

УДК 7.036

С.О. Дмитриева

«Локальное» в выставочных арт-проектах

Аннотация:

В художественной культуре всё большее место занимают периодические выставочные проекты, организаторы которых обращаются к актуальным темам современного общества. Одной из таких тем, особенно остро вставших перед организаторами выставок, в том числе российских, является проблема интерпретации «локального» (традиционного национального искусства, местного сообщества, исторического контекста) в рамках интернациональных выставочных арт-проектов.

Ключевые слова: международная выставка, биеннале, современные арт-практики, куратор, локальное искусство, художественное сообщество

Об авторе: Дмитриева Светлана Олеговна, кандидат искусствоведения, Государственный университет «Дубна», доцент кафедры социологии и гуманитарных наук факультета социальных и гуманитарных наук, эл. почта: ru-ds@list.ru.

Проблема интерпретации понятия «локальное» в искусстве актуальна для организаторов выставочных проектов, представляющих художественное творчество национальных государств, регионов или городов и особый интерес вызывает в России. Первая причина интереса к данной теме – историческая: выставочные проекты генетически восходят к презентации вариативности локальных практик. Самый ранний из арт-проектов – венецианская биеннале – появилась ещё в конце XIX века как аналог всемирной промышленной выставки и унаследовала от предшественницы общий структурный принцип – каждая страна имеет национальный павильон, где демонстрирует «достижения» своего изобразительного искусства.

Вторая причина интереса организаторов выставочных проектов современного искусства к интерпретации категории «локальное» связана с развитием кураторских практик, отделившихся начиная с 1960-х годов от официальной институции музея. Индивидуальное и коллективное кураторство развивалось параллельно глобализационному процессу, а также изменениям средств выражения (media), границ и тем самого искусства. Одной из таких тем является проблема соотношения глобального и локального мира современной культуры.

Если говорить о современности XXI века, то можно выделить ещё одну причину. Теоретик искусства Хэл Фостер заметил, что сегодня понятие «искусство» все больше заменяется словосочетанием «художественные практики», которое подразумевает исследование уже существующих событий искусства, философии, истории, политики [15]. Х. Фостер называет эту тенденцию архивным импульсом, благодаря которому художник работает с уже существующими образами. Поскольку зачастую многие произведения сегодня создаются специально для конкретного выставочного проекта, уже на месте его проведения художник имеет дело с источниками, принадлежащими конкретному локальному контексту.

Сегодня насчитывается около 200 периодических выставочных проектов современного искусства, около 140 биеннале, некоторые из которых (например, венецианская биеннале) благодаря количеству представленных работ превышают возможности восприятия посетителей. Поэтому, не претендуя на полный охват материала, попытаемся выделить основные варианты трактовки категории «локального» кураторами и авторами проектов современного искусства.

Наиболее простое и часто встречающееся решение проблемы – интерпретация локального искусства как одного из вариантов глобального. Подобный подход как нельзя лучше соответствует формату биеннале как социально-политическому мероприятию, где освоение языка современного искусства воспринимается как переход страны к статусу современности. Действительно, медиа современного искусства сегодня можно увидеть в самых

разных уголках земного шара, а организация биеннале в неевропейской стране приравнивается к свидетельству о её готовности принять европейскую систему ценностей. Когда на венецианской биеннале 1995 г. «золотой лев» неожиданно для публики и критики был отдан египетским художникам, жюри обосновало свой выбор именно с точки зрения социально-политического, статусного подхода: «приз выдаётся за то, что страна поощряет использование художниками постмодернистского языка» [3, с. 44]. Более того, поскольку часть направлений современного художественного творчества имеет ярко выраженный эпатажный характер, включение подобных работ в биеннале служит проверкой готовности страны к либеральной (с точки зрения европейцев) внутренней политике. Например, финансирование биеннале на Кубе в 2003 г. было сразу же приостановлено из-за вмешательства цензуры [3, с. 50], Манифеста в Санкт-Петербурге (2014 г.) была проведена только благодаря усилиям и статусу западного куратора, тогда как художественное сообщество было настроено на бойкот выставочного проекта в связи с политикой России [18, с. 218]. Теоретические основы желания представить локальное искусство даже как более чистый вариант европейского художественного языка обоснованы историком искусства, художественным критиком Дэвидом Джозеллитом. Д. Джозеллит интерпретирует понятие «интернациональный стиль» современного искусства как рамку потенциального роста [7]. Этот стиль развился на базе, прежде всего, концептуализма, соответственно основные элементы его языка – предложение, документ, реди-мейд. Поэтому современные выставочные проекты зачастую впускают в себя только то искусство, которое проходит барьер интернационального стиля.

Второй, в чём-то противоположный, но не менее распространённый и исторически даже более ранний подход, заключается в интерпретации локального как экзотического. Этот подход был перенесён в венецианскую биеннале из всемирной промышленной выставки, для которой был характерен акцент на этнографическом, например, русские павильоны XIX века строились в подчёркнуто неорусском стиле. Этот вариант трактовки локального искусства в какой-то мере объясняет критерии оценки работ и на художественной биеннале – единственным русским художником, получившим в Венеции высшую индивидуальную награду, стал Борис Кустодиев в 1907 году [12, с. 152]. Ключевым событием в рамках данного подхода явилась парижская выставка Жана-Юбера Мартена 1989 г. «Маги земли», вызвавшая острую полемику и резкую критику художественного сообщества, продолжающуюся и сегодня (в 2014 г. был организован проект «Маги земли»: возвращение к легендарной выставке», включающий выставку-оммаж, выпуск книги и конференцию [8]). Вместе с произведениями современного искусства, средством выражения которых стал язык «интернационального стиля», на выставке 1989 г. были показаны артефакты локальных культур Африки, Австралии, Новой Зеландии, островов Тихоокеанского бассейна, такие как маски индейцев, костюмы и предметы практики вуду и т.д. Однако поскольку кураторы никак не задали интерпретацию подобных артефактов, они воспринимались как чужеродная экзотика, выставленная к тому же в нехарактерной для них среде так называемого белого куба – безэмоциональной, нейтральной стерильной музейной оболочке, созданной для восприятия европейского модернистского искусства. Основная критика проекта связана с трактовкой подобного кураторского подхода как возобновления колониальной политики Европы. Интересно, что куратор проекта «Маги земли» претендовал на изменение не только понятия «искусство», но и понятия «современное» – современное не с точки зрения медиа и актуальности тем, а как присутствующее в настоящий момент времени в разных уголках земного шара [11, с. 184].

Впоследствии включение локального традиционного искусства в мега-выставочные проекты, наоборот, стало результатом боязни стать мишенью «постколониальной критики», то есть обвинений в неоколониальной природе идейных направлений и практик западного художественного сообщества. Например, содержание экспозиции основного павильона 55 венецианской биеннале 2013 г. в Арсенале было охарактеризовано самими кураторами с точки зрения стремления к политкорректности: «мы, европейцы, не хотим, чтобы они (народы развивающихся стран – С.Д.) стали жертвой академического снобизма и интеллектуальной дискриминации» [14, с. 118]. В результате на 55 биеннале в едином пространстве были выставлены не только произведения профессиональных художников, но и образцы декоративно-прикладного искусства различных традиционных культур, настоящие ритуальные

объекты, даже рисунки, сделанные в середине XIX века аборигенами Соломоновых островов, впервые взявшими в руки карандаш. Особенность трактовки локального искусства как экзотики в том, что в этом случае искусство рассматривается, прежде всего, с точки зрения рекреационной функции, а проект рассчитан на тесную взаимосвязь с маркетинговыми технологиями. К сожалению, именно этот этнографический подход, интерпретирующий локальное как развлекательную экзотику, часто лежит в основе фестивально-выставочных мероприятий, рассчитанных на продвижение русской культуры.

Наконец, третий способ работы с понятием «локального» предполагает выстраивание кураторами арт-проектов более-менее острого диалога с местным контекстом. Этот подход может проявляться в разных вариантах. Один из них – выявление специфики «гения места» проведения проекта или создание сайт-специфичных работ. Подобный вариант связан с возникновением на рубеже XX-XXI вв. практики «кураторского исследования», когда для проекта (например, биеннале) специально приглашается иностранный куратор, который обязан прожить около двух лет в новом для него месте и социальном окружении и потом интерпретировать свой опыт в рамках выставки. В результате могут возникнуть как удачные, так и не удачные попытки выстроить диалог с локусом. Так, например, в ряду попыток кураторов стамбульской биеннале найти взаимодействие с местным историческим и современным контекстом, неудачным оказалось решение кураторов выставок 1995 и 2001 гг. разместить экспозицию в храмах расцвета Византийской империи (храме св. Ирины), и, напротив, удачным – проект 2007 г., размещённый прямо на действующем вещевом рынке [11, с. 143-144].

Отметим, что тема диалога с локальным на мега-выставках чаще находит своё место не в национальных павильонах биеннале, отражающих «достижения» искусства отдельных стран, а среди умножившихся за последнее время проектах параллельных программ. Так, на уже упоминавшейся 55 венецианской биеннале 2013 г., кураторы азербайджанского павильона оформили экспозицию как традиционную презентацию национального искусства, тогда как содержание параллельной программы «Современное искусство Азербайджана и соседних стран» (проект «Любит-не-любит») было основано на диалогически остром содержании. В этом павильоне использовали те же традиционные орнаментальные темы, однако не в качестве образцов национальной экзотики, а как основу для размышления на тему о трансформации национального колорита в процессе стремительной архитектурной и культурной модернизации (национальные орнаменты в современных простых архитектурных материалах, работа Ф. Мошири «Киоск диковинок» – торговый лоток, на котором выставлены национальные коврики с вышитыми на них глянцевыми обложками журналов) [5, с. 117].

Задача выстраивания диалога с локальным характерна также для двух наиболее известных европейских выставочных проектов Документы (один раз в пять лет проходит в немецком городе Касселе) и Манифесты. Так, цель Документы XI, организованной под руководством куратора нигерийского происхождения Окви Энвейзора, состояла согласно официальному заявлению в «обмене между областями искусства, к которым относится *documenta*, и другими областями и местами» [9]. В результате сама художественная выставка стала лишь итогом проекта из «пяти платформ», четыре предшествующие платформы представляли собой процесс коммуникации специалистов – социологов, философов, системных аналитиков, политологов, причём за пределами традиционного для Документы Касселя – в Вене, Берлине, Нью-Дели, Санта-Лусии и в Логосе [10]. В 1990-х гг. идея диалога с локальным была заложена в основу ещё одного значительного периодического выставочного проекта – Манифесты. Эта выставка презентует себя как принципиально новый тип биеннале – панъевропейский и номадический – то есть кочующий из города в город. Иностранный куратор должен каждый раз задавать свою концепцию диалога с локальной городской средой. Причём сам проект превращается в протяжённый по времени контакт с местным сообществом – «100 дней, 100 ночей» Манифесты, который участники должны прожить вместе.

В последнее время интересные версии диалога с локальным служат не только основой построения мега-выставок, но и небольших тематических проектов, осмысляющих диалог с конкретным регионом, часто в рамках «деколониальной критики». Например, в проекте «Indian Highway» (в 2009 г. выставка проведена в Лондоне, в 2011 г. – в Риме) английские кураторы не

ограничились выстраиванием собственной версии диалога, но дали возможность высказаться и локальному искусству – внутри выставки существовал отдел, кураторами которого выступали индийские художники [1]. Другой проект итальянского куратора Ф. Манакорда «Субконтинент» посвящён самому процессу восприятия локального как чужого – он представил на экспозиции документацию самого процесса своего кураторского исследования [11, с. 207].

Обращение к диалогу с локальным контекстом обусловлено, кроме того, общим направлением развития современного искусства, которое всё больше обращается к развёрнутым во времени социальным практикам, взаимодействию различных социальных групп, созданию «случайных» художественно-зрительских сообществ. Историк и теоретик искусства Грант Кестер в книге «Фрагменты бесед: коммуникация и сообщество в современном искусстве» (2004) [19] вводит понятие «диалогическое искусство» как характеристику современного художественного творчества, противостоящую капиталистической атомизации социума [2]. Действительно, на современных выставках процесс создания и обсуждения проектов (включение зрителя в создание арт-объекта или перформанса, конференции, диалоги, интервью, коллоквиумы) часто замещают экспозицию уже созданных произведений и составляют основное содержание каталогов (например, каталоги Документы и Манифесты). На основе активного диалога с местным сообществом построена российская Ширяевская биеннале (начиная с 1999 г. проводится в деревне Ширяево – месте, осмысляемом как точка на границе Европы и Азии) [13]. Большинство художников – участников биеннале – гости из европейских стран. Индивидуальные проекты, из которых состоит биеннале, создаются художниками прямо на месте в диалоге с конкретной локальной средой в процессе двухнедельного пребывания в оторванной от цивилизации русской деревне, а затем формируется диалог с сообществом зрителей – около 500 человек, на 1 день приезжающих в деревню. Этот диалог создаётся в процессе многочасового шествия под руководством куратора через пространство проектов, смысл которых объясняют сами авторы.

Однако выстроить диалог с местным сообществом удаётся отнюдь не всегда. Приведём ещё один российский пример, который связан с попыткой применения к российским регионам модели джентрификации – оживления социально-проблемных зон через взаимодействие с художественными практиками и сообществами. Так, площадкой 1-ой Уральской индустриальной биеннале современного искусства (2010 г.), посвящённой переосмыслению темы промышленного труда, стало здание ныне неработающей уральской фабрики. На этой площадке автор одного из проектов даже сумела выстроить своеобразный диалог с прошлым, обнаружив на месте уже готовые произведения искусства – шкафчики для личных вещей рабочих, расписанные советским художником-оформителем, учитывавшим личные пожелания владельцев. Куратор решила, что сам контраст поэтичных образов и промышленной среды идеален для выявления диалогических смыслов. Однако организовать диалог с современным локальным сообществом оказалось гораздо сложнее, чем с архитектурой и прошлым. Местные участники конференции, проводимой в рамках биеннале, в основном преподаватели университета, стойко игнорировали доклады о современном искусстве, и наоборот, день секции принимающей стороны, включающий доклады в основном краеведческого характера, был отмечен отсутствием представителей современных художественных практик [17]. Разделение локального и интернационального художественного сообщества – распространённое явление в современной художественной культуре, теоретики искусства даже дали названия соответствующим социальным группам – номадические художественные племена и местные оседлые.

Сложность выстраивания диалога с локальным сообществом возникает не только в России, иногда эта тема становится даже содержанием самих арт-проектов. Например, одной из важных тем биеннале в арабских эмиратах, Шардже 2013 г., стала тема миграции, осмысленная через проблематику контраста интернациональной публики биеннале и местной среды. Так, японский художник Шимабуку в рамках своего проекта предлагал зрителям попробовать солёное мороженное, до которого можно было добраться только в тесной некомфортной обстановке на речных катерах, перевозящих рабочих – мигрантов из центральной Азии [4]. Таким образом он проблематизировал саму ситуацию противопоставления художественного

сообщества биеннале и людей, на территории жизни или работы которых проводится этот арт-проект. На этой же биеннале тайский кинорежиссер А. Вирасетакун совместно с художником Чай Сири представил в качестве проекта видеоинсталляцию о быте работника из Бангладеш – одного из тех, кто строил новые выставочные пространства.

Осталось упомянуть ещё об одном связанном с затронутой проблематикой термине – неологизме «глокальное», получившем распространение в контексте художественных процессов в 1980-е гг. Это понятие по отношению к биеннале интерпретируется либо как слияние глобального и локального, либо как диалог самих локальностей. Теоретик современного искусства Тьерри де Дюв именуется «глокальным» весь современный художественный мир и подчеркивает, что локальное и глобальное может соотноситься на уровне города, в том числе города проведения биеннале, но не на уровне национальных государств [6]. Этот тезис позволяет рассматривать появившиеся за последние десятилетия неевропейские биеннале в Москве, Стамбуле, Шардже не только как дань политическим процессам.

Однако далеко не все современные выставочные проекты, включающие традиционное национальное искусство или археологические артефакты, нацелены на раскрытие проблематики локального в искусстве. Например, идея куратора Документы XIII – деантропологизация искусства выражена через «точку зрения метеорита» [16] (соответствующей теме многотонный артефакт из Аргентины должен был стать центральным экспонатом выставки). Древние археологические статуэтки рядом с современными инсталляциями были призваны выразить на этой выставке нечеловеческую точку зрения.

Библиографический список:

1. Азизов З., Бхатт А. Репрезентируя Индию: Indian Highway // Художественный журнал. М., 2009. № 73-74.
2. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. М., 2005. № 58-59.
3. Борхов К. Современное искусство и глобализация // Обсерватория культуры. М., РГБ, 2007. № 3. С. 44-52.
4. Гуськов С. Глаз бури в Персидском заливе // Художественный журнал. М., 2012. № 88.
5. Гуськов С. Назад к павильонам // Художественный журнал. М., 2013. № 89. С. 113-117.
6. Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире // Художественный журнал. М., 2011. № 84.
7. Джозелит Д. Об агрегаторах // Художественный журнал. М., 2015. № 93.
8. Интервью с Дидье Шульманом [Электронный ресурс] // Артгид. 28.07.2014. URL: http://artguide.com/posts/639-did-ie-shul-man-nasliediim-maghov-ziemli-intieriesovalis-v-osnovnom-zapriedielami-pompidu#disqus_thread (дата обращения: 16.11.16).
9. Кенигсберг Е. История выставок "documenta" [Электронный ресурс] // Проект «Арткуратор». URL: http://artkurator.com/articles/documenta_ru.html (дата обращения: 10.10.16).
10. Мизиано В. Документа – Манифеста // Художественный журнал. М., 2002. № 46.
11. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
12. Русские художники на Венецианской Биеннале. Между варварами и космополитами (1895-1914) // Русские художники на Венецианской биеннале, 1895-2013 / сост. Н. Молок. М.: Stella Art Foundation, 2013.
13. Саморукова И. Ритуал места // Художественный журнал. М., 2013. № 90. С. 112-117.
14. Тупицын В. Несвоевременные мысли о 55-й биеннале в Венеции // Художественный журнал. М., 2013. № 89.
15. Фостер Х. Архивный импульс // Художественный журнал. М., 2015. № 25.
16. Чехонадских М. «Документа 13» и слепой ужас точки зрения метеорита // Художественный журнал. М., 2013. № 86-87. С. 120-133.
17. Чехонадских М. Транзитные зоны ударников культурного производства // Художественный журнал. М., 2010. № 79-80.
18. Ярошенко О.В. Манифеста 10: политические аспекты организации и восприятия международной художественной выставки современного искусства // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 6-1. С. 216-221.

19. Kester G. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Dmitrieva S.O. **"Local" in the contemporary visual art exhibitions**

Nowadays periodic exhibitions occupy a growing place in art. The organizers of these exhibitions refer to topical issues of contemporary society. One of these topics, arisen particularly acute, is a problem of interpretation of "local" (national traditional art, local community, historical context) within the framework of international visual art exhibitions.

Keywords: biennale, international exhibition, contemporary art-practices, curatorial research, local art, artistic community.