

Александра Михайловна ОРЛОВА / Alexandra ORLOVA

| Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства / Sound as a Sculptural Element of the Installation Space |

Александра Михайловна ОРЛОВА / Alexandra ORLOVA

*Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
Отдел медийных и массовых искусств, Сектор художественных проблем массмедиа
Соискатель на степень кандидата наук
Российская государственная библиотека искусств
Специалист отдела культурных программ*

*State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
External Postgraduate Student of the Creative Problems of Mass Media, Department of Media and Popular Arts
Russian State Art Library, Specialist of the Department of Cultural Programs
aocifra@gmail.com*

**ЗВУК КАК ПЛАСТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИНСТАЛЛЯЦИОННОГО
ПРОСТРАНСТВА**

В статье рассматривается саундинсталляция, как одна из форм пластического искусства в контексте современного визуального искусства. Автор делает упор на произведения инсталляционного искусства, в которых художники, работающие со звуком, либо подкрепляют свои инсталляционные работы визуальным рядом, либо создают для потенциальных зрителей звуковую среду, где каждый может представить себе тот или иной визуальный ряд. Подобный метод можно отнести к явлениям синестезии и авто-кураторства, которые используются при взаимодействии зрителей с подобного рода работами. Акцент делается на репрезентацию саундинсталляции как произведения искусства, имеющего своеобразную пластическую форму. В статье описаны и проанализированы работы таких авторов как: Джон Кейдж, Нам Джун Пайк, Неманья Цвиянович, Таус Махачева, Юнес Баба-Али, Сергей Филатов, Крис Коул.

Ключевые слова: инсталляция, саундинсталляция, звук, погружение, взаимодействие, зритель, эстетика, звуковая среда, синестезия, авто-кураторство.

Определение «произведение искусства» претерпело достаточно много изменений с начала XX в. До этого времени

**SOUND AS A SCULPTURAL ELEMENT OF
THE INSTALLATION SPACE**

The given article describes sound installation as one of the forms of sculptural art in the context of contemporary visual art. The author pays attention to those pieces where artists who work with sound either enforce their installation works with some visual material or create pieces with no visual images, so the possible audiences could imagine them on their own. This method shows the use synaesthesia and auto-curation phenomena which can be used during the interference of the audiences with such pieces of art. Representation of sound installations as a piece of art that has sculptural origin is the important part of the paper because the aesthetics of the described artists implies that. Also, the paper describes and analyzes works of artists like John Cage, Nam June Paik, Nemanja Cvijanović, Taus Makhacheva, Younes Baba-Ali, Sergey Filatov, Crys Cole.

Key words: installation, sound installation, sound, interference, engagement, viewer, aesthetics, sound environment, synaesthesia, auto-curation.

художник, собиратель, ценитель, исследователь искусства знали, какие признаки есть у пространственных, а какие – у временных ви-



Александра Михайловна ОРЛОВА / Alexandra ORLOVA

| Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства / Sound as a Sculptural Element of the Installation Space |

дов искусства. Большое количество ярких художественных явлений и процессов в конце XIX – начале XX вв., таких как изобретение фотографии, кинематографа, психоанализа и мн. др. создали беспорядок в этой стройной, проверенной веками системе. Это повлекло за собой и новое прочтение термина «произведение искусства». Философ Поль Зифф пишет в эссе «Задача определения произведения искусства»: «Одна из самых главных проблем эстетики состояла в том, чтобы дать дефиницию <...> понятия “произведение искусства”»¹.

Его коллега Моррис Вейц придерживается схожей точки зрения. По мнению Вейца «Искусство, как показывает логика понятия, не имеет набора необходимых и достаточных свойств, следовательно, его теория логически невозможна, а не просто практически трудна»². То есть, проблема эталона остаётся актуальной. Но тематика данной статьи подразумевает наличие подобного определения.

Тот же Вейц даёт вектор направления, он пишет, что природа искусства «есть уникальное сочетание определяемых элементов <...> в их отношении»³. При этом философ Дэвид Паркер считает, что определение «произведения искусства» не должно быть простым. Вероятно, в данном контексте стоит обратить внимание не на объективные признаки произ-

ведения, а на их субъективное восприятие, то есть определить «произведение искусства» в профанной и профессиональной среде, так как проблема «оскорблённого зрителя», о которой пишет Хосе Ортега-и-Гассет⁴ остаётся актуальной и по сей день.

Для профанной среды под произведением искусства чаще всего понимается нечто, чему индивид даёт субъективное определение красоты. Это может быть картина, скульптура, фотография и т. д. и т. п. Если зритель из профанной среды не видит красоты или не понимает смысл, то он может посчитать, что перед ним находится не произведение искусства, а некий обман, недостойный быть выставленным в музее или галерее.

Для представителя профессиональной среды субъективное понятие красоты далеко не всегда играет важную роль. В данном случае важна эстетика художника, создавшего произведение искусства, среда, в которой произведение искусства представлено, позиция самого художника по отношению к работе. Иногда представителя профессиональной среды интересует наличие других работ автора в музейных коллекциях, а также наличие атрибуции данной или схожих работ в научных или выставочных каталогах. То есть, в этой ситуации «описательное использование термина “произведение искусства” необходимо для указания, что вещь принадлежит к определённой категории артефактов»⁵.

¹ Зифф П. Задача определения произведения искусства // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: издательство «Деловая книга», 1997. С. 61

² Вейц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: издательство «Деловая книга», 1997. С. 45

³ Там же.

⁴ Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. М.: Радуга, 1991. 639 с.

⁵ Дики Д. Определяя произведение искусства // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Анто-



Александра Михайловна ОРЛОВА / Alexandra ORLOVA

| Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства / Sound as a Sculptural Element of the Installation Space |

В этой статье «произведение искусства» будет пониматься в соответствии с определением, сформулированным Джорджем Дики: «Произведение искусства в дескриптивном смысле – это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа (subgroup of a society) присвоили статус кандидата для оценки (has conferred the status of candidate for appreciation)»⁶. Это определение появилось в 1969 г., когда на Западе уже царил неоавангард, чьим продуктом стали концептуальные художественные практики. А благодаря исканиям концептуалистов смогла сформироваться и художественная инсталляция.

Художественная инсталляция является довольно ёмкой формой современного визуального искусства, которая может обобщить невероятное множество тем, синтезироваться с другими творческими практиками, если этого требуют творческие искания художника. Данный художественный феномен начал оформляться в начале XX века в период авангарда, когда эксперименты со скульптурой начали набирать силу, и окончательно оформился уже к 1960-м годам. Позднее художники, работающие в данной творческой плоскости, осознали синтетическую природу инсталляции, благодаря чему подобные произведения стало возможно определить не только как «нечто, расположенное в пространстве», но, и как «нечто, расположенное во времени», то есть, помимо того, что произведения инсталляционного искусства сами по себе экспонируются непродолжительный период времени, после чего демонтируются или уничтожаются, в тело инсталляции также стали начали видео и звук,

логия. Екатеринбург: Издательство «Деловая книга», 1997. С. 244

⁶ Там же. С. 246

которые имеют временной характер и относятся к time-based media (так как на данный момент термин не имеет эквивалента в русском языке, то в статье будет использована его английская версия).

Стоит отметить, что художественная инсталляция в её предметно-объектной форме трактовалась как одна из форм пластического искусства, благодаря тому что ее главной задачей была организация пространства. В некоторых источниках до 1980-х инсталляция может обозначаться как «скульптура». В своей статье 1978 г. «Скульптура в расширенном поле» исследователь и художественный критик Розалинд Краусс отметила, что определение *скульптура* как понятие применялось к многочисленным произведениям искусства, приводя в качестве примеров работы, которые сегодня мы уже называем «инсталляциями». Она пишет: «<...> многообразие примеров того, что стало принято называть скульптурой, как смысловые границы этого понятия начинают стираться. Если только не предположить, что в само это понятие не было заложено свойство безграничной изменчивости»⁷.

Выделение инсталляции в отдельную форму искусства, а не обозначение как одного из подвидов скульптуры, также связано с тем, что термин «искусство инсталляции» или «художественная инсталляция» (англ. installation art) уже давно используется в западной терминологии. Он разграничивает художественную инсталляцию и инсталляционные работы по созданию как музейной экспозиции, так и, к примеру, установки новой кухни в жилом помещении, благодаря этой приставке мы также можем выделить художественную инсталля-

⁷ Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Художественный журнал. М., 1997. № 16. С. 54



Александра Михайловна ОРЛОВА / Alexandra ORLOVA

| Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства / Sound as a Sculptural Element of the Installation Space |

цию как отдельный самостоятельный вид в системе современного визуального искусства. Материалами, или, как это принято сейчас говорить, медиумами в инсталляции могут являться всевозможные предметы, так как основная стадия формирования инсталляционного искусства пришлась на период неоавангарда, то инсталляционные работы постепенно приобрели синтетический характер. Медиумами инсталляции могут быть как масляная краска, так и металлические гвозди или даже звуки отбойного молотка. По характеру репрезентации инсталляция может быть камерной или тотальной, инсталляцией действия или наблюдения. По использованию художественных медиумов: видео-, саунд-, медиа-, AR⁸-, VR⁹- инсталляцией, живой, роботической и т. п. Данная форма легко адаптируется под технические новшества и новые направления в искусстве, благодаря чему смогла стать своеобразным универсальным инструментом для современных художников. Исследователь Кристиана Пол, говорит о том, что цель инсталляции – это создание некоего «пространства», которое способно перенести зрителя в «спроецированную реальность»¹⁰.

В данной статье будет уделено внимание саундинсталляции. В тексте не используется определение «аудиоинсталляция», так как автор считает его устаревшим. Форма инсталляции зависит от основного медиума, если это видео, то перед нами видеоинсталляция, если звук (англ. sound) – саундинсталляция. Немаловажен и тот факт, что саунд-арт (искусство

звука) является уже давно устоявшимся термином, соответственно, определение «звуковых инсталляций» как *саундинсталляций* вполне правомерно. Произведения искусства, выполненные в этой форме, имеют синтетическую природу, соединяющую в себе как пространственные, так и временные виды искусства. При этом, саундинсталляция формирует представление о том, что звук может быть представлен как произведение пластического искусства. Наиболее важный фактор в существовании саундинсталляции – её восприятие, зрительская синестезия и дальнейшая документация, трансформирующая замысел художников для так называемых *неочевидцев*.

Вероятно, первым опытом, который можно назвать предтечей саундинсталляции, является произведение Джона Кейджа «4'33"» (1952) (хотя, можно предположить, что какие-то наработки могли быть и у М. Дюшана с Э. Варезом, так как известно, что художник и композитор были близкими друзьями). В своей работе Кейдж создаёт прецедент тотальной музыки. Кажущиеся четыре с половиной минуты тишины на самом деле моделируют пространство, в котором зритель является неотъемлемой частью работы. Каждый элемент этого тотального звука – своеобразная партия, случайно исполненная в выбранном художником месте. При этом стоит обратить внимание на момент ситуативности, который Кейдж использует в своём музыкальном произведении. Если следовать логике его замысла, то «4'33"» не может быть записана на плёнку и многократно повторена, так как каждый повтор – это своего рода *импровизируемый энвайронмент*, работа не может быть описана методами традиционного анализа музыкальных произведений. Для исполнения «4'33"» нужна определённая

⁸ AR – дополненная реальность, англ. «augmented reality»

⁹ VR – виртуальная реальность, англ. «virtual reality»

¹⁰ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 71.



Александра Михайловна ОРЛОВА / Alexandra ORLOVA

| Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства / Sound as a Sculptural Element of the Installation Space |

среда с необходимыми атрибутами «музыкальности»: концертный зал, дирижёр, музыканты, зрители. При этом произведение Кейджа не имеет «сенсорной осязательности» в виде нотной партитуры, которая в некотором смысле «овеществляет» музыкальное произведение. Искусствовед Юрий Лотман писал: «Отличие между “услышать”, с одной стороны, и “увидеть и потрогать”, с другой, связано с возможностью опосредованности первого и обязательной непосредственности второго»¹¹. Он отмечал, что «услышать» является непостоянной категорией, постоянно меняющейся, а «увидеть и потрогать» имеет постоянную основу. В случае с произведением Кейджа можно говорить о сочетании категорий «увидеть» и «услышать», при этом обе категории не являются гарантами постоянства состояний произведения. Таким образом, Кейдж создаёт художественную ситуацию с признаками, свойственными инсталляционному искусству: организация пространства, «погружение» зрителя в работу, ситуативность / временность. Звуковой аспект работы усиливает ситуативность, так как «музыка», звучащая в произведении визуального искусства, относящегося к пространственному виду искусств, не может быть воспроизведена в бумажном каталоге или зафиксирована на фотографии. На это достаточно быстро обратили внимание коллеги Кейджа и добавили этот «компонент» уже в инсталляционные работы.

В 1963 г. художник Нам Джун Пайк создаёт инсталляцию «Произвольный доступ». Автор прикрепил более пятидесяти обрывков

лент для магнитофона к стене, которые зритель мог прослушивать с помощью магнитной головки, прикреплённой к паре наушников. На фотодокументации мы видим изображение, напоминающее некий абстрактный графический рисунок. Кажется, что в этой работе Пайк использует эстетику наскальных росписей, так как образ, созданный художником, отдаленно напоминает пиктограммы. Зритель в данном контексте играет роль своеобразного исследователя, который пытается расшифровать послание, закодированное в изображении. Звук в этой инсталляции является скрытым элементом, узнать о его существовании можно лишь с помощью прямого взаимодействия с работой. Художник в данном случае вводит элемент тактильности – «сенсорной осязательности» то есть, он позволяет нам в прямом смысле прикоснуться к звуку.

Другая саунд-инсталляция, на которую мне хотелось бы обратить внимание называется «Монумент памяти идеи Интернационала» (2010) Неманьи Цвияновича. В своей работе художник использует эстетику сакрального пространства. Чтобы выразить это в визуальной форме Цвиянович, как и Пайк, вносит интерактивный момент в «Монумент»: началом инсталляции является маленькая музыкальная шкатулка, которая безмолвно располагается в экспозиции музея или галереи. Когда кто-то из посетителей крутит ручку шкатулки, начинает звучать «Интернационал», который передается микрофоном на динамики в другом помещении, где его также подхватывают другие микрофоны и благодаря такой множественной «перезаписи» узнаваемая мелодия трансформировалась в шум. Так художник обыгрывает идею памяти поколений. По задумке автора эти звуки должны были по-разному трактовать

¹¹ Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 341.



Александра Михайловна ОРЛОВА / Alexandra ORLOVA

| Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства / Sound as a Sculptural Element of the Installation Space |

ваться зрителями. То есть для тех, кто жил при коммунизме мелодия имеет ясное четкое очертание, для тех, кто не застал этого режима, звук теряет свою форму, его очертания смазываются, они становятся своеобразным отголоском истории. Соответственно для первой категории зрителей звуковая часть работы должна иметь подсознательные чётко выраженные визуальные очертания из-за ассоциативного ряда, который возникает в их воображении. Для второй категории эта мелодия эфемерна и может быть сравнима с песком, который струится сквозь пальцы.

Тему эфемерности бытия, культурной мифологии и археологии прорабатывает художница Таус Махачева в саундинсталляции «Вабабай, вададай!» (2015 / 2018 гг.). Из описания к произведению следует, что автор делает отсылку к устной речи в культуре, так как Махачева преимущественно работает с образами дагестанской культуры. Как-либо задокументировать данную инсталляцию с помощью фото или видео невозможно, Махачева не подкрепляет звук визуальным контекстом. Восклицания, которые слышит зритель, не имеют какого-либо конкретного значения, поэтому каждый волен сам моделировать визуальный ландшафт, в котором находятся герои автора. Подобное явление исследователь Будхадитя Чаттопадхьяй обозначает термином *авто-кураторство* в статье «За содержанием: объектно-дизориентированный саунд-арт» (Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art)¹². Чаттопадхьяй пишет о том, что многие худож-

¹² Chattopadhyay B. Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art. // Seismograf. DMT (special issue), 2017. URL: <http://seismograf.org/fokus/sound-art-matters/beyond-matter-object-disoriented-sound-art> (дата обращения 17.01.2019).

ники для достижения наилучшего эффекта погружения зрителя в саундинсталляцию опираются на то, что сам зритель может себе вообразить в представленном ему звуковом пространстве. В подобных работах помимо синтеза искусств, присутствует и явный синестетический контекст. «<...> имитация подлинности делает понятие условности осознанной проблемой, границы и меру которой нащупывают и художник, и его аудитория»¹³ – эта мысль предваряет искания как Чаттопадхьяй об автокураторстве, так и идеи исследователя Кристианы Пол о погружении в инсталляционные произведения искусства, созданные на базе *time-based media*.

Исходя из двух вышеописанных примеров, можно говорить о том, что саундинсталляция может быть отнесена к медиа с низким уровнем определённости, то есть к *холодным медиа*, о которых писал теоретик Маршал Маклюэн¹⁴. В его теории подобные произведения подразумевают существенно более активное участие аудитории, возможность зрителя по-разному интерпретировать представленную ему работу. И если работы Махачевой и Цвяновича могут иметь множество зрительских интерпретаций, некоторые авторы стараются придать своим работам более конкретные «очертания».

Подобное произведение создал российский художник Сергей Филатов. Его работа «Цельнометаллический вагон» (2014-2016) по-

¹³ Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 343.

¹⁴ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.-Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 462 с.



Александра Михайловна ОРЛОВА / Alexandra ORLOVA

| Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства / Sound as a Sculptural Element of the Installation Space |

гружает зрителя в мир поезда, делает его своеобразной шестерёнкой, существующей в пространстве звуков. На выставке «Прибытие поезда» (2017 г., Фонд культуры «Екатерина») инсталляция находилась в отдельном тёмном пространстве, где на стенах располагались звуковые колонки – каналы инсталляции. Камерная атмосфера работы позволяла зрителю почувствовать себя реальным пассажиром поезда дальнего следования, представить пейзажи, которые он мог бы видеть за окном и т.п.

Звуковое полотно, созданное Филатовым, было выстроено по принципу коллажа: каждый канал лаконично вплетается в общую канву в нужный момент. Это определило *скульптуроподобность* данной саунд-инсталляции.

Работа марокканского художника Юнес Баба-Али «Без названия (Мегафоны)» (2014/2018) имеет не только звуковую, но и визуальную составляющую. Художник размещает на полу музея или галереи множество мегафонов, каждый из которых транслирует голос одного из уличных торговцев Дакара. Известно, что в столице Сенегала говорят на более чем сорока разнообразных языках, художник погружает зрителя в абсолютную какофонию звуков, вероятно, неизвестных ему диалектов. В работе художник использует «стихийную» природу звука, о которой пишет Джордан Лейси в статье «Организация звуковой среды: три подхода и десять атрибутов создания длительных саунд-арт инсталляций» (“Sonic Placemaking: Three approaches and Ten Attributes for the Creation of Enduring Urban Sound Art Installations”)¹⁵. Лейси говорит о зву-

ке стихий, таких как ветер, шум моря и т.п., то есть о звуках природного происхождения без каких-либо электронных модификаций. Звук, представленный в работе Баба-Али, также можно отнести к стихийному, так как голоса уличных торговцев – это звуковая стихия рынка, которую художник дополнил визуальным элементом – мегафонами.

Мегафон в современной культуре является символом уличных демонстраций (чаще всего политических), поэтому можно предположить, что автор предлагает зрителю вычленив наиболее близкую ему по духу «партию» и присоединиться к ней. Фотодокументация проекта без какого-либо подробного текстового описания вероятно понимается благодаря образу мегафона как возможность стать *неочевидцем* политического многоголосия. При этом для *зрителя-очевидца*, непонимающего представленного художником множества языков, диалектов и наречий, работа может нести оттенок диковинности, которую европеец может встретить, например, на восточном рынке. Здесь видно, что даже такая, на первый взгляд четко выстроенная работа имеет низкий уровень определённости.

Отличную от Баба-Али и Филатова стратегию по визуализации звука выбрала для себя канадская художница Крис Коул. В 2017 г. на выставке V-A-C Foundation «Геометрия настоящего» в ГЭС-2 была представлена её работа «Громоздить Оссу на Пелион» (2017). Саунд-инсталляция была размещена в небольшом отсеке ГЭС-2 и представляла собой груды кирпичей, сложенных в форме пирамиды. В помещении можно было услышать аудиоза-

¹⁵ Lacey J. Sonic Placemaking: Three Approaches and Ten Attributes for the Creation of Enduring Urban Sound Art Installations // Organised Sound. Volume

21, Special Issue 2 (Situating the Avant-Garde: Conformity and oppositional culture), August 2016. Pp. 146–159.



Александра Михайловна ОРЛОВА / Alexandra ORLOVA

| Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства / Sound as a Sculptural Element of the Installation Space |

пись того, как художница переносила кирпичи из одного места в другое, когда создавала работу в пространстве ГЭС. Идея заключалась в использовании огромных усилий впустую, а основой стал древнегреческий миф о титанах, которые пытались взгромоздить гору Оссу на гору Пелион, чтобы добраться до Олимпа и уничтожить богов.

Готовый проект окунал зрителя в полумрак, где свет был направлен не на punctum¹⁶ работы, а на studium¹⁷: звуковая среда, сытость, исходящая от стен электростанции, своеобразная изолированность пространства создавали неповторимую атмосферу во время созерцания данного произведения. Работа «говорила» со зрителем, побуждала испытать удивление, восхищение и т.п. Но выставка завершилась, и «Громоздить Оссу на Пелион» осталась некой фотодокументацией непонятной груды кирпичей в фотоаппаратах и телефонах посетителей.

Зритель, наблюдавший эту историю, скорее всего, сможет разобраться в сценарии «жизни» инсталляции. Человек, посмотревший работу на фотографии в каталоге или интерне-

те вряд ли сможет судить о ней с той же позиции, что и непосредственный свидетель. Для него это будет просто подсвеченная груда камней, лишённая всяких контекстов, так как для неочевидца проблематично оценить масштаб нарочитой бессмысленности саундинсталляции, потому что он лишен коммуникации с оригиналом.

Конечно, приведённые несколько примеров не дают исчерпывающего представления о данном виде художественной инсталляции, но уже по ним можно судить о том, насколько разнообразны подходы к работе со звуком, как с пластическим средством в среде современного визуального послевоенного искусства. Немаловажен и тот факт, что к саундинсталляции применимы многие концепции, определяющие ее, и как произведение визуального искусства, и как произведение, созданное в канве time-based media. Целью данной статьи было показать, как звук, даже без визуального ряда, может приобретать своеобразную «видимую» форму, способную «погружать» в себя, выводя на первый план такие определяющие для саундинсталляции аспекты как синестезия и авторство.

¹⁶ Барт Р. Camera Lucida. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 192 с.

¹⁷ Там же.

