

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.9.18>

Тылик Артем Юрьевич

**РЕЛЯЦИОННЫЙ АСПЕКТ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА В СВЕТЕ ИСТОРИОСОФИИ ИСКУССТВА
БОРИСА АРВАТОВА**

Статья рассматривает концепцию "реляционной эстетики", предложенную французским теоретиком Н. Буррио для описания своеобразия художественных практик конца XX в. Анализируются связи "уличной волны" (выход художников из выставочных пространств в городскую среду) с фиксируемым Н. Буррио "реляционным поворотом" в западном искусстве. Показаны реляционные стратегии современных уличных художников (Mobster, Поносов, Чанг), реляционный потенциал современного уличного искусства. Ставится вопрос о причинах "реляционного поворота". Предлагается объяснение "реляционного поворота" в искусстве через обращение к историософским идеям советского теоретика Б. Арватова.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/9/18.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 9. С. 90-94. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Эстетика

Aesthetics

УДК 1; 7.01

Дата поступления рукописи: 26.05.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.9.18>

Статья рассматривает концепцию «реляционной эстетики», предложенную французским теоретиком Н. Буррио для описания своеобразия художественных практик конца XX в. Анализируются связи «уличной волны» (выход художников из выставочных пространств в городскую среду) с фиксируемым Н. Буррио «реляционным поворотом» в западном искусстве. Показаны реляционные стратегии современных уличных художников (Mobster, Поносос, Чанг), реляционный потенциал современного уличного искусства. Ставится вопрос о причинах «реляционного поворота». Предлагается объяснение «реляционного поворота» в искусстве через обращение к историческим идеям советского теоретика Б. Арватова.

Ключевые слова и фразы: реляционная эстетика; реляционное искусство; реляционный поворот; уличная волна; уличное искусство; стрит-арт; паблик-арт.

Тылик Артем Юрьевич, к. филос. н.
Лицей № 597, г. Санкт-Петербург
tylik-fh@yandex.ru

РЕЛЯЦИОННЫЙ АСПЕКТ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА В СВЕТЕ ИСТОРИСОФИИ ИСКУССТВА БОРИСА АРВАТОВА

Введение

В 1990-е гг. художественные практики претерпели значительные трансформации, характеризующиеся становлением того, что французский куратор и теоретик искусства Николя Буррио так точно назвал «реляционной эстетикой». По мысли Н. Буррио, современный художник отказывается от экспонирования объектов искусства (вещи, артефакты, предметы) ради *производства коммуникаций* (встречи, контракты, события и ситуации). Самой сутью художественного становятся *социальные отношения* во всем многообразии их проявлений. Как пишет сам Н. Буррио, отныне произведение искусства может рассматриваться не только как объект эстетического внимания, концентрирующий на себе незаинтересованный взгляд реципиента (кантовская традиция), не только как артефакт, открытый интерпретации (герменевтическая традиция), но, прежде всего, как «реляционное устройство, предполагающее долю случайности, как машина организации и проведения индивидуальных встреч» [4, с. 33].

В качестве примеров подобного рода «машин» Н. Буррио указывает на произведения искусства последних десятилетий (1970-90 гг.). Так, «большая часть работ Софи Калль посвящена учету ее встреч с незнакомцами: следуя по улице за прохожим, изучая следы пребывания постояльцев в гостиничных номерах (для чего ей пришлось устроиться в отель горничной), опрашивая слепых на предмет их понимания красоты, Калль всякий раз формализует полученный биографический опыт и таким образом *сотрудничает* со встреченными ею людьми» [Там же]. Джорджина Старр «для парижской выставки “Ресторан” описала свой страх необходимости “ужинать одной” в тексте, который раздавался затем одиноким клиентам ресторана» [Там же, с. 35]. Линкольн Тобиер «несколько раз создавал на базе художественных галерей радиостанции, призванные вовлечь публику в дискуссию об искусстве в эфире» [Там же].

Концепция Н. Буррио получила широкое признание как точное отражение художественного процесса последней трети XX – начала XXI века. Однако некоторые вопросы по-прежнему остаются непроясненными.

1. Как изменяется роль традиционных художественных пространств Нового времени (галерея, выставочный зал, музей) после зафиксированного Н. Буррио «реляционного поворота»? Сам Н. Буррио, исследующий исключительно галерейные практики, пишет: «Реляционные художественные практики вновь и вновь критикуют за то, что, лишь изредка покидая стены галерей и центров современного искусства, они тем самым противостоят воле к социальности, определяющей их смысл» [Там же, с. 90]. Действительно, музеи и выставочные пространства, эти места скопления ценностей, выполняли в Новое время и выполняют сегодня функцию *экспонирования объектов* искусства. Отказ от экспонирования объектов в пользу производства

коммуникации должен был подтолкнуть художников к выходу из специализированных пространств в пространство жизни современного человека – городскую среду. И если в 1990-е гг. Н. Буррио еще не замечает это движение («лишь изредка»), то уже в 2000-е оно становится очевидным, получая своеобразное имя «уличная волна».

2. Можем ли мы объяснить «социальный поворот»? Существует ли историософия искусства, способная раскрыть значение происходящих на наших глазах трансформаций?

Необходимость найти ответы на поставленные выше вопросы определяет **цели** данной статьи:

1. Раскрыть реляционный аспект современного уличного искусства (I).

2. Посмотреть на «реляционный поворот» в современных художественных практиках через призму историософии искусства советского теоретика Бориса Арватова, известного, прежде всего, в качестве автора концепции «производственного искусства» (II).

Актуальность поставленных целей определяется, в первую очередь, необходимостью для эстетической теории своевременно реагировать на наиболее характерные черты художественной ситуации конца XX – начала XXI в. В этом смысле, очевидно, реляционное измерение современных художественных практик, отмеченное Н. Буррио, требует дальнейшего теоретического освоения и концептуализации.

Научная новизна предложенных нами решений определяется в трех основных аспектах. Во-первых, впервые произведения современного уличного искусства рассматриваются в свете «реляционной эстетики», а сама «уличная волна» определяется как следствие «реляционного поворота» в искусстве. Во-вторых, впервые для прояснения «реляционного поворота» задействуются историософские идеи советских авангардистов, в частности Б. Арватова. Кроме того, в-третьих, в работе предложена аналитика произведений, до настоящего времени не получивших освещения в научной литературе.

I. Коммуникативные стратегии в современном уличном искусстве

Коммуникативные стратегии современных уличных авторов можно разделить на три основные группы:

а) коммуникация «художник – жители/администрация города». В данном случае художник провоцирует к диалогу жителей города и/или городские власти (коммунальные службы);

б) коммуникация «жители города – жители города». В данном случае художник отказывается от непосредственного участия в коммуникации, ограничивая свою роль созданием пространств для диалога и полилога;

в) коммуникация «художник – художник». В данном случае речь идет об использовании художниками городской среды в качестве пространства для «встречи» друг с другом.

Ниже мы рассмотрим по одной репрезентативной работе для каждой группы, выявив на их примере специфические черты реляционных произведений уличных авторов XXI в.

«*Художник – жители/администрация города*». Канадский художник Mobster обратил внимание на одноэтажное техническое здание, одна треть которого была окрашена красным. Коммунальные службы города старательно закрашивали все граффити, появляющиеся на красном участке. В один из дней Mobster написал слово “RED” (черным по красному) на нижней части участка. Слово закрасили красным. В ответ на действия коммунальной службы Mobster поднимал граффити все выше и выше, пока не покинул границы красного, написав “RED?” по серому кирпичу. По каким-то причинам, возможно эстетического характера, работники коммунальной службы посчитали недопустимым расширение красного участка, в этот раз смыв граффити водой. «Прочитав» логику коммунальщиков, Mobster решил оставить инструкцию: на красном участке – “PAINT RED” (закрашивать красным), на сером кирпиче – “PRESSURE WASH” (смывать водой). Однако, ознакомившись с сообщением, работники поступили нетривиально: граффити “PAINT RED” (расположенное на красном участке) закрасили красным, а граффити “PRESSURE WASH” оставили вовсе нетронутым. Mobster отреагировал на действия коммунальной службы вопросом: “WHAT ABOUT THIS?” (что делать с этим?), при этом стрелка указывала на неудаленное граффити. Устав от навязчивого диалога, коммунальщики покрыли все здание красным цветом. Mobster закончил произведение комплиментом: “WELL, THAT’S ONE WAY TO END IT. THANKS MATE, IT’S BEEN FUN” [6, с. 93]. / Что ж, это один из способов закончить, спасибо, приятель, было весело.

В данной работе отчетливо просматривается критический пафос уличного искусства, восстающего против «символического порядка», навязанного городскими властями. Нужно, однако, отметить, что критическая программа уличных авторов претерпела существенную трансформацию: от агрессивного и разрушительного протеста (Нью-Йоркский граффити-бум 1960-х) до постмодернистской иронии. Еще в 1980-е гг. Ж. Бодрийяр сравнивал граффитчика с революционером, повстанцем. По мысли французского автора, граффити «появились на свет после подавления крупных городских волнений 1966-1970 годов. Подобно им, это стихийная борьба, однако иная по типу, иная по содержанию и развертывающаяся в ином пространстве. Это новый тип выступления на сцене города – города уже не как средоточия экономико-политической власти, но как пространства/времени террористической власти средств массовой информации, знаков господствующей культуры» [2, с. 156]. В начале XXI века, в эпоху окончательного крушения революционных иллюзий, граффитчик подобен скорее ироничу С. Кьеркегора, чем бойцу революции. Однако сегодня, как и пятьдесят лет назад, граффити-артист, неосознанно следуя программе Н. Буррио, решительно трансформирует коммуникативные структуры городского пространства: моноличность власти, её однозначности и односторонности уличный художник противопоставляет диалогичность и полилогичность многоголосой толпы.

«*Жители города – жители города*». Американская художница Кэнди Чанг получила широкую известность и целую армию последователей после реализации масштабного проекта “Before I Die” (более тысячи

городов, семьдесят стран). В каждом городе художница создавала на одной из стен своеобразный опросник, состоящий из граф, начинавшихся фразой “Before I Die I want to...”. Рядом с опросником К. Чанг оставляла цветные мелки, которыми мог воспользоваться каждый желающий. За считанные дни горожане заполняли опросник сокровенными мыслями [6, с. 94].

Таким образом, уличный художник не только трансформирует уже сложившиеся и функционирующие коммуникативные структуры, но и создает новые. Так, основатель движения «Партизанинг» Игорь Поносов развешивал в подъездах домов доски с фломастерами, предлагая соседям писать на них все, что придет в голову (сам художник ограничивал свою роль документированием происходящего).

«Художник – художник». В апреле 2019 года художники Андрей Бергер и Покрас Лампас создали в центре Москвы масштабный мурал в поддержку столичного велодвижения. Мурал представляет собой аллюзию на велосипедное колесо. В начале мая 2019 года анонимные авторы нанесли поверх мурала огромный зеленый «смайл». Андрей Бергер и Покрас Лампас с восторгом восприняли «акт вандализма», объявив о выпуске футболок с «улыбкой». Наконец, в середине мая известная граффити-команда «Зачем» нанесла свой авторский тэг поверх смайла.

Важно отметить, что все участвующие художники воспринимают прямое воздействие на свои работы не как «вандализм», «порчу» или же «разрушение», но именно как «диалог». Данная черта решительно отличает их не только от классических авторов, но и от модернистов. В одной из многочисленных бесед с П. Пикассо французский фотохудожник Дьюло Халлас (работавший под псевдонимом Брассай) интересуется мнением мэтра о маргинальных граффити:

«Пикассо: “Я очень внимательно относился к тому, что было нарисовано на стенах; когда я был молодым, то частенько даже копировал граффити. И сколько раз я останавливался напротив какой-нибудь симпатичной стенки с желанием начертать что-нибудь. Меня удерживало то, что...”

Брассай: “...ты не мог забрать рисунок с собой”.

Пикассо: “Да, то, что его надо предоставить своей судьбе, оставив там. Граффити принадлежит всем и никому одновременно”» [3, с. 216].

Мы видим, что для П. Пикассо невыносима сама мысль о насилии над его произведением. Кроме того, П. Пикассо не способен отказаться от права собственности даже на самый незначительный свой рисунок, выполненный в публичном пространстве. Как верно говорит по этому поводу С. Б. Никонова, «художнику хочется быть творцом своего мира, в котором он сам распоряжается всем, что в этом мире есть – и получает от этого свои дивиденды» [5, с. 332]. В противовес сказанному, реляционные произведения уличных авторов включаются в уже существующий мир информационных потоков, знаков, символов, коммуникаций. В следующую же секунду после создания произведения эти принадлежат миру, а не художнику. Отмечая в своих работах и эту тенденцию, Н. Буррио пишет: «Главный вопрос искусства уже не в том, “что сделать нового”, а скорее, в том, “что делать с имеющимся”. Иначе говоря, как создать нечто самобытное, как выработать смысл среди хаотичной массы вещей, имен собственных и референций, каковую представляет собой наша повседневность» [4, с. 122].

Таким образом, мы показали, что уличное искусство, также как и галерейные арт-практики, совершает «реляционный поворот», отказываясь от простого экспонирования в городском пространстве граффити, муралов и инсталляций ради производства коммуникаций. Говоря языком Н. Буррио, произведения уличных художников становятся эффективными «машинами организации и проведения индивидуальных и коллективных встреч» [Там же, с. 33].

Однако мы по-прежнему не понимаем смысл и значение «реляционного поворота». Почему современного уличного художника более не удовлетворяет простое экспонирование граффити? Какие силы движут историю искусства от объекта к событию?

П. Б. Арватов: искусство как восполнение утраты

В поисках ответа на вопрос о смысле «реляционного поворота», по моему мнению, как минимум будет любопытным обратить внимание на историсофию искусства советского теоретика Бориса Арватова, известного, прежде всего, концепцией «производственного искусства». Б. Арватов не разработал законченную историсофию искусства, но некоторые его мысли на этот счет представляются важными. Обратим внимание на следующий отрывок из статьи «Искусство в системе пролетарской культуры»: «Прежде всего, надо отметить, что ни одна земледельческая эпоха, т.е. эпоха практической непосредственной связи с природой, не создала ни одной картины, ни одного литературного пейзажа. Точно так же не знает пейзажа крестьянское творчество последующих эпох. Пейзаж появляется и развивается в искусство одновременно с появлением и развитием городской буржуазии, т.е. класса, оторвавшегося от практического общения с природой» [1, с. 151].

Таким образом, по мысли Арватова, искусство компенсирует утраченное, восполняет нехватку. Горожанин утратил непосредственный контакт с природой, но не утратил потребность в этом контакте. Искусство пейзажа, считает Б. Арватов, удовлетворяет эту потребность. А значит, новые утраты, новые нехватки должны порождать новые формы искусства. В этой логике вырисовывается и новая интерпретация старой идеи «конца искусства». Гармонично развитый человек, член постреволюционного общества, не будет нуждаться в искусстве, представляющем собой иллюзорное восполнение реальной утраты. А значит, в постреволюционную эпоху искусство либо будет отброшено в прошлое, как архаичная практика, либо станет чем-то иным, не связанным с функцией иллюзорного восполнения.

Какое, однако, отношение рассуждения советского теоретика имеют к интересующему нас «реляционному повороту»?

Наша идея состоит в том, чтобы применить историческую логику Б. Арватова к «реляционному повороту», описанному Н. Буррио. Иначе говоря, мы предлагаем, сохраняя логику Б. Арватова, поставить на место пейзажа реляционную эстетику. Решившись на данный ход, мы получим следующий результат: человек современной культуры утратил опыт коммуникации, но не утратил потребность в нем. Реляционное искусство восполняет эту утрату.

Самое очевидное возражение, которое можно предъявить данному тезису, – его противоречие фактам. Разве можно говорить об утрате опыта коммуникации в эпоху триумфа коммуникации (Интернет, социальные сети, мобильные телефоны и т.д.)?

Мы считаем возможным предложить сильный ответ на данное возражение. Для этого необходимо обратить внимание на различие «онлайн» и «офлайн» коммуникации. Важно отметить, что реляционное искусство не предлагает нам опыт онлайн-коммуникации. Речь всегда идет об офлайн (непосредственном общении между людьми). Кажется, именно *повсеместное замещение офлайна онлайн* дает нам возможность рассматривать реляционное искусство как компенсацию утраченного (в духе Б. Арватова).

В усиление данной мысли я бы хотел обратить внимание на статью Нейли Боулс “Human Contact Is Now a Luxury Good” [7]. Основная идея статьи: в начале XXI в. простой *человеческий контакт* (офлайн) становится роскошью, доступной только богатым. Тогда как потребление цифровых услуг (онлайн) – признаком бедности. Парадоксальный на первый взгляд тезис (мы привыкли считать роскошью гаджеты, позволяющие нам быть сопричастными миру цифровых услуг и коммуникаций) подкрепляется весомыми фактами: богатые учатся у лучших профессоров, бедные – записываются на онлайн-курсы; богатые ужинают в ресторанах, бедные – заказывают еду через онлайн-сервисы быстрой доставки; богатые ходят к психоаналитику, бедные – используют онлайн-платформы психологической помощи; богатые посещают театры, бедные – смотрят сериалы по бесплатному телевидению. Действительно, стоимость онлайн-услуг в таких сферах, как развлечение, образование, медицина, значительно ниже стоимости аналогичных офлайн-услуг. Разница в стоимости онлайн и офлайн приводит к распространению таких радикальных идей, как артикулированная ректором ВШЭ Я. Кузьминовым идея полного отказа российских университетов от офлайн-лекций в пользу онлайн-обучения [8]. Очевидно, что онлайн-обучение может быть и дешевле, и доступнее. Очевидно, однако, и то, что богатые семьи будут по-прежнему предпочитать оплачивать работу «живых» преподавателей. Таким образом, человек цифровой эпохи теряет опыт непосредственного человеческого контакта ровно в том же смысле, в каком буржуа XIX в. терял опыт непосредственного контакта с природой. А реляционное искусство становится не только восполнением утраты, но и тем, чем всегда было «восполняющее» искусство – редкостью, роскошью и богатством.

Выводы

Опираясь на вышесказанное, хотелось бы сделать некоторые **выводы**, а также наметить направления для последующей работы.

1. Вопреки позиции Н. Буррио мы считаем городское пространство наиболее аутентичным для произведений, выполненных в русле реляционной эстетики. Так называемая «уличная волна» (массовый выход профессиональных художников из галерей в городское пространство) стала следствием стремления художников раскрыть реляционный потенциал собственных произведений. Н. Буррио защищает галерейные практики, настаивая на том, что реляционное искусство не теряет в своей силе, оставаясь в пространстве музея современного искусства, более того, музейное существование может даже идти на пользу реляционным произведениям. Аргументы Н. Буррио достаточно консервативны. Во-первых, музей – такое же публичное (социальное) пространство, как вокзал, площадь, улица, библиотека, а значит, пребывание реляционных произведений в стенах музея не противоречит «воле к социальности, определяющей их смысл» [4, с. 90]. Во-вторых, в пространстве музея, в отличие от других публичных пространств, художник получает особые полномочия, что позволяет ему создавать более сложные и эффективные произведения [Там же, с. 113]. Такова позиция Н. Буррио. Я испытываю недоверие к предложенным аргументам. Мне представляется, что Н. Буррио, в его защите галерейного искусства, движет, прежде всего, неосознаваемая корпоративная идентичность. Н. Буррио – куратор. Признать неэффективность галерейного (читай: кураторского) искусства означает для него признать незначительность и даже иллюзорность собственной роли в институте искусства. На мой взгляд, существует значимое различие между такими публичными пространствами, как вокзал или площадь, и музеем современного искусства. Посещение музея стоит денег, площади и вокзала – нет. Это экономическое различие может стать весомой причиной для удержания современного искусства, рвущегося в пространство жизни и повседневности, в стенах музея.

2. Наше предложение рассматривать «реляционный поворот» в свете историософии искусства Б. Арватова – не более чем вызов к дискуссии. Мы не считаем историософию искусства советского теоретика универсальной, дающей ключи к пониманию каждого поворота истории искусства. Тем не менее, не будучи универсальной, она вполне может рассматриваться в качестве релевантной относительно конкретных сюжетов и поворотов. Возможно, чтобы дать окончательный ответ на вопрос о применимости идей Б. Арватова в анализе реляционных произведений нам необходимо внимательно наблюдать за развитием истории самого реляционного искусства в контексте культуры XXI века.

Список источников

1. **Арватов Б.** Искусство и производство: сборник статей. М.: V-A-C Press, 2018. 184 с.
2. **Бодрийяр Ж.** Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2010. 452 с.
3. **Брассай.** Разговоры с Пикассо. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 612 с.
4. **Буррио Н.** Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.
5. **Никонова С. Б.** Современное искусство в свете теории партизана: рецензия на книгу Артема Тылика «Партизаны без леса. Очерки по истории и теории уличного искусства» // Terra Aestheticae. 2018. № 2. С. 327-342.
6. **Тылик А. Ю.** Диалоговые стратегии в современном уличном искусстве // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2016. № 3. С. 91-97.
7. **Bowles N.** Human Contact Is Now a Luxury Good [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2019/03/23/sunday-review/human-contact-luxury-screens.html> (дата обращения: 01.05.2019).
8. <https://www.kommersant.ru/doc/3758336> (дата обращения: 01.05.2019).

**RELATIONAL ASPECT OF STREET ART
IN THE LIGHT OF BORIS ARVATOV'S ART HISTORIOSOPHY**

Tylik Artem Yur'evich, Ph. D. in Philosophy
Lyceum № 597, Saint Petersburg
tylik-fh@yandex.ru

The article examines “relational aesthetics” conception introduced by the French theoretician Nicolas Bourriaud to describe the originality of artistic practices at the end of the XX century. The paper analyses the relations of the “street wave” movement (painters’ escape from exhibition spaces to urban environment) with the so called “relational turn” in the European art described by N. Bourriaud. The researcher examines relational strategies of modern street painters (Mobster, Ponosov, Chang), reveals a relational potential of modern street art. The causes of “relational turn” are considered. “Relational turn” in art is interpreted according to historiosophic conceptions of the Soviet theoretician B. Arvatov.

Key words and phrases: relational aesthetics; relational art; relational turn; “street wave”; street art; public art.