

# ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА<sup>1</sup>

## МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ КАК «ДЕЛЕГИРОВАНИЕ» И ОПОСРЕДОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ПЕРФОРМАТИВНЫХ ПРАКТИК

### *Абстракт*

Объектом исследования данной работы является феномен двух методов, получивших свое широкое распространение в современной медиальной эстетике и эстетике перформативного искусства, а именно стратегии «очуждения» в перформативной ситуации, которая обусловлена перекодированием отношений между участниками эстетического опыта, и так называемого «делегированного» поворота, который может осуществляться по нескольким сценариям: реенактмента, видеоинсталляции или привлечения для повторного исполнения художественного «действия» специально подготовленных художников-перформансистов. Таким образом, если при исследовании методики классического перформанса имеет смысл говорить о телесности в качестве самотождественности художника, нахождении в исчезающем или исчезнувшем времени часто никем не задокументированного события, то примерно начиная с 1980-х годов телесность как медиум продолжает применяться, то прежде всего как материал для воспроизведения перформанса в опосредованном в виде, а именно в виде видеоинсталляции. следовательно, наблюдается тенденция переквалифи-

<sup>1</sup> Екатерина Стругова —  
Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, e-mail: st063206@student.spbu.ru

цирования авторов перформативных практик в постановщиков или даже участников чужого проекта. Доказательство подлинности буквально удостоверяется повторной фетишизацией, ибо аудитории реенактмента или перформанса с привлечением к работе специально нанятых артистов достаточно обладать информацией, что оригинальное действие перформанса подтверждает собственное «место» в повторении.

**Ключевые слова:**

Опосредование, видеоинсталляция, телесность, объективация, «вторичное» взаимодействие, реенактмент.

Усложнение эстетического опыта в перформативной ситуации делает трудноосуществимой задачу его определения, что в той же степени относится к проблеме определения смысла эстетических категорий, которые носят гетерогенный и процессуальный характер. Наиболее сильный интерес для анализа методов перформативных практик в последней четверти двадцатого века представляет собой явление повторного перформанса или реенактмента на примере таких представителей как Т. Сье, О. Кулик, К. Берден, О. Мавромати, Т. Сегал, Д. Уэринг, А. Жмиевский, где стирание различий между актуальным и виртуальным, перекодирование самой эстетической установки, постоянное балансирование между режимами происходит дважды и, более того, зачастую в цифровой или опосредованной форме взаимодействия.

Помимо практик «вторичного» взаимодействия, которые были подвергнуты тщательному анализу в исследованиях Х.-Т. Леманна, Э.Ф.Лихте, К. Бишоп, Ж. Рансьера, подобные трансформации типов перформанса приводят к перетеканию таких тенденций и в среду фотографического искусства. Так, открытие новых понятий или восстановление практически вышедших из употребления основывается на режиме «актуальности». В основе постколониального дискурса, который активно репрезентирует аутентичное «восточное» искусство, следует обратить пристальное вни-

мание на этическую проблему, касающейся достоверного изображения опыта определенной этнической общности. Творчество современного китайского художника Лю Болина становится отражением того, как эффект «экзотизации» реализуется в практике перформативного искусства через способ деконтекстуализации, а именно опосредования отношения к культурному «другому» через эстетические объекты. При локализации в ограниченном экспозиционном пространстве художественного жеста, критичность социального ориентированного «восточного» искусства превращается в самостоятельную художественную ценность, включаясь в систему глобального мира искусства.

Переходя к исследованию медиатизации «перформативного поворота» в эстетике, следует предварительно выявить область использования данного словосочетания в следующих направлениях. Во-первых, определить, какой именно элемент или стратегия современных перформативных практик свидетельствует о «переквалификации» ее статуса в эстетическом опыте. Во-вторых, обозначить предпосылки и причины смещения границ традиционных категорий перформанса и оценить их актуальность. В-третьих, затронуть проблему трансформации материально-телесного аспекта в процессе эстетического опыта на примере документации перформанса в форме инсталляции или видеопроекции в экспозиционном пространстве.

Перформативное искусство, или искусство спектакля, в основе своей не подчиняется принципам эстетической герменевтики, которая ориентируется на интерпретацию произведений искусства, поскольку фокус внимания сосредотачивается не на буквальном «прочтении» действий художников, а на коммуникативном эффекте, ощущениях, трансформациях, которые происходят со зрителями в процессе эстетического опыта. Эстетические события не интерпретируются аналогичными критериям, что и художественные произведения в традиционном смысле, а скорее

их действие оценивается с позиции успешности или неуспешности акта включения в них участников, изменения расстояния «субъекта-объекта» и телесно-материального и знакового измерения. Феномены «присутствие» и «репрезентация» в эстетической теории подразумевают значительное противоречие, в том смысле, что речь идет об «присутствии» актера, когда в данной ситуации зритель, буквально вынужден вступать в коммуникацию с «эстетическим объектом», преодолевая собственную незаинтересованность и дистанцированность. Знаковое наполнение оттесняется в область «вторичного» взаимодействия посредством постановки на первое место материально-телесного измерения. Так, происходит изменение центра представления художественных методов, и в конечном итоге статус репрезентации сменяет статус присутствия.

Одним из наиболее значительных препятствий для переосмысления современных художественных практик становится проблематика сериальности, «вторичности», поскольку унификация выразительных средств в определенных жанрах, а в особенно хэппенингах, формах акционизма и перформансах, приводит к реализации международных сценариев. В частности, Р. Майер утверждает: «Блеск „сегоднизма“, зрелищная мгновенность современного мира искусства угрожает подавить нашу способность критически осмыслять связь текущего момента с прошлым» [13, р. 281]. Следовательно, если предположить, что объект-свидетельство в качестве реенактмента требуется идентифицировать в качестве «вторичного» вида свидетельства, то практически неизбежно возникает «эффект ауры», предполагающий в самом своем названии эстетизацию и сакрализацию ранее экспонированного объекта или действия, ибо «фотографический процесс» внедряет актуальность в среду визуализации, где она приравнивается к возможности состояться в восприятии посетителя экспозиционного пространства в полном объеме, наделяясь при этом «очужден-

ной» достоверностью подлинника [2, с. 283]. В связи с этим Д. Агамбен отмечает: «Можно сказать, что как предпринимаемое автором действие дает силу доказательства тому, что само по себе не обладает этой силой, и жизнь тому, что само не могло бы жить, так и предшествующие ему несовершенное действие или неспособность, которое он должен восполнить, придают смысл действию или слову *auctor-свидетелю*» [1, с. 192].

Тема отличия реенактмента, делегированного и «живого» формата перформанса в полном значении слова трудно-артикулируема, но, предварительно нужно выделить три направления в традиционном или «телесном» перформансе. В первом случае порядок действий автора высказывания опирается на его биографию, телесные манипуляции (к примеру, раннее творчество М. Абрамович, Ф. Би, Й. Бойса). Во втором — перформанс внедряется в жизненные условия художника, временные характеристики его существования (Т. Сье и творчество 1970-80-х годов Ф. Улая и М. Абрамович); в третьем — перформанс демонстрирует крайние возможные сценарии развития событий в форме действительной угрозы для физического состояния перформансиста, что было наиболее ярко проиллюстрировано такими представителями данного жанра как О. Мавромати, О. Кулик, К. Берден.

Один из наиболее известных представителей делегированного перформанса Т. Сегал, ставил акцент на том факте, чтобы его деятельность расценивалась вовсе не как перформативное искусство, но как «ситуации». В «ситуации» «Эта цель того объекта» Сегал предлагает посетителю строго детерминированный порядок манипуляций, а именно, при входе в экспозиционное пространство музея пять специально подготовленных артистов, сидящих к зрителю спиной, приглашают вступить в беседу о субъективности и объективности, где сторонний участник, то есть зритель, обретал новый статус, будучи лишенным выбора не участвовать

в дискуссии, становясь одним из «актеров» события. Следует пояснить, что намерением Сигала было обнаружение «лакун» в публичном пространственно-временном измерении, предлагая возможность через заранее определенные знаки получения доступа к актуальности, что также вводит в игру рецептивный аспект «делегированного» перформанса, который охарактеризовывался Д. Агамбеном как раскоординация времени, в то время как фиксация актуальности осуществляется через «асинхроническую несвоевременность» [2, с. 50].

Большая часть современных перформансов по сей день направлена на демонстрацию телесности как главного художественного средства выражения, однако, если телесность в качестве медиума сохраняется в использовании, то преимущественно как содержательное наполнение видеопроекции, в результате чего главные инициаторы событийного акта меняют свой статус на «режиссерский», и нередко сами становятся составляющими частями проекта другого художника. Статус подлинности в буквальном значении приобретает признаки фетиша, поскольку члену аудитории реенактмента как «вторичного» события достаточно обладать информацией о том, что предшествующий перформанс подтверждает свою документальность в акте повторении.

Таким образом, разговор идет скорее не о перформансе, а о перформативности, или, реенактменте, а если обращаться к терминологии исследователя К. Бишоп, «делегированном перформансе», возникшем как институциональная единица в самом конце 1980-х годов. Отмежевывается он от предшествовавшей формы реализации тем, что для проведения перформанса к участию привлекаются представители крайне противоположные по своей социальной, профессиональной и этнической принадлежности, в связи с чем целью перформанса как художественного события признается также создание по окончании акции разного рода ви-

деоматериалов для трансляции в музейном или другом общественном пространстве в формате видеоинсталляции [4, с. 78]. Можно упомянуть в данном случае также о примечательной тенденции в «опосредовании» перформанса, а именно о том, что некоторые художники, в частности С. Сьерра, стремятся добавлять в сопровождающие материалы своей работы информацию о размере оплаты перформансистов, превращая экономический аспект одной из своих главных проблем, где, следовательно, эстетическое суждение переходит не только в разряд этического, но и социально-экономического уровня.

Яркой иллюстрацией также становится проект реенактмента «Семь легких пьес» М. Абрамович, осуществленный в 2005 году, в процессе которого Абрамович повторяла два своих уже реализованных сценария, а также перформансы Й. Бойса, В. Экспорта, Д. Пана, В. Аккончи, Б. Наумана, а также перформансы в МоМА (2010), в Гараже (2011) где по инициативе художницы выстраивается определенная «иерархическая лестница», в которой каждый перформансист и впоследствии зритель вынужден осуществить серию повторных действий. Следующим примером может послужить не менее иллюстративный для явлений «сериальности» перформанс Ф. Коллинза «Лошадей пристреливают» (2004), для исполнения которого Коллинз выбрал девять подростков в Рамалле, оплатив их участие в проекте для того, чтобы они провели восемь часов, исполняя танец на фоне стены под наиболее популярные композиции последних четырех десятилетий. Подобным образом он намеревался минимизировать расхождения между действующими перформансистами, применяя разнообразные форматы современного искусства: портрет, body-art, реалити-шоу.

Третья тенденция современного перформанса предполагает включение в экспозиционное время также времени видеoproекции, представленная такими деятелями как Д. Уэринг и А. Жмиевский. Можно предположить, что в таком

случае, если обращаться к терминологии Вальтера Беньямина, «в процессе завершения произведение вновь порождает своего создателя» [3, с. 284]. Будучи составляющими экспозиционного материала, видеоматериалы служат общим знаменателем для автономных павильонов и национальных экспозиций в контексте биеннале, или галерей-участниц в контексте художественных ярмарок (художественная ярмарка «Фриз»: «Неправильная галерея» М. Кателана, перформанс «Сто китайцев» П. Пиви, проводившийся на протяжении 1998–2005 гг.). Поскольку временной отрезок посещения выставки не предполагает ознакомления со значительными по времени видеоматериалами в полном объеме, как это часто происходит, данный факт свидетельствует о том, что нарративные видео следует демонстрировать таким образом, чтобы удовлетворять специфическим формам их репрезентации, а также предельно интенсивными по своему содержательному характеру. Наиболее важно для «делегированного перформанса» в формате видеомонтажа делать упор не на инструментализацию времени, а на возможности перформативных практик изменять время, ставить акцент на его гетерогенных режимах и вводить в использование часто исключительные временные режимы, которые существуют сугубо в концептуальных рамках художественной акции.

Не прибегая к точке зрения на искусство как модели социальной среды, наиболее эффективным представляется смотреть на процесс концептуализации перформативных практик как на исключительно творческую инициативу. Именно поэтому перформанс или повторение его в экспозиционном пространстве является специфическим переосмыслением и интерпретацией истории современного искусства, ибо в случае, когда значение произведения современного искусства оказывается засвидетельствованным какой-либо художественной институцией, которая производит разъясняющие процедуры, и кураторскими про-



граммами, этот дополнительный шаг внедряет в жест художника необходимую прозрачность. Такие тенденции, по мнению Ж. Рансьера, противоречат «эстетическому режиму» перформанса или художественной акции, то есть такому режиму, в котором смысл произведения радикально недоопределен [8, с. 150]. В связи с этим, представляется необходимым сделать наблюдение о том, что современный перформанс использует различные модели и сценарии повторения, «переноса», медиации, но одновременно его представители продолжают делать акцент на фактор случайности, привлекая к своим акциям непрофессиональных исполнителей, представляющих отдельные социальные группы.

В качестве примера можно упомянуть работу А. Жмиевского «Они» 2007 года, которая выявляет определенный нарратив, направленный больше не на репрезентацию, но на прояснение значения изобразительного искусства в контексте идеологического противостояния. Так, Жмиевский организовал в Варшаве студии живописи для четырех групп: женщин католического вероисповедания, социалистов-радикалов, иудеев и польских националистов. Каждая группа создала символическое изображение ценностей, которое впоследствии было напечатано на предметах одежды, которые далее выдали всем без исключения членам группы аудитории перформанса, в результате чего Жмиевский, как инициатор перформанса, предложил группам любым способом отреагировать на созданные участниками изображения, позволяя им внедрять в них изменения произвольно. Как и в подавляющем большинстве видеоинсталляций Жмиевского, автор выполняет здесь двусмысленную роль, оставляя без оглашения то, насколько перформансисты руководят собственными действиями, а также, насколько они придерживаются предварительному сценарию.

При изучении стратегий и эстетического режима традиционного перформанса имеет смысл обсуждать телесность

как признак самореференциальности, обнаруживая его в исчезающем или исчезнувшем времени. «Вторичные» перформансы, наоборот, подвергаются кодификации в смысле заранее известного и даже клишированного набора смыслов, а процесс «оцифровки» пространства в режиме инсталляций в свою очередь свидетельствует о стремлении к «архивному импульсу», который неоднократно упоминался в работах Х. Фостера [11]. Помимо всего вышеперечисленного, возникает понимание того, что, чем глубже архивы или документации художественного произведения-события, тем сильнее случай «опосредованного» перформанса или помещения его в своеобразный архив выражает признак документа как нехватки подлинного свидетеля. Пространства архива соединяют референта и его означающее в одном измерении временного события, в котором, как и в инсталляционных пространствах, приходят к взаимодействию совершенно противоположные предметы и объекты, что подразумевает также встречу образов и нарративов.

Совместно с набирающей тенденцию к учащению «документализацией», при прогнозировании события, происходящего с определенной степенью неартикулируемости или неопределенности, деятели перформативных практик современности прибегают и к оговариваемой заранее форме подлинности. Тем самым, индивидуальное авторство подвергается пересмотру, потому что регулирование осуществления перформанса «делегировается» или передается полномочиям непрофессиональных перформансистов, в свою очередь формирующих сценарии ситуаций крайней реалистичности и достоверности, поскольку их результат не предопределяется возможным предопределить заранее.

Несмотря на то, что в различных культурах и цивилизациях обозначаются различные режимы пространственно-телесного дистанцирования, репрезентируемые различными видами или жанрами искусства, приближающие художника к пониманию ими своего творчества как отношений

с определенным местом, ландшафтом, городом, средой, другой заметной тенденцией становится опосредование перформативных практик другими формами искусства, такими как статичная фотография, располагаемая в пространстве экспозиции уже после при выполнении перформативных практик. Заметным примером таких явлений является «перформативный» лэнд-арт с участием человека. Территория обитания человека, история, человек и природа — минимальный тематический набор творчества Лю Болина, в частности серии его работ «Спрятаться в городе». В своем творчестве китайский художник Лю Болин сочетает различные жанры и техники, включая скульптуру, перформанс и фотографию.

Приступая к анализу работ Болина, может показаться, что на них запечатлены необычные пейзажи; однако, если присмотреться внимательней, то на каждой работе можно заметить силуэт стоящего человека, в фигуре которого есть что-то вызывающее вопросы. Лю Болин сохраняет в своем творчестве понятие «места», обозначая в своих работах относительно постоянную связь между группой людей и определенным местоположением, однако, подобным образом формируется концепт «чужого» или потерявшего пространственную идентичность человека глобального мира.

Интерпретация искусства зачастую связана с условиями социальной среды, где решающее значение приобретает то, что Б. Гройс назвал «документальной идентичностью» автора — его гендерная, этническая, региональная, классовая принадлежность [5, с. 107]. На ограниченность данного подхода указывает и то, что подобным образом формируется позиция художника как «постколониального субъекта», противостоящего тоталитарному дискурсу. Используя региональный материал для своих перформансов и фоторабот, Лю Болин высказывается в большей степени о человеческом состоянии как таковом и при этом применяет универсальные стратегии модернизма.

Насколько этическая позиция автора влияет на его собственные эстетические решения и на зрительское этическое и эстетическое восприятие? В случае творчества «постколониальных» художников представляется наиболее подходящим для сравнения тип свидетеля-автора. Д. Агамбен пишет: «Можно сказать, что как предпринимаемое актором действие дает силу доказательства тому, что само по себе не обладает этой силой, и жизнь тому, что само не могло бы жить, так и предшествующие ему несовершенное действие или неспособность, которое он должен восполнить, придают смысл действию или слову аuctor-свидетелю» [1, с. 158]. Достоверность искусства и факт имеет важное, но далеко не основное значение, ведь подключение исторического контекста к любому типу социально ориентированного искусства, предполагает противоречие, которое «заключается в несовпадении фактов и правды, несовпадении констатации и понимания» [1, с. 9].

Основным медиумом искусства рассматриваемого художника, как и в практике акционизма или перформанса, также выступает телесность, почти полностью освобожденная от атрибутов «документальной», социокультурной идентичности, единственной отсылкой к которой остается костюм китайского рабочего. В рамках социального подхода становится очевиднее оригинальность художественного метода Лю Болина, но в работах классиков социально ангажированного искусства, например, таких как Ай Вей-Вей, М. Абрамович, Т. Сегал, концептуальная сторона искусства изолируется от антропологического и социального контекста, используется как некий готовый образец, позволяющий поставить вопрос скорее о границах искусства, чем о границах концепта «человек».

Этическая составляющая работ Лю Болина становится еще более проблематичной с участием в его творчестве самих «свидетелей», его сограждан, ведь не производится ли таким способом в рамках художественного высказывания

объективация, то есть приравнивание материального свидетельства и свидетеля, точнее, его роли? Иными словами, уже не имеет значения, о чем высказывается свидетель, он сам свидетельствует о себе, работы обозначены «негативной индексальностью». Индекс, применительно к классификации Ч. Пирса, — это знак, конкретно указывающий на референта в реальности, негативная же индексальность — признак отсутствия. Во-первых, оригинальность объекта-свидетельства требует внешнего пояснения со стороны самого художника или арт-институций, которые экспонируют и распространяют сведения о его творчестве [7]. Во-вторых, такой акцент на телесной составляющей буквально фетишизируется, то есть происходит процесс сакрализации исторической проблематики в целом и эффекта свидетельства в частности.

Применительно к художественным практикам, в том числе и Лю Болина, лейтмотивом искусства становится конструирование определенного этического равновесия, расположенного за пределами репрезентации или артикулированного смысла — к примеру, в другом пространстве, в маскировке под ландшафт или внешнем отрицании эффекта, производимым искусством на актуальные социальные и экологические проблемы. Лю Болин делает акцент на безотносительности персонажей своих работ и потенциале выявления множественности форм искусства, что усугубляется утратой референтности, уже присутствующей в антропологизированной окружающей среде. Такая работа с пространственными отношениями делает своим следствием переосмысление этических норм, смещает фокус с локального на глобальное [12].

Подобный упор на перекодировании эстетического опыта ассоциируется с проблематичностью определения границ самого понятия «эстетического», поскольку в данном случае возникает вопрос о неоднозначности его обнаружения и конкретного приведения в действие, а затрудненность

трансляции чувственного опыта в художественном событии может интерпретироваться в качестве акта «непредставимого», поскольку опыт оказывается доступным только для взаимодействующих, которые составляют пространство перформативных практик. В таком смысле определение границ и их пути из преодоления приводит к проблеме прояснения границ эстетического опыта не столько как о возможности реципиента регистрировать ту или иную чувственность, сколько как о возможности помещения и восприятия данной чувственности в определенном месте — репрезентации или художественного жеста.

Изображения «мест-нигде» в искусстве Лю Болина находятся в процессе непрерывного переформатирования, на границе между изображением и объектом, что делает принципиальной интерпретацию его творчества не только с точки зрения того, что оно репрезентирует, но и какой эффект присутствия оно производит, то есть чем в действительности является. Персонажи, обычные жители китайской провинции, рабочие в контексте творчества Болина помещены в стадию совместного перехода в другое «состояние», именно в момент съемки они становятся «опредмеченными» вне зависимости от этического, интеллектуального, эстетического или какого-либо измерения. Итак, в том случае, если что-то в объекте искусства воспринимается реципиентом как немотивированное, неестественное и, следовательно, «иррациональное», это значит, что ему пока не удалось свести изображение к исключительно дифференциальным понятиям, что свидетельствует о режиме эстетического объекта, который указывает на отсутствие формы, непредставимого, демонстрирует «негативную» репрезентацию и акцентирует внимание на смещении и проблеме локализации предмета восприятия. Следовательно, различные семантические трудности связаны с тем фактом, что предмет в нашем видении перестает ассоциироваться со смыслом, который в состоянии

осуществить рефлексия.

Однако, помимо проблематики окружающей среды Лю интересуют и индустриальные пространства, использование привычных всем предметов в качестве отдельных элементов изображения: банки, бутылки, одежда и другие предметы повседневности, они начинают соседствовать с тем, с чем не должны по своему назначению. Подобный угол рассмотрения его творчества в нынешней художественной парадигме можно понимать как эстетическую установку приближения к проблематике «вещи»: «Ближайшее подручному свойственно как бы прятаться в своей подручности, чтобы быть собственно подручным», — утверждает в частности М. Хайдеггер, — и предмету до сих пор необходимо сломать свой контекст, чтобы выйти на свет своего распознавания нами» [9, с. 69]. Следовательно, этическое в «искусстве исчезновения» Лю Болина полностью совпадает с актуальной установкой на осознание скрытых мотивов популярного искусства: для распознавания объекта, следует в буквальном смысле пережить «опредмечивание»: начать мыслить и действовать, как предмет, чья структура до сих пор не до конца понятна.

Режим «стороннего наблюдателя» оказывается проблематичным в этическом аспекте, ведь опознаваемость, спектакулярность произведений искусства подразумевает, что зритель сконцентрирован на объекте взгляда. Фотографии Лю Болина способны приблизиться к зрителю, не предусматривая условной конвенции: субъект–зритель; объект–произведение. Как художники социально ориентированные, Болин вносит моменты непредсказуемости в контекст, где происходит восприятие его творчества, делает акцент на риске размещения режима видимости за границами этики репрезентации. В данном случае этическая критика объединяется с эстетической, поскольку именно эстетические константы вносят многообразие смыслов в каждую ситуацию, которую организует Болин.

С другой стороны, в творчестве Лю Болина весьма трудно разграничить, что в его работах соответствует исключительно художественному высказыванию, а что поддерживает риторику проблем сугубо экологических — обезлесение и деградация земель, эрозия почв, широкое использование невозобновляемых ресурсов, загрязнение вод мирового океана, участившиеся стихийные бедствия. В таком аспекте искусству не принадлежит привилегированная позиция: экология один из тех нечастых случаев, в которых искусство включается в обсуждаемый перечень вопросов. Работая над собственным проектом, Лю Болин решает проблему сочетания научных данных и того, чтобы потенциальный реципиент его искусства, обратив внимание на состояние экологии в Китае, не был перегружен информацией в текстуальной форме.

Глобальное мышление способно действовать и в качестве последствия эпохи глобализма, одновременно обнаруживая его скрытые характеристики [10]. Существует риск, что как экономическая, так и технологическая глобализация приведет к ускорению процесса универсализации культуры и сведению ее к «большим нарративам». Мотив «самодизайна», маскировки под окружающее пространство, который использует Лю Болин, перемещается в пространство глобального «архива» мира, у которого существует и видимая часть — набор образов и объектов, того, что доступно восприятию, готово для наблюдения, экспонирования. Другая, более значимая часть является тем, что еще, уже или совсем не обнаруживается, совмещает в себе многообразие не пришедших к употреблению соединений между вещами, то есть смыслов, которые еще не приняты во внимание миром художественной институции. Планетарный масштаб социально ориентированного искусства поэтому связан с невидимой частью «архива», как способа существования новой эстетики.

Во время, когда, по определению Ф. Берарди, «комплекс-



ность, которая слишком глубока, слишком густа, слишком интенсивна, слишком быстра, слишком стремительна, чтобы наш мозг мог расшифровать ее», — задачей эстетики должно стать осознание стремительно изменяющихся тенденций [10]. Деколониальное искусство основывается на проблематизации базы западной художественной культуры, совершая движение от противостояния негативной модели к воссозданию позитивных жизненных моделей, миров и самоощущения, снимающего противоречия между миром и его восприятием человеком.

Мотив «ускользания» в творчестве Лю Болина переносит мотив отрицания формы искусства в расширенное поле взаимодействия, перекодируя вертикальные и горизонтальные связи, что является осмыслением планетарности и незавершенности глобализации, места современного искусства в международном контексте. Художественная практика становится вариантом познавательной стратегии, который может наделять индивидуального субъекта ощущением конкретного места. Сообщение в творчестве рассматриваемого художника — это именно невозпроизводимость репрезентации того, что не является объектом, воспринимаемой реальностью, оно определяется как отсутствующая целостность, которая может быть воспринята лишь косвенно, посредством переосмысления глобальных нарративов. Только на основе анализа расширенного опыта восприятия пространства медиасреды можно прийти к заключению, что эстетический опыт реципиента переходит в соматическое и экзистенциальное измерения, а также претерпевает специфического вида деформацию в аспекте влияния скорости на способ распознавания эстетических объектов, что в конечном итоге приводит к исчезновению экспозиционного пространства, как комфортной для члена аудитории среды.

Следует предположить, что для практик современных перформансов демонстративно взаимное функционирование двух тенденций, а именно, перевод на знаковый или

конвенциональный уровень социального взаимодействия в экспозиционном или в ином публичном пространстве, а также все более заметное смещение в сторону определенных форм институционализации. Задача реенактмента или делегированного перформанса представляется зачастую не эпатированием аудитории, но в прогнозировании и реализации некоторого скептического расстояния. В случае документации и оцифровки перформативных практик, выполняя реенактмент, автор перформанса проектирует воспроизведение в восприятии своего потенциального зрителя нарушенного равновесия, смещения фокуса его внимания и эстетического интереса, так как, лишь при условии некоторого зрительного усилия, реципиент обнаруживает, что любая ситуация в определенной степени поменяла свои координаты в том числе и во временном измерении.

Также, радикальность и чрезвычайность перформанса в эпоху «делегированного поворота» остается в силе, пока она не будет использована на месте столкновения и взаимодействия в какой-либо институции художественных практик. Цифровое искусство в свою очередь, как дополнительный фактор, настолько совпадает с представлениями и «горизонтом» реальности зрителя, что перформативные события начинают наделяться смыслом вторичной, «опосредованной» актуальности художественного произведения или события.

### Ссылки

1. Агамбен, Д. 2011. *Номо sacer*. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Д. Агамбен; [Пер с ит. Д. В. Новикова]. Москва. С. 158—192.
2. Агамбен, Д. 2012. *Что современно?* / Д. Агамбен; [Пер с ит. А. Соколовски]. Киев. С. 50.
3. *Беньямин, В.* 2000. *Озарения* / В. Беньямин; [Пер с нем. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко]. Москва. С. 280—284.

4. Бишоп, К. 2014. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? / К. Бишоп; [Пер. с англ. О. Дубицкой]. Москва. С. 78.
5. Гройс, Б. 2003. Комментарии к искусству // Художественный журнал. Москва. С. 107.
6. Краусс, Р. 2014. Фотографическое: опыт теории расхождений / [Пер. с англ. и фр. А. Шестаков]. Москва. С. 157.
7. Пирс, Ч. С. 2Избранные философские произведения. URL: <http://bookre.org/reader?file=376032> (дата обращения: 18.02.2019)
8. Рансьер, Ж. 2007. Разделяя чувственное / Ж. Рансьер; [Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова]. Санкт-Петербург, 2007. С. 150.
9. Хайдеггер, М. 2003. Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Бибихина. — Харьков. С. 69.
10. Berardi, F. After the Future. URL: <https://libcom.org/files/AfterFuture.pdf> (дата обращения: 20.02.2019).
11. Foster, H. An Archival Impulse URL: [https://monoskop.org/images/6/6b/Foster\\_Hal\\_2004\\_An\\_Archival\\_Impulse.pdf](https://monoskop.org/images/6/6b/Foster_Hal_2004_An_Archival_Impulse.pdf) (дата обращения: 5.02.2019).
12. Heize, U.L. Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global. URL: <http://bookre.org/reader?file=1090763> (дата обращения: 22.02.2019).
13. Meyer, R. 2013. What Was Contemporary Art? / R. Meyer. Cambridge. P. 281.
14. Shaviro, S. Post-Cinematic Affect. URL: [http://www.xenopraxis.net/readings/shaviro\\_postcinematicaffect.pdf](http://www.xenopraxis.net/readings/shaviro_postcinematicaffect.pdf) (дата обращения: 18.02.2019).