ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-73-88

ISSN 2227-6165

А.С. Шувалова
PhD, аспирант кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ,
a.shuvalova@ncca.ru

«ТОРЖЕСТВО? НАСТОЯЩАЯ ЖИЗНЬ»: ИНСТАЛЛЯЦИИ МАРКА ШАЙМОВИЦА

Статья анализирует инсталляционную практику художника Марка Камиля Шаймовица. Проследив историю создания и пространственную организацию его работ «Торжество? Настоящая жизнь» и «Долой тиранию», автор предлагает интерпретацию их названий и возможные прочтения. Далее в статье исследуются приемы вовлечения зрителей, свидетельствующие о реляционном характере работе. Это дает основание рассматривать практику художника как предвосхитившую принципы эстетики взаимодействия 1990-х. Однако предложенная художником коллаборация подразумевает антагонистическое взаимодействие и носит скорее потенциальный характер. Новаторский для 1970-х годов подход Шаймовица заключается в размывании границы между приватным и публичным пространством и трансформации авторской позиции. В заключении автор рассуждает об особом роде сайт-специфичности инсталляции, соотносящейся с распространившейся в те годы практикой оккупации искусством не-выставочных пространств, и делает выводы о творчестве Шаймовица в контексте истории современного искусства.

Ключевые слова: Марк Камиль Шаймовиц, инсталляция, эстетика взаимодействия, сайт-специфичность

The article analyzes the installation practice of the artist Marc Camille Chaimowicz. Following an overview of the history of creation and spatial organisation of his works “Celebration? Realife” and “Enough Tiranny”, the author proposes an interpretation of their titles and their possible readings. Then the article explores the tactics of audience engagement which points to the relational dimension of the artwork. This observation allows to consider the artist’s practice as precedent for the principles of relational aesthetics of the 1990s. However the proposed collaboration assumes antagonistic interaction and bears a potential rather than actual nature. The innovative for 1970s approach of Chaimowicz consists in blurring the line between private and public space, and the transformation of the author’s role. In the concluding part the article discusses the particular site-specific nature of the installation which correlates with the tendency to occupy non-exhibitional spaces with art which has outspread during those years. Finally the athor proposes some conclusions on the place of Chaimowicz’s work in the history of contemporary art.

Keywords: Marc Camille Chaimowicz, installation, relational aesthetics, site-specificity

Визуально-акустическое пространство работы

Стены, покрытые серебряной краской – напоминание о Фабрике Энди Уорхола. К эстетике поп-арта также отсылают и многие другие элементы инсталляции – вырезки из журналов, постеры звезд кино и поп-музыки, обложки пластинок, камера Супер-8. Прочие предметы, создающие этот ландшафт, заимствованы из арсенала шоу-бизнеса и театрального реквизита: стробоскоп, звуки диско, раздающиеся из мощных колонок, цветы, свечи, бокалы, электрические гирлянды, маски, бижутерия, женское белье и аксессуары, блестки, конфетти… Во всем этом угадывается образ потерянного или вновь обретенного консьюмеристского рая. Может показаться, что вы попали на вечеринку, участники которой только что ушли. Так британский художник французского происхождения Марк Камиль Шаймовиц (Marc Camille Chaimowicz) приглашает зрителей стать гостем его инсталляции «Торжество? Настоящая жизнь» (“Celebration? Realife”).

В этой комнате нет централизующей иерархии и очевидной формально организованной структуры. Инсталляция создана по принципам послевоенных хэппенингов и энвайронментов

© Шувалова А.С., 2017

ISSN 2227-6165

(например, энвайронменты Аллана Капроув). Предметы будто бы разбросаны в беспорядке, который в духе неоавангарда отказывается от риторики драмы, напряжения, интенсивности и замкнутости. Также исследователи отмечают некоторые заимствования из эстетики расширенного кино и психоделической культуры, широко распространенных в Великобритании 1970-х. Инсталляция «Торжество? Настоящая жизнь» так же, как и некоторые другие инсталляционные работы Шаймовица, совмещает художественно-исторические референции с глам-рок культурой.

Инсталляция представляет собой открытое произведение: все объекты потенциально можно передвигать, дополнять пространство своими объектами и даже что-то забрать с собой; хотя напрямую рассматриваемая работа не постулирует такую возможность. Помимо визуальных, акустических и тактильных возможностей взаимодействия с работой, она предлагает и целую гамму запахов, от которых невозможно отвернуться даже при всем желании: плавящийся воск, еще благоухающие или уже вянущие цветы. Так как работу невозможно посмотреть, не побродив между разбросанных предметов, неизбежный контакт зрителя с произведением на физическом и сенсорном уровне производит эффект иммерсии.

Жан Фишер – исследователь, первый написавший монографию о творчестве Шаймовица, использует термин «Поэтический формализм» для описания особенной констелляции элементов и форм его художественного языка: «поэтическое и формальное соединяется через лирическую оркестровку света, ритма и дизайна, заключенную в критической формальной структуре». Но художник не останавливается в своей критике на границе формы и формального: его художественная практика не только экспериментирует с формой произведения, делая ее подвижной и усложняя ее структуру, но и трансформирует представления о роли и функции художника, перформера и публики, и переопределяет критерии чувственности и субъекта.

Трактовка названий

Более критический взгляд на работу обращает внимание на то, что многие представленные здесь предметы представляют фетиши консьюмеризма и сексуальности, а вся сцена становится репрезентацией распущенности и беспорядочности богемной жизни – опять же вспоминается Серебряная Фабрика.

И это наблюдение заставляет вас обратиться к названию инсталляции за поиском значения этого послания. Точнее к названиям, так как подобных инсталляций Шаймовиц делал две, вкладывая ощутимо разные смыслы в их именования. Обе инсталляции были выполнены в 1972 году. Одна называлась «Торжество? Настоящая жизнь» (“Celebration? Realife”) и была сделана для галереи Gallery House в Лондоне, другая под названием «Долой тиранию» (“Enough Tiranny”) показывалась в лондонской Serpentine Gallery. «Торжество? Настоящая жизнь» была реконструирована Лондонскими галлеристами Шаймовица Мартином МакДжеоном и Эндрю Уитли в 2007 г., спустя 25 лет после создания оригинальной работы. За эти 25 лет не было осуществлено ни одной реконструкции – то есть работа, задуманная как перформанс, как действие, ни разу не была показана на протяжении четверти века [Holert, 2007, p. 102].

А в 2016 году Шаймовиц еще раз возвращается к этому языку, когда уже сам ре-инсталлирует «Долой тиранию» в рамках своей персональной выставки «Осенний лексикон» («Autumn Lexicon») в той же Serpentine Gallery, в которой она была показана впервые.

И эти разные названия двух очень похожих инсталляций тоже затрудняют интерпретацию– художник явно хочет поиграть со зрителем в игру двойников, как в художественном романе. В одной как будто есть это прямое указание на двойственность торжества, праздника – то есть постановки – и реальной жизни. А во второй как бы пытается свергнуть ту самую тиранию – власть автора, режиссера, объекта – которую он же сам навязывает своим произведением. Эта история произведения, усложненная позднейшими реконструкциями, представляет дополнительную неясность для исследователей и делает любую интерпретацию неполной и основанной на предположениях.

ISSN 2227-6165

Деконструкция, ускользание смысла

Определенное прочтение обеих работ ускользает – послание остается неизвестным, а его значение – неопределимым. Здесь происходит такое же «подвешивание языка», о котором пишет Жак Деррида в связи с деконструкцией текста. Инсталляция является текстом в том смысле, что представляет собой знаковую систему. Каждый предмет в ней это знак – но знак чего? – остается неизвестным наверняка. Более того, неизвестным является и тот путь, которым составлен этот текст – путь творческой воли художника. Но помимо этой присущей любому произведению неопределимости, здесь дополнительный барьер к прочтению устанавливается самим автором, играющим в комедию дель арте. Недаром важным элементом инсталляции являются маски.

И в одном случае, будучи одетым в костюм Арлекина, он предлагает текст (название работы), который не противоречит этой роли («Торжество? Настоящая жизнь» или «Вся жизнь – праздник»). А в другом («Долой тиранию») он, не меняя костюма, присваивает себе совершенно другой текст. Это как разыгрывание психологической драмы в костюмах комедии дель арте.

Но сама эта кажущаяся нерешительность персонажа художника делает его игру притягательной. Это и замысловатое расположение элементов, и разнородные источники света: разноцветные фонари, зеркальные шары, зажженные свечи, электрические гирлянды создают непрерывное движение световых и цветовых полей, напоминающее пульсацию красок в работах абстрактных художников живописи цветового поля. Такая причудливая констелляция электрических приборов, объектов вульгарной поп-культуры и предметов личных привязанностей художника манипулирует воображением зрителя и предлагает «тактильные искушения и визуально-инстинктивные ощущения, порождающие мульти-сенсорное, кинетическое пространство аффекта, аффектированную пространственность».

Историографическая ценность работы

Работа Шаймовица не только является своеобразной машиной времени, позволяющей путешествовать в художественные тренды различных периодов, заглядывать в резервуары памяти и проекции будущего, но и сама представляет собой предмет историографии и площадку археологических раскопок.

В этом смысле проект по реконструкции инсталляции созвучен историографическому или «архивному» [Foster, 2004, p. 3-22] импульсу, охватившему многих художников в последние десятилетия. Одним из парадоксов наших дней является то, что наиболее авангардное, прогрессивное и экспериментальное искусство сегодня адресовано не будущему, а прошлому. Это касается и содержания и формы: выбора тем, предметов рассмотрения и техники производства. Именно прошлое, ушедшее, забытое и устаревшее теперь интересует наиболее успешных художников. Такой же тренд можно наблюдать и в научно-теоретической мысли. Популярными становятся разные типы археологий: начиная с археологии знаний, предложенной Мишелем Фуко еще в 1969 году, позднее возникли археология медиа, археология текстов некоторых авторов (Маркс или Вальтер Беньямин[1]).

Во многом такой разворот к прошлому вызван общим кризисом истории и как дисциплины, и

[1] В этом отношении далеко не новый, но один из наиболее цитируемых философов XX века Вальтер Беньямин снова становится актуальным. «Плодящий комментарии подобно лабораторной вакцине», Беньямин, его труды сами стали своеобразным местом археологических раскопок. И тот факт, что довольно незначительный философ, долгое время не привлекавший особого внимания, теперь становится таким важным референтом для исследователей культуры, тоже далеко не случаен. И возможно на фоне сегодняшнего интереса к ушедшему, забытому и второстепенному – к другой истории – второстепенный философ Беньямин сегодня становится серым кардиналом философской и культурологической мысли. В свою очередь Беньямин в книге «Раскопки и память» также призывал ученых, анализирующих культурные процессы, обратить свои взгляды вспять. Беньямин сравнивает работу культуролога с археологом, настаивая на том, что он должен перебирать старые находки и возвращаться к одному и тому же вопросу подобно тому как археолог роет землю и переворачивает почву. Потому что тайны культуры открываются нам только через тщательное исследование и только тогда могут стать теми ценными находками, теми сокровищами, тем багажом, который позволит и в дальнейшем извлекать из него уроки и прозрения.

ISSN 2227-6165

как фундамента современной культуры. Для многих художников интерес к прошлому и стремление сохранить память о нем является попыткой противостоять преобладающей в обществе тенденции к забыванию, стиранию памяти и ускорению ритма жизни. Это попытка замедлить время или повернуть его вспять, критика одержимости скоростью, захватившей человека в век стремительного технического прогресса. И такое стремление вполне созвучно извечному желанию художника быть другим, по ту сторону, против всеобщей культуры: когда традиции были ценны, художники бунтовали против них, когда традиции забываются, художники становятся теми, кто тоскует.

Историографический импульс искусства последних десятилетий тоже носит ярко выраженный археологический характер, что в том числе отражается на поэтике образов, методах исследования и способах репрезентации произведений, к которым склоняются современные художники. Во многом эта тенденция связана с академизацией художественного образования и с тем, что художники ощущают растущую необходимость хорошо разбираться в истории и теории искусства. Таким образом, экономика знаний проникает в институциональную систему искусства тремя способами: как условия, контекст и предмет исследования художественных практик. Вследствие этого художник воспринимается прежде всего как производитель знаний, а искусство видится формой производства и передачи знания.

История создания и реконструкций

Первая версия инсталляции под названием «Торжество - Настоящая жизнь» без вопросительного знака (Celebration Reallife) была создана вовремя резиденции Шаймовица в Ikon Gallery (Birmingham) в 1972 году. Работа уже под названием «Торжество? Настоящая жизнь» была представлена публике на групповой выставке «3 ситуации из жизни» (3 Life Situations) в Gallery House London, включавшей также работы Гюстава Мецгера и Стюарта Брисли, расположившиеся на других этажах галереи. Название указывало на то, что художники будут практически жить в галерее во время шоу [Higgs, 2000, p. 102]. Показанная в лондонской Serpentine Gallery в этом же году «Долой тиранию» во многом являлась продолжением «Торжества». Первая презентация работы публике стала важным событием в художественной жизни Лондона, так как выставка «3 ситуации» была инаугурационным шоу этой галереи, просуществовавшей недолго (галерея на полтора года заняла жилое здание, которое вскоре планировалось перестроить для лондонского филиала Гёте-Института), но прославившейся благодаря показу важных интернациональных и британских художников (таких как Роберт Филью, Джордж Брехт, Джон Лэтэм, Виктор Бергин). В первоначальной версии инсталляция занимала все 4 комнаты одного из этажей особняка, в котором открылась галерея, и была открыта для посетителей все 24 часа в сутки. Одна из этих комнат была закрыта для публики и использовалась Шаймовицем как спальня и комната для отдыха. Две другие были устроены под читальный зал и комнату ожидания, где можно было выпить кофе, поговорить или подискутировать. В комнату с самой инсталляцией – «мастерскую» (the working area) пропускали не более 5 человек одновременно, чтобы сохранить атмосферу «спокойствия и созерцания».

Начиная с 2000-х «Торжество? Настоящая жизнь» Шаймовица показывалась и реконструировалась много раз[2]. Более того, с 2000 года работа была переименована в «Celebration? Reallife Revisited 1972-2000» («Вновь посещенное или пересмотренное «Торжество? Настоящая жизнь»), таким образом актуализируя «троп визита» и еще более подчеркивая тему гостеприимного пространства, открытого для новых посещений, интерпретаций и изменений. Реконструированная

[2] Под новым названием «Celebration? Reallife Revisited 1972-2000» («Вновь посещенное или пересмотренное «Торжество? Настоящая жизнь») была реконструирована галереей «Кабинет» в 2000 году. В этом же году работа была показана параллельно в музее Le Consortium в Дижоне. В 2002 работа выставлялась на групповой выставке «St. Petrischnee» в migros museum of contemporary art в Цюрихе и в музее FRAC Bourgogne в Дижоне. Обе институции приобрели версии инсталляции в коллекцию, то есть стали владельцами части объектов, использовавшихся в оригинальной версии, а также получили инструкции о том, как инсталлировать работу, уточняющие характеристики места, расположение объектов, свет, звук и укомплектование.

ISSN 2227-6165

инсталляция 2000 года была сокращенной версией оригинальной работы, ограниченной той частью энвайронмента, которая может существовать сама по себе. То есть в реконструкции оригинальный энвайронмент был пересмотрен как тотальная инсталляция, из которой были изъяты присутствие художника, а также три дополнительных комнаты, которые были включены в оригинальную композицию.

Такое изъятие, которое также можно было бы рассматривать как фокусирование, вызывает ряд проблем, прежде всего в экстраполяции значений и смыслов работы, которая сегодня, безусловно, прочитывается иначе. Дополнительная сложность заключается в изменении модусов восприятия сегодняшнего зрителя и модусов критической рецепции сегодняшней теории, во многом дополненной всем корпусом исследований вокруг тематик, затронутых эстетикой взаимодействия и партиципаторными практиками.

Каждое такое перемещение во времени и пространстве создавало наслоение дополнительных смысловых обертонов, а также неминуемо вызывало сложности в адекватной репрезентации исторических артефактов и винтажных объектов. Это касалось прежде всего таких объектов как вырезки газет и журналов, плакаты, афиши и пластинки, модные в годы создания оригинальной работы и воспринимавшиеся как знакомый и привычный визуальный язык определенной культуры той эпохи. Имеет ли смысл в реконструкции оставлять оригинальные документы той эпохи, смещая их значение с хроники актуальной поп-культуры на архивный материал ретро-культуры, или же необходимо использовать актуальную печатную продукцию сегодняшнего дня? Как поступать с объектами, которые уже тогда были винтажем? Все эти вопросы неизбежно представляли трудности для кураторов и самого художника, который всегда участвовал в ре-экспонировании своих инсталляций.

Поскольку работа является сайт-специфичной, а точнее даже «site-adoptive», каждое новое экспонирование требует фактически заново реконструировать работу на новом месте, адоптировав для нее выставочное пространство. То есть художник для каждой выставки создает особенную версию работы, очень близкую, но никогда полностью не повторяющую предыдущие. И потому его присутствие и личное участие в процессе реконструкции является необходимым. Более того, Шаймовиц не считал нужным архивировать работу, делать инвентаризацию и описание всех элементов инсталляции: многие объекты он использовал в других работах, и при условии наличия нескольких базовых элементов (стратоскоп, зеркальный шар, электрическая гирлянда, глянцевые журналы, музыка и конверты от пластинок) остальные детали могли заменяться новыми найденными объектами.

Игра со временем

Центральными для творчества Шаймовица являются темы памяти, места и гостеприимства, которые он артикулирует не только языком искусства, но и дизайна. Так, например, на выставке «Осенний лексикон» («Autumn Lexicon») в Serpentine Gallery (2016) помимо инсталляции «Долой тиранию» была представлена краткая ретроспектива творческих методов художника, визуальный язык которого включает материалы и формы не только изобразительного, но и декоративного искусства. Она включала расписанные художником обои, шторы и ширмы, покрытые рисунками художника. Помимо этого была представлена сайт-специфическая настенная фреска и живопись, выполненная на панелях из мрамора, сочетающая рисунок камня с абстрактной графикой художника.

Шаймовиц воспринимает предметы домашнего обихода и интерьера как наполненные культурными, литературными и биографическими референциями. Хореография объектов, образов и цветов внутри выставочного пространства развертывается как размышление о памяти и времени, как аккумуляция случайных дежавю, связанных с личной историей. Художник словно пытается восстановить какую-то забытую или так и не случившуюся (ненаписанную?) историю по тем фрагментам, которые всплывают в его памяти – памяти о прошлом, памяти о будущем?

ISSN 2227-6165

Казалось бы, реконструированные по прошествии четверти века работы следовало бы воспринимать как реликвию прошедшей эпохи, музейную ценность, принадлежащую определенному периоду истории искусства. Но благодаря своей подвижной, неоконченной форме инсталляция сохраняет импровизационный характер и производит впечатление процессуальной работы.

Дезориентация зрителя

Кинетическое и акустическое пространство инсталляции поглощает зрителя, приводит в замешательство и создает ощущение неопределенности. Будучи целостной иммерсивной средой, инсталляция не дает однозначных ключей к ее прочтению и уклоняется как от ясной интерпретации, так и от прямого взаимодействия со зрителем: его роль остается неопределенна – он то ли наблюдатель, то ли потребитель, то ли объект критики, то ли участник действия, которое то ли уже давно идет, то ли ждет его включения в игру, правила которой остаются ему неизвестны.

Это как сцена с декорациями, по которым можно только догадываться о действие, об игре, для которой она предназначена. И зритель, очутившись на ней, как будто должен был двигаться исходя из подсказок, оставленных для него в качестве реквизита. Он должен был не просто осматривать или исследовать эту композицию, но расшифровывать это послание, которое могло оказаться и сценарием к фильму, и драматическим текстом, и сказкой для взрослых. А расшифровав его -- определить или найти своего персонажа, и исполнить эту выбранную им самим же роль.

Эпиграфом к инсталляции могло бы быть перефразированное шекспировское (вся жизнь искусство, декорация, а мы в ней перформеры, исполнители). И даже если зритель отказывался вступать в эту игру, он вынужден был исполнять роль воздержавшегося, постороннего или сопротивляющегося этому приглашению поиграть.

Включение зрителя

Хотя для того, чтобы воздержаться от включения в эту увлекательную игру, нужно было бы обладать изрядной стойкостью. Предметы на полу будто бы так и хотят рассказать вам историю о себе, или о том, что произошло в их присутствии, и чему они стали свидетелями – такие брехтовские персонажи, видевшие «уличную сцену». Помимо разбросанных везде предметов-подсказок, инсталляция завлекала в свою сеть пересекающихся историй и запутанных загадок богатым арсеналом запахов, звуков, света и цвета, сияния и блеска, которые создавали атмосферу праздника, вечеринки, торжества, которое то ли только что закончилось, то ли все еще продолжается.

При этом очевидным остается тот факт, что это место по совершенно объективным причинам не могло быть предназначенным для вечеринки ни в силу недостаточности свободного пространства, ни в силу хрупкости предметов инсталляции, которые в этом случае были бы разбиты. Поэтому кажущаяся атмосфера хаотичности и свободы контрастирует с чувством зыбкого порядка и бережного внимания.

Однако эта атмосфера свободы и след какой-то активности или состоявшегося перформанса также передает коллаборационистский и процессуальный характер инсталляции, о котором говорил сам художник [Holert, 2007, p. 102]. Такой характер разрушает традиционные разделения между объектом и субъектом, художником и зрителем, процессами создания и восприятия. Все эти черты помещают работу в контекст тенденции актуализации перформативности искусства, описываемый исследователями современного искусства и экспериментального театра как перформативный поворот [Фишер-Лихте, 2015].

Создавая инсталляцию, Шаймовиц соотносил ее с образом джем-выступления музыкантов, когда рок-группа приглашает других музыкантов к импровизационному сотворчеству. Здесь художник приглашает к коллаборации зрителей, причем эта коллаборация по замыслу художника носила скорее символический, чем непосредственный характер: «спокойный и созерцательный

ISSN 2227-6165

выбор» предполагал «нематериальный» контакт с инсталляцией, выражавшийся в работе разума, воображения и чувств, а не физических действиях. Таким образом инсталляция становилась метафорой коллаборации. Реакции зрителей становились такими же элементами инсталляции, как включенные в нее объекты – Шаймовиц называет их «моделями ответной реакции» или «ответными паттернами» ("response patterns"), что еще больше сближает их с графическими или пластическими художественными элементами.

В отличие от произведений реляционных художников, которые призывали зрителей к физическому вмешательству в инсталляцию, предлагая им забрать, добавить или передвинуть какой-либо элемент (многие работы Феликса Гонзалеса-Торреса основаны на этом принципе, например «Stacks», 1990, «Untitled (Placebo)», 1991), Шаймовиц видел свою работу формально завершенной. Зрители вовлекались в творческий процесс через эмоциональные реакции и работу интерпретации по расшифровке интертекстуальных отсылок, погружение в непроизвольные воспоминания в духе Пруста, фланирование и неформальное общение с художником [Holert, 2007, p. 59].

Произведение как повод для дискуссии

Но несмотря на разницу в формальной стратегии, работа Шаймовица очевидным образом предвещала многие постулаты реляционной эстетики, провозглашенной Николя Буррио в 1987 году в его одноименной книге [Bourriaud, 2002, p. 57]. Инсталляция предлагает методологию встречи, предполагающую, что произведение искусства является «предложением жить в разделяемом мире» - предложением к совместности, сожительству.

Реляционный характер работы предопределяет ее восприятие не только в качестве художественного пространства, через которое можно пройти, но скорее как время и опыт, которые зритель должен прожить: это начало нескончаемой дискуссии. Такое искусство создает напряжение в пространстве взаимоотношений, предоставляя повод для дискуссии. Произведение становится проводником общения, а выставка - специфической «ареной для обмена». Причем в отличие от театрального, концертного или кинозала, именно выставка предоставляет возможность для незамедлительного и неограниченного обсуждения. Форма и смысл произведения конституируются как результат взаимодействия между художником и зрителем. Такое произведение напоминает о том, что сама реальность и окружающая действительность может быть определена только как продукт обсуждения.

«Социальный промежуток»

Буррио называет реляционное искусство «социальным промежутком» [Bourriaud, 2002, p. 5]. Терминология промежутка или паузы была впервые использована Марксом для описания торговых отношений, которые ускользали от капиталистического контекста через уход от закона прибыли: это бартер, розничная торговля, изолированные типы производства. Социальный промежуток – это пространство человеческих взаимоотношений, которое довольно гармонично и безболезненно вписывается в существующую ситуацию, но предлагает иные возможности для обмена по сравнению с теми, что приняты в системе общества. Природа промежутка сродни природе реляционного искусства и природе художественной выставки на арене репрезентативной экономики: она создает свободные зоны и временные промежутки, ускользающие от ритмов, структурирующих повседневную жизнь, и способствует межчеловеческому общению, отличающемуся от навязанных обществом коммуникативных кодов.

Инсталляция Шаймовица также представляет собой социальный промежуток – пространство, которое не укладывается в привычные модели социальной жизни, находящееся между сферами частного, личного и приватного с одной стороны и публичного пространства, открытого для взаимодействия с аудиторией. Его произведение создает «зазоры» ("in-betweenness", "interstices") – пограничные зоны, находящиеся между разными модусами социальности и апеллирующие к

ISSN 2227-6165

риторике межпространственности и межвременности. Это пространство, предлагающее модусы гостеприимства в таком контексте, который сам по себе такие модусы не предполагает – в ситуации художественной выставки.

Но если мы принимаем, что выставка – это арена для обмена, а произведение искусства – то, что создает отношение или отношения, то эстетическими критериями для такого обмена или отношения становятся «связность и согласованность» их формы, символическая ценность мира или модели мира, которую такие отношения предполагают, определенная эстетика образа человеческих отношений, заданных произведением, и степень вовлеченности, которую художник требует от публики.

Произведение реляционного искусства является одновременно субъектом и объектом этики, его единственной функцией является открытость социальному обмену. Тот факт, что такое произведение не несет априори полезную функцию, не значит, что оно социально бесполезно, а говорит лишь о том, что оно доступно для публики, для взаимодействия с ней, открыто для интерпретации и бесконечно развивается.

Философия игры и встречи

По мнению Буррио, философская традиция, наиболее близкая реляционному искусству – это случайный материализм или «материализм встречи» Луи Альтюссера [Althusser, 1995, p. 557]. Согласно этой теории человеческая сущность транс-индивидуальна, то есть состоит в связях между индивидами – в исторически обусловленных социальных формах. У такого понимания искусства было несколько предшественников. Дюшан определял искусство как «игру между всеми людьми всех времен» [Duve, 1987, p. 1]. Движение ситуационизма было основано на конструировании ситуаций – общественных ситуаций, что тоже является своеобразной игрой. Ситуационистская концепция стремилась заменить художественную репрезентацию на экспериментальную реализацию художественной энергии в повседневных условиях.

Идея ситуации не обязательно подразумевает сосуществование со своим ближним. Эта идея расширяет единство времени, места и действия, характерное для традиционного театра, который благодаря четвертой невидимой стене не обязательно предполагает отношения со зрителями. Художественная практика современного искусства всегда подразумевает отношения с другими, в то же время она представляет собой взаимодействие с миром.

И в этом смысле игровой характер работы Шаймовица, его апелляция к ритуалам гостеприимства акцентирует именно те аспекты инсталляции, которые предполагают принятие художником роли хозяина, и предложение зрителям принять роль гостя. Таким образом, работа становится игрой под названием «Встреча друзей». Или же если обратить внимание на образ джем-сессии музыкантов, послуживший Шаймовицу одной из моделей для создания инсталляции, то уместной становится идея игры в репетицию или репетиции игры – двойная игра, затрагивающая отношения с театром и театральностью, которая конституирует зазор между реальным и фиктивным, естественным и постановочным, спонтанным и структурированным действием.

Подвижная сложносоставная форма произведения

Произведения реляционного искусства, и это всецело можно также сказать о работе Шаймовица, нельзя рассматривать как отдельные элементы: это сложносоставная форма, которая включается в более широкую контекстуальную структуру. Произведение в этой структуре – лишь точка на линии, формообразование на пересечении линий взаимодействия. Оно соединяет в себе моменты, которые у каждого ассоциируются по-своему; причем каждая трактовка зависит, в том числе от исторического контекста.

И потому огромное значение имеет тот контекст, в который помещена работа, который может быть контекстом выставки, городского или природного пространства, и даже приватной или

ISSN 2227-6165

полуприватной обстановки. Инсталляция Шаймовица как раз и имитирует такую полуприватную атмосферу. Более того, помимо соединения и взаимодействия с различными пространственными контекстами, работы Шаймовица обращены к широкому контексту социальности, общественной и политической жизни. Хотя политическое в них по рецепту Годара «делать фильмы политически», вместо того чтобы снимать политические фильмы, растворено в констелляции формальных, концептуальных, чувственных и социальных элементов, составляющих работу.

Для таких работ «клей», который связывает эти разные моменты, то есть обеспечивает связность формы произведения искусства – является менее очевидным. По мере того, как наш зрительный опыт приобретал все большую сложность, обогащаясь многочисленными фотографическими, а затем и кинематографическими образами, мы привыкли воспринимать последовательность образов как одну единицу и принимать набор различных элементов (например в форме инсталляции) как связный мир, которому не требуется такое связующее вещество, как бронза или рамка картины. То есть концепция формы теперь приобретает неустойчивость, подвижность, разнородность и изменчивость. Форма может видоизменяться, оставаясь при этом той же формой.

Будучи сложносоставной, подвижной и гибридной формой, инсталляция Шаймовица предлагает бесконечное количество способов рассматривать произведение.

Отношения вместо формы - «когда форма складывается из отношений»

Инсталляция Шаймовица, как и многие произведения реляционного искусства, не ограничивается теми материальными вещами, которые создает художник. Художественная форма развертывается за пределы материальной формы: это как раз и есть тот связующий элемент, принцип динамического связывания. Эта связующая ткань не просто соединяет материальные формы – но и обеспечивает связь между людьми. Художник теперь создает не вещи, а отношения, следуя предложенной Сержем Дане формуле: «любая форма – это лицо, смотрящее на нас».

Произведение смотрит на зрителя и ожидает его взора на себе, его реакции и интерпретации, которые в итоге должны дополнить форму произведения. В отличие от объекта, который замыкается в себе благодаря художественному стилю и подписи, реляционное искусство показывает, что форма существует только в столкновении и в динамическом отношении арт-проекта с другими предложенными художником формациями, художественными или какими-либо другими.

Когда форма создается человеческими взаимоотношениями, она может лишь предполагать некую начальную фактуру. Художественная практика состоит в «изобретении отношений между сознаниями. Каждое произведение – это предложение вступить в разделяемый с другими мир, это набор отношений с миром, рождающий новые отношения, и так далее» [Bourriaud, 2002, p. 9]. Инсталляция Шаймовица превращает зрителей в соседей, собеседников и в со-авторов произведения.

Форма является представителем желания в изображении. Она указывает на желаемый мир, который зритель, таким образом, становится способным замечать и обсуждать. Объекты и институции, а также время и работы художника, являются одновременно результатом и генератором человеческих отношений: они, с одной стороны, делают социальную работу конкретной, а с другой, организовывают коммуникацию и регулируют контакты людей. И потому инсталляция Шаймовица представляет собой не просто отношение к какой-то составляющей окружающей действительности, выраженное через объект, но выраженное через объект отношение к отношениям.

Отношения, которые анализирует в своей инсталляции Шаймовиц, можно представить тремя парами противоположностей: публичное и приватное, чувственное и критическое, процессуальность и объектность.

ISSN 2227-6165

Публичное/приватное

Для произведения реляционного искусства любое пространство понимается как включенное в социальную активность, которая для какого-либо участника потенциально может носить интимный и неожиданный характер. Задача работы Шаймовица – посредством смещения перспективы исследовать границу публичного и приватного. Но в данном случае смещение становится не только инструментом исследования, но и способом проведения этой границы. Однако эта граница пребывает в состоянии подвижности – или размытости, полустертости. Это след от черты, которая была стерта художником – то, что Жак Деррида вкладывал в понятие «difference» [Derrida , 2001].

Чувственное/критическое

Инсталляции Шаймовица уделяют большее внимание тактильности и установлению контакта, а не визуальным аспектам формы и медиума. Для него важна незамедлительность, непосредственность восприятия. Он отдает предпочтение группе перед массой, соседству перед пропагандой и тактильности перед визуальностью.

При этом акцент на первичную форму чувственности, на ощущения дополняется эффектом остранения, который достигается отчасти за счет иронии, а отчасти за счет скрытого критического подтекста работы, который устанавливает новую модель взаимоотношения с явлениями культуры и «обществом спектакля». Его работы действуют как говорящее зеркало, или как интерфейс между обществом и невидимыми силами, управляющими обществом. Сосредотачиваясь на *взаимодействии*, которое может возникнуть у зрителей с произведением и между собой благодаря его работе, Шаймовиц предлагает другую модель социальности.

Процессуальность/объектность

Несмотря на процессуальный характер работы, материальная форма также важна для Шаймовица, который никогда не отдавал предпочтение исключительно перформансу или чистому концепту. В отличие от процессуального, концептуального и перформативного искусства, для Шаймовица творческий процесс сам по себе не имеет превосходства над материальным результатом этого процесса. Напротив, объекты являются неотъемлемой частью созданных художником миров и его эстетического языка. Объект считается таким же материальным или нематериальным как проигрыватель, пластинка и производимые ими звуки музыки, или телефонный звонок и телефон, с которого он был сделан.

Соучастие, соприсутствие, совместность и сотворчество – событие встречи

Создание совместных способов времяпрепровождения сопровождало современное искусство начиная с 1970-х. Жан-Люк Годар полагал, что «нужны двое, чтобы создать изображение (или образ)». То есть диалог лежит в основе процесса производства образов. «Соучастие» зрителя – понятие, введенное в художественную теорию хэппенингами и перформансами Флюксуса, – является важной составляющей художественной практики Шаймовица. Отсюда увлечение публичными пространствами сожительства – «этими плавильными тиглями, где созидаются разнородные способы общности» [Bourriaud, 2002, p. 12].

Художник исследует модели совместности и создает микротерритории взаимоотношений, внедряя их в ткань институционализированного художественного процесса. Так обмен, осуществляющийся между людьми в инсталлированном художником пространстве, становится дополнительным материалом для художественной работы. Он подчеркивает, что стержнем современного художественного опыта является реальное или символическое соприсутствие зрителей перед произведением. В такой ситуации зритель занимает колеблющееся положение между пассивным потребителем и свидетелем, клиентом, гостем, участником, сотрудником или даже главным действующим лицом произведения.

ISSN 2227-6165

Гибридная и несколько ритуалистическая среда, совмещающая в себе элементы будуара, лаборатории и сцены, инициирует новые типы субъективности, соединяющей в себе личное пространство жизни, индивидуальное восприятие и коллективное времяпрепровождение, общее пространство творчества, исследования и отдыха. Это совместное производство смысла зрителями, художником, объектом – произведением с его историей, и самим текстом – знаковым посланием, заключенным в инсталляции.

Новый тип ауры, рожденный эстетикой взаимодействия

Будто предугадывая основные постулаты эстетики взаимодействия Николя Буррио, Шаймовиц учитывает в процессе работы наличие микросообщества, к которому он обращается. Таким образом, во время создания произведения, а затем и во время его демонстрации оно формирует временный коллектив зрителей-участников. Ставя перед собой задачу исследования сферы общественного взаимодействия, Шаймовиц обращается к уже сложившейся реальной системе социальных связей, включается в нее, используя ее социальные формы. Так художник в рамках художественного контекста действует по законам не-художественного мира.

Пространство, задаваемое с помощью формальных средств, складывается в интерсубъектной среде, вокруг эмоционального, поведенческого и интерпретационного ответа зрителя на предложенный ему опыт. Встреча с произведением порождает не столько пространство, как это было в минимализме, сколько длительность – время манипуляции, понимания, решения, простирающееся гораздо шире простого завершения работы взглядом. Так работа возвращает искусству новый тип ауры, отвергнутой модернизмом. Теперь аура располагается не в запредельном миру пространстве, репрезентируемым произведением, и не в форме этого произведения, а перед ним, в среде временной коллективной формы, которую оно, показывая себя, создает.

Хотя, безусловно, Шаймовиц далеко не был единственным художником 1970-х, предвозвестившим некоторые важные принципы эстетики взаимодействия: Буррио сам пишет о том, что пропагандируемый им тренд наследует художественным экспериментам минималистов, концептуалистов и «бедного» искусства 1970-х. Реляционные художники вдохновлялись такими художниками как Аллан Капроу, Джордж Брехт, Роберт Филью, Гордон Матта-Кларк, Йозеф Бойс, Йоко Оно, Ги Дебор, Роберт Смитсон, Дэн Грэм, Роберт Барри, Он Кавара, Майк Келли, Пауль Тек [Bourriaud, 2002, p. 57].

Их художественная практика, очень разнообразная и непохожая один на другого, отличается одним общим моментом: медиа и любые средства художественной выразительности используются этими художниками не как источник визуальных икон и сенсаций, а как средство общения и социального обмена. В отличие от поп и пост-поп-арт художников, которые основывали свой язык на идее реди-мейда, реляционные художники используют опыт Флюксус, концептуализма и минимализма как лексикон – как набор приемов, и развивают свои идеи независимо. Повседневность теперь воспринимается как более плодородная почва нежели поп-культура, которая функционирует лишь как противоположность высокой культуре, существует через нее и для нее.

Антагонистические полюса работы: автор – зритель – место

Шаймовиц предложил новую модель коллаборации и социальности, преодолевающую разделение между зрителем и создателем. Причем это предложение не стоит путать с наивным поиском праздничного межличностного единения и безграничного веселья. Условия коллаборации, предлагаемые инсталляцией, предписывают неразложимое сосуществование объектов и персонажей, которые соединяют в себе «распущенность и политику, чувственность и скептицизм» [Holert, 2007, p. 2] – «Торжество? Настоящая жизнь» задает антагонистическое взаимодействие между «высвобождением эмоций, создающим независимое поле аффекта, и специфическим

ISSN 2227-6165

очерчиванием опыта зрителя как человека с определенным бэкграундом» [Holert, 2007, p. 8].

Антагонистическое взаимодействие

Такие создаваемые работой антагонизмы близки понятию социального антагонизма, введенному Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф в работе «Гегемония и социалистическая стратегия: К радикальной демократической политике» [Laclau, Mouffe, 1985]. В этой книге авторы утверждают, что полностью функционирующим демократическим обществом называется не то, где антагонизм исчез, а то, в котором происходит постоянное обсуждение и пересмотр политических границ – другими словами, демократическим обществом они называют такое, где отношения конфликта поддерживаются, а не искореняются. Антагонизм, пишут Лакло и Муфф, не исключает утопии, поскольку та поддерживает возможность радикального воображаемого. Следуя за Лаканом, авторы говорят об изначальной неполноценности индивида, который занимается бесконечной самоидентификацией. Наша субъективность – это и есть процесс идентификации. Присутствие Другого делает мою идентичность шаткой и уязвимой и не дает мне полностью стать собой. Антагонизм, таким образом, возникает как отношение неполноценных сущностей и означает, что возможности для самоопределения общества ограничены.

В инсталляции Шаймовица субъективность (зрителя, также как и художника) проявляется не как целое, а как раздробленная часть раздробленного сообщества личностей, ощущений, мыслей, предметов – иными словами, как часть сети, образующей подвижное единство и динамическое равновесие. В этом отношении ее можно сравнить с видением мира, характерного для сторонников объектно-ориентированной онтологии и акторно-сетевой теории [Латур, 2013]. Согласно этой теории все сущее - люди, животные, бактерии, вещи, а также идеи, мысли, образы, произведения искусства, системы и подсистемы - существуют в едином симбиозе или сети, где связи между разными акторами могут выстраиваться самым неожиданным образом: человек может оказаться в одном ассамбляже с микроорганизмом, природным феноменом и экономической системой. При этом все участники сети изначально равны – поэтому подобное видение также называют плоской онтологией. Это значит, что нет той силы (которой на протяжении истории философии выступали такие понятия как благо, бог, культура, власть, социальное, психика), которая бы детерминировала положение вещей. Каждая конкретная ситуация решается «испытанием сил» разных акторов, и в другой раз подобная же ситуация может быть решена иначе – отсюда предположение о тотальной контингентности мира.

Работа Шаймовица также предлагает целый набор пространственных, дискурсивных и атмосферных ситуаций. Инсталляция объединяет в себе разнородные объекты, которые могут отсылать как к важным, так и незначительным эпизодам жизни художника, культурным ценностям или фетишам исторического периода ее создания. Но помимо этого наслоения личных и общекультурных отсылок, инсталляция, важной частью которой являются зрители, объединяет вокруг себя людей с разным бэкграундом и степенью погружения в контекст современного искусства, а значит и разнообразные реакции на его произведение, находящееся в «антагонистическом взаимодействии» между собой. Причем все эти разные элементы – или акторы – инсталляции находятся между собой в не-иерархическом отношении, что также уподобляет инсталляцию понятию ассамбляжа в акторно-сетевой теории. Как уточняет сам художник, все составляющие работы так же, как и разные варианты зрительской реакции на нее, «одинаково важны или одинаково неважны» [Holert, 2007, p. 23].

Таким образом, работа является совокупностью сопространственностеи различного рода: «искусство, работающее с сопространственностью и понимающее себя как актуализацию сопространственности, размещает телесность уже как трансцендентно пережитый и понятый акт художественной событийности, вне его временных координат или же внешне фиксируемых хронометрических данных» [Замятин, 2016, с. 38].

ISSN 2227-6165

Такая сопространственность может рассматриваться как «пространственное сосуществование пространственных представлений, образующих в определенных узлах (точках) знаково-символические сгущения, концентрации смыслов совершенно различных мест и территорий, объединенных оригинальной онтологической или экзистенциальной манифестацией». Такое антагонистическое взаимодействие формируется в результате смешения несовместимых в ином контексте идентичностей, чьи субъективности как бы «пронизывают друг друга, координируются по отношению друг к другу, создавая частное, приватное, здесь-и-сейчас мета-пространство» [Замятин, 2016, с. 40].

Растворение авторства и присутствие автора

В условиях такого взаимодействия субъективностей разрушается единство автора – субъекта, производящего смысл из объекта. Эта авторская позиция, власть автора становится децентрализованной разнородными «ощущениями и удовольствиями, которые работа предлагает разделить» [Holert, 2007, p. 7-8] – эмоционально-рефлексивным коктейлем, заключенным в исторической и материальной специфичности этой ускользающей и недолговечной инсталляции. Шаймовиц описывал этот момент через концепцию «интеграции автора».

Автор интегрировался в работу на нескольких уровнях. Самым очевидным являлось непосредственное физическое присутствие художника в качестве хозяина, принимающего гостей. В инсталляциях 1972 года Шаймовиц большую часть времени сам проводил в комнате с инсталляцией; а однажды даже жил в том же здании, где показывалась работа. Он разговаривал с посетителями, угощал их чаем и поддерживал порядок в пространстве инсталляции. Помимо этого, предметы, включенные в работу, имеют отношение к его личным вкусам, интересам и пристрастиям. Получается, что чисто индивидуальная субъективность присутствует в пространстве работы в качестве автора, играющего роль хозяина в своем доме, который делится с гостями своими увлечениями.

Такое двойное присутствие автора и на чувственно-эмоциональном, и на идеологически-формальном уровне актуализирует отношение жизни и искусства как соединение экзистенции и эстетики. Эстетика рождается из повседневности, а экзистенция структурируется вокруг композиционных принципов организации выставочного пространства. Это переопределение события как фрагмента обыкновенного течения жизни, ничем не отличающегося от множества других подобных ему фрагментов. Но само это переопределение является событием. Такое переопределение художественного события было впервые заявлено художниками группы Флюксус, многие перформансы которых принимали форму обыкновенного действия повседневной жизни. Это особенно характерно для перформансов Роберта Фийю, предлагающего инструкции по созданию произведений искусства, вносящих минимальное, а иногда и вовсе никакого изменения в естественное течение жизни. Так повседневным действиям присваивается статус художественного события. И этот жест еще больше подчеркивает созданное в инсталляции взаимопроникновение искусства и жизни, личного и общественного, исключительного и обыденного.

Но в отличие от подобных «нулевых» перформансов работа Шаймовица как раз напротив создает жизненное пространство по законам искусства, а не предлагает искусство, сделанное по законам жизни. «Эксклюзивный, эскапистский и идиосинкразический» характер работы Шаймовица предлагает зрителю найти свое место в «художественном мире ее автора» и в этом мире найти возможные точки контакта и общих смыслов. И этой точкой контакта становится пересечение взаимонаправленных импульсов овеществления субъективности автора и персонализации созданного им объекта: распространение и отражение субъективности в художественное пространство, созданное художником, и заимствование объектов, составляющих это пространство, из его личной истории. Так Шаймовиц создает в инсталляции пространство «индивидуальной, приватной космологии, в которую он заманивает зрителя-гостя».

ISSN 2227-6165

Топология места и сайт-специфичность

К такому пространству как нельзя больше подходит то понимание места как «place» – особого пространства искусства, которое было свойственно многим практикам и теоретикам сайт-специфичности и которое в некотором отношении отделялось от понятия места как «site» [Kwon, 2002, p. 218]. Для обоих пониманий места важно его феноменологическое восприятие через опыт присутствия. Однако в отличие от сайта, который существует сам по себе, и место как «place» всегда предназначено для чего-то, хотя может быть как занятым, так и пустым. Поэтому место определено контекстом, оно само по себе нейтрально и принимает на себя характеристики того, что/кто его занимает. А сайт сам является контекстом – он выделяется в пространстве благодаря собственным особенностям (географическим, ландшафтным, архитектурным, урбанистическим). Место (place or venue) – это то, что поглощает нас, когда мы внутри. Местом может стать любое место в мире, в нем нет ничего особенного, в отличие от сайта. Это вакантное пространство, предназначенное для того, чтобы быть оккупированным искусством.

О подобной оккупации пространства жизни искусством, причем любого пространства, независимо от его предназначения и даже помимо воли его хозяина, уже в 2016 году пишет Хито Штейерль. Она пишет об эстетизации жизни, когда новые эстетические принципы, которые постулирует современное искусство, теперь становятся жизненными принципами. Модным становится не одежда, товары и профессия, а стиль жизни и образ мысли – определенные политические взгляды, ценностные установки, этические убеждения. Модно ходить на выставки, придерживаться «левых» или «леволиберальных» политических взглядов, говорить об этике, раньше модным было критиковать, теперь - критиковать критику.

Х. Штейерль указывает на тотальную занятость любой территории искусства, включая не институционализированную. В результате неудавшейся авангардистской задачи возвращения искусства к жизни вместо революционного преобразования искусство принесло рутину: искусство-занятие занимает жизнь как территорию, оккупирует жизнь, и регламентирует ее, навязывая «схематизм занятий искусством с системой заградительных барьеров, различением уровней доступа и тщательным управлением любого рода передвижениями и информацией» [Штейерль, 2015, с. 58]. То есть вместо того, чтобы уходить из институтов, искусство как институт проникает в жизнь, эстетизирует жизнь, делая саму жизнь институтом.

Материальная и метафорическая сложность работы создает напряжение между замкнутостью внутреннего, личного пространства художника и его открытостью для взаимодействия с аудиторией, арт-институцией, а также историей искусства и художественным миром в целом. Будучи сайт-специфическим проектом, инсталляция позволяет использовать взаимно обостряющие характеристики архитектурного, урбанистического и социального контекста, с одной стороны, и художественной идеей с другой.

Все галерейные показы работы в Лондоне проходили в галереях (Gallery House London, Serpentine gallery), находящихся в респектабельном и дорогом районе South Kensington, известном резиденциями послов и миллионеров, главным концертным залом города, крупными музеями, королевскими колледжами и прочими престижными заведениями. С одной стороны, богемная стилистика инсталляции отражала стиль жизни типичной для того района публики. С другой стороны, инсталляция заигрывала с характером андеграундной тусовки, подпольных спорадически возникающих выставках протестного и провокационного искусства, которые в 1970-е годы начали оккупировать дорогие особняки [Holert, 2007, p. 18-19]. И потому отдельные атрибуты богемной вечеринки вовсе не исключают небрежности и беззаботного отношения к этой элитной недвижимости, позволяющего сдирать обои, пачкать пол, перекрашивать стены и забавляться с антиквариатом как с детскими игрушками.

Любопытно, что об этой тенденции «оккупации» художниками галерейного пространства, или даже шире – оккупации искусством не-выставочного пространства, также пишет Буррио, говоря о стратегиях реляционных художников и вдохновлявших их предшественников (существует целая традиция выставок художников, которые заключались в том, что художник оккупировал галерею и

ISSN 2227-6165

делал ее либо своей мастерской (Роберт Моррис), либо жилищем (Генри Бен, Крис Берден). Так художники указывали на все расширяющуюся сферу искусства, уже вмещающую в себя не только работу в мастерской, но также сон и досуг художника. Шаймовиц превратил выставочное пространство в пространство для жизни, размывая границу между реальностью и репрезентацией.

Таким образом, мы наблюдаем два взаимопроникающих процесса: искусство оккупирует жизнь, а жизнь внедряется в искусство. Однако подход Шаймовица отличается от классического метода реди-мейда: несмотря на то, что он использует найденные объекты, составленную из них композицию уже нельзя рассматривать как реди-мейд. Художник апроприирует эти материалы, чтобы затем модифицировать не только их статус и значение, но и их чувственное восприятие: атмосфера, созданная в инсталляции – эта аура нового типа – исходит не от самих предметов, но возникает благодаря пластическим и ассоциативным связям, протянутым между ними художественным воображением Шаймовица.

Значение работы в контексте истории искусства

Ряд исследователей (Tom Holert, Jean Fisher, Alison Bracker) сходятся во мнении, что инсталляция задумывалась и как критика модернистского формализма, и как намеренно беспорядочный и двойственный ответ на «тщеславную чистоту идеи» концептуализма и пост-минимализма. Том Холерт утверждает, что инсталляция Шаймовица представляет собой размышление о меняющейся роли художника, который в этом случае становится одновременно арт-директором, сценографом, хореографом и участником. «Торжество? Настоящая жизнь» исследует отношение между искусством, дизайном, поп-культурой и перформансом в то время, когда эти жанры еще редко пересекались. Таким образом, он показывает, как работа Шаймовица предугадала тяготение современного искусства к междисциплинарности, которая станет ключевой чертой перформативного поворота, сблизившего визуальное искусство, танец и театр.

В отличие от чистого опыта минимализма и чистого сознания концептуализма, инсталляции Шаймовица соединяют в себе многочисленные культурологические отсылки и демонстрируют одновременное наличие различных культурных кодов: массовой культуры и искусства, авангарда и китча, высокого и низового, коллективного и частного. Его творческий метод переосмысливает условия, в которых субъективность и взаимодействие открыты для изменений и развития.

Помимо диалога с первыми перформативными опытами художников 60-х и так называемыми «энвайронментами»[3], инсталляция соотносится с практиками реляционных художников 90-х. И наконец, реконструированная работа Шаймовица соотносится с архивным импульсом последних десятилетий. Хотя некоторые исследователи отмечают, что требующий исторического и феноменологического осмысления сдвиг в нашем опыте и восприятии времени, сместивший фокус внимания от «будущего настоящего» к «прошлому настоящего», произошел уже в 1980-е годы [Huyssen, 2000, p. 21].

Сам художник описывает свою работу как «распыленный энвайронмент» ('scatter environment') [Holert, 2007, p. 74], который позволяет ему заглянуть в другие времена и увидеть свою практику на их фоне, соотнести свое творчество с другой эстетической парадигмой. Такое одновременное забегание вперед и возвращение вспять создает ахроническую темпоральность работы, подобную палимпсесту, в котором разные слои времени находятся в отношениях взаимной прозрачности: «Мы должны противопоставить тирании линейного времени более неуловимое, тонкое время подобное лабиринту. Как только мы поймем, что время может складываться внутрь себя – когда, например, недавние события кажутся далекими, а давно прошедшие – близкими, - мы обретем большую свободу в средствах выражения».

Вдохновленные энвайронментами 1960-х и предвосхитившие эстетику взаимодействия 1990-х,

[3] Наиболее близко по характеру работа подходит к хэппенингам, которые создавали для зрителей энвайронмент как пространство возможного контакта с работой и взаимодействия между собой – определенную обстановку, предполагающую модель возможных действий зрителей, находящихся внутри нее.

инсталляции Шаймовица демонстрируют логику развития современного искусства, все больше раздвигающего свои границы, активизирующего роль и принимающего во внимание место зрителя в процессе создания и репрезентации произведения. При этом диалог со зрителями отнюдь не приглушает ярко выраженную авторскую позицию и своеобразную эстетику художника, свидетельствующую о сохранении автономной территории искусства: раздвижение и проницаемость границ не означают их открытие или уничтожение. Реконструированные сегодня работы 1970-х годов доказывают свою актуальность, не теряя принадлежности периоду своего создания.

ИСТОЧНИКИ

1. *Замятин Д.* Искусство как сопространственность... // Художественный журнал, 2016, № 99. – С.38-47
2. *Латур Б.* Наука в действии: следуя за учеными и инженерами внутри сообщества / пер. с англ. К. *Федоровой*; научн. ред. *С.Миляева*. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
3. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. – Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», 2015.
4. *Штейерль Х.* Искусство как род занятий: претензия на автономное существование // Логос, т. 25, №5, 2015. – С.53-70.
5. *Althusser L.* Ecrits philosophiques el politiques. P.: Editions Slock-IMEC. 1995.
6. *Bourriaud N.* Relational Aesthetics. P.: Les presses du reel, 2002.
7. *Derrida J.* Writing and Difference. N.Y.: Routledge Classics, 2001.
8. *Duve Thierry de.* Essais dates. P.: Editions de La Difference. 1987.
9. *Foster H.* An Archival Impulse // October, Volume 1, Fall 2004, p. 3-22.
10. *Kwon M.* One Place After Another: Site-Specific Art And Locational Identity. MIT Press, 2002.
11. *Laclau E., Mouffe C.* Hegemony and Socialist Strategy. L., Verso, 1985.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Higgs M.* Celebration? Reallife Revisited, 2000, p. 102.
2. *Holert T.* Marc Camille Chaimowicz: Celebration? Realife. Б.м.: Afterall, 2007.
3. *Huyssen A.* Present Pasts: Media, Politics, Amnesia // Public Culture, 2000, Vol. XII. № 1.

SOURCES

1. Althusser L., *Ecrits philosophiques el politiques*. Paris, Editions Slock-IMEC. 1995.
2. Bourriaud N., *Relational Aesthetics*. Paris, Les presses du reel, 2002.
3. Derrida J., *Writing and Difference*. New York, Routledge Classics, 2001, p. 446.
4. Duve, Thierry de. *Essais dates*. Paris Editions de La Difference. 1987.
5. Fisher-Lichte E., *Estetika performativnosti* [Aesthetics of performativity] Moscow, International Theater Agency «Play&Play», 2015.
6. Foster H., *An Archival Impulse* In *October*, Vol. 1, Fall 2004, P.3-22.
7. Kwon M., *One Place After Another: Site-Specific Art And Locational Identity*. MIT Press, 2002.
8. Laclau E., Mouffe C., *Hegemony and Socialist Strategy*. London, Verso, 1985.
9. Latour, B. *Science in action* (in Russian translation). Saint-Petersburg, European University Publishers, 2013.
10. Steyerl, Hito, *Iskusstvo kak rod zanyatiy: pretenzia na avtonomnoe sushestvovanie* [Art as an Occupation: Claim for Autonomy of Life]. In *Logos*, Vol. 25, №5, 2015.
11. Zamyatin D., *Iskusstvo kak soprostranstvennost* [Art as cohesion]. In *Hudojestvenniy jurnal* [Art Magazine], № 99, 2016, p. 38-47.

REFERENCES

1. Higgs M., *Celebration? Reallife Revisited*, 2000, p. 102.
2. Holert T., *Marc Camille Chaimowicz: Celebration? Realife*. Afterall Books, 2007.
3. Huyssen A., *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia* In *Public Culture*, 2000, Vol. 12, № 1.

ISSN 2227-6165