

М. Д. Попкова, Т. А. Короленко

M. D. Popkova, T. A. Korolenko

## Акционизм в современном художественном и социальном пространстве

### Actionism in modern art and social space

*Аннотация.* Осмысливается акционизм в свете общей специфики современного искусства. Отрефлексированы перформативность, эпатажность, темпоральность как родовые особенности современного искусства, рассмотрены модели автора и воспринимающего в акционизме. Обращается внимание на острые отношения между современным искусством и общественной жизнью.

*Abstract.* The article interprets actionism in the light of the general specifics of modern art. Performativity, épatage, temporality are reflected as generic features of modern art. The attention is drawn to acute relations between modern art and social life.

*Ключевые слова:* современное искусство, акционизм, перформанс, эпатаж.

*Keywords:* modern art, actionism, performance, épatage.

Современное искусство является предметом споров не только профессиональных критиков, художников, галеристов, но и широкой публики. Его нельзя не заметить, оно активно вторгается в социальную действительность и в нашу психику, оно собирает толпы и напрашивается на скандал.

Акционизм оказывается адекватной формой проявления активизма современных арт-практик. Перформативная, ориентированная на воздействие (желательно шоковое) форма стала художественной нормой с начала XX в. «Что ты этим хотел сказать? – А то, что я этим сделал!» [10, с. 333]. Эта установка на ударное воздействие характерна для всех течений авангарда. Тогда же, в начале XX в., появились и первые художественные акции, такие как эпатажная прогулка с раскрашенными лицами по Кузнецкому мосту художника Михаила Ларинова в компании с другими футуристами.

С тех пор, как искусство стало современным, т. е. программно рассталось с классикой, бесконечно повторяются «пощечины общественному вкусу», искусство ищет все новые и новые формы эпатажа, который имеет, однако, разное содержательное наполнение.

В первую очередь, эпатаж есть отражение остросоциальной ориентированности художественного творчества, связанной, главным образом, с критикой любых общественных установок. Эта волна общественного протеста захватила искусство еще в XIX в., проявившись в антибуржуазной направленности романтизма и критического реализма и в проекте чистого эстетизма «искусства для искусства» рубежа веков. В начале XX в. этот протест обретает революционный масштаб и радикальные революционные формы.

Кроме того, новаторские, эпатажные формы современного искусства связаны с внутрихудожественными трансформациями: с новым характером отношений автора, произведения и воспринимающего.

В нонклассике изменилось само произведение. Ориентация современного искусства на воздействие привела к отказу от классической формы, традиционных жанров в пользу символических художественных «жестов». Причем контекстом, в который встроены эти жесты, и его материалом выступает сама жизнь. То, что не имеет отношения к искусству и относится к реальной жизни, вовлекается в художественное пространство, конституированное акцией. Первыми этот акт разрушения границы между искусством и неискусством совершили дадаисты в своих ready-made. Акционизм делает следующий шаг: не просто использует элементы действительности, а перереформирует саму действительность.

При этом важен момент темпоральности, процессуальности, а значит, и принципиальной открытости этих художественных форм. В «Лексиконе нонклассики» акционизм определяется именно в этих категориях: «Акция — обобщенное понятие для обозначения динамических, процессуальных практик современного искусства <...>, в которых акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс» [6, с. 29]. Тем самым акция оказывается самой адекватной формой неклассического искусства, которое в целом соотносимо с классическим как «становящееся» со «ставшим».

Но эта темпоральность определяет и совершенно новый способ отношений искусства со временем. Если ориентированное на вечность сакральное искусство (а таким в своих истоках было все классическое искусство) «в человеческом сознании связывается с модусом будущего» [5, с. 57], то акционизм связан с модусом настоящего. Здесь и сейчас происходящее единственно имеет серьезный онтологический статус в современности. Прошлое отрезано от настоящего не столько прямым отрицанием (см. дек-

ларации авангардистов), сколько реальным разрушением, отрицанием традиционной культуры. Будущее тоже оказывается ампутированным в связи с банкротством к середине XX в. модернистского проекта. Таким образом, то, что есть — есть только в актуальном настоящем. И искусство замыкается именно этим временным горизонтом.

Подобное временное измерение требует и соответствующей пространственной ориентации: пространством, в котором разворачивается современное искусство, оказывается пространство повседневности. «Функция художника, если он хочет быть современным художником, — это обратить внимание на то, что не бросается в глаза. Это то, что делал Кабаков, что делал Пригов в 70-е гг. — фиксация на том, что казалось настолько привычным, что само по себе не просматривалось» [1]. Искусство активно оперирует банальным.

Однако перспектива вечности, присущая «большому» искусству, сохраняется и в акционизме. Причастность к вечному реализуется за счет близости акций к первобытным ритуально-магическим формам, вечность входит в художественную акцию на уровне бессознательных архетипических структур, актуализирующихся в ней. Неслучайно сфера сексуального как вечная тема так активно эксплуатируется акционистами. «Концептуальное шаманство» Й. Бойса является характерным примером символизации и сакрализации профанного: войлок и жир — любимые атрибуты его перформансов — концептуально осмысляются в комментариях автора как хранитель витальной энергии и сама эта энергия.

Темпоральный характер акционизма рождает проблему отсутствия полноценного материального носителя произошедшего события. Во время акции художник производит некоторое действие. Это действие фотографируется. Документальные снимки, описания участников, сам концепт и авторские комментарии события составляют материалы для изучения. Но все это не может адекватно запечатлеть акцию. Она принципиально сиюминутна, ориентирована на непосредственное восприятие, переживание, на соучастие.

Это еще одно из новых качеств художественного процесса — гораздо более высокая степень причастности воспринимающего к производству. Акция становится художественным событием именно через активное соучастие, сотворчество, сопереживание зрителя-читателя-воспринимающего. «Многие явления русского авангарда работали с категорией психического и внутри нее, конструируя не само событие, но его восприятие» [3, с. 185].

«Художественная акция, как учил еще в 70-х гг. Монастырский, должна быть пустой» [8], тем самым провоцируя активный творческий процесс на территории воспринимающего и одновременно удовлетворяя одно из требований к «большому» искусству – требование многозначности.

Комментируя перформансы возглавляемой А. Монастырским группы «Коллективные действия» под названием «Поездки за город», Е. Деготь пишет: «Идеальным зрительским восприятием было непонимание в разных его формах: удивление (в ранних акциях), ошибочное прочтение, позднее – дискомфорт и раздражение» [3, с. 185]. Этот список зрительских реакций на художественные акции, конечно, можно продолжать: возмущение, отторжение (в том числе физиологическое), ненависть, смех. Эти явления есть радикальные формы реализации принципа остранения как основы художественности – принципа, артикулированного формальной критикой в начале XX в. Стремление к остранению, к деавтоматизации восприятия ведет современное искусство ко все более и более радикальным, эпатажным формам, поскольку каждая шокирующая художественная находка, став прецедентом, теряет эффект эвристичности и при повторении превращается в трюизм.

Но акция предполагает включенность не только зрителя, в акционизме зачастую и автор оказывается включен в процесс разворачивания события, выступая не только режиссером, но и главным героем действия. Перформанс – «события, действия, процессы, где художник использует свое тело и тело своих коллег, костюмы, вещи и окружение, придавая каждой позе, жесту, положению в пространстве, контактам с предметами и средой символично-ритуальный характер» [9, с. 229]. Этот символично-ритуальный срез действия делает автора фигурой страдательной, захваченной происходящими событиями: при всей срежиссированности перформанса (в отличие, например, от хеппинга), автор не может до конца предсказать и проконтролировать событие, поскольку оно вписано в реальный, а значит, принципиально подвижный жизненный контекст, и предполагает активность зрителя, часто непредсказуемую.

Приверженцы классических художественных форм также, как и консерваторы, с трудом принимают искусство акционизма. Марина Абрамович, одна из самых знаменитых художниц-акционистов по этому поводу

говорит: «Многие не любят перформанс, потому что видели много плохих перформансов. Сказать по правде, человеку вообще-то выпадает мало хороших перформансов в жизни» [8].

Здесь возникает вопрос «Что такое хороший перформанс?» Вопрос, связанный с более глобальной проблемой критериев художественности, как никогда актуальной именно в современном искусстве.

Тезис В. Кандинского, пытавшегося определить новые критерии для неклассического искусства: «Та картина хорошо написана, которая живет внутренне полной жизнью...» [4, с. 100], — предельно расширяет поле интерпретаций и спекуляций на почве искусства, поскольку доказательством «внутренне полной жизни» могут служить либо непосредственное внутреннее переживание, либо убедительные теоретические построения. В теоретических выкладках недостатка нет, современное художественное пространство превратилось в область сугубо герменевтическую. Но тем самым произошло некое перепроизводство интерпретаций и теорий, вызвавшее их девальвацию.

Остается в качестве критерия самый простой и самый близкий к собственно искусству процесс его переживания и ценностного к нему отношения. И здесь масштаб отклика на художественное событие оказывается пропорционален его значительности. Это, однако, также порождает систему спекуляций, когда акции носят все более провокативный характер с целью громкого их пиара.

Наверное, «хороший перформанс», как и любое хорошее произведение искусства, должен затрагивать какие-то глубинные основы человеческого существования, не важно, в каком измерении взятого — общественном, экзистенциальном, онтологическом, психологическом или физиологическом. И, наверное, чем больше этих измерений, тем больше произведение, тем лучше перформанс.

Однако мы можем констатировать, что современный акционизм начинает носить все более политический характер, сужая свой смысловой горизонт до злобы дня (например, акции арт-группы «Война») [2, 7]. В то же время, ритуально-магические корни акционизма сообщают этим акциям масштаб и значительность, отличающие их от простого хулиганства. Потому они и имеют широкий общественный резонанс, открывая вниманию публики сложные отношения между искусством и жизнью культуры, общества в целом.

При всем значении акционизма как формы самосознания и самопрезентации культуры существуют некие «болевые точки», делающие это явление маргинальным в общественной жизни. Это прежде всего ценностно-нормативная индифферентность художественных акций. Гений сам задает законы своему творчеству, как постулировал Кант, и теперь каждый, кто предпринимает художественную акцию, работает в парадигме гения, которому внешний закон не писан. А в свете общей ориентации современного искусства на протест и эпатаж стремление к разрушению нормы (моральной, психологической, физиологической и т. д.), проба границ дозволенного оказываются программными. В связи с чем благодущная сентенция Б. Гройса по поводу акции «Pussy Riot»: «Человек должен просто привыкнуть к современному искусству. Мы же привыкли к тому, что есть воздух, мы им дышим...» [6] – вряд ли разрешает острую проблему отношения общества (с необходимостью требующего определенной нормативной системы) к современным арт-практикам, с такой же необходимостью отрицающим всякие нормы.

### *Список литературы*

1. *Гройс Б.* Что такое современное искусство / Б. Гройс // Митин журнал. Вып. 54. С. 253–276.
2. *Данилевич Е.* Акция арт-группы «Война»: квазиполитические акции или произведения современного искусства [Электронный ресурс] / Е. Данилевич. Режим доступа: <http://www.spb.aif.ru/society/134202>.
3. *Деготь Е. Ю.* Русское искусство XX века: монография / Е. Ю. Деготь. Москва: Трилистник, 2002. 224 с.
4. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве: монография / В. В. Кандинский. Москва: Архимед, 1992. 108 с.
5. *Костерина А. Б.* Метафизика художественного: монография / А. Б. Костерина. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2009. 161 с.
6. *Лексикон* нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2003. 607 с.
7. *Митенко П.* Как действовать на виду у всех? / П. Митенко // Новое литературное обозрение. 2013. № 124/6.
8. *Сапрыкин Ю.* Борис Гройс о Pussy Riot, фундаменталистах и победе видео [Электронный ресурс] / Ю. Сапрыкин // Режим доступа:

<http://gorod.afisha.ru/archive/boris-grojs-o-pussy-riot-fundamentalistah-i-zasil-e-videorolikov/>.

9. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. Москва: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1993. 248 с.

10. Цветаева М. И. Поэт и время: собрание сочинений: в 7 томах / М. И. Цветаева. Москва: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 5. 720 с.

УДК 378.016:745.021

**Н. А. Сафронова**

**N. A. Safronova**

## **Пластическое моделирование в дизайн-образовании**

### **Plastic modeling in design education**

***Аннотация.** Рассматривается роль пластического моделирования в подготовке бакалавров профессионального обучения профилизации «Дизайн интерьера».*

***Abstract.** The article discusses the role of plastic modeling in training bachelors of professional training specialization «Design of interior».*

***Ключевые слова:** модель, пластическое моделирование, объемно-пространственное мышление, композиционная подготовка студентов.*

***Keywords:** model, plastic modeling, the volumetric-spatial thinking, compositional training of students.*

Трудно указать область человеческой деятельности, где не применялось бы моделирование. Моделирование является неотъемлемой частью нашей жизни, одной из основных категорий теории познания: на идее моделирования по существу базируется любой метод научного исследования, как теоретический, так и экспериментальный.

***Моделирование** — исследование каких-либо явлений, процессов или систем объектов путем построения и изучения их моделей [1].*

В процессе моделирования участвуют три элемента:

- субъект (исследователь);
- объект исследования;
- модель, определяющая отношения познающего субъекта и познаваемого объекта [2].