

Современный паблик-арт и публичное пространство: страницы истории и границы понятия Федчин Ф. В.

*Федчин Филипп Владимирович / Fedchin Philip Vladimirovich – старший преподаватель,
кафедра междисциплинарных исследований и практик в области искусств,
Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург*

Аннотация: в статье сделана попытка интерпретации понятия современного паблик-арта, если отталкиваться от трактовки художественного пространства и пространства вообще в статье Мартина Хайдеггера «Искусство и пространство». Примером монументального искусства, в котором проявляется новая трактовка художественного пространства, стали работы Огюста Родена – памятник Оноре Бальзаку и «Врата Ада». Возникновение понятия «паблик-арт» в 1960-е годы ассоциируется с новым этапом истории монументальной скульптуры, связанным с традицией классического модернизма. Успешные примеры – работы известных художников, самостоятельных «брендов» Пикассо и Кальдера. Когда те же абстрактные формы распространяются на более традиционные жанры памятника, как, например, военные мемориалы, то, как показывают примеры Майи Лин и Константина Симуна, возникают противоречия в восприятии заказчиков и/или публики, непонимание и даже опасность конфликтов. В конечном счете именно этот конфликтный потенциал монументального искусства используется в современном паблик-арте. Анализируется постминимализм Ричарда Серра на примере его «Наклонной дуги», где себя и проявляет хайдеггеровское событие, важное для переопределения пространства.

Ключевые слова: паблик-арт, художественное пространство, сайт-специфическое искусство, Огюст Роден, Константин Симун, Майя Лин, Ричард Серра.

В чем суть понятия паблик-арта? Есть разные подходы к этому термину. Часто он воспринимается просто как способ объединить весьма разнородные феномены в современной художественной и урбанистической практике, связанные с искусством. Самое простое определение паблик-арта сводится к тому, что это искусство вне традиционного экспозиционного, в узком смысле художественного пространства, искусство вне музея и галереи (это подход, иногда встречающийся в работах по урбанизму). Иногда акцент делается на противопоставлении паблик-арта искусству частного, с коннотацией противопоставления бедного – богатому, государственного (или даже муниципального, локально-коммунального) – частному. Но представляется, что во всех этих случаях невозможно охватить весь спектр техник и подходов, связанных с современным паблик-артом. Эта область стала слишком широкой, чтобы узко понятные экономические/социальные механизмы помогли нащупать общую опору всем этим артистическим феноменам. В 1969 году, тогда же, когда возникают первые примеры современного паблик-арта (см. ниже), вышла одна из поздних статей Мартина Хайдеггера «Искусство и пространство». В этом небольшом тексте, опубликованном на русском языке в переводе и с комментариями Владимира Вениаминовича Бибихина, философ, говоря прежде всего об искусстве скульптуры, определяет значение художественного пространства, противопоставляя свое видение классической искусствоведческой парадигме (Бибихин в комментариях упоминает в связи с этим целый ряд важнейших фигур историографии – от Конрада Фидлера, Адольфа Гильдебранда и Генриха Вельфлина, до Алоиса Ригля и Вильгельма Воррингера). В рамках последней скульптура и, соответственно, художественное пространство самоопределяется через свое противопоставление и овладение пространству/ом вообще. Последнее точно также покоряется и научной техникой, и хотя скульптура работает с художественным пространством, но соотносится это художественное пространство все с тем же нейтральным общим пространством, понимаемым, вслед за Ньютоном и Галилеем, как «однородная, ни в одной из мыслимых точек ничем не выделяющаяся, по всем направлениям равноценная, но чувственно не воспринимаемая разъятость» [1, с. 433]. Понимание пространства искусствоведами также не устраивает Хайдеггера: «Пространство, внутри которого находится скульптурное тело как определенный наличный объект, пространство, замкнутое объемами фигуры, пространство, остающееся как пустота между объемами, – не оказываются ли эти три пространства в единстве их взаимодействия всегда лишь разновидностями единого физически-технического пространства, пусть даже вычисляющие измерения и не смеют посягнуть на художественное образотворчество?» [1, с. 434].

Альтернативой такому взгляду на художественное пространство является попытка увидеть особую роль пластического искусства, благодаря которому раскрывается суть пространства. В чем она состоит? Ответ на этот вопрос дает, по Хайдеггеру, язык. «О чем он [язык] говорит в слове «пространство»?.. Оно значит: нечто просторное, свободное от преград. Простор несет с собой свободу, открытость для человеческого поселения и обитания. Простирает простор несет с собой местность, готовую для того или иного обитания. Профанные пространства – это всегда провалы сакральных пространств, часто оставшихся уже в далеком прошлом. Простор есть высвобождение мест» [1, с. 435]. В просторе, по Хайдеггеру, «дает о себе знать и вместе таится событие» [1, с.

435]. Так, пишет Хайдеггер, происходит осуществление мест, и характер этого события и есть такое осуществление» [1, с. 435]. «Место не располагается в заранее данном пространстве типа физически-технического пространства. Это последнее впервые только и развертывается под влиянием мест определенной области» [1, с. 436]. Исходя из такого переопределения места, меняется и представление о пластическом искусстве: «Искусство как скульптура: вовсе не овладением пространством. Скульптура тогда не противоборство с пространством. Скульптура – телесное воплощение мест, которые, открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор, дающий вещам осуществляться в нем и человеку обитать среди вещей» [1, с. 436]. В этой ситуации переопределению подвергается и категория пустоты: «пустота сродни собственному существу места и потому она вовсе не отсутствие, а произведение» [1, с. 437]. Опуская тонкие и важные детали хайдеггеровских рассуждений, подчеркнем главную мысль философа: искусство оказывается раскрытием возможностей и, что для нас здесь важно, активной деятельностью.

Когда это понимание утверждается на территории пластического искусства? Когда, иными словами, зарождается публик-арт? Его предистория как специфической области искусства, существующего в публичном пространстве, но при этом отличного от классической монументальной скульптуры, восходит к зарождению авангардной, модернистской традиции в конце XIX века. Центральная фигура здесь, конечно же, Огюст Роден, с именем которого связана принципиальная трансформация представления о публичном монументе, хотя, при всей своей известности и прижизненном признании, Роден не дожил до того момента, когда его главные публичные монументы были бы установлены.

Обратимся к примеру, который представляется самым уместным: памятник Оноре Бальзаку. Первоначально в 1888 году заказ на памятник Бальзаку получил скульптор Анри Шапю, который, однако, скончался в 1891 году, в тот же год, когда президентом Общества французских писателей стал Эмиль Золя. В результате, благодаря усилиям последнего, заказ достался Родену. Два гения нашли друг друга, но после интенсивной работы, когда в 1898 году Роден выставил гипсовую модель скульптуры в Салоне Национального общества изобразительных искусств, заказчик (Общество французских писателей) выразил протест и отказался от модели Родена. Скульптура была отлита и поставлена в Париже как памятник одновременно и Бальзаку, и Родену только (что примечательно!) в 1939 году. Стоит помнить при этом, что Роден хотел увидеть своего Бальзака вырезанным из серого гранита. То есть, по сути дела, перед нами пример памятника, который оказался слишком радикальным для общественной ситуации во время его создания, даже несмотря на то, что Роден в тот момент уже был всемирно признанным мастером [2, р. 944–946, 992].

Второй пример – это «Врата Ада», над которыми Роден работал с 1880 года и до конца жизни, до 1917. Это тот случай, когда у художника есть одна главная картина или скульптура, которая практически всегда остается не реализованной полностью, доходит до нас только в эскизах, набросках, моделях и т. п., при том, что составляющие ее элементы оказываются более важны и убедительны, чем целое. «Поцелуй», «Мыслитель» и другие работы составляют канон творчества Родена, и одновременно были включены им в одно большое целое. С другой стороны, их отдельное существование делает сами «Врата» коллекцией авторских воспроизведений, предвещая Дюшановский музей в чемодане. Впрочем, в отличие от Дюшановского частного переносного музея, Роден, конечно, планировал публичный памятник. Как видим, сам портал Врат, изначально проектировавшихся для нереализованного проекта Музея декоративных искусств в Париже, по своему силуэту и пропорциям выглядит как характерный памятник модерна. Вообще, как хорошо известно, врата – классическая тема в скульптуре: с рельефами разворачивается рассказ о центральном эпизоде истории искусства Ренессанса (знаменитый конкурс на двери флорентийского Баптистерия). Именно в этой перспективе должна быть рассмотрена работа Родена. Отталкиваясь он предшествующей традиции жанра, Роден отказывается от подчинения архитектонике дверей (в первоначальных эскизах решетка «клейм» еще присутствовала), объединяя, сплавляя все в едином потоке стихии, потоке, напоминающем адское пламя, из которого проглядывают фигуры грешников. И вне этой стихии возвышается лишь фигура мыслителя, персонифицирующая в конечном счете самого автора [2, р. 930–931].

Вообще, во «Вратах» Родена, как мне представляется, присутствует попытка нащупать новое видение пространства как хайдеггеровского «произведения мест». Врата порождают пространство из собственных элементов. Именно поэтому компоненты ансамбля встраиваются как отдельные вещи, порождающие соотношенность внутри порожденного стихией места, а не как элементы, встраиваемые в то самое научно-техническое пространство.

В то же время Роден, выстраивая проект своих «Врат» внутри заданной рамы портала, остается в пределах достаточно традиционной трактовки понятия скульптуры. Скульптура Родена хотя и стремится создать собственное пространство из своей внутренней логики, остается все-таки подчинена архитектурному или градостроительному контексту.

Современное понятие «публик-арт» возникает в 60-е годы XX столетия в США и связано с инициативами городских властей, пытавшихся вернуть состоятельных американцев из богатых изолированных пригородов в пришедшие в упадок урбанистические центры. Одним из инструментов облагораживания городского пространства стали законы, которые обязывали девелоперов тратить определенный процент от бюджета каждой стройки на заказ, приобретение и установку произведений искусства. Именно благодаря этому процессу на улицах и площадях

городов появились многочисленные произведения паблик-арта, прежде всего, представляющие традицию классического модернизма. Обычно вспоминают такие работы, как известная чикагская скульптура Пабло Пикассо («Без названия»), установленная в 1967 году, или «опустившийся» на землю и отяжелевший из привычной формы мобиля грандиозный «стабиль» (stabile) La Grande Vitesse Александра Кальдера в Гранд Рэпидс (Мичиган) в 1969 году [3, p. 235]. Сегодня такого рода монументальные конструкции воспринимаются в США и Европе уже как что-то абсолютно нормативное, почти помпезно-консервативное. Тогда же это были, по сути дела, первые примеры победы модернизма над академическими бронзовыми истуканами на последнем рубеже – в пространстве официальных государственных или корпоративных заказов. Всеобъемлющие амбиции грандов абстрактного искусства получили свою максимальную публичную реализацию. Насколько же это отличается от скромных по размеру и технике конструкций этих же авторов 20-х годов! В то же время, в них можно увидеть наследие авангарда, наследие невоплощенной в монументальной форме башни Татлина. Интересно, кстати, как сегодня архитекторы реконструируют этого произведения, о чем можно судить на примере модели, созданной архитектором Джереми Диксоном во дворе Королевской Академии художеств в Лондоне к выставке «Строя революцию. Советское искусство и архитектура. 1915–1935» [4]. Размещенная в центре двора Академии, возвышающаяся на несколько метров, но не слишком высоко, окруженная аккуратенькой оградой, препятствовавшей проникновению нерадивых зрителей, покрашенная в красный цвет модель была явно «одомашнена», лишена какого бы то ни было серьезного социального и политического пафоса, превратившись то ли в квази-нейтральный, совершенный пространственный объект, то ли в рекламное сообщение, по цвету и дизайну соотнесенное с плакатом выставки над входом.

И Пикассо, и Кальдер получили официальные заказы. Произведение Кальдера стало первым, профинансированным независимым государственным Национальным фондом искусства (National Endowment for the Arts) в рамках программы «Искусство в публичных местах». Речь идет о результатах воплощения конкретной экономической и правовой системы финансирования возведения публичных памятников. Заметим, что сами названия произведений Пикассо и Кальдера разрывают с коммеморативной функцией монументальной скульптуры, хотя они не выполняют и декоративную функцию в традиционном смысле, поскольку декоративная скульптура не занимает такого центрального места в ансамбле городской площади, выступает обычно как элемент разного рода архитектурных форм (фонтан, арка и т. п.). Кроме этого, стоит отметить, как названы произведения: у Пикассо в наименовании используется распространенная практика модернистской абстрактной живописи – «Без названия», и это название ничуть не менее значимо, чем указание на конкретный сюжет, поскольку апофатически, отказываясь идентифицировать сюжет, оно как раз и декларирует самодостаточность произведения. Название же работы Кальдера многозначное, оно отсылает к трем мотивам. Первый мотив связан со скоростью (Le Grand Vitesse, в переводе с французского – «Большая скорость»), столь важной для кинетического искусства, одним из родоначальников которого сам Кальдер и является (правда, в данном случае отсылка к движению несколько иного рода, чем в известных мобилях, так как сама скульптура не движется – двигаться, и не только вокруг скульптуры, но сквозь нее и под ней может сам зритель). Второй мотив связан с французским языком, и его использование объясняется простым фактом работы Кальдера над этой вещью именно во Франции. И, наконец, третий мотив связан с значением «большая скорость» – название скульптуры переключается с названием города в Мичигане, для которого скульптура создавалась (Grand Rapids). Приведенные примеры – успешные и самые известные проекты паблик-арта начального периода его истории, успешные не только с точки зрения места этих произведений в истории монументального искусства, но также и с точки зрения консенсуса между заказчиком, художником и публикой. Вспомним в этой связи трактовку пространства у Хайдеггера с его простираем, предполагающим действие места, которое, в случае с данными работами Пикассо и Кальдера, входит внутрь произведения.

Любая работа, созданная художником по заказу, отличается от того, что задумал автор, и от того, чего хотел заказчик. Проблема дистанции между намерением и результатом – классическая проблема истории искусства. Очевидно, что любая официальная система заказов, вовлекающая большое число агентов в принятие решений, обречена на увеличение такой дистанции. Иногда разрыв носит столь существенный характер, что участникам проекта (заказчику, автору, адресату/публике или им всем вместе взятым) приходится вносить коррективы. Система, так сказать, дает сбой. Но это отнюдь не означает, что мы должны к такому сбою относиться сугубо негативно. Ведь речь идет о гармонизирующем, компенсирующем механизме, когда отказ от реализации проекта или даже его уничтожение либо модификации, осуществленная вопреки авторской воле и желаниям заказчика, многое говорят нам о роли и функции паблик-арта в конкретный момент и в конкретном месте. Можно даже сказать, что именно такой сбой и есть то само хайдеггеровское событие, которое заставляет произведение взаимодействовать с пространством места, в котором оно созидалось.

Сопоставим два примера из очень разных контекстов: памятник Константина Симуна «Разорванное кольцо» 1966 года под Ленинградом и Мемориал ветеранам войны во Вьетнаме Майи Лин в 1982 году в Вашингтоне. Речь идет о весьма традиционном типе заказа на памятник, посвященный прошедшей войне. В первом случае, столь радикальная абстрактная форма – разорванная дуга или две смещенные по отношению к оси полудуги, выполненные из железобетона и символизирующие разрыв блокадного кольца – стала возможной по той причине, что заказ контролировался партийными органами на муниципальном уровне (каждому району Ленинграда было

поручено возвести памятник, посвященный прошедшей войне и блокаде), и в этой ситуации обычная процедура художественной цензуры не была задействована. Симун вспоминает, что ему просто очень повезло, поскольку официально-уполномоченные бонзы художественной политики (главный художник Ленинграда того времени В. В. Петров, скульптор Е. В. Вучетич, заседавший в официальных советах по присуждению разного рода премий) высказывались потом в том смысле, что никогда не допустили бы такой проект к реализации, будь он предложен через стандартные конкурсные процедуры. Однако, благодаря своей необычной и оригинальной форме, памятник довольно быстро приобрел определенную известность, что привело к заботам о нем уже местного областного начальства, которое старалось в меру своего понимания и сил и опять же в обход любых сложных формальных процедур. Иногда это попечение приводило к чудовищным результатам. Так, в какой-то момент, совершенно без согласования с автором, прямо под полудугами появилось «нечто отвратительных пропорций, похожее на чемодан с надписями», впоследствии замененное аналогичной гранитной конструкцией [5].

Мемориал ветеранам вьетнамской войны Майи Лин – гораздо более масштабный и амбициозный проект, созданный в начале 80-х годов на «священном» пространстве рядом с главными государственными ансамблями США – мемориалами Линкольна и Вашингтона. Майя Лин – американка корейского происхождения, и в момент проведения федерального конкурса на проект мемориала, который Лин выиграла, она была еще студенткой выпускного курса в бакалавриате Йельского университета. Как и в случае с ленинградским скульптором, проект Лин был достаточно радикален для военного мемориала, также использовал абстрактную форму, хотя предполагал иной способ взаимодействия со зрителем – у последнего есть возможность идти вдоль стены из полированных гранитных плит, читая вырезанные на них бесконечные ряды погибших в войне солдат. Для нас важны здесь параллели и отличия во взаимодействии с заказчиком и публикой.

Проект памятника вызвал бурные дискуссии и противодействие консервативных ветеранских организаций, которые видели в его абстрактных формах пренебрежение к погибшим и желание «демонументализировать» память о войне. В контексте прихода к власти республиканского правительства Рональда Рейгана эта оппозиция памятнику Лин сумела добиться «дополнения» его бронзовой многофигурной композицией скульптора Фредерика Харта «Три солдата». Стратегия Лин состояла в том, чтобы добиться реализации своего проекта, не позволив разрушить его принципиальные характеристики, пойдя, тем не менее, на возможный компромисс. Надо сказать, что ей это удалось, поскольку группа Харта установлена среди деревьев и газонов, в некотором обособленном пространстве [6, p. 110–125].

Итак, как и в случае памятника Симуну, реакция заказчика/части публики на произведение порождает сознательный (в случае Лин) и случайный (в случае Симуну) компромисс, который, однако, позволил памятнику состояться в качестве произведения искусства и функционировать в рамках существовавшей общественно-политической системы.

Конечно, тогда, в радикальные 1960-е, для многих художников, работающих над публичными проектами, становилось очевидно, что роль визуального искусства в позитивной трансформации современной урбанистической среды не должна сводиться лишь к украшению дорогих центральных площадей мегаполисов, сколь бы успешны ни были упомянутые отдельные примеры, или к переосмыслению традиционных жанров монументального искусства, вроде военного мемориала. Требовалось обращение к менее конвенциональным практикам. Классический пример, который мы здесь проанализируем – «Наклонная дуга» Ричарда Серры, установленная в Нью-Йорке в 1981 году. Осуществленное по заказу General Service Administration (организация, отвечающая за обслуживание и поддержку государственных зданий, основана президентом Труманом в 1949 году), это произведение Ричарда Серры простояло на восточной площади у Федерального здания в нижнем Манхэттене всего 8 лет. Эффектная металлическая дуга убедительно дополняла ассиметричную композицию гранитной вымостки площади со смещенным от центра кругом фонтана.

Помимо контекста паблик-арта, произведение Серры обычно описывается как классический пример постминимализма. Здесь Серра, как и в других своих работах, во-первых, использует промышленно произведенные материалы (лист стального проката очень внушительных размеров), а, во-вторых, для установки использовал услуги соответствующих профессиональных такелажных/монтажных компаний. Массивный стальной лист очень внушительных размеров буквально вставлен в гранитную отмостку площади по дугообразной линии. Что же пошло не так? Почему конструкция была, можно сказать, уничтожена (аргументация чиновников состояла в том, чтобы перенести его на другое место, но при этом художник настаивал на принципиальной важности места для произведения – и с этим можно согласиться, если посмотреть, как оно выглядит в новом расположении).

В Федеральном здании, самом большом правительственном комплексе за пределами Вашингтона, наряду с множеством других организаций располагается и Международный суд, одному из судей которого – Эдварду Ре – принадлежала инициатива сбора подписей под письмом с призывом снести/перенести конструкцию Серры. Первоначально эти усилия успеха не имели, но после того как в 1984 году президентом США стал Рональд Рейган, и в правительство пришли более консервативные республиканцы, Эдвард Ре получил искомую поддержку. Решение о переносе произведения на другое место было принято [7, p. 187–229], однако произведение тем самым было загублено. Именно в связи с этим прецедентом актуализировалось понятие сайт-специфичности, а работа Серры стала воплощением современного паблик-арта.

Таким образом, на примере Серра мы можем говорить о том, как широкий публичный контекст оказывается вовлечен в смысл монументального произведения, как место определяет пространство, и как напряжение, возникающее при восприятии произведения публикой и/или заказчиком, предопределяет значение произведения как события.

Литература

1. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // *Время и бытие. статьи и выступления.* Санкт-Петербург: Наука, 2007. С. 433–437, 591–593.
2. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day* / ed. Duby G., Daval J. L. Köln: Taschen GmbH, 2010. 1152 p.
3. *Cartiere C., Shirley R., Willis S.* A Timeline for the History of Public Art: The United Kingdom and the United States of America, 1900–2005 // *The Practice of Public Art.* New York: Routledge, 2008. P. 231–246.
4. *Cohen J.-L., Lodder C.* Building the Revolution: Soviet Art and Architecture 1915-1935. London: Royal Academy of Arts, 2011. 272 p.
5. *Григорьев Е., Крикунов К., Симун К.* «... — а не абстрактная ли это скульптура?» [Электронный ресурс]. URL: <http://eg-design.livejournal.com/5121.html> (доступ: 04.12.2015).
6. *Finkelpearl T.* Dialogues in Public Art. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001. 468 p.
7. *Кримп Д.* На руинах музея. Москва: Фонд V-A-C, 2015. 432 с.