

**КРИТИКА MINIMA: ЯК ПОДОЛАТИ В СОБІ ЕТИЧНЕ
РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ «ШТУЧНІ ПЕКЛА. ПАРТИЦИПАТОРНЕ МИСТЕЦТВО ТА ПОЛІТИКА
ГЛЯДАЦТВА» КЛЕР БІШОП**

Анна Калугер

Criticism minima: how to overcome ethical in yourself

**Book review: Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.
London: Verso, 2012. (ISBN 9781844676903)**

Anna Kaluher

This review is an attempt of a critical generalization of the first monograph devoted to the phenomenon of Participatory Art – «Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship» by Claire Bishop. Author focuses on the problems of the binary of active and passive viewing, art after a «Social turn», the concept of ethics and the phenomenon of theatricalization in contemporary art.

«Штучні пекла. Партиципаторне мистецтво та політика глядацтва» Клер Бішоп – своєрідна книга прикладів мистецтва ХХ століття після соціального повороту. Це виявляє себе вже на рівні нововведеного терміну «партиципаторне мистецтво», яке розуміється авторкою як втілення феномену «залученості» глядача до створення мистецької дії, який в межах сучасного мистецтва набув цілком нового і неочікуваного значення – словника соціальної організації та моделей демократії.

Відповідно, перед нами виникає дослідження, яке апріорі позбавлене навіть натяку на «методологічну цнотливість», так як поєднує (з погляду української гуманітаристики) непоєднуване: політичну філософію, позитивістську соціологію, історію театру, теорію перформансу, культурну політику та урбаністику. Однак в монографії Бішоп все це організовується в єдину логічну наративну лінію «соціального повороту», що насправді являє собою одну з головних складностей, з якими можуть зіштовхнутися історики мистецтва і арт-критики, оскільки завдяки цьому вони опиняються у значно більш розширеному полі мистецтва. Адже партиципаторність – не стільки про дії суто соціального характеру, однак і символічного також. Зрештою, позитивістська соціологія так само корисна для аналізу мистецтва як і абстрактні судження зі сфери політичної філософії. Та й з дисциплінарної точки зору аналіз такого мистецтва вимушений використовувати поняття, які більш активно застосовуються в науках про суспільство, ніж в науках про людину як таку, наприклад: «суспільність», «суспільство», «агентність», «соціальна залученість».

Саме цей момент ми маємо враховувати, говорячи про соціальний переворот, так як на цьому методологічному рівні йдеться про театралізацію саме соціальної складової мистецтва, що реалізовується і на термінологічному рівні також.

Клер Бішоп пропонує до уваги читачів розрізнені групи мистецьких проєктів, які найбільш повно можуть свідчити про цю зміну, тому саме розрізненість – головне слово, позаяк книга більш нагадує збірник есеїстики, набір імпульсів, які протягом мистецького ХХ

століття мали місце в історії. Але основний імпульс – у пропозиції розглядати історію мистецтва ХХ століття через призму театру, а не живопису і реді-мейду (як, наприклад, у книгах Краус, Буа, Бухло і ще однієї нещодавно опублікованої книги Фостера «Мистецтво з 1900 року»). Адже і те, і інше – процесуальний досвід інституційних стосунків всередині арт-ринку, який опирається на інтерсуб'єктивну взаємодію, і багато в чому – зливається в єдиний процес з театром і перформансом.

Одним з найбільших досягнень цієї книги в тому, що вона пропонує розширений аналіз руху ком'юніті-арт, яке презентувалося перш всього на рівні опису діяльності Artist Placement Group та партіципаторних акцій Groupe de Recherche d'Art Visuel та анархічно-еротизованих хепенінгів Жан-Жака Лебеля. Бішоп робить основну ставку саме на провокативне поєднання того, що історики мистецтва зазвичай оминали, списуючи ці феномени до рівня популістських політичних жестів. Такими, наприклад, є масові вистави Євреїнова «Гімн звільненої праці», «Блокада Росії» та «Взяття зимового палацу» 1920-1921 років, в яких хоч і документально, однак з належним пафосом та драматургічним акцентуванням, відтворювали нещодавні історичні події, зміст яких зрозуміло вже з самих назв вистав. Цікаво, що подібні вистави були розраховані на ефект «постійно триваючого ідеологічного спектаклю», імерсивного, змушуючого підкорюватися своїй волі. Театр мав стати прототипом історичної політики і не на довгий час йому це дійсно вдалося зробити.

Адже партіципаторне мистецтво уможливлюється саме тоді, коли «театр виходить на вулицю», коли відбуваються глобальні оновлення історії, злами часу: зміни політичних режимів, повстання та революції. Саме тому авторка фокусується в першу чергу на 1917, 1968, 1989 роках. У кожному з них партіципаторне мистецтво ніби наново себе перевинаходило, співвідносячись з логікою політичного моменту. Такі історичні події ставали причиною появи нової глядацької культури: направленої проти пасивності мас, паралізованих спектаклем сучасного життя. Інакше кажучи, тоді, коли театр виходить за межі стін свого безпосереднього виробництва, театралізується абсолютно все: як позиція глядача, так і саме поняття мистецької події. Завдяки цьому утворюється колективний простір соціальної залученості.

Підтвердженням цьому є ключові театральні концепти, такі як «колективність і колаборація», які на рівні з «утопією» та «революцією» вже кілька десятиліть належать до постійних передових сюжетів сучасних виставок. Адже що являє собою сьогоднішній авангард: художники випрацьовують «соціальні ситуації» як частину дематеріалізованого, антиринкового, політично ангажованого проекту, який чим далі, тим все інтенсивніше демонструє новий вимір «моди на авангард», а саме реалізації устремління зробити мистецтво невід'ємною частиною побутового життя.

І в цій системі етика вже не має жодного значення, а саме мистецтво розуміється як практика, яка постійно ставить під сумнів системи цінностей – в тому числі і моральні системи, тому це скоріше направлення на винайдення нових мов репрезентації і критики соціальних протиріч. Поза тим це і підтримка реформування суспільних інститутів: партіципаторне мистецтво не є привілейованим політичним інструментом, так само як і не є готовим рішенням для «суспільства спектаклю». Воно нестабільне у своєму визначенні, власне, як і сама демократія, адже і те, і інше не легітимізується авансом, а потребує в постійному перевтіленні і перевірці у кожному новоявленому контексті. Тут дуже вдалою є думка Пітера Осборна: «З точки зору Бішоп, мистецтво може стати легітимно «політичним», якщо воно здатне виявляти межі і протиріччя самого політичного дискурсу, однак з відстороненої позиції художника». Це виявлення і наполягання на принциповій неправильності оточуючих соціальних, економічних та політичних умов являє собою реальну і в той же час трагічну владу мистецтва, адже вона обмежується спробами критики конвенційних форм репрезентації та ідентичності. Скептична дистанція, а не дія, дестабілізація, але не революція, критика

інституцій, але ніколи не остаточна відмова від них. Мистецтво, таким чином, становить специфічну матрицю, яка продукує авторефлексивний критичний аналіз по відношенню до кожної без винятку системи означення. Це такий собі індикатор соціальних зламів та перетворень, в якому вже немає місця позиції «месіанства», яку проголошував класичний авангард, претендуючи на глобальне перетворення світу і створення «нової людини», «нової епохи» і.т.д.

Головне призначення такого мистецтва – протистояти світу, в якому «ми були зведені до атомізованого псевдосупільства споживачів, емоційний досвід яких заданий суспільством спектаклю і репетицій» (Grant 2004, р. 34). У цьому протистоянні народжується, за визначенням Ніколя Бурріо, новий маркер «сучасності» мистецтва, а саме «естетика взаємодії». І якщо в 1970-і та 1980-і цей соціальний поворот виявляв себе епізодично (передовсім у Йозеф Бойса, Ліджії Кларк, Стефана Уїллатса, "Group Material"), то вже з початку 1990-х ряд художників випрацьовують цілком безпрецедентний підхід до мистецтва, який мав на меті створення «мікроутопій» або ж «мікроспільнот» з людської взаємодії. Ці проекти включали в себе зібрання, зустрічі, дискусії, словом, всі можливі вияви комунікабельності, які мали на меті подолати надмірну матеріальність соціальних стосунків. Навіть сама художня практика мала переорієнтуватись з технічної виучки на виробництво і множення об'єктів на фіксування процесуальності, такого собі інтерсуб'єктивного обміну. Така логіка дій принципово відмовляється від категоріальної постійності, цим самим утворюючи мистецтво тотальної відкритості.

Ще одна тема, яка лейтмотивом переходить з розділу до розділу є критика бінарностей: «індивідуального» і «колективного», «активного» і «пасивного», «художнього і соціального». Почнімо з першої пари, а саме проблеми авторства. Загалом, одне з ключових завдань монографії таким чином є створення більш точного і чесного критичного словника для розмови про феномен спільного авторства і глядацтва, таким чином авторка випрацьовує для себе ціль зробити все, щоб цей словник не закривався в банальній бінарній опозиції «активного» і «пасивного», правильного чи неправильного колективного авторства – саме ці бінарності і критикуються. Індивідуальне авторство в такій бінарності розглядається в якості створення культу з автора та потреби самоствердження, в той час як групове – у відмові від етичної відповідальності. Бішоп нівелює цю суперечність, аргументуючи свою позицію за допомогою Барта, а саме його тезою про те, що авторства будь-якого толку ніколи не одиничні, це завжди множинність, оскільки ти, як автор, завжди у боргу перед кимось. Все написане тобою дивиться на тебе очима тієї традиції, до якої ти належиш, а список твоєї літератури – це в першу чергу спроба розділити провину з тими, хто відзначився цією ж слабкістю.

Протиставлення соціального і художнього виявляє себе передовсім у виголошенні «списку претензій» кожної зі сторін. Соціальний дискурс звинувачує художній в аморальності та неефективності, оскільки останній здатний лише оголювати нерв часу, візуалізовувати соціальні проблеми, наполягати на їх принциповій важливості, але ніколи нічого не вирішувати. В свою чергу, художній дискурс звинувачує соціальний в тому, що він надто сфокусований на ієрархічній прив'язаності і мікрополітичних жестах – що виключає почуттєву безпосередність. Клер Бішоп намагається вирішити цю сеперечку абсолютним її визнанням: мистецтво і соціальне не потрібно мирити між собою – найбільш продуктивним є саме стан їхньої суперечки.

Єдиного ідеального рецепту «ідеального мистецтва» або «ідеального автора» не існує. Жоден з наведених прикладів у книзі «Штучні пекла» не претендує на винайдення нових універсальних етичних, і тим більше естетичних критеріїв. Ця «штучність» виявляється вже на рівні доволі ретроспективного характеру книги: адже кожен з описаних авторкою мистецьких

виявів орієнтується на втрачене соціальне єдинство, якого насправді ніколи не існувало. Сьогоднішнє суспільство не є більш чи менш фрагментованим, ніж колись, а послаблення соціальних зв'язків – «всього лиш наслідок життя у світі без Бога чи інших трансцендентних гарантів сенсу» (Бішоп 2012, с. 73). Тому позиція мінімальної критики – в тому, щоб максимально обережно і навіть з недовірою ставитись до кожної апеляції соціального ангажованого мистецтва до етичного.

Етичне не є універсальним інструментом легітимізації, воно мінливе так само як і політичний контекст, етичне не є стабільним критерієм – оскільки постійно займається самозаміщенням, етичне ніколи не є кінцем критики, а тим більше – її вироком.

Список джерел і літератури

BISHOP, C., 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. NY: Verso.
GRANT, K., 2004, *Conversation Pieces: Communication and Community in Modern Art*. California: University of California Press, Berkeley.

References

BISHOP, C., 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. NY: Verso.
GRANT, K., 2004, *Conversation Pieces: Communication and Community in Modern Art*. California: University of California Press, Berkeley.

Анна Калугер, магістр історії мистецтв, випусковий редактор журналу «Антиквар» (Україна)

Anna Kaluher, MA in Art History, Managing editor in «Antikvar» journal (Ukraine)

Received: 14-05-2019

Advance Access Published: May, 2018