но не меньшее значение имел для них минимализм, который в 1970-е годы стал художественной нормой. Минимализм, отмечал он, привел к важному сдвигу в восприятии зрителем пространства галереи: «Впервые я был вынужден осознать пространство в целом, а также людей в нем <...> До минимализма я привык (или меня приучили) смотреть только на то, что внутри рамы; с появлением минимализма рама была сломана или, во всяком случае, расширилась»³⁷.

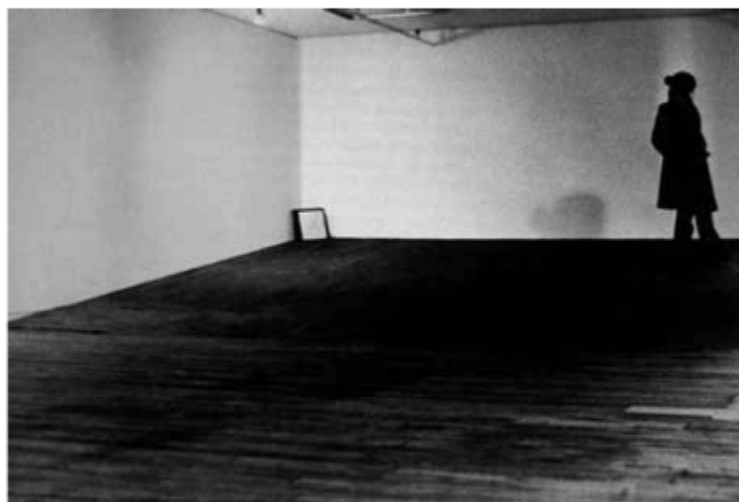
В своей ныне легендарной «Грядке» (1972) Аккончи представил инсталляцию, выдержанную в традициях минимализма, которая служила средством маскировки, позволяющим скрыть собственное тело художника и переключить внимание на зрителя. Аккончи исполнял «Грядку» трижды в неделю на протяжении трех недель в январе 1972 года. Галерея была пуста, не считая покатога настила в одном из концов зала с установленной на нем аудиоколонкой. Под настилом лежал Аккончи, который мастурбировал, а его усиленный динамиками скрипучий голос

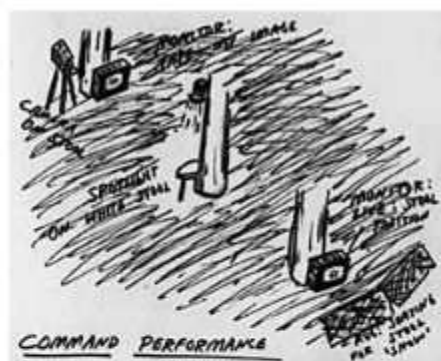
■ 32

с бруклинским акцентом доминировал в помещении, физически и вербально отзываясь на присутствие зрителя вверху. Самоосознание, которое в минималистской скульптуре, по словам Фрида, приобрело тревожную «театральность», в «Грядке» было подчеркнуто интимным: любое движение зрителя, звук которого доносился до художника, вызывал с его стороны поток двусмысленных вербальных фантазий³⁸. Зритель вовлекался в инсталляцию-перформанс, и это соучастие скреплялось указанием Аккончи, что без зрителя он не смог бы успешно «выступать». Вряд ли нужно говорить о том, что эротизация феноменологического восприятия привнесла неожиданный и важный поворот в общее понимание этих идей. Зрительский опыт в «Грядке» решительно отличался от отстраненного, авторефлексивного осмотра произведений Морриса или Джадда.

Таким образом, «Грядка» может быть понята как критика минимализма и предполагаемого им субъекта-зрителя: хотя минималистская скульптура выдвигала на первый план зрительское восприятие как телесно обусловленное, это тело не имело ни пола, ни сексуальности. Работа Аккончи привнесла «нутряную» телесность и чувственность, свойственные перформансам художников-женщин (например, «Вагинальной живописи» [1965] Сигеко Куботы или «Мясной радости» [1966–1967] Кароли Шниман), в буквалистскую и антиэкспрессивную минималистскую инсталляцию. Когда Аккончи сравнивал себя с «червяком под полом», он намекал на репрессивную стерильность минимализма (с его акцентом на деэротизированном «чистом» восприятии) и «белого куба» галерейного пространства, где не было места низменным действиям, эмоциям и выделениям³⁹.

■ 32 Вито Аккончи. Грядка. Галерея Соннабенд, Нью-Йорк. Январь 1972





■ 33 Вито Аккончи.
Набросок к перформансу
«Команда». Нью-Йорк,
Грин-стрит, 112. Январь 1974



■ 34 Вито Аккончи. Перформанс «Команда». Грин-стрит, 112, Нью-Йорк. 1974. Музей
современного искусства Сан-Франциско. Фонд комитета по закупкам: дар миссис Роберт
Макдоннелл, Байрона Р. Мейера, Совета по делам современного искусства,
Нормана К. Стоуна и Национального фонда искусств

■ 33
■ 34

В середине 1970-х годов Аккончи перешел к созданию инсталляций, в зрителя предлагалось «действовать» и самим выступить в роли исполнителей. В авторских заметках к перформансу «Команда» (1974) прямо говорится о мобилизации публики: «...чтобы предоставить зрителям пространство для движения по их собственному усмотрению, агент должен покинуть помещение (поскольку до тех пор, пока он остается там в качестве „художника“, другие люди могут быть лишь „зрителями“)⁴⁰. «Команда» была показана на Грин-стрит, 112 в Нью-Йорке и включала ярко освещенный стул, который стоял возле одного из столбов, разделяющих пространство галереи. На стул была наведена телекамера, снимавшая того, кто садился на него; напротив стула находился монитор, на котором демонстрировалась видеозапись с Аккончи, призывающим зрителя вступить в свет прожектора и «сыграть» свою роль. Камера транслировала изображение участников на другой монитор, установленный позади них напротив входа в пространство инсталляции, где они могли его видеть, когда входили. Посетители оказывались одновременно пассивными зрителями и активными участниками произведения: смотрели видеозапись Аккончи и при этом завершали работу тем, что сидели на стуле и «играли» для других зрителей, которые в этот момент входили в зал. С точки зрения Аккончи, эта перцептивная активизация носила отчетливый политический характер:

...ранние работы в основном были сосредоточены на содействии [зрителя], поскольку в то время существовала иллюзия, что содействие со стороны человека важно и способно привести к революции... Зритель как бы оказывается в том положении, к которому его подтолкнули. Его направили. Теперь, хотя он и направлен, он потенциально может что-то делать⁴¹.

Инсталляции Аккончи конца 1970-х годов, такие как «(Где мы находимся)» (1976), «Человекомашина» (1979) и «Видео живет / Телевидение должно умереть» (1978), создавали ситуации, в которых на посетителей и реквизит галереи были направлены резиновые катапульти, заряженные «снарядами»: если бы зритель высвободил стропы «Человекомашины» «одну за другой, то катапульта сработала бы, шар вылетел в окно, флаг взмыл и упал в кучу»⁴². Может показаться удивительным, но зрители ни разу не решились на столь радикальное вмешательство. В итоге Аккончи пришел к пониманию того, что и художник, и ситуация галереи накладывают неизбежные ограничения на то, какие жесты может совершать зритель (и может ли вообще).

Аккончи стремился уйти от перформанса как такового, «чтобы предоставить место другим субъектам <...> Вспомним, что дело было вскоре после конца 60-х годов, когда пришло время пола, помимо мужского, расы, помимо белой, культуры, помимо западной»⁴⁴. В 1970-е годы феноменология стала предметом критики, поскольку субъект мыслился в ней как гендерно-нейтральный и, следовательно, имплицитно мужской. Феминистские и левые теоретики доказывали, что воспринимающее тело никогда не бывает абстрактной сущностью и существует на пересечении социальных и культурных детерминантов. Мышление этого типа стремилось еще глубже «децентрировать» субъективность, уже подвергнутую дестабилизации (в версии Мерло-Понти). Мы еще вернемся к этим аргументам в конце главы. А пока обратимся к работам Брюса Наумана (род. 1941); в своих инсталляциях 1970-х годов Науман не работал с подобной политикой идентичности напрямую и обращался вместо этого к «различию» такого типа, который скорее ближе к идеям Мерло-Понти и с точки зрения которого само восприятие оказывается внутренне расщепленным. Как показывают весьма влиятельные произведения Наумана, тело отнюдь не является целостным хранилищем сенсорного опыта, а пребывает в конфликте с самим собой.

В наумановской звуконепроницаемой «Акустической стене» (1970) мы осознаем, что воспринимаем пространство не только глазами, но и ушами: когда мы идем мимо стены, давление в ушах усиливается и тонко влияет на наше равновесие. А в «Коридоре зеленого света» (1970–1971) физическое беспокойство вызывают масштаб и цвет: коридор настолько узок, что продвигаться по нему можно только боком, в то время как зеленый флуоресцентный свет воздействует на сетчатку, из-за чего по выходе оттуда возникает пурпурный послеобраз. Даже полностью понимая, как функционируют эти работы, мы всё же испытываем некоторую тревогу: реальный опыт оказывается сильнее ожиданий, и мы всё время чувствуем себя не в своей тарелке. Использование замкнутой системы видеонаблюдения и трансляции позволило Науману развить эти идеи, показав, как моменты физического замешательства нарушают полноту авторефлексивного восприятия, предложенную искусством минимализма.

В конце 1960-х — начале 1970-х годов моментальный видеофидбэк широко использовался художниками, поскольку

■ 35

■ 35 Брюс Науман. Коридор зеленого света. 1970–1971. Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк. Из коллекции Панца, подарено в 1992 году



он позволял им смотреть на экран (будто в зеркало) и одновременно выступать перед камерой. Розалинд Краусс в одной своей статье, опубликованной в 1976 году, утверждала, что подобные работы носят нарциссический характер: поскольку видеотехника позволяет снимать и передавать запись синхронно, она «центрирует» тело художника между скобками камеры и экрана⁴⁵. Далее она рассматривает работы, в которых технические глитчи и сбои в фидбэке служат средством критики видеомедиа. В конце статьи Краусс обращается к видеоинсталляции как еще одному примеру того, как художники могут противостоять легким соблазнам видео. Она упоминает Брюса Наумана, но основной вес ее аргументации приходится на работы Питера Кампуса. В своих инсталляциях «mem» (1975) и «dor» (1975) Кампус проецирует видеофидбэк зрителя на стену галереи под углом; вместо того чтобы предъявлять нам квазизеркальный образ, которым мы можем управлять, Кампус дает нам увидеть лишь наш мимолетный, анаморфный отблеск при выходе из зала. В своих работах начала 1970-х годов Науман добивался похожего расхождения между ожиданиями зрителя и его фактическим опытом:

Они не вполне согласуются. Суть работы как раз в этом — в том, что всё это не сходится <...> Моей целью было создать такую ситуацию, чтобы ее было трудно разрешить, чтобы вы как бы постоянно оказывались на грани того или иного отношения к пространству и не имели возможности остановиться на одном из них⁴⁶.

В работе «Видеокоридор с записью в реальном времени» (1970) в дальнем конце длинного и узкого коридора установлены два монитора; верхний связан с камерой, которая расположена высоко над входом в коридор; нижний транслирует заранее сделанную видеозапись пустого коридора. Когда зритель входит в коридор и начинает двигаться по направлению к мониторам, на верхнем экране возникает изображение его головы и тела, снятое сзади. Чем ближе он подходит к монитору, тем мельче становится его образ на экране, и при этом чем больше он старается заполнить экран своим изображением, тем дальше от монитора ему нужно находиться. Нет такой точки, которая позволила бы ему почувствовать себя «центром», управляющим этой ситуацией⁴⁷. Науман сравнивал опыт зрителя этих работ с моментом, когда «шагаешь в пропасть или проваливаешься в яму»⁴⁸.

Ощущение, которое вызывали у меня многие из этих работ, такое, будто поднимаешься в темноте по лестнице и либо натыкаешься на лишнюю ступеньку, которую не ожидал здесь обнаружить, либо не находишь ступеньку, которая, как ты думал, должна здесь быть. Такая ошибка удивляет всякий раз, когда она происходит. Даже если ты понимал, как устроены эти работы, поскольку всегда видел камеру <...> они, похоже, всегда срабатывали. Нельзя было избежать этого ощущения, что казалось мне удивительным⁴⁹.

Хотя и явно связанные с минималистской скульптурой буквальным использованием материалов и акцентом на зрительском восприятии во времени и пространстве, «Коридоры» Наумана отличаются от работ минималистов. Вместо того чтобы предоставлять нам многообразный перцептивный опыт, Науман мешает нам увериться в синтетическом единстве нашего Я (и словно наслаждается нашим дискомфортом). Сбои и недоразумения, случающиеся в этих коридорах, подсказывают, что в восприятии имеется слепое пятно, которое становится заметным только в том случае, когда камера или зеркало возвращают нам наш взгляд⁵⁰. Таким образом, обнаруживаются тонкие различия между минималистской скульптурой и постминималистскими инсталляциями Наумана. Краусс утверждает, что минимализм **децентрирует** зрителя, поскольку мы лишаемся единственной доминирующей позиции при осмотре художественного объекта. Однако мы децентрированы лишь по отношению к произведению, а не по отношению к нашему собственному перцептивному аппарату, полнота которого всё еще гарантирует, что мы являемся целостными и устойчивыми субъектами. Напротив, инсталляции Наумана демонстрируют, с какой легкостью восприятие может быть разъято на части, оказываясь гораздо более хрупким и случайным, чем мы полагаем. В «Видимом и невидимом» Мерло-Понти описывает этот сбой восприятия: невозможно быть одновременно субъектом и объектом, поскольку «совпадение [между ними] исчезает в момент возникновения»⁵¹. Он описывает это как слепое пятно или *punctum caecum*, заметный, когда мы пытаемся ощутить, как наша левая рука касается правой, одновременно ощущая, что правая касается левой. Каждая конечность имеет свой тактильный опыт, и их синтез невозможен. Точно так же и инсталляции Наумана указывают на неимманентность наших собственных органов восприятия: я не совпадаю с самим собой.

Дэн Грэм

Мерло-Понти рассуждает о слепом пятне в четвертой главе «Видимого и невидимого», где он также вводит понятие «хиазмы» — переплетения нашего Я и мира. Как известно, идею слепого пятна Мерло-Понти заимствовал из статьи французского психоаналитика Жака Лакана «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я» (1949). Ее автор доказывает, что ребенок, который поначалу нарциссически сосуществует с миром, начинает воспринимать себя как автономную и независимую сущность лишь с того момента, когда видит себя в зеркале (либо замечает отражение своих действий в действиях партнера). Разумеется, с точки зрения Лакана, эта независимость есть не более чем иллюзия: наше ощущение своего Я (эго) — всего лишь воображаемый конструкт, защищающий от внутреннего ощущения фрагментации. Важно, что эго, по мнению Лакана, формируется как эффект внешнего или обратного взгляда: когда мы смотрим на мир, мир в ответ смотрит на нас. В начале 1970-х годов теория Лакана приобрела огромное значение для поколения кинотеоретиков и феминисток, которые сосредоточились на вопросе о социальной детерминированности восприятия, определяемого реальностью, существующей до нашего в ней появления. В инсталляциях Дэна Грэма (род. 1942), созданных в 1970-е годы, зеркала и видеофидбэки использовались для проведения перцептивных экспериментов, показывающих, что наше понимание мира зависит от взаимодействия с другими. Таким образом, работы Грэма имеют ключевое значение для искусства инсталляции данного типа, поскольку его внимание на протяжении этого десятилетия было сосредоточено на статусе зрителя⁵².

В искусстве минимализма и постминимализма 1960-х годов Грэм усматривал две проблемы, и его инсталляции и тексты 1970-х годов можно рассматривать как попытки их тематизации. Первая проблема заключалась в том, что акцент этого искусства на непосредственности восприятия и присутствии зрителя «оторван от исторического времени»: «Предпосылкой „модернистского“ искусства 1960-х годов было представление настоящего как непосредственности — как чистого феноменологического сознания, незамутненного историческим или иным априорным значением. Мир мог восприниматься как чистое присутствие, самодостаточное и лишённое памяти»⁵³. Грэм находил эту идею подозрительной, поскольку она

составляла параллель к потребительской амнезии: вытеснению «устарелого» товара ради нового. В противовес восприятию как серии бессвязных моментов настоящего Грэм хотел показать «невозможность локализовать настоящее время в его чистоте». Процесс восприятия, доказывал он, необходимо понимать как неразрывную связь прошлого, настоящего и будущего⁵⁴. Вторым пунктом его критики стало то, что искусство 1960-х годов делало упор на зрителя, понятого как самостоятельный и обособленный субъект восприятия. Особенно резкие возражения Грэм адресовал уединенному и медитативному характеру, свойственному «свето-пространственному» типу искусства инсталляции, который сложился на Западном побережье: «...когда калифорнийцы выстраивали медитативные пространства вокруг перцептивного поля одного-единственного зрителя <...> мне было интереснее, что происходит, когда зрители замечают, что смотрят на себя или на других людей»⁵⁵. Инсталляции Грэма 1970-х годов, соответственно, акцентируют социальные и **публичные** предпосылки феноменологического восприятия. Этот интерес, как уже отмечалось, отчасти объясняется влиянием Лакана: такие инсталляции «всегда подразумевают определенный психологический аспект: ты замечаешь свой собственный взгляд и других людей, которые смотрят на тебя»⁵⁶. Опыт восприятия, на который нацелены работы Грэма, является, таким образом, «социальным опытом встречи с другими»⁵⁷.

По мнению Грэма, опыт пребывания среди других людей представляет собой нечто прямо противоположное «самозабвению», которое мы переживаем в случае традиционных

■ 36 Дэн Грэм. Публичное пространство /
Две публички. 1976. Музей ван Аббе, Эйндховен



произведений искусства, особенно живописи, побуждающей нас бежать из реальности путем идентификации с изображенной сценой или предметами: «В рамках этого традиционного, созерцательного модуса субъект восприятия забывает не только о своем Я, но и о своей принадлежности к реальной, осязаемой и конкретной социальной группе, существующей в данное время и в данном месте и возникающей лишь внутри архитектурного обрамления, в котором представлено произведение»⁵⁶. Спартанские, пустые пространства собственных инсталляций Грэма намеренно избегают непосредственной образности, свойственной рекламе или фигуративной живописи, и вместо этого демонстрируют «нейтральное» обрамление, в котором мы обычно воспринимаем подобные объекты (белые стены галереи или витрины магазина). В отсутствие объекта (картины или товара), на котором мы могли бы сосредоточить свое внимание, наше восприятие неизбежно переключается на нас самих. Этот подход, опять-таки, развивает феноменологические установки минимализма, но с одним существенным различием: хотя используемые Грэмом материалы выглядят «нейтрально», они, по его утверждению, имеют определенные социально-исторические



■ 37 Дэн Грэм. Прошлое/ые настоящего продолженного. 1974. Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж

референции. Зеркальные и стеклянные перегородки, пишет он, часто «используются, чтобы контролировать социальную реальность индивидуума или группы»:

Стеклянные перегородки в таможенных зонах многих международных аэропортов часто звуконепроницаемы, они отделяют тех, кто находится в стране на законных основаниях, от пассажиров, прибывших, но не «проверенных». Другим примером служит использование герметичных стекол в родильных отделениях некоторых больниц, где они отделяют отца от новорожденного младенца, на которого он смотрит⁵⁹.

Таким образом, комментарии Грэма к собственным инсталляциям выходят далеко за рамки абстрактных теоретических проблем феноменологии восприятия или лакановской модели видения и связывают эти теории с конкретными социальными и политическими ситуациями: торговым центром, галереей, офисом, улицей, загородным домом или городским парком⁶⁰.

- Тем не менее инсталляции Грэма кажутся довольно строгими и буквальными, мобилизующими тело зрителя скорее в концептуальной, нежели чувственной, манере. Инсталляция
- 36 «Публичное пространство / Две публики», созданная для Венецианской биеннале 1976 года, представляет собой «белый куб» галереи с двумя входами, разделенный перегородкой из звукоизолирующего стекла. Одна из торцевых стен помещения — зеркальная, а другая оставлена белой. Таким образом, устанавливаются две системы отражений: призрачные отражения в прозрачной перегородке и четкие отражения в зеркальной стене, — и обе системы предлагают зрителю его отражение в соотношении с другими зрителями. Грэм использовал выделенное ему пространство в итальянском павильоне, чтобы показать «зрителей, их взгляд на самих себя и их взгляд на других зрителей, смотрящих на них»⁶¹. Наш опыт восприятия произведения если не бессмыслен, то малоинтересен в отсутствие других зрителей, которые «активируют» сеть ответных взглядов и заставляют нас воспринимать себя и свою связь с группой «социально и психологически более осознанно»⁶². В других работах похожий эффект достигался не столь аскетичными средствами, с помощью видеотехники, выявляющей темпоральные аспекты восприятия, отсутствующие в минималистской скульптуре. «Прошлые/ые настоящие продолженные» и «Противопоставленные зеркала и мониторы с временной задержкой» (обе — 1974) имеют форму простых белых залов, где зеркала, мониторы и отсроченный
- 37

видеофидбэк побуждают зрителей перемещаться в пространстве и взаимодействовать друг с другом, чтобы активировать сеть взаимных и отложенных во времени взглядов.

В проекте Грэма «Кино» (1981) комплексное понимание обостренного телесного самоосознания, которое образует столь важный теоретический компонент его инсталляций 1970-х годов, спроецировано на функциональную архитектурную структуру: кинотеатр. Стены в этой модели построены из прозрачного зеркала и стекла, что позволяет посетителям кинотеатра сознавать положение своих тел и принадлежность к группе. Как нетрудно догадаться, эта работа представляет собой прямой отклик на кинотеорию 1970-х годов. Перифразируя известную статью Кристиана Метца «Воображаемое означающее» (1975), Грэм доказывает, что кинозрители пассивно идентифицируют себя с аппаратом кино (точкой зрения камеры) и становятся «наполовину спящими, наполовину бодрствующими» бестелесными зрителями, переживающими «состояние всеведущего вуайеристского удовольствия»⁶³. Кинозрители перестают сознавать свое тело, поскольку идентифицируют себя с фильмом, будто это зеркало: «В кино на экране всегда кто-то другой; моя же роль состоит в том, чтобы смотреть на него. Я не принимаю участия в воспринимаемом; всё, что я делаю, — это воспринимаю»⁶⁴.

Этому бестелесному восприятию и пассивной идентификации с кинематографическим аппаратом и противопоставляет Грэм свой проект «Кино». Когда свет в зрительном зале включен, зрители видят свое отражение в зеркальных стенах, оставаясь при этом видимыми для прохожих снаружи; когда свет погашен, зеркала превращаются в стекла, прозрачные с обеих сторон. Это, по словам Грэма, позволяет зрителям как внутри, так и снаружи здания более верно ощутить свое положение в мире. В подтексте этой работы снова обнаруживается идея **децентрации** зрителя, и это, как предполагается, ведет к выявлению нашего «подлинного» состояния как субъектов.

Работы Грэма 1980-х годов нетипичны для этого десятилетия, отмеченного резким снижением числа «феноменологических инсталляций». Тем не менее интерес к воспринимающему телу вернулся в современное искусство в форме видеоинсталляции. Хотя эта тема заслуживает отдельного и более подробного обсуждения, следует отметить, что телесное восприятие приобрело ключевое значение для художников, которые работают с многоканальными видеопроекциями, таких как Сьюзен

Хиллер, Джейн и Луиза Уилсон, Даг Эйткин и Эйя-Лииса Ахтила. Хотя эти видеоинсталляции содержат притягательные образы, решительно требующие от зрителя воображаемой идентификации с ними, наша психологическая поглощенность произведением часто прерывается обостренным физическим ощущением собственного тела и его связи с другими людьми в помещении⁶⁵.

Возвращение феноменологии

Как упоминалось выше, основной причиной падения интереса к феноменологии после 1970 года стал подъем феминистской и постструктуралистской теории, показывающей, что якобы нейтральное тело феноменологического восприятия в действительности отмечено сексуальными, расовыми и экономическими различиями⁶⁶. Мишель Фуко, Жак Деррида и другие авторы проблематизировали понятие субъекта, отвергнув идею Мерло-Понти о первичности восприятия как очередную манифестацию гуманистического субъекта. Однако в 1990-е годы искусство инсталляции «феноменологического» типа вновь стало отправным пунктом для художников, стремившихся сделать политику идентичности и «различия» частью перцептивной программы; они обращались к времени, памяти и индивидуальной истории, демонстрируя подход, возможно более близкий идеям Мерло-Понти, чем их редукционистская интерпретация, предложенная минимализмом. По словам Мерло-Понти, Я — это не просто телесное присутствие в настоящем времени, а психологическая сущность, «самосознание посредством смешения, взаимоперехода, нарциссизма <...> самосознание, которое оказывается, таким образом, погруженным в вещи, обладающим лицевой и оборотной стороной, прошлым и будущим»⁶⁷.

Инсталляции датского художника Олафура Элиассона (род. 1967) явно восходят к искусству «света и пространства» конца 1960-х годов, а также к перцептивным экспериментам Грэма 1970-х годов. Некоторые работы Элиассона выглядят как ремейки ключевых произведений того десятилетия: так, «Комната для одного цвета» и «Комната в 360 градусов для всех цветов» (обе — 2002) отсылают к «Желтой треугольной комнате» (1973) и «Коридору зеленого света» (1971) Наумана. Это возвращение к стратегиям 1970-х годов отчасти объясняется убеждением Элиассона, что инициированный тогда проект дематериализации актуален по сей день (поскольку в 1980-е годы произошло лишь возвращение к объектам, наводнившим арт-рынок), а отчасти — его идеей, согласно

которой хронологическая дистанция открывает возможность для более нюансированного прочтения этих работ, особенно в плане предложенного ими понимания зрителя. Вместо того чтобы исходить из идеи некоего «нейтрального» и, следовательно, универсального субъекта, Элиассон рассматривает свои работы как «автопортрет зрителя»⁶⁸. Его акцент на непрескриптивной индивидуальности наших реакций заметен в названиях его работ, часто напрямую обращающихся к зрителю: «Ваше интуитивное окружение **versus** ваша окруженная интуиция» (2000), «Ваше естественное обнажение наоборот» (1999), «Ваше безветренное расположение» (1997). «Вы» указывает на первичность (и уникальность) индивидуального опыта — тогда как предшественники Элиассона исходили из определенного предустановленного типа воплощенного зрителя (и его реакции).

Элиассон известен прежде всего использованием «природных» материалов (воды, воздуха, земли, льда, света) в зрелищных, но при этом низкотехнологичных инсталляциях, намеренно обнажающих собственное устройство: так, в «Красоте» (1993) мельчайшие капли из перфорированного шланга падают вниз, образуя жидкий занавес, освещаемый фонарями, свет которых вызывает радугу. В работе «Ваше интуитивное окружение **versus** ваша окруженная интуиция» эффект неба, меняющегося по мере движения облаков на фоне солнца, воссоздается с помощью электронного регулятора, меняющего яркость света через неравные промежутки, причем лампы не спрятаны, так что нам виден весь механизм произведения. Элиассон предлагает комментарий к тому, как мы воспринимаем сегодня природу (чаще опосредованно, чем напрямую), но тот факт, что идея опосредованности заключена в форму инсталляции (медиума, делающего упор на непосредственности), парадоксален. Отражением этого служит реакция зрителей на его работы: когда в галерее Тейт-Модерн демонстрировался проект «Погода» (2003), огромная инсталляция, залившая Турбинный зал галереи резким и порождающим туман желтым светом, можно было наблюдать странное зрелище: посетители растягивались на полу и загорали под искусственным солнцем Элиассона.

Однако Элиассон утверждает, что отсылки к «природе» в его произведениях не носят характер инвайронменталистской критики; скорее, природа здесь означает нечто «естественное» в самом широком идеологическом смысле — то, что воспринимается как должное. При всех чувственности и зрелищности работ

■ 1

Элиассона они, по утверждению с самого художника, представляют собой такую форму критики институций. Эта критика, что примечательно, направлена уже не на буквальные физические параметры белого куба или ту власть, которую он символизирует (как в работах Ашера и Грэма), а на предлагаемую им «естественную» презентацию объектов:

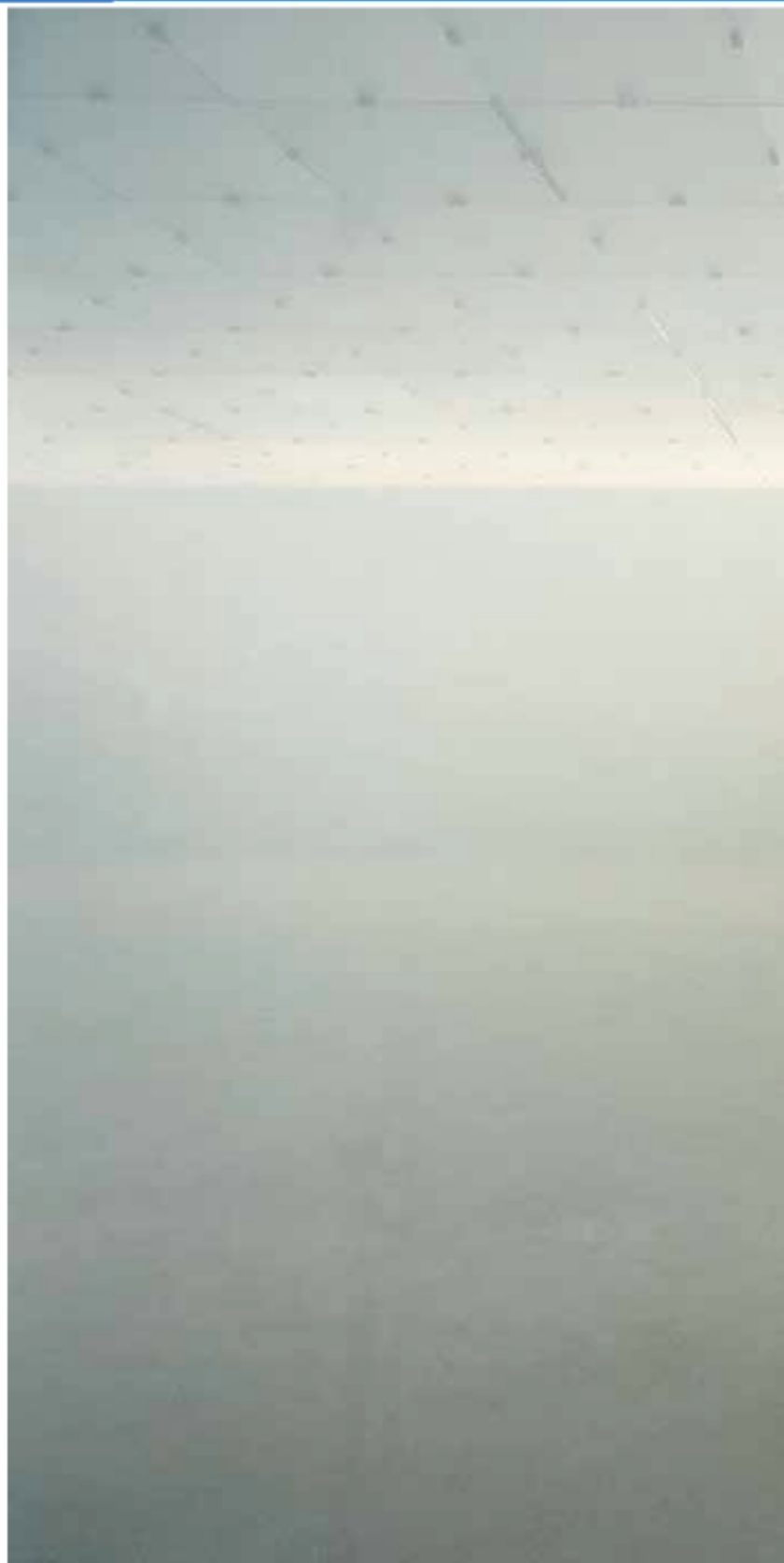
Я думаю, что музей, исторический или современный, слишком часто похож на «Шоу Трумана». Зрителя обманом заставляют закрывать глаза на тот факт, что музей уходит от ответственности, заключающейся в том, чтобы выявить свою идеологию презентации. Или, если говорить прямо: большая часть институций не позволяют зрителям видеть себя видящих⁶⁹.

Обеспечение опыта обостренного осознания не только произведения, но и нашей собственной позиции по отношению к институции рассматривается Элиассоном (вслед за его предшественниками, представителями искусства «света и пространства») как моральная и социальная ответственность. В отличие от бизнеса, который предлагает опыт на продажу, художественные институции, считает он, должны «выявлять политику условий опыта <...> [дабы] они не подчинялись коммодификации наших чувств с использованием тех же техник манипуляции»⁷⁰. В масштабной серии инсталляций для Дома искусств в Брегенце под названием

- 38 «Опосредованное движение» (2001) Элиассон представил определенный сенсорный «ландшафт» или «среду» на каждом из четырех ярусов музея: ряд поленьев с пророщенными грибами, покрытую ряской водную поверхность с деревянным понтоном, платформу, с уклоном засыпанную утрамбованной землей, канатный мост, пересекающий заполненное туманом помещение. Скошенный земляной пол заставлял посетителей балансировать (примерно как в «Акустической стене» Наумана), и эта физическая дестабилизация должна была пробудить сомнения относительно власти музея, «естественным» образом закодированной в этом пространстве.

Можно было бы возразить, что в таких инсталляциях Элиассон всего лишь в более или менее зрелищном ключе трансформирует пространство галереи: критика оперирует на столь неуловимом и метафорическом уровне, что установить ее связь с нашим опытом восприятия инсталляции крайне сложно. Это расхождение особенно заметно в проекте «Погода», где институциональный анализ ограничивается каталогом: серия интервью с персоналом Тейт-Модерн призвана сделать более прозрачным

■ 38 Олафур Элиассон. Опосредованное движение. Кунстхаус Брегенца. Март — июнь 2001





modus operandi музея. Существенно, однако, что требование перемен, с которым выступает Элиассон, касается не внешних условий (например, музейной инфраструктуры), а того, «как мы видим и позиционируем себя по отношению к этой внешней **материи**». Отсюда — важное различие между его работами и работами его предшественников в искусстве 1970-х годов: вместо того чтобы пытаться низвергнуть систему путем обращения к ее структуре, Элиассон хочет изменить наше **восприятие** этой системы, начиная с отдельного человека, поскольку «изменение исходной точки зрения неизбежно должно привести к тому, что и всё остальное изменит свой вид». Подобно многим своим современникам (таким, как Карстен Хёллер), Элиассон выражает «возрожденную веру в потенциал субъективной позиции». Это означает важный сдвиг по сравнению с антигуманистским и «структуралистским» мышлением более ранних представителей критики институций, включая Бюрена и Ашера. Обращаясь к субъективному моменту восприятия, Элиассон стремится не столько активизировать зрителей, сколько выработать у них критическую позицию.

Здесь наблюдается возвращение к проблематике, рассмотренной в предыдущей главе: новая волна интереса к прямой интеграции и активизации зрителя в противовес убаюкивающим эффектам массмедийных развлечений, а также к дезориентации и децентрации. И то и другое выдвигает на первый план непосредственный зрительский опыт, поскольку считается, что ни одна из этих операций (ни активизация, ни децентрация) не может быть реализована в рамках опосредованного опыта восприятия фотографий, журналов, видео или слайдов. Предполагается, что искусство инсталляции выявляет «истинную» природу человеческого бытия в мире — в противовес «ложной» или иллюзорной позиции субъекта, которую предлагает наш опыт восприятия живописи, кино и телевидения. Но эта идея не является исключительной прерогативой искусства после 1960-х годов. Хотя минималистская выставочная инсталляция сыграла ключевую роль в развитии искусства инсталляции в целом, важные прецеденты буквалистского, несимволического использования материалов обнаруживаются в текстах и экспозициях Эль Лисицкого (1890–1941).

В 1923 году, в рамках Берлинской художественной выставки, Эль Лисицкому был предоставлен небольшой зал, но он не стал использовать его для конвенционального экспонирования своих

рисунков на бумаге. Поскольку все шесть поверхностей этого помещения, то есть потолок, пол и четыре стены, потенциально могли стать частью выставки, Лисицкий вместо этого включил эти архитектурные элементы в единую экспозицию. Развесив на стенах окрашенные рельефные формы, Лисицкий вовлекал зрителей в выставочное пространство и побуждал их к динамичному движению внутри него, в соответствии с заданной последовательностью визуальных стимулов⁷¹. Необходимость для зрителей постоянно перемещаться в пространстве была понята им как практический императив, определяющий любую выставку.

- 39 В статье «Комната проунов», написанной как сопровождение к экспозиции 1923 года, Лисицкий выступает за новое понимание трехмерного пространства, а его терминология предвосхищает идеи Мерло-Понти о воплощенном, телесном видении. Пространство, согласно Лисицкому, это «не то, на что смотрят через замочную скважину», а то, что окружает зрителя. Отвергая ренессансный «перспективный конус», который фиксирует зрителя в одной привилегированной позиции, Лисицкий настаивает, что «пространство существует не только для глаза: оно не картина, **мы хотим жить в нем**»⁷². Согласно Лисицкому, стена, выступающая как нейтральный носитель, сама должна быть мобилизована как неотъемлемый элемент композиции: «Мы отвергаем пространство как раскрашенный гроб для наших живых тел»⁷³.

■ 39 Эль Лисицкий. Комната проунов. 1923 (реконструкция 1965 года). Музей ван Аббе, Эйндховен



Отождествление Лисицким декоративных стен со смертью предвосхищает множество авангардных жестов, направленных против стерильности белых залов. Однако важно понимать, что Лисицкий, в отличие от позднейших художников, не восстает против идеологии институционального пространства; скорее он стремится к практическому, утилитарному пересмотру традиционной перспективы с намерением лишить пространство статуса пикториальной абстракции и сделать его реальной ареной для действий каждого субъекта. Предполагалось, что пространство, предназначенное исключительно для глаза, словно заглядывающего в «замочную скважину», то есть перспективизм традиционной живописи, синонимично самодовольному буржуазному созерцанию, в рамках которого «реальная жизнь» обзревается с безопасной, отстраненной и беспристрастной дистанции. Аксонометрическое пространство, используемое Лисицким в его проунах, должно было заместить перспективу с ее структурными ограничениями, перспективу, которая закрепляет за зрителем единственную точку зрения, помещая его на определенном расстоянии перед картиной⁷⁴. Что важнее всего, эти работы рассматривались Лисицким не как «очередная декоративная заплата» для стен дома или галереи, а как «диаграммы действия, оперативные графики стратегии, освоение которой позволит изменить общество и выйти за пределы картинной плоскости»⁷⁵. Подобно более поздним представителям искусства инсталляции, приравнивавшим активную зрительскую позицию к политической вовлеченности, Лисицкий мыслил «Комнату проунов» не просто как архитектурную конструкцию, украшенную рельефами, или опыт по объединению дизайна интерьера со скульптурой, а как проект активизации и вовлечения зрителя в повседневную жизнь и политику.

1 Lissitzky E. Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923 // El Lissitzky 1890–1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, Art Data, 1990. P. 35.

2 Carsten Holler: Register. Milan: Fondazione Prada, 2000 (без пагинации). Дальнейшие цитаты Хёллера приводятся по этому изданию.

3 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. СПб.: Наука, 1999. С. 4П.

4 Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. О. Шпараги, под ред. Т. Щигловой. Минск: Логвинов, 2006. С. 194.

5 Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. А. Густыря. М.: Искусство, 1992. С. 38.

6 Fried M. Art and Objecthood [1967] // M. Fried. Art and Objecthood. Essays and Reviews. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998. P. 155, 153.

7 Хотя ассоциации с театром часто возникают в случае

с искусством инсталляции того типа, который строится по принципу «сцены сна» и речь о котором шла в предыдущей главе, важно заметить, что для Фрида театральность имеет отношения не к сценическому аспекту инсталляции, а скорее к той роли, которую мы оознанно «исполняем» в ее пространстве. В связи с этим стоит напомнить, что Роберт Моррис выступал вместе с хореографом Саймоном Фордом, а одна из его наиболее ранних минималистских

скульптур, представляющая собой четырехгранный столб («Без названия»), использовалась в перформансе 1961 года.

8 Krauss R. Allusion and Illusion in Donald Judd // *Artforum*. May 1966. P. 25.

9 Krauss R. Double Negative: A New Syntax for Sculpture // R. Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. London: The Viking Press, 1977. P. 267. Все последующие цитаты из Краусс — из этой главы ее книги.

10 Эта связь также была установлена Мерло-Понти. В статье «Связи ребенка с другими» (1960) он осыпается на эксперимент, поставленный в США, в рамках которого психологически «ригидные» субъекты демонстрировали склонность к «черно-белым ответам» и «очень сильные социальные и расовые предрассудки». Следовательно, существовала прямая связь между «психологической ригидностью как модусом отношения к себе и другим» и восприятием как таковым: субъекты, способные воспринимать неоднозначно («один и тот же рисунок куба видится то с одной, то с другой точки зрения»), одновременно с наибольшей вероятностью демонстрировали либеральный и толерантный взгляд на политику и общество. Вопросы, задаваемые субъектам в этом эксперименте, прямо касались социальных проблем, которые приходили в голову в конце того десятилетия: «Девочек следует учить лишь тому, как вести домашнее хозяйство», «Необходимо депортировать всех беженцев, а их работу отдать ветеранам», «Есть лишь один способ делать что-то правильно» (Merleau-Ponty M. *The Child's Relations with Others* // M. Merleau-Ponty. *The Primacy of Perception*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. P. 101-105).

11 Morris R. Notes on Sculpture, Part 2 // R. Morris. *Continuous Project: Altered Daily*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1995. P. 16.

12 Judd D. Reviews // *Arts Magazine*. February 1965. P. 54. Дэн Флейвин также настаивал на том, что его выставки не следует

рассматривать как инвайронменты, поскольку это слово подразумевает «жилую среду и, возможно, приглашение расположиться с комфортом». Flavin, Dan. Some other comments ... more pages from a spleenish journal // *Artforum*. December 1967. P. 23.

13 Цит. по: Claser B. Conversation with Frank Stella and Donald Judd // *Art News*. September 1966. P. 55-61.

14 Lippard L. Four Environments by New Realists // *Artforum*. March 1964. P. 19.

15 Morris R. Notes on Sculpture, Part 2. P. 15 (курсив мой. — К. Б.).

16 Тонкое различие между «сайт-специфичным» и «сайт-обусловленным» произведением искусства в понимании Ирвина заключается в том, что первое, хотя и создается в расчете на определенную ситуацию экспонирования, диктующую параметры этого произведения, тем не менее обладает некоторым самостоятельным качеством, опирающимся на авторский стиль (примером служат скульптуры Ричарда Серры), тогда как второе полностью определяется контекстной ситуацией своего местоположения и никоим образом от нее неотделимо (см.: Irwin R. *Being and Circumstance: Notes Toward A Conditional Art*. Larkspur Landing: The Lapis Press, 1985. P. 23-29). — Примеч. пер.

17 См.: Wortz M. Surrendering to Presence: Robert Irwin's Esthetic Integration // *Artforum*. November 1981. P. 63.

18 Цит. по: Weschler L. Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin. Berkeley: University of California Press, 1982. P. 153.

19 Цит. по: Weschler L. Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees. P. 174.

20 Цит. по: Transparency, Reflection, Light, Space: Four Artists. Berkeley, CA: UCLA Art Galleries, 1971. P. 88.

21 Цит. по: Robert Irwin. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1975. P. 11.

22 Цит. по: Robert Irwin. Los Angeles: Museum

of Contemporary Art; New York: Rizzoli International Publications, 1993. P. 173.

23 В этой работе (а также в созданной несколько ранее в рамках выставки «Появляющийся/исчезающий образ/объект» в Музее округа Ориндж в Санта-Фе) Ашер использовал взятый напрокат компрессор для создания воздушной завесы — устройство, которое обычно применяется в мясоразделочных цехах как способ воспрепятствовать проникновению в помещение мух. — Примеч. пер.

24 Asher M. *Writings 1973-1983 on works 1969-1979*. Halifax, NS: Nova Scotia College of Art and Design / Museum of Contemporary Art, 1984. P. 8. Следует заметить, что соавтором текстов в этой книге является левый историк и теоретик искусства Бенджамин Х.Д. Бухло.

25 «Яркость света, цвет и тени менялись в зависимости от положения солнца в небе. Отраженный свет имел желтый оттенок из-за не вполне белого цвета интерьера. В ночное время в интерьер проникал свет фонарей, которые освещали инсталляцию слабым синеватым светом <...> Звук исходил из таких источников, как уличное движение, люди, проходившие мимо галереи, и посетители и инсталляции <...> Поскольку входная дверь была снята, инсталляция напрямую вентилировалась с улицы и поэтому оказалась подвержена погодным изменениям» (Asher M. *Writings 1973-1983 on works 1969-1979*. P. 38).

26 «Треугольные формы были выбраны в противовес привычному архитектурному окружению произведения искусства <...> Произвольность, с которой элементы экстерьера проникали в треугольные помещения, была столь же важна для работы, как и материальная конструкция инсталляции, хотя бы в качестве противовеса формальному господству инсталляции над этими элементами» (Asher M. *Writings 1973-1983 on works 1969-1979*. P. 38-42).

27 Ibid. P. 30. Так, инсталляция Ашера в рамках групповой

выставки «Пространства», состоявшейся в нью-йоркском Музее современного искусства (MoMA), была изолирована звукопоглощающими панелями со всех шести сторон, включая пол, и зрителям нужно было разуться перед входом в нее. Помещение поглощало звук в разной степени, в зависимости от местоположения зрителя. По словам одного из обозревателей, «мельчайшие световые и звуковые стимулы приводят субъекта в подвешенное состояние. Если он перемещается в белом полумраке медленно, он может испытать головокружение и ощущение дезориентации. Толстое ковровое покрытие и звукопоглощающие стены и потолок не позволяют субъекту ощутить привычный отклик на его перемещения» (Ashton D. *New York Commentary // Studio International* March 1970. P. 118).

26 Merleau-Ponty M. *The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences* [1956] // M. Merleau-Ponty. *The Primacy of Perception*. P. 25.

29 От англ. *penetrable* (проницаемый). — Примеч. пер.

30 Oiticica H. *About the Hunting Dogs Project* [1961] // Dercon C. (ed.). *Hélio Oiticica. Rotterdam: Witte de With Centrum voor Hedendaagse Kunst*, 1992. P. 57.

31 Цит. по: *Cuy B. Hélio Oiticica: Reverie and Revolt // Art in America*. January 1989. P. 177. В похожей работе под названием «Проект „Фильтр“ для Карлоса Вергары» [1972] зрители попадали в лабиринт, сконструированный из дерева и цветных пластиковых панелей, перемещались по нему, раздвигая занавесы из различных тканей, и в конце получали стакан свежевыжатого апельсинового сока, который могли выпить, слушая радио или смотря телевизор.

32 Oiticica H. *General Scheme of the New Objectivity* [1967] // Dercon C. (ed.). *Hélio Oiticica*. P. 116.

33 «Это направлено против всякого подавления, общественно-индивидуального, — любых застылых и устаревших форм управления или структур общественной власти» (Oiticica, Hélio.

Position and Program [1966] // Dercon C. (ed.). *Hélio Oiticica*. P. 103. Этот текст важен тем, что в нем Ойтисика начинает акцентировать внимание на политическом потенциале партиципаторного искусства.

34 Oiticica H. *Appearance of the Supra-sensorial* [1967] // Dercon C. (ed.). *Hélio Oiticica*. P. 130.

35 Oiticica H. *Notes on the Parangolé* // Dercon, Chris (ed.). *Hélio Oiticica*. P. 93.

36 Цит. по: *Rian J. Vito Acconci // Flash Art International*. Jan/Feb 1994. P. 84. Есть тонкое различие между этой позицией и позицией Ойтисики, который рассматривал обострение чувственного восприятия как форму сопротивления закону.

37 Цит. по: *Prince R. Vito Acconci // Bomb Magazine*. Summer 1991. P. 53.

38 «Тот, кто слева от меня... Теперь я делаю это с тобой... Я касаюсь твоих волос... Моя рука скользит по твоей спине... Я касаюсь твоего зада» (Acconci V. «Seedbed» statement, из архива галереи Барбары Глэдстоун).

39 Аккончи, цит. по: *Prince R. Vito Acconci*. P. 55.

40 Аккончи, заметки о перформансе «Команда»; цит. по: *Vito Acconci: a retrospective, 1969 to 1980*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1980. P. 20.

41 Вито Аккончи в интервью Марии Линд и Сине Наджафи: *Vito Acconci Interviewed // Index*. 1996. P. 70; *Vito Acconci: interview with Robin White // View*. 1979. Vol. 2, nos. 5-6. P. 10, 16.

42 Аккончи, заметки о «Человеко-машине»; цит. по: *Melville S. How Should Acconci Count for US? // October*. Fall 1981 (No. 18). P. 85.

43 Взято из названия статьи Марши Такер. См.: *Tucker M. PheNAUMANology // Artforum*. December 1970. P. 38-44.

44 Аккончи; цит. по: *Prince R. Vito Acconci*. P. 54.

45 *Krauss R. Video: The Aesthetics of Narcissism // October*. 1976. №1. P. 51-64.

46 Брюс Науман, цит. по: *De Angelus M. Interview with Bruce Nauman // Nauman B. Please pay attention please: Bruce*

Nauman's words / Ed. by Janet Kraynak. Cambridge, Mass; London, 2003. P. 264.

47 «Я использовал широкоугольный объектив, и он был расположен над зрителем и позади него, когда тот входил в коридор, так что зритель был удален от себя, как бы дважды удален. Когда он шел, его изображение снималось сверху и сзади, и поскольку широкоугольный объектив менял скорость, с которой он удалялся от камеры, то, когда он делал шаг, его изображение на экране делало двойной шаг. (Ibid. P. 264).

48 Sharp W. *Interview with Bruce Nauman // Nauman B. Please pay attention please*. P. 151.

49 Брюс Науман. Цит. по: *De Angelus M. Interview with Bruce Nauman*. P. 264.

50 Похожий эффект разобщения достигался в работе «Коридор с зеркалом и белыми лампами» (1971): один критик вспоминал, как, идя по коридору, наткнулся в конце него на собственное зеркальное отражение с отрезанной головой: «шок от вида своего обезглавленного образа», по его словам, был самым обезоруживающим моментом работы (Sharp W. *Interview with Bruce Nauman*. P. 134).

51 Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. С. 214-215.

52 «Я считал, что искусство должно заниматься процессом восприятия (и оптикой) художника и зрителя» (Дэн Грэм; цит. по: *Pelzer B., Francis M., Colomina B. Dan Graham*. London: Phaidon Press, 2001. P. 15).

53 *Graham D. Two-Way Mirror Power*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999. P. 62, 143-144.

54 Ibid. P. 144.

55 Грэм; цит. по: *Forum International* September 1991. P. 74.

56 *Graham D. Two-Way Mirror Power*. P. 145. По словам Грэма, он прочитал статью Лакана «Стадия зеркала» уже после того, как начал использовать зеркала и другие отражающие поверхности в своих работах, но воспринял этот текст как подтверждение своих идей. См.: *Huber H. D. (ed.). Dan Graham: Interviews*.

Ostfildern: Cantz Verlag 1997.
 P. 17; Pelzer B. Vision in Process // October. Winter 1979 (№10).
 P. 105–119.
 57 Брайан Хэттон, цит. по: **Graham D.** Two-Way Mirror Power. P. 145.
 58 **Graham D.** Two-Way Mirror Power. P. 158. Предполагается, что пространством «самозабвения» служит не только традиционная станковая живопись, но и кино. Подробнее эта тема обсуждается ниже.
 59 Ibid. P. 155–156. В этом контексте даже самые простые строительные материалы, используемые скульпторами-минималистами (сталь, кирпичи, светодиодные ленты), не могут считаться действительно «буквальными» и лишенными референций.
 60 В этом отношении Грэм чувствовал родство работам Жан-Люка Годара, в особенности тому методу, который был использован им в фильме «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1967). Грэм посмотрел этот фильм после создания «Домов для Америки» (1966–1967) и моментально понял, что Годар проводит похожую аналогию между загородным жилым строительством, формалистической эстетикой и капитализмом.
 61 **Graham D.** Two-Way Mirror Power. P. 77.
 62 **Graham D.** Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965–1990. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1993. P. 190.
 63 **Graham D.** Cinema, 1981 // **Moire C.** (ed.). Dan Graham. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. P. 138. Статья Метца об идентификационных механизмах кино была впервые опубликована на английском в: Screen. Summer 1975. P. 14–76.
 64 **Metz C.** The Imaginary Signifier; цит. по: **Moire C.** (ed.). Dan Graham. P. 136.
 65 В «Штази-сити» (1997) и «Гамме» (1999) Джейн и Луизы Уилсон невозможно следить за происходящим на четырех экранах одновременно: в соответствии с темой работы, посвященной институциональному контролю и надзору,

мы испытываем тревогу в этом пространстве, словно оно смотрит на нас. Подобным же образом четырехканальная видеоинсталляция Сьюзен Хиллер «Развлечение» (1990) предлагает физически дезориентирующий монтаж сцен из кукольного театра «Панч и Джуди»: образы перемещаются с одной стены на другую, атакуя зрителя со всех сторон, и нет такого идеального места, с которого можно было бы увидеть целое. Подобно «Кино» Грэма, эти инсталляции помещают зрительский опыт в комплексную социальную ситуацию: когда мы перемещаемся, чтобы «ухватить» все четыре проекции, мы загораживаем обзор другим зрителям, а они, в свою очередь, загораживают наш. Каждый зритель оказывается включенным в работу, подобно тому как мы включены в общество и культуру в целом.
 66 Например, Джудит Батлер пишет: «Кроме того, концепция „субъекта“ у Мерло-Понти проблематична в силу его абстрактного и анонимного статуса, будто описываемый субъект универсален или структурирует всех реально существующих субъектов. Лишенный гендера, этот субъект, как предполагается, характеризует все гендеры. С одной стороны, это допущение обесценивает гендер как релевантную категорию в описании жизненного телесного опыта. С другой стороны, поскольку описываемый субъект напоминает сформированного культурой мужского субъекта, он концентрирует маскулинную идентичность как модель человеческого субъекта, тем самым обесценивая уже не гендер, а женщин» (Butler J. Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau-Ponty's The Phenomenology of Perception // **Allen J., Young I. M.** (eds). The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy. Bloomington, Indianapolis Indiana University Press, 1989. P. 98.
 67 **Мерло-Понти М.** Оку и дух. С. 14.
 68 **Jones K.** The ontology of immateriality // Seamless

[catalogue]. Amsterdam: Stichting De Appel, 1998.
 69 Олафур Элиассон; цит. по: **Rosenberg A.** Ólafur Eliasson — Beyond Nordic Romanticism // Flash Art. May — June 2003. P. 110. Дальнейшие цитаты из Элиассона, за исключением специально отмеченных случаев, взяты из этой статьи.
 70 Важно отметить, что Лисицкий по-прежнему рассматривал каждый рельеф как самостоятельное произведение искусства и в своем «Перечне проунов» упоминает каждую работу отдельно.
 71 **Lissitzky E.** Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923 // **El Lissitzky 1890–1941**. P. 35.
 72 Ibid. P. 35 (курсив мой. — К. Б.).
 73 Ibid. P. 36.
 74 Ив-Ален Буа красноречиво подчеркивает это различие: «Перспектива — это Медуза, она превращает зрителя в камень <...> аксонометрия — это Пегас, крылатый конь, рожденный из крови Горгоны» (**Bois Y.-A.** Axonometry, or Lissitzky's mathematical paradigm // **El Lissitzky 1890–1941**. P. 31.
 75 Ibid. P. 32–33.

миметическое

поглощение

Он уподобляется, но не какой-то конкретной вещи, а просто уподобляется¹. **Роже Кайуа**

Темнота

Вряд ли среди нас найдется кто-то, кому не доводилось ночью, в момент засыпания, ощущать, как сознание покидает его, а тело окутывает темнота, похожая на мягкое черное облако. Однако в эпоху вездесущего электрического освещения мы редко переживаем темноту как всепоглощающую сущность. Даже по ночам уличные фонари и фары автомобилей проникают сквозь щели между шторами, позволяя что-то видеть. Оказываясь в крошечной тьме инсталляции, мы получаем редкий шанс пережить ощущение тотальной, всепоглощающей темноты. В большинстве музеев, выставляющих современное искусство, встреча с подобными пространствами становится всё более привычной. Мы оставляем позади ярко освещенный белый зал и вступаем в темный коридор, который петляет и поворачивает, не давая пробиться свету. Пока мы пытаемся нащупать стену, надежность которой поможет нам сориентироваться, мрак словно давит нам на глаза. Даже когда становится виден свет видеопроекции, образующей ключевой элемент работы, мы всё еще напряженно пытаемся определить положение нашего тела по отношению к окружающей нас темноте.

Опыт, который возникает у зрителя благодаря таким инсталляциям, прямо противоположен опыту минималистской скульптуры и постминималистской инсталляции. Вместо того чтобы обострять осознание нами собственного воспринимающего тела и его физических границ, эти темные инсталляции

■ 40 Лукас Самарас. Комната № 2, или Зеркальная комната. 1966. Художественная галерея Олбрайта — Нокса, Буффало, Нью-Йорк



предлагают нам раствориться; они как будто вытесняют или упраздняют наше чувство самих себя — пусть лишь на время, — погружая нас в темноту, насыщенную цветом, или преломляя наш образ в бесконечности зеркальных отражений. Постминималистские инсталляции неизменно представляют собой пространства света, в которых физические границы тела устанавливаются и подтверждаются через их отношение к воспринимаемым координатам данного пространства. В противоположность этому, в тех работах, о которых пойдет речь ниже, возможность определить свое положение по отношению к пространству сведена к минимуму, поскольку это пространство затемнено, запутано и неуловимо.

Во всепоглощающей темноте не существует «местоположения»: я не представляю, где «я», поскольку между внешними объектами и мной нет осязаемого пространства. Это не означает, что в темноте я переживаю «пустоту»: напротив, контакты, когда они случаются, неожиданны и слишком заметны; вспомним о том, что предметы в темной комнате всегда становятся более неудобными, громоздкими, выпирающими. Но до тех пор, пока мы не наткнемся на кого-нибудь или что-нибудь, мы можем двигаться во мраке вперед и назад, не получая никаких подтверждений того, что мы движемся. В своем крайнем проявлении эта невозможность ориентироваться может даже вызвать вопрос о том, уместно ли в данных обстоятельствах говорить о «самосознании». Вхождение в такую комнату может привести к осознанию своего тела, но лишь в качестве утраты: мы не чувствуем собственных границ, рассеивающихся в темноте, и начинаем сливаться с пространством.

Вышеприведенные соображения многим обязаны французскому психиатру Эжену Минковскому, который в своей книге «Проживаемое время» (1933) убедительно показывает, что дневной свет характеризуется «дистанцией, протяженностью и полнотой», в то время как в ночной темноте есть что-то более «личное», поскольку, вместо того чтобы держать дистанцию, она скорее **завладевает** телом: «Чернота ночи, крошечная тьма не находится передо мной; она полностью окутывает меня, проникает в мое естество, она соприкасается со мной гораздо интимнее, чем прозрачность визуального пространства»². Минковский рассматривает конкретный случай шизофрении и показывает, что ощущение пациентом того, что пространство «проникает» в него и растворяет его в себе, может

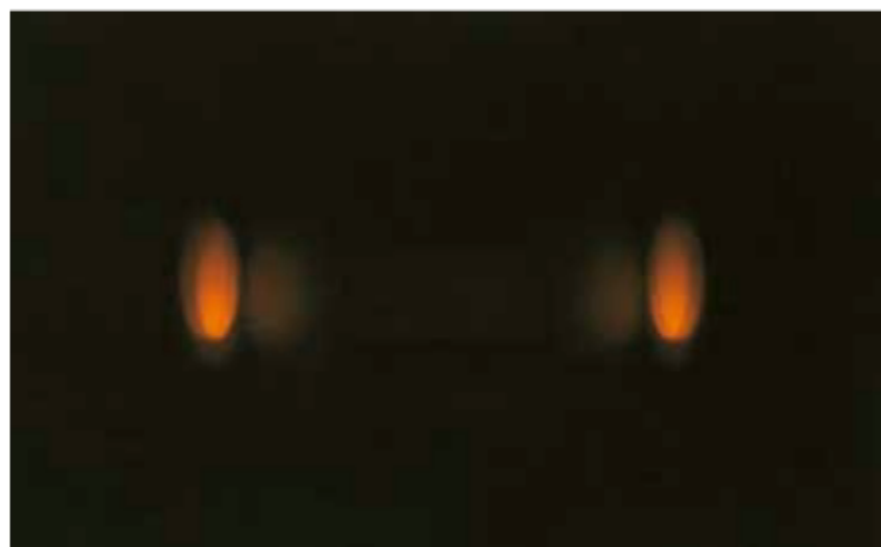
служить важнейшей характеристикой нашего переживания темноты:

[погруженное в темноту пространство] не разворачивается передо мной, а непосредственно прикасается ко мне, окутывает меня, заключает в свои объятия, а то и полностью пронизывает, проходит сквозь меня; можно сказать, что пока Я проницаемо для тьмы, оно непроницаемо для света. Я не утверждает себя по отношению к темноте, а смешивается с ней, становится с ней чем-то единым³.

Идеи Минковского были подхвачены французским теоретиком Роже Кайуа (1913–1978), который в своей статье «Мимикрия и легендарная психастения» (1935) анализирует феномен камуфляжа или мимикрии у насекомых⁴. Отмечая, что шанс стать добычей хищников у мимикрирующих насекомых не меньше, чем у немимикрирующих, Кайуа приходит к выводу, что в действительности феномен камуфляжа связан с нарушением «устойчивых отношений между личностью и пространством»⁵. Мимикрия у насекомых описывается Кайуа как «искушение пространством», как уподобление окружающей среде, проистекающее из **тяги** одушевленного к слиянию с неодушевленным. Как и в случае переживания человеком темного пространства, мимикрирующее насекомое, согласно Кайуа, децентрировано: оно больше не ощущает себя источником системы пространственных координат, и его осознание собственной сущности, отличной от внешнего окружения, начинает разрушаться. Мимикрирующее насекомое не знает о своем местоположении и потому деперсонализировано: «Он уподобляется, но не какой-то конкретной вещи, а просто **уподобляется**»⁶. Рассуждения Кайуа определенно несут отпечаток влияния теории Фрейда о влечении к смерти, в которой он постулирует инстинкт отвода либидо, другими словами, желание вернуться в наше первичное биологическое состояние неодушевленного объекта. Теория Фрейда сложна и противоречива — хотя бы потому, что «высвобождение» работы влечения к смерти может переживаться и как нечто приятное, и как неприятное, — но сама идея инстинктивного самоотречения имеет ключевое значение для опыта миметического поглощения, порождаемого у зрителя работами, о которых пойдет речь в этой главе. Дуализм влечений к жизни и к смерти, как и дуализм сознательной и бессознательной психической деятельности, рассматривался Фрейдом как источник дестабилизации рационального субъекта эпохи Просвещения.

Заблудившийся в свете дня

Во многих инсталляциях американского художника Джеймса Таррелла (род. 1943), которые он создает с конца 1960-х годов, зрители проходят по дезориентирующему, черному как смоль коридору, поглощающему весь остаточный дневной свет, и в итоге попадают в более просторное и еще более темное пространство, пронизанное глубоким цветом. Этот цвет усиливается (и даже меняет оттенок), когда палочки и колбочки наших глаз привыкают к сгустившейся темноте — процесс, который может растянуться минут на сорок. Следовательно, довольно долгое время мы не можем ни определить границы комнаты, в которой находимся, ни увидеть собственное тело, ни отделить внешние цвета и формы от тех, которые возникают словно внутри наших глаз. В некоторых самых темных работах Таррелла — таких, как «Клин III» (1969), — мы видим яркий темно-синий клин света за неким объектом, который кажется чем-то вроде белого помоста, но зона между нашим телом и этим световым пространством непроницаемо темна. В его серии работ под общим названием «Разделение пространства», например в «Тени Земли» (1991), темная комната освещена лишь двумя тусклыми прожекторами; комната кажется пустой, если не считать святящегося прямоугольника на дальней стене. Когда мы приближаемся к этому прямоугольнику, его окраска кажется непрозрачной, но всё-таки слишком эфемерной, чтобы обладать плотностью. Если мы попытаемся прикоснуться к этому окрашенному блоку света, наши неуверенно протянутые руки пройдут **сквозь** предполагаемую поверхность и погрузятся в неограниченный объем цветного



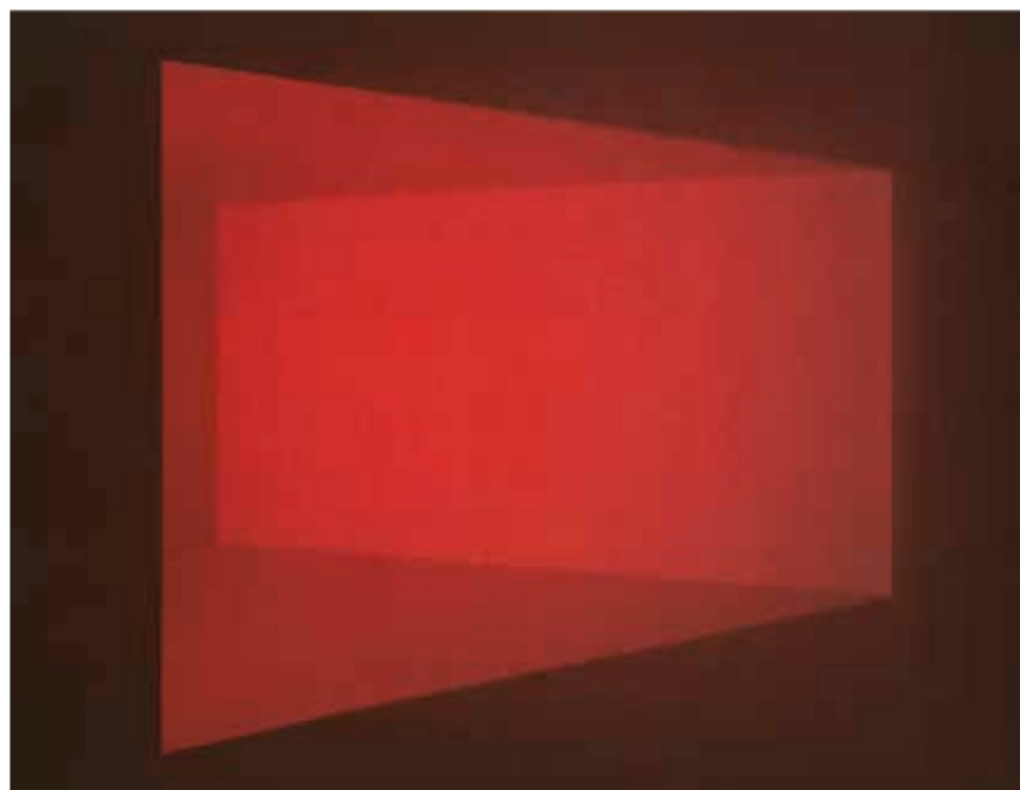
■ 41 Джеймс Таррелл. Микроэлементы. 1990. Инсталляция в галерее Хейворд, Лондон. 1993

тумана — одновременно разочаровывающее и захватывающее открытие. Стоя перед такими цветовыми полями, мы физически погружаемся в насыщенную, густую атмосферу окрашенного света, почти осязаемую в своей плотности.

Джеймс Таррелл обычно рассматривается как образцовая фигура движения «Свет и пространство», о котором шла речь во второй главе. Как и другие современные ему представители постминимализма с Западного побережья (Роберт Ирвин, Мария Нордман, Брюс Науман), он испытал влияние минимализма, который с помощью упрощенных и буквальных форм подталкивал зрителя к обостренному осознанию восприятия как телесного и взаимосвязанного с окружающей средой явления. Соответственно, в интерпретациях инсталляций Таррелла обычно преобладает представление об этих работах как объектах перцептивного исследования, подобных минималистским скульптурам Морриса или Андре, что опирается на утверждения самого Таррелла, по словам которого «восприятие является объектом и целью» его искусства⁷. Гораздо меньше внимания уделяется тому обстоятельству, что его инсталляции фактически подрывают авторефлексивность феноменологического восприятия. Работы Таррелла не столько удерживают восприятие зрителя в рамках «здесь» и «сейчас», сколько представляют собой места изъятия, останавливающие время и удаляющие нас от мира. Хотя эти инсталляции включают в себя свет и материализуют его как осязаемую сущность, они вместе с тем устраняют всё, что можно назвать «объектом», расположенным отдельно от нас. Таррелл описывает эти работы как ситуации, где «воображаемое видение встречается с внешним видением, где трудно провести грань между тем, что видится изнутри, и тем, что видится снаружи»⁸. Этот пограничный статус радикально отличается от обостренной авторефлексивности, к которой побуждает минималистская скульптура: работы Таррелла не заставляют нас «увидеть себя смотрящими», поскольку, как замечает Жорж Диди-Юберман, «в самом деле, как бы я смог наблюдать за собой, если бы утратил ощущение пространственных границ?»⁹

Миметическая элизия субъекта и окружающей среды хорошо отражена в отзывах на выставку Таррелла, прошедшую в 1976 году в Городском музее Амстердама, где он объединил анфиладу из четырех выставочных залов в одну инсталляцию под названием «Архирит»¹⁰. Эта работа создана по результатам исследования, сделанного им совместно с Робертом Ирвином

в 1969 году, во время их участия в программе «Искусство и технология» Музея искусств округа Лос-Анджелес. Они экспериментировали с перцептивными эффектами ганцфельда (однородного зрительного поля) и его акустического эквивалента, безэховой камеры. «Архирит» состоял из четырех следовавших друг за другом ганцфельдов: белые комнаты воспринимались зрителем как ряд разноокрашенных пространств, поскольку проникающий в каждую из них (через отверстие в верхней части стены) свет отражал те или иные объекты снаружи здания (зеленый газон или красную кирпичную кладку). Интенсивность этого легкого окрашивания белых помещений значительно вырастала благодаря последовательному расположению помещений, поскольку остаточный цвет каждого выставочного пространства задерживался на сетчатке и усиливал дополнительный к нему цвет в следующей комнате. Таррелл не мог точно спрогнозировать, какую физическую реакцию вызовет эта инсталляция: в отсутствии форм, за которые мог бы зацепиться глаз, посетители спотыкались, чувствовали себя дезориентированными и не могли удержать равновесия; многие были вынуждены ползти по выставке на четвереньках, чтобы не «заблудиться в свете дня»¹¹.



■ 42 Джеймс Таррелл. Клип IV. 1974. Инсталляция в галерее Хейворд, Лондон. Апрель — июнь 1993

Когда в 1980 году «Архирит» был реинсталлирован в Музее американского искусства Уитни под названием «Город Архирит», несколько посетителей-американцев подали иски против Таррелла после того, как упали, приняв за прочную стену то, что на самом деле было лишь краем ганцфельда. В позднейших инсталляциях Таррелл отделял зрителей от ганцфельда тонкой стеной, чтобы, как он выражался, предоставить зрителям «пространство ориентации». Но даже при наличии этой перегородки свет и темнота в его инсталляциях, кажется, всё еще липнут к телу: как заметил один критик, «глаза как будто приклеивались к этой похожей на туман эманации, их как будто засасывало в нее с намеренной решимостью»¹². Экстремальные эффекты этих цветовых полей подрывают нашу способность анализировать собственное восприятие: в пространстве, непроницаемом для зрения, разделение на субъект и объект аннулируется.

Зеркало перемещений

Хотя работы Таррелла отличаются тишиной и неподвижностью, они также играют на стремлении к уединению, что побуждает многих критиков формулировать свою реакцию на его инсталляции — с их беспредельной, обволакивающей темнотой — в терминах спиритуального опыта или переживания Абсолюта. Это объясняется тем, что они задают некую **сверхидентификацию** с пустотным окрашенным пространством, поглощающим и пронизывающим нас. Они бросают центрированному субъекту совсем иной вызов, нежели тот, о котором шла речь во второй главе. Инсталляции Дэна Грэма помогают нам осознать взаимозависимость нашего восприятия и восприятия других зрителей: отражающее стекло и зеркала используются в них для подрыва идеи устойчивой и центрированной субъективности. Таррелл же исключает пространство, в котором возможно подобное авторефлексивное восприятие, и мы сливаемся с окружающей средой. Однако похожего миметического поглощения можно добиться и с помощью зеркал, если расположить их напротив друг друга, создав *mise-en-abyme** отражений. С начала 1960-х годов и на всём протяжении 1970-х всё больше художников стало активно использовать зеркала в своих работах. Не все из них имеют форму инсталляции — можно вспомнить продолжающуюся вплоть до настоящего времени серию «Зеркальных картин» Микеланджело Пистолетто, начатую в 1962 году, зеркальные кубы

* Рекурсивная техника, «картина в картине».

«Без названия» (1965) Роберта Морриса, «Незначительные вихри» Роберта Смитсона (середина 1960-х годов), «Лицо» (1972) Майкла Крейг-Мартина и «Зеркальный куб» (1975) Лучано Фабро. По большей части это использование зеркал служит логическим продолжением интереса к феноменологическому восприятию, характерного для данного периода: отражающие поверхности служили подходящим материалом, поскольку позволяли в буквальном смысле «отразить» зрителей в процессе восприятия. Но не случайно, что статья Жака Лакана о «стадии зеркала» была переведена на английский именно в это время (1968) и что самый важный случай обращения Лакана к визуальному искусству имел место в рамках семинара 1964 года «Четыре основные понятия психоанализа».

В «Стадии зеркала» рассуждения Лакана опираются на мысль о том, что буквальный акт отражения формирует Я. В отличие от Мерло-Понти, согласно которому сознание **подтверждается** через отражение — «видя себя видящим себя», — Лакан подчеркивает тот факт, что первое узнавание себя в зеркале, по сути, является намеренно ошибочным узнаванием, или *méconnaissance*: я поддаюсь искушению идентифицировать себя с внешним впечатлением о себе как о целостной, автономной тотальности, тогда как фактически я фрагментарен и незавершен. Лакан приводит пример с человеком между двух зеркал, чтобы показать, что регресс отражений не представляет никакого прогресса в интериорности и не подкрепляет нашу самоидентичность; напротив, эти отражения дестабилизируют хрупкую оболочку самости. Его тезис можно легко проверить: достаточно встать между двух или более зеркал. Мое самоощущение не подтверждается бесконечностью отражений; напротив, видеть отражение отражения себя и смотреть в глаза, которые определенно не принадлежат кому-то другому, но и не ощущаются как соответствующие «мне», неприятно и даже тревожно¹³.

Этот эффект наглядно продемонстрирован в двух инсталляциях, показанных одна за другой в 1966 году, обе с двойными названиями: «Пип-шоу Кусамы», известном также как «Шоу бесконечной любви», Яёй Кусамы и «Комнате № 2», впоследствии переименованной в «Зеркальную комнату», Лукаса Самараса. В отличие от работ Роберта Морриса и Дэна Грэма, зеркала в работах Кусамы и Самараса не подтверждают реальное пространство-время зрителя, а предлагают миметический опыт

■ 43

фрагментации. В этих инсталляциях наше отражение рассеяно в пространстве до такой степени, что мы, как писал Кайуа, «просто уподобляемся».

Самоуничтожение

Самоуничтожение является постоянным мотивом произведений японской художницы Яёй Кусамы (род. 1929) — от ее перформансов конца 1960-х годов, где она использовала узор «в горошек» (нанесенный краской или вырезанный из бумаги), чтобы объединить себя и своих актеров с окружением, покрытым тем же самым узором, до относительно недавних видеоработ, таких как «Цветок Одержимость Подсолнух» (2000), где художница в желтой панаме и футболке сидит в поле подсолнечников; когда камера отъезжает, кажется, что она сливается со своим окружением. В своих возвращениях к искусству инсталляции в 1990-е годы, таких как «Одержимость „горошком“» (1998) или «Зеркальная комната (Тыква)» (1991), Кусамы проектировала и надевала специальные костюмы, повторяющие цвет и орнамент выставочного пространства.

Конечно, в этих работах опыт мимикрии переживает в первую очередь самой художницей: зрителям в обычной одежде сложно «уподобиться» инсталляции, состоящей из огромных цветных надувных шаров в горошек. Однако в зеркальных инсталляциях Кусамы середины 1960-х годов, таких как «Пип-шоу Кусамы» — зеркальной шестиугольной комнате

■ 43 Яёй Кусамы. Пип-шоу Кусамы, или Шоу бесконечной любви. Галерея Кастеллан, Нью-Йорк
Март 1966







■ 44 Яэй Кусама. Одержимость «горошками»: новый век 2000. Японский культурный центр в Париже. Февраль 2001

с цветными лампами, ритмично мигающими под саундтрек из песен «Beatles», — зритель становится «одним из объектов» визуального поля. Кусаме сфотографировалась внутри этой комнаты, как и в большинстве своих инсталляций, но зрители в настоящее время остаются снаружи, заглядывая внутрь через одно из двух смотровых окошек. Отражения наших глаз, растянувшиеся повсюду в пределах видимости (слева, справа и в центре), перемежаются мигающими под рев музыки лампочками. Хотя название и смотровые отверстия отсылают к эротическому пип-шоу, работа не сулит вуайеристского удовольствия: единственными актерами здесь выступают наши собственные глаза, движущиеся в своих глазницах и умноженные бесконечное количество раз.

Альтернативное название работы, «Шоу бесконечной любви», словно приглашает зрителя рассматривать эту инсталляцию в компании с кем-то, кто будет смотреть через второе окошко; две пары глаз осматривали бы комнату и сливались в единое целое¹⁴. Название этой работы, — как и других произведений и выставок Кусаме, таких как «Любовь навсегда», «Комната любви», «Шоу бесконечной любви», — типично для психоделической чувственности 1960-х годов, обращенной к фантазии о коллективном социальном теле, интересубъективная имманентность которого уничтожила бы индивидуальные различия: *all you need is love* для борьбы с индивидуалистическим капитализмом¹⁵. Идеал «бесконечной любви», хотя и исходящий из стремления к самоуничтожению, в конечном счете служит эротическому слиянию: «Стать единым целым с вечностью. Уничтожить собственную индивидуальность. Стать частью окружающей среды. Забыть себя. Самоуничтожение — единственный выход... Я становлюсь частью вечности, и мы растворяемся в Любви»¹⁶.

С конца 1960-х годов уничтожение собственного образа стало постоянным мотивом и в творчестве Лукаса Самараса¹⁷. В «Автополяроидах» (1970–1971) он делал фотографии своего обнаженного тела с двойной или тройной экспозицией, на которых его профиль, руки и тело появляются или исчезают в дверных проемах, или он обнимает себя, сидя на кухне, или растворяется в тенях и лужицах света. Это двойное миметическое отношение одновременно к своему образу и своему окружению принимает трехмерную форму в его «Зеркальной комнате», впервые показанной в 1966 году в галерее Пейс

в Нью-Йорке. В отличие от шестиугольника «Пип-шоу Кусамы», работа Самараса представляет собой куб, внутрь которого входит зритель. Размер комнаты достаточен для того, чтобы там могли поместиться не только стоящий зритель, но и стол и стул, также покрытые зеркалами. Если работа Кусамы вызывает эффект непрерывного развертывания иллюзии бесконечности (восьмигранные стены отражают многократно повторенное лицо зрителя достаточно ясно, чтобы оно сохраняло узнаваемость в темноте), то в комнате Самараса, с панелями, покрытыми сотнями небольших зеркальных пластин, восприятие зрителем и тела, и пространства распадается на калейдоскоп фрагментированных осколков.

Ким Левин описывает переживания, которые испытываешь, входя в эту работу, как «ощущение дезориентации и ненадежности, вызванное тем, что видишь себя бесконечно удаляющимся, ощущение головокружения, холодка в груди, будто в кошмаре, где ты падаешь»¹⁸. Директор Художественной галереи Олбрайт-Нокс в Буффало, приобретшей эту работу в 1966 году, описывал этот опыт в более эйфорических терминах: «Когда ты внутри, ощущение такое, будто паришь на облаке. Бесконечность простирается во все стороны. Видишь собственное отражение, повторенное тысячи раз»¹⁹. Но если Кусاما ставила зеркальные отражения на службу «бесконечной любви», то работа Самараса родилась из более жестоких и болезненных импульсов. В стейтменте для Художественной галереи Олбрайт-Нокс Самарас пишет, что «идея с зеркалами, целиком покрывающими кубическую комнату, пришла мне в голову около 1963 года, и тогда я воплотил ее в рассказе „Киллмен“». Кроме того, Левин записала, что Самарас, выросший в Греции, вспоминал «жутковатый» обычай завешивать зеркала в доме с мертвым телом²⁰. Однако более важным для художника было воспоминание о том, как в подростковом возрасте зеркала «использовались для исследования отдельных частей тела, а также как инструмент физической мимики, позволяющий представить себя взрослым или лицом противоположного пола. Иногда отражение в зеркале становилось собеседником, но чаще озадачивало»²¹. Зритель «Зеркальной комнаты» тоже видит свое тело раздробленным на отдельные части.

Самарас и позднее обращался к теме зеркального пространства, теперь с садистскими намерениями. «Коридор 1»

(1967) представляет собой зеркальный коридор с двумя поворотами и понижающимся потолком, заставляющим зрителя присесть на корточки, чтобы выбраться оттуда; «Комната 3», созданная в Касселе в 1968 году, вернулась к кубическому формату, но внутри и снаружи была оснащена выступающими зеркальными шипами. Проникнув внутрь через низкий проем, посетители, пытаясь выпрямиться, неизбежно ударялись головой о шип над входом. Арнольд Глимчер, директор галереи Пейс, живо описал дезориентирующий характер этой работы: «В этом тусклом, сумрачном свете ты не понимал, где на самом деле находятся препятствия, ты был предельно скован, и твои перцептивные способности отказывали. Это было ужасно»²².

Говоря о работах Кусамы и Самараса, стоит отметить, что впечатления зрителей от этих работ можно разделить на две категории: океаническое блаженство или клаустрофобический ужас. Художник не в силах предсказать реакцию на них, и не существует «правильного» или «неправильного» способа их восприятия. Поскольку эти произведения используют зеркальные отражения, чтобы нарушить наше ощущение собственного присутствия и поиграть с нашей способностью ориентироваться, они добиваются индивидуальной реакции, отражающей двойственную роль Я, как оно понимается лакановским психоанализом: как успокаивающей защиты от фрагментации или же как крайне хрупкого миража.

Сквозь зеркало

С тех пор как в 1987 году инсталляция «20:50» британского художника Ричарда Уилсона (род. 1953) впервые была выставлена в Мэтт-Гэллери в Восточном Лондоне, она приобрела в прессе почти культовый статус. Инсталляция представляет собой комнату, наполовину заполненную 7500 литрами отработанного машинного масла, куда зрители — только по одному или два зараз — могли попасть через узкий клиновидный проход, по диагонали протянувшийся от одного из углов до центра помещения. Посетителей просили снять верхнюю одежду и оставить сумки перед тем, как войти, и это освобождение от ноши непроизвольно придавало этому опыту квазицеруальный характер; по словам одного из критиков, вхождение в эту инсталляцию напоминает «путешествие до середины реки Стикс»²³. Сдача вещей на хранение служит также эстетическим целям, так как помогает острее ощутить, насколько тесно

■ 45

клиновидный стальной проход примыкает к границам нашего тела (высота его бортов доходит до пояса, но кажется, будто они исчезают по мере повышения наклонного пола). Когда идешь по трапу, то словно слегка возвышаешься над этим темным озером машинного масла, поверхность которого служит зеркалом, идеально отражающим помещение.

На первый взгляд, «20:50» представляет собой объект феноменологического исследования в духе коридоров Наумана, о которых шла речь в предыдущей главе. Кроме того, эта работа допускает символическое прочтение (в духе «сновидческих» инсталляций из первой главы), поскольку ее название отсылает к уровню вязкости стандартного машинного масла: элегическое включение индустриальных отходов побуждает рассматривать «20:50» как образ конфликта между технологическим производством и природой²⁴. Вместе с тем дезориентирующие отражения, составляющие неотъемлемую часть «20:50», связывают эту работу с концепциями миметизма у Фрейда и Кайуа. Как и в случае с осязаемыми безднами света у Таррелла, масло в «20:50» кажется одновременно пугающим и притягательным: его сравнивают с «ужасающей пустотой», которая «затягивает нас в свои безмолвные и бездонные глубины»; она «неприветливая», «зловещая», даже «угрожающая», но вместе с тем «своей бархатистой поверхностью» она вызывает к вашей смелости²⁵. Масло, с присущей ему двусмысленностью, мимикрирует под комнату, которую наполняет, и таким образом словно изымает нас из пространства. Действительно, стоя в узком конце прохода, ширины которого достаточно лишь для одного человека, мы словно пребываем в невесомости, паря над маслом, которое, в свою очередь, будто исчезает, проявляясь только благодаря своему резкому запаху и случайным пылинкам на поверхности. Неподвижные отражения стен и потолка добавляют свою мрачную ноту (один критик сравнил впечатления от этой работы с участием матроса, «идущего по доске»). Густая инертность масла отличается абсолютным гиперреальным покоем; то оно совсем близко — масса неподвижного жидкого вещества, грозящего пролиться туда, где мы стоим, — а то становится почти незаметным, исчезая под отражением.

Во время демонстрации «20:50» в прежней галерее Саатчи в Северном Лондоне, стеклянный потолок вызывал у зрителя ощущение подвешенности над пустотой: с определенного





■ 45 Ричард Уилсон. 20:50. Галерея Саатчи. Баундри-роуд, Лондон. 1987

ракурса отражения переставали казаться призрачным удвоением комнаты и приобретали нездешнюю плотность темного мира. Это колебание между присутствием и отсутствием, пугающим и притягательным приводило зрителя в какое-то головокружительное, развоплощенное состояние — наподобие «синкретического» видения, описанного Антоном Эренцвайгом как важнейшее условие «океанического» опыта художественного творчества. В «Тайном порядке искусства» (1967) Эренцвайг пишет, что при синкретическом видении либидо, вместо того чтобы концентрироваться на выразительных конфигурациях (гештальтах), рассматривает всё «пустым взглядом широко открытых глаз», который не позволяет художнику отделить себя от своего произведения как самостоятельной сущности («когда мы достигаем глубочайших океанических уровней дедифференциации границ между внутренним и внешним, мир исчезает из виду, и мы чувствуем, что пойманы и заперты внутри произведения искусства»)²⁶. Темное и обманчивое масляное зеркало оказывает похожее неотразимое воздействие на бессознательное зрителя, особенно острое по вечерам: темные окна образуют последнюю завесу между ночным небом внизу и океанической бездной под ним.

Видео-атопия

В своей статье «Кинематографическая атопия» (1971) американский художник Роберт Смитсон (1938–1973) описывает засасывающую летаргию, охватывающую нас при просмотре фильмов в кинотеатре. Всепоглощающая темнота изымает нас из мира и помещает в альтернативную реальность, где наши тела подчинены зрению:

Результатом похода в кино становится обездвиживание тела. Почти ничто не мешает нашему восприятию. Всё, что остается делать, — это смотреть и слушать. Ты забываешь, где находишься. От ярко освещенного экрана посреди темноты исходит тусклый свет <...> В то время как глаза исследуют экран, внешний мир постепенно исчезает²⁷.

Смитсон упивается количеством существующих фильмов; для него они сбиваются в одну целлулоидную массу, нейтрализуя друг друга в водовороте света и действия. Перед лицом этого «громадного резервуара чистой перцепции» зритель «невозмутим» и «безмолвен», он «пленник лени», чье восприятие впадает в «инертность». Идеальный киноман, по словам Смитсона,

не смог бы отличить хорошие фильмы от плохих, всё погружалось бы в некий бесконечный туман. Он не столько смотрел бы фильмы, сколько воспринимал туманы разных оттенков. Он мог бы даже уснуть между туманами, но это было бы не важно. Саундтреки пробивались бы сквозь оцепенение. Слова падали бы сквозь эту летаргию, как бессчетные свинцовые гири. Это дремлющее сознание породило бы холодную абстракцию. Что усилило бы притяжение перцепции <...> Все фильмы пришли бы в состояние равновесия — безграничное илистое поле навеки обездвиженных образов. Но не следует побуждать к идеальному кинопросмотру.

На первый взгляд, текст Смитсона имеет резко критическую направленность: кажется, что он, подобно многим из его современников, издевается над пассивностью массмедийного зрелища. Но явное удовольствие, которое звучит в его словах, не позволяет поставить его в один ряд с теми, кто в этот период порицал массмедийное потребление. Словарь Смитсона пронизан восторгом перед энтропией — убыванием физической и пространственной энергии, идею которого он заимствовал из второго закона термодинамики, положив ее в основу своей художественной практики и теоретических работ. Неизбежный энтропийный распад стал для Смитсона манифестацией фрейдовского влечения к смерти; присущий последнему двойственный характер, сочетающий болезненную дезинтеграцию и приятное отступление в ничто, ясно читается в забавном и непосредственном языке Смитсона²⁸.

Смитсон написал свое эссе как раз перед тем, как теория кино пережила радикальный переворот вследствие влияния марксистской и психоаналитической мысли, распространившейся в французских и английских лефтистских интеллектуальных кругах в 1970-е годы. Кульминацией этой новой, теоретически углубленной дисциплины, сконцентрировавшейся вокруг журналов *Communications*, *Cahiers du cinéma* и *Screen*, стали две ключевые статьи, написанные в 1975 году: «Воображаемое означающее» Кристиана Метца и «Визуальное удовольствие и повествовательное кино» Лоры Малви. Оба автора обратились к самому «аппарату» кино — тому, как зрители идентифицируют себя с глазом камеры, — и идеологическому усмирению, которое он порождает. Оба эссе в большей степени сосредоточены на нашем психологическом отношении к содержанию фильма, чем на опыте просмотра этого

фильма в кинотеатре. Однако именно эту ситуацию рассматривает Ролан Барт, учитель Метца, в статье «Выходя из кинотеатра», которую невозможно воспринимать иначе как ответ бывшему ученику²⁹. Поскольку Барт описывает свой кинематографический опыт в пространственных (а не просто психологических) терминах, его статья подходит для рассмотрения видеоинсталляции как практики, расходящейся с кино. Он начинает с выразительного описания того, как покидает кинотеатр: слегка заторможенный, обмякший, безвольный и сонный. Барт сравнивает опыт кинопросмотра с пребыванием под гипнозом, а ритуал вхождения в тускло освещенный кинозал называет «предгипнотической» ситуацией. В отличие от Метца и его поколения, с подозрением относящихся к идеологическому влиянию, которое оказывает на нас фильм, Барт желает быть очарованным и соблазненным. Ведь он не сводит кинематограф к одному лишь фильму, а рассматривает его как целостную «ситуацию кино»: темный зал, скопление тел внутри него, зрители в «коконах» своих кресел. В отличие от телевидения, местоположение которого (жилое пространство) не несет никакой эротической нагрузки, городская темнота кино анонимна, волнующа и доступна.

Это не означает, что Барт не догадывается о «кинематографическом гипнозе» и его воздействии на нас: ведь он «приклеивает» нас к экрану, завораживает и соблазняет нас, совсем как наше отражение в зеркале (тут Барт явно намекает на статью Лакана). Вслед за кинотеоретиками 1970-х годов Барт предполагает, что идеологическое влияние может быть разрушено, если вооружиться контридеологией — внутренней (например, в форме критической зоркости в отношении того, что мы смотрим) или внешней, достигнутой посредством самого фильма (например, в форме отчуждения в духе Брехта илидробного повествования у Годара). Но для Барта это не единственные способы, позволяющие снять заклятие кино; больше всего его интересует стратегия, которая, как он загадочно выражается, состоит в том, чтобы усложнить «отношение» «ситуацией». Другими словами, он призывает к тому, чтобы позволить кинематографу...

...очаровать [меня] **дважды** — самым изображением и всем тем, что **находится вокруг**, как если бы у меня было два тела одновременно: одно нарциссическое, которое смотрит, погружившись в «зеркало» перед ним, и одно извращенное, готовое

фетишизировать не изображение, а как раз всё то, что выходит за его пределы: фактуру звука, зал, темноту, смутно проступающую массу других тел, лучи света, вход, выход³⁰.

- Стремление к подобному порабощению «тем, что находится вокруг» кино, во многом лежит в основе современной видеоинсталляции с ее двойной зачарованностью изображением на экране и условиями презентации этого изображения. Ковровое покрытие, места для сидения, звукоизоляция, размер и цвет пространства, тип проекции (передняя, задняя или автономная) — всё это служит средством обольщения зрителя и вместе с тем выработки у него критического восприятия. Такие работы, как трехканальная инсталляция «Балтимор» (2003) Исаака Жюльена, обнаруживают описанный Бартом психологический и физический раскол: нас соблазняет плавная игра изображений, плывущих по экранам, но в то же время — насыщенный синий цвет стен вокруг них. В автономных видеопроекциях Дагласа Гордона — например, в «Между тьмой и светом» (1997) — зрители перемещаются вокруг большого экрана, на обеих сторонах которого синхронно демонстрируются два разных фильма. В видеоинсталляциях Эйи-Лиисы Ахтилы (например, в «Сегодня» 1999 года) и Стэна Дагласа (например, в «Тройном пари» 1998 года) используется несколько экранов, представляющих альтернативные версии рассказа. Что характерно, многие из этих работ не погружают зрителя в темноту: темное пространство (с его мистической и загадочной атмосферой) противоречило бы преимущественно рациональной установке и концентрации, которые необходимы для изучения и прояснения этих рассказов. Раскол зрителя и отношение желания, связывающее

■ 46 Исаак Жюльен. Балтимор.
Инсталляция в ФАСТ (Фонд искусства
и творческих технологий), Ливерпуль.
Февраль — апрель 2003



его одновременно с изображением и с физической «ситуацией кино», принципиальны для работ всех перечисленных художников.

Внимание, не ограниченное кинематографическим изображением, составляет важную альтернативу модели «активизации», о которой говорилось в предыдущей главе, и предлагает другую модальность дестабилизации зрителя. Параллельная концентрация на движущемся образе и на окружающей обстановке позволяет установить дистанцию между искусством и медийным зрелищем, однако эта дистанция неоднозначна, поскольку современные художники, подобно Барту, испытывая критическое отношение к кинематографическому объекту, одновременно очарованы им. В этом заключается существенное различие между современным видео-артом и его предшественниками 1970-х годов, которые часто использовали медиум видео с целью фрустрировать зрителя и сорвать визуальное удовольствие, то есть в прямой оппозиции к обычному использованию движущегося образа, что нашло выражение в «Вертикальной полосе» (1972) Джоан Джонас, «Красных лентах» (1976) Вито Аккончи, «Семиотике кухни» (1975) и «Господстве и повседневности» (1978) Марты Рослер.

Техническая фрагментация

Один из первопроходцев видеоинсталляции, американский художник Билл Виола (род. 1951), недавно был подвергнут суровой критике историком искусства Энн Вагнер. По ее словам, в отличие от Аккончи, Джонас и Рослер, которые отвергают «любые гарантии удовольствия, будь то физического или художественного, или предоставления развлечения, будь то пассивного или вуайеристского», Виола не испытывает недоверия к своему медиуму³¹. Вагнер доказывает, что для поколения 1970-х годов подобный скептицизм необходимым образом вытекал из неприятия «публичных удовольствий телевидения, которые, подобно предложениям рекламы, базируются на иллюзиях присутствия, близости и обладания». В искусстве один из способов преодоления умиротворяющего комфорта массмедиа, пишет Вагнер, состоит в том, чтобы создать несоответствие между «тем, что зрительница видит и чувствует, и тем, что, как она может быть уверена, она знает». С точки зрения Вагнер, как и с точки зрения многих ее коллег, публикующихся в журнале **October**, художник должен заниматься нашим отношением

к содержанию видео, а не его презентацией в виде инсталляции. Удвоенное, эротизированное очарование, которое предлагает Барт («наслаждения различения»), не является, по их мнению, критической альтернативой.

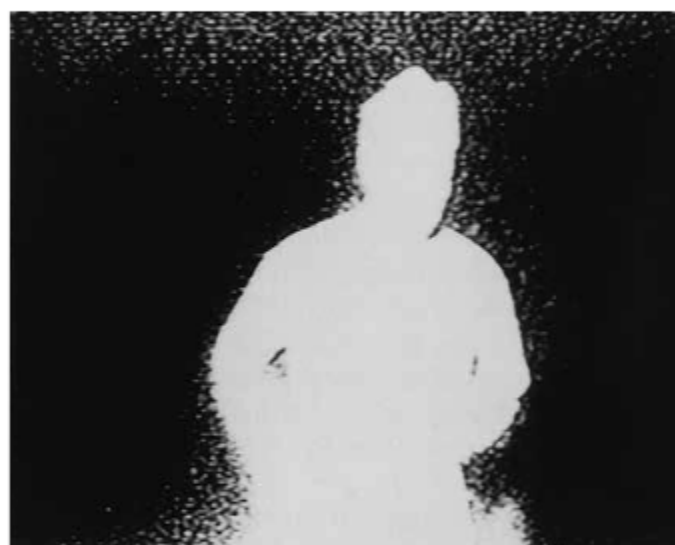
- 47 Как бы там ни было, Вагнер права насчет того, что последние работы Виолы воплощают некоторую удовлетворенность в отношении видео как медиума. Его образность приобретает всё более религиозный характер и часто либо заимствуется из картин, либо создает некое подобие таковых, а произведения становятся всё более доступными и популистскими, опираясь на использование новейших плазменных панелей и спецэффектов. В «Пяти ангелах миллениума» (2001) в огромном темном помещении под аккомпанемент эмбиентной музыки демонстрируются пять больших проекций; всепоглощающая тьма и иммерсивный образный ряд, действуя заодно, окутывают и убаюкивают зрителя. Все экраны заполнены глубокими по цвету изображениями воды (трудно понять, сняты ли они сверху или под водой), и на каждом поочередно возникает фигура человека, погружающаяся в водные глубины или выпрыгивающая из них. Каждый экран имеет свое название: «Отправление», «Рождение», «Огонь», «Восхождение» и «Творение», — и эти метафизические именованья в точности отражают возвышенное настроение образов. Работа явно стремится вызвать у зрителя иммерсивный опыт: мы сливаемся с темнотой и идентифицируем себя с фигурами, проходящими через цветовые среды, которые ассоциируются с первоэлементами бытия.

Работы Виолы последних лет постоянно характеризуются как «спиритуальные» — так же, как работы Таррелла, и по схожим

■ 47 Билл Виола. Пять ангелов миллениума. 2001. Галерея Тейт-Модерн, Лондон



причинам: Виола всегда тяготел к метафизике, но некоторое непродолжительное время он создавал более агрессивно мрачное искусство. В его видеоинсталляциях начала 1990-х годов мы сталкиваемся с более жестким и радикальным подходом к видеомедиуму (и к темноте, в которой эти видеопроекции демонстрируются). В этих работах Виола не побуждает слиться с Абсолютом (на что намекают «Пять ангелов»), а исследует более разрушительную разновидность субъектной фрагментации. Четырехканальная инсталляция «Остановка разума» (1991) предлагает череду темных, протеевидных образов (медицинские операции, лающие собаки, летящие совы, ночные дороги среди пустыни, люди, ворочающиеся во сне) так, что они балансируют на грани дезинтеграции. Далекая от гладкости и плавности,



■ 48 Билл Виола. Малые смерти. 1993

операторская работа задеиствует глитчи и сбои, присущие видеотехнике, дабы усилить ее аффективное воздействие. Размещение экранов усугубляет эту фрагментацию: войдя в комнату, мы наталкиваемся на четыре висющих в полной темноте экрана, каждый из которых демонстрирует застывшее изображение. Двигаясь к центру, мы слышим мужской голос, очень быстрым шепотом рассказывающий, как его тело постепенно теряет чувствительность в неизвестном черном пространстве. Громкий и резкий звук внезапно приводит в движение изображения на экранах, и на нас обрушивается поток скачущих образов. Шок, вызванный этим движением, застает нас врасплох. Так же внезапно изображения останавливаются, а звук затихает, и шепчущий голос возобновляет свой рассказ о погружении во тьму. «Остановка разума» воспринимается как метафора сознания: цветной «внешний» мир видеоскренов контрастирует с «внутренним» и «бессознательным» шепотом художника. Но эти две сферы остаются разъединенными, подвешивая зрителя в некоем тревожном промежутке между ними. Может, наше положение в инсталляции и «центрировано» (полностью расслышать голос Виолы можно, лишь стоя строго посередине), но наше отношение к звуку и изображениям на экранах постоянно пребывает на грани распада.

- 48 Трехканальная инсталляция «Малые смерти» (1993) более непосредственным образом обращается к нашему переживанию темноты. Сначала мы погружаемся в полную темноту, после чего попадаем в слабо освещенное пространство: на трех стенах впереди видны проекции, тусклые и едва различимые во мраке. Слышится тихое и невнятное бормотание. Света от экранов недостаточно, чтобы можно было определить свое местоположение в помещении или различить присутствие других зрителей. На каждой из стен мы постепенно распознаем слабые тени человеческих фигур, колеблющиеся в замедленном движении. Постепенно свет концентрируется на одной из фигур, усиливаясь до тех пор, пока она не растворяется во вспышке белого света. В момент этого скачка яркости вся комната на мгновение озаряется; затем всё резко погружается в темноту, и цикл повторяется. Работа Виолы не дает нашей сетчатке времени, чтобы приспособиться к такому падению уровня освещенности, и мы снова и снова вынуждены переживать опыт погружения в темноту. Эта дезориентация служит важным элементом инсталляции, поскольку благодаря ей наше внимание колеблется

между идентификацией с фигурами на экране, силуэтами других посетителей, различимыми на их фоне, и темнотой, в которую мы погружены. Каждая вспышка мгновенно освещает комнату, но вслед за тем еще глубже и безнадежнее окутывает нас непроницаемой тьмой. Работа миметически поглощает зрителей на двух уровнях: с одной стороны, погружая их в темноту, а с другой — смешивая их тени с силуэтами на экране.

Акустическое поглощение

Звук может быть таким же иммерсивным, как и темнота, что хорошо демонстрируют работы канадской художницы Джанет Кардифф (род. 1957). Кардифф использует метод бинауральной звукозаписи, при которой микрофоны располагаются в ушах муляжа головы, и тем самым добивается невероятно близкого отношения со зрителем. При обсуждении работ Кардифф, облеченных в форму инсталляций и прогулок, в ходе которых зритель слушает через наушники предварительно записанный саундтрек, внимание комментаторов сосредоточено скорее на их аффективном воздействии на зрителя — на их нервирующей, жутковатой убедительности, их эротизме и внушаемом ими чувстве угрозы, — нежели на их тематике и структуре. Это объясняется гипнотической силой этих работ, доходящей до того, что критическая дистанция почти исчезает в ошеломительной непосредственности пребывания внутри создаваемых художницей акустических ситуаций. Эти переживания особенно сильны, когда принимают форму индивидуальных аудиопрогулок, таких как «Отсутствующий голос — Тематическое исследование В» (Лондон, 1999).

Многие критики отмечают, что аудиопрогулки Кардифф кинематографичны, что они трансформируют мир в некую съемочную площадку со зрителем в качестве главного героя. Кроме того, Кардифф создала ряд инсталляций, в которых напрямую обращается к опыту кинопросмотра. Возможно, более чем любого другого из современных художников, Кардифф увлекает то, что Барт назвал «ситуацией кино»: ее инсталляции «Театр» и «Райский институт» помещают зрителя в миниатюрные кинотеатры и озабочены не столько действием, разворачивающимся на экране (намеренно загадочным и фрагментарным), сколько опытом нахождения в темном публичном пространстве. Звуки, исходящие от других зрителей, которые шепчутся, снимают верхнюю одежду, отвечают на звонки мобильных

телефонов и едят попкорн, являются неотъемлемой частью иммерсивного эффекта этих работ. Что забавно, это те самые звуки, от которых мы обычно стараемся отрешиться, чтобы погрузиться в фильм; темнота кинотеатров призвана обеспечить эту отрешенность и обособленность от физического присутствия других людей в непосредственной близости от нас. Но именно к этому аппарату привлекает наше внимание Кардифф, парадоксальным образом укрепляя нашу изоляцию за счет использования наушников.

- 49 «Театр» (1997) рассчитан на восприятие одним зрителем зараз и начинается с момента, когда мы надеваем наушники, отодвигаем красный бархатный занавес и оказываемся в миниатюрном театре. Эта «предгипнотическая» ситуация, которую Барт рассматривал как ключевую для кинематографического опыта, еще сильнее акцентируется в «Райском институте» (2001), более масштабной инсталляции, позволяющей усадить семнадцать человек одновременно. События, происходящие после того, как мы занимаем свои места, настолько дезориентируют, что становится невозможно отделить периферийный шум «реального времени» от заблаговременно записанного Кардифф эмбиентного саундтрека. И в «Театре», и в «Райском институте» шум «ситуации кино» образует лишь один из трех уровней звукового ландшафта: помимо него имеются также кино-саундтрек (перезаписанный в большом кинотеатре с целью вызвать ложное ощущение пространства) и рассказ в форме произносимого художницей монолога, вовлекающего зрителя в загадочный нуарный мир, который соперничает с образами на экране. Если кинотеория 1970-х годов представляла нашу идентификацию с кинематографом через некую внутреннюю «камеру» у нас в голове, то Кардифф привлекает внимание к трем разным аспектам

■ 49 Джанет Кардифф.
райский институт. Инсталляция
для Канадского павильона
на Венецианской биеннале. 2001



одновременно с целью выявить этот механизм. Наша поглощенность действием, разворачивающимся перед нами на экране, постоянно срывается из-за фрагментарного и неправдоподобного сюжета, стереотипных персонажей и утрированной игры, а также из-за вторжения голоса самой Кардифф в образ роковой женщины, которая с придыханием шепчет нам в уши, погружая в конкурирующий подсюжет.

Переворачивая наш привычный опыт кинопросмотра и власть, которую имеют над нами кинематографические образы, Кардифф демонстрирует нам «ситуацию кино» — периферийное пространство, выходящее за рамки изображения на экране. Однако тем самым она, можно сказать, навязывает другую идентификацию, на сей раз со звуком, — и замещает одно преобладающее чувство другим. Звук у Кардифф обладает гипнотическим действием: лишь немногие могут рассеять его чары и снять наушники после начала произведения, и неотразимая притягательность этой обманки, адресованной, однако, не зрению, а слуху, моментально заставляет нас подчиниться воле режиссера. В отличие от иммерсивных «сцен сна» из первой главы, Кардифф не оставляет места для проекции наших собственных фантазий: пока на нас надеты наушники, мы следуем ее инструкциям³². Хотя художница говорит о своем желании повысить осознанность зрительского восприятия и обострить наши чувства, мы чуть ли не полностью растворяемся в звуках ее голоса, превращаясь в некое бестелесное ухо. (Когда читаешь потом транскрипции этих инсталляций, поражаешься тому, что целые куски сценария полностью выпали из твоей памяти.) Это добровольное подчинение чужому голосу побуждает комментаторов описывать произведения Кардифф как угрожающие и одновременно эротические. Действительно, как отмечает сама художница, в самые яркие моменты ее работ мы словно становимся неотделимы от ее собственного тела³³. Хотя Кардифф переворачивает аппарат кино, отвергая идентификацию с изображением, в конечном счете она стремится воссоздать соблазнительный эскапизм мейнстримного кинематографа: «Думаю, мои работы позволяют вам освободиться от самих себя, забыть о том, кто вы такие <...> Что мне, как, наверное, и многим другим, нравится в кинотеатрах, так это то, что в них можно забыть о „реальном мире“ и просто отдаться течению фильма»³⁴.

Произведения, о которых говорилось в этой главе, проблематизируют идею устойчивой и централизованной субъективности,

расщепляя или уничтожая наше чувство присутствия в некоем пространстве. Аудиоинсталляции Кардифф инсценируют похожее затмение зрителя с помощью акустического гипноза. Ее можно упрекнуть (и ее действительно упрекают) за то, что соблазн и эскапизм, присущие ее работам, служат беззастенчивой манипуляции зрителем и означают некритическое принятие условий спектаклярной культуры: хотя на первый взгляд эти работы предполагают активное соучастие, наш опыт их восприятия отмечен безвольной покорностью. Однако статья Барта напоминает нам, что буквальная активность не является неременным условием критической позиции: он показывает, что от идеологического воздействия фильма можно освободиться, придя в состояние, когда тебя «гипнотизирует дистанция» — не просто критическое или интеллектуальное дистанцирование, а «любовная», чарующая дистанция, которая включает в себя всю «ситуацию кино»: кинотеатр, темноту, помещение и других зрителей. Инсталляции Кардифф выдвигают на первый план эту самую ситуацию, пусть даже они рискуют заменить один аппарат обольщения другим: бартовскому «наслаждению различием» — одновременно отделением и распознаванием — угрожает абсолютное растворение нашего тела и мира в теле и мире самой Кардифф.

Инсталляции, рассмотренные в этой главе, стремятся не **усилить** перцептивное осознание нами своих тел, а скорее **ослабить** его, тем или иным способом растворив зрителя в окружающем пространстве: зритель и инсталляция в этих работах, можно сказать, смешиваются или (в терминологии Эренцвайга) «дифференцируются». Подобный миметический опыт может быть эффектом темного пространства (где мы не можем определить положение своего тела по отношению к помещению, наполняющим его предметам и другим посетителям), зеркал, отражающих и преломляющих наше изображение, погружения нас в бескрайнее поле цвета или звуковое поглощение. В отличие от стремления к активизации, которым движимы другие типы искусства инсталляции, описываемые в этой книге, зритель этих работ часто мыслится как пассивный. Эта дифференцирующая пассивность согласуется с отводом либидо, характерным для мимикрии в понимании Кайуа. Его рассуждения о «психастении» подходят к таким инсталляциям, особенно к работам Кардифф: эго «пронизывается» звуком (а не пространством) и растворяется в своем окружении, утрачивая характер некой

обособленной сущности. Отсюда возникает вопрос: как согласовать присущую искусству инсталляции тягу к «децентрации» с настойчивым стремлением к активизации зрительской позиции (рассматриваемым в следующей главе)? Это противоречие, к которому мы еще вернемся в заключении, подсказывает, что такие модальности вполне могут оказаться несовместимыми друг с другом, что делает проблематичной внешне гладкую риторiku, сопровождающую историческое и теоретическое развитие искусства инсталляции.

1 Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения / Пер. Н. Бунтман, под ред. С. Зенкина // Р. Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 98.

2 Minkowski E. Lived Time. Evanston, 1970. P. 428, 405.

3 Ibid. P. 429.

4 Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения. Мерло-Понти также осылается на Минковского, но не упоминает содержащиеся в тексте указания на уничтожение эго. Мерло-Понти признает, что пребывание в темноте может лишить нас чувства индивидуальности, но в конечном счете находит в «мистическом», унифицирующем характере ночи «что-то придающее уверенность и что-то земное», оно по-своему выражает «жизнь субъекта в ее целостности, энергию, с которой он стремится к будущему посредством своего тела и своего мира» (Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. СПб.: Наука, 1999. С. 365, 364).

5 Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения. С. 98.

6 Там же. С. 98.

7 James Turrell, interview with Ziva Freeman // Positionen zur Kunst / Positions in Art. Wien: MAK, Ostfildern: Cantz, 1994. P. 10; см. также комментарии Таррелла в: James Turrell. Madrid: Fundación La Caixa, 1992. P. 65; и в: Holborn M. (ed.). Air Mass: James Turrell. London: South Bank Centre, 1993. P. 26: «Во-первых, я не работаю с объектами. Восприятие — вот мой объект. Во-вторых, я не работаю с изображениями, потому

что хочу избежать ассоциативного, символического мышления. В-третьих, я не работаю с определенными точками концентрации внимания или особыми местами для обзора. Когда нет объекта, нет изображения и тех точек концентрации внимания, на что мы смотрим? Мы смотрим на себя смотрящих».

8 James Turrell: The Other Horizon. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 1999. P. 127.

9 Didi-Huberman C. The Fable of the Place // James Turrell: The Other Horizon. P. 46, 54.

10 Архирит — город света, упоминаемый в книге «Тигриный клык» (1967) американского духовного писателя, основателя религиозного движения Эканкар Пола Твитчелла (1908?–1971), испытывавшего влияние индуизма. — **Примеч. пер.**

11 Adcock C. James Turrell The Art of Light and Space. Berkeley: University of California Press, 1990. P. 140.

12 Wick O. In Constant Flux — The Search for the In Between // James Turrell Long Green. Zurich: Turske & Turske, 1990. P. 12.

13 Миккель Борх-Якобсен, осылаясь на лакановский «Семинар X», выразительно говорит о «моем образе в зеркале, смотрящем на меня странно, вселяющими тревогу, нездешними глазами, которые мне не принадлежат — своего рода бриллиантовыми шариками, готовыми выскочить из своих ладоней» (Borch-Jacobsen M. Lacan: The Absolute Master, Stanford, CA: Stanford University Press, 1991. P. 232).

14 Этот замысел нашел счастливое подтверждение в глазах одного из критиков, который пришел посмотреть «Пип-шоу Кусамы» вместе с женой: он чувствовал, что их «образы постоянно смешивались, беспрестанно отражаясь на потолке и стенах, которые казались бесконечными — так что ты чувствовал себя неотделимой частью развещающегося во все стороны взрыва нежности» (Nechtvatal J. Yayoi Kusama: Installations, Maison de la culture du Japon, Paris. — <http://www.nyartsmagazine.com/bbs2/messages/634.html>).

15 По крайней мере в трех своих перформансах 1968 года Кусамы сделала своей мишенью Уолл-стрит. В пресс-релизе говорилось: «УНИЧТОЖЬТЕ ВОРОТИЛ С УОЛЛ-СТРИТ ОРНАМЕНТОМ В ГОРОШЕК УНИЧТОЖЬТЕ ВОРОТИЛ С УОЛЛ-СТРИТ ОРНАМЕНТОМ В ГОРОШЕК НА ИХ ГОЛЫХ ТЕЛАХ» (Яёй Кусамы, пресс-релиз к акции «Голый протест на Уолл-стрит» [1968]; цит. по: Hoptman L., Tatehata A., Kultermann U. Yayoi Kusama. London: Phaidon, 2000. P. 107).

16 Яёй Кусамы, плакат к первому перформансу из серии «Самоуничтожение» (1968) и интервью Джэду Якулту (1968); цит. по: Hoptman L., Tatehata A., Kultermann U. Yayoi Kusama. P. 112. Более поздние инсталляции уже напрямую погружают нас в произведение. Так, в работе «Светлячки на воде» (2000) мы входим по короткому и узкому помосту в темную комнату (5 × 5 × 3 м), стены которой возведены над водоемом; внутри

стены комнаты покрыты зеркалами, а с потолка свисают маленькие цветные лампочки («светлячки»), в бесчисленном множестве отражающиеся на поверхности воды. Наше собственное отражение заброшено в океаническую пучину, простирающуюся во всех направлениях почти до бесконечности. Мы теряем ощущение пространства и ориентации и смешиваемся с окружением, переживая опыт, который, согласно одному из отзывов в интернете, напоминает подводное плавание или пребывание в планетарии: «эйфорический и клаустрофобический», «волнующий <...> и глубоко тревожный».

17 Ранние инсталляции Самараса рассматриваются во второй главе.

18 Levin K. Lucas Samaras. New York: Harry N. Abrams, 1975. P. 71. Комментарии Левин напоминают замечание Брюса Наумана, по словам которого, поэт-позител его «Видеокоридоров» должен переживать такое ощущение, будто «шагаешь в пропасть или проваливаешься в яму» (цит. по: Sharp W. Interview with Bruce Nauman // Nauman B. Please pay attention please: Bruce Nauman's words / Ed. by Janet Kraynak. Cambridge, Mass; London, 2003. P. 151).

19 Гордон М. Омит; цит. по: Reeves J. New Dazzler at Albright Knox Room with Mirrors to Infinity // Buffalo Evening News. 18 November 1966.

20 Лукас Самарас в письме м-ру Мардоку (с. 1). В его семье, добавляет Самарас, «зеркала ассоциировались с чертовщиной и тщеславием».

21 Там же. С. 2.

22 Цит. по: Levin K. Lucas Samaras. P. 71. Самарас говорил об этой работе: «В этой комнате ты 90 % времени испытывал какой-то ущерб. Она была довольно смертоносной».

23 Iversen M. Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes (Refiguring Modernism). University Park, Penn.: Penn State University Press, 2007.

24 Newman M. From the Fire to the Light: On Richard Wilson's installations // Richard Wilson

[Exhibition Catalogue]. London, Oxford and Bristol: Matt's Gallery, Museum of Modern Art and Arnolfini, 1989 [без пагинации].

25 Petzal M. Review of 20:50 // Time Out. 18-25 February 1987. No. 861. P. 33; Graham-Dixon A. An oil well that ends well // The Independent. 18 February 1987.

26 Ehrenzweig A. The Hidden Order of Art. London: Weidenfeld and Nicolson, 1967. P. 134.

В 1960-х годах Эренцвайг повлиял на многих американских художников, особенно на Роберта Морриса (который опирался на идеи Эренцвайга в своих рассуждениях о скульптуре «антиформы» и Роберта Смита. Это чувство поглощения упоминается в оригинальном пресс-релизе к «20:50», в котором Ричард Уилсон цитирует «Алису в Зазеркалье» (1872) Льюиса Кэрролла: «Ах, Китти, как это хорошо было бы, если бы мы могли пройти насквозь в дом за зеркалом. <...> Давай играть, Китти, как будто туда есть какой-нибудь проход, Китти. Давай играть, как будто стекло стало вдруг мягким, как кисель, так что мы можем пройти насквозь» (пер. В. Азова). В «20:50» эквивалентом зеркала Алисы оказывается серебристая, похожая на пленку поверхность масла, а ее желание проникнуть туда перекликается с часто упоминаемым желанием зрителей провалиться сквозь нетронутую и податливую поверхность в пространство, лежащее под ней.

27 Smithson R. A Cinematic Atopia // Flam J. (ed.). The Collected Writings of Robert Smithson. Berkeley University of California Press, 1996. P. 138-142. Все последующие цитаты из Смита приводятся по этому изданию.

28 О связи между энтропией и влечением к смерти см.: Iversen, Margaret. Art Beyond the Pleasure Principle (готовится к публикации).

29 Барт Р. Выходя из кино-театра / Пер. Натальи Красавиной // Cineticle. 2020. № 26 («Либицинальное киноведение»): <https://cineticle.com/projects-texts/barthesortantducinema>.

Последующие цитаты из статьи Барта приводятся по этому изданию.

30 Курсив мой. — К. Б.

31 «Чего решительно нет в зрелищных медитациях Виолы о жизни и смерти, так это недоверия к собственному медиуму. И никакая ирония не заключает в скобки его послание. Вместо этого его работы настаивают — порой почти принудительно и вразрез с явным сопротивлением и скептицизмом его предшественников, — чтобы мы верили в серьезность и значимость того, что предлагают нашему вниманию камера и художник» (Wagner A. Performance, Video and the Rhetoric of Presence // October. Winter 2000 [No. 91]. P. 80). Все последующие формулировки Вагнер взяты из этой статьи.

32 Соавтор Кардифф Джордж Берс Миллер сравнивает не посредственность ее саундтреков с «голосом мысли, голосом внутри твоей головы», объясняя это тем, что он «существует словно без всякого опосредования» (цит. по: Walsh M., Enright R. Pleasure Principals: The art of Janet Cardiff and George Bures Miller // Border Crossings. 2001. No. 78. P. 33).

33 «Я словно являюсь частью вашего тела» (цит. по: Walsh M., Enright R. Pleasure Principals: The art of Janet Cardiff and George Bures Miller. P. 33). «Райский институт» «создает личное аудио-пространство, в которое попадает зритель, словно отказывающийся от убежища собственного Я ради какого-то иного, чуждого разума и тела» (Baerwaldt W. Janet Cardiff. New York, 2002. P. 151).

34 Цит. по: Christov-Bakargiev C. Janet Cardiff // tema celeste. 2001. No. 57. P. 53.

глава

четвертая

активизированное

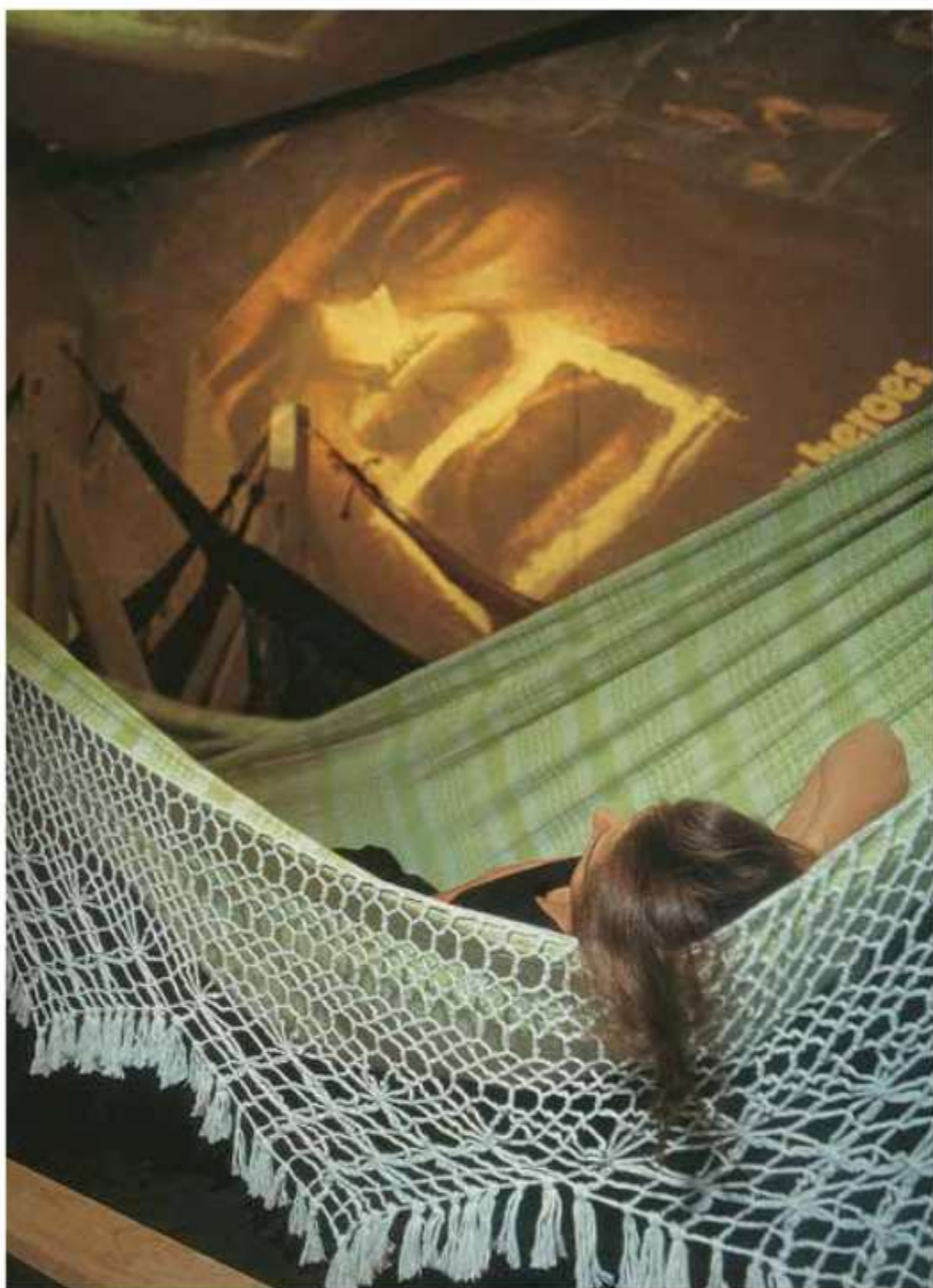
зрительство

Весь опыт, в который выливается искусство, сама проблема свободы, расширения индивидуального сознания, возвращения к мифу, новое открытие ритма и танца, тело, эмоции, которые в конечном счете служат для нас оружием непосредственного, чувственного, коллективного знания <...> революционны с точки зрения нашего общего поведения¹. **Элю Ойтисика**

Если предыдущая глава была посвящена анализу того, как искусство инсталляции стремится децентрировать зрителя, то в этой мы рассмотрим идею активизированного зрительства как эстетико-политической практики. Нельзя не заметить, что движение в сторону активизации зрителя (направленное на то, чтобы мы находились внутри произведения и играли в нем свою роль, а не «просто смотрели» на картину или скульптуру) со временем начинает всё больше отождествляться со стремлением к политической активности. В последние годы критики и художники, пишущие об искусстве инсталляции, говорят о том, что активная роль, которую зритель играет внутри произведения, имеет более четкий политический и этический смысл, чем опыт восприятия традиционных видов искусства. Предполагается, что между активизированным зрительством и активной вовлеченностью в более широкую социально-политическую сферу существуют транзитивные отношения.

Но что конкретно мы понимаем под «политическим» в этом контексте? В самом широком смысле под «политикой» понимается организация государства и правительства, а также функционирование власти, отношения подчинения и исключения, которые имеют место внутри этой сферы. Конечно, искусство

■ 50 Элю Ойтисика. Блоки-эксперименты в Космококе... 1973. Реконструкция в Художественной галерее Уайтчепел.
Май — июнь 2002



нередко обращалось к перечисленным сферам на уровне сюжета: пропаганда и политическая критика в живописи имеют долгую историю — достаточно вспомнить, например, Давида, Мане или русский революционный плакат. В равной степени искусство может превращаться в политическое оружие или козла отпущения, как показывают подавление или, напротив, продвижение абстракционизма после Второй мировой войны в СССР и США соответственно. В настоящей главе политика в искусстве не рассматриваются ни в этом смысле (как символ или сюжет), ни в смысле использования искусства в политических целях; она обращается к некоторым «политическим» моделям, реализуемым в искусстве инсталляции путем буквальной интеграции зрителя. Одной из постоянных тем, лежащих в основе работ, рассматриваемых в этой главе, служит стремление обращаться к зрителям во множественном числе и устанавливать между ними определенные отношения — не в качестве функции восприятия (как в работах, описанных во второй главе), а с целью инициировать коммуникацию между зрителями, оказавшимися в данном пространстве. В произведениях подобного рода смотрящий субъект мыслится не как индивидуум, воспринимающий искусство в некоем трансцендентном или экзистенциальном одиночестве, а как член коллектива или сообщества².

Социальная скульптура

Любое обсуждение социально-политических вопросов в связи с искусством инсталляции следует начинать с немецкого художника Йозефа Бойса (1921–1986), чьи работы по многим причинам занимают центральное положение среди политизированных художественных практик 1960-х годов. Деятельность Бойса делится на две отдельные области: создание художественных произведений, включая скульптуры, рисунки, инсталляции и перформансы, и прямой политический активизм (в 1967 году он основал Немецкую студенческую партию, а в 1974 году сыграл важную роль в создании Свободного международного университета и Партии зеленых). Ключевой идеей, лежащей в основе всех направлений деятельности Бойса, являлось понятие «социальной скульптуры», с точки зрения которого в качестве основных художественных материалов рассматриваются идеи, выступления и дискуссии:

Мои объекты следует рассматривать как стимуляторы трансформации понятия скульптуры <...> или искусства в целом. Их задача — заставить задуматься о том, чем может быть скульптура

и как понятие скульптуры может быть распространено на невидимые материалы, которые может использовать каждый.

Мыслительные формы — как мы формируем свои мысли, или

Разговорные формы — как мы оформляем свои мысли в слова, или

Социальная скульптура — как мы формируем и оформляем мир, в котором живем:

скульптура как эволюционный процесс; художником является каждый.³

Бойс считал, что мир в духовном смысле отчужден от природы, и рассматривал творчество как ключевое условие эмансипации и самоопределения личности. Только искусство, настаивал он, может создать пространство «игровой активности», свободное от капиталистических отношений, подчиненных принципу целесообразности⁴. Соответственно, Бойс полагал, что политический активизм должен быть переосмыслен как художественная практика: «В будущем реальные политические намерения должны быть художественными»⁵. В 1970 году он создал «Организацию прямой демократии через референдум» и использовал выставки как средство привлечения к этой кампании более широкой аудитории. На протяжении следующего десятилетия всё более важным аспектом деятельности Бойса становились публичные дебаты и диалоги, в ходе которых он излагал свои идеи относительно «расширенного понятия искусства» и значимости «социальной скульптуры» и стремился получить ответную реакцию на них. Существенно, что эти диалоги не мыслились как перформансы, хотя проводились в галереях и нередко продолжались по несколько часов; в настоящее время их почти наверняка описывали бы таким образом.

■ 51 Йозеф Бойс. Бюро прямой демократии. «Документа 5», Кассель. Июнь — октябрь 1972



По сравнению с текстами многих других художников этого периода записи дебатов Бойса примечательны своим удручающе однообразным характером: он как будто ведет один бесконечный диалог, не стремясь сформулировать выводы, а лишь озвучивая идеи. На «Документе 5» (1972) он решил развернуть свою кампанию за «прямую демократию» (в противовес выборному представительству) в форме, основанной на дебатах инсталляции «Бюро прямой демократии», которая представляла собой офис, где художник работал в период проведения выставки. Это была точная копия штаб-квартиры художника в Дюссельдорфе (куда мог зайти любой желающий и получить информацию о кампании), перенесенной в Кассель, чтобы расширить аудиторию. Эта живая инсталляция прямо предполагала участие представителей общественности и стала важным этапом в практике Бойса, которая до этого принимала форму инвайронмента только в «Блоке Бойса» (1970) — детальном обзоре его искусства, занимающем семь залов в Музее земли Гессен в Дармштадте. Для Бойса было важно расположить свой офис на художественной выставке (а не одной из улиц Касселя), поскольку, полагал он, для продвижения политики требуется включить ее в сферу искусства.

Таким образом, внешний вид «Бюро» не так важен, как то, что происходило внутри него. Рассказ Дирка Шварце о событиях, имевших место в этой инсталляции в течение одного дня, служит замечательным свидетельством неутомимой энергии, с которой художник вовлекал публику в дебаты. Офис открывался ежедневно в 10:00 и закрывался в 20:00, и в тот день, который описывает Шварце, Бойс за эти десять часов принял 811 посетителей, причем 35 из них непосредственно взаимодействовали с художником. Вопросы посетителей были очень разными: кто-то интересовался его идеями относительно осуществления демократии посредством референдума, кто-то спрашивал о связи между его искусством и активизмом, а кто-то упрекал его в наивном идеализме и погоне за славой. Как показывают и другие записи дебатов, которые Бойс устраивал в 1970-е годы, он старался ответить на все вопросы, даже неприязненные или подчеркнуто личные. Если предположить, что день, описанный в отчете Шварце, типичен для работы в целом, значит Бойс привлек на сторону своей кампании совсем небольшое число людей, но использование им речи и дебатов в качестве художественных материалов позволяет тем не менее рассматривать «Бюро»

как основополагающее произведение, предвосхитившее большую часть социально вовлеченного современного искусства.

Такие инсталляции Бойса, как «Бюро» для «Документы 5» и «7000 дубов» для «Документы 7» (1982), кажутся особенно современными в силу предпринятой в них интеграции прямого активизма и художественных техник. Однако здесь важно обратить внимание не на эффективность методов Бойса с точки зрения достижения политических изменений, а на модель субъекта, лежащую в основе этих работ. От его современников (как в Европе, так и в Америке) Бойса в значительной степени отличает вера в трансформативную силу творчества: искусство для него есть путь индивидуальной самореализации, и оно неотделимо от понимания духовности как силы, которая объединяет нас с нашим окружением. Если проигнорировать спиритуальное изменение бойсовского мировоззрения, то всё здание его теории рухнет, поскольку его мысль о том, что политику можно подчинить эстетике, опирается на веру в трансцендентный потенциал креативности. Конфликт, последовавший за решением Бойса выставиться в Музее Гуггенхайма после того, как в 1971 году администрация музея подвергла цензуре выставку Ханса Хааке, показывает, сколь разными были приоритеты его участников⁶. Для таких современников Бойса, как Хааке, Бюрен и Ашер, искусство — это не свободное пространство, существующее за рамками идеологии, а пронизанная внутренней борьбой и, следовательно, политическая сфера, ведь то, что и как мы воспринимаем в качестве искусства, определяется институциональными органами власти. Бойс же, напротив, рассматривал политический активизм как продолжение своей художественной практики. С его точки зрения, бойкотирование музея не оказало бы никакого воздействия на статус-кво, тогда как учреждение политической партии (как искусства), безусловно, оказало бы.

Из-за своего понимания отношений между искусством и политикой Бойс подвергается суровой критике лефтистскими историками искусства, например Бенджамином Бухло, который утверждает, что попытки художника соединить эти два направления деятельности привели к тому, что первая нейтрализовала вторую. Иначе говоря, заявление Бойса, что «художником является каждый», эстетизирует политику, вместо того чтобы политизировать эстетику. В подтверждение Бухло цитирует Вальтера Беньямина: Третий рейх эстетизировал политику (в форме митингов и факельных шествий), чтобы утаить истинную

чудовищность своего идеологического посыла⁷. Сравнение довольно экстремальное, и оно симптоматично для негативной реакции, которую вызвал в США культовый статус, приобретенный Бойсом в Европе к 1980 году. С позиции сегодняшнего дня можно заметить, что творчество Бойса гораздо более радикально, чем допускала в свое время доктринерская критика Бухло. Бухло утверждает, что Бойс никак не изменил статус художественного объекта внутри самого дискурса (в отличие от Дюшана Бойс не ставит нас перед вопросом о том, что и в силу каких причин может считаться предметом искусства). Но на это можно возразить, что в определенные моменты искусство Бойса поднимало этот вопрос со всей решительностью, ведь оно постулировало **диалог** и прямую коммуникацию как художественные материалы. Таким образом, «социальная скульптура» может пониматься как предшественница современного искусства инсталляции, которое в качестве своего зрителя предполагает политизированного субъекта, что допускает более нюансированное истолкование деятельности Бойса, далекое от однозначного неприятия его работ ранними теоретиками-постмодернистами. Сделав свои работы открытыми для публичного обсуждения, критики (в том числе отрицательной) и диалога, Бойс предложил модель художественной вовлеченности, оказавшую влияние на целое поколение современных художников, один из которых, Томас Хиршхорн, будет рассмотрен в этой главе.

Babylonests и creleisure

Как отмечает Тьерри де Дюв, главный лозунг Бойса, знакомый еще романтикам XIX века, гласит: «Власть — воображению!»; в соответствии с ним Бойс поддерживает культ централизованного индивидуума, реализующего себя в творческом акте⁸. Поэтому полезно сравнить его «социальную скульптуру» с идеей *vivências* (ощущения полноты жизненного опыта) в работах Элю Ойтисики, которое тоже трактовалось как противостояние против отчуждающих отношений капитализма. Обостренное чувственное восприятие у Ойтисики также опиралось на идею творческой самореализации, но при этом не эстетизировалось; вместо этого чувственная непосредственность *vivências* нацелена на формирование субъективности, радикально противоположной той, которая формируется доминантной культурой.

Во второй главе говорилось о том значении, которое приобрела феноменология для поколения бразильских художников,

работавших в 1960-е годы. В следующем десятилетии их интересы сместились в сторону большей социальной ангажированности: мелкие скульптурные объекты Лиджи Кларк, которые, как предполагается, зритель должен ощупывать и вертеть в руках (иногда с завязанными глазами), приняли форму некоей групповой психотерапии, в рамках которой ощущения рассматривались как ключ к выздоровлению. В работах Ойтисики инсталляции стали поводом для коллективного взаимодействия и релаксации. Активизация зрителя была для него политическим и этическим императивом в ситуации репрессивной диктатуры: призывом к коллективному чувственному восприятию и слиянию со своим окружением как способам сопротивления и в конечном счете освобождения. Будучи укорененным в телесном опыте, опыт *vivências* противостоял репрессиям со стороны бразильского государства, с одной стороны, и всепроникающему консьюмеризму и отчуждению американской культуры, с другой⁹.

В это время и в Европе, и в США прямые жесты и личное участие, предполагаемое искусством перформанса и инсталляции, рассматривались как орудия, позволяющие поставить под вопрос и изменить доминантную культуру, ее реакционные стереотипы и закоснелые позиции. Сегодня этот мотив лежит в основе значительной части искусства перформанса, поскольку присутствие тела рассматривается как аутентичное, непосредственное и непостоянное — как последнее прибежище от идеологического захвата. Со всей определенностью эти идеи лежат в основе взглядов Ойтисики; важно, однако, что, с его точки зрения, тело не изолировано, а представляет собой часть сообщества. Около 1965 года он начал размышлять об «ощущении тотального искусства», которое вызвала у него популярная в фавелах культура самбы. Этому опыту предстояло сыграть решающую роль в социальном развитии его искусства¹⁰. Семья Ойтисики принадлежала к среднему классу, и поэтому его увлечение культурой фавел с их чудовишной нищетой само по себе было социальным заявлением, особенно когда в 1965 году он пригласил танцоров самбы из фавел принять участие в выставке его «Паранголов» в Музее современного искусства в Рио-де-Жанейро¹¹. Паранголы (сленговое слово, означающее «общее оживление и внезапное волнение и/или смятение») представляли собой причудливо драпирующиеся накидки, сшитые из необычных тканей, которые побуждали

тех, кто их надел, двигаться и танцевать и устанавливали взаимозависимые отношения между ними и зрителями. По словам Ойтисики, человек, облаченный в «Парангол», «испытывает своего рода сбой в своем существовании в качестве „индивидуума“, в результате чего он приобретает роль „участника“ <...> двигательного центра, ядра»¹². Эти перформансы были частью масштабных коллективных представлений, таких как «Коллектив „Прангол“» (Рио-де-Жанейро, 1967; коллаборация с Лижей Кларк, танцорами самбы и публикой) и междисциплинарная акция «Ароcaliporótese»¹³ (август 1968). Как заметил куратор Карлос Басуальдо, они «не могли не восприниматься как резко провокационные»¹⁴, поскольку инсценировали прямое политическое противостояние между уличным празднеством и институциональными правилами, нарушая классовые иерархии и конвенции¹⁵.

Оживленное взаимодействие, характерное для «Паранголов», было перенесено в формат инсталляции в «Эдеме» (1969) — средоточии более масштабного проекта под названием «Уайтчепелский опыт» или «Уайтчепелский эксперимент»¹⁶. Весь нижний этаж Художественной галереи Уайтчепел в Лондоне был занят единым инвайронментом, который включал песок на полу, тропические растения и двух попугаев во временном ограждении, которое, по словам куратора Гая Бретта, ассоциировалось с «задними дворами в Рио-де-Жанейро»¹⁷. Сам «Эдем» был окружен деревянным забором и заключал в себе различные зоны, между которыми босиком перемещались участники: местами пол был застелен коврами, но имелись также большие «Болиды» с песком и сеном и участок сухой листвы. Работа включала типичные для Ойтисики серии произведений (сам художник называл их «порядками»): «Болиды» (трансформируемые ящики), «Пенетрабли» и «Паранголы», а также темную палатку. Но самым важным нововведением являлись «Гнезда», выросшие из более ранних «Ядер» 1960-х годов (геометрических элементов, свободно свисающих с потолка). «Гнезда» представляли собой небольшие кабинки, размером примерно метр на два, разделенные занавесами; зрителям предлагалось расположиться внутри, в одиночестве или в компании с кем-то. Ойтисика называл эти кабинки «ядрами праздности», пространствами чувственного удовольствия, благодушия и мечтательности; в контексте холодных и безликих лондонских улиц они, по его словам, возвращали «к природе, к детскому теплу, возникающему благодаря

■ 52

тому, что ты позволяешь поглотить тебя утробе созданного открытого пространства»¹⁸.

В одном из подготовительных рисунков к «Эдему» Ойтисика дает этой инсталляции подзаголовок «Опыт с creleisure и циркуляциями». Неологизму creleisure, полученному путем сочетания слов creation (творчество), leisure (отдых, досуг), pleasure (удовольствие), belief (вера) и, возможно, Creole (креол, креольский), посвящено эссе, написанное художником чуть ранее в том же году, а «Эдем» рассматривался им как первое важное художественное произведение на эту тему. В 1968 году Ойтисика испытал влияние немецкого философа и социолога Герберта Маркузе (1898–1979), который в своих книгах «Эрос и цивилизация»

■ 52 Элю Ойтисика. Эдем. Художественная галерея Уайтчепел, Лондон. 1969



(1955) и «Одномерный человек» (1964) доказывал, что при капитализме сексуальность и досуг оказываются формами «репрессивной десублимации»; иначе говоря, удовольствие — якобы освободительное — в действительности есть форма подавления, которая поддерживает в людях довольство и пассивность и тем самым делает их неспособными к бунту против системы. Словом *creleisure* Ойтисика назвал способ реапроприации досуга в капиталистическом обществе: вместо организованного нерабочего времени по выходным и праздникам он предлагал более ритуальный, коллективный выброс энергии, который угрожает существующему порядку, что вызывает в памяти определение карнавала у Михаила Бахтина. С этой точки зрения пространства «Эдема» не следует приравнивать к инертности и эскапизму в духе хиппи. Они замышлялись как креативные пространства демистификации и внутренней трансформации отчужденного мира, мест, предназначенные не для «отвлеченных размышлений, а для возрождения мифа в нашей жизни»¹⁹. Инсталляция рассматривалась, соответственно, как нечто принципиально незавершенное, призванное послужить катализатором индивидуального развития и творческой активности для каждого субъекта. «Здесь важен не объект, а то, как он переживается зрителем», — писал Ойтисика, а в конце своей статьи в Уайтчепелском каталоге предлагал каждому читателю задуматься о своем коммуналном окружении: «Что вы об этом думаете?»²⁰ В 1970-е годы принцип *creleisure* стал неотъемлемой частью его идеи интеграции зрителя в инсталляцию, «принципиальной для воплощения проекта партиципации»²¹.

«Гнезда» из «Эдема» были переработаны для выставки в нью-йоркском Музее современного искусства (1970), а вариации на ту же тему — «*Babylonests*»²² — в тот же период демонстрировались на постоянной основе в маленькой нью-йоркской квартире Ойтисики. Они имели форму маленьких кабинок, установленных друг на друга в два или три этажа, полностью заполняли пространство квартиры и часто привлекали друзей и посетителей. В каждом «гнезде» имелся матрас, а с передней стороны оно было занавешено полупрозрачной вуалью, «которая одновременно вызывала чувство материнского уюта и ощущение, будто смотришь на внешний мир сквозь туман»²³. Такой была среда, в которой жил и работал Ойтисика: в своем «гнезде» он держал пишущую машинку, телефон, телевизор, магнитофон и радио.

Там же, в квартире Ойтисики, расположилась и его первая инсталляция из серии «Космококи», созданной в сотрудничестве с Невиллом д'Алмейдой и развивающей идею *creleisure*. «Космококи», как и «Квазикинотеатры», представляли собой средовые инсталляции, включавшие в себя фильмы, слайд-проекции и рок-музыку для усиления удовольствия, непосредственным источником которого был кокаин. Так, в работе под названием «Блоки-эксперименты в Космококе, Программа в процессе реализации, KK₅ Хендрикс-война 1973» зрителям предлагалось расположиться в гамаках, в то время как в помещении гремела музыка из альбома Хендрикса «*War Heroes*», а по стенам скользили быстро сменявшие друг друга проекции слайдов, демонстрирующие конверт этого альбома, «изрисованный» дорожками кокаина. В этих работах досугу придавался анархический контркультурный смысл: и «беззаконные» герои, и образы кокаина рассматривались как стоящие по ту сторону закона и, следовательно, логики потребительского «спектакля»²⁴. Это пространство неотчужденной праздности и обострения чувств с помощью кокаина должно было обеспечить освободительный опыт переживания реальности, «противоположный современному досугу, который подчинен программе десублимации», распisanному строго по часам, включаемому с окончанием работы и отключаемому с ее началом²⁵.

«Групповые материалы»

Таким образом, живя в Нью-Йорке, Ойтисика противостоял отчуждающему «спектаклю» потребительской культуры, выдвигая в качестве альтернативы аутентичный опыт самореализации, порывающий с репрессивной десублимацией. Однако использование кокаина исключало эту программу из контекста, определяемого социальными и коллективистскими побуждениями, которыми были вдохновлены «Паранголы» и «Пенетрабли», и скорее придавало ей индивидуалистический характер наркотического эскапизма. Тем не менее работы и тексты Ойтисики предвосхищают переосмысление понятий публичного и приватного, которое имело место в конце 1970-х годов и согласно которому публичное не отделено от приватного, а является его неотъемлемой частью. Это означало, что буквальная (физическая) активизация зрителя, сторонниками которой выступали Ойтисика, Аккончи, Грэм и другие художники, уже не рассматривалась как однозначно более «политическая» по своим последствиям,

чем просмотр двумерных образов, популярных фильмов и вообще любых культурных артефактов, рассчитанных на более традиционное восприятие. Новое поколение художников исходило из того, что культура в целом способна производить на свет субъективность, поскольку она предлагает репертуар образов, с которыми мы себя идентифицируем и которым подражаем. Вдохновляясь феминистским переосмыслением психоаналитической теории Жака Лакана и марксистских трудов Луи Альтюссера, эти художники рассматривали культуру как «идеологический аппарат государства», который можно тщательно исследовать и демистифицировать средствами искусства в целях просвещения и преобразования. Предполагалось, что, следуя этому аналитическому подходу, искусство может обратиться к конкретным проблемам, включая феминистское движение, образование, правый милитаризм в странах Латинской Америки, бездомность и СПИД. Следствием этого поворота (возможно, естественным) стало то, что оппозиционный настрой по отношению к рыночной системе и музею, столь характерный для предыдущего десятилетия, перестал быть основной заботой этих художников. В числе типичных представителей этой новой позиции следует назвать нью-йоркский коллектив «Групповые материалы», провозгласивший, что вместо того, чтобы удерживать альтернативу за рамками мейнстрима, необходимо интегрировать ее в этот мейнстрим и тем самым подорвать его изнутри: «Сотрудничество с системой не означат, что мы должны идентифицировать себя с ней, прекратить критиковать ее или перестать совершенствовать тот малый участок территории, на котором мы действуем»²⁶.

Деятельность «Групповых материалов», в составе которых с момента основания коллектива в 1979 году насчитывалось от трех до пятнадцати человек, известна прежде всего тем, что размывала границу между искусством инсталляции и организацией выставки²⁷. Она началась с основания общественной галереи в нижнем Ист-Сайде на Манхэттене, и первое публичное выступление группы, «Инаугурационная выставка» 1980 года, включала работы не только членов «Групповых материалов», но и целого ряда других художников, имевших самый разный бэкграунд (местных, профессионалов и любителей). Для выставки «Выбор народа» (1981) местным жителям было предложено пожертвовать «вещи, которые обычно не попадают в художественную галерею». Эта деятельность сопровождалась

■ 53

■ 53 Групповые материалы. Americana. Выставка-инсталляция в Музее американского искусства Уитни. 1985



коллаборативными мероприятиями, сосредоточенными на социальном взаимодействии и сотрудничестве, такими как кинофестиваль «Отчуждение» (1980) и «Еда и культура» (1981). В понимании группы коллаборативный процесс организации этой выставки был не менее важен, чем результат, и различные виды деятельности, направленные на создание искусства и проведение выставок, интересовали ее не меньше, чем финальная экспозиция. В идеологическом плане «Групповые материалы» стремились занять место между коммерческими галереями Манхэттена и гетто малобюджетных «альтернативных» площадок, лишенных какого-либо официального статуса: «Мы понимали: чтобы наш проект всерьез воспринимался широкой публикой, мы должны быть похожи на „настоящую“ галерею. Без этих необходимых четырех стен могло выйти так, что наши работы не будут восприниматься как искусство»²⁸.

К 1982 году галерейная деятельность стала менее важна, и группа нашла новую площадку — не столько выставочное пространство, сколько оперативный центр для организации внеплощадочных акций²⁹. «Групповые материалы» участвовали также в институциональных выставках, таких как Биеннале Уитни и «Документа». Их «Замок», представленный на «Документе 8» (1987), отсылал к роману Кафки на тему деспотизма бюрократии и представлял собой кураторский выставочный проект, включавший работы сорока художников помимо непосредственных членов группы (в числе прочих — Барбары Крюгер и Феликса Гонсалес-Торреса), наряду с предметами массового производства и произведениями малоизвестных авторов. Инсталляция «Американа» (1985), созданная по случаю Биеннале Уитни, также имела форму альтернативной выставки внутри выставки, «официально одобренного салона „отверженных“». Эта инсталляция также объединяла работы художников и нехудожников, а также образы из массмедиа и коммерческую продукцию — от бутылей средств для стирки под названиями «Bold», «Future» и «Gain»³⁰ и пачек печенья до блюд с картинами Нормана Рокуэлла, фолк-музыки и иллюстрации к «Америке» Кафки, выполненной Тимом Роллинсом совместно с сорока детьми из Южного Бронкса, — с целью препарировать и развенчать миф об Американской Мечте. Этот кураторский подход отражал мысль о том, что любые объекты культуры служат одинаково важными манифестациями идеологии; своей воинствующей политикой инклюзивности «Групповые материалы»

стремились избежать воспроизведения репрессивных структур и иерархий, которые, по их мнению, и без того доминируют в культуре:

Отображая различные формы репрезентации, которые структурируют наше понимание культуры, наши выставки объединяют так называемое высокое искусство с продуктами из супермаркетов, артефакты массовой культуры с предметами прошлого, фотোগрафическую документацию с самодельными проектами. Вместо того чтобы выносить окончательные оценки и делать декларативные заявления, мы стремимся создавать ситуации, которые представляют избранную нами тему как комплексную проблему, открытую для обсуждения. Мы побуждаем широкую аудиторию к участию путем интерпретации.

Следуя этой программе, «Групповые материалы» рассматривали свой кураторский метод как «болезненно демократический»³¹.

Практика «Групповых материалов» предполагает, что всякая критика искусства равнозначна критике доминантной культуры. Другими словами, эстетика заведомо идеологична, ведь инстанции, подобные музеям и другим учреждениям культуры, имеют власть решать, какие объекты и каким образом будут восприниматься нами в качестве искусства. Феликс Гонсалес-Торрес, являвшийся членом «Групповых материалов» с 1988 по 1991 год, утверждал: «Эстетика — не о политике, она и есть политика. И это лучший способ использовать „политику“ так, чтобы она казалась „естественной“». Из всех политических ходов самые удачные — те, что не кажутся „политическими“»³². Поэтому «Групповые материалы» показывали произведения, которые имеют маргинальный статус в контексте официального арт-мира либо полностью исключены из него в силу своего сексуального, политического, этнического, вернакулярного или некоммерциализируемого характера. В период распространения эпидемии СПИДа в 1980-е годы программа «Групповых материалов» приобрела особую актуальность, в 1989 году обостренную цензурой Национального фонда искусств, направленной против «гомосексуальных» и «кошунственных» работ Роберта Мапплторпа и Андреса Серрано.

Дискуссия и диалог стали важным аспектом деятельности «Групповых материалов», и их инсталляция «Демократия» (1988), показанная в Фонде Dia, сопровождалась серией дискуссий, организованных в виде круглых столов и городских собраний, записи которых позднее были объединены в книгу.

Сама инсталляция приняла форму динамичной образовательной экспозиции, посвященной темам избирательной политики, участия граждан в культурной жизни, образования и СПИДа; разнообразные материалы, собранные здесь, служили обвинительным заключением в адрес правительственной политики и ее отношения к проблеме СПИДа. Подобно «Американе», «Демократия» обращалась к критически настроенному и чуткому зрителю, способному дешифровать символы культуры как симптомы более масштабной (доминантной) идеологии. Работа была организована так, чтобы способствовать формированию критического мышления, которое зритель в идеале должен был активно использовать по отношению к окружающей действительности. Вслед за Бротарсом с его образом орла, положенным в основу дюссельдорфской инсталляции «Музея современного искусства», «Групповые материалы» подталкивали зрителя к идентификации с их разоблачительной программой, на сей раз связанной с системой политических убеждений, противостоящих консервативной политике правительства республиканской партии США.

Сообщество утраты

Наверное, самым значительным художником, начало деятельности которого связано с «Групповыми материалами», был кубинец Феликс Гонсалес-Торрес (1957–1996), отказавшийся от коллаборативной догмы и создавший ряд самостоятельных и весьма влиятельных скульптур, фотографий и инсталляций. Его работы заметно отличаются от того, что делали «Групповые материалы», как в формальном, так и в политическом отношении:



■ 54 Феликс Гонсалес-Торрес. Без названия. 1989–1990. Инсталляция в галерее Серпентайн, Лондон. 2000

■ 55 Феликс Гонсалес-Торрес. Без названия (Плэцебо — Пейзаж — для Рони). 1993. Инсталляция в Музее современного искусства, Лос-Анджелес. Апрель — июнь 1994

- если выставки группы были нацелены на распространение информации и не стремились следовать определенной «эстетике», то для Гонсалес-Торреса ключевым ориентиром оставался формальный язык минимализма и концептуального искусства, анонимной эстетике которых он придал тонкий эмоциональный и политический оттенок. В работе «Без названия (Плацебо)» (1991) на полу в зале галереи ровным слоем, образующим вытянутый прямоугольник, лежали одинаковые конфеты в серебристых обертках. Публике предлагалось угощаться конфетами, так что в ходе выставки работа постепенно исчезала. Как и «бумажные стопки», составленные Гонсалес-Торресом из афиш, которые зрители могли разбирать, «Без названия (Плацебо)» существует в виде инструкции, которая может воплощаться до бесконечности, но ключевой идеей работы является участие зрителей, поскольку не кто иной, как посетитель галереи, придает произведению некоторый случайный физический облик. Гонсалес-Торрес рассматривал наше взаимодействие с его инсталляциями как метафору отношений «между публичным и приватным, личным и социальным, между страхом потери и радостью любви, роста, изменения, постоянного становления, медленной утраты самого себя и последующего
- 55



восстановления с чистого листа. Мне нужен зритель, мне нужно взаимодействие публики. Без публики эти работы — ничто, ничто. Мне нужна публика для завершения работы. Я прошу публику помочь мне, взять на себя ответственность, стать частью моей работы, присоединиться»³³.

Гонсалес-Торрес начал создавать свои «конфетные россыпи» в 1991 году, когда его партнер Росс Лейкок умер от СПИДа. Так что эти россыпи отмечены почти невыносимой горечью: их общий вес часто отсылает к весу тела Росса либо к их совокупному весу, как в работе «Без названия (Любовники)» (1991). Эта работа, состоящая из конфет в целлофановых обертках общим весом 160 кг, представляет собой двойной портрет Гонсалес-Торреса и Росса, но в то же время намекает на скорую разлуку после смерти одного из них. Таким образом, работа Гонсалес-Торреса свидетельствует о кризисе политической субъективности того типа, о котором до сих пор шла речь в этой главе и центральным пунктом которого является утверждение политической воли и идентичности. Идея субъективной активизации, постоянно возникающая в работах Бойса, Ойтисики и «Групповых материалов», основана на гуманистической модели субъекта, обладающего некоей сущностью, которая реализуется через аутентичный опыт креативности или политической репрезентации. В этой модели акцент делается на сообществе как форме сплоченности, на единении на основе общей идеи или цели. Между тем Гонсалес-Торрес выдвигает идею сообщества, объединенного утратой, всегда на грани исчезновения. Смотрящий субъект в его работах всегда имплицитно неполон и существует как эффект существования-вместе с другими, а не как самодостаточная и автономная сущность³⁴.

На эту взаимозависимость указывают двойные часы («Без названия [Совершенные любовники]», 1991) и зеркала («Без названия [5 марта]», 1991), а также две пары наушников, подключенных к одному аудиоплееру с проигрываемой мелодией вальса, под которую можно танцевать с партнером под гирляндой из лампочек («Без названия [Арена]», 1993). Однако в конфетных россыпях предложенная Гонсалес-Торресом концепция «неполного» субъекта получает наиболее ясное выражение, поскольку они устанавливают отношение между нами как раз в момент исчезновения: конфеты отсылают к исчезающему телу и в свою очередь рассеиваются по телам зрителей — переход, пронизанный чувством смерти и в то же время эротикой.

Я даю тебе эту сласть; ты берешь ее в рот и сосешь чье-то тело. И тем самым моя работа становится частью тел многих других людей <...> Всего на несколько секунд я кладу сласть в чей-то рот, и это так сексуально³⁵.

Реляционная эстетика

Французский куратор и художественный критик Николя Буррио (род. 1965) рассматривает работы Гонсалес-Торреса как пример тенденции, называемой им «реляционной эстетикой». Под этим термином он объединяет художественные практики 1990-х годов, «теоретическим горизонтом [которых] служит не столько утверждение автономного и частного символического пространства, сколько сфера человеческих взаимоотношений с ее социальным контекстом»³⁶. Другими словами, произведения искусства, классифицируемые Буррио как «реляционные», стремятся установить межчеловеческие контакты, в которых значение вырабатывается коллективно, а не в частном пространстве индивидуального потребления. Таким образом, аудитория этого искусства мыслится как коллективная: вместо отношения между произведением и зрителем по принципу «один на один», реляционное искусство устанавливает ситуации, в которых зрители рассматриваются как коллектив, социальная масса; кроме того, во многих таких произведениях нам, зрителям, дается некая структура для образования сообщества, пусть даже временного или утопического.

Важно подчеркнуть, что Буррио понимает реляционную эстетику не просто как теорию интерактивного искусства, а как средство, позволяющее поместить современные художественные практики в более широкий культурный контекст: реляционное искусство рассматривается им как прямой отклик на переход от экономики товаров к экономике услуг, имевший место в 1980–1990-е годы. Также оно рассматривается как ответ на виртуальные отношения в интернете и глобализацию, которые, с одной стороны, породили желание более физического и личного межчеловеческого взаимодействия, а с другой — побудили художников взять на вооружение подход типа «сделай сам» и моделировать собственные «возможные миры»³⁷. Этот акцент на непосредственности знаком нам с 1960-х годов, когда художники придавали огромное значение аутентичности нашего непосредственного переживания пространства или их собственного присутствия. Но Буррио отделяет нынешнее искусство

от искусства предыдущих поколений, поскольку в настоящее время художники иначе относятся к социальным трансформациям: вместо «утопических» проектов они, по его словам, стремятся учредить «микротопии», функционирующие здесь и сейчас; вместо попыток изменить свое окружение они просто учат «жить лучше в существующем мире»³⁸.

Буррио упоминает в своей книге многих художников, большинство из которых были представлены на его программной выставке «Трафик» в Центре современного пластического искусства (CAPC) в Бордо (1993). Один из этих художников, Риркрит Тиравания (род. 1961), упоминается с особой частотой, так что его работы можно считать образцовыми для теории Буррио³⁹. Внешне довольно минималистичные, они в целом типичны для обсуждаемого Буррио реляционного искусства и включают в себя фотографии, видео, тексты на стенах, книги, объекты для практического использования и остатки фуршета во время вернисажа. По формату они в основном представляют собой инсталляции, но Тиравания, как и многие его современники, отверг бы такое определение: вместо целостной и своеобразной трансформации пространства (в духе «тотальной инсталляции» Кабакова) произведения реляционного искусства делают упор на **использовании**, а не на созерцании. Примерами этого подхода служат проект Маурицио Каттелана для Венецианской биеннале 1993 года, сдавшего напрокат свою галерею косметической компании, или «Volksboutique»⁴⁰ Кристины Хилл — секонд-хенд, открытый ею на «Документе 10» (1997)⁴¹.

Тиравания — один из самых влиятельных современных художников, работающих в этом направлении. Таец по происхождению, он родился в Буэнос-Айресе, рос в Таиланде, Эфиопии и Канаде, а в настоящее время живет в Нью-Йорке. Это номадическое детство, проведенное в разных частях света, нашло отражение в его гибридных работах, объединяющих черты инсталляций и перформансов, в которых он готовил овощное карри или пад-тай для посетителей музея или галереи, куда его приглашали выступить. В списке материалов для каждой такой работы фигурирует фраза «масса людей», указывающая на то, что участие зрителей является ключевым ее элементом. В своей первой важной инсталляции, «Без названия (Still)» (1992) в нью-йоркской «Галерее 303», Тиравания переместил в главное выставочное пространство всё, что он нашел в офисных и подсобных помещениях галереи, в том числе директора, который был

■ 56

вынужден работать на глазах у публики. В кладовой Тиравания устроил кухню, которую один из критиков сравнил с «полевой кухней для беженцев», с бумажными тарелками, пластиковыми ножами и вилками, газовыми горелками, кухонной утварью, двумя складными столами и несколькими складными стульями⁴². Художник готовил карри для посетителей галереи, а в его отсутствие экспонатами служили объедки, утварь и упаковки от продуктов. Более сложная версия этой живой инсталляции,

- 57 «Без названия (завтра будет новый день)», была реализована в 1997 году в Кёльнском Кунстфериайне. Тиравания построил деревянную реконструкцию своей нью-йоркской квартиры, круглосуточно открытую для публики. Посетители могли воспользоваться кухней, чтобы приготовить еду, принять душ в ванной, поспать в спальне, посидеть и поговорить в гостиной. В каталоге, сопровождавшем этот проект, приводятся цитаты из газетных статей и рецензий, в каждой из которых цитируются слова куратора о том, что «это уникальное сочетание искусства и жизни стало для всех источником волнующего опыта общности»⁴³. Несколько критиков, как и сам Тиравания, писали, что основная

■ 56 Рикрит Тиравания. Без названия (Still). Галерея 303, Нью-Йорк, 1992



цель его работ состоит в вовлечении зрителей и поощрении взаимодействия между ними: еда является средством, позволяющим поднять другие вопросы⁴⁴.

Таким образом, Тиравания стремится к установлению буквальных связей между посетителями и его произведением, и эта активная партиципация превалирует над отстраненным созерцанием, которое традиционно ассоциируется с опытом посещения художественной галереи. Его работа делает упор на физическом присутствии зрителя в конкретное время в конкретной ситуации — зрителя, который в данном случае готовит себе пищу и ест ее вместе с другими посетителями в публичной обстановке. Как мы уже видели, такое понимание произведения искусства как триггера партиципации имеет определенную историю, включающую хеппенинги Капроу, перформансы Аккончи, «гнезда» Ойтисики и декларацию Бойса о том, что «художником



■ 57 Рикрит Тиравания. Без названия (завтра будет новый день). Вид инсталляции в Кельнском Кунстфайне, Кельн. 1996

является каждый». Все они сопровождались демократической и эмансипаторной риторикой, и это справедливо также для Буррио⁴⁵. С его точки зрения, открытые, партиципаторные произведения искусства обладают таким этическим и политическим потенциалом, какого нет у автономного, законченного объекта. Предполагается, что интерактивный характер реляционного искусства имеет преимущество перед оптическим созерцанием (квалифицируемым как пассивное и невовлеченное), поскольку произведение искусства как «социальная форма» способно производить человеческие отношения. Следовательно, произведение понимается как политическое по сути и освободительное по воздействию.

Но о какой политике тут идет речь? В случае с работой Тиравании, равно как и с критическими комментариями к ней, важно разобраться, какое значение вкладывается в слово «политический». Поскольку эта работа носит инклюзивный и эгалитарный характер, «политика» здесь подразумевает идею демократии. Однако, как показали политологи последнего времени, инклюзивность не равнозначна демократии: публичная сфера является демократической лишь в той степени, в какой принимаются во внимание и могут быть оспорены натурализованные исключения из нее. В своей влиятельной книге «Гегемония и социалистическая стратегия» (1985) Эрнесто Лаклау и Шанталь Муфф доказывают, что полноценная демократия не предполагает исчезновение трений и антагонизмов между людьми; скорее условием демократии служит сохранение и обсуждение границ между разными позициями. Поэтому субъект в понимании Лаклау и Муфф, которые в этом пункте следуют Лакану, не может обрести окончательную структурную идентичность и поэтому в своем существовании зависит от **идентификации**⁴⁶. Поскольку субъективность **есть** процесс идентификации, то мы — существа по сути своей незавершенные, и антагонизм представляет собой тот тип отношений, который возникает между такими незавершенными субъектами⁴⁷. Когда Тиравания предлагает «опыт единения для всех», можно было бы сказать в ответ, что отношения конфликта здесь не сохраняются, а стираются, поскольку произведение обращается лишь к сообществу, члены которого имеют нечто общее: скажем, их интересует искусство или бесплатная еда⁴⁸. Действительно, основное впечатление, складывающееся у большинства посетителей инсталляции Тиравании, состоит в том, что они пришли слишком поздно

и пропустили вечеринку в честь открытия, оказавшись тем самым исключенными.

Аргументация Буррио насчет реляционной эстетики покоится на допущении, что диалог уже сам по себе демократичен. Эта идея часто обнаруживается в текстах, посвященных работе Тиравании. Так, Удо Киттельманн утверждает: «Люди вместе готовили еду и разговаривали, принимали ванну или занимали постель. Наш страх, что художественно-жилое пространство может пострадать от вандализма, оказалось напрасным... Художественное пространство лишилось своей институциональной функции и превратилось в свободное общественное пространство»⁴⁹. Инсталляции Тиравании отражают идею Буррио, согласно которой условия, создаваемые произведениями реляционного искусства, принципиально гармоничны, поскольку они предназначены для сообщества субъектов-зрителей, имеющих нечто общее. Это отличает их от работ Феликса Гонсалес-Торреса, где акцент делается не столько на общности, сколько на том, что представители исследовательского коллектива из Университета Майами называют «неприкаянным сообществом», всегда ускользающим от попыток его зафиксировать. Реляционная эстетика понимает политику лишь в самом широком смысле преимущества диалога над монологом (однако направленной коммуникацией, которую ситуационисты отождествляли со «спектаклем»); в остальном она остается утверждением политической воли (к формированию мини-утопии). В конечном счете работы Тиравании направлены не на дестабилизацию наших механизмов самоидентификации, а на их укрепление и сводятся к повседневному досугу — репрессивной десублимации, которой так яростно противостоял Ойтисика. Похоже, микротопия порывает с идеей трансформации публичной культуры и ужимает ее до удовольствий, доступных членам приватной группы, идентифицирующих себя с другими такими же посетителями галереи.

Реляционный антагонизм

В отличие от этого «антагонистическая» теория демократии, сформулированная Лаклау и Муфф, опирается на идею принципиально децентрированной и незавершенной субъективности. Можно воспользоваться ею для объяснения работ художника, которого Буррио явно обходит вниманием, — Сантьяго Сьерры (род. 1966), испанца, живущего и работающего в Мексике. Как и Тиравания, Сьерра в своих работах устанавливает

■ 58 Сантьяго Сьерра. Стена, замыкающая пространство. Вход (вверху) и задний вид (внизу). Испанский павильон на Венецианской биеннале. Июнь — ноябрь 2003



буквальные отношения между людьми: самим собой, участниками произведения и зрителями. Но «акции», проводимые им с конца 1990-х годов, базируются на манипуляции более комплексными (и более противоречивыми) отношениями, нежели те, которые создают художники, ассоциируемые с реляционной эстетикой. Сьерра привлекает внимание таблоидов и подвергается яростной критике за некоторые свои акции экстремального характера, такие как «160-сантиметровая линия, нанесенная на четырех человек с помощью татуировки» (2000) и «Человек, получающий плату за 360 непрерывных часов работы» (2000). Как и большинство перформансов 1970-х годов, эти акции и живые инсталляции временны, а их документация представляет собой случайные черно-белые фотографии, короткие тексты или видеозаписи. Тем не менее Сьерра существенно трансформирует традицию искусства перформанса 1970-х годов: он использует в качестве исполнителей других людей и подчеркивает то обстоятельство, что они получают за это денежное вознаграждение (всё и вся в этом мире имеет свою цену). Таким образом, его работы могут рассматриваться как трезвое размышление о социально-политических условиях, которые приводят к возникновению подобной разницы «в цене» между людьми.



■ 59 Сантьяго Сьерра. Рабочие-нелегалы, нанятые, чтобы сидеть внутри картонных коробок. Институт современного искусства Kunst-Werke, Берлин. Сентябрь 2000

В отличие от работ Тиравани с их акцентом на диалоге ради диалога (как репрезентации коммуникации) инсталляции Сьерры часто исходят из того, что молчание может быть не менее действенным, чем речь. На его выставке в Институте современного искусства Kunst-Werke в Берлине (2000) вниманию зрителей предлагалась серия самодельных картонных коробок, каждая из которых скрывала чеченского беженца, искавшего убежища в Германии. Коробки представляли собой дешевую, в духе арте повера, версию знаменитого «Кубика» (1962) Тони Смита — скульптуры размером 180 на 180 сантиметров, которая, согласно известной формулировке Майкла Фрида, оказывает такое же воздействие на зрителя, как и «молчаливое присутствие другого человека». В работе Сьерры это молчаливое присутствие было вполне буквальным: поскольку в Германии запрещено законом платить иммигрантам за труд, участие беженцев не могло разглашаться галереей. Отсутствие у них статуса подчеркивалось их буквальной невидимостью⁵⁰. Подобными работами Сьерра словно заявляет, что телесное восприятие, на котором настаивал минимализм, приобретает политический смысл именно благодаря **качеству** его отношения к другим людям — или, точнее, отсутствия такого отношения. Присутствие и восприятие, следовательно, предопределены правовой и экономической дискриминацией.

- 58 В работе Сьерры для испанского павильона на Венецианской биеннале 2003 года, «Стене, замыкающей пространство», интерьер павильона был загорожен от пола до потолка с помощью бетонных блоков. Войдя в павильон, зрители натывались на наспех построенную, но непроницаемую стену, которая делала внутренние помещения недоступными. Однако посетителей, предъявлявших испанский паспорт, приглашали войти с задней стороны здания, где два сотрудника иммиграционной службы проверяли у них документы. Всем же неиспанцам отказывалось в доступе в зал, внутри которого не было ничего, кроме полуободранной серой краски, оставшейся с прошлой выставки. Опять же минимализм того типа, которого придерживается Сьерра, наполняет феноменологическое восприятие политическим смыслом: его работа стремится показать, что идентичность (в данном случае национальная), подобно публичному пространству, расколота социальными и политическими дискриминациями⁵¹.

Можно было бы назвать инсталляции и акции Сьерры нигилистическими, сказать, что они попросту воспроизводят репрессивный статус-кво. Однако он связывает свои работы с «институциями», далекими от современного искусства (иммиграцией, минимальной заработной платой, пробками на дорогах, нелегальной уличной торговлей, бездомностью), чтобы подчеркнуть барьеры, устанавливаемые этими контекстами. И вместо того чтобы инсценировать примирение этих территорий (наподобие плавного слияния музея с кафе или баром у Тиравани), он представляет их как сферы, пронизанные напряженностью, нестабильные, однако открытые для перемен. Когда мы сталкиваемся с живыми инсталляциями и акциями Сьерры, участники которых стоят лицом к стене, или сидят, накрытые коробками, или подставляют спины татуировщику, наша реакция заметно отличается по своему характеру от чувства «общности» реляционной эстетики. Это не опыт человеческой эмпатии, сглаживающий наблюдаемую нами неловкую ситуацию, а переживание резкой расовой/экономической деидентификации: «это не я». Устойчивость этого расхождения, неловкость и дискомфорт, им вызываемый, говорят нам о реляционном антагонизме работ Сьерры.

Сделать искусство политическим

Швейцарский художник Томас Хиршхорн (род. 1957) упорно отвергает термин «инсталляция» по отношению к своим работам, предпочитая ему слово *display*⁵² с его коммерческими и прагматическими коннотациями⁵³. По-видимому, термин «искусство инсталляции» особенно не нравится ему тем, что сводит произведение к некоторому медиуму или набору конвенций, с точки зрения которых можно качественно оценивать это произведение; вместо этого он рассматривает свое искусство как скульптуру в расширенном смысле и в этой связи прямо ссылается на бойсовскую концепцию «социальной скульптуры». Разумеется, было бы неверно классифицировать Хиршхорна как представителя искусства инсталляции, поскольку его работы принимают разнообразные формы: временных «монументов» под открытым небом, посвященных конкретным философам, самодельных «алтарей» в честь писателей и художников, а также «киосков», представляющих различные объекты и информацию. Но в тех случаях, когда эти работы экспонируются в пространстве галереи, они явно облачаются в формат инсталляции, погружая зрителя в среду, переполненную найденными изображениями,

видеозаписями и ксерокопиями, которые объединены с помощью дешевых и недолговечных материалов — картона, клейкой ленты и фольги.

Хиршхорн известен своим утверждением, что он не делает политическое искусство, а делает искусство политически. Существенно, что эта политическая установка не принимает форму активизации зрителя в пространстве:

Я не стремлюсь подтолкнуть или принудить зрителей к взаимодействию с тем, что я делаю; я не хочу активизировать публику. Я хочу отдать себя работе, погрузиться в нее до такой степени, чтобы зрители, столкнувшись с этой работой, могли стать ее частью и вовлечься в нее, но не как актеры⁵⁴.

Следовательно, Хиршхорн демонстрирует важный сдвиг в понимании роли зрителя в искусстве инсталляции, сдвиг, отвечающий его приверженности принципу автономии искусства. Начиная с 1920-х годов (если не раньше) художники и теоретики выступали против идеи искусства как привилегированной и независимой сферы и стремились объединить ее с «жизнью». Сегодня, когда искусство даже слишком интегрировалось в жизнь — как досуг, развлечение и бизнес, — художники, подобные Хиршхорну, заново утверждают автономию художественной практики как особой дисциплины. Соответственно, Хиршхорн не считает, что его работы «открыты» и должны быть завершены зрителем, поскольку политика в его искусстве проистекает из того, как создано произведение:

■ 60 Томас Хиршхорн. Монумент Батаю.
«Документа 11», Кассель. Июнь — сентябрь 2002



Делать искусство политически означает выбирать материалы, которые не устрашают, формат, который не доминирует, приемы, которые не соблазняют. Делать искусство политически — не значит подчиняться идеологии или изобличать систему — в отличие от так называемого политического искусства. Это значит работать с полной самоотдачей вопреки принципу «качества»⁵⁵.

Таким образом, работы Хиршхорна также сопровождаются демократической риторикой, но на сей раз связанной не с буквальной активизацией зрителя, а с другими задачами: она проявляется



■ 61. Томас Хиршхорн. Монумент Батаю. «Документа 11», Кассель. Июнь — сентябрь 2002

в выборе формата, материалов и местоположения, как, например, в «алтарях», которые имитируют импровизированные памятники из цветов и игрушек на местах несчастных случаев и располагаются на городской окраине⁵⁶. Эти работы — например, в инсталляциях «Pole-Self» и «Прачечная» (обе — 2001) — объединяют найденные изображения, тексты, рекламные объявления и ксерокопии с целью связать банальность потребления с политическими и военными преступлениями.

■ 60 К числу наиболее характерных работ Хиршхорна относится
■ 61 «Монумент Батаю» (2002), представленный на «Документе II». Расположенный в Нордштадте, пригороде Касселя в нескольких километрах от основных выставочных площадок «Документы», «Монумент» Хиршхорна объединял три инсталляции в больших временках, возведенных на газоне между двумя микрорайонами, временный бар, открытый одной местной семьей, и скульптуру в виде древесного ствола. Временки были построены из типичных для Хиршхорна материалов — дешевой древесины, фольги, полиэтиленовой пленки и коричневого скотча. В первой разместилась библиотека, в которую вошли книги и видеозаписи, объединенные вокруг пяти батаевских тем: слово, изображение, искусство, секс и спорт. Имелись также несколько потертых диванов, телевизор и видеоплеер; в целом инсталляция должна была поспособствовать знакомству с философом, «фанатом» которого называет себя Хиршхорн. Две другие постройки вмещали телестудию и экспозицию, посвященную жизни и творчеству Батая. Чтобы добраться до «Монумента Батаю», посетители должны были поучаствовать еще в одном компоненте произведения: воспользоваться услугами турецкой службы такси, нанятой, чтобы доставлять посетителей «Документы» до места и отвозить их обратно. До появления обратного такси зрителям приходилось оставаться в районе «Монумента», где они, чтобы скоротать время, волей-неволей шли в бар.

Расположив «Монумент» посреди района с населением, этнический и экономический статус которого не позволяет моментально идентифицировать его как целевую аудиторию «Документы», Хиршхорн сумел добиться любопытного сближения между потоком арт-туристов и жителями района. Вместо того чтобы демонстрировать местное население, вызывая, как он говорит, «эффект зоопарка», проект Хиршхорна заставлял посетителей почувствовать себя незадачливыми незваными гостями. А в свете интеллектуальных претензий международного

арт-мира еще более подрывным смыслом обладало то, что «Монумент» всерьез рассматривал местных жителей как потенциальных читателей Батая. Этот жест вызвал самые разноречивые отклики посетителей, в том числе обвинения в том, что позиция Хиршхорна неприемлема и высокомерна. Эта тревога обнажала хрупкость оснований, на которых покоятся самосконструированная идентичность арт-мира и его интеллектуальные амбиции. Сложная игра механизмов идентификации и деидентификации, задействованных в содержании, конструкции и местоположении «Монумента Батаю», наводила на размышления радикального и подрывного свойства. Вместо рефлексии о «духе коллективизма», заявленной в путеводителе «Документы», «Памятник Батаю» способствовал дестабилизации (и, потенциально, раскрепощению) всякого представления о том, какой может быть коллективная идентичность и что значит быть «фанатом» искусства и философии.

Разумеется, воздействие работ, подобных «Монументу Батаю», зависит от контекста, но теоретически такая работа может быть воссоздана в другом месте, в схожих условиях. В конечном счете неважно, что она представляет собой инсталляцию, поскольку от зрителя уже не требуется исполнять буквально партиципаторную роль — вместо этого он должен быть вдумчивым и внимательным. Независимость позиции в работе Хиршхорна — создаваемой коллективно, но представляющей собой результат индивидуального видения конкретного художника, — обеспечивает автономию произведения, но вместе с тем и зрителя, который больше не должен следовать интерактивным требованиям со стороны художника: «Это нечто внутренне присущее искусству: рецепция никогда не является его целью. Для меня важно то, что моя работа предоставляет пищу для размышления. Размышление — это активность»⁵⁷.

Существует давняя традиция активизации зрителя в произведениях искусства самых разных видов, от экспериментального немецкого театра 1920-х годов (Бертольт Брехт) до кинематографа новой волны (Жан-Люк Годар), от акцента на присутствии зрителя в минималистской скульптуре до социально ангажированного искусства перформанса (Мирл Ладерман Юклс и Кристина Хилл). Как показывают работы, рассмотренные в этой главе, теперь уже недостаточно сказать, что активизация зрителя демократична сама по себе, поскольку каждое произведение искусства, даже самое «открытое», заранее предопределяет доступный

зрителю тип участия в этом произведении⁵⁸. Хиршхорн заметил бы, что подобные притязания на эмансипацию больше не нужны: всякое искусство, независимо от того, является ли оно иммерсивным или нет, может быть критической силой, которая апроприирует и перераспределяет ценность, освобождая наши представления от власти предписанного и преобладающего консенсуса. Более не связанное задачей прямой активизации зрителя и его буквального участия в произведении, искусство инсталляции приобретает ныне самодостаточность и оказывается бесконечно далеким от авангардистского призыва смешать искусство и жизнь, с которого оно началось.

1 Oiticica H. Appearance of the Supra-Sensorial (November/December 1967); цит. по: Dercon C. (ed). *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With Centrum voor Hedendaagse Kunst, 1992. P. 17–20.

2 Вальтер Бенямин отмечает: «Теологический прообраз этой созерцательности — сознание бытия наедине с богом» (Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. Ромашко // В. Бенямин. Озарения / Пер. Н. Берновской и др. М.: Мартис, 2000. С. 147). Другим важным ориентиром этого сдвига послужила «Теория авангарда» (1974) Петера Бюргера, в которой прослеживается типология художественного производства со Средневековья до XX века (см. рус. пер.: Бюргер П. Теория авангарда / Пер. С. Ташкенова. М.: V-A-C press, 2014). Бюргер доказывает, что «сакральное искусство» Средних веков, например собор, коллективно создавалось и коллективно воспринималось; ему на смену пришло «дворцовое искусство» Ренессанса, которое создавалось отдельными художниками в индивидуальном порядке, но воспринималось по-прежнему коллективно; затем настала очередь «буржуазного искусства» — модели художественной практики, начало которой положила эпоха Просвещения и которая доминирует по сей день: искусство в рамках этой модели и создается, и воспринимается индивидуально. По мнению Бюргера, индивидуализм есть симптом индустриализации и отчуждающего

влияния капитализма; он также указывает на то, сколь бессильным стало искусство, поскольку оно больше не интегрировано в публичную сферу, а принадлежит сфере частного потребления. Стремление исторического авангарда (Дада, конструктивизма, сюрреализма) стереть грань между «искусством и жизнью» — точнее, как отмечает Бюргер, между искусством и политическим действием — служит ключевым ориентиром для многих произведений, рассматриваемых в этой главе.

3 Beuys J. Introduction (1979) // Kuoni C. (ed). *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*. New York: Thunder's Mouth Pr., 1990. P. 19.

4 Beuys J. *We are the Revolution. A free and Democratic Socialism* (12 April 1972, Palazzo Taverna, Rome); цит. по: De Dominicis Durini, L. *The Felt Hat. Joseph Beuys: A Life Told*. Milan: Charta, 1997. P. 140.

5 Цит. по: Adriani G., Konnertz W., Thomas K. *Joseph Beuys: Life and Works*. New York: B. E. S. Pub. Co., 1979. P. 246–249.

6 Выставка Хааке была отменена из-за включения в нее работы «Шаполюшки и др. недвижимости Манхэттен» (1971), в которой детально исследовался вопрос собственности на жилье в трущобах Манхэттен и приводились свидетельства монопольного владения этим имуществом. Администрация Музея Гуггенхайма сочла, что работа носит «обличительный» характер и преследует политические

задачи, несмотря на то что Хааке просто представил публично доступную информацию без каких-либо оценочных комментариев.

7 Булло ссылается на заключительную часть статьи Бенямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (см.: Бенямин В. Озарения. С. 150–152).

8 Дюв Т. де. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан / Пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 26.

9 С последней Ойтисики напрямую столкнулся после переезда в Нью-Йорк в 1970 году, где он подрабатывал в ночную смену телефонным оператором и занимался другой неквалифицированной работой.

10 Oiticica H. General Scheme of the New Objectivity (1967) // Dercon C. (ed). *Hélio Oiticica*. P. 118.

11 На геометрических поверхностях «Паранголо» часто печатались агитационные и поэтические слоганы, например «я олицетворяю бунт» («Парангол 15, плащ 11», 1967), «невзгоды, которыми мы живем» («Парангол 16, плащ 12», 1964), «секс и насилие, вот что мне нравится» («Плащ 7»), «из твоей кожи / растет влага / вкус земли / жар» («Плащ 10»).

12 Oiticica H. Notes on the Parangolé // Dercon C. (ed). *Hélio Oiticica*. P. 93.

13 Слово образовано путем объединения слов португальского языка *apocalipse* (апокалипсис), *apoteose* (апофеоз) и *hipótese* (гипотеза). — Примеч. пер.

14 **Basualdo C.** Waiting for the Internal Sun: Notes on Hélio Oiticica's Quasi-cinemas // **Bremner A.** (ed.). Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002. P. 42.

15 В дни открытия Биеннале в Сан-Паулу 1994 года несколько танцоров самбы в плащ-паранголах Ойтисики в качестве повторения акции середины 1960-х годов стали танцевать в музее, переходя их зала в зал, но были изгнаны оттуда (по иронии судьбы — из зала с картинами Малевича) голландским куратором Вимом Беереном.

16 «Уайтчепелский эксперимент» включал также проливаемую «Тропикалию» (см. вторую главу) и большой бильярдный стол (который Ойтисики сравнивал с «Ночным кафе» Ван Гог), на котором во время выставки часто играла молодежь из Ист-Энда.

17 Email автору от 26 июля 2003.

18 Цит. по: **Brett G.** Hélio Oiticica's «Whitechapel Experiment» // The Whitechapel Art Gallery Centenary Review. London, 2001. P. 78.

19 Oiticica H. Eden (1969) // **Dercon C.** (ed.). Hélio Oiticica. P. 13.

20 Цит. по: **Brett G.** Hélio Oiticica's «Whitechapel Experiment». P. 76; Oiticica H. Eden. P. 13.

21 Цит. по: **Dercon C.** (ed.). Hélio Oiticica. P. 138.

22 Неологизм, образованный путем слияния слов Babylon (Вавилон) и nests (англ. гнезда). — **Примеч. пер.**

23 Слова поэта Сильвано Сан-тьяго; цит. по: **David C.** The Great Labyrinth // **Dercon C.** (ed.). Hélio Oiticica. P. 255.

24 Ценой этому, как отмечает Басуальдо, стала невозможность выставить эти произведения публично и их полное исключение из системы искусства; лишь в 1992 году, через двенадцать лет после смерти Ойтисики, появилась возможность представить инсталляцию «Космокока» широкой публике. См.: **Basualdo C.** Waiting for the Internal Sun. P. 52.

25 Ойтисики; цит. по: **David C.** Hélio Oiticica: Brazilian Experiment // The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira

Schudel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. P. 199.

26 Слова судьи Брюса Райта (Верховный суд штата Нью-Йорк); цитируется «Групповыми материалами» как эпиграф к статье «О демократии»; см.: **Wallis B.** (ed.). Democracy: A Project by Group Material. Seattle: Bay Pr, 1990. P. 1.

27 Сначала в состав «Групповых материалов» входило 15 человек, но вскоре число членов сократилось до трех (Джулия Олт, Манди Маклафлин и Тир Роллинс); в 1982 году к группе присоединился Даг Эшфорд, и до 1986 года она работала в этом составе. Маклафлин оставила группу в 1986 году, Роллинс — годом позднее.

В 1988 году к Олт и Эшфорду присоединился Феликс Гонсалес-Торрес. Разногласия между членами группы в основном касались того, должны ли они заниматься искусством, курированием выставочных проектов или активизмом.

28 **Group Material. Caution!** Alternative Space (1981) // **N. Felshin** (ed.). But is it Art? The Spirit of Art as Activism. Seattle: Bay Press, 1995. P. 88.

29 Среди этих мероприятий были выставка плакатов в поездках Нью-Йоркского метро и выставка нелегально расклеенных плакатов на Юнион-сквер (DA ZI BAOS, 1982).

30 «Смелчаю», «Будущее» и «Выигрыш» (англ.). — **Примеч. пер.**

31 Цит. по: **Wallis B.** (ed.). Democracy: A Project by Group Material. P. 2. Конечно, можно сказать, что на таких выставках художники кусали руку, их кормившую, а кто-то скажет, что политический потенциал подобных жестов сводился к нулю тем, что отвечал желанию самих институций казаться самокритичными, честными и политкорректными.

32 Цит. по: **Spector N.** Felix Gonzalez-Torres. New York: Harry N. Abrams Inc, 1995. P. 13. Этот тезис высказывается также Дагласом Кримпом в специальном выпуске журнала *October*, посвященном СПИДу (October, 1987. № 43: AIDS: cultural analysis / cultural activism). Кримп утверждает, что культурное производство само по себе есть часть политики, активное участие в демократической борьбе.

Это не вопрос выбора между искусством и активизмом, поскольку культурное производство — не какое-то маргинальное излишество, а мощный политический инструмент. В этом пункте Кримп, как и многие представители его поколения, следует Альтоссеру, согласно которому культура представляет собой «институциональный аппарат государства»; искусство, следовательно, не отражает общество, а обладает способностью производить субъективность.

33 Феликс Гонсалес-Торрес в интервью Тиму Роллинсу; цит. по: **Felix Gonzalez-Torres.** Los Angeles: A.R.T. Press, 1993. P. 23.

34 Французский философ Жан-Люк Нанси в своих политологических работах утверждает, что сообщество следует понимать как «общность», ностальгическую жажду имманентной связи между субъектами, наподобие связи с божеством. Он предлагает концепцию «непроизводимого» (*désœuvrée*) сообщества, которое подводит нас к порогу существования другого и которое поверяется смертью тех, кого мы называем его членами. Характерно, что теория Нанси предлагает такое толкование политики, которое основывается не на активизме или индивидуальном волеизъявлении, а на непрерывном исчезновении и невозможности «общности». См.: **Нанси Ж.-Л.** Непроизводимое сообщество / Пер. с франц. Ж. Горбылевой и Е. Троицкого. М.: Водолей, 2009.

35 Гонсалес-Торрес; цит. по: **Spector N.** Felix Gonzalez-Torres. P. 150. Учитывая усиление страхов относительно биологических жидкостей, вызванное эпидемией СПИДа, которая достигла пика в конце 1980-х годов, использование в работе слюны (и, предположительно, слюны) приобретало легкий трансгрессивный налет.

36 **Буррио Н.** Реляционная эстетика. Постпродукция / Пер. с фр. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 15.

37 Там же. С. 14.

38 Там же.

39 Другие часто упоминаемые Буррио художники — Лиам Гиллик, Филлип Паррено, Пьер Юнг, Карстен Хёллер, Кристина Хилл,

Ванесса Бикрофт и Хорхе Пардо.

40 Букв. «Народный магазин». Название образовано путем объединения слов Volk (нем. «народ») и boutique (франц. «магазин») и по замыслу автора отсылает к Volkseigener Betrieb («народное предприятие») — правовой форме организации промышленных предприятий и коммунальных служб в ГДР. — Примеч. пер.

41 Также в этом ряду можно упомянуть Сураси Кусолонга, который, разложив в галерее матрасы, предлагал желающим сделать массаж (Биеннале в Кванджу, 2000), Хорхе Пардо с его «Пирсом» («Skulptur Projekte Münster», 1997) — пристанью пятидесятиметровой длины, построенной из древесины калифорнийской секвойи и с маленьким павильоном в конце. Последняя работа представляла собой вполне функциональную пристань для причаливания лодок, а автомат с сигаретами на стене павильона как бы предлагал посетителям задержаться и полюбоваться видом.

42 Saltz J. A Short History of Rirkrit Tiravanija // Art in America. February 1996. P. 106.

43 Kittelmann U. Preface // Rirkrit Tiravanija: Untitled (tomorrow is another day). Cologne: Salon Verlag, 1996 [без пагинации].

44 Среди исторических предшественников искусства этого типа — инсталляция Майкла Ашера в галерее Клар Копли в Лос-Анджелесе («Без названия», 1974), где он убрал перегородку между выставочным пространством и служебным помещением, и ресторан «Еда» Гордона Матта-Кларка, открытый им вместе с коллегами-художниками в начале 1970-х годов; «Еда» представляла собой коллективный проект, позволявший художникам получать небольшую прибыль и заниматься искусством, не уступая компрометирующим требованиям арт-рынка. Другими художниками 1960–1970-х годов, которые представляли еду как некое социальное и художественное событие, были Аллен Рупперсберг, Даниэль Спозерри и группы «Флюксус».

45 Имя Бойса в «Реляционной эстетике» упоминается лишь изредка, причем в одном

случае — специально с целью разорвать всякую связь между «социальной скульптурой» и реляционной эстетикой. См.: Буррио Н. Реляционная эстетика. С. 77.

46 Laclau E., Mouffe C. Hegemony and Social Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. London: Verso, 1985. «Субъект частично самоопределен. Однако, поскольку это самоопределение есть не выражение того, чем субъект уже является, а результат его неполноты, самоопределение может осуществляться только в процессе идентификации» (Laclau E. New Reflections on the Revolution of Our Time (1990) // Mouffe C. (ed). Deconstruction and Pragmatism. London: Routledge, 1996. P. 55.

47 Лаклау противопоставляет этот тип отношений таким отношениям, которые возникают между законченными сущностями, в частности противоречию [A — неA] или «реальному различию» [A — B]. Так, все мы поддерживаем противоречащие друг другу системы воззрений (существуют материалисты, которые читают гороскопы, и психоаналитики, отправляющие рождественские открытки), что, однако, не приводит к антагонизму. «Реальное различие» [A — B] также не тождественно антагонизму: поскольку оно затрагивает законченные идентичности, то приводит к столкновению наподобие автомобилей ой катастрофы. Напротив, антагонизм возникает в том случае, когда присутствие «Другого» не позволяет мне в полной мере быть собой, поскольку это присутствие делает мою идентичность шаткой и уязвимой; опасность, которую представляет этот Другой, ставит под вопрос мое собственное самоощущение.

48 См.: Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics // October. Fall 2004 (No. 110).

49 Kittelmann U. Preface.

50 «Рабочие-нелегалы, нанятые, чтобы сидеть внутри картонных коробок» (Kunst-Werke, Берлин, сентябрь 2000). В этой акции шесть работников сидели внутри коробки по четыре часа в день на протяжении шести недель.

51 Как пишут Лаклау и Муфф, политика должна заключаться

не в постулировании «сущности социального», а, напротив, в утверждении контингентности и неопределенности любой «сущности» и конститутивного характера социального раскола и антагонизма (Laclau E., Mouffe C. Hegemony and Social Strategy. P. 193).

52 Показ, выставка (англ.). — Примеч. пер.

53 Томас Хиршхорн; цит. по: Gingeras A. Striving to be stupid // Thomas Hirschhorn / London Catalogue. London: Chisenhale Gallery, 1998. P. 5.

54 Хиршхорн в интервью Окуи Энвезору; цит. по: Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000. P. 27.

55 Ibid. P. 29. Хиршхорн ссылается здесь на идею качества, которая поддерживалась Клементом Гринбергом, Майклом Фридом и другими критиками-модернистами как критерий эстетического суждения.

56 Местоположение этих работ иногда приводит к тому, что их компоненты крадут. Самый известный такой случай произошел в Глазго в 2000 году, причем еще до открытия выставки.

57 Хиршхорн в интервью Окуи Энвезору; цит. по: Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake. P. 27.

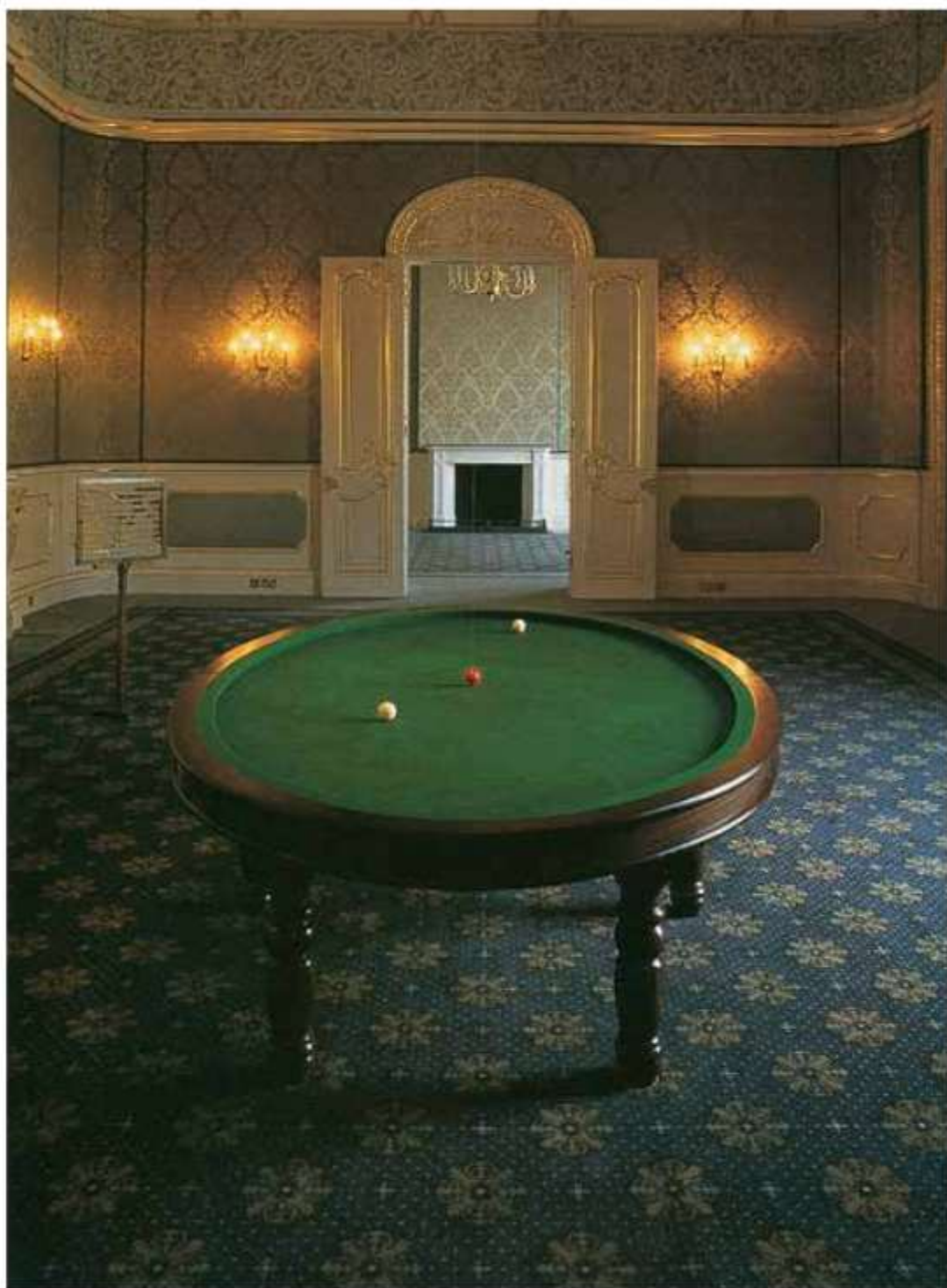
58 Стоит привести слова Вальтера Бенямина из статьи «Автор как производитель» (1934), где он хвалит газеты за то, что они просят читателей делиться своими мнениями (которые публикуются в рубрике «Письма читателей») и тем самым повышают их до статуса сотрудников. «Читатель в любой момент готов превратиться в автора, — пишет он. — Как профессионал <...> — пусть даже это профессионализм, касающийся совсем маленькой технологической функции, — он получает доступ к авторскому слову» (Бенямин В. Автор как производитель // В. Бенямин. Учение о подобии. Медиа-эстетические произведения / Пер. с нем. И. Болдырева и др. М.: РГГУ, 2012. С. 214). Даже в этом случае газета имеет редактора, а страница писем — лишь одна из многих авторских страниц, находящихся в ведении этого редактора.

Настаивая на непосредственном присутствии зрителя в произведении, искусство инсталляции приводит в поддержку своих притязаний на политическую и философскую значимость два аргумента: **активизацию зрительства** и идею **расщепленного** или **децентрированного субъекта**. Эти аргументы лежат в основе представления, которое разделяют ряд исследователей, кураторов, критиков и практиков современного искусства и согласно которому децентрация нормативной (то есть характерной для нового времени) субъективности является на сегодняшний день совершившимся фактом. В настоящем заключении пересматриваются эти притязания, а также заново поднимается вопрос о том, можно ли считать, что критический постмодернизм успешно достиг своих задач. Дискурсы, сыгравшие ключевую роль в формировании последнего — феноменология, постструктурализм, феминизм и постколониализм, — влекут за собой ряд проблем и противоречий, которые постоянно всплывают в рассмотренной выше истории искусства инсталляции.

Авторефлексия и фрагментация

Каждая из глав этой книги сосредоточена на той или иной теории, направленной против сложившейся в Новое время и, как утверждается, устаревшей концепции субъекта — целостного, прозрачного и авторефлексивного². Доказывается, что эти «новейшие» модели фрагментируют субъекта посредством бессознательных представлений (Фрейд), переплетения

■ 62 Габриэль Ороско. Пустой клуб. Лондон, 50-я улица, 1996. По заказу Artangel (Лондон)



субъекта и объекта (Мерло-Понти) или его самоотчуждения и несовпадения с самим собой (Лакан, Барт, Лаклау и Муфф). Однако в работах об искусстве инсталляции теории, на которых базируются эти модели, как правило, объединяются как с содержанием произведения, так и с опытом его восприятия.

Инсталляция «Пустой клуб» (1996) мексиканского художника Габриэля Ороско представляла собой ряд элементов, включенных в интерьер недействующего мужского клуба в Лондоне. Одним из таких включений был овальный бильярдный стол без луз, над которым наподобие маятника висел красный шар на тонкой проволоке, закрепленной на потолке. Критик Жанна Фишер в каталожном тексте отмечает, что, исследуя пространство инсталляции, посетители приходят к мысли о том, что имперское мировоззрение расшатывается неким «таинственным или герметичным порядком с неизвестными правилами игры»:

В детерриториализованном мире, где больше нет центра (телоса — организующего принципа наподобие Бога, Империи или хотя бы мужского клуба), существует лишь множество модуляций или случайных точек зрения <...> Раскачивающийся маятник-шар в «Овальном бильярдном столе» подрывает авторитет гравитационного центра — позиции, которую мы не можем занять. Кроме того, в отличие от нормального бильярдного стола эллипсоидный стол без луз Ороско предоставляет не привилегированную позицию, с которой можно было бы обозревать поле, а неопределенное количество взаимно отклоняющихся точек зрения. И что, вероятно, важно, он **сам по себе** исключает игру на выбывание (ни шары, ни игроки не покидают игры), хотя отношения между его составными элементами могут измениться; другими словами, смещение — это событие, вытекающее из внутренних отношений произведения, равно как и отношений со зрителями или игроками³.

Далее Фишер утверждает, что поскольку посетители «не в состоянии вписать себя в хорошо знакомое поле», они «теряют чувство уверенности — и оказываются „децентрированными“». Иначе говоря, Фишер проводит прямую аналогию между зрительским **опытом восприятия** произведения и политически корректным **субъектом-зрителем** — как если бы инсталляция Ороско, вызывая чувство дезориентации, могла

■ 62

произвести на свет такого зрителя, который идентифицируется с позицией децентрированного постколониального субъекта. Но как этому «фрагментированному» зрителю осознать собственное смещение, кроме как с позиции рациональной центрированности? Всюду в тексте Фишер, как и в ряде ему подобных, мы обнаруживаем зрителя искусства инсталляции в положении децентрированного субъекта и **вместе с тем** — в роли стороннего наблюдателя, образующего основу перцептивного опыта.

Та же проблема подтачивает и анализ искусства инсталляции, представленный в настоящей книге: децентрация, инициированная этим искусством, переживается и рационально понимается с позиции центрированной субъективности. Всё, что присуще структуре и *modus operandi* искусства инсталляции, всякий раз наделяет ценностью непосредственное присутствие зрителя, что в конечном счете восстанавливает субъекта (как целостную сущность) — неважно, насколько фрагментированным или расщепленным оказывается при этом наше восприятие этого искусства. Пожалуй, точнее будет сказать, что искусство инсталляции делает субъекта ключевым компонентом произведения — в отличие от боди-арта, живописи, кино и т. д., которые (предположительно) не настаивают на нашем физическом присутствии в пространстве⁴. Стало быть, искусство инсталляции предлагает опыт центрации и децентрации: произведение настаивает на нашем центрированном присутствии, чтобы затем навязать нам опыт децентрации. Другими словами, искусство инсталляции не просто артикулирует интеллектуальное представление о расщепленной субъективности (отраженной в мире без центра и организующего принципа); оно выстраивает также некий контекст, в котором субъект-зритель может непосредственно пережить этот опыт фрагментации.

Зритель и модель

Таким образом, «децентрация» зрителя, инсценируемая современным искусством, — не такая простая и автоматическая, как кажется поначалу. Мы видели, что свойственный искусству инсталляции акцент на непосредственном опыте возникает в 1960-е годы как реакция на медиально-опосредованную потребительскую культуру и на превращение произведения искусства в товар. Но при этом он допускает поток разноречивых

апелляций к аутентичному зрительскому опыту «обостренного осознания» (тела, себя, места, времени, социальной группы), который, как это ни парадоксально, мыслится как утверждение **и одновременно** как децентрация субъективности. Причина в том, что искусство инсталляции играет на неоднозначности субъекта, обращаясь к двум разным типам субъективности: **фактическому** зрителю, который попадает внутрь произведения, и абстрактной, философской **модели** субъекта, которая постулируется тем, как произведение организует этот опыт. В некоторой степени это наблюдение предвосхищено в 1978 году Дэном Грэмом, отметившим, что искусство 1960-х годов было «новой формой кантианского идеализма», где «„субъективное“ сознание-в-себе отдельного зрителя замещает художественный объект, воспринимаемый-для-себя: зрительское восприятие и есть произведение искусства. Таким образом, вместо устранения физически данного художественного объекта медитативный подход инвайронментализма создает вторичный, завуалированный объект: сознание зрителя как субъекта»⁵. Комментарий Грэма указывает на глубокую двусмысленность искусства инсталляции: становится ли сознание зрителя субъектом/объектом или сюжетом произведения? Искусство инсталляции и посвященная ей литература обходят молчанием двойственность субъектов, которая обнаруживается в обращении этого искусства к фактическому субъекту-зрителю (который вступает в произведение как некий «завуалированный объект») и абстрактной модели субъекта (которую зритель умоглядно постигает благодаря пребыванию внутри произведения).

Этот контраст между расщепленным **субъектом как моделью** постструктуралистской теории и авторефлексивным **субъектом-зрителем**, способным осознать собственную фрагментацию, проявляется в очевидном противоречии между притязаниями искусства инсталляции на децентрацию и в то же время активизацию зрителя. В конце концов, децентрация означает отсутствие целостного субъекта, тогда как активизированное зрительство требует автономного и неделимого субъекта сознательной воли (то есть «картезианского» субъекта). Как говорилось в четвертой главе, концепция демократии как антагонизма, выдвинутая Лаклау и Муфф, помогает некоторым образом преодолеть это явное противоречие; тем не менее большая часть примеров, рассмотренных

в этой книге, опираются на более традиционную модель политической активизации и, следовательно, «картезианской» субъективности. Поэтому они оперируют на двух уровнях, обращаясь к фактическому зрителю как к рациональному индивидууму и одновременно постулируя идеал или философскую модель децентрированного субъекта. Предполагается зритель того и другого типа, но невозможно свести одного к другому: я (Клэр Бишоп) не равнозначна субъекту феноменологического сознания, постулируемому инсталляцией Брюса Наумана. Но как ни парадоксально, в работе Наумана я (Клэр Бишоп) становлюсь предметом эксперимента, который фрагментирует мое восприятие себя как самодостаточного и непротиворечивого эго.

Эстетическое суждение

Кто-то скажет, что эта двусмысленность понятия «субъекта», одновременно централизованного и децентрализованного, указывает на несостоятельность искусства инсталляции, особенно в силу того, что наша эпоха отмечена настойчивым утверждением, что философский субъект не просто децентрирован, а вообще мертв⁶. Этот довод можно сформулировать так: искусство инсталляции использует постструктуралистский проект, чтобы

■ 63 Карстен Хёллер. Летательный аппарат. 1996. Инсталляция в Центре современного искусства Цинциннати (Огайо). Сентябрь 2000



расщепить сингулярного и целостного субъекта и выдвинуть альтернативную модель фрагментированной и множественной субъективности, но при этом постоянный акцент этого искусства на необходимости присутствия буквального зрителя делает нас точкой синтеза, который подрывает эту деконструкцию интериорности, самотождественности и суверенности. Однако ситуация более сложна и неоднозначна, чем предполагается этим рассуждением: искусство инсталляции постулирует нас как **одновременно** центрированных и децентрированных, и это противоречие **децентрирует само по себе**, поскольку устанавливает неразрешимый антагонизм между этими двумя субъективностями. Искусству инсталляции для того и требуется самотождественный субъект-зритель, чтобы подвергнуть его фрагментации. В случае успеха это ведет к совмещению философской модели субъективности, из которой исходит произведение, с формированием этой модели в сознании фактического зрителя, который переживает ее на собственном опыте. Следовательно, искусство инсталляции стремится не только проблематизировать субъекта как децентрированного, но и произвести его на свет.

Как раз это взаимодействие отличает присутствие зрителя в инсталляции от того присутствия, которое имел в виду Майкл Фрид, когда написал свою знаменитую (и квазирелигиозную) фразу: «Явленность (presentness) — это благодать»⁷. Разница ясна: для Фрида «присутствие» (presence) относится к произведению искусства, а не к зрителю, который виртуально затмевается этим произведением (в идеале — абстрактной картиной или скульптурой); Фрид мыслит субъекта как центрированного и трансцендентного, под стать центрированной и самодостаточной картине перед нами. Напротив, искусство инсталляции делает упор на физическом присутствии **зрителя именно с целью подвергнуть его опыту децентрации** — преобразованию под стать контекстуально обусловленному произведению, внутри которого мы находимся. Но в этом заключается принципиальное различие между использованием философии в искусстве инсталляции и тем, что эта философия, собственно, утверждает. Феноменология Мерло-Понти представляет собой анализ наших **обычных** отношений с миром и не ставит целью сконструировать специальные механизмы фрагментации субъекта; точно также, с точки зрения Фрейда и Лакана, мы «децентрированы» всегда, а не только в момент восприятия произведения

искусства. Стремясь спланировать момент децентрации, искусство инсталляции неявно структурирует зрителя как централизованного априори. И всё же важным достижением искусства инсталляции является то, что в некоторых, причем крайне редких случаях идеальная модель субъекта совмещается с нашим фактическим опытом и мы, сталкиваясь с произведением, действительно испытываем замешательство, дезориентацию и дестабилизацию.

Таким образом, степень сближения между субъектом как моделью и фактическим зрителем может служить критерием эстетического суждения относительно искусства инсталляции: чем ближе идеальная модель к фактическому переживанию зрителя, тем более убедительна инсталляция.

В заключение стоит упомянуть о более широком значении побуждений, лежащих в основе представленной здесь истории искусства инсталляции. Как говорилось на этих страницах, искусство инсталляции тесно связано с проблематикой постструктуралистской теории и разделяет ее стремление к эмансипации. Можно сказать, что акцент этого искусства на зрительском опыте направлен на то, чтобы поставить под вопрос чувство прочности нашего положения в мире и нашего контроля над ним и выявить «истинную» природу нашей субъективности — фрагментированной и децентрированной. Стараясь поставить нас перед «реальностью» нашего положения в качестве децентрированных и незавершенных субъектов, искусство инсталляции предполагает, что мы начнем соответствовать этой модели и в результате окажемся более подготовленными к взаимодействию с миром и с другими людьми. Негласная программа — и достижение — искусства инсталляции состоит в том, что эта цель может быть достигнута путем нашего буквального погружения в дискретное пространство, примыкающее к «реальному миру».

1. Foster H. Trauma Studies and the Interdisciplinary // *de-, dis-, ex-*. 1998. Vol. 2. P. 165.

2. Это, в свою очередь, предполагает, что «субъект Нового времени» (от Декарта и далее) поддается подобной генерализации — утверждение, к которому следует относиться с осторожностью.

3. Fisher J. The Play of the World // Gabriel Orozco: Empty Club. London: Artangel, 1998. P. 19–20.

4. Приведу ряд цитат, некоторые — повторно: «принимать

участие в действии всё время, пока мы здесь» (Kaprow A. Happenings in the New York Scene // A. Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley: University of California Press, 1993. P. 16); «зритель может быть интегрирован в пространство и воспринимать представленные объекты в реальном времени <...> Эффект от этих текстов будет полным, только если читать их в контексте инсталляции» (Kelly M. Imaging Desire.

Cambridge, Mass: The MIT Press, 1996. P. 188); «Главное действующее лицо в тотальной инсталляции, главный центр, к которому всё обращено, на который всё рассчитано, — это зритель. <...> вся инсталляция ориентируется только на его восприятие, и любая точка инсталляции, любое ее построение ориентируются только на то впечатление, которое они должны произвести на зрителя, ожидает только его реакции» (Кабаков И. Пятнадцать

лекций о тотальной инсталляции // И. Кабаков. О тотальной инсталляции. Bielefeld; Leipzig: Kerber Verlag, 2008. С. 92; «взаимодействие между искусством и зрителем — это непосредственный опыт, который всецело принадлежит текущему моменту, и нет никакой возможности передать его вам через какую бы то ни было вторичную систему (Роберт Ирвинг; цит. по: Transparency, Reflection, Light, Space: Four Artists. Berkeley, CA: UCLA Art Galleries, 1971. P. 88); «Надеюсь, они были полностью скомпрометированы, как только вошли в галерею, вступили на пандус — они стали соучастниками» (Vito Acconci, interview by Liza Bear // Avalanche. Fall 1972 (No. 6). P. 73); «мне было интереснее, что происходит, когда зрители замечают, что смотрят на себя или на других людей (Дэн Грэм; цит. по: Forum International. September 1991. P. 74); «реальность „существования здесь“ в „момент события“ — нечто большее, чем ее репрезентация» (Элю Ойтисика [1973]; цит. по: Basualdo C. Waiting for the Internal Sun: Notes on Hélio Oiticica's Quasi-cinemas // A. Bremner (ed.). Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002. P. 39).

5 **Graham D.** Public Space / Two Audiences // D. Graham. Two-Way Mirror Power. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999. P. 157.

6 «Структурализм, деконструкция, историзм — столь многие современные дискурсы провозгласили <...> атомизацию и закат субъекта, что нельзя не поразиться самой основательности его ликвидации» (Copjec J. Introduction // K. Copjec [ed.]. Supposing the Subject. London: Verso, 1994. P. XI). Конджек говорит о концепции расщепленного субъекта у Лакана (смещенного относительно фрейдовского Я), о «смерти автора» у Ролана Барта, о субъекте как эффекте дискурса у Фуко и о переосмыслении субъекта как одного из случаев в *différance*,

destinerrance и инаковости у Деррида.

7 **Fried M.** Art and Objecthood [1967] // M. Fried. Art and Objecthood. Essays and Reviews. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998. P. 168.

литература

- Альтшулер Б.** Авангард на выставках: Новое искусство в XX веке [1994] / Пер. Е. Куровой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
- Беньямин В.** Автор как производитель [1934] // В. Беньямин. Учение о подоби. Медиаэстетические произведения / Пер. И. Болдырева и др. М.: РГГУ, 2012.
- Буррио Н.** Реляционная эстетика. Постпродукция / Пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- Бюржер П.** Теория авангарда / Пер. С. Ташкенова. М.: V-A-C press, 2014.
- Дебор Г.** Общество спектакля / Пер. С. Офертаса и М. Якубович, под ред. Б. Скуратова. М.: Логос, 2000.
- Кабаков И.** О тотальной инсталляции. Bielefeld; Leipzig: Kerber Verlag, 2008.
- Краусс Р.** «Путешествие по Северному морю». Искусство в эпоху постмедиаальности / Пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
- Краусс Р.** Скульптура в расширенном поле // Р. Краусс. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы [1978] / Пер. А. Матвеевой, К. Кистьяковской, А. Обуховой. М.: Художественный журнал, 2003. С. 272–288.
- О'Догерти Б.** Внутри белого куба / Пер. Д. Прохоровой. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2015.
- Эко У.** Поэтика открытого произведения [1962] // У. Эко. Открытое произведение / Пер. А. Шурбелева, под ред. А. Миролюбовой. — СПб.: Академический проект, 2004. С. 23–64.
- Asher M.** Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Halifax, NS: Nova Scotia College of Art and Design / Museum of Contemporary Art, 1984.
- Buchloh B. H. D. (ed.).** Broodthaers Writings, Interviews, Photographs. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.
- Buren D.** The Function of the Studio [1971] // October. Fall 1979 (№ 10). P. 51–58.
- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. (eds).** Installation Art. London: Thames and Hudson, 1994.
- Drucker J.** Collaboration without Object(s) in the Early Happenings // Art Journal. Winter 1993. P. 51–58.
- Elderfield J.** Kurt Schwitters. London: Thames and Hudson, 1985.
- Foster H.** The Crux of Minimalism // H. Foster. Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.
- Fried M.** Art and Objecthood [1967] // M. Fried. Art and Objecthood. Essays and Reviews. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998. P. 148–172.
- Graham D.** Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965–1990. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.
- Graham D.** Two-Way Mirror Power. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
- Kachur L.** Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and the Surrealist Exhibition. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.
- Kaprow A.** Assemblage, Environments and Happenings. New York: H. N. Abrams, 1966.
- Kaprow A.** Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Krauss R.** Passages in Modern Sculpture. London: Viking Adult, 1977.
- Morris R.** Notes on Sculpture, Part 2 // R. Morris. Continuous Project Altered Daily. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995. P. 11–21.
- Oxford Art Journal.** 2001. Vol. 24: On Installation.
- Reiss J.** From Margin to Center: The Spaces of Installation Art. — Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
- Rosenthal M.** Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer. Munich: Prestel Publishing, 2003.
- Sudberg E. (ed.).** Space, Site, Intervention: Situating Installation Art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Wagner A.** Performance, Video and the Rhetoric of Presence // October. Winter 2000 (No. 91). P. 59–80.
- Whiting C.** A Taste for Pop: Pop Art, Gender and Consumer Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Каталоги выставок**
Ambiente, partecipazione, strutture culturali. Venezia: Edizione La Biennale di Venezia, 1976.
Blurring the Boundaries: Installation Art 1969–1996. San Diego: Museum of Contemporary Art, 1997.
Cinquante Espèces d'Espaces. Marseille: Musée d'Art Contemporain, 1999.
Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800. Zürich: Kunsthau, 1983.
Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–1979. Los Angeles: The Geffen Contemporary at the Museum of Contemporary Art, 1998.
The Whitechapel Art Gallery Centenary Review. London: Whitechapel Art Gallery, 2001.
You Are Here. London: Pale Green Press and Royal College of Art, 1997.

ИСТОЧНИКИ иллюстраций

Фотография любезно представлена художником 29, 32, 33
 Фотография любезно представлена художником и Haunch of Venison 47
 Фотография любезно представлена художником и галереей Lelong, Нью-Йорк 19
 Фотография любезно представлена Pablo Leon de la Barra 58 (вверху)
 © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz 2003 / Jörg P. Anders 3
 Фотография любезно представлена галереей Кастелли 26, 27
 © photo CNAC / MNAM Dist. RMN 4, 5, 22
 © photo CNAC / MNAM Dist. RMN / © Phillipe Migeat 36
 Фотография любезно представлена Sadie Coles HQ 23
 Documenta Archive 51
 © les films de l'équinoxe — fonds photographique Denise Bellon 7
 Фотография любезно представлена Gavin Brown's enterprise, Нью-Йорк 56, 57
 Kunsthalle Düsseldorf / Klein 15
 Kunsthalle Düsseldorf / Tischer 16, 17
 Фотография любезно представлена Elena Filipovic 6
 Фотография любезно представлена Barbara Gladstone 23
 Фотография любезно представлена галереей Шана Келли, Нью-Йорк / Thibault Jeanzon 20
 Фотография любезно представлена мастерской Яэй Кусамы 43, 44
 Фото Чарльза Лабеллы 58 (внизу)
 Фотография любезно представлена галереей Лиссан и художником 59
 Фотография любезно представлена Barbara Gladstone / Werner Machmann 60, 61
 Фотография любезно представлена Matt's Gallery 2, 24
 Robert R. McElroy 8, 9, 10
 Фотография любезно представлена Victoria Miro 46
 Фотография любезно представлена neugerrietschneider, Берлин и галереей Тани Банакдар, Нью-Йорк 38

Фотография любезно представлена PaceWildenstein, Нью-Йорк 13, 40
 Фото Киры Перав, фотография любезно представлена мастерской Билла Виалы 48
 Фотография любезно представлена Projeto Helio Oiticica 30, 50, 52
 Фотография любезно представлена галереей Андреа Разен, Нью-Йорк и Музеем современного искусства, Лос-Анджелес 55
 Фотография любезно представлена галереей Андреа Разен, Нью-Йорк и галереей Serpentine, Лондон; фото Стивена Уайта 54
 Фотография любезно представлена галереей Саатчи, Лондон 45
 Фотография любезно представлена Schipper & Krome, Berlin 25
 Schirn Kunsthalle Frankfurt / Norbert Miguletz 11
 Архив Курта Швиттерса при Музее Шпренгеля, Ганновер / Michael Herling / Aline Gwose 21
 Фотография любезно представлена Through the Flower 18
 Tate Photography Marcus Leith / Andrew Dunkley 1
 Фотография любезно представлена галереей Барбары Вайс, Берлин 49
 Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк / Geoffrey Clements 53

Права на публикацию всех произведений принадлежат их авторам, за следующими исключениями:

Произведения Йозефа Байса, Ильи Кабакова, Карстена Хёллера, Эль Лисицкого, Грегора Шнайдера и Курта Швиттерса: © DACS, 2005
 Произведения Кристиана Болтански: © ADAGP, Paris and DACS, London, 2005
 Произведения Феликса Гонсалес-Торреса © The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Произведения Роберта Ирвина, Роберта Марриса и Брюса Наумана: © ARS, New York and DACS, London, 2005
 Фотографии Роберта Макэнроя: © Robert R. McElroy / VAGA, New York / DACS, London, 2005
 Произведения Клауса Олденбурга: © Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen
 Произведения Джорджа Сегала: © The George and Helen Segal Foundation / DACS, London / VAGA, New York, 2004
 Произведения Пала Тека: © Alexander and Bonin, New York, as agent for the Estate of Paul Thek

указатель

- Жирным шрифтом обозначены номера иллюстраций**
- абстрактный экспрессионизм 29, 73, 74
Аккончи, Вито 86–90, 132, 153, 164
«Команда» 89; 33, 34
«Человеко-машина» 89
«Красные ленты» 132
«Грядка» 86, 87, 32
«Видео живет / Телевидение должно умереть» 89
«(Где мы находимся)» 89
активизированное зрительство 142–178
Альтюссер, Луи 154, 176
«Американский супермаркет», выставка 35; 11
Андре, Карл 70, 115
антагонизм 165–170, 177, 182
Арт, Ханс 55
арте повера 50, 169
аудиоинсталляция 139
Астила, Эйя-Лииса 99, 131
«Сегодня» 131
Ашер, Майкл 76, 79–81, 101, 107, 108, 147, 177
«Без названия» 76, 177; 29

Барт, Ролан 11, 16, 17, 130–133, 136, 137, 139, 141, 180, 186
«Выходя из кинотеатра» 130–133, 136
Басуальдо Карлос 150
Бахтин, Михаил 152
безжовая камера 116
Бей, Хаким 59
«ВАЗ» 59
Белл, Ларри 76, 81
Беньямин, Вальтер 147–148, 175, 177
Берроуз, Уильям 59
«Города красной ночи» 59
бинауральная звукозапись 136
Бирилло, Бен 35
Бойс, Йозеф 40–41, 50, 52, 64, 144–148, 160, 164, 170, 175, 177
«7000 дубов» 147
«Блок Бойса» 41, 146
«Бюро прямой демократии» 64; 145–147; 51
социальная скульптура 41, 144–148
Болтански, Кристиан 55–56
«Запас» 56; 22
бразильские художники 50–52, 82–86, 149
Бретон, Андре 28, 33, 63
Бретт, Гай 150
Брект, Бертольд 130, 174
Бротарс, Марсель 43–45
«Музей современного искусства, Отдел орлов» 43–46; 15
Буржуа, Луиз 49
Буррио, Николас 161–166
Було, Бенджамин 107, 147–148, 175
Бьянкини, Пол 35
«Американский супермаркет» 35; 11
Бюрел, Даниэль 43, 56, 64, 104

Вагнер, Энн 132–133, 141
видеоинсталляции 92, 98–99, 109, 130–132, 134
видеофидбек 90, 92, 94, 98
Виола, Билл 132–134
«Малые смерти» 134–135; 48
«Остановка разума» 134–135
«Пять ангелов и иллюмина» 133–134
витрины, оформление 35
вкусовой перцептивный опыт 50
Вьетнамская война 42

Габо, Наум 55
Ганцфельд 116–117
Глинчер, Арнольд 124
Годар, Жан-Люк 109, 130, 174
Гонсалес-Торрес, Феликс 156–161
«Без названия (5 марта)» 160
«Без названия (Арена)» 160
«Без названия (Любовники)» 160
«Без названия (Платье)» 158–159; 55
«Без названия (Совершенные любовники)» 160
бумажные стопки 159
конфетные россыпи 160
Гордон, Даглас 131, 141, 177
«Между тьмой и светом» 131
«Групповые материалы» 153–158
«Америка» 155–156; 53
«Выбор народа» 154
«Демократия» 157–158
«Еда и культура» 156
«Занок» 156
«Инаугурационная выставка» 154
«Отчуждение», кинофестиваль 156
Грэм, Дэн 94–101, 108, 109, 117, 118, 153, 182, 186
«Кино» 98, 109
«Противопоставленные зеркала и мониторы с временной задержкой» 97
«Прошлое/настоящее продолженного» 96, 97; 37
«Публичное пространство / Две публикации» 97; 36
Гуллар, Феррейра 82

Д'Алмейда, Невилл 153
Даглас, Стэн 131, 176
«Тройное париж» 131
Дайн, Джин 31
Дали, Сальвадор 26
дематериализация 77, 99
Деррида, Жак 16, 17
децентрированный субъект 13–17, 73, 178, 181–185
Джамд, Дональд 70, 72, 74–75, 87
Дженис, Сидни 38, 63
Джонас, Джоан 132
«Вертикальная полоса» 132
Джонс, Джаспер 35
Джонс, Джонатан 61
Диди-Юберман, Жорж 115
Дион, Марк 46
«Отдел определения морских животных города Нью-Йорка» 46
документация 86, 157, 168
Дусбург, Тео ван 55
Дьюи, Джон 32
«Искусство как копье» 32
Дью, Тьерри де 148, 175

Дюшан, Марсель 8, 26, 28–29, 63, 148, 175
Международная сюрреалистическая выставка 1938 года 11, 25–28; 6, 7
«Миллаш пагата» 29

живопись действия 29
Жюльен, Исаак 189
«Балтимор» 131; 46

зеркала, использование 94, 108, 117
зритель 11–12
активизированное зрительство 142–177
акцент на зрительском опыте 181, 185
иерархическое отношение к объекту 48
как политический субъект 12
телесное восприятие произведения 98, 169
участие зрителя 8, 32, 74, 83, 87, 146, 159

идеологическая развеска 25
инвайронменты 8, 29–38, 42 (медитативные инвайронменты), 63, 74–76, 82–83, 107, 146, 150
институционально признанное искусство 9
Ирвин, Роберт 76–81, 107, 115–116, 186
«Дробный свет — Потолок, частично затянутый тканью — Проволока на уровне глаз» 76–77
«Объем, охваченный черной линией» 77; 28
искусство и инсталляции, использование термина 6–10

Кабак, Илья 18–28, 59, 62, 162
«Десять персонажей» 21
«О тотальной инсталляции» 24
«Человек, который улетел в космос из своей комнаты» 18–19, 21, 23; 4, 5
Кайа, Роже 110, 113, 119, 125, 139, 140

- «Миникрия и легендарная психастения» 113, 140
- Кампус, Питер 92
- «доп» 92
- «театр» 92
- Кандинская, Нина 55
- Кандинский, Василий 17
- Капроу, Аллан 29–34, 53, 58, 63, 74, 164
- «Слова» 30, 32, 9
- «Усы пальника яблока» 30; 8
- Кардифф, Джанет 136–139, 141
- «Отсутствующий голос — Тематическое исследование В» 136
- «Райский институт» 136–137, 14; 49
- «Театр» 136–137
- картезианский субъект 14, 182–183
- Каттелан, Маурицио 162
- Качур, Льюис 29
- Кейдж, Джон 31–32
- Келли, Джефф 32
- Келли, Мэри 47–49
- «Послеродовые документы» 47
- кино 9, 20, 62, 98, 104, 109, 128–132, 136, 137–139, 181
- Кинжольц, Эд 37–39, 58, 64, 74
- Киттельманн, Удо 166
- Кларк, Лиза 82, 85, 149–150
- коллектив исследователей Университета Майами 166
- Комптон, Майкл 45
- концептуализм 64
- концептуальное искусство 45, 49, 86, 159
- Краусс, Розалинд 72–73, 90, 93, 107
- «Очерки современной скульптуры» 72
- Крейг-Мартин, Майкл 118
- «Лицо» 118
- критика и институция 42–47
- Крюгер, Барбара 156
- кубизм 15
- Кубота, Сигеко 87
- «Вагинальная живопись» 87
- куратора, роль 25
- Кусана, Яёи 118–119, 121, 123–124, 140
- «Зеркальная комната (Тыква)» 119
- «Одержимость „горшком“» 119, 121
- «Одержимость „горшком“: новый век» 121; 44
- «Комната любви» 122
- «Любовь навсегда» 122
- «Пип-шоу Кусаны» («Шоу бесконечной любви») 118–119, 123, 140; 43
- «Цветок Одержимость Подсолнух» 119
- Лайнбо, Питер 59
- «Многоголовая гидра» (совместно с Редикером) 59
- Лакан, Жак 11, 16, 17, 94–95, 108, 118
- «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я» 94, 108
- «Четыре основные понятия психоанализа» 118
- Лаклау, Эрнесто 12, 165–166, 177, 180, 182
- «Гегемония и социалистическая стратегия» (совместно с Муфф) 165
- Лапланш, Жан 38
- Левин, Ким 123, 141
- Липпарт, Люси 74–75
- Лисицкий, Эль (Лазарь) 66, 105–106, 109
- «Комната проунов» 105; 39
- пангеометрия 15
- Магритт, Рене 29, 44
- Малви, Лора 129
- «Визуальное удовольствие и повествовательное кино» 129
- Малевич, Казимир 55, 176
- Маллорн, Роберт 157
- Маркузе, Герберт 151
- Мартини, Франческо ди Джорджо 157
- «Городской пейзаж» 15; 3
- Мейрелис, Силду 50–53, 85
- «Ведьма» 51
- «Плутучесть» 51, 85
- «Мимолетность» 51
- «Миссия/миссии (Как строить соборы)» 51, 53; 19
- «Красный сдвиг» 50, 85
- «Эврика/Слепая горячая земля» 50
- Мерло-Понти, Морис 11, 68–69, 72–73, 78, 81–82, 85, 93–94, 99, 105, 106, 107, 108, 109, 118, 180, 184
- «Видимое и невидимое» 93–94, 108
- «Око и дух» 69, 109
- «Соннения Сезанна» 69
- «Феноменология восприятия» 11, 68–69, 140
- Метц, Кристиан 98, 109, 129–130
- «Воображаемое означущее» 98, 129
- Мис ван дер Роз, Людвиг 55
- минимализм 39, 63, 68–76, 80–81, 86–87, 90, 93–94, 96, 99, 115, 159, 169
- Минковский, Эжен 112–113, 140
- «Проживаемое время» 112
- модернизм 17
- Мондриан, Пит 16, 55
- Моррис, Роберт 67, 70–75, 79, 86, 106, 115, 118, 141
- «Без названия (Л-образные балки)» 72–73; 27
- «Заметки о скульптуре, часть 2» 70
- музейная система 42, 56
- коллекционирование
- инсталляции 56
- критика и институция 42–47
- мультиперспективизм 47–48, 73, 82
- Муфф, Шанталь 12, 165–166, 177, 180, 182
- «Гегемония и социалистическая стратегия» (совместно с Лаклау) 165
- найденные материалы 39, 53, 58, 62
- Нанси, Жан-Люк 176
- Науман, Брюс 64, 76, 90–93, 99, 101, 108, 115, 125, 141, 183
- «Акустическая стена» 76, 90, 101
- «Видеокоридор с записью в реальном времени» 92, 141
- «Желтая треугольная комната» 99
- «Коридор зеленого света» 90–91; 35
- Нельсон, Майк 10, 58–62, 65
- «Коралловый риф» 59–61; 24
- «Космическая легенда о змее Уроборосе» 61, 65; 2
- «Спасение и Терпение» 59
- «Истины нет, всё позволено» 61, 65
- Неоконкретизм 82
- Нету, Эрнесту 84–85
- «Прогулка в Голубом гроте Венеры» 84; 31
- новый реализм 38
- Нордман, Мария 76, 81, 115
- обоняние 8
- Ойатисика, Элю 82–85, 108, 142–143, 148–153, 160, 164, 166, 176, 186
- «Блоки-эксперименты в Космококе» 143, 153, 176; 50
- «Болиды» 150
- «Гнезда» 150, 152, 164
- «Квазикинотеатры» 153
- «Космококи» 153
- «Паранголы» 84–85, 149–150, 153, 175
- «Пенетрабли» 82, 85, 150, 153
- «Тропикалия» 82–83, 176
- «Учителеский опыт» 150, 152, 176
- «Эдем» 150–151; 52
- «Ядра» 150
- «Apocalipopótese» 150
- сleisure 148, 151–153
- Олденбург, Клас 31, 34–35, 37–38, 50, 53, 64, 74
- «Ансамбль спальни» 35, 37–38, 63
- «Магазин» 34–35, 63; 10
- Ороско, Габриэль 17, 179–180
- «Пустой клуб» 17, 179; 62
- осознание 8
- Паунофски, Эрвин 13–14
- «Перспектива как символическая форма» 13
- Педроша, Мариу 82
- «Первые документы сюрреализма» 29
- Пере, Бенжамен 26–27
- перспектива 13–16, 24, 31, 47–48, 62, 63, 83, 106, 109
- перформанс 32, 49, 64, 86–90, 107, 108, 119, 140, 144–145, 149–150, 162, 164, 168, 174
- Пинкус-Уиттен, Роберт 42

- Пистолетто,
Микеланджело 117
«Зеркальные картины» 117
- Поллок, Джексон 29, 31,
Понталис, Жан-Бертран 38
поп-арт 35
постколониальная теория 16, 178
постмодернизм 17, 178
постструктурализм 17, 178
- Редикер, Маркус 59
«Многоголовая гидра»
(совместно с Лайнбо) 59
- Рей, Ман 26–27
Рейс, Джулия 8, 50, 64
реляционная эстетика 161–166, 168, 170, 176, 177
- Рихтер, Ханс 55, 65
романтизм 148
- Рослер, Марта 132
«Господство и повседневность» 132
«Семиотика кухни» 132
- сайт-доминирующие произведения искусства 77
сайт-согласованные произведения искусства 77
сайт-специфичные произведения искусства 77
- Самарас, Лукас 37–39, 111, 118, 122–124, 141
«Автопортреты» 122
«Комната» 37–38; 13
«Коридор 1» 124
«Комната N 2» («Зеркальная комната») «Комната 3» 111; 40
«Свет и пространство» 76–77, 115
- свободные ассоциации 21, 28, 45–46, 62
- Серрано, Андрес 157
- Сигал, Джордж 36–38, 64, 74
«Закусочная» 36; 12
- ситуационисты 166
- Смит, Тони 70
«Кубики» 70, 169
- Смитсон, Роберт 39, 118, 128–129, 141,
«Кинематографическая атопия» 128
«Незначительные вещи» 118
- социальная скульптура 144–148, 170
- Стелла, Фрэнк 74–75
- Сьерра, Сантьяго 166–170
«160-сантиметровая линия, нанесенная на четырех человек с помощью татуировки» 168
«Рабочие-нелегалы, нанятые, чтобы сидеть внутри картонных коробок» 168, 177; 59
«Стена, замыкающая пространство» 167, 169; 58
«Человек, получающий плату за 360 непрерывных часов работы» 168
- сюрреализм 11, 28–29, 33, 63, 175
Международная сюрреалистическая выставка 1938 года 11, 25–28
- Таварес, Ана Мария 85
«Лабиринт» 85
- Таррелл, Джеймс 76, 114–117, 125, 133, 140
«Архирит» 115–117
«Город Архирит» 117
«Клин»
«Микроэлементы» 114; 41
«Разделения пространства» 114
«Тень Земли» 114
- Тек, Пол 40, 64
«Гробница» («Смерть эллипы») 39
«Пирамида/A Work in Progress» 40–41, 64; 14
процессии 39–42
«Рыба» 39
- темные произведения 110, 114
- Тиравания, Рикрит 161–166, 169–170
«Без названия (равно будет новый день)» 163–164; 57
«Без названия (Still)» 162–163; 56
- тотальная инсталляция концепция 18–20
- Уайтинг, Сесиль 35
- Уилер, Даг 76
- Уилсон, Джейн и Луиза 64, 99, 109
- Уилсон, Ричард 124, 127, 141,
Уилсон, Фред 46
«Подъем музея» 46
- Уорхол, Энди 35, 175
«Банки супа „Кэмп-белл“» 35
- Фабро, Лучано 118
«Зеркальный куб» 118
- феминизм 42, 47–49, 86, 178
- феноменологическая модель субъекта 11
- фильм — см. кино
- Фишер, Жанна 17, 180–181
- Флад, Ричард 42
- Форденберге-Гильдевард, Фридрих 55
- Фостер, Хэл 178
- Фрейд, Зигмунд 11, 20–21, 28, 46, 62, 65, 113, 125, 178, 184
влечение к смерти, теория 11, 113, 129, 141
«По ту сторону принципа удовольствия» 11
«Толкование сновидений» 20, 62
- Фрейджер, Сьюзен 48–49
«Воспитательная кухня» (совместно с Ходжес и Уэлш) 48–49; 18
- Фрид, Майкл 62, 70–72, 87, 106, 169, 177, 184
«Искусство и объектность» 70–71
- Фуко, Мишель 16–17, 99, 186
- Хаак, Ханс 42, 147, 175
«Проект Мане-74» 42
- Хатун, Мона 49
- Хейзер, Майкл 73
«Двойное отрицание» 73
- Хеллер, Карстен 66, 68, 104, 106, 176, 183, 188
«Горки» 68
«Летательный аппарат» 68, 183; 63
«Стена света» 66
«Pealove Room» 66
- хепленинг 8, 28, 29–34, 63, 74, 164
- Хилл, Кристина 162, 174, 176
«Volksboutique» 162
- Хиллер, Сьюзен 46, 99, 109
«Из Музея Фрейда» 46
- Хиршхорн, Томас 148, 170–175, 177
алтари 55, 170, 173
«Монумент Батаю» 171–174; 60, 61
«Прачечная» 173
«Pole-Self» 173
- Ходжес, Вики 48–49
«Воспитательная кухня» (совместно с Фрейджер и Уэлш) 48–49; 18
- Хэнкитон, Энн 50–53
«между такономией и объединением» 51
«нужда и излишества» 52
«синий индиго» 51
«goros» 51, 53; 20
- Чикаго, Джуди 48–49
«Ванная комната менструаций» 49
«Женский дом» (совместно с Шапиро) 48–49; 18
- Шапиро, Мириан 48–49
«Женский дом» (совместно с Чикаго) 48–49; 18
- Шварц, Дирк 146
- Швиттерс, Курт 8, 17, 53–57, 65
«Мерцбау» 53–55, 65; 21
- Шнайдер, Грегор 56–58, 65
«Мертвый дом Ур» 57–58; 23
- Шинин, Кароли 87
«Мясная радость» 87
- Эйткен, Даг 99
- Элиассон, Олафур 7, 99, 102
«Ваше безветренное расположение» 100
«Ваше естественное обнажение наоборот» 100
«Ваше интуитивное окружение versus ваша окруженная интуиция» 100
«Комната в 360 градусов для всех цветов» 99
«Комната для одного цвета» 99
«Красота» 100
«Опосредованное движение» 101–102; 38
«Погода» 7, 100–101; 1
- Эмин, Трейси 49
- Эренцайг, Антон 128, 139, 141
«Тайный порядок искусства» 128
- Юклс, Мирн Ладерман 174
- Юнг, Карл-Густав 41
- Юнне, Жорж 26, 28
- Artist's Co-op 40
vivências 82–85