

---

7. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.

---

УДК 72.01

### ОБЗОР ЭВОЛЮЦИИ ПОНЯТИЯ PUBLIC ART В ОБЩЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ (PUBLIC SPACE)

**Киселева А.А.**, аспирант кафедры основ архитектуры и ДАС  
*Одесская государственная академия строительства и архитектуры*  
Тел.(048)720-66-72

**Аннотация.** Статья посвящена обзору эволюции понятия *public art*, практика которого актуализируется в общественном пространстве. Рассмотрено понятие *public art* и развитие его течений.

**Ключевые слова:** *public art*, общественно пространство, общественность, искусство.

**Цель работы.** Выявить характерные особенности и принципы эволюционного развития *public art* в общественном пространстве.

**Задача работы.** Провести исторический обзор развития *public art* в общественном пространстве.

В последние несколько десятилетий феномен *public art* в архитектурной среде привлекает к себе всё большее внимание со стороны архитекторов, искусствоведов, и культурологов.

Немало дискуссий было проведено в ходе обсуждения и утверждения формулировки *public art*. В 2009 года в Нижнем Новгороде предложено следующее определение: *public art* – «это форма существования современного искусства вне художественной инфраструктуры, рассчитанная на коммуникацию со зрителем, в том числе, и неподготовленным, и проблематизацию различных вопросов, как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено» [5].

Самое емкое определение дает энциклопедия «Википедия»: *public art* – «искусство в городской среде, ориентированное на неподготовленного зрителя и подразумевающее коммуникацию с городским пространством» [4].

Смысловое же содержание этого понятия раскрыто Шарлоттой Коэн, бывшим директором программы «Percent for the Art» («Процент для искусства») из Нью-Йорк: «...это не просто те произведения искусства, которые можно встретить на улице.

Искусство, обладающее статусом произведения *public art*, должно быть тесно связано с историей, функцией или культурным смыслом места, в котором оно размещено. Искусство *public art* чрезвычайно разнообразно и включает объекты визуального искусства,

интерактивные проекты, дизайн городской среды, перформанс, аудио инсталляции и любые другие формы, созданные художником. Произведения public art могут размещаться в местах, не используемых традиционно для экспонирования произведений искусства — на рекламных щитах, строительных лесах, в парках, поликлиниках и т. п.» [2].



Рис.1 «Голова женщины» Пикассо, Чикаго. Рис.2 «Точка опоры» Ричард Серр, Лондон

Трудно точно определить, когда термин «public art» (публичное искусство) вытеснил термин «public sculpture» (скульптура в общественных местах), но уже с конца 60-х годов он начинает использоваться более или менее регулярно. В каталоге выставки «Sculpture in the Environment» («Скульптура в окружающей среде», Нью-Йорк, 1967) Ирвинг Сандлер пишет: «если достаточное количество художников получит возможность работать в публичных пространствах, может сформироваться новая эстетическая традиция, традиция современного искусства в общественных местах (public art), отличного от искусства мастерских (studio art)» [1].

В Великобритании на волне успешного включения искусства в программу «Фестиваля Британии» 1951г., в парках и других городских пространствах было организовано несколько выставок скульптуры на открытом воздухе (community art). Только в 1968 году подобные выставки прошли в Бристолле, Ковентри, Лондоне и Ноттингеме. Представленные скульптуры из запасников были выполнены в натуральную величину. Вот как эти выставки прокомментировал Джереми Рис: «Очень немногие из выставленных работ были специально созданы для тех площадок, на которых они были размещены, и почти во всех случаях не принимался во внимание масштаб... Если у вас нет подобного опыта, трудно в полной мере оценить глубину проблем, возникающих в связи с показом работ на открытом воздухе (в противоположность экспонированию в галерее), когда они могут вызвать непредсказуемую реакцию у озадаченной и, зачастую, поверхностно-враждебной публики... Художники не подозревают о данной ситуации и не могут дать себе отчет в том, что контекст, с которым им приходится сталкиваться при демонстрации своих работ в публичном пространстве, на открытом воздухе, не имеет ничего общего с выставками в галереях. Это никоим образом не ставит под сомнение саму идею городской скульптуры, но создает условия, которые скульптор должен принять с самого начала» [2]. По мнению Рис, представленные работы, должны были быть связаны со своими площадками; обращали особое внимание на масштаб и потенциальную аудиторию. Это предопределило рождение еще одного термина, связанного с public art, - site-specific (учитывающий особенности места).

Художники в начале 70-х все еще не могли или не хотели учитывать в своей работе те требования, которые накладывали эти новые возможности. Одна из выставок, «City

Sculpture Project» («Городской скульптурный проект», 1972), поддержанная Фондом Питера Стайвесанта, была амбициозным проектом, в рамках которого было заказано 16 скульптур для определенных мест в нескольких английских городах. Организаторы рассчитывали, что шестимесячный период экспонирования работ «даст публике достаточное время для взвешенной оценки скульптур в контексте окружающего их пространства», и что затем они будут приобретены городскими властями. В результате была приобретена только одна или две скульптуры; некоторые работы серьезно пострадали от вандализма. Некоторые комментарии художников, принявших участие в акции, проливают свет на то, как они отнеслись к предоставленной им возможности. Один художник сказал, что «проблема со скульптурой, размещенной в публичном пространстве, заключается в публике, а не в скульптуре». Другой отметил, что «идея создания скульптуры для конкретного места, пусть даже выбранного самим автором, представляется мне существенным ограничением свободы действий скульптора.

Мемориальные скульптуры, статуи и монументы существуют во всех городах и, в большинстве случаев, воспринимаются как естественная часть городского пространства. Выставки public art не имеют мемориального характера по отношению к какому-либо лицу или событию. В соответствии с духом времени, на всеобщее обозрение выставляется «искусство для искусства». С точки зрения Аллоуэя этого было недостаточно, чтобы признать эти работы в качестве «общественных». Постановка слова «public» перед словом «art» предполагает поиск нового определения. Поэтому художники, критики и кураторы горячо отстаивали идею о том, что общественное искусство (public art) как таковое не существует, и предлагали пользоваться взамен более общим и нейтральным термином – «искусство в общественных местах» (art in public places).

Творчество немногих художников могло претендовать на «современность» и «актуальность». Их работы были тесно связаны с контекстом, с учетом восприятия и требованиями антивандализма. Всеобщему признанию произведений public art способствовала международная известность их авторов. Так, в 1965г. открытие скульптуры «Чикагский Пикассо» («Голова женщины») сопровождалось горячей полемикой, а сегодня для жителей Чикаго она является одним из символов города (рис. 1).

Имеются примеры, когда работы, задуманные как постоянные объекты, были демонтированы. В 80-е гг. широкую известность приобрели два подобных случая – удаление скульптуры Рон Робертсона Свана «Свод» с городской площади Мельбурна и печально знаменитой скульптуры Ричарда Серра «Опрокинутый ковчег» с Федерал Плаза в Нижнем Манхэттене. Обе эти работы оказались неудачными воплощениями идеи «искусства в общественных местах», причиной чего являлось равнодушие, как художников, так и заказчиков. В.Т. Дж. Митчелл в предисловии к своей книге «Искусство в публичной сфере» пишет, что полемика вокруг работы Ричарда Серра может рассматриваться «как показатель того, что модернизм больше не может служить посредником между общественной и частной сферами на своих собственных условиях, но должен уступить место общественному обсуждению и быть готовым к различным реакциям в диапазоне от насилия до безразличия». Другие произведения подобного типа находятся в плохом состоянии, они покрыты постерами и граффити, заброшены до такой степени, что в них трудно узнать первоначальный художественный замысел. При размещении в «публичных» пространствах (часть крупных офисных помещений или торговых центров) они сохраняются в относительно неповрежденном состоянии. Скульптура Ричарда Серра «Точка опоры» в Бродгейте (Лондон) является одним из таких примеров (рис. 2).

Объект public art должен быть неуязвимым. Материал, из которого он сделан, должен быть достаточно прочным, чтобы выдержать атаку, или его можно было бы легко отчистить; также он должен иметь структуру, не подверженную деформации. Однако не стоит сбрасывать со счетов и объекты другого типа – неплотные, разбросанные,

подверженные изменениям, изначально задуманные в качестве временных, полные «живой жизнью».

Количество предлагаемых терминов являлось свидетельством сопротивления самой идее «public art» (рис.3).

Попытки художников вывести искусство за пределы галерей, на улицы, предпринятые в 60-е гг., имели своей целью не просто смену площадок, на которых искусство могло демонстрироваться, но и изменение самого искусства, расширение его сферы влияния, «порожденное демократическими побуждениями» и подтверждение того, что искусство не только оказывает благотворное воздействие на общество, но и является его частью. В то время как кураторы организовывали выставки современной скульптуры на открытом воздухе, на которых превалировали формализм и абстракционизм, сами художники стали проявлять инициативу в различных типах художественных практик. Для них формализм и абстракционизм были неподходящими художественными языками для привлечения к искусству внимания широкой аудитории, которая не владела ими и не могла воспринимать соответствующее искусство, поскольку редко посещала галереи и музеи.

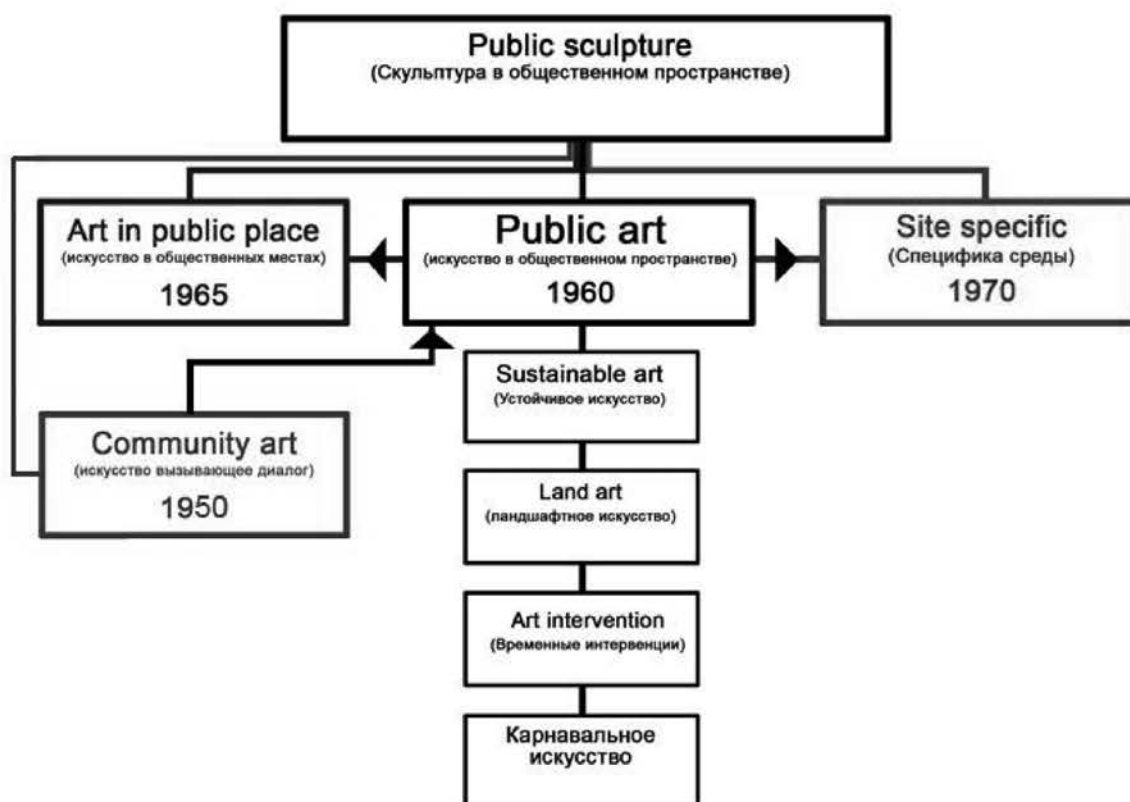


Рис.3. Схема развития public art и его течений

Вопрос, на который пытались ответить эти художники, заключался в следующем: может ли быть создано актуальное искусство, которое будет понятно широкой неспециализированной публике, и, помимо этого, будет доставлять ей эстетическое удовольствие? Во главе широкого движения за пределы галерей, направленного на поиск новых форм и художественных практик, встали художники. Именно художники решили преодолеть ограничения, накладываемые традиционным пространством и аудиторией



галерей. Отчасти эти акции преследовали цель противостоять коммерциализации искусства и превращению его в товар.

Некоторые художники предложили свои услуги бедным и непривилегированным сообществам, попытавшись придать определенную форму их среде обитания. Настенная живопись и скульптура позволяли создавать такие произведения искусства, которые принадлежали бы сообществам, которые, в свою очередь, принимали участие в разработке идей и выполнении работ. Эти художники сознательно ориентировались на культуру рабочего класса и старались улучшить окружающую среду города и пригородов. Другие художники объединялись в группы с целью расширения художественных практик.

Тем временем некоторые художники, особенно в США, двигались своим путем. Сиах Армаяни, Алис Эйкок, Скотт Бёртон, Нэнси Холт и Роберт Ирвин, к середине 80-х создали, в числе других, большой корпус произведений, который привлек внимание арт-критика «Нью-Йоркера» Кальвина Томкинса. В двух своих статьях, вышедших в 1983 и 1984 гг. он подверг подробному анализу эти тенденции в американском public art, которое, по его мнению, «...теперь в целом воспринимается как устойчивое благо..., как то, что правительство обязано поддерживать и в чем многие граждане чувствуют необходимость... Существует убежденность, что чтобы создавать сегодня значительное public art, необходимо принимать во внимание публику. В наш век это – революционная идея».

В своем эссе, опубликованном в «Studio International» Лоренс Аллоуэй обратил внимание на тот факт, что существуют различные уровни регулирования публичного пространства. Некоторые пространства менее жестко регулируются, чем остальные, и public art более естественно существует в тех местах, которые более доступны для публики. Барри Гринби в статье «Измерения публичного пространства» предполагает, что и эти менее структурированные публичные пространства также обладают различными характеристиками. Чтобы описать две из них, он придумал два новых слова – «proxemic» и «distemic». Пространства первого типа (proxemic) обладают сильной связью с определенным сообществом или группой; их можно обнаружить, например, в жилых районах городов, где люди ощущают свои притязания на улицу, ан которую выходят фасады домов, и окружающую ее территорию. Пространства второго типа (distemic) - это крупные пространства в центрах городов, которые совместно используются всеми жителями и посетителями города. По поводу последних он замечает: «Они являются территорией личности, которой присуща определенная степень нонконформизма, допустимая лишь в немногих пространствах первого типа». Следующий из этого вывод заключается в том, что в разных средах должны использоваться разные процессы и отношения при создании произведений public art.

Художники всегда в той или иной форме вносили свой вклад в ткань города. Только на протяжении XX века их участие сократилось практически до нулевого. В прошлом работа художников в городах, в основном, была ориентирована на создание постоянных объектов или, по крайней мере, тех, существование которых рассчитано на длительный период. На сегодняшний день это по-прежнему остается актуальной задачей. Развитие городской ткани не может быть отдано на откуп архитекторам, инженерам и планировщикам. Художники должны внести свой особый вклад в обогащение сложной архитектурной среды, рассчитанной на долгосрочную перспективу. Перефразируя предисловие к эссе Мишеля де Серто, «Прогулки в городе» («Walking in the City»), можно сказать, что public art придает прогулкам дополнительное измерение, столь же отличное от делового аспекта жизни, как поэзия отличается от учебника по планировке. Public art замедляет скорость движения и усиливает его созерцательный характер, сообщая городскому опыту XX века ту неспешность и очарование, которые Вальтер Беньямин обнаружил в «отдыхающем наблюдателе» XIX столетия. Повседневная жизнь приобретает особую ценность, когда она протекает в «зазорах» между отрегулированными машинами крупных силовых центров.

Однако, большая часть современной практики актуального искусства носит отличаетеся недолговечностью. Public art также имеет дело с временным. Сила образа или идеи, которые рассматриваются или воспринимаются на протяжении ограниченного промежутка времени, может запечатлеться в памяти. Оставшаяся документация может апеллировать к коллективной памяти. Как показали Эстер и Йоахен Герц в своих невидимых памятниках, искусство идей – концептуализм – может быть лучшим выразителем отношений между искусством и городом, чем искусство объектов.

В США в 1995г. художники и критики объединились в группу, чтобы проанализировать целый спектр социально активных практик в области public art, которые получили развитие и достигли успеха в последние годы. Эти практики так сильно отличались от идеи public art как работы с объектами, что были описаны как «новый жанр public art». Несмотря на все трудности, связанные с определением чего бы то ни было при помощи слова «новый», этот термин оказался очень удачным. Он позволяет ввести различие между неподвижным объектом и более изменчивым и широким кругом практик, ставящих перед собой социальные задачи и направленных на повышение сознательности. Художники работают совместно с теми, кто ими не является (или совместно с непрофессиональными художниками), с тем, чтобы обеспечить, помимо всего прочего, условия для внутреннего изменения личности. Именно такой подход был свойственен community art начиная с 60-х гг. «Новый жанр public art» является дальнейшим развитием этих художественных практик. Во главе этого движения стоят художники, но в то же время оно формируется и развивается под пристальным вниманием и при участии писателей и критиков.

### ЛИТЕРАТУРА

- 1.Kvon M. For Hamburg: Art and Urban Identities.-Hamburg: Hippel. 2006.-210с.
  - 2.Maldon Cb. K.K. Public Art:Theory,Practice and Populism.- Melbourne; Oxford,2008.- 160с.
  - 3.William J. Thomas Mithell. Introduction: Utopia and Critic/ Art and the Pablic Sphere. –Chicago: Art,1992.-165с.
  - 4.<http://ru.wikipedia.org>
  - 5.<http://propublicart.ru/article?id=6>
-