

# Практики соціальної скульптури — актуальні тенденції сучасного мистецтва

ОКСАНА ЧЕПЕЛИК

Дослідження проводилось у межах програмної теми лабораторії новітніх технологій Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України.

Актуальність дослідження не потребує додаткових обґрунтувань, оскільки тема стосовно робіт соціальної скульптури мало розроблена в Україні. Хоча у світі дана проблематика спричинила цілий пласт теоретичних досліджень: роботи Ніколя Бурріо «Естетика взаємодії», Гранта Кестера «Фрагменти бесід: комунікація і співтовариство в сучасному мистецтві», Клер Бішоп «Антагонізм та естетика взаємодії», а також щорічні інституційні втілення проєктів у рамках IDENSITAT в Іспанії та InSITE в Сан Дієго / Тігуана, США / Мексика. Такі події, як падіння Берлінської стіни або терористичні атаки 11 вересня у Нью-Йорку, великою мірою змінили нашу візуальну перспективу. За висловом М. Епштейна, «“Постмодернізм” має дату смерті — 11 вересня 2001 року» [1]. Світ мистецтва все більше взаємодіє з іншими сферами, як ніколи наближуючись до соціальних, географічних і політичних наук та журналістики. Значні міжнародні виставки останнього часу — Касельська Документа чи останні Венеційські бієнале, не кажучи вже про численні бієнале, що зараз проходять по всьому світі від Гавани до Йоханесбургу, від Стамбулу до Єрусали-

му, — продемонстрували, що тема політичної, соціальної та культурної ідентичності вийшла на перший план як головне поняття актуальної мистецької практики. Символічною є демонстрація того факту, що естетичні пошуки дійсно можуть поєднуватися із політичною, расовою або територіальною ідентичністю.

Особливого значення дана тема набуває на тлі послідовних намірів України вписатися в європейський формат, враховуючи, що характерною рисою європейської теоретичної думки є пильна увага до мистецтва, пов'язаного з практиками соціальної скульптури та актуальною рефлексією. Енергія мас, що так яскраво проявилася в 2004 році, будучи спрямованою на творчі акти, могла б залучити і нашу країну до актуальних тенденцій у світовому мистецтві, що його підтримують сьогодні різноманітні бієнале та численні західні художні інституції, які відмовилися від встановлення традиційних скульптурних пам'яток. Однією з найбільш вагомих мистецьких тенденцій останніх 10–15 років є розповсюдження і інституціоналізація групової та соціально орієнтованої творчості, яка базується на безпосередньому залученні людей, груп та співтовариств до художніх процесів. Джозеф Бойс назвав його мистецтвом «соціальної скульптури», Грант Кестер називає «діалогічним мистецтвом» [2], Карлос

Базуальдо — «експериментальним співтворивством» [3], Ніколя Бурріо «мистецтвом взаємодії» [4]. У 2004 році куратор Eyebeam, відомої нью-йоркської інституції, що досліджує рухомі образи, віднесла і мої проекти, пов'язані з новітніми технологіями, реалізовані в Ріо-де-Жанейро, Дессау, Франкфурті і Сідней на запрошення Баухаузу, до робіт соціальної скульптури. Мені здалося потрібним розширити географію подібних підходів і на Україну, тим паче, що підстав для цього більш, ніж достатньо, оскільки ніша соціально орієнтованого мистецтва виявляється не заповненою, а проекти з соціальним підтекстом, що спорадично здійснювалися, найчастіше, все-таки, характеризувалися вибудовуванням ефективних підпірок для становлення художнього бренду, аніж розробкою теми, вкоріненої у соціальну проблематику. Втім, мій погляд зосереджений не тільки на Україні, як мотивація тут виступає свого роду бажання привнести практики соціальної скульптури до нас з подальшою спробою співвідношення контекстів. Варто нагадати, що через історичні причини опозиційне критичне мистецтво у нас не приймало лівої риторики, а, навпаки, цинічно займалося її викриттям. І небажання сповзати в соціальну ангажованість виявлялося добре укоріненою традицією.

Проте, наш культурний процес сьогодні має такі істотні проблеми, що українські професіонали сучасного мистецтва б'ють на сполох. А невтішні висновки, що 16-ти річний термін для можливих соціальних і культурних перетворень в Україні не призвів до скільки-небудь помітних зрушень, підштовхує до думки, що цей процес вже можна розглядати як єдиний сплав. Яка ж роль мистецтва в суспільному контексті? Які конфігурації зон опозиції і де вони знаходяться? А чи форми ескапізму — в більшій пошані? Тому Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України ініціював проведення Міжнародного фестивалю соціальної скульптури, де місто опинилося у фокусі дослідження. А метою допису є проведення аналізу художніх



Ріркріт Тіраванія, «Без назви», 2002

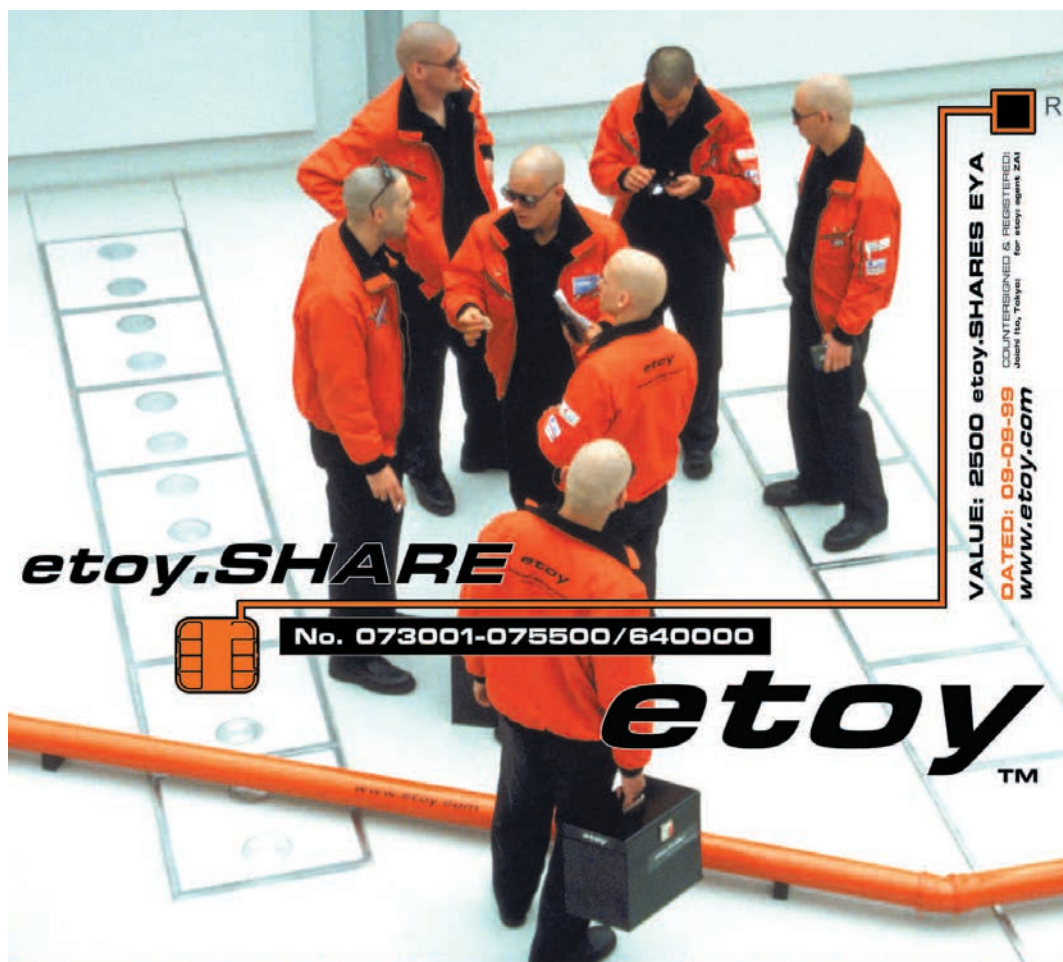
творів, узагальнення підходів у практиках соціальної скульптури та виявлення локальних особливостей у порівнянні зі світовою практикою.

Соціальна скульптура оперує поняттям «естетичне», вивільнюючи його від обмежень усередині певної сфери або жанру, переміщуючи в колективний, образний робочий простір, в якому ми можемо бачити, розуміти, заново продумувати і змінювати наше життя згідно нашому творчому потенціалу.

У 60-ті роки Джозеф Бойс сформулював своє центральне теоретичне поняття стосовно соціальної, культурно-політичної функції та потенціалу мистецтва. Завдячуючи письменникам романтизму, таким як Новаліс та Шиллер, Бойс був вмотивований утопічною вірою у владу універсального людського творчого потенціалу і був упевнений в потенціалі мистецтва, здатного принести революційні зміни. Ці ідеї Бойс транслював у концепції Соціальної Скульптури, згідно з якою, суспільство в цілому повинне було бути розцінене як один великий витвір мистецтва (за Вагнером *Gesamtkunstwerk*), якому кожна людина може творчо сприяти (можливо, найвідоміша фраза Бойса запозичена у Новаліса, — «Кожен є художником»). 1973 року Бойс писав: «Тільки за умови радикального розширення визначення мистецтва і дій, пов'язаних з мистецтвом, буде можливо забезпечити очевидність того, що мистецтво

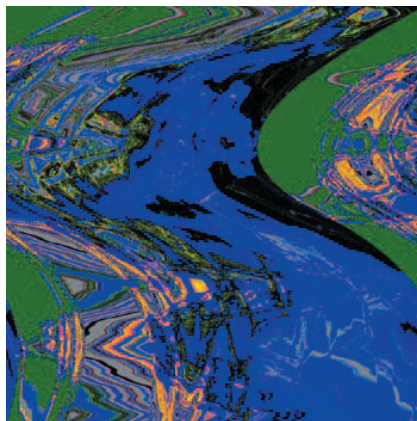


Мистецтво etoy



this certifies that \*\* JOICHI ITO \*\* is the record holder of \*\*\* TWO THOUSAND FIVE HUNDRED \*\*\* fully paid and nonassessable CLASS A shares [symbol: EYA] of the common stock of the culture-code manipulating etoy.CORPORATION, per value: 160 yen per share, actual rate: www.etoy.com/VALUE

etoy, «etoy share № 56»



Ольга Кисельова, «Landstream», мультимедійна інсталяція, Сан-Жозе, США ISEA2006

зараз — єдина еволюційно-революційна влада. Тільки мистецтво здатне до демонтажу репресивних ефектів старечої соціальної системи, яка продовжує коливатися уздовж своєї межі: демонтувати для того, щоб побудувати «Соціальний організм як мистецький твір. Кожна людина — художник, яка — від свого вільного стану — позиція свободи, яку вона випробує, по-перше — вчиться визначати інші позиції тотального твору мистецтва (Gesamtkunstwerk) майбутнього соціального порядку» [5].

Поняття Соціальної Скульптури, введене Джозефом Бойсом, щоб звернутися із залученням громадськості до творчих дій, які впливали б на навколишній світ, обумовлює формування суспільства як нескінченний процес, в якому кожна окрема людина бере участь, діючи як художник. «Кожна людина — як вільна істота, покликана брати участь в перетворенні і зміні умов, продумуючи структури, які формуватимуть і обумовляватимуть наше життя» (Джозеф Бойс). Історично це важливо, оскільки Бойс вважав, що мистецтво може бути ефективним і що будь-яка проблема, створена людьми, кінець кінцем, може бути вирішена тільки людьми. Визначення мистецтва, яке застосовується в цьому сенсі, звичайно, далеке від звичайного переліку художніх жанрів, таких як живопис, фотографія, відео-арт і т. д.; воно звертається

до творчого потенціалу кожної окремої людини. Таким чином, як сказав Бойс, це — антропологічне визначення мистецтва. «Ми повинні разом розвинути соціальну концепцію мистецтва. Новонароджене дитя старих дисциплін» (Джозеф Бойс). Для художників 60–70-х років принциповою проблематикою було визначення мистецтва. Покоління ж дев'яностих звільнилося від такої установки — головною проблемою цього разу стало вже не розширення меж мистецтва, а дослідження можливостей художнього опору всередині глобальної соціальної сфери. Крім робіт Бойса, твори «соціального повороту» з певною періодичністю виникали і в 70-ті, і 80-ті роки (Ліджія Кларк та ін.), і в 90-ті — «художники взаємодії» (Рікріт Тіраванія та ін.) [6], варто згадати його акції-трапези, з приводу яких Ніколя Бурріо у своїй книзі «Естетика взаємодії» заново визначає сучасну художню форму як щось, більшою мірою пов'язане не з мистецтвом композиції (як того б хотілося «формальній естетиці») [7], а з процесом взаємодії між людьми; в результаті чого Бурріо закликає до вироблення форм, здатних втілити той або інший політичний проект, «а отже, дозволити йому здійснитися на практиці». Варто звернути увагу на те, що реалізацію подібної установки Бурріо якраз і вбачає в творчості Рікріта, чії форми «націлені не на відо-



браження утопічних світів, але на вироблення умов для їх здійснення» [7]. Велика частина творів Траванія, на перший погляд, не несе в собі особливого естетичного імпульсу, — це пояснюється тим, що знайомі всім сцени з повсякденного життя представлені в акції надто життєподібно, реальність не піддається скільки-небудь значному естетичному зрушенню. При цьому глядачі відчують силу дії твору Траванія, що нав'язує свою гостинність і яку чи не слід розглядати швидше як соціальну або власне політичну форму доказу від зворотнього, що виявляє недолік гостинності в цивілізованих суспільствах, де культивується індивідуалізм.

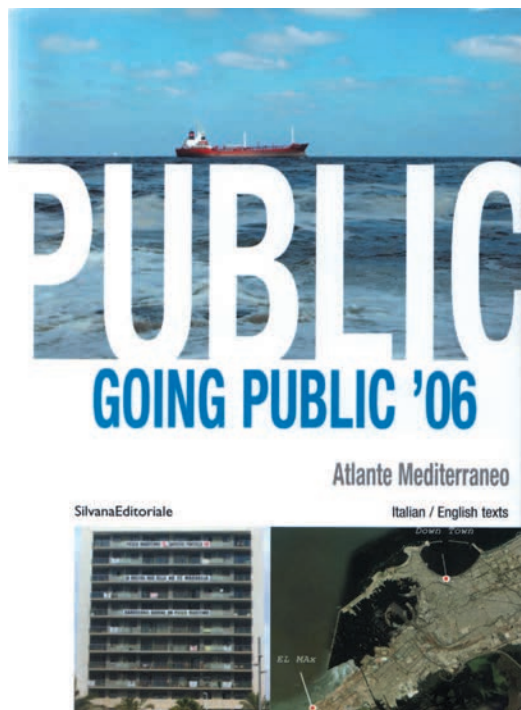
Але я не буду дуже детально зупинятися на цих практиках, адже вони є досить добре дослідженими, а хотіла б зосередитися більшою мірою на проектах «соціального повороту», пов'язаних з новітніми технологіями, що є у фокусі програмної теми лабораторії.

Як стверджував Джозеф Бойс, мистецтво є капіталом, і в своїй інсталяції «Das Kapital» він розмістив разом експонати і апаратуру для медіа-комунікацій, що спонукало глядача підключитися до дії, щоб оцінити свою власну продуктивність як капітал і безпосередньо себе як художника. Ця модель власної участі в мистецтві має виміри «соціальної скульптури» тільки тому, що в образному дослідженні слідів антропологічної медіа-комунікації йдеться про історію прихованої в цих межах взаємодії, що відкриває простір для можливої участі в майбутньому. Наслідуючи Бойса, який, слід сказати, використовував всі доступні в його дні медіа для створення соціальної скульптури, мережева концептуальна арт-група etoу, що базується в Цюріху, з її концепцією акцій і платформою «Тоувар» / «Іграшкової війни», розвиває нові формати для участі в мистецтві, використовуючи мережевий потенціал Інтернету, збагативши віртуальний простір інформації, комунікації та інших операцій цілим інструментарієм для дієвого «втручання в символічний репродук-

тивний суспільний процес», інституалізуючи власний артикуляційний орган для віртуальності [8]. Так, здається, метою зусиль etoу є розширення поняття соціальної скульптури до цифрового формату.

З художніх причин etoу не могла прийняти пропозицію щодо поглинання (що, власне, дорівнювала на той час мільйону німецьких марок) від eToys (компанії Dot-com era). Звичайно, історія могла б спрацювати по-іншому: «недружні поглинання» — звичайна зараз практика ведення бізнесу. Таким чином, дві репрезентації в мережі стали опозиційними одна одній. eToys як паразит, що організовує обіг вже існуючих реальних об'єктів, та автхтонний etoу, що використовує мережеві інструменти, аби чинити тиск на віртуальні та реальні соціальні процеси. Дві моделі участі також склали опозицію, одна — ціною акцій, що змінюється, а інша — почесною участю з часткою в проекті. Тим самим, це був конфлікт між двома стилями життя, в одному випадку — споживацьким, що надає абсолютний пріоритет придбання, а в іншому — мистецьким, що декларує виставку складних соціальних практик, а не художніх об'єктів, об'єктів мистецтва. І, звичайно, не в останню чергу майбутнє мережі було також в небезпеці. Чи повинен Інтернет бути редукованим до операційної платформи для е-комерції, а чи повинні і далі розвиватися притаманні йому можливості для спонтанного створення мережі, «соціально-інформаційного процесу», нагромадження культури, переплетення, проникнення і особистої глобалізації?

В цьому полягає мистецтво etoу, — спираючись на цю полярність, роз'яснити ситуацію до повної зрозумілості та змусити мережеву популяцію прийняти рішення. І хоча рейтинг «Тоувар» не піднімався в мережі, аж поки не минув місяць після першого судового розгляду, Net-група зрозуміла питання і відповіла власним унікальним чином. Джон Перрі Берлоу, співзасновник Фондації електронного кордону, був правий, коли сказав, що ми всі повинні бути



Клаудія Занфі, книжка «Going Public»

вдячні етоу. Але не тільки за постановку цього питання і розвиток «Тоуваг», але й за гостроту юридичних проблем, невидиму для публіки. Що має народитися й що має бути побудоване, в зв'язку з тиском та контратаками, погрозами і навмисними спробами ввести в оману, відомо було тільки тим, хто безпосередньо був задіяний. Ухвала суду є такою ж чудовою, як і роз'яснення щодо проблеми прийнятого рішення.

І чи не все є мистецтвом, врешті-решт? Визначення мистецтва постійно змінює свої правила. Ренесанс, Романтизм та Модернізм розвивали незлічені концепції, викреслюючи естетичні іскри від накладання життя і мистецтва. Етоу, лауреат премії Ars Electronica в категорії net 1996 року, стоїть твердо на цій традиції. А може, Дюшан вже все це зробив? Редімейди Дюшана у багатьох випадках зберігають характер об'єктів; етоу надає характер

редімейду соціальним процесам, зокрема, творенню і маркетингу віртуальності. Що еТоус та Network Solutions роблять — редімейди 00-х. А чи Бойс цілком і вкрай вичерпав тему соціальної скульптури? Ні, Бойс розвивав соціальну скульптуру в жанрі антропологічного психізму; зараз проводяться тільки перші дослідження, наприклад, Лютер Бліссет та «Тоуваг», у жанрі трансантропологічного віртуалізму.

Оскільки проекти соціальної скульптури не є роботами одного художника, вони швидше є колективними творами, орієнтованими на процес, соціально заглибленими працями, які закликають громадськість до створення роботи; фестиваль надав можливість художникам взяти участь в діалозі реальному і віртуальному з общиною і жителями через творчі дії. Проект фокусується на site-specific, експериментальних та/або партисіпаційних художніх практиках для закритих і відкритих просторів, досліджуючи специфічну культурну географію Міста в межах широкого ряду взаємин між мистецтвом, новітніми технологіями, економікою і глобалізацією. «Надмірна видовищность» художнього образу, рекламні формати, все більше залишаються позаду заради більш серйозних арт-форм, менше пов'язаних з естетикою та більше із пошуком суті. Залучення міста та його мешканців, використання нон-спектаклярних, проте більш потужних технік, відмова від великих робіт, розвішених на стінах, на користь інтервенцій у публічному та соціальному урбаністичному просторі характеризує численні художні практики нашого часу. Взаємовідношення між локальними традиціями та колективною пам'яттю, між культурними розбіжностями, між центром міста та околицями — це лише деякі з найважливіших тем актуального мистецтва сьогодні.

У цьому контексті цікавими виявляються проекти швейцарської арт-групи «Knowbotic Research» (Івонн Вільгельм, Крістіан Хюблер, Німеччина, і Олександр Тучечек; Prix Ars Electronica, Золота Ніка 1994 і 1998, Сеульська



Біенале, 48-ма Біенале у Венеції, 1999, Art Базель, 2001), яка досліджувала в декількох мегаполісах разом з молодими урбаністами, економістами, політичними теоретиками певні культурно-політичні взаємозв'язки між містом, роботою, суспільною сферою і електронною мережею. «Knowbotic Research» у своєму проєкті «10\_DENCIES» / «Тенденції» (1997–2000), сфокусованому на урбаністичних процесах, створили гіпотетичні інтерфейси для визначення і втручання «тенденційних» сил, які впливають на динаміку розвитку міст. Вони розробили напрямки діяльності і чинники зростання 3-х мегаполісів: Токіо, Сан-Пауло і Берліну. Починаючи з локальних майстер-класів (концепцій програм, теоретичних конструкцій, урбаністичних читань), міждисциплінарні учасники розвивали он-лайнві картографії, які були спільно змінені і перероблені в мережевий процес, що програмно забезпечує колективну роботу з навколишнім середовищем. Картографії склалися з колаборативно організованих текстових, візуальних і аудіо-матеріалів, а взаємини між учасниками були візуалізовані як силові поля інтенсивності через систему групування. Дослідження «Knowbotic Research» розвивало спеціальний фізичний інтерфейс зворотного зв'язку, щоб он-лайн видозмінювати картографії та їх силові поля. Інтерфейс у формі архітектурної конструкції столу для малювання інтерпретував складні взаємини пакетів урбаністичних даних в картографіях, таких, як силові магнітні поля, і забезпечував отримання тактильного досвіду через магніт, який можна було переміщувати над проєкційною поверхнею візуалізованих даних.

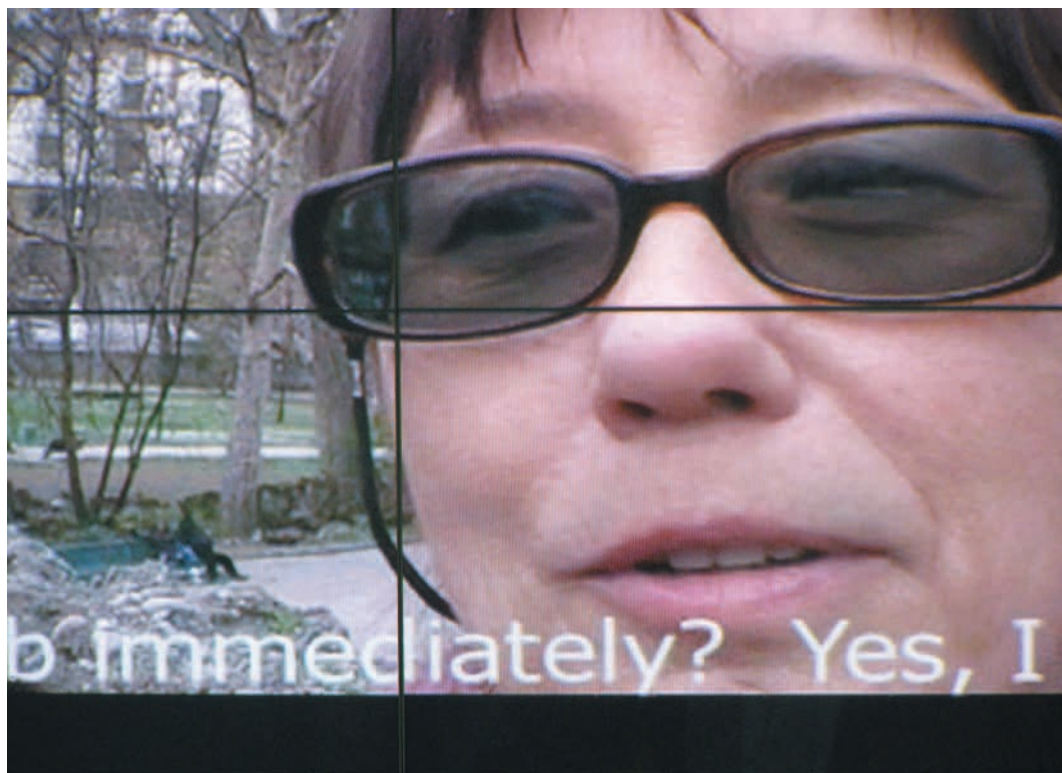
Сьогодні ж «Knowbotic Research» зосереджують свою роботу на мережевих знаннях у фізичних транслокальних просторах. Скажімо, їх проєкт човна фокусується на соціальному процесі збирання ноу-хау, на його колективній матеріалізації і запуску до реалізації в іншу (економічну) мережу, тобто вони більше зацікавлені в перекладі концептуальних мере-

жевих шарів і нових технологій у фізичні соціальні простори.

Проєкт Ольги Кисельової «Landstream» (реалізований у Франції і США, в рамках ISEA'2006), в якому вона в співпраці з ученими у реальному часі вимірює магнітні поля і зони забруднення в місті, створює медіа-карту і на її основі в співпраці з графітістами розписує огорожі, зведені навколо новобудов в центрі міста, як правило, тих, що встроїлися в території колишніх скверів.

Сучасне місто знаходиться в процесі постійної еволюції. Соціальні, культурні та міграційні феномени створюють безпрецедентну внутрішню та зовнішню напругу. Нове місто характеризується виникаючими різномірними цінностями та інтеграцією протилежностей укоріненості та асиміляції, ідентифікації і трансгресії, а також зустріччю та зіткненням різних культур. Традиційні зв'язки та інституалізовані простори міста зникли. Як ніколи багато маргіналізованих територій та явно анти-урбаністичних зон — таких, як автошляхи, покинуті склади, автобази, індустриальні структури, залізничні депо — грають роль традиційних місць соціального і культурного обміну. Інструменти спостереження, що ми маємо у наявності, зараз є недостатніми. У цей момент максимальної трансформації художні практики отримали особливий статус. Тому Клаудія Занфі, засновник Музею соціального та територіального мистецтва в Мілані і куратор проєкту «Going Public», у своїй лекції «Public Art та урбаністичні практики», що відбулася в ПінчукАртЦентрі, стверджує необхідність розробки ідеї культурного проєкту для сучасного міста, що означає відслідковування кожного з цих варіативних та нових вимірів. Зараз, коли життя зазнало радикальних мутацій, набуваючи нового уявлення про сучасність, ідея створення «театру подій», де обставини людського існування перетворюються на протагоністів життя та міста, аніж постановка шоу чи події, є фундаментальною





Клаудія Занфі та Джанмарія Конті,  
відео-есе «Міграція, пам'ять та ідентичність / Migration, memory and identity», ПінчукАртЦентр, 2007

для життя в новому місті. Театр подій існує як засіб комунікації та залучення; візуальне мистецтво не є більше тільки живописом у гарному обрамленні, розміщеним на стінах, а є партисіпаційним творчим актом, дійсно колективним ритуалом, живим і спільним урбаністичним щоденним простором. Так виникає MAST («Museo di Arte Sociale e Territoriale» — Музей соціального та територіального мистецтва, заснований групою «aMAZE») як модель новітньої форми, що створює основу для інших студій та досліджень. MAST — це лабораторія ідей, яка вивчає/досліджує територію та суспільство в усіх їхніх явних зв'язках з точки зору практики мистецтва, звертається до серйозних тем зміни реальності. MAST утверджує новий музей без стін та без фіксованого приміщен-

ня, призначений для творення «антропології». Ні визначений простір, ні сховище робіт не здатні трансформувати ту ж саму територію в постійно діючу лабораторію, яка починає бути власним простором дії. Місто та його люди вивчаються завдяки відкритій методології, яка з гетерогенним плюралізмом точок зору та з увагою до феномену мобільності колективного життя і до окремих зон урбаністичного існування, а також за умов перспективи розуміння нових домовленостей, переоцінки цінностей, відкриває нові шляхи для дискусії. Going Public — нова креативна ситуація в місті, з новим аспектом мобільності. Цей проект працює у межах регіональної залізничної мережі, що зумовлено націленістю на дослідження умов і сценаріїв стану глибинної трансфор-



Оксана Чепелик, «Homage Ван Гогу / Homage to Van Gogh», інсталяція, фотографія, Україна, Франція, 1998–2003

мації [9]. Мобільність стала метафорою *rag excellence* сучасної людини. Подорож синтезує інстинктивні потреби бажань та тривоги, які складають запропонований залізничними потягами світ транзиту — довершено репрезентацію номадичної сутності людини. Спільноти, еміграція, іміграція і мобільність позначають перехід до полікультурного і глобального суспільства. Залізничні станції вже визнані мікрокосмами, частками міст і урбаністичними можливостями, комплексними і організованими місцями із багатшаровою системою комунікацій, привілейованих просторів зустрічей та обмінів. *Going Public* — динамічний проект, що розвиває можливості зіткнення різних культурних систем, використовуючи нетрадиційні, екстериторіальні урбаністичні простори, такі як потяги або залізниці. Проект розглядає мистецтво по відношенню до реального життя та виражається через «публічне для громадськості».

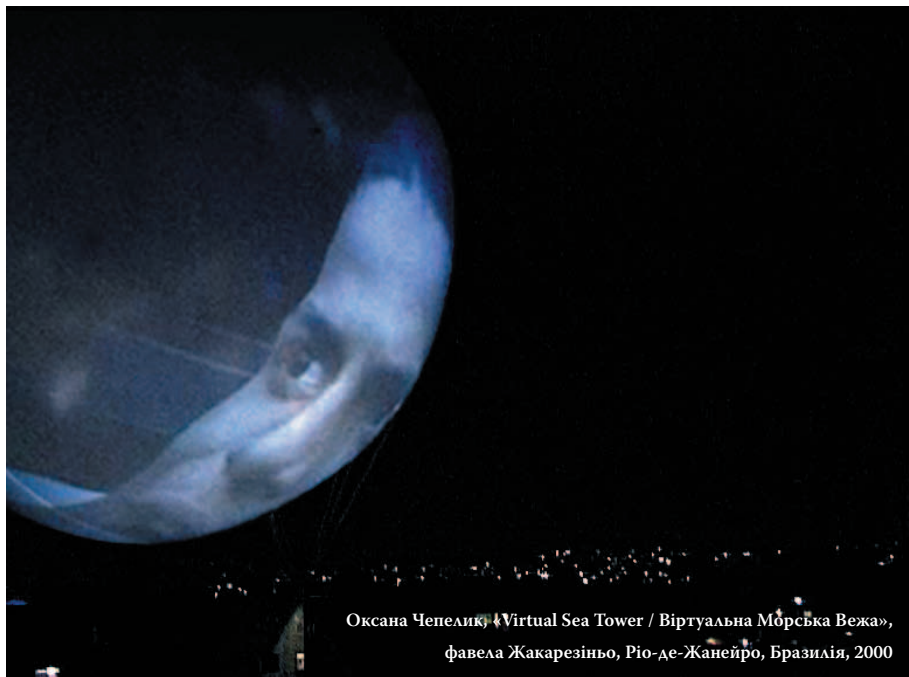
Кураторський проект «Міграція, пам'ять та ідентичність» Клаудії Занфі, розроблений спеціально для фестивалю (за підтримки Італійського інституту культури в Україні), що виявився наступним кроком єдиної арт-інтервенції, реалізованої на Кіпрі в рамках *Маніфести-2006*, розглядав дискурс легальних і нелегальних працівників в Італії (на прикладі українських жінок). Вони, як правило, освічені, середнього віку, заміжні (часто з дітьми), змушені залишати рідні вогнища та їхати закордон, зокрема, і до Італії, на заробітки, аби наглядати за чужими дітьми та дивитися за чужими будинками. Проект досліджує гендерну проблематику, мобільність робітників, мікроекономіку, класовий поділ, міграцію та пам'ять.

Соціальна скульптура оперує проектами з чітким розумінням місця і часу. Завдяки демографічним особливостям, економічному статусу і географічним чинникам суспільства, художні роботи стосуються різноманітних тем, що враховують політичні, економічні, екологічні проблеми, які знаходяться у полі зору сучас-

ного мистецтва і культури, включаючи пошуки конструювання ідентичності. Крім того, художники досліджують проблеми мистецтва і культури та урбаністичного розвитку, оскільки це має відношення до актуальних проблем витіснення, економічної стратифікації і тепер уже класового поділу. А також охоплюють такі теми, як дослідження інституційних функцій організацій в межах общини, що проявляють певні особливості урбаністичних місцевих пейзажів. Що стосується підходів до реалізації проектів, то вони різні: оригінальне дослідження, веб-сайт, майстер-клас, групова дискусія, де люди вносять свій внесок в можливий проект і просторовий дизайн, який трансформує суспільні (або комерційні) місця завдяки особистому досвіду формування простору художньої виразності.

Прикладом проекту соціальної скульптури може слугувати і авторська інсталяція «*Virtual Sea Tower*» / «Віртуальна Морська Башта», реалізована у фавелі Жакарезіньо в Ріо-де-Жанейро (Бразилія) [10]. Як архітектурна інтервенція в суспільному місці — над фавелою на висоту, необхідну, щоб побачити море, була піднята повітряна куля з відеокамерою, а вночі її поверхня вловлювала проекцію з монологами жителів, які описали свої подвійні відчуття: відчай від перебування в пастці навколишнього середовища і надію на майбутнє поліпшення умов життя. Втім, узятися за тему соціальної скульптури мене підштовхували ще мої проекти кінця 90-х. Авторський відео-проект «Хор глухонімих», заснований на перформенсі членів співтовариства Культурного центру глухонімих у Києві, демонстрував хоровий спів жестами пісні «Варяг». Проект розглядався як балансування між вічним вигнанням зі світу всіх фарб і приналежністю до нього не без культурної і політичної алюзії (втім, цей перформенс не втратив своєї актуальності). Робота з інвалідами тільки підкреслювала цю ідею. «Хор глухонімих» — проект, в якому були поставлені питання про можливість вибору і комуніка-





Оксана Чепелик, «Virtual Sea Tower / Віртуальна Морська Вежа»,  
фавела Жакарезіньо, Ріо-де-Жанейро, Бразилія, 2000



Оксана Чепелик, «Хор глухонімих / Deaf-Mute Chorus»,  
перфрменс, Київ, 1998



ції, за відсутності голосу в колективному Хорі. Авторський проект «Homage Ван Гогу» був розпочатий у мистецькій резиденції при Художньому музеї Понт-Авена, у Франції і продовжений в Україні. Проект представляв цикл фотографій серії інсталяцій, реалізованих в манері знаменитого пензля Ван Гога. Естетичний принцип застосування декоративного аспекту відсилає до жіночих захоплень картинами-аплікаціями з тканин, адже функцію олії в цьому інсталяційному живописі виконують одяг та ковдри. Використання одягу, у свою чергу, є референцією до модної репрезентації «суспільства видовища» за Гі Дебором [11]. От тільки в проекті задіяні речі безпритульних людей. Робиться наголос на техніку *detournement'a* (диверсії, заміщення змістів, перевертання існуючих культурних форм та окремих артефактів) [11], демонструючи при цьому зворотній бік суспільства «видовища», його суть, приховану за гламурним фасадом. Співпраця чотири роки поспіль з безпритульними людьми двох країн демонструє реакцію на актуальну ситуацію, виявляючи соціокультурний аспект проекту.

Іншим прикладом є проект Лізи Робертс «Що таке Час у Виборзі?», поштовхом до створення якого послужила бібліотека Алвара Аалто у Виборзі, побудована тоді, коли Виборг був фінським містом. Робертс, натхненна ідеєю Аалто, що архітектура повинна відображати зміни в навколишньому середовищі, вирішила провести в бібліотеці цикл майстер-класів під час її реконструкції. Реалізація ідеї стартувала з мультикультурного літературного майстер-класу, де була розроблена серія перформенсів, які лягли в основу фільму. У цих прикладах члени общини були активними учасниками творчого процесу, а їх ідеї сформували і зміст, і форму проектів.

Прикладами недавніх проектів соціальної скульптури є також: «Шлях Кролика» Свена Ріемера і «Злітна смуга для душ» Шеллі Сакс, розроблені для міжнародної конференції з екології «Поза Природою». Дискусії з приводу про-



Оксана Чепелик, «Origin / Початок»,  
мультимедійна інсталяція, Нью-Йорк, 2006

ектів соціальної скульптури, такі як «Цінності Обміну», є невід'ємною частиною роботи, яка фокусується на співвідношенні змісту з соціальним значенням та інтерфейсу, що забезпечує взаємини між продюсерами і аудиторією, які завдяки проекту міняються місцями.

Так, у Нью-Йорку з 2001 Агентство захисту довкілля збирало численні дані щодо навколишнього середовища поблизу Всесвітнього торговельного центру та сусідніх районів в Манхеттені, Брукліні та Нью-Джерсі. Тепер Агентство більше не публікує щоденні короткі звіти. «Preemptive Media» / «Пріоритетні медіа» (Беатріз да Коста, Джемі Шюльте, Брук Сінгер), колектив художників, активістів і технологів, що працює з 2002 року, розробив портативне AIR / ПОВІТРЯ (Area's Immediate Reading / невідкладне зчитування території) — спорядження,



Оксана Чепелик, «Origin / Початок»,  
мультимедійна інсталяція, Київ, 2007

створене для вимірювання та фіксації рівня забруднення протягом дня. Ці пристрої збирають дані щодо головних забрудників на прилеглих територіях — таких, як чадний газ, оксиди сірки, азотний діоксид, свинець та шуми. Публіка має вільний доступ до результатів вимірювань та до творчої візуалізації через веб-сайт і центр відвідувачів у Нижньому Манхеттені, що є альтернативною самоконтролюючою системою, створеною для того, аби люди, які проживають, працюють і відвідують ці райони, могли користуватися нею.

Колаборативна група «Preemptive Media» / «Пріоритетні медіа» зацікавлена у використанні політики та технологій, щоб створити нові

можливості для громадського обговорення і альтернативних результатів для розгортання дискусії і усвідомлення взаємозв'язків між індивідумом, новітніми технологіями, та даними, що одержують за їх допомогою. «Пріоритетні медіа» у попередніх проектах розробила пристрої та спорядження, що досліджують новітні технології, які використовуються для пошуку продуктів та прикордонного контролю, демонструють інформацію, що кодується на правах водіїв і розповсюджується без згоди та впровадила он-лайнний інструмент для створення та розповсюдження повідомлень у мережі стільникового зв'язку, а також реалізовувала майстер-класи та колективні події.



ПОВІТРЯ — це мережевий, соціальний експеримент, в якому індивідууми самі моніторять рівень побічних продуктів згорання за допомогою невеликого портативного пристрою. Ці пристрої показують поточні рівні забруднення повітря та місцезнаходження іншого мобільного AIR-пристрою, аби учасники могли краще зрозуміти, що вони — частина номадичної мережі. Он-лайніві глядачі можуть послати текстові повідомлення, щоб спонукати людей йти до певних місць або заохочувати інших стати носієм приладу, щоб підтримувати «живу та рухому» мережу. Дані з пристроїв передаються до центральної бази даних.

Дослідження питання «колективної естетики» і «міждисциплінарних методологій» привертає представників різних дисциплін: філософів, художників і активістів, які розглядають прикладну функцію соціальної скульптури — вплив її творів на далекосяжне планування, свідомість, демократичні процеси і трансформативні соціальні / інтелектуальні практики.

Авторський проект «Origin / Початок», реалізований 2006 року, — real-time медіа-інсталяція, зведена між хмарочосами в Манхеттені, яка працювала як моніторинг народжуваності в Нью-Йорку, сформований відеопроєкцією із зображенням немовляти на поверхні дирижабля, що змінюється при наступному народженні



Павел Альтхамер, акція «Bródno 2000», Варшава, 2000

Оксана Чепелик, «Origin / Початок»,  
мультимедійна інсталяція, Київ, 2007



дитини (пригадаємо цитату Бойса «новонароджене дитя»). Може і справді це ведеться безперервний діалог з Бойсом? Населення Нью-Йорка збільшується; воно складає 19,227,088 (темп приросту: 5,8%); народжуваність: 13,2 народжень / 1000 населення. Це означає, що в Нью-Йорку в середньому кожні 2 хвилини народжується дитина. За допомогою спеціальної програми сигнал, що надходить з Інтернету, провокує зміни відеозображення, що ми отримуємо з бази даних, створеної в співпраці з батьками немовлят. Таким чином, здійснюється уявний урбаністичний діалог з баштами ВТЦ, який має символічне значення і функціонує як опозиція по відношенню до літака — «деструктивного терористичного образу». Проект контекстуалізується таким чином, щоб він міг бути оцінений як художній твір, а не як приготувана до 5-річчя трагедії пряма політична заява на користь життя або вибору. «Оскільки зараз політичний клімат в США досить поляризований по відношенню до теми 9/11, твір повинен мати глибину, щоб не прочитуватися як пропаганда, а спонукати людей до перегляду власної думки» (Мелані Крін, куратор Eyebeam). Мабуть, ці міркування були сприйняті позитивно, оскільки проект було запрошено для реалізації до Каліфорнії і Нью-Мексико, але вже для роботи з іншим — міграційним контекстом. Тому восени 2007 року інсталяція реалізується у співпраці з Музеєм Юрських Технологій у Лос-Анджелесі, з галереєю «MOV-iN» у Санта-Фе.

Версія проекту «Origin / Початок», адаптована для фестивалю в Києві, звертається до практики соціальної скульптури для розробки теми генофонду засобами моніторингу народжуваності у реальному часі в Україні. Сучасна візуальність характеризується гіперчутливістю до антропологічних трансформацій людини і суспільства. У цьому сенсі проект стосується і загальної проблеми зміни соціальних умов, які викликали зменшення населення України на 5 мільйонів за останні десяти-





Павел Альтхамер, акція «Bródno 2000», Варшава, 2000

тиліття, в порівнянні з 52 мільйонами в 1990 році. За станом на 1 грудня 2006 року в Україні проживало 46 млн. 666 тис. 646 людей, темп приросту населення — 0,6%, народжуваність — 8,82 народжень / 1,000 населення. Всі спроби звернутися до теми, яка стосується генофонду, не можуть уникнути і референції Чорнобильської трагедії. У роботі над проектом йдеться про співпрацю декілька років поспіль з батьками немовлят — так реалізується складний концепт соціальної скульптури, яка ініціює суспільні відносини і мистецтво. Відеофрагменти з'являються у випадковому порядку, змінюючись зображеннями немовлят-сиріт. Проект не подає інструкцій, рецептів і закликів до дій, натомість ставить питання щодо простору, соціуму, коду існування і життя людей. У проекті «Початок / Origin» за допомогою нових комунікативних візуальних медіа моделюються різні образні прочитання, де є посилення на конфлікт між владною вседозволеністю і відповідальністю за генофонд країни, на задоволенні чорнобильські наслідки і новітні, пов'язані з біологічним ресурсом, соціальні та етичні проблеми. Мультимедійна інсталяція, аби дослідити дієвість мистецтва як катализатора соціокультурних дебатів, як інструменту в суспільному просторі та як засобу трансформації і комунікації, планувалася на Площі Незалежності, проте влада,

налякана подіями політичної кризи весни 2007 року, заборонила проведення художніх проєктів в центрі міста. У Києві твір був реалізований над Андріївським узвозом за підтримки Театру на Подолі, Спарт-Аеро і Erpson, домінуючи у вечірньому небі, вів свій діалог з архітектурними вертикалями міста: Замок Річарда та з історичним іконографічним символом — Андріївською церквою.

Проєкт являє собою відеопроекцію на повітряну кулю, що є моніторингом народжуваності у реальному часі, і демонструє зображення немовляти в променях ультразвукового дослідження, яке змінюється, в середньому, через 1,5 хвилини — при кожному наступному народженні в Україні, трансформуючи Біологічну клітину (форма кулі вибрана не випадково) в Планету Людей.

Використовується стилістика масових подій, де серйозна інтонація виявляється прихованою за видовищем. Це, свого роду, сплав підходів, продемонстрованих Бойсом, який працював «зі свідомістю глядача, формуючи її як скульптурну масу, розглядаючи публіку як соціальну пластику, а за допомогою мистецтва намагався підготувати краще майбутнє» і Уорхолом, який є «продуктом високорозвинутого технологічного суспільства» [12] і безумовно складно сказати, були його роботи критикою або прославленням масового суспільства.

У цьому контексті також працювала презентація у Центрі Сучасного Мистецтва при НАУКМА робіт видатного польського художника, лауреата Європейської Премії Ван Гога 2004 року Павла Альтхамера (Варшава, Польща), що реалізує соціохудожні проекти в рамках найпрестижніших арт-форумів (Касельська Документа, Маніфеста, Венеційська і Московська Бієнале), одна з останніх персональних виставок якого відбулася в Центрі Помпіду в Парижі (2006), і Марека Гоздзевського, теоретика і критика мистецтва, куратора і координатора Центру сучасного мистецтва «Замок Уяздовський» (Варшава, Польща), який організовував виставки польських художників впродовж 1990–2001. Звичайно ж, приїзд Павла Альтхамера за підтримки Польського інституту визначив рівень першого Міжнародного фестивалю соціальної скульптури в Києві як статусного форуму. Одним з найбільш видовищних проектів Альтхамера була акція «Brodno 2000», здійснена спільно з жителями його багатоквартирного будинку, розташованого у варшавському мікрорайоні Брудно. Результатом цього художнього проекту було формування з освітлених вікон великого будинку напису «2000», який можна було спостерігати протягом декількох годин. Тут також простежується суміш можливої ейфорії від зустрічі міленіуму і своєрідної референції соціалістичному минулому Польщі, коли, скажімо, написи «Мир, Труд, Май» у вікнах будівель інститутів здійснювалися за помахом «жорсткої руки», а зовсім не як колективний акт. Іншим, так само красномовним жестом була передача всього бюджету, який Альтхамер одержав для реалізації свого проекту на Бієнале у Венеції, на фінансування правової допомоги курдському хлопцеві, що народився і виховувався в Німеччині і якому загрожувала депортація. У Києві були показані «Клас Ейнштейна» — проект, який Альтхамер реалізував у 2005 році, до 100-річного ювілею найбільш значущих наукових відкриттів Альберта Ейнштейна, і інші фільми Павла Альтха-

мера. «Клас Ейнштейна» — це документальний фільм, що оповідає про те, як вчитель-маргінал, якого тільки що скоротили з роботи, впродовж 6-ти місяців навчає фізиці групу «важких дітей» з бідного району Варшави. Слідуючи всюди за учнями, художник фіксує акти соціальної взаємодії.

Учасниця фестивалю з Німеччини Маріон Портен, що одержала як кращий молодий художник в 2003 році премію Маріон Эрмер, реалізувала за підтримки Гете Інституту в Києві 2-екранну інсталяцію «Досить грати, істина реальна» в Центрі Леся Курбаса. Відеоробота поставила запитання про «достовірність перформенсу». Достовірності надається особливий статус істинності, тому що сама по собі вона є тією правдою, яка не передається і не відтворюється. Маріон Портен запросила українську актрису Тамару Плашенко (її головний ігровий майданчик — Театр на Подолі) для інтерв'ю на сцені про її особисту кар'єру і акторську освіту. Звичайно, концептуальна установка художниці працювати з актрисою є вельми специфічною ситуацією по відношенню до залучення громадськості до творчої діяльності. Втім, цей біном художник/театральний діяч вже є відпрацьованим, так, Домінік Гонсалес-Фостер співпрацювала з актрисою Марією де Медейрос (1990); Філіп Паррено спродюсував серію публічних виступів пародиста Верба Лекока, в яких він спробував «перемонтувати» зсередини образ телевізійного персонажа («Публічна людина», Марсель, Діжон, Гент, 1994–1995). А Маріон зосередилася на архетипічному явищі, вираженому в місцевому анекдоті, що його розказала актриса, відсікаючи протяжний наратив як зайве. І сфокусованість на цьому елементі, що відображає нашу історію, і на почутті гумору актриси дозволяють художниці за допомогою мистецтва наблизитися до розуміння іншого народу. Мовні стрибки з української на німецьку та англійську мови також підсилюють складнощі перекладу культури.



Маріон Портен, «Годі грати, істина реальна», 2-екранна інсталяція, Центр Леся Курбаса, 2007

Фестиваль першим розпочав здійснення антирейдерських проєктів в Україні з художньої акції «Вибір мистецтва» групи «Контра Банда» (Анна Алабіна, Гліб Вишеславський, Володимир Яковець). «Вибір мистецтва» — це перформенс, що виявляється реакцією художників на безвихідну ситуацію, яка склалася в місті у зв'язку із введенням в дію нового закону про оренду. Більшість художніх галерей і майстерень в центрі Києва закриваються, а їх місце займає бізнес і комерція. Під загрозою закриття знаходяться галереї «Художній курінь», «Сові-арт», «РА», «Гончарі», «Ательє Карась» та інші. Незабаром мистецтво буде витіснене на око-

лиці міста. Своєю акцією «Вибір мистецтва» художники демонструють ту форму художньої виставки, яка стане дійсно єдино можливою в найближчому майбутньому — експозиція буде влаштована на вантажівці, що пересувається вулицями міста. Революційна форма акції вибрана не випадково, — не варто забувати про історичний контекст, в якому проходить фестиваль, — вантажівка стартує з перетину Андріївського узвозу та вулиці Покровської і рухається з Контрактової на Європейську площу, Майдан Незалежності, Михайлівську та Софійську площі. Своім революційним жестом художники закликають «проявити громадянську позицію



Група «Контра Банда», перформенс «Вибір мистецтва», Київ, 2007

і сказати ні виселенню мистецтва!» І тут можна навести приклад, що майже тридцять років тому Фелікс Гваттарі проголосив стратегію суміжності, що лежить в основі сучасної художньої практики: «Чим більше я роздумую про ілюзорність надії на поступову трансформацію суспільства, тим більше я вірю, що дієвими є мікроскопічні спроби комунального типу — квартальні комітети, організація дитячих ясел на факультеті і т. і.»

Мабуть, тут має сенс згадати тему «прогресивної ностальгії», яка якраз демонструє повернення мислення в термінах історичної спадковості, в тому сенсі, що згідно з ідеєю Бориса Гройса «радянська культура належала до унікальної моделі і була спробою авангардистського захоплення влади над масовою культурою і її

використання в некомерційних цілях» [13]. Проект, відносячись до масової культури не критично, а афірмативно, припускає використання масової культури для переоблаштування світу, тобто не ухвалення інтелектуалами цієї культури, а її аналітичне усвідомлення і використання в своїх цілях. При цьому виявляється, що «ностальгія» обертається не пасеїзмом, а конструктом, націленим на облаштування сьогодення. І тут цей експеримент, безумовно, збігається з утопічними практиками.

Відмова від визначеності при ухваленні рішень сьогодні вже не працює, тому структури сучасного життя жорстко ставлять людину перед чітким вибором. Хочеш жити — повинен брати участь в політичній боротьбі з великим бізнесом, що прагне надприбутків, з місцевою



владю. Життя знову вимагає героїв. Актуальною тенденцією є постпостмодерн. Вислизання, іронія і дистанція, розчинившись у всьому, породжують нудьгу. Вже нецікаво знати, як щось деконструюється і розвалюється. Набагато цікавіше, що залишається, коли все розвалилося, як відбувається відродження з хаосу,

де істина, відповідальність за реалізацію свого проекту. А також, можливо, той факт, що більшість населення нашої країни не має потреби в рефлексії колективного безумства сучасним мистецтвом і її свідомість не схильна до художніх впливів, якраз і провокуватиме виникнення нових діалогових форм.

1. *Эпштейн М., Савчук В.* Речи на поминках постмодерна // Русский журнал [WWW документ]. — Доступний з: <http://bi.n-europe.eu/discussions/?id=202>.
2. *Kester G.* Conversation Pieces: Communication and Community in Modern Art. — Berkeley, 2004.
3. *Basualdo C.* EXPERIMENTAL COMMUNITIES [WWW документ]. — Доступний з: <http://www.amaze.it/en/mast/goingc/why/1.htm>.
4. *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. — М., 2000. — № 28/29. — С. 33–38.
5. *Beuys J.* Statement dated 1973, first published in English in Caroline Tisdall: Art into Society, Society into Art, ICA. — L., 1974. — P. 48.
6. *Бишон К.* Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. — М., 2005. — № 58/59. — С. 19–25.
7. *Bourriaud N.* Esthetique relationnelle. — Dijon, 2001.
8. etoy [WWW документ]. — Доступний з: <http://en.wikipedia.org/wiki/Etoy>.
9. *Zanfi C.* Territorial Workshops. The Going Public Convoy // Going Public '06. Mediterranean Atlas. — 2006. — P. 213.
10. *Чепелик О.* Утопические аспекты современного урбанизма // Художественный журнал. — М., 2003. — № 51/52. — С. 66–69.
11. *Ги Дебор Э.* Общество спектакля. — М., 2000. — С. 184.
12. *Олива А.-Б.* Искусство между идентичностью и гомогенностью // Художественный журнал. — М., 2004. — № 56. — С. 32–35.
13. *Гройс Б. Е.* Глобализация и теологизация политики. Беседу вел Виктор Мизиано. Материал подготовил Владимир Шевченко // Художественный журнал. — М., 2004. — № 56. — С. 23–26.

**Анотація.** Допис подає аналіз актуальних світових тенденцій останніх років, розглядаючи мистецтво взаємодії, пов'язане з новітніми технологіями, досліджуючи світові практики та проекти Міжнародного фестивалю соціальної скульптури.

**Ключові слова:** Мистецтво соціальної скульптури, діалогічне мистецтво, експериментальне співтовариство, мистецтво взаємодії, соціально орієнтоване мистецтво, соціальні та культурні перетворення, конфігурації зон опозиції, твори «соціального повороту», утопія.

**Аннотация.** В статье представлен анализ актуальных мировых тенденций последних лет, рассматривается искусство взаимодействия, связанное с новейшими технологиями, исследуются мировые практики и проекты Международного фестиваля социальной скульптуры.

**Ключевые слова:** Искусство социальной скульптуры, диалогическое искусство, экспериментальное содружество, искусство взаимодействия, социально ориентированное искусство, социальные и культурные трансформации, конфигурации зон оппозиции, произведения «социального поворота», утопия.

**Summary.** This article gives an analysis of the most important world tendencies of the last years, examining the art of co-operation, related to the newest technologies, probing world practices and projects of the International Festival of Social Sculpture.

**Keywords:** Art of social sculpture, dialogic art, experimental communities, relational art, socially oriented art, social and cultural transformations, configurations of the zones of oppositions, works of «social turn», utopia.