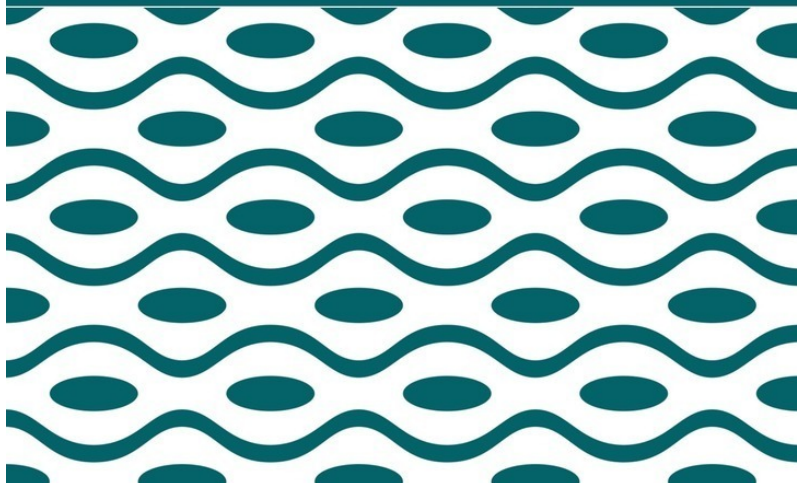


Вита Хан-Магомедова

Искусство. Современное

Тетрадь пятнадцатая



Вита Хан-Магомедова
Искусство. Современное.
Тетрадь пятнадцатая

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=26905222
ISBN 9785448584541

Аннотация

Инсталляция – новая форма искусства, ориентирована на участие зрителя с вовлечением всех его чувств: зрения, осязания, обоняния, слуха. Инсталляции Таррелла, Элиассона погружают в волшебные миры с таинственными образами, чудесными превращениями, заставляют переосмыслить отношение к жизни и к себе. 91 иллюстрация позволяет препарировать инсталляцию, исследуя её типы, техники, материалы, ярких авторов. Световые, звуковые, цифровые, с виртуальной реальностью... инсталляции дают незабываемый опыт.

Содержание

ИНСТАЛЛЯЦИИ	5
Вступление	5
Термин «инсталляция», её происхождение и развитие	6
Своеобразие инсталляционистского искусства	11
Инсталляции в 1960-1980-е	16
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Искусство. Современное

Тетрадь пятнадцатая

Вита Хан-Магомедова

© Вита Хан-Магомедова, 2017

ISBN 978-5-4485-8454-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ИНСТАЛЛЯЦИИ

Вступление

Искусство будущего... Каким оно будет? Можно ли обнаружить в некоторых видах творческой деятельности современных художников ростки нового, невиданного искусства? Или перед глазами наших потомков предстанет нечто настолько необычное, чего не могли вообразить даже писатели-фантасты? Несомненно одно: искусство будущего будет самым тесным образом связано с достижениями научно-технического прогресса, органично их используя, не подменяя художественное видение научным.

В наше время нависшая над человечеством угроза термоядерной войны вынуждает и художников различных направлений и ориентации объединять свои усилия и вносить посильный вклад по предотвращению нависшей над человечеством катастрофы. Порой это неожиданно и своеобразно проявляется в новых формах искусства: так называемых инсталляциях, появившихся в 1960-е-1970-е, которые получили исключительное распространение в первые десятилетия XXI столетия.

Термин «инсталляция», её происхождение и развитие

В современном мире так много различных художественных форм, которые рождались, развивались, исследовались, даже забывались с течением времени. Однако трудно назвать другую художественную манифестацию, столь впечатляющую и мгновенно гипнотизирующую, как искусство инсталляции. Инсталляция предлагает намного больше, чем традиционная картина, скульптура или любая другая форма творчества, поскольку должна восприниматься на многочисленных уровнях, активизируя наши чувства, чтобы пережить опыт встречи с искусством новым способом: через прикосновение, звучание, запах, видение, которые исследовались, чтобы продемонстрировать артистизм инсталляции. Причём художник часто в большей степени концентрировал внимание зрителя инсталляции на её идее, концепции и воздействии, нежели на материале, использованном для её презентации или качестве законченного продукта.

Обычно инсталляция предстаёт как чисто временное произведение искусства, то есть ограниченное временными рамками (например, периодом работы выставки, на которой демонстрировалась инсталляция), но её влияние, послание и смысл сохраняется навсегда. Однако, пока инсталляция не сфотографирована или как-то не задокументирована,

не будет свидетельства её существования. Если традиционное произведение искусства (картина, скульптура, гравюра...) позволяет оценить ремесленные навыки художника, то инсталляция помогает нам пережить опыт её функционирования в определённом пространственно-временном континууме. Эта впечатляющая художественная форма будет вас соблазнять и заставит остановиться, забыть о повседневных заботах, на мгновение задуматься и, возможно, даже переосмыслить ваши позиции и ценности, задать вопрос о том, что происходит в мире и заглянуть вглубь себя.

На искусство инсталляции, с его гибкостью и трёхмерностью, оказало влияние компьютерное искусство – использование software в проекциях видео и фильмов. А также техники авангардистского театра и танца. Другой источник воздействия на инсталляцию – архитектурный и интерьерный дизайн.

Истоки и корни инсталляционистского искусства часто усматривают и в концептуальном искусстве, эксперты прослеживают все этапы его развития, обращаясь к таким художникам, как Марсель Дюшан и к его новаторскому подходу к презентации реди-мейд, особенно провокативной, противоречивой работы – писсуар («Фонтан», 1917). Другой источник влияния на инсталляцию – выставки различных произведений дадаистов и представителей искусства ассамбляжа, которыми заполнялся весь зал, пространственные теории и некоторые работы Джона Кейджа. В действительно-

сти ещё до того, как инсталляция получила наименование, другая версия происхождения этой художественной формы усматривалась в энвайронменте американского художника Алана Кэпроу в 1957-м. Только в 1970-е термин «инсталляция» начал использоваться для описания произведений, которые полностью воздействовали на сенсорный опыт зрителя или охватывали весь интерьер зала музея, галереи, сохраняя пространство и время как единственные мерные константы.

Как временная, так и постоянная инсталляция выстраивается внутри экспозиционных пространств музеев и галерей или в общественных и частных помещениях, на улицах и площадях различных городов. Инсталляция может включать широкий круг использованных материалов, природных и сделанных вручную, придающих ей индивидуальную, законченную, творческую свободу. Большое влияние оказало на инсталляцию развитие новых технологий, включая виртуальную реальность, интернет. Site-specific инсталляции предназначены для существования и «функционирования» только в определённом месте, для которого были созданы, что делает их частью окружающей среды. Инсталляции другого типа можно было свободно перемещать и представлять в различных местах, независимо от окружения. Это сенсорная художественная практика с вовлечением, которая размывает границу между искусством и жизнью и берёт природу в качестве модели или отправного пункта.

Некоторые критики полагают, что инсталляции иногда напоминают традиционную скульптуру. Но это обманчивое впечатление. Инсталляционистское искусство переворачивает принципы функционирования скульптуры. Инсталляция запланирована так, что её можно рассматривать извне, воспринимая аранжировку различных элементов. С другой стороны, инсталляции часто включают и вовлекают зрителя в окружающую произведение среду. То есть инсталляция преобразует опыт её восприятия зрителем. Более того, часто инсталляция специально создаётся с ориентацией на участие зрителя (Олафур Элиассон, Джеймс Таррелл, Аниш Капур). Именно зритель, согласно замыслу автора инсталляции, превращается в главный объект инсталляции, начинает взаимодействовать с ней. Всё направлено на то, чтобы создать у зрителя эффект пространственного и художественного переживания произведения. Так, чутко аранжированная работа создаёт диалог с окружением, заставляя зрителя воспринимать произведение и энвайронмент как целостную, ориентированную на погружение презентацию. То есть, в отличие от картины, скульптуры, коллажа, для восприятия инсталляции требуется активное участие зрителя. Вступая в пространство, зритель рассматривает произведение с многочисленных точек зрения.

В инсталляционистском искусстве важное значение имеет местоположение и пространство, в котором экспонируется работа. Перемещение работы или её воссоздание в другом

месте может даже уничтожить инсталляцию, исказить первоначальный смысл. И возникает новая инсталляция, не соответствующая с намерением художника. Такой тип инсталляции называется SITE SPECIFIC, где произведение соотносится и пропорционально выстраивается для конкретного места. Многие создатели инсталляций навязывают хранителям условия содержания своих творений и снабжают работы детализированными инструкциями по поводу демонстрации инсталляции. Например, указание, где и как её можно показывать, какие материалы использовать и можно ли её снова представить в том же или любом другом месте.

Если местоположение – центральный компонент инсталляции, но в некоторых случаях оно не играет особой роли для произведения: тогда произведение будет вновь оформлено или перегруппировано в других подобных местах или пространствах в существующем состоянии или в заново оформленном состоянии, согласно условиям художника. Например, инсталляция могла выставляться в различных залах музеев и галерей или за их пределами, как и в общественных пространствах, на ярмарках искусства или биеннале.

Своеобразие инсталляционистского искусства

Непосредственный опыт, который получает зритель при встрече с инсталляцией, – определяющий для реализации инсталляции, поскольку демонстрирование инсталляции часто имеет временный характер. Документация может быть единственным свидетельством её существования. Ограниченная во временных рамках и эфемерная природа инсталляции также является вызовом для арт-рынка и продажи такого произведения, в то время, как документация может представлять произведение и сама по себе может иметь коммерческую ценность. В равной степени временный характер инсталляции порождает значительные трудности для музеев и галерей, с точки зрения хранения и консервации такого произведения, особенно, если в работе используются потенциально устаревшая технология или хрупкие материалы (бумага, съедобные продукты), не предназначенные для длительного хранения. Несмотря на эти вызовы, инсталляции продолжают покупать государственные учреждения и частные коллекционеры, приобретающие даже эфемерные работы. Использованные при создании инсталляции материалы оказали влияние на её презентацию и вызвали изменения в политике демонстрирования, приобретения, заказа и консервации инсталляции в институциях, в которых она вы-

ставляется, предоставляя им возможность приспособиться к идиосинкразии такой практики.

Термин «инсталляция» применяется и к большим, тёмным залам, в которых можно рассматривать видеофильмы на экранах, и к пустым залам, где свет зажигается и гаснет. Почти любая группировка предметов в заданном пространстве сегодня может отсылать к инсталляционистскому искусству: от условного расположения картин до небольших, хорошо распределённых скульптур в саду. Акцент делается на их размещении, а сами скульптуры и картины оказываются почти полностью лишёнными значения.

Поражает огромное разнообразие видов, типов, форм, материалов и техник инсталляции. Художники сотворяют инсталляцию из природных материалов, из найденных предметов, из использованных повседневных предметов, из отходов, мусора (Сонг Донг, Ха Шульц, Тим Нобл, Дэвид Мач), из хрупких материалов, даже из съедобных продуктов (Сонг Донг). Художники создают инсталляции из очень необычных материалов: мешки, уголь, камни, пепел, пламя от газовой горелки, верёвки, появляются даже инсталляции из живых животных и птиц (Яннис Кунеллис). В 1967-м в Риме в галерее L'Attico демонстрировалась инсталляция Кунеллиса из 12-ти живых лошадей. Существуют инсталляции из картин и скульптур, театрализованные, световые, звуковые, цифровые, с виртуальной реальностью инсталляции.

С момента появления инсталляционистского искусства

различия между инсталляцией и инсталлированием произведений становятся всё более размытыми. В обоих случаях внимание зрителя концентрируется на осознании того, как предметы позиционированы (инсталлированы) в пространстве, чтобы получить ответ на эту аранжировку. Однако, следует учитывать важное различие. Зал с картинами Гленна Брауна имеет иное значение по сравнению с залом с картинами Ильи Кабакова в его инсталляции, потому что энвайронмент, в котором выставлены картины Кабакова (например, фиктивный советский музей), также является частью работы. В тотальной инсталляции Кабакова все составные элементы, окружающая среда являются произведением искусства. А картины Гленна Брауна, по контрасту, функционируют лишь как отдельные самостоятельные творения. Такой тотальный подход часто приводит зрителя и критиков к размышлению о том, что инсталляционистское искусство прежде всего связано с опытом погружения зрителя, с активизацией всех его чувств.

Создавая произведение, достаточно масштабное, чтобы в него можно было «войти», инсталляционист неизбежно обращается к присутствию зрителя, требуя от него соучастия. Кабаков объясняет это так: «Главный актёр в тотальной инсталляции, главный центр, к которому всё обращено, для которого всё задумано – зритель». Художник повторяет один из доминирующих аспектов инсталляции с момента её возникновения в 1960-1970-е – желание автора обеспечить

зрителя интенсивным опытом. И в последующее десятилетие это активирование участия зрителя стало альтернативой пассивным эффектам телевизионных масс-медиа, модным фильмам и журналам.

Для таких художников как Вито Аккончи активное участие зрителя в инсталляции могло рассматриваться как художественная параллель для политической деятельности. Как отмечал Аккончи, такой вид вовлечения «мог привести к революции». В Бразилии, которая страдала от brutальной военной диктатуры в 1960-1970-е, инсталляции Элио Оитисика (1937—1980), например, фокусировались на идее индивидуальной свободы в условиях жестокого давления правительственных структур. Он использовал термин «супер-сенсорный», надеялся «освободить индивида от деспотической обусловленности» с помощью воссоздания особого состояния в своих инсталляциях, приглашая зрителя прогуливаться по песку и соломе или слушать записи Джимми Хендрикса, расслабляясь в гамаке. Так Оитисика скорее защищал радикальный потенциал смертной казни, hanging out, нежели подчинялся потребностям общества.

Инсталляции Брюса Наумана того же периода демонстрируют менее смягчённый опыт. Хотя он, как и Оитисика, разрабатывает тему специфического ответа на окружающее пространство, окружающую реальность, его инсталляции часто дезориентируют, заставляя забыть о нашем прошлом опыте через использование видео, зеркал и резкое цветовое

освещение. Его строгие видео-коридоры 1970-х преследовали цель заставить зрителя почувствовать, как осуществляется синхронизация света и звука с окружением.

Инсталляции в 1960-1980-е

Инсталляцию как форму, жанр пространственного искусства начали выделять в 1960-е. Но существовали и более ранние прецеденты, особенно в авангардистских движениях начала XX века как супрематизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм и футуризм. Например, выставочный дизайн Эля Лисицкого, Марселя Дюшана и переделки, изменения, сделанные Куртом Швиттерсом в помещениях его дома, известные как Merzbau, являющиеся ранними прототипами инсталляций.

Период формирования инсталляционистского искусства в 1960-1970-е был периодом социального, политического и культурного переворота. Такие авангардистские движения как минимализм, энвайронментальное искусство, land art, концептуальное искусство и перформанс возникли в этот период как реакция на перцептивные ограничения модернизма – коммерциализация произведения искусства, выдвигание на первый план изображения, доминирующего над опытом и как реакция на ограничения, навязанные единственной, специально подготовленной встречей с произведением. Отказываясь от таких ограничений, как рама и плинтус, минималисты выступали против стратегий изображения, характерных для картины и скульптуры, сосредотачивая внимание на зрителе, вместо того, чтобы сконцентриро-

ваться на тотальности современного опыта работы с производением – с его материалами, контекстом и местоположением. Подобные тенденции прослеживаются в энвайронментальном искусстве, land art, концептуальном искусстве, перформансе, хэппенингах и видео-арт, что проявилось в создании временных, перформативных и site-specific работ, отказе от коммерциализации произведения.

В 1960-е слово инсталляция использовалось в таких журналах как Artforum, Arts Magazine, Studio International для описания способа, с помощью которого была аранжирована выставка и фотографическая документация этой аранжировки называлась инсталляция spot. Нейтральность термина была важной причиной обращения к нему, особенно для художников, отождествляемых с минимализмом, представители которого отказались от беспорядочных, экспрессионистических энвайронментов их предшественников (как Алан Кэпроу и Клаус Олденбург). Минималисты обратили внимание на пространство, в котором работа демонстрировалась и стремились к непосредственному вовлечению зрителей в это пространство, как и в саму работу. С того времени различия между инсталляцией как формой искусства и инсталлированием произведений стали размываться.

Возьмём, например, инсталляцию Беверли Найдюс «Это не испытание» (1978—1983), которая демонстрировалась на выставке «Конец света», организованной в Новом музее в Сохо в Нью-Йорке в 1984-м. Она рассказывает о страшных

разрушениях и опустошениях, последующих после ядерной катастрофы, о деградации человека. Инсталляция Найдюз состоит из сооружения, сделанного из поваленных деревьев, с небольшим возвышением на вершине, напоминающим лодку или палатку. В эту «лодку» вмонтирован маленький экран, на который проецируются слайды – «прославленные», уже не существующие, «уничтоженные» пейзажи, воспроизводящие различные уголки земного шара, как бы символизирующие «потерянный рай». Когда зритель попадает вовнутрь инсталляции, он начинает различать неясные, расплывчатые, искаженные звуки человеческих голосов. «Разговор» между двумя потрясенными людьми продолжается шесть минут. Фраза одного из них: «Но я занят работами на мертвой линии» поразительно точно соответствует по смыслу визуальному ряду, уточняя, как в наше повседневное существование врывается нечто неотвратимое и ужасное.

Найдюз рассматривает апокалиптические видения смерти не как естественную катастрофу, а как преднамеренную гибель и конец всей цивилизации. Наверху, за «лодкой» с экраном, художница установила деревянный почтовый ящик с приглашением для зрителей записать свои впечатления от увиденного, свои мысли и чувства. Согласно Найдюз, единственная положительная реакция на сложившуюся в мире ситуацию – это «верить в способность людей сознавать нависшую над ними опасность и действовать сооб-

ща. Иногда и художник своей по-настоящему удачной работой может способствовать пробуждению самосознания у людей. И мы сможем надеяться, что в самый отчаянный момент они объединят свои усилия и будут действовать творчески, чтобы предотвратить опасность».

На этой же выставке демонстрировалась инсталляция Майкла Смита «Закусочная» (1983), представляющая собой комнату, превращенную в убежище от «радиоактивных осадков», «оснащенную» в соответствии с рекомендациями правительственной инструкции по осуществлению мер по гражданской обороне населения. «Закусочная» подразумевает ее использование при «чрезвычайных обстоятельствах».

Итак инсталляции, которые в 1980-е получают все большее распространение в зарубежном искусстве, видоизменяются, усложняются: возникли видеоинсталляции, цветоинсталляции и т. д. «Для многих наблюдателей прогресс в искусстве XX века, – пишет английский критик Крис Макклейн, – кажется неким путешествием от оптимума к отчаянию, от энергии к пустоте» (2). Он весьма пессимистично оценивает искусство 1980-х, подчеркивая, что открытия в искусстве начала XX века соответствовали потребностям общества, а большинство призывов, нововведений в искусстве наших дней релевантны лишь по отношению к самим себе. Как же оценить в подобном контексте инсталляции: как конечную остановку перед «прыжком в ничто», в пустоту

или напротив, как какой-то, даже возможный, выход в искусство будущего? Обладают ли они эстетической ценностью? Явление это неоднородное и противоречивое и оценить его однозначно достаточно трудно и вряд ли возможно.

Слово «инсталляция» («installation») переводится как установка, расположение, устройство, монтаж. Но эти значения лишь частично отражают смысл художественной акции, соединяющей в себе разнообразные по своей структуре, материалам, техникам виды искусства, организующие пространство и объединенные общей темой. Инсталляции «вошли в моду» в 1960—1970-е, но наибольшее распространение получили с 1980-х. Зарубежная критика рассматривает инсталляции как закономерную эволюцию современного искусства, как своеобразный ответ, реакцию, на новое видение мира в конце XX-начале XXI века в плане новых гипотез в отношении структуры материи, временных понятий, когда отмечается «кризис самой идеи пространства», которое превращается, по-новому заполняется, рождает иные закономерности, необъятные возможности и с точки зрения психологии восприятия зрителя. Характерный пример – произведения Морица Корнелиса Эшера, который довел перспективный иллюзионизм почти до парадокса, заставляя зрителя сначала «потеряться», совершая абсурдный воображаемый маршрут, а затем как бы сориентироваться во времени, определить точку зрения, являющуюся ключом для прочтения его образов.

Инсталляция как новая форма искусства («пространственного искусства») синтезировала в себе многие предшествующие неоавангардистские (постмодернистские) направления: «оп-арт», кинетическое искусство, поп-арт и минимальное искусство, концептуальное искусство и энвайронмент, элементы дизайна и т. д. Следует подробнее остановиться на кинетическом искусстве, подводящем к видеоинсталляциям, световым инсталляциям, поскольку именно в кинетическом искусстве (в его разновидностях – «синетическом искусстве», выражающем иллюзию движения при помощи оптических средств, которое поражает воображение зрителя, и «передвижном» искусстве, где зритель должен передвигать вращающиеся на шарнирах и петлях устройства, нажимать на кнопки или изменять расположение предметов, переводя их из одного статического состояния в другое) в 1960—1970-е наиболее явно обозначились перспективные попытки стимулировать широкое сотрудничество между художниками, учеными и инженерами. Своеобразие кинетического искусства заключается в том, что оно открывает большие возможности для обогащения эстетических переживаний зрителей в эпоху научно-технического прогресса. Зритель получает возможность видеть формы в постоянном движении, изменении, в определенном пространственно-временном измерении.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.