

Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия**Институт философии человека, Кафедра теории и истории культуры**Ведущий научный сотрудник Центра фундаментальных исследований культуры**Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва**Доцент, кандидат культурологии**Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia**Associate Professor, Ph.D. in Culturology**D. S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage, Russia**Center for Fundamental Research of Culture, Principal Research Fellow**venkova@mail.ru***ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ЭНВАЙРОНМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ****ENVIRONMENTS IN MODERN AND CONTEMPORARY ART**

В статье показано место пространственного энвайронмента в современном искусстве. В тексте раскрывается генеалогия становления этой формы искусства, приводятся примеры энвайронментальных сред из истории классического искусства, прослеживается выделение энвайронментальных иммерсивных сред из иных видов синестезического или тотального искусства, даются примеры энвайронментального мышления в живописи, архитектуре, музейно-выставочном деле. Отдельно рассматриваются цифровые энвайронменты как специфическая интермедияльная форма современного искусства. Анализу подвергаются теоретические установки энвайронментального мышления в искусстве, среди них – дематериализация объекта, специфичность объекта, тотальная инсталляция, энвайронментальная скульптура, сайт-специфичность, партиципация, ситуационизм и атмосферность. Выделяются свойства рецепции, на которые направлен энвайронментальный подход в художественной практике, предлагаются типы и формы энвайронментальных сред в искусстве.

Ключевые слова: энвайронмент, пространство, иммерсия, современное искусство, тотальная инсталляция, сайт-специфическое искусство.

The article shows the place of spatial environment in modern and contemporary art. The text reveals the genealogy of the formation of this art form, provides examples of environmental media from the history of classical art, traces the isolation of immersive media from other types of synesthesia or total art, and gives examples of environmental thinking in painting, architecture, museum and exhibition business. Digital environments are specifically considered as a specific inter-medial form of contemporary art. The theoretical issues of environmental thinking in the art are analyzed, among them the dematerialization of the object, specific objects, the total installation, environmental sculpture, site-specificity, participation, situationism, and atmosphere. The properties of reception are highlighted, on which the environmental approach in artistic practice is directed, the types and forms of environmental media in the art are proposed.

Key words: Environments, Space, Immersion, Modern and Contemporary Art, Total Installation, Site-Specific Art.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

Генезис энвайронментальных сред в искусстве

Само по себе создание иммерсивных сред не является новым. На всех этапах развития художественного языка наблюдались попытки выработки инструмента комплексного воздействия на все органы чувств человека. Подобное можно наблюдать в древних мистериях и театрализованных культовых ритуалах, в карнавальной культуре, храмовой архитектуре и искусстве. Наиболее очевидный отход от подобных синтезов наблюдается в эпоху рационализма, когда каждое из искусств обретает свой независимый язык, отвечающий за определенный канал восприятия.

Картина работает с ментальными способностями зрителя, его эмоциями, воображением. Реалистическая картина в любом случае представляет собой знак. Мишель Фуко в работе «Это не трубка» ясно показал, что изображение трубки является лишь изображением, а не трубкой и решение, приять его за трубку лежит на зрителе, соглашающемся на подобную конвенцию. Работа со зрителем в классическом искусстве основана на подобных конвенциях, требующих образования и вписанности в культуру.

В работах Андреа Поццо можно наблюдать, каким образом картина выходит в трехмерность, завоевывает пространство, делает шаг по направлению к энвайронменту и инсталляции. Храмовый синтез начинает постепенно секуляризоваться и служить другим целям: «Эта архитектура создана не просто для

внимательного взгляда, но и для движущегося тела, ее экспрессивные возможности безграничны»¹.

Секуляризация храмового синтеза



Андреа Поццо Аллегория миссионерских трудов братства иезуитов, 1681-1694.



Андреа Поццо Триумф Святого Игнатия Лойолы, 1695.

Как указывает Р. Рехт идею храмового синтеза постепенно заменяет концепция архитектурного пространства, призванная объяснить секулярным языком достигаемый храмовым комплексом рецептивный эффект. «Сама

¹ Рехт Р. Верить и видеть. Искусство соборов XII-XV веков. М.: Изд. дом ВШЭ, 2014. С. 140.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

молодость концепции архитектурного пространства свидетельствует о том, что она вовсе не нужна архитектуре, определяющей себя главным образом по отношению к грамматике форм. Родившаяся из контакта с экспериментальной психологией и неокантианской эстетикой она принадлежит не исключительно области архитектуры и появляется всякий раз, когда требуется постичь отношения психосенсорного характера между предметами или между индивидами и предметами»². Мистический опыт, получаемый в храме, преобразуется в тактильно-чувственный, эмоционально окрашенный. Сформированный таким образом рецептивный ответ постепенно распространяется на другие формы искусства. Все большее место на шкале воздействия занимает идея возвышенного, вырабатываемая эстетическими приемами. При этом, чувство возвышенного может питаться не только сакральным опытом храмового присутствия, но и созерцанием живописных произведений. Это выдает в нем синтетическую категорию, описывающую модусы чувственности романтической эпохи, где ставка делается не столько на рациональное суждение, сколько на эмоциональную сопричастность. «Одно дело – сделать идею ясной, другое – сделать так, чтобы она воздействовала на воображение»³ – пишет Эдмунд Берк в специализированном трактате о возвышенном.

Активные попытки вернуться к тотальному синтезу воздействия на все органы чувств вне храмового комплекса вновь начинают предприниматься с приходом модернизма, их можно встретить в эпоху модерна, авангарда, не

в последнюю очередь в синестезических практиках немецких экспрессионистов и французского театра жестокости. В эпоху неоавангарда эти опыты широко представлены в хэппенинге, перформансе и тотальной инсталляции.

Выход картины в трехмерность



Джеймс Розенквист F-111, 1961.



Эль Лисицкий. Зал проинов. 1923 год, реконструкция 1971 года. Музей Ван Аббе, Эйндховен.

прекрасного: Пер. с англ. / Общ. Ред., вступ.. статья и коммент. Б. В. Мееровского. М.: Искусство, 1979. С. 90.

² Там же. С. 40.

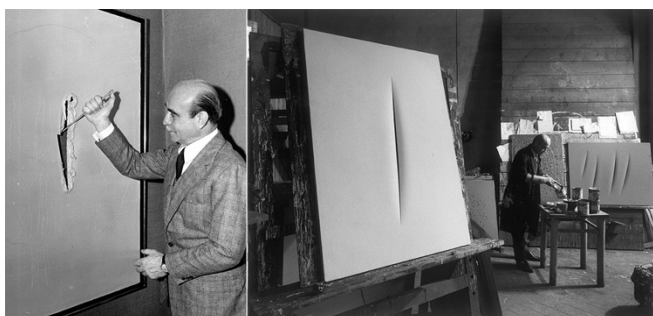
³ Берк Эдмунд Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и



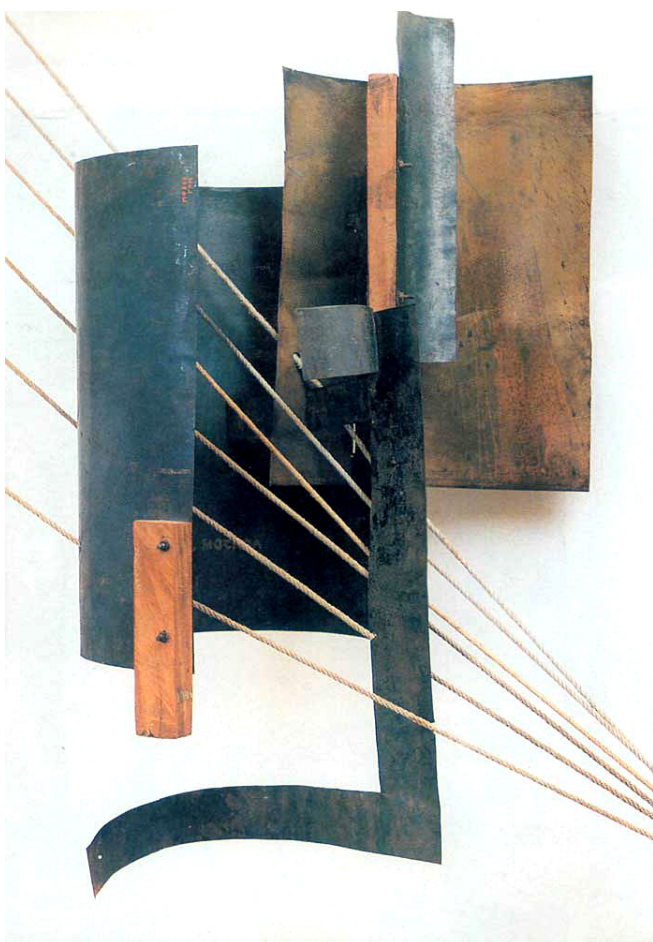
Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

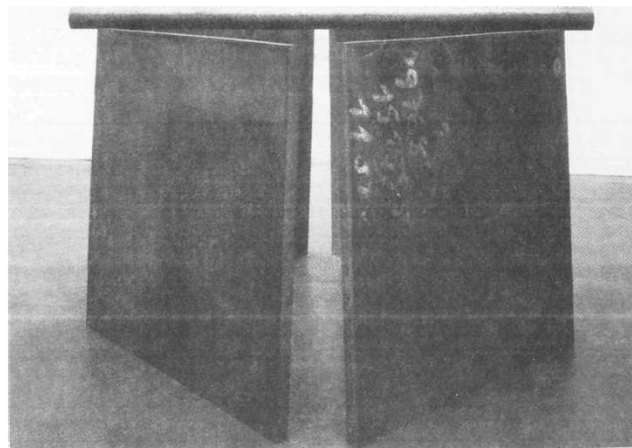
Выход картины в трехмерность



Лучо Фонтана прорезает холст. Рождение пространства. Выход картины в трехмерность.



Владимир Татлин Угловой контррельеф, 1915.



Ричард Серра 5:5ft. 1969.

Пространственная инсталляция и хэппенинг



Курт Швиттерс Мерцбау, 1933.

212



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

Пространственная инсталляция и хэппенинг



Йозеф Бойс Положение, 1985.



Алан Капроу Двор, 1961.

Тотальная инсталляция и энвайронмент апеллируют не к способности считать условность, а к целостному опыту человека, основанному на эмоциях и телесных практиках. Энвайронмент проживается всем телом, представляя, в свою очередь, набор тел, а не условных конвенций. Хотя, ряд тотальных инсталляций, таких, например, как работы Ильи Кабакова, еще требует знания истории и иконографического канона, подобные инсталляции все быстрее и

быстрее отходят в прошлое, уступая место энвайронментам, одинаково доступным любому зрителю.

Современный иммерсивный энвайронмент



Олафур Элиасон Барокко, Барокко, 2016.



Олафур Элиасон Управляемое движение, 2001.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

Современный иммерсивный энвайронмент



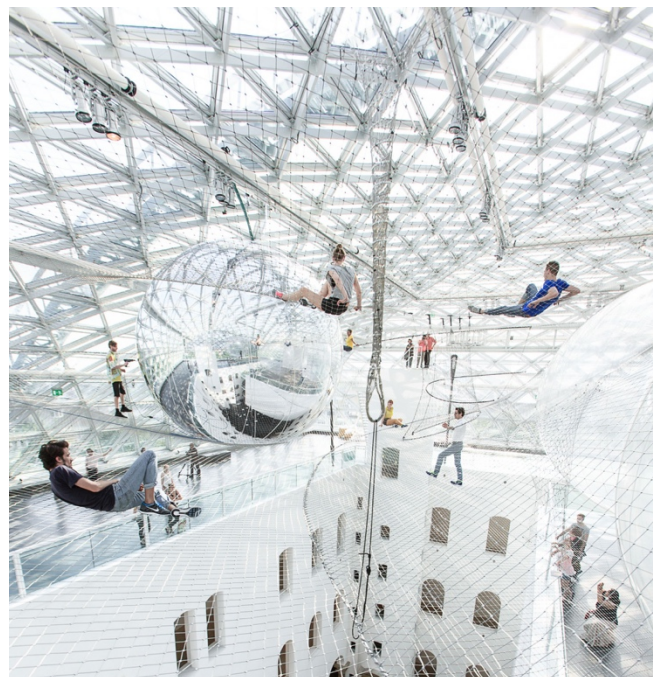
Олафур Элиасон Погодный проект, 2003.



Пьер Юиг Путешествие, которого не было, 2006.



Майк Нельсон Физический вакуум, 2007.



Томас Сарацено На орбите, 2013.

Особое место в процессе становления энвайронментальных сред занимают хэппенинги Алана Капроу. Хэппенинг представляет собой форму, переходную от инсталляции к ситуации, и через нее – к иммерсивной среде современного типа. От инсталляции хэппенинг заимствует предлагаемый предметный ряд, от ситуации – партиципаторность и интерактивность. В статичную пространственность инсталляции хэппенинг привносит динамическую темпоральность, что позволяет говорить о вторжении процессуальности и театральности в эту синтетическую форму высказывания. Термин «зритель» (spectator) заменяется на «делатель» (beholder), «произведение искусства часто



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

рассматривается как часть ситуации»⁴. Основное внимание уделяется условиям восприятия как формирующему фактору художественного опыта.

Процессуальность хэппенинга позволяет перейти от представления автономных объектов к организации эмоциональной нагруженности места экспонирования. Использование пространственной ситуации становится частью художественного высказывания. Акцент переносится на опыт зрителя, который он получает при погружении в процессуальный рисунок выставки, практики наблюдения сменяются опытом соучастия.

Художники разрушают традиционную дихотомию зрителя и статичного объекта в пользу энвайронментальной ситуации, которая вовлекает участника в актуальное пространство и настоятельно требует взаимодействия с расположенными в нем объектами. «Вы не наблюдаете то, что создал художник, Вы переживаете (experienced) это. Вы словно входите в произведение искусства»⁵. Художник теперь свободен

воздействовать и определять, даже руководить, чувствами зрителя. Человеческое присутствие и восприятие пространственного контекста становятся материалом искусства.

Эстетика энвайронментальных сред

Рождение энвайронментальных ландшафтов происходит через последовательную *дематериализацию объекта*. Люси Липпард описывает этот процесс как рассказ о постепенном наступлении выставочного ландшафта, захватывающего власть над объектом⁶. Это приводит к тому, что предметом экспонирования становится сама ситуация отношений, в которые вступают объекты⁷. Алан Капроу даже вводит специальный термин для описания переходного состояния объектов от скульптурного в пространственно-средовому — «энвайронментальная скульптура». Розалинд Краусс в программном тексте «Скульптура в расширенном поле»⁸ показывает возможное расположение такого рода скульптуры, между собственно скульптурой и маркированным местом, где рождается не-ландшафт, поскольку ландшафт

215

⁴ Reiss Julie H. From Margin to Center: The Spaces of Installation Art. The MIT Press. 2001. P. 50.

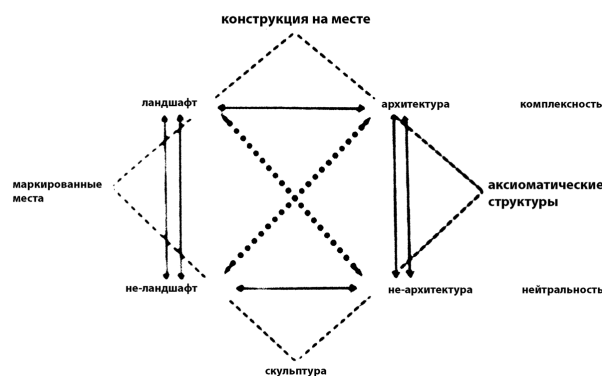
⁵ Из сопроводительных материалов к первой выставке инсталляций в MOMA SPACES (Пространства), MOMA, 1969. «Audience Information of SPACES Exhibition» Press Release, 15 December 1969. Museum of Modern Art. Library, New York.

⁶ Lippard Lucy R. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. University of California Press, 1997. 296 p.

⁷ Харольд Зеeman называет свою знаменитую выставку «Когда отношения становятся формой» (Берн, 1969). О ней см. например: Altshuler Bruce, Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002 (Salon to Biennial). Phaidon Press. 2013. P. 93-110, Альтшулер Б. Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке. М.: Ад Маргинем

Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2018. С. 235-255.

⁸ Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: ХЖ, 2003. С. 283.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

тесно связан с архитектурой и тем, что Краусс называет «конструкциями на месте». Для энвайронментальной скульптуры принципиально важно закрепиться в «не-местах», из этого туманного локуса у нее есть возможность выхода к отношениям.

*Специфичность объекта*⁹ в энвайронментальных средах вытесняется *сайт-специфичностью*, позволяющей новой форме развиваться в пространстве между местом и не-местом. Не-места оказывают воздействие уже не только на визуальный или телесный регистр опыта, но и на, например, аудиальный. «Энергетически заряженная и значимая форма, возникающая изнутри»¹⁰ усиливает важность телесной вовлеченности в опыт восприятия произведения искусства: «Искусства особенно удивительным образом укоренены в субстанции, в человеческом теле, в камне, в краске, в брэнчании струн или в давлении воздушной струны»¹¹.

Следующим шагом формирования пространственной энвайронментальной среды является превращение сайт-специфичности в *ситуацию*. Ги Дебор определяет ситуацию как «Момент жизни, целенаправленно и осознанно сконструированный посредством коллективной

организации единой обстановки и игры событий»¹². Ситуация во многом напоминает хэппенинг, но предполагает более широкий *партиципационный репертуар*: «Одной из ключевых характеристик сконструированной ситуации была ее партиципаторная структура, намеренно разработанная как противоположность присущего спектаклю принципа «невмешательства» и его следствия – отчуждения»¹³.

Реляционные взаимодействия внутри ситуаций с заданным объектным регистром порождают выделение *атмосферности* как важной характеристики присутствия в этих сконструированных условиях: «Атмосферы остаются неопределенными прежде всего в отношении их онтологического статуса. Мы не уверены, стоит ли относить их к объектам или к элементам среды, из которых они исходят, или к субъектам, которые испытывают их на себе. Мы также не уверены, где, собственно, атмосферы находятся. Кажется, что они, словно туман, заполняют пространство определенным тоном ощущений»¹⁴. Привлечение внимания к атмосфере и ее параметрам определяет закрепление *деавтономизированной эмоциональности*¹⁵ как наиболее ценного опыта

216

⁹ Понятие «специфических объектов» разрабатывает Дональд Джадд в одноименном тексте Donald Judd Specific Objects // Donald Judd: Early Work, 1955-1968, New York: D.A.P., 2002. Originally published in Arts Yearbook 8, 1965.

¹⁰ Steiner Real Presences Steiner G. Real Presences. Pbk. Ed. Chicago, 1989. P. 215.

¹¹ Ibid. P. 227.

¹² Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. М.: Гилея, 2018. С. 109. Интересно, что в другом переводе данного отрывка «единая обстановка» передается как «атмосфера единства» (Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и

политика зрительства. М.: V-A-S press, 2018. С.131.), что напрямую отсылает к идее трансформации «ситуаций» (Ги Дебор) в «атмосферы» (Гернот Беме).

¹³ Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-S press, 2018. С. 131.

¹⁴ Gernot Böhme: Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik // Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. Suhrkamp Verlag. 2013. S. 21.

¹⁵ См. например: Степанов М. А. Де-автономные среды: от расширения человека к расширению машины // Научное искусство: Тезисы 1 Международной научно-практической конференции МГУ имени



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

современного искусства: «Все мои истории – говорит Настя Саде Ронко, одна из ключевых художниц метамодернизма, – о чувствах, эмоциях и ощущениях. Что такое чувство само по себе и как разные чувства проживаются в обществе и проявляются в разных социальных взаимодействиях, например, в повседневной жизни, политике, в любой другой сфере? Я стремлюсь исследовать идеи – нежности, любви, заботы, родства, близости и присутствия»¹⁶.

Эмоциональность как главный медиум искусства энвайронментальных сред порождает *иммерсию* как основную практику постижения подобного искусства: «Только широкий взгляд открывает для нас те непрерывные энергии, которые связанные с поиском и созданием новых пространств иллюзий и иммерсий, обеспечивающих превосходство власти визуального. Исходя из таких предпосылок становится возможным сформулировать эволюционную историю медиа в связи с эмоциями, которые она вызывает – такую историю, которая бы включала в себя все свои упущения, противоречия и заблуждения»¹⁷. Иммерсивная карта чувственности оказывается наиболее релевантной для внерационального и антидискурсивного постижения энвайронментальных ландшафтов в инсталляциях нового типа, таких, например, как так называемые «инсталляции большого размера» (large scale installations), когда целые здания или обширные природные ландшафты превращаются в произведения искусства.

М. В. Ломоносова, 04-05.04.2012. Под ред. В. В. Миронова. М.: МИЭЭ, 2012. С. 211-212.

¹⁶ Интервью с Настей Саде Ронкко: Чувственность в искусстве метамодерна. Полина Чубарь //

Современный энвайронмент

Новизна настоящего момента заключается в появлении цифровых технологий как художественного ресурса и базы для создания иммерсивных сред. В современном искусстве эффект погружения все чаще достигается не за счет архитектурных решений, звуковых и световых открытий храмового синтеза, не за счет физического создания тотальных сред как это было в «больших инсталляциях» 90х-2000-х годов, а за счет иллюзии, погружающей человека в призрачный мир цифровой биосенсорной среды. Погружение достигается благодаря цифровой архитектуре, воздействующей на все органы чувств и активно вовлекающей тело зрителя в процесс переживания художественного события.

217

Цифровой энвайронмент

Джеффри Шоу Читаемый город, 1988-1991.

<http://metamodernizm.ru/nastja-sade-ronkko/> Дата обращения 19.09.2018.

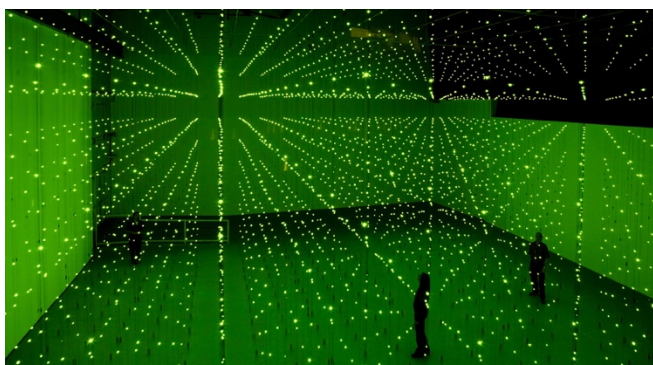
¹⁷ Грау О. Эмоции и иммерсия: ключевые элементы визуальных исследований / Пер. с нем. А. М. Гайсина. СПб: Эйдос, 2013. С. 46.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

Цифровой энвайронмент



Эрвин Редл Матрица II, 2003.

Цифровая иммерсивная среда представляет собой развитие «ситуации», разрабатываемой в хэппенинге и перформансе. В «ситуации» фокус переносится на восприятие целого пространства как формирующего фактора художественного опыта. «Энвайроментальность» открывает путь «театральности», что характерно для многих современных цифровых инсталляций большого размера. Также обязательной составляющей цифровых иммерсивных сред становится темпоральность. «Время проживания» является самостоятельным фактором «работы» такой среды.

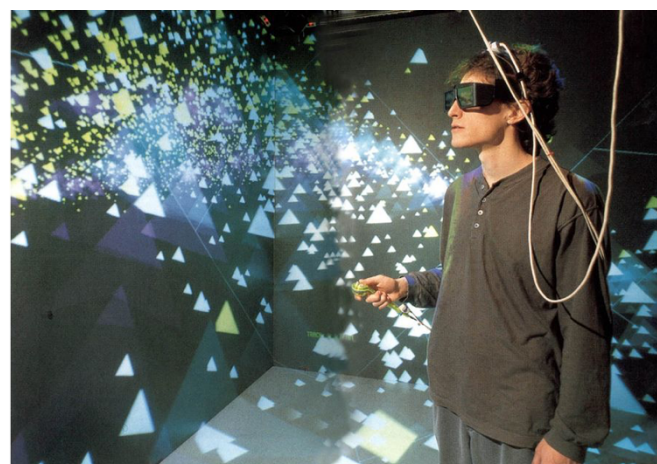
Художники разрушают традиционную дихотомию зрителя и статичного объекта в пользу энвайронментальной ситуации, решенной посредством работы с цифровыми данными. Это вовлекает зрителя в актуальное пространство и настоятельно требует взаимодействия с предъявляемой мультисенсорной средой. Появляется понятие «тактильных медиа»: «Отличительные свойства цифрового медиума (...) формируют особый тип эстетики; можно

назвать лишь несколько основных из них — интерактивность, вовлечение, динамизм, адаптивность»¹⁸.

Наиболее развитыми формами иммерсивных сред в цифровом искусстве являются интерактивные или просто динамические инсталляции и различные формы дополненной (AR) и виртуальной реальности (VR).



Проект дополненной реальности «Мы в МОМА», МОМА, Нью-Йорк, 2010.



Дэн Сэндин Пещера, 1991.

¹⁸ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 67.

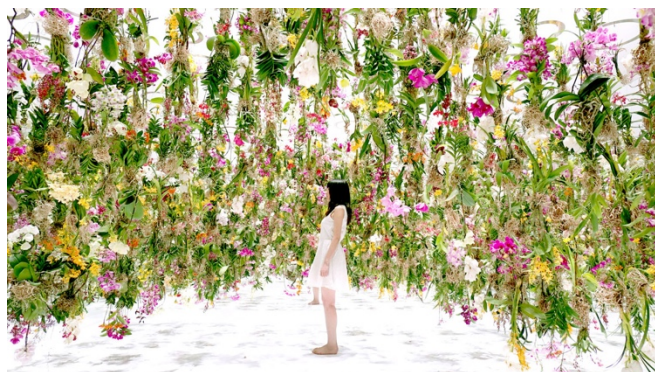


Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina VENKOVA

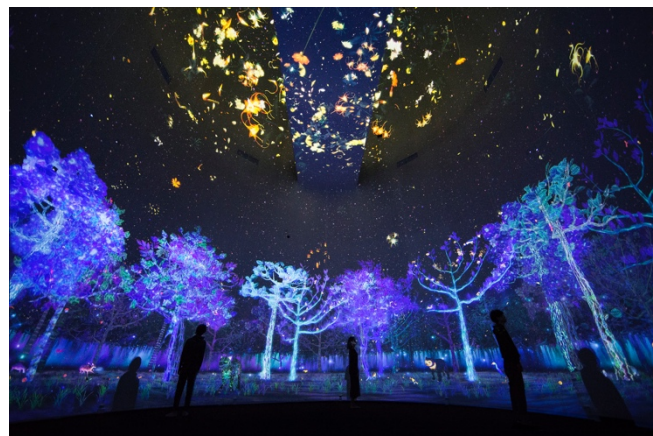
| Пространственные энвайронменты в современном искусстве / Environments in Modern and Contemporary Art |

Пространственно-архитектоническое мышление, развиваемое подобными средами, идет по пути стирания границы между нематериальным и материальным опытом. Здесь мы имеем дело со следующим этапом дематериализации медиума¹⁹, выходящего на уровень «немедиа» – immedia (Эдмон Кушо)²⁰.

Художник теперь свободен воздействовать и определять, даже руководить, чувствами зрителя. Человеческое присутствие и восприятие пространственного контекста становятся материалами искусства. Дискурс участия получает новый импульс развития. Зритель вовлекается на уровне более фундаментального опыта, чем просто визуальное восприятие. В полной мере эти эксперименты проявляются в деятельности teamLab и imaginariumstudiosUK.

Цифровой энвайронмент

Teamlab Летающий цветочный сад, 2015.



Teamlab История леса, 2016.



Teamlab Гармония, 2015.

Развитие иммерсивных инсталляций, опыты технологического и цифрового искусства ставят перед исследователями проблему поиска нового междисциплинарного и интегративного языка описания, находящегося на стыке различных аналитических традиций.

¹⁹ Об этом см. например: Венкова А. В. Трансгрессия медиума в философии Дитмара Кампера и критической теории Розалинд Краусс / А. В. Венкова // Международный журнал исследований культуры. 2010. № 1. С. 129-137.

²⁰ См.: Сосна Н. Н. «Техники видения» после наблюдателя // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 2. С. 240-250.

