«Допис без назви»: щодо деяких способів розгляду твору мистецтва

Будь-яка серйозна розмова про мистецьку критику в Україні рано чи пізно набирає форми типового «дискурсу нестачі» з переважанням фігур негації: немає, нікому, незрозуміло як… Випробовуючи себе в до сих пір не знайомій ролі, я так само не можу позбутись песимізму, з яким берусь до справи критичного описання художнього твору. Здатність художника легітимно вдаватися до мистецької критики є наслідком своєрідної революції прав, зокрема змагань концептуальних художників 1960-х за засоби саморепрезентації з демонізованою (почасти небезпідставно) фігурою арт-критика[1]. Однак пафос боротьби за демонополізацію влади критичного описання наразі видається недоступним. Допоки плоди емансипативного прориву сприйматимуться в якості конвенційної даності, демократизоване право писати про мистецтво не гарантуватиме усвідомлення змісту набутої свободи чи готовності її застосовувати. Й тим паче не забезпечуватиме здатності до участі в переозначуванні владних стосунків в полі мистецтва, пов’язаному з виникненням нових фігур авторитету[2] й відповідно – нових потуг критики й підваження.

Користуючись цією свободою, хотілося б, однак, замість винесення суджень про певний художній твір зосередитись на міркуванні щодо доступних способів говоріння про нього. Це наслідок, зокрема, мого браку критичної дистанції від художньо-освітніх процесів, що зумовили виникнення описуваного реінектменту. Тому радше хотілося б, щоб моє ставлення до цієї роботи проглядало через окреслення можливих ліній запитування, винесених за межі основного тексту. Доступних способів описання я б виділив як мінімум три, цілком розуміючи наївно-наддисциплінарний спосіб їх запозичення із суміжних сфер знання. Це генеалогічний (спрямований на надання максимально можливого обсягу контекстуальної інформації про створення твору та його «післяжиття»), герменевтичний (орієнтований на витлумачення множини закладених в художньому творі сенсів) та феноменологічний (такий, що має справу з проявленням твору в презентаційному просторі й первинним досвідом його споглядання) підходи. Комбінація цих підходів може набути обрисів певної незавершеної методологічної процедури.

Відправною точкою цієї вправи може стати теза К. Бішоп про наявність ієрархії ефектів, що їх справляє певний художній твір, особливо – реалізований у формі учасницького проекту. В цій ієрархії соціальний ефект певної дії (подолання відчуження, набуття навичок, згуртування спільнот) опиняється у зверхній позиції в порівнянні з естетичним досвідом. При цьому апелювання до етичної значущості учасницьких дій слугує імунітетом від змістовної критики роботи з критеріїв не лише естетичних, а й концептуальних та емпіричних (в сенсі об’єктивно вимірюваного соціального ефекту)[3]. Це призводить до відчутної репресії естетичного виміру художньої роботи, який разом з індивідуальним авторством розглядається як неподоланий рудимент буржуазного канону мистецтва. Питання про те, чи є така критика актуальною для українського мистецького поля, інерційно залежного від домодерністських тропів (зокрема

майстерності індивідуального генія, що витворює цілісний візуальний досвід), не є релевантним. Моралістичний аргумент про те, що будь-яка робота є апріорі вдалою, якщо спрямовується на «користь» та встановлення/відновлення соціальних зав'язків, може бути використаним (і активно використовується) в нашому контексті. В будь-якому разі така «репресія» вимагає поновленої уваги до презентаційних форм та афективних впливів, що чиняться на глядача.

Можна спробувати застосувати цю настанову й до такого предмету розгляду, як описуваний реінектмент. Генеалогічний огляд задуму й реалізації цієї події дозволяє окреслити її як освітньо-учасницьку ситуацію, що була постфактум оформлена в якості художньої роботи. Замислений Петром Владіміровим як групова вправа, реінектмент вочевидь мав на меті досягнення певного ефекту в окремій соціальній мікрогрупі – в першу чергу подолання відчуження між учасниками курсу та активізації внутрішньої дискусії. Особливий акцент був зроблений на практичній взаємодії в публічному просторі, виході «в поле» заради подолання групової втоми від теоретизування[4]. Однак досягнення позитивного освітньо-учасницького ефекту не знімає необхідності критичного розгляду художнього твору – як закритої тотальності, що зумовлює естетичний досвід споглядача публічної дії чи виставкової презентації, захоплюючи чи зоставляючи в байдужості. Слід зважати, що твір, котрий виник як побічний ефект соціально-корисних дій, – лише один з поміж інших, що постають у полі сприйняття глядача, й має розглядатися відповідно[5]. В цьому сенсі показовим є допис Лариси Бабій про тяжіння фінальної виставки курсу «Простір уваги» до документації незавершених процесів й нестачі «готових» робіт[6].

Інше ускладнення пов'язане із самим поняттям реінектменту та його зв'язком з подією, що відтворюється. Цей зв'язок є за визначенням двостороннім – реінектмент не лише «надихається» витоковою подією, він активно змінює її статус у соціальному полі. Художнє відтворення «сублімує» відтворювану подію, підносячи її до нового рівня сенсів. Це не меншим чином стосується й подій маргінальних, викреслених з панівних історичних наративів, що їх художник, послуговуючись своєю здатністю скеровувати суспільну увагу, намагається повернути в дискурсивне поле[7]. Зважаючи на це, відтворення визначальної роботи групи Р.Е.П. в ході навчального курсу (організованого членами об'єднання Худрада) може з легкістю бути хибно потрактованим. Здавалося б, чи потребує «Акція без назви» того, щоб надавати їй додаткової ваги в якості факту соціальної історії та історії українського мистецтва? Чи не скидається її використання в навчальній ситуації на досить прямолінійний спосіб забезпечення спадковості?

Замість прямих спростувань дозволю собі – як регулярному учаснику Курсу мистецтва з 2014 року – кілька зауваг. Помітною методологічною рисою цих освітніх програм була низька (почасти підкреслено низька) роль, що відводилась створенню художнього продукту, на противагу теоретико-дискурсивному наповненню й практичним «невиробничим» зайняттям. Метод, обраний кураторами Курсу мистецтва, тяжів радше до освітньо-емансипативних ідеалів Ж.Рансьєра[8], аніж до конвенційного формату «майстерень» як місця передачі певних навичок (як у класичній, так і в сучасно-мистецькій освіті). З іншого боку, створення Курсу

мистецтва дійсно можна інтерпретувати як спробу самовідтворення певної спільноти, що переживає програмну кризу[9]. Кризу, викликану, зокрема, катастрофічною нестачею комунікаційних референтів (за висловом Лади Наконечної, «…нам було ні з ким говорити, й ми почали ставати «ніякими»). Питання в тому, наскільки така нестача є типовою ознакою сучасності, адже група художників довкола об'єднання Худрада почала позиціонувати себе як спільноту (взаємного) навчання задовго до формалізації цього напрямку у вигляді Курсу.

Розгляд можна було б завершити певним нарисом політичних умов, що слугували тлом для «Акції без назви» у 2005 році та її відтворення десятиліттям опісля. Атмосфера постреволюційного розчарування набула особливої щільності в перші роки після Помаранчевої революції та Євромайдану, зумовлюючи споглядальне відношення до нового консервативного статусу-кво, що стрімко оформлювався. Тому негативним засновком, спільним для обидвох висловлювань, виявляються криза класичної електоральної демократії та зневіра в наявних засобах протестної діяльності. У спосіб, типовий для пізньокапіталістичних умов, суспільні інституції стають щораз більш недоступними для безпосереднього розуміння й часто легітимізуються виключно тяглістю свого існування, віддаляючись в якості джерела спільних сенсів від індивідуальних життів («…дура-культура») й віддаляючи життя одні від одних[10].

Відповіддю на це стає абсурдистський жест спротиву суспільній фрагментації – втеча в простір чистого поля[11] та життєствердна дія в ньому заради подолання взаємного відчуження, хоча б у невеликій ситуативній групі. Відтак усвідомлення неминучої кооптації будь-якого протестного жесту сусідить з надією на можливість емансипативного поступу («…демонструємо за наші права»). Водночас, згідно з описаною раніше настановою, розвідчужувальний вплив цієї художньо-учасницької дії варто розглядати лише як один з багатьох ефектів, жоден з яких не є первинним чи основним – ефектів, котрі лише в цілокупності, а не окремішньості, мають спромогу до «захоплення».

---

1. Див. Osborne, Peter "Conceptual art and/as Philosophy". Rewriting Conceptual Art. Reaktion Books, 1999

2. Див. тематизацію А. Відоклем фігури «куратора-як-художника», що зазіхає на суверенітет художньої практики: http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/

3. Bishop, Claire. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. P. 18-22.

4. Розширенням генеалогічної лінії розгляду міг би слугувати наступний опис: вправа виникла з особистого інтересу Петра Владімірова щодо здатності фізичного простору (вулиці, поля) бути простором політики та можливості відтворення «знайдених» культурних ситуацій. Точкою відліку обговорення була радше художня форма витокових подій, аніж вичерпне пояснення контексту та концептуальної складової. Наскрізною ідеєю обоговорення було зробити реінектмент «гірше», а жест – слабкішим за витокову акцію.

5. Феноменологічна лінія запитування могла б виглядати наступним чином: про що говорять тіла, котрі рухаються та промовляють на відеопроекції? чи чутно всі слова, що мовляться? як проекція взаємодіє з сусідніми роботами? чи є презентаційна естетика «слабкою» чи навпаки, надто сильною в порівнянні з іншими роботами? чи є тривалість відео та умови його споглядання викликом для сприйняття? хто є автор(к)ами роботи? чи є наведена інформація про витокову подію достатньою?

6. Див.: https://www.facebook.com/larissa.babij/posts/840185919446080

7. Мабуть, найвідомішим прикладом художнього «піднесення» певної події до рівня загальносуспільної ваги є відтворення Д. Деллером одного з епізодів шахтарських заворушень 1980х років у публічному реінактменті. Битва за Оргрів: http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php

8. Див. напр.: Ranciére, Jacques The Ignorat Schoolmaster. Standford University Press, 2001

9. Тут слід звернути увагу на опис третього «розриву» Н.Каданом у статті «В темряву. Про три розриви»: http://artguide.com/posts/994

10. Зокрема, через понадмірне апелювання до етики належного - див.напр: Lukács, Georg. The Theory of the Novel, MIT Press, 1971, P. 64-69.

11. Лінія герменевтичного декодування обидвох робіт могла б мати наступні орієнтири: зміна біло-чорного на білий прапор як метафора поразки революційних намірів; втрата букв в деклараціях як свідчення неартикульованості, «немовляцтва» протесту; топос відкритого поля, що поступається хащам і невизначеності; поява і зникнення випадкових перехожих як означників байдужості, тощо.