

Буркуш К. І.

ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ ЕСТЕТИКИ ВЗАЄМОДІЇ

У дослідженні подано історіографічний аналіз теоретичних засад та художньої практики естетики взаємодії. «Соціальний поворот» у мистецтві 1990-х років окреслює коло нових проблем, як-от: функціонування мистецтва як способу виробництва соціальних відносин; увага до повсякденних деестетизованих практик; артикуляція етики як важливої складової мистецького процесу. Дослідження цих змін і трансформацій допоможе критично осмислити зміщення акцентів у мистецтві 1990-х років і контекстуалізувати естетику взаємодії як мистецьке та соціокультурне явище.

Ключові слова: естетика взаємодії, дискурс-аналіз, антагонізм, автономія мистецтва, етика, естетика, репрезентація соціального.

Книга Н. Бурріо «Естетика взаємодії» з'явилася у 1998 році і за задумом її автора мала стати критичною теорією сучасного мистецтва, а насправді виявилася маніфестом. Метою цієї статті є аналіз естетики взаємодії як теоретичної стратегії, а також самої практики мистецтва взаємодії, що втілює її теоретичні принципи. Естетика взаємодії ставить важливі для сучасної художньої ситуації питання щодо місця соціального в сучасному мистецтві, співвідношення гетерономії та автономії мистецтва, а також етичного та соціального повороту в естетиці другої половини ХХ ст. Вагомий внесок у розв'язання питань естетики взаємодії зробила К. Бішоп, яка залучила дискурсивний аналіз Е. Лакло та Ш. Муфф і означила «соціальний поворот» у мистецтві 1990-х років. Праці С. Мартіна, А. Дезьоз, Х. Фостера також суттєво розширюють кут зору на вищезначену проблематику. У вітчизняному мистецтвознавстві питання естетики взаємодії торкалася художниця-інстальатор О. Чепелик, яка пов'язувала це явище із соціальною скульптурою Й. Бойса. Постановка проблеми естетики взаємодії впливає з її ж претензії на суспільнозначущість. Ця претензія зумовлює і ту методологію й теоретичний інструментарій, яким послуговуються критики для деконструкції цього явища. У вітчизняній науці такий напрям досліджень асоціюється із соціологією мистецтва, хоча її було б доречніше розуміти в контексті критичної теорії, а не власне соціології.

У західній мистецтвознавчій критиці 1990-х років книга Н. Бурріо – важливий крок до ідентифікації нещодавніх тенденцій у сучасному мистецтві. Написана куратором-практиком, ця праця амбіційно претендує на переформатування методу і критеріїв сучасної мистецької критики на тій підставі, що підходить до мистецтва, традиційні з 1960-років, застаріли, як і їхні цінності

(мається на увазі традиція західної мистецтвознавчої критики). У своїй книзі Н. Бурріо окреслює коло європейських художників, які, на його думку, найкраще відображають «дух» естетики взаємодії. Із більшістю з них Н. Бурріо співпрацював особисто, був куратором їхніх виставок. Серед них Лаям Гіллік, Рікріт Тіраванія, Філіпп Паррено, П'єр Хайге, Карстен Холлер, Крістін Хілл, Ванесса Беекрофт, Мауріціо Каттелан та Хорхе Пардо. За жанром це переважно мистецтво інсталяцій, однак, на відміну, приміром, від «тотальних інсталяцій» Іллі Кабакова, які трансформують простір відповідно до задуму автора, внаслідок чого утворюється замкнений універсум, ці інсталяції позначені принциповою «відкритістю», «незавершеністю» і для виконання своєї функції вимагають присутності й залучення глядача як активного учасника. В іншій своїй праці «Postproduction» Н. Бурріо порівнює сучасного художника з фігурою ді-джея – як і ді-джея, у своїй роботі художник послуговується вже готовими культурними формами (як-от об'єкти побутового порядку, цитати з історії мистецтва чи форми соціальної взаємодії), підбираючи їх відповідно до свого задуму [12, с. 13].

Для оцінки творів мистецтва, виникнення яких датується 1990-ми роками, Н. Бурріо пропонує нові критерії, але зазначає, що ці твори не позбавлені політичного духу радикальних практик 1960-х років, зокрема, ситуаціонізму. Н. Бурріо наголошує, що мистецтво 1990-х визначає своїм теоретичним горизонтом «сферу людських відносин та їхні соціальні контексти» [11, с. 14]. Іншими словами, мета творів естетики взаємодії – створити умови для (буквальних чи потенційних) інтерсуб'єктивних зв'язків, які стануть джерелом для колективного продукування значення, що протистоїть стратегії індивідуалізованого споживання та автономного спо-

глядання твору мистецтва. Н. Бурріо розглядає свою аудиторію як комунікаційну *спільноту*: мистецтво взаємодії покликане створювати ситуації, в яких глядачі перетворюються не просто на колектив чи соціальну єдність – мистецтво дає їм можливість утворити спільноту, хоч би якою тимчасовою чи утопічною вона була. Для опису цих ситуацій Н. Бурріо вводить термін «мікроутопії» – зрежисованої мистецтвом людської комунікації.

Це поняття «мікроутопії» важливе для нас, тому що означає особливе ставлення до глядача. Глядач не тільки активно інтегрується у «твір», без нього твір не існує. Глядач оживляє простір інсталяції, створеної за принципами естетики взаємодії, яка існує тільки для того, щоб спровокувати живу людську комунікацію.

Важливо наголосити, що Н. Бурріо не вважає естетику взаємодії просто теорією інтерактивного мистецтва. Він розглядає її як спосіб локалізації сучасних художніх практик у ширше культурне поле – мистецтво взаємодії він описує як пряму відповідь на переорієнтування з товарної економіки на економіку послуг. Водночас це реакція і на віртуалізацію відносин в умовах Інтернету та глобалізації, де «екстаз комунікації» (як відомо, Ж. Бодрійяр вживав цей термін у негативному значенні [8, с. 126–135]) призвів до вихолощення традиційних соціальних взаємин. Таким чином галерея для Н. Бурріо стає чи не єдиною інституцією, де можливий безпосередній контакт між людьми.

Н. Бурріо поспішає провести межу між роботами художників естетики взаємодії та творами митців-модерністів. Основна різниця, на його думку, полягає у переосмисленні ставлення до соціальних змін: замість побудови «утопії» сучасний автор шукає тимчасових рецептів для використання їх «тут і тепер»; замість спроби змінити світ художник «вчиться якомога краще обживати світ, в якому існує»; замість того, щоб проектувати «утопії» на майбутнє, митець аранжує функціональні «мікроутопії» в теперішньому [11, с. 13]. І цей етос мікроутопії Н. Бурріо вважає ядром соціальної значущості естетики взаємодії.

Слід зазначити, що ідея залучення глядача доби модернізму та постмодернізму в «роботу» твору мистецтва не нова – згадаймо хепенінги, акції флюксусу, перформанси 1970-років і Йозефа Бойса з його гаслом «кожен – художник». Теоретичні спроби концептуалізації активного глядача також мають свою історію – це тексти Вальтера Беньяміна «Автор як виробник» (1934), Ролана Барта «Смерть автора» (1968) (і одночасне «народження читача») і найважливіша в цьому контексті праця Умберто Еко «Відкритий твір» (1962).

Першим серйозним відгуком на теоретичну заяву Н. Бурріо про «виникнення» естетики взаємодії була критична стаття британської дослідниці К. Бішоп, яка стала серйозним поштовхом до концептуалізації проблематичності цього явища як на рівні теорії, запропонованої Н. Бурріо в «програмному тексті» «Естетики взаємодії», так і на рівні художньої практики.

В одному зі своїх інтерв'ю К. Бішоп наголошує, що для аналізу соціально агназованого мистецтва замало категоріального апарату теорії мистецтва [20]. Художні практики, які долають межі традиційної репрезентативності, для своєї інтерпретації вимагають залучення інтелектуального інструментарію інших дисциплін. Бішоп звертається до політичної теорії, зокрема до тексту Ш. Муффа та Е. Лакло «Гегемонія та соціальна стратегія». Такий вибір виправданий претензією естетики взаємодії на трансгресію оптичного споглядання мистецтва як об'єкта, що розглядається як пасивна позиція незалученості. Натомість твір мистецтва потверджується як «соціальна форма», що сприяє виробництву позитивних людських відносин. На цій підставі К. Бішоп робить висновок, що такий твір (чи радше «проект» [19, с. 193]) «автоматично включається в сферу політичного і передбачає емансипаційний ефект» [9, с. 62]. Вона вводить теорію Н. Бурріо в ширше коло критичної традиції через відоме есе Луї Альтюссера 1969 року «Ідеологія та державні ідеологічні апарати», де він обстоює ідею культури як «ідеологічного державного апарату», який не слугує відображенням суспільства, а витворює, продукує його.

Для аналізу положень, запропонованих Н. Бурріо, важливе введення ним певного критерію для оцінки «відкритого» мистецтва «участі» – це не тільки і не стільки критерій естетичний, як етичний і навіть політичний – оцінюватись бо ж має не якість самого твору як об'єкта, а якість стосунків, створенню яких сприяє цей твір.

Для прикладу К. Бішоп зупиняється на творчості двох художників, інсталяції яких вона вважає найрепрезентативнішими для практичної ілюстрації засад естетики взаємодії. Це американський художник таїландського походження Рікріт Тіраванія та британець Лаям Гіллік. Вони обидва працюють у жанрі інсталяції, хоча за характером їхня творчість суттєво різниться. Рікріт Тіраванія став відомий після організації гібридних інсталяцій-перформансів, під час яких галерея, до якої його запрошували, перетворювалася на кухню, де він готував тайське каррі і пригощав відвідувачів цією стравою. Таким чином провокувалася певна соціальна інтеракція між відвідувачами виставки. Роботи Л. Гіліка – це тривимірні конструкції, побудовані з екранів,

алюмінієвих платформ та різнокольорового органічного скла. Вони не залучають відвідувачів до конкретної зрежисованої художником ситуації, однак, як це обстоює у власних текстах Л. Гілік, перетворюються на середовище комунікації. Художник сам стверджує, що його твори можуть бути тільки тлом для спілкування людей. Для Н. Бурріо важливо, що ці практики провокують виникнення *діалогу*, і на цій підставі він робить висновок про демократичність практик естетики взаємодії.

Відповідаючи на заклик Н. Бурріо оцінювати якість соціальних стосунків, які виникають внаслідок контакту з твором мистецтва, саме демократичність цих стосунків К. Бішоп ставить під питання. Вона залучає дискурсивний аналіз Ш. Муфф та Е. Лакло, щоб дати відповідь на поставлені слідом за Group Material у 1980-х роках запитання – «Хто розглядається в якості публіки? Як створюється ця культура і для кого?»

Розалін Дойч стверджувала, що публічна сфера залишається демократичною тільки в тому випадку, якщо вилучені з неї елементи також беруться до уваги і приймаються як конфліктні сторони: «Конфлікт, розподіл суспільства та нестабільність не руйнують демократичної публічної сфери. Це умови її існування» [13, с. 295–296]. «Гегемонія та соціалістична стратегія» авторства Е. Лакло та Ш. Муфф була першою спробою переосмислити ліву політичну теорію через оптику постструктуралізму. Цей текст є перепрочитанням К. Маркса через теорію гегемонії А. Грамші та лаканівське розуміння суб'єкта як розколотого та децентралізованого.

Ключовим для аналізу цих практик є концепт антагонізму, який вводять Е. Лакло та Ш. Муфф. Оскільки соціальне не є гомогенним, у ньому завжди наявні конкурентні дискурси, які змагаються за переозначення реальності [4, с. 90–94]. Цей стан антагонізму і боротьби різних соціальних ідентичностей та дискурсів за своє потвердження є умовою режиму «радикальної демократії», як її називають Е. Лакло і Ш. Муфф. Іншими словами, демократичним є те суспільство, де конфлікт наявний, а не відсутній. Без антагонізму існує тільки легітимований владою штучний консенсус, або гегемонія, в якому немає справжніх дебатів та діалогу, а така ситуація є несумісною з поняттям демократії. В цьому світлі практики художників, адвокатованих Н. Бурріо, втрачають риси демократичності через ідеалізоване розуміння цілісності суб'єкта і спільноти як гармонійної єдності цих суб'єктів. Ситуація приготування їжі Рікрітом Тіраванія відбувається в гомогенному полі відвідувачів галереї, які поділяють спільну ідентичність, – між ними неможливий конфлікт, а отже, це не місце встановлення демократичних зв'язків. К. Бішоп на-

голошує, що мистецтво, яке занурюється в канву соціального, неминуче набирає політичних обертонів. Якщо ж воно ігнорує цю політичну складову, то перетворюється на те, що в своїй оцінці естетики взаємодії Х. Фостер назвав «мистецькою вечіркою», або «arty party» [15, с. 21–22], тобто на створення такого комунікаційного поля, яке має значення для вельми обмеженого кола привілейованих учасників. Або ж на своєрідну рефлексію щодо побутових звичок [14, с. 143–152], яка, втім, ближча до медитативних практик повсякдення М. де Серто, аніж до радикальних інтервенцій ситуаціоністів.

Зауваження К. Бішоп правомірні, адже Е. Лакло та Ш. Муфф окреслюють дискурсивну сферу як сферу «всіх об'єктів, що конституують дискурс»: «[Дискурсивний] аналіз заперечує різницю між дискурсивними та не-дискурсивними практиками» [17, с. 107]. Відтак, стратегія дискурс-аналізу може бути застосована для аналізу мистецьких практик.

К. Бішоп звертається до сучасних художників, чия увага, як і увага художників естетики взаємодії, зосереджена на механізмах соціальних відносин, і яких, тим не менше, Н. Бурріо не згадує у своїй праці. Вона наводить приклад творчості іспанця Сантьяго Сьєрри. Він став відомим завдяки своєрідному етнографічному реалізму та таким екстремальним акціям, як «Двадцятип'ятисантиметрова лінія, витатуювана на спинах чотирьох чоловіків» (1999), «Людина, якій заплатили за триста шістьдесят годин безперервної роботи» (2000), «Люди, яким заплатили за те, щоб їх перефарбували на блондинів» (Венеційська бієнале, 2001) тощо. У своїй проекті С. Сьєрра запрошує маргінальні верстви населення – іммігрантів, безробітних, бездомних. Зазвичай він пропонує їм виконати певну роботу й обов'язково платити за неї, про що завжди згадується в назвах проектів. С. Сьєрра, на відміну від Р. Тіраванія, не дотримується економії дару, адже добре знає, що все має свою ціну і заперечувати це було би лицемірством. Проекти С. Сьєрри завжди залежать від контексту того міста чи країни, куди він приїздить працювати.

С. Сьєрра залучає до участі у своїх проектах верстви суспільства, виключені із мистецького дискурсу і домінантного дискурсу західного суспільства загалом. Іммігранти, гастарбайтери, бомжі – це люди, які не ходять на виставки і не відвідують бієнале. Вони виключені на кількох рівнях – національному (іммігранти) та класовому (безробітні). За Е. Лакло і Ш. Муфф, суб'єкт набуває своєї ідентичності внаслідок репрезентації в дискурсі. Тому коли С. Сьєрра репрезентує цих представників маргінальних верств населення у відносно гомогенному інституціалізованому просторі галереї, то здійснює процедуру

артикуляції витіснених із мистецького дискурсу елементів, тобто, в термінах Е. Лакло і Ш. Муфф, символічно переозначає дискурс. «Ці акції С. Сьєрри підривають в аудиторії відчуття ідентичності, яка тримається на негласному расовому та класовому виключенні, і прикриває вульгарну комерційність» [9, с. 73]. Отже, дискурсивна гомогенність забезпечується негласною процедурою виключення. Прикметно, що роботи С. Сьєрри завжди принципово недіалогічні. Вони породжують незручність, конфлікт, антагонізм, тому що панівний дискурс опирається спробам артикуляції іншого. Більше того, встановлення діалогу не є метою С. Сьєрри, про це свідчить характер його робіт. Зупинка, переривання, неможливість комунікації – саме таку реакцію викликає поява іншого. Втім, процедура репрезентації іншого також проблематична і не позбавлена імплікацій владного дискурсу [6].

Своїми роботами С. Сьєрра вказує на межі соціального дискурсивного поля. До цього списку можна додавати й інших художників, зокрема, роботи шведського художника Томаса Хіршгорна, феміністичний проект американської художниці Сюзанни Лейсі «День матері» 1987 року чи спільний проект Джонатана Борофскі та Гері Глассмена «В'язні» 1985–1986 років, під час якого художники записували відеоінтерв'ю з американськими в'язнями. Прикметно, що ці акції цілком у дусі естетики взаємодії відбулися ще наприкінці 1980-х років, і дослідниця Сьюзі Габлік об'єднала їх під дуже співзвучною з ідеями Н. Бурріо назвою «естетика єднання» [16, с. 2–7].

К. Бішоп висловлює занепокоєння тим фактом, що естетика взаємодії намагається реконфігурувати баланс критеріїв оцінки мистецтва: чуттєві, естетичні характеристики відсуваються на другий план, і твір пропонується оцінювати з погляду етики і внеску в соціальні відносини.

Російський дослідник О. Аронсон нагадує, що в античному мистецтві етика й естетика поєднувалися в єдиному понятті «калокагатії» і відтак були нероздільними. Ідучи вслід за теоретиками, які намагалися визначити ідею «спільноти» (він звертається до Е. Левінаса, Ж.-Л. Нансі і Ж. Ліотара), О. Аронсон доходить висновку, що мистецтво, яке прагне зберігати імпульс сучасності, мусить перманентно ламати міф про себе самого. Щоб бути сучасним, недостатньо просто відтворювати практики, які вважаються сучасними, – кожен жест мистецтва має бути перериванням історії естетичного і потвердженням етичної деестетизації. Спільність як певна етична категорія, а не просто група індивідів, має, на думку О. Аронсона, бути етичним горизонтом мистецтва. Так, він виділяє відомий концептуалістський проект Андрія Монастирського «Ко-

лективні дії», зокрема, його інтенцію пошуку деполітизованих і деестетизованих просторів, відмову від авторства, його антирепрезентаційні стратегії [1], тобто вивільнення «зон досвіду», далеких від естетичного. Для нас особливо цікаво, що О. Аронсон зупиняється на творчості однієї з учасниць «Коллективних дій» Марії Чуйкової: «Її роботи... перебувають за межею творчих претензій. Вона оголює ту саму стерту буденність життя, яка навіть після її перформансів не може стати мистецтвом. Так, зокрема, вона готує їжу і облаштовує простір приготування їжі як мистецьку акцію» [3, с. 222]. Для Аронсона головним у цій акції є жест у бік іншого, етика дару (їжі), а не естетичні характеристики «твору мистецтва». Власне, це дивовижним чином збігається із предметом естетики взаємодії і проектами Р. Тіравані зокрема. О. Аронсон, на відміну від К. Бішоп, набагато оптимістичніше ставиться до інфляції етики в сучасному мистецтві, вбачаючи у цьому черговий маніфест антиелітаризму та антиінституціоналізму. Хоча в цьому моменті московський концептуалізм та естетика взаємодії принципово різняться, оскільки друга виникла саме в лоні мистецької інституції – галереї.

Критичний погляд на естетику взаємодії підводить нас до необхідності оцінки її соціальної розкритості. Може здатися, що ми заходимо на територію, далеку від мистецтвознавства, аналізуючи не так саме мистецтво, його виражальні засоби, структуру, як умови його існування та функціонування в сучасному суспільстві. Проте, оскільки в самій теорії Н. Бурріо наголошується на соціальній значущості тих творів, які він описує, ми не можемо уникнути розгляду естетики взаємодії як форми певного соціального та символічного обміну. С. Мартін виводить формулу, оснований на пильному прочитанні твору Бурріо: «...основна ідея естетики взаємодії полягає в тому, що мистецтво – це форма соціального обміну» [18, с. 370]. Саме таке формулювання уже вводить його в орбіту соціально-критичної теорії, до якої він і звертається для аналізу прогресивних акцентів естетики взаємодії та «сліпих плям» теорії Н. Бурріо.

Інтерпретація естетики взаємодії як теоретичної стратегії неможлива без урахування ситуації існування мистецтва в умовах економічних відносин виробництва і споживання, переходу мистецтва в режим «тотального споживання», за висловом О. Аронсона [5]. С. Мартін вважає, що ідею естетики взаємодії та мистецтва взаємодії слід розглядати в рамках діалектичного зв'язку між мистецтвом та коммодифікацією, основи для пояснення якого заклав Т. Адорно у праці «Естетична теорія». Описуючи капіталістичне суспільство, К. Маркс вказав на інверсію зв'язків,

до яких неминуче призводить модель капіталістичного виробництва: соціальні зв'язки між індивідами об'єктивуються, а зв'язки між товарами набувають статусу суб'єктивних [18, с. 374]. В умовах капіталістичного виробництва людство десьуб'єктивоване і підпорядковується суб'єктивності капіталу, що виражається у так званому товарному фетишизмі, який означає персоніфікацію речей, економічних категорій і паралельне оречевлення соціальних відносин між людьми.

Намагаючись означити місце мистецтва у ситуації інверсії суб'єктивних і об'єктивних зв'язків, Т. Адорно впровадив концепцію «автономії» мистецтва. Імунітет автономії забезпечує мистецтву можливість опору детермінованості сферою соціального і створює умови для боротьби проти коммодифікації. С. Мартін називає цей процес «суб'єктивацією» мистецтва стосовно капіталу, яка, втім, досяжна тільки у випадку його цілковитої закритості для системи соціального обміну. За висловом Адорно, єдиним способом комунікації мистецтва є його мовчання [2, с. 9].

Радикальна автономізація твору мистецтва можлива тільки за умови його асоціальності, ізоляваності від сфери людських зв'язків. За Т. Адорно, автономія забезпечує суб'єктивний статус твору мистецтва і протистоїть його коммодифікації. Проте С. Мартін слушно зауважує, що така радикальна ізоляваність призводить до фетишизації мистецької цінності, і, як наслідок, мистецтво конвертується у те, чого намагалося уникнути – в товар.

Історія боротьби мистецтва за суб'єктивацію супроти капіталу розпочалася із питання, чи є мистецтво товаром. Визнане таким, воно входило б у систему капіталу. Якщо ж воно таким не визнається, то мусить протистояти об'єктивуючій силі ринку і змагатися за осібне місце в системі економічного та суспільного обміну. Така постановка питання пояснює полеміку між «чистим мистецтвом» та «антимистецтвом», яка зумовила розкол у лівій естетиці: чи варто відмовитися від мистецтва, оскільки воно прирівнюється до товару, чи воно має цінність саме тому, що протистоїть коммодифікації: мистецтво є критичним завдяки своїй автономії чи завдяки гетерономній детермінованості соціальним? С. Мартін підводить нас до такого висновку: щоб досягти успіху в боротьбі проти коммодифікації, мистецтво мусить увібрати в себе настанову антимистецтва і зайняти критичну позицію щодо діалектичного зв'язку товару і мистецтва. Так чи інакше, без збереження автономної позиції мистецтво позбудеться можливості самокритики, саморефлексії. Це пастка, в яку, на думку С. Мартіна, потрапляє Н. Бурріо: французький критик гіпертрофує гетерономний полюс цієї дихотомії і тим самим перетворюється на «ідеолога ефектів» їхнього діалек-

тичного зв'язку, не помічаючи іронічного викривлення своїх добрих намірів [18, с. 373].

З іншого боку, естетика взаємодії демонструє гетерономну критику автономії мистецтва, і в цьому, як вважає С. Мартін, її іманентна позитивність. Але вона помиляється в тому, що не бере до уваги діалектичний зв'язок мистецтва і коммодифікації і впадає у протилежну крайність – нехтує автономною позицією мистецтва, яка, за Адорно, забезпечує можливість його критичності, і регресує в сліпу мімікрію моделей соціального обміну в капіталістичному суспільстві, де естетика взаємодії перетворюється на спонтанну теорію мистецтва, детермінованого соціальним [18, с. 373]. Усвідомлення взаємозалежності та діалектичного зв'язку між ними дає змогу уникнути крайнощів, тому С. Мартін пропонує таке вирішення цієї дилеми: «Потвердження автономії або гетерономії має бути замінене на діалектичну критику їхніх зв'язків» [18, с. 375].

Основну проблему Н. Бурріо С. Мартін вбачає у недіалектичному potwierdженні соціального на противагу мистецьким об'єктам як єдиного можливого спротиву механізмам капіталістичного обміну і ставлення до них як до чогось зовнішнього, що перебуває поза межами самої системи мистецтва. Проте Н. Бурріо і сам помічає, що мистецтво взаємодії потребує автономної форми, тому він описує естетику взаємодії як передусім теорію форми. Естетику взаємодії Н. Бурріо подає як автономне мистецтво соціального або радше як мистецтво соціальної автономії. Н. Бурріо потрапляє в пастку фетишизації соціального, коли намагається уникнути фетишизації та оречевлення мистецтва в об'єктах, і це, на думку Мартіна, призводить до «інверсії критичних претензій естетики взаємодії» [18, с. 379].

Отже, Т. Адорно намагається відшукати критичну силу мистецтва в радикалізації його у формі «абсолютного фетишу», ізоляваного від будь-якого соціального обміну, тоді як Н. Бурріо наполягає на радикалізації соціального обміну проти фетишизації твору мистецтва. Ця суперечність дає змогу помітити діалектичний зв'язок між мистецтвом та коммодифікацією, між стратегіями автономії та гетерономії, на усвідомленні та аналізі яких, на думку С. Мартіна, і повинна ґрунтуватися критична теорія сучасного мистецтва.

На нашу думку, естетика взаємодії як теорія ґрунтується на гіпертрофії тієї функції мистецтва, яку у вітчизняному мистецтвознавстві називають комунікативною. Дослідження цієї функції мистецтва висвітлюється в працях Ю. Б. Борева, А. Я. Зіся, А. Лілова. Виділення її опис комунікативної функції мистецтва спиралося в цих працях на його зіставленні з мовою – основним способом спілкування людей. Від що-

ку, візуального виклику, з якими часто асоціюють мистецтво постмодернізму, Н. Бурріо переводить мистецтво в площину соціальної (арт-)терапії, де було б можливе відновлення стосунків «людина – людина», на відміну від стосунків «людина – техніка», адже саме з таким форматом «стосунків» ми найчастіше стикаємося в сучасному технологізованому, комп'ютеризованому, дигіталізованому світі. Це світ цифрових зображень, автоматів, швидкого пересування, де людське, фізичне губиться і втрачається. Незважаючи на заперечення Н. Бурріо, естетика взаємодії має свою утопію – це утопія гармонічного спілкування. Саме тому він і не включає до своєї теорії таких художників, як С. Сьєрра, адже його роботи підвищують загальну стурбованість, соціальний дискомфорт, підкреслюють наявність суспільних проблем, а не рятує від них в акті невимушеної комунікації серед мистецьких декорацій. Критика, якій піддають Н. Бурріо К. Бішоп та С. Мартін, ґрунтується на важливій розбіжності в розумінні ними та Н. Бурріо самої суті мистецтва. Для Н. Бурріо радикальний потенціал мистецтва вичерпано, тому воно повинно відмовитися від усіх можливих наступних «авангардів» та утопічних проектів кращого майбутнього і зосередитися на тому, щоб робити життя стерпнішим вже сьогодні. З іншого боку, К. Бішоп і С. Мартін вірять у те, що мистецтво має бути полем виробництва критичного знання про світ, і саме з цієї перспективи його слід оцінювати.

Таким чином, можемо окреслити низку проблем, які постають унаслідок аналізу естетики взаємодії. По-перше, вимір соціального для Н. Бурріо обмежується формальністю структури естетики взаємодії – в цьому К. Бішоп убачає недолік його теорії. Через цю формалістичну «установку» Н. Бурріо не помічає потенційної конструктивної радикальності практик, які не потрапляють до окресленого ним же кола художників, але, на думку К. Бішоп, мусять там бути, щоб естетика взаємодії дійсно несла той критично-емансипаційний потенціал, який постулює.

По-друге, ігнорування іманентної співвіднесеності мистецтва з його можливістю перетворення на товар, а також категорії «автономії мистецтва» призводить до естетизації соціального обміну в творах мистецтва взаємодії, його детермінованості соціальним.

По-третє, естетика взаємодії актуалізує етичний поворот в естетиці; відбувається зміщення акцентів із естетичної на соціальну/етичну оцінку творів мистецтва; естетика взаємодії розглядається як егалітарне мистецтво спільноти на протигагу професійній елітарності.

Спроба репрезентувати соціальне і паралельна спроба теоретично осмислити цей процес [10, с. 179–185] свідчать про радикальний поворот у мистецтві в період 90-х років від замкнутості мистецького об'єкту, що спостерігалось в практиках мінімалізму та концептуалізму, до життя як сфери художніх рефлексій.

Література

1. Авангард vs репрезентация [Електронний ресурс] / Е. Лазарева // Художественный журнал. – 2009. – № 73/74. – Режим доступу : <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/lazareva/>. – Назва з екрана.
2. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно; [пер. с нем. А. В. Дранова]. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
3. Аронсон О. По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции / О. Аронсон, Е. Петровская. – Нижний Новгород, 2009. – 230 с.
4. Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод / М. В. Йоргенсен, Л. Дж. Филлипс. – Х. : Изд-во «Гуманитарный Центр», 2008. – 352 с.
5. Произведение искусства в эпоху тотального потребления [Електронний ресурс] / О. Аронсон // Критическая масса. – 2003. – № 3. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/aron.html>. – Назва з екрана.
6. Представляя угнетенных [Електронний ресурс] / Д. Атлас, Д. Потемкин // Художественный журнал. – 2009. – № 73/74. – Режим доступу : <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/predstavlyayayugnet/>. – Назва з екрана.
7. Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatuses / L. Althusser // Lenin and Philosophy and Other Essays. – Monthly Review Press, 1971. – P. 127–189.
8. Baudrillard J. The Ecstasy of Communication / J. Baudrillard // The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. – Bay Press, 1983. – P. 126–135.
9. Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics / C. Bishop // October. – 2004. – № 110. – P. 51–79.
10. Bishop C. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents / C. Bishop // Artforum. – 2006. – № 2. – P. 178–183.
11. Bourriaud N. Relational Aesthetics / N. Bourriaud. – Dijon : Les presses du réel, 2002. – 171 p.
12. Bourriaud N. Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World / N. Bourriaud, C. Schneider, J. Herman. – New York : Lukas & Sternberg, 2002. – 94 p.
13. Deutsche R. Evictions: Art and Spatial Politics / R. Deutsche. – Cambridge, Massachusetts : The M.I.T. Press, 1996. – 587 p.
14. Deuzeze A. Everyday Life, Relational Aesthetics and the Transfiguration of the Commonplace / A. Deuzeze // Journal of Visual Art Practice. – 2006. – Volume 5, Issue 3. – P. 143–152.
15. Foster H. Arty Party / H. Foster // London Review of Books. – 2003. – Vol 25, № 23. – P. 21–22.
16. Gablik S. Connective Aesthetics / S. Gablik // American Art. – 1992. – № 2. – P. 2–7.
17. Laclau E. Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics / E. Laclau, C. Mouffe. – London : Verso, 2001. – 198 p.
18. Martin S. Critique of Relational Aesthetics / S. Martin // Third Text. – 2007. – Vol. 21, Issue 4. – P. 369–386.
19. O'Sullivan S. From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice / S. O'Sullivan // Deleuze and Contemporary Art. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. – P. 189–207.
20. Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially_engage.php. – Назва з екрана.

K. Burkush

PROBLEM FIELD OF RELATIONAL AESTHETICS

This research proposes historiographical analysis of theoretical suppositions and artistic practices of “relational aesthetics”. “Social turn” in art of 1990s outlines the circle of new concerns: the primacy of social production over material object in art; the accent is made onto daily de-aesthetized practices; articulation of ethics as an important part of artistic process. The research of these changes and transformations will help in critical apprehension of accents shifting in the art of 1990s and contextualize “relational aesthetics” as artistic and sociocultural phenomenon.

Keywords: relational aesthetics, discourse analysis, antagonism, autonomy of art, ethics, aesthetics, representation of the social.

Матеріал надійшов 17.01.2011

УДК 316.7:111.852

Брюховецька О. В.

СПІВВІДНОШЕННЯ СОЦІАЛЬНОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО У КРИТИЦІ КУЛЬТУРІНДУСТРІЇ

Критика культуріндустрії не захищає культуру заради самої культури, естетична автономія (негативний вимір) необхідний для соціальної боротьби. Поширення принципів індустріальної організації праці пізнього капіталізму на культурне виробництво перетворює його на позитивну репродукцію існуючого, разом з яким відтворюється консенсус. Капіталізм заснований на принципі загальної еквівалентності, переведення якості в кількість. Така форма абстракції вже закладена у просвітницькому розумі як систематичній єдності, що містить формальні елементи жорсткої понятійної зв'язності. Протиставляючи гегелівській позитивній діалектиці негативну, Адорно пропонує новий тип неідентитарного суб'єкта, який є тим, що пов'язує між собою естетичний і соціальний вимір.

Ключові слова: естетика, теорія культури, (нео)марксизм, Т. Адорно.

Поняття «культуріндустрії» (Kulturindustrie) вперше з'явилося у «Діалектиці просвітництва» [2], філософських фрагментах, опублікованих 1947 року, що стали результатом діалогу Теодора Адорно і Макса Хоркхаймера, ключових представників Франкфуртської школи. Адорно пояснює, що хоча в розмовах із Хоркхаймером вони вживали словосполучення «масова культура», його було спеціально замінено на «культуріндустрію», щоби унеможливити розгляд мас як спонтанного джерела її походження [3, с. 98]. Культуріндустрія – це протилежність популярної культури, це адміністрована культура, куль-

тура «зверху». Чи залишається це поняття продуктивним для аналізу сучасної ситуації? З одного боку, як зазначають самі автори у вступі до другого видання «Діалектики просвітництва» 1969 року, істина співпричетна часові. З появою принципово нових медіа, які дають можливість активної участі, насамперед Інтернету, відбулась потужна демократизація масової комунікації – блоги, цифровий самвидав, соціальні мережі, кожен споживач, чи, точніше, користувач яких потенційно може стати виробником. З іншого боку, якщо не прив'язувати концепцію культуріндустрії до конкретного історично матеріалу,