

ИСКУС-

СТВО

ИНСТАЛ-

ЛЯЦИИ



Клэр Бишоп

Искусство инсталляции

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67335519

Искусство инсталляции : пер. с англ. / Клэр Бишоп: Ад Маргинем

Пресс; Москва; 2022

ISBN 978-5-91103-609-6

Аннотация

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 неоавангарду 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.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Благодарности	6
Введение	7
Что такое инсталляция?	7
Зритель	16
Активизация и децентрация	20
Глава первая	27
Тотальная инсталляция	27
Сцена сна	31
Международная сюрреалистическая выставка	37
Инвайронменты и хеппенинги	44
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Клэр Бишоп

Искусство инсталляции

Перевод:

Андрей Фоменко

Редактура:

Наталья Решетова

Дизайн:

ABCdesign

© Claire Bishop, 2005

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2022

Благодарности

Выражаю сердечную благодарность Джону Хейзу, Маргарет Иверсен, Майклу Ньюману и особенно Франческо Манакорде. Исследовательская работа, положенная в основу этой книги, была проведена при поддержке Института Генри Мура в Лидсе (Великобритания), Скандинавского института современного искусства в Хельсинки и Королевского колледжа искусств в Лондоне.

Введение

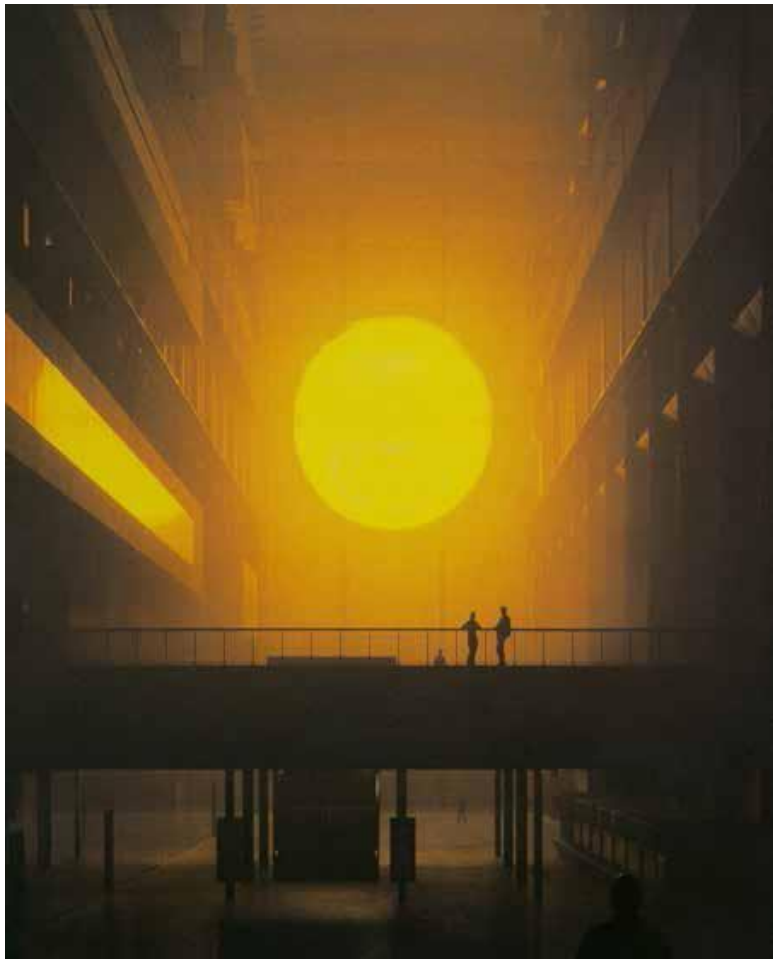
Инсталляция и опыт восприятия

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 со-

провождались 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.



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

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 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 Швиттера 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 обонятельных), 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, – про-

изведений, 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 Фрейдю, 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 вос-

приятия 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 вводится 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 подразуме-

вается 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 («мыслю, следовательно, существую»).



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

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 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 обзирает произведе-

ние.

Перечисленными теориями отчасти определяются исторические и географические границы этой книги. Несмотря на огромное количество инсталляций, созданных за последние сорок лет, бóльшая 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 Швиттера, и некоторые из этих первопроходцев, 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 удержать внимание на одном аспекте искусства

инсталляции, субъекте-зрителе, которому и посвящена эта книга, здесь не обсуждаются произведения тех западных 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 по-

сетители «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 (тела – организующего принципа наподобие Бога, Имперiums или хотя бы мужского клуба), существует лишь множество модуляций или случайных точек зрения <...> [Работа] Ороско предоставляет не привилегированную позицию, с которой можно было бы обзирать 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»^{4,5} (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 за-

мечаем 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 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 реакции².



4 Илья Кабаков. Человек, улетевший 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 колесо 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.



5 На развороте. **Илья Кабаков.** Человек, улетевший в космос из своей комнаты. 1985. Национальный музей современного искусства – Центр Жоржа Помпиду, Париж

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 с туалетами и двумя кухнями, где каждая комната принадлежала тому или иному человеку. Знакомя нас с героями с помощью эфемерных следов, оставлен-

ных 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 стан-

ковую 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 некоммодифицируемого 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 пережить рынок, а иммерсивность предотвращает репродуцирование, перевод в двумерные изображения, тем самым придавая решающее значение присутствию зрителя в пространстве инсталляции.

Международная сюрреалистическая выставка

6,7 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.



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

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 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.



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

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 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 ка-

ток», «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

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.