

Міністерство освіти і науки України Національний університет
“Києво-Могилянська академія” Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
на тему: **«Соціально-орієнтоване мистецтво: характерні ознаки та
критика»**

Виконала
студентка ФГН

Культурологія БП-4

Чорноброва Оксана Павлівна

Науковий керівник: Івашина О.О.

Рецензентка: Балашова О.О.

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ, КЛЮЧОВІ ОЗНАКИ ТА ПРОБЛЕМИ СОЦІАЛЬНО-ОРІЄНТОВАНОГО МИСТЕЦТВА.....	6
1.1. Довідка становлення соціально-орієнтованого мистецтва та концепція соціальної скульптури Йозефа Бойса.....	6
1.2. Три принципи відкритості твору соціально-орієнтованого мистецтва	15
РОЗДІЛ 2. РЕЛЯЦІЙНА ЕСТЕТИКА У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ЕТИЧНОГО ПОВОРОТУ ЖАКА РАНСЬЄРА.....	21
2.1. Мистецтво консенсусу Рікріта Тіраванії.....	21
2.2. «Неоліберальна естетика» у творчості Сантьяго Сьєрри.....	27
РОЗДІЛ 3. ДІАЛОГІЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО ВИКОРИСТАННЯ У КУЛЬТУРНІЙ ІНДУСТРІЇ.....	34
3.1. Теорія діалогічного мистецтва.....	34
3.2. Інкорпорація мистецтва культурною індустрією на прикладі проєктів арт-групи Superflex.....	37
ВИСНОВКИ.....	45
БІБЛІОГРАФІЯ.....	47
ДОДАТКИ:.....	51

ВСТУП

Актуальність роботи полягає в науковій розробці теми соціально-орієнтованого мистецтва. Наразі, зокрема, в українському академічному полі даний феномен фактично не висвітлений. Оскільки в українських джерелах не описана історія становлення та розвиток даного напрямку сьогодні, як закордоном, так і в Україні, відсутній і критичний аналіз, що потрібен для осмислення ролі соціально-ангажованого мистецтва в художньому, соціальному та політичному процесах.

Важливо, що за відсутності опису та аналізу даного напрямку, ключових робіт та митців, головних теоретичних та критичних праць, які вже є частиною гуманітарного знання, до прикладу у США та Європі, в українській культурології та історії мистецтв, здійснення концептуалізації діяльності українських митців, що працюють в сфері соціально-орієнтованого мистецтва, вкрай ускладнене, а подекуди неможливе. Арт-критика творів, що належать до вказаного напрямку, окрім загальної обізнаності у темі, вимагає особливого підходу, заснованого на інтердисциплінарності. Тож наша робота може слугувати для ознайомлення з ключовими представниками соціально-орієнтованого мистецтва та їхнім проєктами (зокрема, це творчість Йозефа Бойса, Рікріта Тіраванії, Сантьяго Сьєрри та арт-групи “Superflux”) та основними теоріями вказаного напрямку (праці Ніколя Буррію, Клер Бішоп та Гранта Кестера). Також, робота виокремлює специфічні риси соціально-ангажованого твору, такі як відкритість до зовнішнього світу та взаємодія з ним, залучення аудиторії до співтворення або участі та процесуальна незавершеність, що зумовлені ідейною настановою даного напрямку змінювати соціо-політичну реальність. Це необхідно для розуміння особливостей соціально-орієнтованого мистецтва та визначення багатьох не досліджених проєктів. Окрім цього, у роботі синхронно з

описом історії та теорії, здійснений критичний аналіз та виявлено проблематичні точки соціально-ангажованого мистецтва за допомогою філософських праць Теодора Адорно, Макса Горкгаймера та Жака Рансьєра, на кшталт втрати автономії мистецтва, переходу від естетичного до етичного судження мистецтва, інкорпорування мистецтва державними і корпоративними культурними індустріями тощо. Це сприяє подальшому вивченню даного напрямку та виявлення його вкладу в історію та теорію мистецтва, політику, соціальну реальність.

Об'єктом роботи є феномен соціально-орієнтованого мистецтва в західній культурі.

Предметом є соціально-орієнтовані твори Й.Бойса, Р.Тіраванії, С.Сьєрри, арт-групи "Superflex" їхнє теоретичне та критичне осмислення за допомогою мистецтвознавчих праць Н.Бурріо, К.Бішоп та Г.Кестера та філософських праць Т.Адорно, М.Горкгаймера та Ж.Рансьєра.

Мета полягає в описі, дослідження та критичному аналізі соціально-орієнтованого мистецтва Європи та США.

Мета передбачає виконання наступних завдань:

- Окреслити як і які мистецькі явища 20-го століття вплинули на становлення соціально-орієнтованого мистецтва у 1990-х роках;
- Розкрити концепцію соціальної скульптури Й.Бойса та означити її вплив на соціально-орієнтоване мистецтво;
- Проаналізувати формальні особливості соціально-ангажованого твору, їхній зв'язок з ідеями та цілями даного напрямку, з'ясувати проблематичні аспекти теорії та практики соціально-орієнтованого мистецтва
- Здійснити критичний аналіз творчості Р.Тіраванії та її концептуалізації Н.Бурріо як мистецтва консенсусу за Ж.Рансьєром та К.Бішоп;
- Розробити критику творчості С.Сьєрри як творця «неоліберальної естетики»;

- Дослідити теорію діалогічного мистецтва, сформульовану Г.Кестером.
- Дослідити інструменталізацію соціально-ангажованого мистецтва державною культурною індустрією (за Т.Адорно та М.Горкгаймером) на прикладі проєктів арт-групи “Superflex”

У роботі використані такі *методи та підходи*: дескриптивний, порівняльно-аналітичний, герменевтичний, текстуальний аналіз, формальний, історико-генетичний, історико-порівняльний, історико-політичний, історико-типологічний та історико-системний.

Наукова новизна роботи полягає в веденні дискурсу соціально-орієнтованого мистецтва в українське академічне поле.

Ступінь наукової розробки: для дослідження теорії соціально-орієнтованого мистецтва використані праці Н.Бурріо, К.Бішоп, Г.Кестера, К.Джордан та дисертації К.Асоматоса і А.Гіороді (А.Gyorody), для критичного аналізу застосовані статті Ж.Рансьєра, наукові статті, що розбирають праці Т.Адорно та М.Горкгаймера, мистецтвознавчі роботи Б.Бухло, П.Бюргера та вищевказані теоретичні тексти. Також використані першоджерела, тобто слова та тексти Й.Бойса, К.Фрідмана, Р.Тіраванії, С.Сьєрри.

РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ, КЛЮЧОВІ ОЗНАКИ ТА ПРОБЛЕМИ СОЦІАЛЬНО-ОРІЄНТОВАНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Довідка становлення соціально-орієнтованого мистецтва та концепція соціальної скульптури Йозефа Бойса

Останнє десятиліття ХХ ст. позначилось появою нового типу мистецтва, орієнтованого на соціальні взаємодії та зрушення. До 1990-х в історії мистецтва вже існували практики, які активно залучали «не художників» до мистецького процесу. Втім, як зазначає мистецтвознавець Грант Кестер, раніше вони не мали ні інституційного, ні комерційного визнання. Натомість зараз художники Фелікс Гонзалес-Торрес, Філіп Паррено, Рікріт Тіраванія, Мауріціо Каттелан та арт-групи “Group Material”, “Act Up”, що були першими у полі нового соціально-орієнтованого мистецтва, є загальноновизнаними класиками сучасного мистецтва. Тож з 1990-х мистецтво, що фокусується на соціальній участі, виходить з маргінесу та навпаки стає однією з найбільш актуальних та поширених форм сучасного мистецтва [1, с.12].

Характерно, що зростаюча популярність соціально-орієнтованого мистецтва у арт-критиці відобразилась появою низки термінів для його позначення: соціально ангажоване мистецтво (socially engaged art) (Жак Рансьєр), new genre public art (Сюзанна Лейсі), діалогічне мистецтво (dialogic art) (Грант Кестер), партиципативне мистецтво (participatory art) (Клер Бішоп), реляційне мистецтво (relational art) (Ніколя Бурріо), мистецтво співпраці (collaborative art), інтервенціоністське мистецтво (interventionist art), тощо. Теоретики, вводячи різні рамки осмислення цього мистецького феномену, окреслюють відмінності в його межах. Втім, для нас важливо дослідити найрізноманітніші прояви даного напрямку

мистецтва, тож ми використовуємо означник соціально-орієнтоване мистецтво, щоб підкреслити спільні для всіх вищезгаданих художніх практик, зосередженість на участі, співпраці, увагу до соціальних відносин та прагнення змінити соціо-політичну реальність.

Хоча соціально-орієнтоване мистецтво набуло особливого розвитку та було проаналізоване як специфічний напрямок у мистецтві у ряді теоретичних праць, до яких ми звернемося у наступних розділах, у 1990-х роках, певні тенденції, зокрема активна взаємодія з суспільством та пріоритизація соціальних змін над художнім висловленням, простежуються у історії сучасного мистецтва від авангарду. Арт-критикиня Клер Бішоп у праці “Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship” переглядає історію мистецтва 20-го століття через становлення перформансу, акціонізму та розробок театру, на противагу дослідження історії мистецтв через живопис (Клемент Грінберг) чи через реді-мейд (Розалінд Краусс, Беньямін Бухло, Гел Фостер, Ів-Ален Буа)[2, с. 3].

З-поміж інших важливих мистецьких феноменів у контексті становлення соціально-ангажованого мистецтва, які окреслює Бішоп, ми виділимо авангард, діяльність Ситуаціоністського Інтернаціоналу та детально розглянемо твір «7000 дубів» Йозефа Бойса як реалізацію його концепції соціальної скульптури.

Авангардисти, розхитуючи усталені мистецькі норми, вперше звертаються до перформативних артистичних практик, залучають широку аудиторію (а не лише вищі класи, які раніше мали найбільший доступ до культури), осмислюють своє мистецтво відповідно до глобальних утопічних та політичних цілей та врешті змінюють усталені традиції пасивного та дистанційованого сприйняття мистецтва на більш активну участь та взаємодію з аудиторією. Спочатку, у 1910-1920-х, основним

методом була провокація, якою футуристи та дадаїсти викликали гостру реакцію (в них, до прикладу, кидали яйця чи овочі), бійки та конфлікти. Бішоп пише, що метою футуристів, зокрема, було створення простору знищення, в якому будь-який прояв ворожості будь-якого класу приймався. Це трактувалося, як входження до футуристичного політичного проекту націленого на перехід Італії в модерний світ через війну, технології та руйнування [2, с.42-7]. Пізніше, у 1920-х авангардисти почали випробовувати інші типи взаємодії.

До прикладу, 1921 р. дадаїсти спільно з майбутніми сюрреалістами під час паризького Сезону Дада, що включав конференції, екскурсії та навіть ігровий суд, перейшли від конфлікту до більш складних діалогічних форм комунікації, притаманних партисипативному мистецтву [2, с.41, 66].

Ситуаціоністський Інтернаціонал (далі – СІ) (1957-72), який виник з колективу Летристського Інтернаціоналу (1952-7), за Бішоп, намагався втілити найбільш революційну вимогу авангарду – злиття мистецтва та життя [2, с.83]. Лідер руху, Гі Дебор розвиваючи концепції товарного фетишизму, реіфікації та відчуження Карла Маркса, формулює ідею суспільства спектаклю, відповідно до якої, люди стали пасивними спостерігачами та споживачами, міжособистісні взаємини перетворились на комерційні стосунки, а справжня реальність змішалась з медійними образами та симуляціями. Тож діяльність СІ була спрямована те, щоб змінити такий стан речей. Психогеографія, яку Дебор визначав як дослідження впливу міського середовища на емоції та поведінку людей, та дрейф (фр. *Dérive*) або спонтанна прогулянка як основний метод психогеографії, були спрямовані на експериментування з публічним простором та архітектурою заради створення нових середовищ і відповідно нових форм поведінки [3]. Відхилення (фр. *Détournement*) передбачало використання існуючих творів мистецтва у цілях

«партизанської пропаганди» (як це визначає Гі Дебор) заради переозначення цих «застарілих» фрагментів та руйнування розуміння мистецтва як буржуазної, тобто індивідуалізованої та закритої від життя і політики, сфери [3; 4, с.142-3;]. Ситуаціоністи здебільшого анонімно та спільно створювали колажі, плакати, графіті, трансформуючи існуючі популярні лозунги та поп-кліше, що підважувало уявлення про індивідуальне авторство та пасивне сприйняття мистецтва та навколишньої реальності [3]. Таким чином, СІ утвердив гру як невідчужену людську діяльність для всіх та сприяв подальшому активному залученню публіки до мистецтва як реформування повсякденності, що фактично було перенесенням організаційних методів із революційної політики в художній вимір [2, с.85-6].

Хоча ситуаціоністи розвинули ідеї «творчості багатьох», яка сформульована у їхньому маніфесті 1960 р. як «[...] кожен стане митцем, тобто виробником-споживачем загального культурного творіння» та розробили конкретні методи реорганізації творчого процесу, їхня діяльність не мала сильного резонансу у світі мистецтва [5, с. 36-7]. Це підтверджує той факт, що література про СІ здебільшого обмежується дослідженнями в рамках культурних студій. Мистецтвознавчих текстів, що контекстуалізують СІ в рамках артистичних тенденцій 1960-70-х., існує відносно небагато. Це зумовлено тим, що дослідники приймають проголошену СІ дистанційованість від мистецтва – «Немає ситуаціоністського мистецтва, є лише ситуаціоністське використання мистецтва» [2, с.78; 3].

Натомість, з-поміж інших митців, що продовжували авангардну лінію об'єднання мистецтва та життя, до Йозефа Бойса та відповідно до його ідеї соціальної скульптури було прикуто значно більше уваги, зокрема через інтерес до міфологізованого образу художника, сконструйованого

ним самим. Дослідниця Кара Джордан, вивчаючи вплив Бойса на американське мистецтво, вказує, що художниця Сюзанна Лейсі, яка здійснила одну з перших спроб концептуалізації соціально-ангажованого мистецтва у книзі 1995-го року «Mapping the terrain: New genre public art», вважає Бойса однією з центральних фігур для розвитку соціально-орієнтованого мистецтва [6, с.204]. Вплив Бойса відмічає широке коле митців даного напрямку, включаючи Томаса Гіршгорна, Таню Бругеру, Тістера Гейтса, Ріка Лоу, Павла Альтгамера та інших [2,6,7]. Тож розглянемо детально концепцію соціальної скульптури на прикладі роботи «7000 дубів».

У 1982 р. для бієнале documenta 7 у Касселі, Німеччина, Бойс розмістив 7 тис. базальтових каменів (розміром 1,2 метри) перед музеєм Fridericianum [Додаток 1]. Кожен камінь був у парі з дубом: передбачалось, що камінь потрібно забирати з висадженням дерева у місті. Проект втілювали місцеві жителі спільно з автором та місцевим управлінням за підтримки некомерційної організації Dia Art Foundation та Free International University (заснований Й.Бойсом). Реалізація зайняла 5 років і результувала у зміні міського ландшафту міста [Додаток 1]. Прикметно, що після смерті Бойса у 1986 р. вищевказані організації завершили акцію посадкою останнього дерева на відкритті documenta 8 у 1987 р. «7000 дубів» задумувались як глобальний проєкт, який мав розповсюдитись по планеті. Тож у 1988 та у 2020-21 рр. Арт-фондація Діа посадила дерева також у Нью-Йорку [1, с. 105; 2].

Бойс вказував, що «посадка 7000 дерев – це лише символічний початок», подальша мета проєкту а)сприяння екологічним та соціальним змінам у всьому світі; б) стимулювання усвідомлення людської залежності від екосистеми; в) розвиток «безперервного процесу, завдяки якому

суспільство буде активізовано за допомогою людської творчої волі соціальної скульптури» [8].

Поняття соціальної скульптури Бойс починає розробляти на початку 1960-х. Між 1962 та 1964 митець входив в художній рух «Флюксус» (Fluxus), брав участь у концертах та заходах групи, наблизився до художників США, які працювали над ліквідацією кордонів між мистецтвом та життям [9, с.147]. Метою Флюксус було розмиття меж повсякденності та мистецтва, і також внутрішніх меж у мистецьких медіа – вони поєднували різні форми поезії, музики, візуального мистецтва, перформансу тощо (intermedia). Це здійснювалось, щоб подолати усталену систему «автор – глядач», долучити людей до створення мистецтва та таким чином сприяти соціальним змінам [10]. Отже, Флюксус значно вплинув на розширене тлумачення мистецтва Бойса, втім його теорія пішла далі.

Художник звернувся до єнських романтиків, зокрема до поета-філософа Новаліса і радикалізував його (та суголосні йому уявлення Фрідріха Шилера) про мистецтво як шлях до індивідуальної та, як наслідок, соціальної свободи. Новаліс писав: «справжній правитель (prince) – художник всіх художників, той хто веде всіх художників. Кожна людина має бути художником. Все може стати мистецтвом». Натомість, Бойс сформулював широковідоме кредо “Everyone is an artist”/ «Кожен художник»[7, с.46-47]. Окрім цього, важливим джерелом ідей Бойса були праці засновника антропософії Рудольфа Штейнера, як зазначав сам художник. Штейнер створив теорію суспільної організації, що складається з трьох сфер: економіки (що спрямована на братерство), права (має забезпечувати рівність) та культури (відповідає за розвиток людських здібностей)». Важливо, що три сфери і співпрацюють, вони залишаються окремими – як органи в людському тілі. Бойс був під значним впливом цієї

ідеї, а також підхопив думку про те, що культура має розвивати здібності, які він розумів як індивідуальну свободу та творчість та сформулював власну концепцію соціальної скульптури [7, с.48-49].

Дослідники по різному трактують суть цього поняття, тож звернемось до слів самого художника. Бойс формулює соціальну скульптуру так:

«Лише за умови радикального розширення дефініцій мистецтво та діяльність, пов'язана з мистецтвом, зможуть довести, що мистецтво тепер є єдиною еволюційно-революційною силою. Лише мистецтво здатне зруйнувати репресивний вплив старечої соціальної системи, яка продовжує хитатися на межі смерті: зруйнувати, щоб побудувати «СОЦІАЛЬНИЙ ОРГАНІЗМ ЯК ТВІР МИСТЕЦТВА»... КОЖНА ЛЮДИНА Є МИТЦЕМ, який – зі свого стану свободи – позиції свободи, яку він відчуває на власному досвіді – вчиться визначати інші позиції ТОТАЛЬНОГО МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ МАЙБУТНЬОГО СОЦІАЛЬНОГО ПОРЯДКУ» (Переклад - О.Ч.) [11, с.125].

Тож, художник визначає мистецтво як «соціальний організм» та «соціальний порядок», до створення якого долучається кожен вільний громадянин-митець. Ця дефініція є дуже загальною, важко виділити будь-які межі між мистецтвом та іншими сферами людської діяльності. Та для Бойса це є і ключовим повідомленням.

На зустрічі з публікою у Нью-Йорку у 1974р. Бойс відповідаючи на питання про включення у мистецтво всіх інших дисциплін та перетворення мистецтва на політику, каже: «[...]Політика має стати мистецтвом, і мистецтво має стати політикою.[...] Вся людська діяльність має стати мистецтвом [...]» [12, с.7]. Художник багаторазово повторював

подібні тези на лекціях, публічних дискусіях, інтерв'ю тощо, засновуючи естетичну ідеологію тотального мистецького твору-життя, до створення якого може і має доєднатися кожна людина завдяки розкриттю своєї вродженої креативності та духовному звільненню. Ця ідеологія слугує частиною особистого міфу Бойса, в якому він реалізується як художник – шаман/пророк/візіонер/вчитель, за що його широко критикують мистецтвознавці.

Арт-критик Беньямін Бухло вказує, що жодному іншому художнику не вдалося так систематично вплутуватися в найрізноманітніші художні і політичні течії та присвоювати їх своєму міфу та творчості, нейтралізуючи та естетизуючи їх (течії) [13]. Важливо додати, Йозеф Бойс був засновником або співзасновником Німецької Студентської Партії (German Student Party) 1967 р., Організації за Пряму Демократію через Референдум (Organization for Direct Democracy Through Referendum) 1971 р., Вільного Міжнародного Університету (Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research) 1974 р., та Німецької Партії Зелених (German Green Party) 1980 р.[7, с.1,69,77,79].

Продовжуючи думку Бухло, відзначимо, що багато дослідників та митців некритично прийняли естетичну ідеологію Бойса та визначили політичну та соціальну діяльність художника як частину його мистецтва, що мало специфічні наслідки для подальшого розвитку мистецького процесу. Вільний Університет, який ставив за мету становлення інтердисциплінарного поєднання між мистецтвами та наукою, організовував дискусії, воркшопи та інші події, які встановлювали зв'язок між мистецькою діяльністю та соціо-політичними проблемами, наголошуючи на можливості мистецтва впливати на соціальну реальність [5, 275]. Інтердисциплінарність, яка була однією з засад соціальної скульптури і життєвим принципом Бойса, що поєднував політичну

діяльність, активізм, викладання («бути вчителем – мій найкращий мистецький твір»[2, с. 243]) та мистецтво, стала зразком для наступних поколінь соціально-ангажованих митців. Бажання Бойса «зцілити» німецьке суспільство після Другої світової війни, що втілювалося у спроби стимулювати демократичний процес, реформувати систему освіти та налагодити стосунки людини з природним світом, трансформувалась у бажання художників-реляціоністів відновити соціальні зв'язки та надати агентність кожній людині, які опинились під загрозою у неоліберальній системі. Тож, установка Бойса, яка одночасно естетизує політику та політизує естетику стає ключовою для соціально-орієнтованого мистецтва.

1.2. Три принципи відкритості твору соціально-орієнтованого мистецтва

Сучасник Бойса філософ Теодор Адорно формулюючи власну естетичну теорію, досліджує антиномії притаманні мистецтву. Однією з таких суперечностей він вважає постійне напруження між автономією та соціальним зобов'язанням мистецтва (commitment) [14, с.1024].

За Адорно, автономне мистецтво містить в собі значно більший соціальний потенціал, аніж те мистецтво, що напряду взаємодіє з суспільством або реалістично відображає його, та врешті залишається не результативним, підміняє бажання соціальних змін та відволікає від справжньої соціальної дії [14, с.1024-5]. Коли мистецтво інструменталізується як спосіб протистояння політичній несправедливості, змішуючись з реальністю, розмиваючи межі символічного та емпіричного, воно неодмінно стає частиною тієї несправедливості, проти якої повстає.

Філософ обґрунтовує, що автономне мистецтво завжди виконує соціальне зобов'язання (має в собі бажання змін), але його не слід

тракувати буквально, в рамках політичної агітації. Важливо, що для Адорно соціальний потенціал мистецтва міститься не в його змісті, а опосередкований формою. Саме форма, а не політична позиція, що транслюється через зміст, відображає реальність соціальних взаємин. Будь-яка форма бере свій початок у емпіричному світі, хоч і потім пориває з ним, тож можна відслідкувати історію виникнення будь-яких естетичних засобів (матеріал, композиція, формальні рішення тощо) та зрештою дослідити соціальні відносини. Це можливо, тому що мистецтво вириває емпіричні елементи з їхнього звичного фактичного контексту та трансформує їх відповідно до своєї артистичної логіки [14, с.1025-7].

Повертаючись до роботи «7000 дубів» Бойса, проаналізуємо характерну для соціально-орієнтованого та сучасного мистецтва загалом втрату автономної форми.

Перше за все, відмітимо, що ця робота розмиває межі реальністю та мистецтвом, безпосередньо втручаючись у структуру міста. Дослідник Оуен Хулатт, переосмислюючи теорію Адорно, пише, що сучасне мистецтво імпортує елементи зовнішнього світу та не трансформує їх у естетичні складові, тобто вони залишають своє «емпіричне значення». Це відбулося, тому що мистецтво, зберігаючи дистанцію від реального світу, вичерпало власні автономні формальні засоби, що відповідно призвело до руйнації канону. Так, мистецтво, звільнене від формальних вимог, соціальних та артистичних конвенцій, почало активніше взаємодіяти з гетерономним світом: через колажі, реді-мейди, інтервенції у міський та природний простір тощо [15, с.1122-1124]. Оуен Хулатт стверджує, що спростування канону перервало єдину тяглість художньої композиції (Адорно називає цей спільний процес «естетична технологія»), яка взаємопов'язана з єдиним соціальним цілим (за Адорно «соціальна тотальність»). Дослідник пише: «Не існує централізованого кола інтересів

і практик під назвою «мистецтво» (або навіть менш амбіційно «живопис», «поезія» тощо),[...]. Скоріше ми маємо величезну колекцію форм мистецької практики на периферії, з порожньою герменевтичною серединою, яка могла б їх об'єднати» [15, с.1125]. «7000 дубів» Бойса – зразок відкритого до гетерономного світу мистецтва. Ця особливість є типовою для соціально-орієнтованого мистецтва, оскільки його ідеологічна мета передбачає пряму трансформацію соціальних взаємин та середовищ, що зумовлює роботу з емпіричними складниками.

Також відкидання канону та взаємодія з зовнішнім до мистецтва світом, стають передумовами для відкритості іншого типу: залучення «глядачів» до співтворення. Умберто Еко у книзі “The open work” вводить концепт «відкритості» (openness), за допомогою якого досліджує суб'єктивність сприйняття мистецтва та пряму залученість інших до його створення. Він розрізняє два типи відкритості. Перший полягає у притаманній для кожного мистецького твору відкритості до інтерпретацій. Йдеться про завершену художню роботу, яка залучає адресата до взаємодії з нею на рівні індивідуального сприйняття та осмислення. Інший тип відкритості буквалізує її та передбачає участь адресата у створенні чи завершенні твору вже не через внутрішню інтерпретацію, а через зовнішні дії. Так на сцену мистецтва виходить художня «робота у русі» (work in movement) [16, с.1-14]. У арт-критиці твори, які залучають аудиторію до участі, називають партисипативними (participatory). Однак, цей термін також є дискусійним. Зокрема, Ніколя Бурріо акцентує увагу не стільки на партисипативності соціального мистецтва, а на його зосередженості на суспільстві, соціальних відносинах та утворенні особливих форм спільнот та спілкування в рамках творчих проєктів. У знаковій праці “Relational Aesthetics”, що стала однією з перших спроб дослідити соціальний поворот у мистецтві, Бурріо вказує, що спочатку мистецтво осмислювало

зв'язок людини з божеством, далі людини з об'єктом, і зараз людини з людиною. Так, соціально-орієнтоване мистецтво переозначає задані раніше межі та перетворює «референтні моделі людських взаємин» у об'єкти мистецтва. Мітинги, зустрічі, маніфестації, різноманітна співпраця, ігри та свята та будь-які інші форми спілкування між людьми тепер набувають мистецького статусу [4, с. 31]. Отже, «7000 дубів» відкрите і у залученні «глядача» до співавторства, що також є однією з ключових характеристик соціально-орієнтованого мистецтва.

Наступну важливу особливість також можна описати в категоріях відкритості. Йдеться про процесуальність та принципову незавершеність творів. У вищезгаданому проєкті Бойса робота створюється протягом 5 років, та навіть після смерті автора, вона доповнюється. Це пов'язано з відходженням від об'єкту як основного результату мистецької діяльності. Клер Бішоп вказує, що соціально-орієнтоване мистецтво намагається відкинути мистецький твір як «кінцевий, портативний, товарний продукт» та осмислюється радше як довготривалий проєкт з розмитим початком та кінцем [2, с. 2-3]. Так соціальне мистецтво ставить за мету тиснути на конвенційні методи «продукування і споживання» мистецьких об'єктів в умовах капіталізму, що розташовує його в межах марксистського та постмарксистського дискурсів.

Так Бурріо прирівнює сучасне мистецтва до *пор* або *лімінальних просторів*, якими Карл Маркс називає не ринковий обмін речима, що випадає з капіталістичної економіки, адже не підпорядковуються закону прибутку, до прикладу бартер, обмін подарунками, збиткова торгівля тощо. [4, с.18]. Дослідник Крістос Асоматос, влучно підмічає, що Бурріо помилився у інтерпретації: для Маркса пори не протистояли гнобленню і не намагалися подолати капіталістичну систему, радше це були соціальні

утворення, які відставали у розвитку своїх продуктивних сил і тому були обмеженими в процесі створення і відтворення свого матеріального життя [1, с.108-109]. Однак, нас не стільки цікавить ця помилка, як сама традиція осмислення відкидання об'єкту у мистецтві як акту боротьби проти комодифікації.

Теза Бурріо стає продовженням аналізу дематеріалізації у концептуальному мистецтві 1960-1970-х. Люсі Ліппард та Джона Чендлера. Теоретики вказували, що концептуальне мистецтво акцентує увагу на процесі мислення замість фізичного мистецького «продукту». Стало можливим, що твір може існувати навіть якщо він ніколи не був втілений фізично [1, с.111]. Ця тенденція вплинула і на комерційний аспект виробництва мистецтва, у теорії дематеріалізовані твори мистецтва неможливо продати, тож вони в такий спосіб підривають товарні відносини. Однак, на практиці відбувалось по-іншому: самі концепції стали товаром. Так французький художник Ів Кляйн у 1958 р. продає чеки, які підтверджують купівлю «Зони нематеріальної образотворчої чутливості», тобто пустоти. В обмін покупець, якщо забажав, отримував золото та участь у перформативному ритуалі: прогулянка з Кляйном біля Сени, в ході якої чек спалювався, а золото викидалося в річку [17]. Інші митці, як ось, П'єро Мандзоні, Роберт Морріс, Роберт Баррі створювали різноманітні документи або свідчення існування твору (або навпаки «відкликали» твір, як Морріс), що також врешті були продані [1, с.112-3]. Тож, ринок приймав дематеріалізацію і комодифікував концепти.

Подібна ситуація відбулась і з соціально-ангажованим мистецтвом. Наприкінці 1990-х виходить низька економічних робіт, які позначають появу «економіки досвіду». Економісти наголошують, що відтепер товарів та сервісу недостатньо для сприяння економічному зростанню, тож тепер потрібно орієнтуватись на виробництво та комерціалізацію досвіду. Досвід

інтерналізується покупцем, слідує за ним у часі та просторі поза контекстом споживання[1, с.116]. Тож, підприємство, базоване на продажі досвіду, розширює свої можливості та збільшує кількість можливих операцій: монетизуються час, емоції, спогади тощо. «Риторика економіки досвіду представляє цинічну інверсію Ліппардового “мистецтва, призначеного як чистий досвід”, що кидає виклик “власності, репродукції та однаковості”»[1, с.117]. Відповідно, соціально-орієнтовані мистецькі практики, що фокусуються на процесах взаємодії та співпраці, також комерціалізуються (хоч і не так успішно, як мистецтво традиційних медіумів). Це здійснюється за допомогою продажу документації, предметів, задіяних в акції, або навіть інструкцій для відтворення перформансу. Так, художник Тіно Сегал принципово відмовляється документувати власні «ситуації», тобто відтворені «інтерпретаторами» (найманими працівниками з художніх і академічних кіл) перформанси, але продає свої роботи шляхом надання дозволу на відтворення ситуацій відповідно до набору правил, які він описує [1, с.128;18]. Зокрема, МоМА придбали твір «Поцілунок» за 70,000 доларів. Інституція може поставити дану ситуацію лише під керівництвом самого Сегала [18].

Важливо також, що ідея загальнолюдської творчості, яку зокрема пропагував Йозеф Бойс, була кооптована корпораціями та державами, що призвело до формування «креативних індустрій» та «креативної економіки»[5, с.165-6]. Соціально-ангажовані художники нерідко стають частиною процесу, який використовує мистецтво, але не в контексті побудови кращого суспільства, де кожен може бути його співтворцем, а радше для збільшення прибутку держави чи підприємства. Детальніше ця проблематика буде досліджена у підрозділі 3.2.

Отож, «7000 дубів» – зразок мистецтва, який втілює у собі три принципи відкритості художнього твору, які згодом стають типовими для

соціально-ангажованого мистецтва. Відкритість до гетерономного світу і участі «глядача» та незавершеність, які з-поміж іншого, пов'язані з втратою автономії та інструменталізацією мистецтва, присутні у трьох проєктах, що аналізуються у наступних двох розділах.

РОЗДІЛ 2. РЕЛЯЦІЙНА ЕСТЕТИКА У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ЕТИЧНОГО ПОВОРОТУ ЖАКА РАНСЬЄРА

2.1. Мистецтво консенсусу Ріркріта Тіраванії

Продовжуючи традицію Йозефа Бойса, групи Флюксус та Ситуаціоністського Інтернаціоналу, покоління художників 1990-х наполягає на соціальній участі мистецтва та працює із гетерономним світом. Неоавангард, тобто європейське і американське мистецтво повоєнного періоду, на погляд Пітера Бюргера, який запропонував даний термін, постав з невдачі історичного авангарду у критиці автономії мистецтва [19, с.82-92]. Митці 1960-х за Бюргером не створили ніякої унікальної мистецької парадигми та шляхом повторення авангардних жестів та досягнень, зрештою примирили революційну авангардну ідею злиття мистецтва та життя з інститутом мистецтва, надавши інституційного визнання авангардним практикам, які початково критикували цей інститут. Художники-реляціоністи, як їх означає Ніколя Бурріо, продовжують цю лінію. Та якщо, Йозеф Бойс наполягав на створенні «революційно-еволюційного» мистецтва-утопії, то митці 1990-х відмовляються від утопії та інтенції змінити світ докорінно.

Бурріо, розвиваючи ідеї Фелікса Гваттарі, пише, що для нової генерації митців надія на революційні соціальні утопії – ілюзорна, тому вони зосереджуються на «мікроутопіях»[4, с.34]. Їх можливо втілити тут і зараз за посередництва мистецтва, методом якого є створення «реляційних просторів-часів, міжлюдських досвідів, [...], альтернативних форм соціальності, критичних моделей, моментів налагодженого спілкування»[4, с.50]. Одним з ключових митців для цієї парадигми є американський художник тайського походження Ріркріт Тіраванія. Ми зосередимось на

таких його роботах як *Untitled (Free/Still)* 1992 р., що мала декілька ітерацій у 1995, 1995, 2007 та 2011 роках та *Untitled (Tomorrow is another day)* 1996 р.

Untitled (Free) – перша персональна виставка Тіраванії проходила у 1992 р. у Галереї 303, Нью-Йорк. Тоді художник переніс усе знайдене в офісних приміщеннях галереї побутове та кухонне приладдя у головний виставковий простір. Так з'явилась тимчасова кухня, з паперовими тарілками, пластиковими ножами та виделками, газовими пальниками, кухонним начинням, двома складними столами та кількома складними табуретами, до якої художник та галерея запрошували всіх охочих доєднатись до приготування овочевого каррі або пад-таю та розділити спільну трапезу [20, с.56-7] [Додаток 2].

Робота “*Untitled (Tomorrow is another day)*” 1996 року мала місце у музеї *Kölnischer Kunstverein*, Кельн. Тоді Тіраванія збудував всередині музею дерев'яну реконструкцію своєї квартири у Нью-Йорку, яка була відкрита для відвідувачів цілодобово [Додаток 3]. Люди могли користуватися ванною, кухнею, спати у ліжку, просто спілкуватися у вітальні [20, с.57].

Описуючи ці роботи на власній ретроспективній виставці, Тіраванія приділяє багато уваги повсякденним речам, описує атмосферу, яка панує в імпровізованій кухні, враховуючи сонячне світло за вікном і запах рису, що вабить глядачів. Автор відмічає, що він запрошує отримати досвід, відмінний від типового досвіду у галереї [21, с.150]. Так він розмиває межі арт-інституції та «звичайного» життя, що за Буррію відповідає потребі виробити нові зв'язки між цими світами [4, с.156].

Прикметно, що також Тіраванія порівнює свою практику із наступною дією: «зняти пісуар [“Фонтан”] Марселя Дюшана з п'єдесталу, встановити на стіні та, повертаючись до його початкової функції,

помочитися в нього» [21, с.150]. Так автор підкреслює два аспекти. Він (як і багато інших соціально-ангажованих митців) не створює нових форм, а радше запозичує об'єкти гетерономного світу, наслідуючи в цьому використанні реді-мейдів авангардистами і неоавангардистами. Та, якщо Дюшан переозначив пісуар для критики інституційного судження, а Гі Дебор, роблячи нову карту Парижа з уривків реальної мапи, створює ситуацію переосмислення відносин з містом [3], то Тіраванія залишає цю річ у своєму побутовому значенні. Він не відчужує побутові предмети та не використовує їх як частину своєї художньої мови, а застосовує їх відповідно свого первинного призначення. Бурріо, вживаючи термін «постпродукція» для означення використання наявних форм у мистецтві, вказує, що для художників-реляціоністів цей метод нейтральний. Теоретик пояснює, що Тіраванія у своїх проєктах не втілює перформанс, а лише користується його формою, не підіймає питання про межі мистецтва, а використовує ті форми, які служили для цього авангардистам та неоавангардистами [4, с.123-4].

Французький філософ Жак Рансьєр пише, що критичне мистецтво повинне працювати з напруженням, яке є в «естетичному режимі», що характеризується протистоянням двох естетичних політик: мистецтво, що стає життям, і тому самоліквідується як мистецтво, і мистецтво, що займається політикою саме тому, що відмовляється від неї [22, с.84]. Мистецтво від авангарду і до 1960-х р. розвивалось у цій парадигмі та використовувало полемічну форму. Однак, сучасне мистецтво, досліджуючи межі політики естетики, поєднує різноманітні елементи (художнього та «звичайного» світу) у наступних чотирьох формах: гра, опис, зустріч та таємниця [22, с.93-94]. Реляційну естетику, окреслену Бурріо, Рансьєр зараховує до форми зустрічі. Втім, на наш погляд, їй також притаманний модус гри та опису.

Сучасне мистецтво, за Рансьєром, за рахунок примирення автономних та гетерономних елементів, які раніше протиставлялись для демонстрації вищезгаданого конфлікту, утверджує консенсуальний порядок, притаманний сучасності. Тепер мистецтво може лише відновлювати соціальні зв'язки або бути свідченням невідвортної катастрофи, яка лежить в основі втрачених зв'язків. Таке перетворення відтворює інше, що відбулося в політиці, яке розчиняє напруження між правом і фактом в консенсусі [22, с.152-153].

Філософ пише, що етичний поворот в естетиці та політиці означає не панування моралі, а встановлення сфери нерозрізненості, в якій розчиняється специфіка політичних і художніх практик і диференціація між фактом (те, що є) і мораллю (те, що має бути), що раніше становило серцевину моралі [22, с.135]. Це створює ситуацію постійного правосуддя, яке вже не розрізняє винних та невинних. Грубо кажучи, досягається консенсус на основі спільного розуміння про добро та зло, яке вже не враховує інші фактори протистояння. Так, утверджується символічна структуризація суспільства, яка спростовує диссенсус, основу політичного процесу. Консенсус натомість перетворює політичну спільноту на етичну, зводить всі народи до одного, в якому, як передбачається, враховані всі [22, с.140]. Так мистецтво весь час фіксує цю уявну етичну приналежність або стає засобом, який має її забезпечити.

Ніколя Бурріо стверджує, що для реляційного мистецтва естетичний критерій оцінки відходить на задній план, однак воно має бути оцінено з політичної та етичної перспективи. Він вказує, що ми маємо ставити питання: «чи дозволяє мені ця робота вступити в діалог?», «Чи можу я існувати і як у просторі, який вона визначає?». Головним критерієм стає співіснування [20, с.64]. Клер Бішоп підмічає, що насправді ми можемо ставити ці питання кожному об'єкту мистецтва. Це передбачає сама ідея

мистецтва, що апіорі є відкритим до інтерпретацій (Умберто Еко). Та ключова проблема тут нерелексивність цього мистецтва, адже сама наявність взаємодії за замовчуванням сприймається як демократичність. Бішоп підкреслює, що якщо реляційне мистецтво пропонується оцінювати по тим взаєминам, які воно продукує, потрібно поставити під сумнів якість цих відносин за допомогою таких питань як: «які типи стосунків створюються, для кого і чому?»[20, с.65].

Теоретикня, спираючись на концептуальні розробки Ернесто Лакло та Шанталь Муфф, обґрунтовує важливість антагонізму в рамках політичного процесу. Вона вказує, що у демократичному суспільстві конфлікти не стираються, а зберігаються. Без антагонізму, який живить типові для демократій діалоги та дискусії, можливий лише консенсус авторитарного порядку [20, с.66]. Ця ідея перегукується з думками Рансьєра. Консенсуальний порядок нав'язує єдину етичну приналежність, що є наслідком відсутності антагонізму, який обмежує суспільну здатність конституювати тотальну суспільну ідентичність [20, с.66-7]. Для Лакло та Муфф, антагонізм – це те, що не дає утвердитися єдиному політичному дискурсу, і навпаки створює поле боротьби між ними. Важливо, що кожен дискурс звужує набір значень, які приписуються тим чи іншим поняттям [23, с.55-7]. Тож можна стверджувати, що чим більше дискурсів, тим ширшим є наше розуміння реальності.

Відтак, Бішоп вказує, що реляційне мистецтво, не є демократичним, адже воно «надто комфортно тримається в межах ідеалу суб'єктивності як цілого та спільноти як іманентної єдності» [20, с.67]. Мікроутопія, яку створює Тіраванія, базується на співіснуванні, віднайденні чогось спільного. Однак, характерно, що у тексті (з тих, що збереглись), присвяченому *Untitled (free)* у 1992 році, арт-критик Гаррі Зальтц розповідає, як він спілкувався з арт-дилерами, художниками та іншими

спеціалістами мистецької сфери та обмінювався з ними плітками. Бішоп підсумовує: роботи Тіраванії завжди вважаються хорошими, тому що вони створюють платформу для обміну між різними акторами художнього світу. Однак, спілкування між людьми, які і без цього проєкту, мають спільні інтереси, і результат у вигляді «арт-пліток», оглядів виставок та взаємного схвалення, не може слугувати зразком демократії [20, с.67-68]. Політичність, на якій наголошує Буррію, насправді, тут відсутня, продукуються лише нерелексивні консесуальні взаємодії заради самих себе.

Описуючи проєкт *Untitled (tomorrow is another day)* 1996-го року, директор музею, у якій він розгортався, Удо Кіттельман акцентував, що реконструкція квартири пропонувала «досвід спільності для всіх», тож люди дійсно спілкувалися, спали, їли та навіть одружувались та святкували день народження там [20, с.68; 21, с.151]. Клер Бішоп вказує, що мікроутопія виключає тих, хто може завадити її здійсненню. Тому і в цій роботі, залученими виявляються не всі, а знову ж таки односторонні, споріднені інтересом до мистецтва. Тож тут цікаво уявити який би вигляд мав би цей проєкт, якби у ньому заселились ті, хто дійсно потребують притулку [20, с.68]. Рансьєр пише, що у політичній спільноті виключений, насправді, включає себе як суб'єкта політики, який є носієм невизнаного права або свідком несправедливості утвердженого права. Однак, у етичній спільноті, яка передбачає включення всіх, місця для такого конфліктного персонажа немає, тому він ніяк не структурує суспільство. З однієї сторони, виключений постає як той, хто випав випадково, і йому потрібно допомогти, щоб відродити соціальні зв'язки. З іншої, він все рівно залишається чужорідним, виключеним, адже він не приймає те отожднення, яке всіх об'єднує – та водночас всім погрожує. Цей принцип відтворюють роботи Тіраванії, які відображають ідею Буррію про побудову

цілком гармонійних стосунків, що базуються на спільності інтересів, поглядів тощо [20, с.68]. Будь-який інородний елемент тут неможливий.

2.2. «Неоліберальна естетика» у творчості Сантьяго Сьєрри

Жак Рансьєр пише, що одна з рушійних сил авангарду, яка хотіла перетворити мистецтво на життя та стати однією з форм побудови нового світу, сьогодні пристосувала минулу радикальність до сучасних умов, що втілилось у реляційній естетиці. На противагу такій «м'якій версії етичного повороту», постає «жорстка» етика, яка розвивається з іншого рушія авангарду, що боровся за самостійність художньої сфери, але не як насолоди мистецтвом заради мистецтва, а як фіксації нерозв'язного протиріччя між естетичними обіцянками та реальністю світу пригнічення. Жорстка версія етичного повороту в естетиці стала свідченням нескінченної катастрофи. Так минула обіцянка свободи перетворилась у твердження, що будь-яка подібна обіцянка – брехня, і її потрібно весь час викривати, що зрештою перетворило мистецтво на траур, який оприявнює та оплакує катастрофу [22, с. 151-153].

Найкращим зразком такого мистецтва слугує творчість іспанського художника Сантьяго Сьєрри. Ідейним підґрунтям його мистецтва є безвихідь, про яку він прямо заявляє: «Ми не можемо щось змінити нашою художньою роботою. [...] мистецтво має бути чимось, що слідує за реальністю. Але я не вірю в можливість змін» [20, с.71]. Автор влаштовує акції, у яких відображає експлуатацію та приниження, з якими стикаються вразливі групи населення, такі як наркозалежні, секс-робітниця, трудові мігранти та інші маргіналізовані люди. Ми сфокусуємось на «перформансі» “250 Cm Line Tattooed on 6 Paid People”.

У 1999 р. у Кубі для “250 см...” Сьєрра найняв шість чорношкірих

чоловіків для того, щоб на їх спинах витатувати неперервну лінію [Додаток 4]. Автор заплатив кожному з них по 30 доларів, що дорівнювало їхньому денному заробітку у статусі трудового мігранта. Однією з умов відбору була відсутність татуювань [24]. Для однієї з інших варіацій цієї акції, яка має назву “160 cm Line Tattooed on 4 People”, Сьєрра платить чотирьом наркозалежним секс-робітницям по 67 доларів, що покриває вартість порції героїну, як і у попередній «роботі», за татуювання на їхніх спинах [25].

Прикметно, що Ніколя Бурріо не відносить Сантьяго Сьєрру до реляційної естетики. Однак, на наш погляд, творчість цього автора і за формою, і за змістом належить до поля реляційного мистецтва. Художник створює моделі соціальної взаємодії (використовуючи людей одночасно як виконавців і як частину гетерономного світу), але вони опосередковані грошовим та владним обміном. Клер Бішоп акцентує, що відносини, які продукує Сьєрра, відзначаються антагонізмом та заперечують консесуальні мікроутопії. Адже, автор «залучає» до своїх акцій людей з різним соціальним та економічним статусом, чим долає гармонійне відчуття ідентичності в аудиторії. Саме тому, що Сьєрра підважує можливість діалогу та вільних від комодифікації взаємин, Бурріо ігнорує подібне реляційне мистецтво [20, с.71-74].

Та, якщо Бішоп оцінює такий антагонізм Сьєрри позитивно, то Рансьєр вказує, що «превентивне правосуддя» на рівні з консенсусом є наслідком злиття факту та права у етиці. Так постає ситуація нерозрізненості між винними та невинними, і єдиною відповіддю на насилля стає обернене насилля («гуманітарна війна»), яке вже діє як механізм попереднього захисту, для підтримки порядку у спільності. Утвердження цієї тенденції у політиці відображається у мистецтві свідчення катастрофи та зла [22, с.137-142]. Головна проблема етичного

повороту і його мистецтва (як того, що відновлює соціальні зв'язки, так і того, що свідчить про катастрофу) полягає в нейтралізації тих форм і підходів, які були направлені на радикальні політичні та естетичні зміни. Важливо також і те, що у сучасній ситуації дефіциту політики (за Рансьєром політика розділяє мораль та право) і звуження публічного простору, сучасне мистецтво намагається заміщати політику [22, с.96].

Сам художник позиціонує свої роботи як «факт», констатацію нерівності та жаху капіталістичних відносин, звертаючи увагу глядача не на ті дії, які він вчиняє в рамках своїх проєктів, а на існування соціальних умов, які дозволяють йому це. Він пояснює, що використовує капіталістичні методи, адже альтернативних способів творити мистецтво не існує, та означає капіталізм як «вічне прокляття, накладене на людство» [24]. Так Сьєрра використовує антикапіталістичний дискурс, щоб надати своїй творчості гостро-політичний протестний пафос. Арт-критики, арт інституції найвищого рівня (зокрема, Tate, у якій Сьєрра проводив одну зі своїх акцій, та Венеційська Бієнале, у якій Сьєрра двічі брав участь [26]) та інші професіонали мистецької сфери описують діяльність художника у категоріях критичної та марксистської теорії, примножуючи символічний капітал автора, що дозволяє йому бути повноцінною одиницею автономного мистецького поля.

Дослідниця Юнсон Кім наголошує, що таке позиціонування не відповідає дійсності: Сьєрра не критикує капіталізм, а продукує «неоліберальну естетику» [24].

Вона використовує термін з фінансів «передача ризику», щоб показати як художники, яких визнають за їхні контраверсійні ідеї, не беруть участі у створенні своїх робіт і тим самим передають ризик виконавцям. У випадку Сьєрри, ризик, як і негативні наслідки (у вигляді приниження, експлуатації тіла, подекуди виконання важкої та марної

праці) беруть на себе люди, яких він використовує як матеріал для власної грошової та соціальної вигоди [24]. Так Сьєрра відтворює неоліберальні системи експлуатації через договір підряду (з виконавцями своїх акцій), захищаючись означенням цієї практики як мистецької, і тому нормалізує насилля.

Кім пише, що акцією 250 см Сьєрра відтворює логіку утримання Глобального Півдня в межах Глобальної Півночі. Неназвані підрядники входять до галерейного простору (найчастіше північних країн) фактично як взаємозамінні об'єкти чи сировина. Автор, розташовуючи вихідців з Південної Америки, Африки, Азії, у країнах «першого світу» залишає їх мігрантами та заробітчанами. Водночас, вони постають як естетичні об'єкти представлені для споживання глядачами [24].

Тож, Сьєрра використовує субпідряд, експлуатацію, гноблення та виключення, реплікуючи неолібералізм. Своєю творчістю та риторикою безвиході він стверджує неможливість навіть помислити інший світ та обмежує роль художника до німого свідка та навіть співучасника насильницької системи.

Художниця Коко Фуско, рефлексуючи про акції, проведені Сьєрра у Мексиці, вказує, що Сьєрра, пропонуючи виконувати безглузду та принизливу роботу найбільш маргіналізованим групам людей у музеях та галереях, викликає шок порушенням соціальних табу та здійснює інституційну критику [24], – що представляє іншу популярну лінію дискурсу довкола акцій митця.

Сучасна мисткиня Андреа Фрейзер, яка працює в полі інституційної критики, стверджує, що мистецький ринок, концентруючи багатство та владу, тісно пов'язаний з політичними силами. Зростання ринку мистецтва, скероване тими ж людьми, що маніпулювали фондовими ринками та ринками нерухомості та сприяли росту соціальної нерівності. Вони і є

меценатами сучасного мистецтва [27]. Тому приналежність до ринку мистецтва посилює диспропорцію доходів [27], а залежність художників та інших професіоналів мистецької сфери від гравців глобального економічного ринку ставить під питання можливість критики інституту мистецтва.

Сантьяго Сьєрра глибоко вкорінений в цю систему. Він фіксує свої акції на фотографіях (невеликим накладом у 4-10 фото) та продає їх за посередництва галерей. Ціна на них варіюється від 20 до 120 тис. євро, що є середнім показником на арт-ринку [24]. Автор представлений сімома галереями (п'ять з них у Європі, ще дві у Південній Америці). У додатку Limna, що аналізує художників за вартістю їх творів, визнанням та презентацією у світі, Сантьяго Сьєрра має показник 84 зі 100 (культурне визнання), 93/100 (світова присутність), 56/100 (присутність на арт-ярмарках) [28]. Штучний інтелект Limna використовує великі масиви даних, що включають інформацію про кількість виставок та місце їхнього проведення, співпрацю з кураторами та іншими митцями тощо. Для порівняння Марина Абрамович має такі показники: 89/100 (культурне визнання), 96/100 (світова присутність), 70/100 (присутність на арт-ярмарках)[29].

Фрейзер пише, що вихід з ситуації, де вибір полягає між сприянням економічному розриву і повною відмовою від мистецтва, полягає в тому, щоб припинити артикулювати артистичні практики, які фінансуються за рахунок ствердження нерівності, як соціальну силу направлену на її подолання. У протилежному випадку легітимація нерівності та насилля стане функцією арт-інституцій. Художниця вказує, що натомість потрібно визнати участь у цій економіці та протистояти їй [27]. Сьєрра ж хоч і визнає свою причетність до цих процесів, зокрема словами про те, що він бере “брудні гроші” [30], та водночас оточує свою творчість

марксистською риторикою, а також наполягає на відсутності некапіталістичних методів та альтернатив даному світоустрою. Це є зручною позицією для художника-капіталіста.

Кім вказує, що ціни на фото Сьєрри залежать від бажань інвесторів та арт-дилерів, і зумовлені попитом на марксистську та інституційну критику і водночас на репрезентацію типової для неолібералізму експлуатації [24].

Важливо, що маргіналізовані та експлуатовані групи не потребують пояснень законів експлуатації та пригноблення. Рансьєр пише, що розуміння механізмів панування не достатньо для змін, натомість потрібне усвідомлення нижчими класами власної здатності впливати на ситуацію, чого Сьєрра не може запропонувати [22, с.84]. Тож цільова аудиторія автора це привілейовані представники вищих класів. Письменник Стівен Сквібб відмічає, що Сьєрра – спадкоємець довгої лінії буржуазних теологів, які заробляють на абстрактному моралізаторстві, тому його метод – це викликати у глядача відчуття провини та водночас безпорадності [31]. Інше потенційне повідомлення його фотографій полягає в розрізненні між представленими маргіналізованими групами та глядачами. Останні усвідомлюють, що вони ніколи б не опинились на місці пригноблених, тому у сприйнятті має місце екзотизація, тобто погляд на експлуатованих не з позиції солідарності, а радше жалісливий домінуючий погляд на інших як на чужих. Прикметно, що Сьєрра каже: «Все, що вам [представникам першого світу] потрібно зробити, це вилетіти в Манілу чи Медельїн, щоб побачити наслідки нашого вибору. Коли ви мігруєте навпаки, відчуття домінатора, [...], ніколи не покидає вас» [24]. І дійсно, Сьєрра своїми акціями пропонує глядачу відчути власну прогресивність та уявну залученість у проблеми експлуатованих, але з позиції домінатора, людини, яка наділена вищими здатностями та кращим розумінням

поточної ситуації.

Таким чином, творчість Сантьяго Сьєрри демонструє зворотну сторону реляційного мистецтва. Бурріо, пропонуючи ідею мистецтва соціальної взаємодії, неопосередкованої капіталізмом, виключає цілком закономірну можливість відтворення ринкових відносин в реляційних мистецьких практиках. Однак, саме залучення аудиторії до твору може втілитись не у творчий взаємообмін, а у використання інших людей як матеріалу. Грант Кестер, вказує, що це стало можливим, зокрема завдяки текстуальній парадигмі, яку розвивали структуралісти та пост-структуралісти. Відкидаючи взаємопов'язаність позначника та референта у реальному світі, митці можуть привласнювати людські тіла та використовувати їх як знаки [32, с.62]. Сьєрра, експлуатуючи людей, означає їх як пасивних жертв капіталізму, у яких немає шансів на емансипацію навіть в рамках художнього твору. Так митець позиціонує власну творчість як критику капіталізму та інституту мистецтва, в дійсності репродукує неоліберальну систему та будує на цьому свій соціальний, символічний та матеріальний капітал, який дозволяє йому бути повноцінним актором в мистецькому полі. Мистецтво Сьєрри свідчить про катастрофу та замість того, щоб мобілізувати енергію суспільства для політичних змін, воно стверджує безвихідь та пропонує спостерігати та отримувати естетичну насолоду від нормалізації насильства.

РОЗДІЛ 3. ДІАЛОГІЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО ВИКОРИСТАННЯ У КУЛЬТУРНІЙ ІНДУСТРІЇ

3.1. Теорія діалогічного мистецтва

Мистецтвознавець Грант Кестер у праці “The One and The Many” пише, що реляційне мистецтво має текстовий характер, тобто передбачається, що соціальні взаємини визначає автор, аудиторія ж залишається споживачем. Через це Ніколя Бурріо не вносить у свій програмний текст арт-групи та митців, які надають глядачу справжню автономію. Кестер вказує, що критичність Бурріо та Бішоп стосовно художнього активізму, що зазвичай базується на співпраці зі спільнотами та ставить за мету пряме втручання у соціальну реальність, продиктоване «недовірою до глядача» [32, с.30-32].

Так Кестер пропонує концепцію «діалогічного мистецтва» та дає теоретичне підґрунтя для осмислення мистецтва на межі з активізмом. Важливо, що дослідник продовжує дискурс, який розпочала художниця та теоретикиня Сюзанна Лейсі. У 1992 р. у співавторстві з митцями та дослідниками Лейсі видала книгу “Mapping The Terrain: New Genre Public Art”, що була однією з перших спроб опису та концептуалізації соціально-ангажованого мистецтва. Авторка розрізняє паблік-арт, тобто мистецтво, що розташоване у громадському просторі та доступне до загального огляду, та паблік-арт нового типу. New Genre або новий жанр означає експерименти як з традиційними (живопис, скульптура), так і з нетрадиційними (інсталяція, перформанс, змішані медіа) медіумами. Лейсі вказує, що митці нового паблік-арту черпають ідеї з авангарду, але розвивають чутливість до аудиторії та соціальну стратегію [33, с.19-20].

Слово Public, що перекладається як публіка або публічний/громадський, підкреслює фокус на стосунках між аудиторію та художником. Однак дослідниця пише, що це мистецтво уточнює значення слова public та шукає відповідь на такі питання: «публічний – це опис місця, власності чи доступу? Це тема чи характеристика конкретної аудиторії? Це пояснює наміри художника чи інтереси глядачів?» [33, с.20]. Питання щодо мистецького статусу даних ініціатив, які Лейсі протиставляє «підпорядкуванню ремеслу», як мистецтво змін та трансформації, залишається відкритим.

Грант Кестер, пропонуючи свою відповідь, пише, що якщо авангард шокував глядача, намагався вивести його за межі усталеного світосприйняття, то сучасне діалогічне мистецтво передбачає тривалий процес налагодження комунікації, а відтак тривалий, а не миттєвий, естетичний досвід [34, с. 2-3].

Мистецтвознавець вказує, що ідея публічної сфери філософа Юргена Габермаса стала важливим джерелом діалогічної моделі мистецтва. Ця ідея передбачає взаємодію, у якій соціальні та матеріальні відмінності виносяться за дужки, і центром дискусії стають чисті аргументи. Результатом розмови стає не універсальне рішення, а взаємне тимчасове розуміння необхідне для прийняття подальших рішень. Для того, щоб така публічна сфера могла реалізуватись, усі учасники мають дотримуватись певних правил, щоб не допустити типових для повсякденного життя нерівності та примусу, які заважають порозумінню. Отже, кожен зможе взяти участь у дискусії, висловити свої погляди, бажання та потреби і підважувати тези інших [34, с. 4].

Хоча Кестер не позиціонує діалогічні проєкти як такі, що мають ілюструвати концепцію Габермаса, він підкреслює, що ідея публічної сфери допомагає краще зрозуміти дані мистецькі практики. Діалогічна

естетика розглядає митця не як «зразкового буржуазного суб'єкта», індивідуалістичну автономну фігуру, а як відкрити, готову слухати, приймаючи власну залежність та взаємну вразливість людину [34, с.5].

Також дослідник піддає сумніву необхідність перемоги найвагомішого аргументу у ході дискусії, адже це передбачає наявність чітких та універсальних критеріїв, розрізнення риторичних прийомів, опертя на розум. Натомість Кестер запозичає поняття зв'язаного пізнання (*connected knowing*), що значить форму знання, яке базується не на суперечливих аргументах, а на режимі розмови, у якій кожен намагається ототожнити себе з поглядами інших. Перша необхідна умова – це увага до соціальної приналежності та контексту, які впливають на позиції та дії інших. Так те чи інше твердження аналізується відповідно до матеріальних умов мовця, що передбачає, зокрема, і визнання нерівності, що у Габермаса зумисно ігнорується. Інша важлива умова вимагає емпатичної ідентифікації, тобто у комунікації не так важливо продемонструвати власне «я», як емпатично чути, відчувати та розуміти інших. Так слухання постає як активний процес, складніший за тиху згоду чи незгоду з почутим [34, с.6].

Важливо, що розташування такого обміну у рамках мистецьких практик потрібне для того, щоб відокремити його від повсякденного спілкування і у такий спосіб сприяти відкритості та відмежуванню від протоколів нормативного соціального обміну. Так створюється ситуація більш рефлексивної, перформативної та експериментальної роботи з ідентичністю [32, с.28].

Мистецтвознавець використовує діалогічну модель для аналізу реляційного мистецтва (зокрема, розглядаючи роботи Френсіс Аліс та Сантьяго Сьєрри), та здебільшого для колаборативних та активістських проєктів, представлених арт-групами Park Fiction, Superflex, Ala Plastica,

Dialogue та іншими. Ми зосередимось на дослідженні ініціатив “Supergas” та “Guarana Power” данської групи Superflex.

Грант Кестер, на відміну від Бурріо, не виключає зі свого огляду проєкти, які демонструють обмеження та зворотні сторони діалогічної естетики, тому, зокрема діяльність Суперфлекс він розглядає критично. Однак, переважно цей аналіз є соціологічним, а не естетичним. Клер Бішоп зазначає, що увага соціально-ангажованих митців до участі та соціальної організації вимагає прочитання з використанням термінології соціальних наук, що фактично виключає таке мистецтво з арт-критики, адже воно оцінюється відповідно до етичних принципів, а не з огляду на естетичну цінність [2, с.7, 23]. Такий зсув у критиці імпліцитно (а інколи і відкрито) знецінює естетичний досвід як меншовартісний у порівнянні з реальною користю, принесеною тим чи іншим проєктом. Та водночас, соціальні досягнення арт-проєктів ніколи не порівнюються з не мистецькими соціальними проєктами, які, частіше за все, досягають значно кращих результатів. Навпаки, соціально-ангажовані ініціативи порівнюються з більш традиційними мистецькими практиками та оцінюються вище відповідно до практичної спрямованості (якої насправді не достатньо, щоб бути оціненою відносно не артистичних соціальних проєктів)[2, с.19].

3.2. Інкорпорація мистецтва культурною індустрією на прикладі проєктів арт-групи Superflex

Проєкт Supergas початково розгорнувся у Танзанії у 1997 р. Згодом, відбувалися спроби (не завжди успішні) втілити проєкт у Тайланді, Занзібарі, Камбоджі та Мексиці. Співпрацюючи з європейськими та

африканськими інженерами, Суперфлекс розробили та продали доступний генератор газу, який перероблює людські та тваринні відходи на газове паливо [Додаток 5] [32, с.125].

Робота Guarana Power мала місце у 2003 р. у Бразилії. Тоді Суперфлекс співпрацювали з місцевими фермерами, що вирощували гуарану, для створення власного напою з цієї ягоди під назвою «Сила гуарани». Це було відповіддю на діяльність корпорацій-монополістів Pepsi та AmBev (прикметно, що на сайті Суперфлекс назви компанії закриті), які знизили закупівельну ціну ягоди на 80%, а споживчу вартість підняли [32, с.126,131; 35]. Проєкт був показаний, до прикладу, на Венеційській Бієнале 2003 р. та на Бієнале Сан-Пауло у 2006 р [Додаток 6] [32, с.126,131; 35].

Не дивлячись на те, що діяльність Суперфлекс має виразну схожість з роботою недержавних організації (далі – НДО), що працюють з «безправними» громадами та намагаються покращити їхній стан, арт-група відмежовує себе від подібних ініціатив. Суперфлекс кажуть, що типові організації надання допомоги роблять, зокрема африканців, пасивними та залежними від західних донорів, які підвищують якість життя «реципієнтів» відповідно до європейських цінностей та норм, не враховуючи місцевий контекст. Так, в оглядах практики Суперфлекс означаються як «складна комбінація арт-активізму, “етичного” капіталізму, і розвитку нових екологічних технологій» [32, с.127].

Критикуючи дії НДО як такі, що пригнічують креативність та ініціативу, Суперфлекс наголошує на важливості дотримання ринкових стандартів у їхніх проєктах. Расмус Нільсен, один з членів групи, пояснює, що це не прояв симпатії до корпорацій, а спроба уникнути відносин донор-реципієнт. Наприклад, Суперфлекс наголошує на продажі газового генератора танзанійцям, втягуючи їх у ринкову операцію, яка мала б

активувати дух підприємництва [32, с.127]. Кестер підкреслює, що так група наївно ігнорує ідеологічне навантаження ринкових відносин та стверджує, що їх можна легко використовувати у власних цілях. Симптоматично, що данська арт-група субсидується однією з найщедріших держав загального добробуту (welfare state) в Європі, яка заохочує підприємництво серед африканців та прагне подолати віктимізацію [32, с.129].

У офіційному звіті про культурну та бізнес політику Данії, що виданий у 2000 р., основною ціллю проголошується тісна взаємодія між культурою та бізнесом. Важливо, що культура, креативність, мистецтво та розваги у цьому документі синонімічні. Взаємопроникнення культури та бізнесу обґрунтовується наступними тезами: 1) культура вже є величезною індустрією, а інтернаціональна торгівля нею виросла до 387 мільйонів доларів (на 1998 р.), тож данська культурна індустрія також має потенціал; 2) такі компетенції світу культури як винахідливість, креативність, вміння скласти наратив слугують «цінними ресурсами» та «конкурентними параметрами» для бізнесу та промисловості; 3) культура та мистецтво – важливі інструменти регіональної конкуренції та залучення працівників, туристів та інвестицій [36, с.6]. Клер Бішоп, аналізуючи подібну програму культурної політики у Великій Британії, пише, що проголошувана ціль «розкрити креативний потенціал кожного» слугує не для більшого соціального добробуту, а щоб створити майбутнє покоління креативних працівників, навички яких будуть актуальними і у галузі культури, і у бізнесі [2, с.15]. Така політика спрямована на те, щоб привити цінності індивідуалізації, яку пов'язують з творчістю та здатністю бути підприємливим, будувати власний бренд, бути готовим ризикувати та приймати самоексплуатацію. Соціолог Ендрю Росс стверджує, що митець став прикладом для робочої сили «без коміря» (No Collar workforce):

художник схильний до гнучкості (працює від проєкту до проєкту, а не стабільно) і також готовий до жертвовної праці (може приймати менше грошей в обмін на відносну свободу). Так утопічний заклик Бойса до суспільного співтворення перетворюється на заклик до бізнесу: дискурс креативності використовується владними елітами у контексті підприємницької ініціативності та призводить до розмивання поняття креативності та мистецтва. У цій ситуації мистецтво позбавляється критичності до ідеології, інструменталізується та підпорядковується кількісним показникам економіки [2, с.16].

У даному контексті слід взяти до уваги критику культурної індустрії, здійсненої Теодором Адорно та Максом Горкгаймером у «Діалектиці просвітництва» 1947 року. Дослідник Крістіан Лотц, аналізуючи розділ присвячений культурній індустрії у вищезгаданій праці, вказує, що філософи протиставляють її справжній культурі. У німецькій традиції слово культура (Kultur) пов'язане з культивацією, тобто процесом, що допомагає чомусь виявити його сутність. Так особистість може стати вільною лише в умовах, які допомагають їй розвивати її внутрішні можливості. Через об'єкт своєї критики, культурну індустрію, Адорно та Горкгаймер вказують, що справжня культура у сенсі виховання (Bildung) може зробити людину вільною. Мистецька та естетична діяльність, які у німецькій традиції, заперечують орієнтацію на науку, засновані на автономії, спонтанності та критиці (дистанції). Відповідно, цілком зрозуміло чому Адорно протиставляє культуру саме адміністрації, а не цивілізації (як у англо-американській традиції). Окрім цього, філософи протиставляють культуру капіталу, адже культура перетворена на індустрію намагається позбутися автономії, спонтанності та критиці та утвердити «псевдоіндивідуальність» [37, с.975-6].

У працях Дьйордя Лукача, які були важливими для Франкфуртської

школи, культура осмислюється через розширення Марксової концепції товару та комодифікації. Лукач вказує, що комодифікацію можна також розуміти як реіфікацію (уречевлення), яка може бути поширена на всю соціальну реальність, включаючи мистецтво, мову, політику тощо. У Адорно та Горкгаймера культура аналізується у цьому значенні, тобто не як вмістилище різних вірувань та знань про суспільство (надбудова над економічним базисом), а як вагома сила, що впливає на всю систему. Тож, культуріндустрія постає як один з засобів самопізнання соціуму, за допомогою якого капіталістичне суспільство самовідтворюється [37, с.977].

Переосмислюючи епістемологічне поняття схематизм, введене Іммануїлом Кантом, філософи надають йому соціально-матеріальне значення та означають схематизм як спосіб встановлення єдності у пізнанні реальності. Так культурна індустрія формує та відображає знання, яке капіталістичне суспільство мусить мати про себе, а також цензурує те, що можна мислити і відчувати по відношенню до цього світу. Культурна індустрія відтворює суспільство за принципами однаковості, повторюваності, інструментальності, афірмації, порожніх бажань та простоти [37, с. 978-9].

Однаковість допомагає утвердитись формі вартості (value form), тобто абстракції, що встановлює універсальну обмінність усього з усім, – поняття, що сформулював Карл Маркс. Так абстрактна праця та вартість стають універсальною формою, яку набуває вся діяльність у капіталістичних умовах. Культурна індустрія, яка відтворює цю структуру однаковості, виробляє не тільки продукти, а й горизонт значень, необхідний для капіталістичного виробництва, та виключає автономні та спонтанні продукти. З однаковості виходить і категорія повторюваності, яка перешкоджає виникненню новизни: продукти культурної індустрії не

можуть виходити з межі схеми, мають бути повторюваними [37, с.980-1].

Особливо актуальною для нашого дослідження є наступна категорія: інструментальність. Культуріндустрія не допускає вироблення речей або здійснення дій заради реалізації своїх внутрішніх якостей, натомість усе має відповідати вимогам корисності та ефективності, вписуватись у контекст продуктивності виробництва та капіталу. У ситуації загального підпорядкування праці та життя абстракції вартості (будь-яка праця та будь-яке життя має свою ціну), все, що створюють люди, має слугувати одній меті: збільшення багатства, самореференційного зростання капіталу. Так культурна індустрія діє в рамках позитивістської парадигми, де місця для трансцендентності, раніше закладеної в мистецтво, немає [37, с.981-2].

Згадані проєкти групи Суперфлекс також є частиною цього процесу. Кестер зазначає, що ініціатива Supergas представляє позицію, у якій причиною бідності в Африці є пасивність та відсутність кретивності у африканців, а не згубні економічні реформи Світового банку і МВФ, брак ресурсів та борги [32, с. 129]. Водночас подібні проєкти зміщують фокус з системних проблем і необхідності їх вирішувати на системному рівні, на приватні ініціативи, що зрештою не призводить до вагомих змін, а сприяє адаптації до системи. Так Суперфлекс відтворює логіку неолібералізму та нав'язує зручні для цієї системи уявлення про те як суспільство має функціонувати та сприймати себе. Прикметно, що позиція арт-групи по відношенню до танзанійців (а в "Guarana Power" бразильців) нагадує позицію такого собі вчителя бізнесу, який розповідає та показує ще не освіченим та невмілим учням як бути підприємливими та добре вписуватись у ринкові відносини. Кестер вказує, що група втілює один із головних принципів політики структурної перебудови: потрібно зробити одержувачів допомоги більш схожими на «нас», буржуазних суб'єктів, які вміють правильно самореалізуватись. Прикметно, що арт-група, діючи у

різних середовищах, опирається на одні і ті ж уявлення та пропонує типовий набір креативних рішень, які однаково накладаються на кожне місце практики [22, с.135]. Так проєкт Supergas був ідентичним у п'ятьох різних країнах, а Guarana Power також виходить з логіки навчання бізнесу та зрештою результує у створенні товару.

Типові НДО дуже обмежено працюють з локальним контекстом, зазвичай мають заздалегідь визначений набір технічних і адміністративних рішень. Як наслідок, місцеві спільноти переймають основну логіку програм «виправлення» та нав'язану їм ззовні парадигму розвитку. Водночас партисипативні проєкти, на кшталт, Суперфлекс, залучають до участі інших радше символічно, не дозволяючи суттєво вплинути на рішення, прийняті на вищому щаблі влади. У даному випадку, ідеї, які просуває арт-група, розроблені в першу чергу данською державою. Така модель взаємодії працює на досягнення консенсусу та зміцнення існуючих владних відносин, адже не допускає прояву місцевих особливостей, які можуть вступати в конфлікт з насаджуваною парадигмою [32, с. 136-7].

Таким чином, Суперфлекс відповідають принципам культуріндустрії: арт-група діє схематично, пропонуючи як учасникам своїх проєктів, так і аудиторії уявлення про світ, засноване на капіталістичних цінностях підприємництва та креативності, вміння підлаштуватись під систему і функціонувати як повноцінний суб'єкт ринкових відносин, що зрештою ретранслює неоліберальний дискурс; окреслені цілі і шляхи їх досягнення Суперфлюкс застосовує до різних контекстів, що направлено на досягнення однаковості та заперечення новизни; арт-група (як і багато інших соціально-ангажованих проєктів) використовується державою, ціль якої об'єднати культуру, мистецтво, розваги і бізнес заради подальшого зростання грошового обороту – так

заперечуються будь-які дії, і особливо автономне мистецтво, яке створюється не заради означених (або ж без будь-яких практичних) цілей.

ВИСНОВКИ

У підрозділі 1.1. ми дали коротку довідку становлення соціально-орієнтованого мистецтва. Було висвітлено, що авангард став першим напрямком у мистецтві, який радикально змінив традиційні відсторонені способи взаємодії з мистецтвом на більш активні, залучив до цього процесу широку та різноманітну аудиторію, а також запропонував ідею ліквідацію меж між мистецтвом та життям, і тому розглядав художній процес відповідно до політичної візії. Також було викладено та розібрано концепцію соціальної скульптури Йозефа Бойса і її вплив на соціально-орієнтоване мистецтво від 1990-х. Визначено, що у даній концепції мистецтво, політика та інша людська діяльність є складовими глобального соціального мистецького твору, до створення якого може і має долучитись кожен шляхом розкриття власної креативності. У підрозділі 1.2. досліджені формальні особливості твору соціально-ангажованого мистецтва, такі як відкритість до гетерономного світу, партисипація аудиторії та незавершеність і відкритість до змін, у відповідності до цілей та ідей даного напрямку, які сформулював, зокрема Ніколя Бурріо. Показано як ці особливості, пов'язані з такими проблемними аспектами даного напрямку в мистецтві як втрата автономії, розчинення меж між політикою та естетикою, інструменталізація мистецтва.

У підрозділі 2.1. здійснено критичний огляд творчості одного з класиків соціально-орієнтованого мистецтва Рікріта Тіраванії у контексті теорії етичного повороту Жака Рансьєра. Виявлено, що подібне мистецтво схильне створювати простори консенсусу на протипагу утвердженню дійсно демократичних моделей взаємодії. У підрозділі 2.2. показано, як творча діяльність Сантьяго Сьєрри втілює неоліберальну естетику та функціонує як мистецтво свідчення катастрофи за Рансьєром, що не може бути критикою капіталізму, а є лише його афірмацією.

У підрозділі 3.1. розглянуті теоретичні засади діалогічного мистецтва, сформульовані Грантом Кестером та Сюзанною Лейсі, що обґрунтовують можливість і спосіб поєднання активізму та мистецтва. У підрозділі 3.2. на прикладів проєктів Superflux показано як держави перетворюють ідеї Бойса на спосіб збагачення та задоволення широкого спектру потреб, не пов'язаних з мистецтвом або соціальним розвитком, а радше з культурною індустрією, мета якої відтворювати уявлення капіталістичного суспільства про себе.

На наш погляд, робота вимагає подальшої розробки, адже обрана тема є доволі широкою і у межах даної роботи важко включити низку не означених питань, зокрема потрібен додатковий аналіз відповідності результатів, досягнутих соціально-орієнтованими митцями, з декламованими цілями. Однак, в рамках невеликого дослідження ми досягнули поставленої мети та дослідили феномен соціально-орієнтованого мистецтва, визначили його характерні формальні та концептуальні особливості. Окрім цього, вдалося критично осмислити як сам напрямок у контексті сучасного мистецтва, так і конкретні соціально-ангажовані артистичні проєкти та практики.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Asomatos C. The social turn: artistic legitimacy and the origins of politicisation. Glasgow, 2020. 214 p.
2. Bishop C. Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship. Brooklyn, NY : Verso Books, 2012. 383 p.
3. Situationist International Movement Overview. *The Art Story*. URL: <https://www.theartstory.org/movement/situationist-international/> (date of access: 20.05.2023).
4. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.
5. Berg K. Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists. *The Art of Direct Action*. Berlin, 2019. P. 1–41.
6. Jordan C. M. Joseph Beuys and Social Sculpture in the United States : dissertation. New York, 2017. 395 p.
7. Gyrody A. ‘Object into Action and Action into Object’: Joseph Beuys and the Political Work of Social Sculpture. Los Angeles, 2017. 292 p.
8. Joseph Beuys’ Ambitious Plan To Plant 7000 Oaks. Public Delivery. URL: <https://publicdelivery.org/joseph-beuys-7000-oaks/> (date of access: 03.05.2023).
9. Cara Jordan C. The Evolution of Social Sculpture in the United States: Joseph Beuys and the Work of Suzanne Lacy and Rick Lowe. *Public Art Dialogue*. 2013. Vol. 3, no. 2. P. 144–167.
10. Friedman K. TWELVE FLUXUS IDEAS. *The Radical Designist*. 2007. P.1–27. URL: http://unidcom.iade.pt/radicaldesignist/wp-content/uploads/2015/07/001_07.pdf (date of access: 03.05.2023).

11. Beuys J. I Am Searching for Field Character. *Participation (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge, Massachusetts, 2006. P. 125–126.
12. JOSEPH BEUYS. Avalanche newspaper. 1974. P. 5–7. URL: https://www.eai.org/user_files/supporting_documents/beuys_dialogue.pdf (date of access: 03.05.2023).
13. Buchloh B. H. BEUYS: THE TWILIGHT OF THE IDOL. *Artforum*. 1980. Vol. 18, no. 5. URL: <https://www.artforum.com/print/198001/beuys-the-twilight-of-the-idol-35846> (date of access: 02.05.2023).
14. Klasen I. Rather No Art than Socialist Realism: Adorno, Beckett and Brecht. *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*. 3 volume set. 1038th ed. California, 2018. P. 1024 – 1036.
15. Hulatt O. H. On Ideology, Aesthetics, and Critique. *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*. 3 volume set. 1133rd ed. California, 2018. P. 1119 – 1333.
16. Eco U. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts : HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1989. 160 p.
17. Goldberg R. *Performance art: From futurism to the present*. 3rd ed. London : Thames & Hudson, 2011. 256 p.
18. Impulse Buy? What Happens When Performance Art Goes Up For Sale. *ELEPHANT*. URL: <https://elephant.art/impulse-buy-what-happens-when-performance-art-goes-up-for-sale/> (date of access: 29.05.2023).
19. Бюргер П. Теория авангарда. Москва : V-A-C pres, 2014. 200 с.
20. Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*. 2004. Vol. 110. P. 51–79.
21. Tiravanija R. No Ghosts in the Wall. *Participation (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge, Massachusetts, 2006. P. 149–153.

22. Рансьер Ж. Неудовлетворенность эстетикой. *Разделяя чувственное*. Санкт-Петербург, 2007. С. 47–135.
23. Йоргенсен М. В., Филлипс Л. Дж. Ф. Дискурс-анализ. Теория и метод. Харьков : Гуманитарный центр, 2008. 352 с.
24. Kim E. Neoliberal Aesthetics: 250 cm Line Tattooed on 6 Paid People. *Lateral Journal of the Cultural Studies Association*. 2015. No. 4.
25. Manchester E. 160 cm Line Tattooed on 4 People El Gallo Arte Contemporáneo. Salamanca, Spain. December 2000. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852>(date of access: 12.05.2023).
26. Santiago Sierra. *Santiago Sierra*. URL: https://www.santiago-sierra.com/index_1024.php(date of access: 13.05.2023).
27. Bacal E. Art Work: Santiago Sierra and the Socio- Aesthetics of Production. *Shift Graduate Journal of Visual and Material Culture*. 2013. No. 6. P. 1–17.
28. Santiago Sierra's Profile. *Limna*. URL: <https://limna.app.link/pUbsiSGGcAb> (date of access: 14.05.2023).
29. Marina Abramovic's Profile. *Limna*. URL: <https://limna.app.link/PNzL3IGtPzb> (date of access: 13.05.2023).
30. Jeffries S. The man who loves to wind up the art world. *the Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/oct/11/art.artsfeatures> (date of access: 13.05.2023).
31. Squibb S. Santiago Sierra's. *e-flux*. URL: <https://www.e-flux.com/criticism/233786/santiago-sierra-s-no-global-tour> (date of access: 14.05.2023).

32. Kester G. H. *One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press, 2011. 320 p.
33. *Mapping the terrain: New genre public art* / ed. by L. Suzanne. Seattle, Wash : Bay Press, 1995. 293 p.
34. Kester G. *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*[. *Theory in Contemporary Art Since 1985*. 2005. URL:
http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf(date of access: 14.05.2023).
35. Guaraná Power. *Superflex*. URL:
https://superflex.net/works/guarana_power(date of access: 18.05.2023).
36. Denmark's Creative Potential. Culture and Business Policy Report 2000. Copenhagen, 2001. 136 p. URL:
https://kum.dk/fileadmin/_kum/5_Publikationer/2000/Denmarks_Creative_Potential.pdf(date of access: 18.05.2023).
37. Lotz C. The Culture Industry. *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*. California, 2018. P. 973–988.

ДОДАТКИ:

Додаток 1: робота “7000 оакс” Й. Бойса, в рамках documenta 7, Кассель.

Рис.1

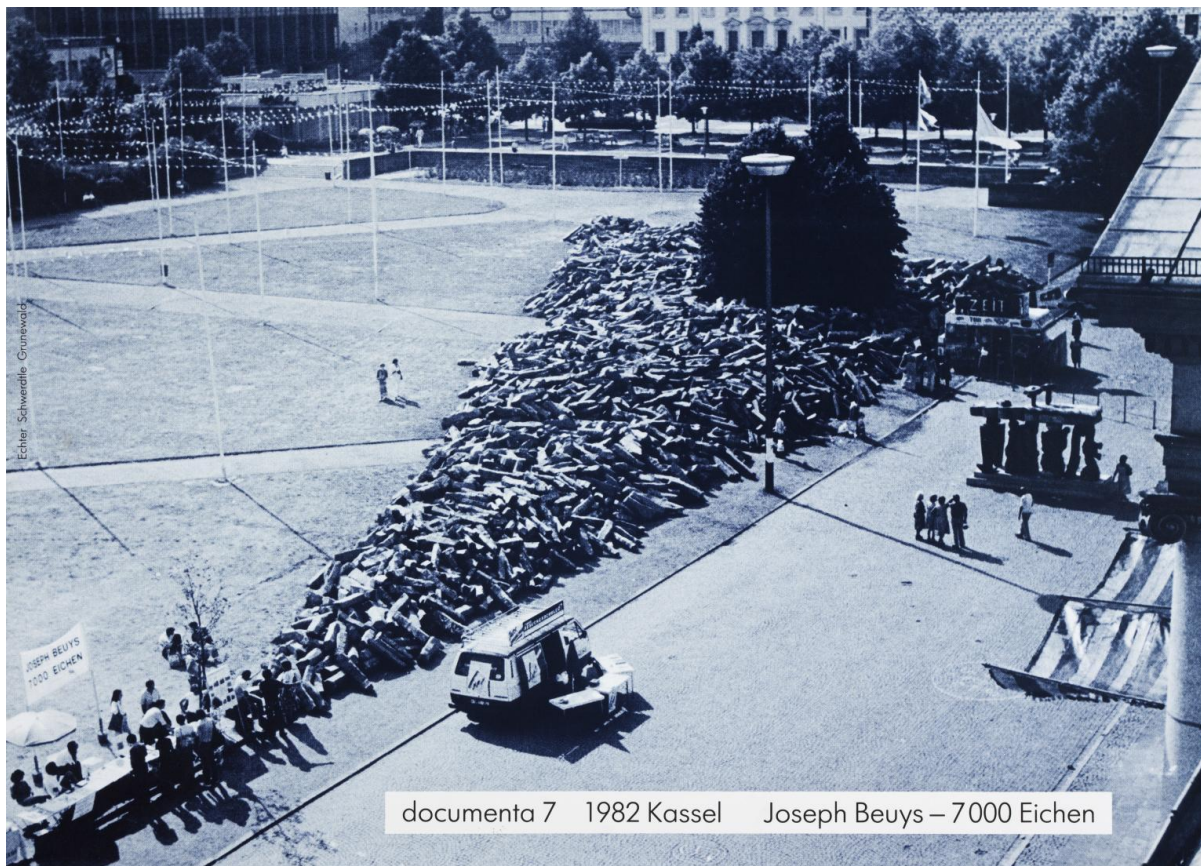


Рис. 2



Додаток 2: виставка “Untitled (Free)” Р.Тіраванії, 1992 р., Галерея 303, Нью-Йорк.

Рис. 1



Рис. 2



*Додаток 3: работа “Untitled (Tomorrow is another day)” 1996 р., музей
Kölnischer Kunstverein, Кельн.*



Додаток 4: акція “250 Cm Line Tattooed on 6 Paid People” С.Сьєрри, 1999 р., Куба.



Додаток 5: проєкт “Supergas” групи “Superflex”, 1999-сьогодні, Танзанія, Тайланд, Камбоджа, Занзібар, Мексика.

Рис 1.



Рис 2.



Додаток 6: документація проєкту “Guarana Power”, 2003 р.,Бразилія;
проєкт “Guaraná Power Factory”, 2003 р., Венеційська Бієнале.

Рис 1.



Рис. 2.

