



XXI века. Это обстоятельство подтверждает резко возросшее число «художников взаимодействия», работающих в рамках так называемой эстетики взаимодействия (вариант перевода — «искусство взаимоотношений») [2].

В одной из своих ранних работ французский теоретик искусства Николя Буррио предложил термин «оперативный реализм» (фр. *realismoperarif*), призванный означать собой «двойную принадлежность к области функционального и к области эстетического. Этот термин призван охарактеризовать произведение, которое колеблется между функцией инструмента... и функцией объекта созерцания, когда, в конечном счете, только понятие “художественный проект” разводит эти функции» [3, с. 19]. Такая дематериализация произведения искусства из объекта в процесс и «проект» должна была вывести артефакт из-под власти товарно-денежных отношений и включить его в интересующее пространство других, свободных от меркантилизма и капиталистической рациональности, живых человеческих взаимоотношений. В 1998 г. концепция «оперативного реализма» получает у Буррио соответствующее развитие в эстетической программе, изложенной им в монографии «Эстетика взаимодействия» («*Esthétique relationnelle*»), которая после выхода в 2002 г. англоязычного перевода («*Relational Aesthetics*» [2]) получает по-настоящему мировую огласку и становится настольной книгой для огромного числа кураторов и критиков современного искусства.

Основываясь на трудах интеллектуалов второй половины XX в. (Теодор Адорно, Луи Альтюссер, Ги Дебор, Мишель Фуко, Феликс Гваттари, Пьер Бурдьё), Буррио выдвигает «эстетику взаимодействия» как реальную альтернативу искусству модерна с его парадигмой четкого разделения на активного субъекта-творца и пассивный объект. Художник модерна создавал воображаемые и утопические миры — автономные объекты, которые культурная индустрия легко апроприировала и коммодифицировала в товарную форму, отчуждая художника от общества, а произведение искусства — от зрителя, оставляя за ним лишь функцию потребителя. Чтобы преодолеть это отчуждение, Буррио призывает художника отказаться от производства объектов и перейти напрямую к созданию способов жизни и моделей взаимодействий внутри существующей реальности: «Если диагноз Ги Дебора о процессе производства как зрелища может поражать нас своей суровостью, то это потому, что теория Ситуационизма упускает из виду, что зрелища имеют дело в первую очередь с формами человеческих отношений. А это значит, что их можно анализировать и бороться с ними только за счет производства новых типов отношений между людьми» [2, с. 39].

Поэтому, по Буррио, одной из основных техник новых художников взаимодействия должен стать тот самый «оперативный реализм» как работа в сложившейся производственно-обменной среде, связанная с включением в уже сложившуюся систему социальных связей или же их воссозданием. Для этого теоретик предлагает заново задействовать такие приемы французских ситуационистов, как «производство ситуаций» (*constructed situation*) и *détournement*<sup>1</sup> («высвобождение»). Но новые художники взаимодействия — это уже не столько прежние деконструкторы эпохи революций 1968 г., разрушители наличного порядка путем радикальных интервенций, а прежде всего создатели обособленных пространств (сквоты, коммуны, лаборатории) и особых форм сотрудничества (ворк-шопы, мастер-классы, дискуссии). Они являются также и организаторами всевозможных микросоциальных связей и альтернативных моделей, включая исследования внутриинституциональных взаимоотношений между художником, галеристом и куратором.

Ярким представителем такой «эстетики взаимоотношений» для Буррио служит художник Риркрит Тиравания (Rirkrit Tiravanija), знаменитый своей «передвижной кухней», впервые сооруженной в 1993 г. в павильоне «Aperto» на Венецианской биеннале [4, с. 33]. Р. Тиравания создавал пространство общения и взаимодействия, предлагая зрителям отведать приготовленную пищу или приготовить ее самим. «Соучастие зрителя, — пишет Буррио, — понятие, введенное в художественную теорию хэппенингами и перформансами “Флюксуса” [*Fluxus*], стало постоянной составляющей художественной практики. <...> Наконец, возникновение новых технологий, таких как Интернет или мультимедиа, свидетельствует о тенденции к порождению новых пространств взаимодействия и установлению новых моделей взаимоотношения с явлениями культуры: “обществу спектакля” (Ги Дебор) наследует общество, где каждый обретает в коммуникационных каналах иллюзию некоей интерактивной демократии...» [4, с. 33–34].

К. Бишоп в статье «Антагонизм и реляционная эстетика» критикует «эстетику взаимодействия» Н. Буррио и ее модели соучастия и демократии, как подчиненные общему тренду «социального поворота» в искусстве, произошедшего в начале 1990-х гг. после распада социалистического блока и возникновения феномена «социально ангажированного искусства» [5]. Свою генеалогию такое искусство возводит к середине 1960-х гг.: еще бразильский художник Элио Ойтисика (Hélio Oiticica) сотрудничал с танцорами самбы в фавелах Рио, а датский иллюстратор Палле Нильсен (Palle Louis Nielsen) превращал в детскую площадку Музей современного искусства в Стокгольме. К художникам «социального поворота» относятся также практиковавшие

в 1970–1980-е гг. Йозеф Бойс, Лиджия Кларк, Стефан Уиллатс, «Group Material» и др. Но общим трендом социальное искусство становится именно после 1990 г., когда наряду с возросшим количеством подобного рода арт-практик множится и число терминов для их обозначения: «социально ангажированное искусство» (*socially-engaged art*, Жак Рансьер) [6], «коллоборативное искусство» и «диалогическое искусство» (*collaborative art, dialogic art*, Грант Кестер) [7], «пограничное искусство» (*littoral art*, Брюс Барбер) [8], «интервенционистское искусство» (*interventionist art*, Грегори Шолетт) [9] и др.

К. Бишоп в другой своей статье, отталкиваясь от критики социальноангажированного искусства французским философом Ж. Рансьером<sup>2</sup>, приходит к заключению, что все противоречия социально ангажированного искусства выражаются «в отношениях между искусством XX в. и социальными изменениями, т. е. в напряжении между верой в автономию искусства и в то же время в его растворение в провозглашаемом им обществе будущего» [10, с. 34]. Вот почему, по мнению Бишоп, так трудно писать об искусстве социальных коллабораций и взаимодействиях, анализировать и оценивать его как искусство: «Такое произведение всегда является искусством и чем-то еще» [10, с. 35]. «Какое искусство не ангажировано социально? Разве искусство по большей части не вглядывается внимательно в окружающий его мир и не взаимодействует с ним так или иначе?» — задается вопросом теоретик и сама на него отвечает: «Зритель должен ценить “непонятность”, а не просто рационально одобрять произведение, исходя из конкретного (социального или этического) критерия» [11].

В своей последней книге «Искусственные ады: партиципаторное искусство и политика зрительства» [1] Бишоп предлагает отойти от понятия «социально ангажированного искусства» и понимать «партиципаторность» эстетически, не нагружая это определение политическими или социальными коннотациями. Симптоматично уже само название книги, взятое ею из одноименной посмертной публикации Андре Бретона [12], в которой он приводит доводы в пользу сильного потенциала социальных разрушений в общественной сфере, призывая к более смелым, эмоциональным и тревожным формам вовлеченного искусства и критики. Но анализ Бретона также показывает, что работа, воспринимаемая его создателями в свое время как экспериментальный провал (сезон Дада 1921 г.), может, тем не менее, иметь резонанс в будущем, в новых социокультурных условиях.

В этом русле становится понятно, почему К. Бишоп проводит генезис партиципаторности как медиума или формы, берущей свое основание в истории искусства XX в. (перформансы дада, футуристов, сюрреалистов, ситуационизм, проекты Бойса). Ведь

современное партиципаторное искусство, воспринимаемое как массовую потребительскую культуру (реалити-шоу, рекламные и пиар-кампании и т. д.), новые медиа и социальные сети, пусть и не всегда осознанно, но продолжает бретоновскую политику «экспериментального провала». Главное отличие от времен исторического авангарда состоит в том, что сегодняшние арт-эксперименты по моделированию тех или иных социальных практик сами производятся под «мягким» крылом соответствующих арт-институций. Ориентация современного искусства на социальный контекст «выросла с тех пор в геометрической прогрессии и является сейчас почти мировым феноменом, распространившимся от обеих Америк до Юго-Восточной Азии и России, но более интенсивно процветающим в Европейских странах с сильной традицией государственного финансирования искусства. Эти практики имели по большей части относительно слабые позиции в коммерческом мире искусства, так как коллективные проекты труднее продать, нежели работы отдельных художников, и они больше похожи на фрагментарный набор социальных событий, публикаций, семинаров или перформансов, чем на «произведения». Тем не менее они занимали значительное место в государственном секторе: в государственных заказах, биеннале и политизированных выставках» [1, с. 2].

Пытаясь концептуализировать понятие «партиципаторности», Бишоп первым делом необходимо разводит «участие» и «интерактивность», понимая под последней художественные работы 1960–1970-х гг., основанные на отношениях один на один между зрителем и технологией (например, зритель нажимает кнопки, примеряет какую-то одежду, что-то пробует на ощупь или вкус). Настоящее «участие» зрителей в создании произведения искусства (утрачивающих при этом свои зрительские полномочия) состоит из двух взаимно пересекающихся процессов: вовлечения большого числа людей и задействование их в качестве медиа: «Произведение создают несколько человек, каждый из которых также является медиумом, средством внутри этой работы» [11].

Примеры такого «искусства участия» Бишоп приводит в хронологическом порядке, начиная с исторического авангарда как самого радикального опыта трансформации взаимодействия между художником и зрителем в публичном пространстве. Провокационные вечера футуристов в Teatro dei Riccoli, скандальное дадаистское кабаре «Вольтер», раннесоветские массовые зрелища («Взятие Зимнего дворца», 1920 г., реж. А. Кугель, Н. Петров, Н. Евреинов), экспериментальные постановки В. Мейерхольда («Мистерия-буфф», совместно с Вл. Маяковским) и С. Третьякова («Слышишь, Москва?», 1923 г., агитгильоля по сценарию С. Эйзенштейна), сеть театров рабочей молодежи (ТРАМ) с их революционной эстетикой «социальной маски» и «живой газеты» —

все это перечень протопартиципаторного искусства, ретроспективно вписываемого Бишоп в сегодняшнее понятие партиципаторности [1, с. 41–76].

Много внимания Бишоп уделяет неоавангарду 1960-х гг. с его «импульсом к участию», возникшим в качестве манифеста в различных идеологических условиях. В капиталистическом мире это прежде всего «Ситуационистский интернационал», отвергающий искусство в пользу перманентной революции в повседневной жизни («ситуаций»), хеппинги Жан-Жака Лебеля, работы «Группы исследования визуальных искусств» (Groupe Recherche d'Art Visuel) [1, с. 76–104]; агрессивные формы социального перформанса в аргентинском концептуализме 1960-х гг. во главе с Оскаром Масотта (Oscar Masotta) [1, с. 105–128]; а также группы британских художников 1970-х гг.: «Artists Placement Group» (Барбара Стивен и Джон Латам), привлекавшая художников в работу деловых и государственных структур и «Community Arts Movement», в которой художники выступали в качестве медиаторов творчества других людей. В искусстве стран социалистического лагеря — это хеппинги, широко распространенные в Чехословакии в конце 1960–1970-х гг., и акции московской группы «Коллективные действия» с выездами на природу в узком кругу друзей [1, с. 129–162].

Сквозными темами книги для Бишоп становятся проблемы отношения между качеством произведения и равенством его производства, между индивидуальным и коллективным авторством, а также неугасающая борьба за поиск художественных эквивалентов для выражения политических позиций. Все перечисленные вопросы особенно заостряются двумя новыми видами партиципаторного искусства — делегированным перформансом и педагогическими проектами. Педагогические проекты сложнее всего поддаются анализу с помощью теории искусства, так как они подчас почти смыкаются с областями образования и науки [1, с. 241–274]. Бишоп относит искусство такого плана к деятельности бразильского психолога и педагога Паулу Фрейре и его главной книге «Педагогика угнетенных» [13], изданной впервые в 1970 г. и выдержавшей несколько успешных переизданий; а также к самому известному экспериментальному педагогу среди художников (и художнику среди педагогов) Йозефу Бойсу, еще в 1969 г. утверждавшему, что быть учителем — это самое большое произведение искусства, и в 1974 г. вместе с Генрихом Бёллем основавшим Свободный международный университет (Free International University), чьим студентом мог стать любой желающий.

Однако тема и рамки данной статьи требуют более подробного рассмотрения делегированного перформанса как формы партиципаторного искусства, соединившей в себе множество противоречий современных коллективных арт-практик в целом. Театр

и перформанс были взяты на вооружение современным искусством с начала 1960-х гг. в контексте общего «дематериального» поворота от произведения как вещи к производству-процессу. Для партиципаторного искусства и его тематических исследований они становятся ключевыми категориями, так как вовлечение и соучастие, как правило, наиболее сильно выражаются в живом взаимодействии социальных актеров в конкретных ситуациях. Но само понятие делегирования приходит в западное искусство в период после 1989 г., учреждая новый жанр перформанса. Его отличительная черта состоит в том, «что художники не осуществляют перформансы сами (как это было в большинстве перформансов и боди-арта с 60-х по 80-е — достаточно вспомнить Марину Абрамович, Криса Бердена, Джину Пане или Вито Аккончи), а нанимают для этого исполнителей-непрофессионалов» [14]. К. Бишоп выделяет три вида такого найма для исполнения, то есть делегирования. Первый из них — это «живая инсталляция» — «действия, передающиеся по принципу аутсорсинга непрофессионалам, от которых требуется разыграть какой-либо аспект их идентичности» [14]. В качестве примера такого перформанса назовем итальянского художника Маурицио Каттелана (Mauro Cattelan), собравшего из североафриканских иммигрантов футбольный клуб «Южные поставщики» (Southern Suppliers F.C., 1991) и организовавшего для них в Италии несколько матчей. Все эти матчи были ими проиграны, но для перформанса спортивные результаты имеют далеко не главную роль. Другой пример — это довольно жесткие и критические перформансы испанского художника Сантьяго Сьерры (Santiago Sierra), перешедшего в 1999 г. «от инсталляций, создававшихся с использованием труда низкооплачиваемых рабочих, к выставлению самих рабочих, актуализируя тему экономических отношений, на которых основывались инсталляции» [14].

Следующее направление делегированного перформанса связано с привлечением профессионалов из других областей, не связанных с искусством и перформансом. Аллора и Кальсадила (Allora & Calzadilla), дуэт художников из Пуэрто-Рико, нанимали для своих работ оперных певцов («Отложения, ощущения, фигуры речи», 2007) и пианистов («Остановить, починить, подготовить», 2008); известная кубинская художница Тая Бругера (Tania Bruguera) задействовала конных полицейских для демонстрации техники разгона уличных акций («Шепот Татлина № 5», 2008). Подобные перформансы с профессионалами, по мнению Бишоп, являются менее спорными и вызывающими, так как «критики обычно сосредоточиваются на концептуальных основаниях и специфических видах деятельности или способностях конкретного исполнителя, чьи навыки встраиваются в перформансы в качестве реди-мейда» [14].

Третье направление делегированного перформанса — это конструируемые для видео- и кино-съемки ситуации. Британский художник и режиссер Фил Коллинз (Phil Collins) в работе «Лошадей пристреливают» (They Shoot Horses, 2004) отобрал девять подростков в палестинской Рамалле для проведения восьмичасового диско-марафона на фоне ярко-розовой стены под самые безвкусные поп-хиты последних десятилетий. Польский художник и куратор Артур Жмиевский (Artur Zmijewski) в проекте «Они» (Them, 2007) организовал в Варшаве студии живописи для четырех групп: женщин-католичек, молодых социалистов, молодых евреев и польских националистов. Каждая группа создавала символическое изображение своих ценностей, напечатанное впоследствии на футболках. Первоначальная реакция представителей разных групп на имиджи своих идеологических антагонистов была осторожной, но затем ее проявления становились все более грубыми, вплоть до замазывания и поджогов чужих изображений и даже нападений на членов чужой группы.

Делегированные перформансы расширяют границы понятия художественного перформанса на все поле общественных отношений, где художник берет на себя активную роль организатора и редактора, поэтому, по мнению Бишоп, «произведения такого рода нередко вызывают этическую критику со стороны чрезмерно заботливых левых, а также либеральных и правых СМИ» [14]. Но именно против подобной этики и выступает американский теоретик, когда отвечает на упреки в объективации и овеществлении нанимаемых художниками людей: «В наиболее убедительных образцах таких работ в действие приводится целая серия парадоксальных операций, которые сдерживают всякое упрощенное обвинение в том, что субъекты делегированного перформанса овеществлены (деконтекстуализированы и нагружены чуждыми атрибутами). Судить эти перформансы по шкале, внизу которой находится “эксплуатация”, а наверху — полноценная “деятельность” — значит совершенно не понимать их сути» [14]. При этом Бишоп, конечно, понимает всю опасность наступившей индустриализации искусства перформанса, ставшего за последние два десятилетия «искусством ярмарок искусства» и использования партиципации для изобретения новых, более гибких и изощренных форм эксплуатации в неолиберальном капитализме. Художники партиципаторного искусства не отказываются от этики, а делают ее отправной точкой своих работ — утверждает она и предлагает сконцентрировать внимание на том, как художники работают с господствующими способами медиарепрезентации, на борьбу с которой их работы так часто бывают направлены, а также на то, затрагивают ли они наше отношение к условиям труда используемых в перформансах людей и выявляют ли скрытые за капиталистической логикой представления структуры объективации [14].

В поиске альтернатив превращения «искусства участия» в индустрию развлечения и новые формы товарно-денежных взаимоотношений К. Бишоп и некоторые другие теоретики и кураторы современного искусства пытаются проанализировать опыт, накопленный партиципаторностью за последние 20 лет. По мнению Бишоп, если «неквалифицированное» или непредметное концептуальное и исполнительское искусство второй половины XX в. и вызывало широкий диапазон эмоциональных откликов и провоцировало изумление, смущение, культовое почитание или отвращение, то благодаря своей подчас низкокачественной фото- и видеодокументации. Тогда как сегодняшнее «искусство участия» подчеркивает значимость самого процесса, а не завершенного образа, концепта или объекта. Это выводит на первый план то, что невидимо: динамику группы, социальную ситуацию, изменение коллективных энергий, повышение самосознания. В результате партиципаторное искусство становится все более зависимым в первую очередь от опыта, имеет предпочтительно долгую продолжительность (дни, месяцы или даже годы). Бишоп оговаривается, что дело не в том, чтобы рассматривать эти антиэстетические визуальные явления (DIY-газеты, акции, парады, демонстрации, бесконечные фотографии людей) как объекты нового формализма, но проанализировать, как они генерируют и укрепляют социальный и художественный опыт [1, с. 11].

Одним из важных шагов подобного рода стала результирующая серия выставок, лекций и панельных дискуссий под названием «Жизнь как Форма» (*Living as Form*), инициированная нью-йоркской институцией Creative Time и впервые представленная в Нью-Йорке осенью 2011 года. 100 ключевых проектов партиципаторного искусства со всего мира были собраны куратором Нато Томпсоном (Nato Thompson) и командой кураторов-советников. Кураторский релиз гласит: «“Жизнь как Форма” — это беспрецедентный международный проект, посвященный 20 годам культурной работы, стирающей границы между формами искусства и повседневной жизнью и уделяющий внимание вовлеченному участию, диалогу и работе с сообществами» [15]. В рамках проекта был также издан объемный каталог «Жизнь как Форма. Социально ангажированное искусство, 1991–2011», среди авторов которого фигурирует и Клер Бишоп [16]. Американский теоретик радикализирует прежние интенции, утверждая, что большая часть социально ангажированного искусства до сих пор предпочитает чувственно непосредственные микрополитические жесты и в качестве контрпримера приводит проект Кристофа Шлингензифа (Christoph Schlingensief) «Пожалуйста, любите Австрию» (2000). Это провокационное реалити-шоу, в котором нелегальные иммигранты, привезенные в транспортном контейнере на город-

скую площадку, боролись за визу через онлайн-голосование телезрителей, вызвало в австрийском обществе бурю эмоций и инициировало широкую дискуссию о скрытом расизме и праве на гражданство. Вывод Бишоп парадоксален: «Модели демократии в искусстве не имеют прямой связи с моделями демократии в обществе. <...> Художники должны вместо туманных стратегий социальной провокации» [16, с. 45].

Однако предпринятая кураторами Creative Time попытка архивирования и каталогизации (оформления) партиципаторных практик в искусстве обозначила свои пределы в виде обратного запроса на новые, уже даже не столько художественные, сколько социокультурные стратегии взаимодействия между художниками и социумом, вплоть до отказа от традиционных категорий авторства и автономии искусства в пользу активного вмешательства в социальную повседневность и взятие на себя функций актанта социальных изменений в обществе. Так, Георгий Мамедов, участник одной из кочевых версий «Жизнь как Форма» и художественный руководитель Школы теории и активизма (ШТАБ) из Бишкека, делает вывод, что этот выставочный проект поставил перед искусством вопрос о том, каким оно может быть после 20 лет «конца истории», «политики малых дел» и всяческих районных «микроутопий»: «Эстетика взаимодействия, партиципаторное искусство, социально-ангажированное искусство — все это было искусством двадцатилетия развития неоллиберализма. Эти практики отвечали на его вызовы — нарастающую атомизацию, сворачивание социального государства и общего публичного пространства, но в то же время были почти генетически связаны с институтами этой эпохи — частными фондами, различными социальными НПО, муниципалитетами, которые, в духе неоллиберальной публичной политики (*public policy*), пришли на место государства в качестве агентов социального обеспечения и пытались делать свою работу *user-friendly*, интерактивной и креативной, и социальное искусство зачастую было инструментализировано для этих целей. Сегодня мы переживаем конец этой эпохи, а значит и конец свойственного ей искусства» [17]. Мамедов делает вывод о необходимости перезагрузки понятия партиципаторности и перехода к постпартиципаторности. Эту перезагрузку и переход искусства к непосредственному производству новых форм жизни сегодня сделали возможными, в первую очередь, современные технологии, новые медиа и социальные сети, которые вкупе со все возрастающим количеством политических и социальных групп активистов, подчас радикально задействующих в своей работе концептуальные и творческие компетенции искусства, могут привести к накоплению той самой «критической массы»,

позволяющей преодолеть противоречия партиципаторного искусства.

В завершение данной статьи (в порядке эксперимента и отправной точки для дальнейшего исследования) приведем несколько примеров такого постпартиципаторного искусства «переходного периода».

♦ *The Yes Men* («Соглашатели»), американская группа, представители «конструктивного интервенционизма». Группа использует тактику «культурного глушения» (*culture jamming*), или «партизанской семиотики». Они умело притворяются объектами своей критики и эксплуатируют медиа, чтобы делать шокирующие и разоблачающие заявления. Считая своей миссией «сообщение правды и разоблачение лжи», группа мимикрирует под настоящих политиков и священников, регулярно участвует от лица топ-менеджеров или журналистов в различных интервью, шоу и конференциях, а также поддерживает сайты-симулякры, похожие на оригиналы сайтов корпораций [18].

♦ *Women on Waves* («Женщины на волнах», 2001). Группа арт-активисток под руководством врача Ребекки Гомпертс (*Rebecca Gomperts*) переоборудовали небольшую мореходную шхуну в клинику. На борту этой клиники-лодки, которая бросала якорь в нейтральных водах, что позволяло ей находиться под юрисдикцией голландского законодательства, женщины из стран, в которых аборт законодательно запрещены, могли получить необходимую медицинскую помощь — от консультаций и рецептов на лекарства до нехирургического прерывания беременности [19].

♦ *Adbusters Media Foundation* — канадская некоммерческая организация, издающая одноименный журнал, «глобальная сеть художников, активистов, писателей, шутников, студентов, преподавателей и предпринимателей, которые хотят продвигать новые социальные движения информационного века» [20]. Во время финансового кризиса 2011 г. представители организации предложили оккупировать Уолт-Стрит — главный бизнес-район Нью-Йорка, создав платформу для выступлений и живого общения людей. Их лозунги своей эмоциональной окраской и абстрактными призывами очень напоминали дадаистские и сюрреалистские манифесты: «Несогласие может быть личным, коллективным, творческим — все, что вы хотите... <...> Редактируйте рекламные щиты, говорите с друзьями. Нет никаких ограничений — минимального или максимального. Революционная искра — это свет в человеческом существовании. Она есть в каждом из нас. Живите дикими. Поддерживайте человеческий огонь одним символическим актом, одним криком, одним выстрелом, выбирайте любой путь» [20].

♦ *Partizaning* — группа, возникшая на стыке уличного искусства и общественной деятельности, осуществляющая «несанкционированные интервенции в городскую или медиасреду, ориентированные

на трансляцию нового бескомпромиссного видения будущего» [21]. Ее члены часто используют методы включенных исследований в виде городской разведки, прокладывают утопические карты, перекодируют знаки и ситуативно изменяют функции тех или иных пространств, а также проводят неформальные конференции о городской культуре и гражданских инициативах.

♦ *Craigslist* — американская сеть бесплатного обмена, разорившая множество частных компаний в США. Сегодня географически сеть охватывает все регионы планеты, где есть сколько-нибудь существенный спрос на электронные объявления [22].

Также сюда можно отнести множество других низовых инициатив: социальные сети соседей, горизонтальные и дистанционные образовательные инициативы, эко- и градозащитные движения. Все эти новые сообщества, широко распространившиеся в последние годы, так или иначе задействуют визуальные и перформативные стратегии в процессе своей наглядной агитации, митингов, протестных акций, а также повседневных встреч, звонков, писем, комментариев и перепостов. Все они действуют в публичном поле и априори включают в себя партиципацию, так как предполагают соучастие множества социальных акторов в качестве креативных агентов собственных социальных изменений.

### Примечания

- 1 Введенный Ги Дебором во время «Ситуационистского интернационала», *détournement* подразумевал под собою конкретный акт апроприации идеологических и культурных образов для последующего декодирования устоявшейся системы «авторитетов» и «брендов».
- 2 Жак Рансьер так формулировал парадокс этического поворота в искусстве нашего времени: «С одной стороны, футуристическая и конструктивистская мечта о подавлении искусством самого себя во имя создания нового чувственного мира; с другой же — стремление оградить автономию искусства от любых форм эстетизации власти и бизнеса; сохранить его не только как чистое наслаждение “искусством ради искусства”, но, напротив, как носителя неразрешимых противоречий между эстетическими грезами и миром угнетения и насилия» [6].

### Список источников

1. *Bishop C.* Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London : Verso, 2012. 382 p.
2. *Bourriaud N.* Relational Aesthetics. Dijon : Les presses du réel, 2002. 113 p.
3. *Буррио Н.* Что такое «оперативный реализм?» // Художественный журнал. 1993. № 1. С. 19–21.
4. *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 1999. № 8/29. С. 33–39.
5. *Bishop C.* Antagonism and Relational Aesthetics // October. 2004. № 110. P. 51–79.
6. *Рансьер Ж.* Этический поворот в эстетике и политике : Жак Рансьер об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и современной политике [Электронный ресурс] // Критическая масса. 2005. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html> (дата обращения: 18.12.2015).
7. *Kester H.G.* Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley : University of California Press, 2004. 239 p.
8. *Barber B., Bugden E., Dayton-Johnson J. et al.* Littoral Art and Communicative Action / by ed. M.J. Léger. Windsor : Common Ground Publishing, 2013. 140 p.
9. *The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life* / by ed. N. Thompson, G. Sholette. Cambridge, MA : MIT Press, 2004. 134 p.
10. *Бишоп К.* Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. 2005. № 58/59. С. 33–38.
11. *Рифф Д.* Интервью с Клер Бишоп : «Социально ангажированное искусство нужно оценивать только эстетически» [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru Архив. 19.03.2010. URL: <http://os.colta.ru/art/events/details/16799/> (дата обращения: 18.12.2015).
12. *Breton A.* Artificial Hells. Inauguration of the «1921 Dada Season» // October. 2003. № 105. P. 137–144.
13. *Freire P.* Pedagogy of the Oppressed: 30th Anniversary Edition. New York : The Continuum International Publishing Group Inc., 2005. 183 p.
14. *Бишоп К.* Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2011. № 82. URL: <http://www.permm.ru/menu/xzh/архив/82/delegirovannyij-performans:-autsorsing-podlinnosti.html> (дата обращения: 18.12.2015).
15. *Living as Form : Socially Engaged Art from 1991–2001* / by ed. N. Thompson. New York ; Cambridge : Creative Time ; MIT Press, 2012. 259 p.
16. *Bishop C.* Participation and Spectacle : Where Are We Now? // Living as Form : Socially Engaged Art from 1991–2001 / by ed. N. Thompson. New York ; Cambridge : Creative Time ; MIT Press, 2012. P. 34–46.
17. *Мамедов Г.* Жизнь как форма: между Фейсбуком и Тахриром [Электронный ресурс] // Школа теории и активизма — Бишкек (ШТАБ). URL: <http://www.art-initiatives.org/?p=8174> (дата обращения: 18.12.2015).
18. *The Yes Man* [Электронный ресурс]. URL: <http://theyesmen.org/> (дата обращения: 18.12.2015).
19. *Women on Waves* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.womenonwaves.org/> (дата обращения: 18.12.2015).
20. *Adbusters Media Foundation* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.adbusters.org/> (дата обращения: 18.12.2015).
21. *Partizaning. Participatory urban replanning* [Электронный ресурс]. URL: <http://eng.partizaning.org/> (дата обращения: 18.12.2015).
22. *Craigslist* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.craigslist.org/about/sites> (дата обращения: 18.12.2015).

---



---

R.S. OSMINKIN

## PARTICIPATORY ART: FROM THE "RELATIONAL AESTHETICS" TO THE POST- PARTICIPATORY ART

*This article analyzes the phenomenon of "participatory art" widely used today in different contemporary art-practices around the world. In the last decade of the twentieth century, the collapse of the Soviet bloc led to the loss of the socialism as an alternative model of social development, the establishment of the hegemony of neo-liberalism, and the emergence of the "end of history" concept. Altogether these factors created a demand of a social turn in the art and led to the widespread dissemination of the "socially-engaged art". This kind of art sought to mend these gaps in existing social connections and provoke social change. This article offers a detailed examination of two approaches to the "socially-engaged art": the French theorist Nicolas Bourriaud's concept of "relational aesthetics" and the American researcher Claire Bishop's notion of "participatory art". The final part of the article gives a critical second thought to the both of the abovementioned approaches to the "socially-engaged art" in relation to the phenomenon of art-activism, which became widely known around the world at the beginning of the twenty-first century. In conclusion, the post-participatory art is advancing as an alternative model, which better accounts for these most recent artistic practices.*

**Key words:** Bishop, participatory art, Bourriaud, relational aesthetics, social turn, socially-engaged art, delegated performance, post-participatory art, art-activism.

**Citation:** Osminkin R.S. Participatory Art: from the "Relational Aesthetics" to the Post-Participatory Art, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 132–139.

### About author

#### Roman Sergeevich Osminkin,

Russian Institute of Art History,  
Section of Art Sociology, Post-Graduate Student  
e-mail: [osminkin@gmail.com](mailto:osminkin@gmail.com)  
5 Saint Isaac's Sq.,  
Saint Petersburg, 190000, Russia

### References

- Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2012, 382 p.
  - Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon, Les presses du réel, 2002, 113 p.
  - Burrio N. Chto takoe "operativnyi realizm?", *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Journal], 1993, no. 1, pp. 19–21 (in Russ.).
  - Burrio N. Estetika vzaimodeistviya, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Journal], 1999, no. 8/29, pp. 33–39.
  - Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 2004, no. 110, pp. 51–79.
  - Rancière J. Eticheskii povorot v estetike i politike. Jacques Rancière ob ekvivalentnykh modelyakh v aktual'nom iskusstve i sovremennoi politike, *Kriticheskaya Massa*, 2005, no. 2 (in Russ.). Available at: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html> (accessed 07.05.2015).
  - Kester H.G. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, University of California Press, 2004, 239 p.
  - Barber B., Bugden E., Dayton-Johnson J. et al. *Littoral Art and Communicative Action*. Windsor, Common Ground Publishing, 2013, 140 p.
  - Thompson N., Sholette G. (eds.). *The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge, MA, MIT Press, 2004, 134 p.
  - Bishop K. Sotsial'nyi povorot v sovremennom iskusstve, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Journal], 2005, no. 58/59, pp. 33–38 (in Russ.).
  - Riff D. Interv'y u s Kler Bishop: Sotsial'no angazhirovannoe iskusstvo nuzhno otsenivat' tol'ko esteticheski. *OpenSpace.ru*. Archive, 19.03.2010. Available at: <http://os.colta.ru/art/events/details/16799/> (accessed 18.12.2015).
  - Breton A. Artificial Hells. Inauguration of the "1921 Dada Season", *October*, 2003, no. 105, pp. 137–144.
  - Freire P. *Pedagogy of the oppressed: 30th Anniversary Edition*. New York, The Continuum International Publishing Group Inc., 2005, 183 p.
  - Bishop K. Delegirovannyi performans: outsorsing podlinnosti, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Journal], 2011, no. 82 (in Russ.). Available at: <http://www.permm.ru/menu/xzh/arkiv/82/delegirovannyij-performans:-outsorsing-podlinnosti.html> (accessed 18.12.2015).
  - Thompson N. (ed.) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2001*. New York and Cambridge, Creative Time and MIT Press, 2012, 259 p.
  - Bishop C. Participation and Spectacle: Where Are We Now? *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2001*. New York, Cambridge, Creative Time and MIT Press, 2012, pp. 34–46.
  - Mamedov G. Zhizn' kak forma: mezhdru Feisbukom i Takhrirom, *School of Theory and Activism – Bishkek (STAB)* (in Russ.). Available at: <http://www.art-initiatives.org/?p=8174> (accessed 18.12.2015).
  - The Yes Man*. Available at: <http://theyesmen.org/> (accessed: 18.12.2015).
  - Women on Waves*. Available at: <http://womenonwaves.org/> (accessed 18.12.2015).
  - Adbusters Media Foundation*. Available at: <https://www.adbusters.org/> (accessed 18.12.2015).
  - Partizaning. Participatory urban replanning*. Available at: <http://partizaning.org/> (accessed 18.12.2015).
  - Craigslist*. Available at: <http://www.craigslist.org/about/sites> (accessed 18.12.2015).
- 
-