

Н.А. СМИРНОВ

ИСКУССТВО ДЕЙСТВИЯ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Urban Studies and Practices Vol.1 #1, 2016, 39-54
<https://doi.org/10.17323/usp11201639-54>

Бельгийско-мексиканский художник Франсис Алюс в 1997 г. осуществил перформанс «Парадокс практики: порой создание чего-либо не приводит ни к чему». Художник толкал по улице Мехико большой кусок льда до тех пор, пока тот не растаял полностью. След ото льда на асфальте быстро высыхал, и от перформанса остались только фотографии (*рис. 1*). По мысли Алюса, Мексике свойственна «политика процесса», т.е. очень активной деятельности с несравнимо маленьким результатом. Однако его перформанс — это также сильный образ искусства действия, или процессуального искусства, где фокус смещен с объекта на процесс, а почти единственной формой репрезентации становится документация. Процессуальные практики искусства стали очень важны во второй половине XX в., именно о них пойдет речь в статье. Начиная с этого времени художники активно работали с городской средой, не столько репрезентируя, сколько пытаясь создавать пространства альтернативного опыта. Подобное искусство опирается на определенный корпус текстов и имеет свою историю, оно также было вовлечено в исследования городской среды и разработало ряд инструментов, которые сегодня широко применяются городскими активистами, исследователями, «простыми» горожанами, бизнесом и политиками. Мы рассмотрим их развитие в ракурсе, который важен для автора статьи — практикующего художника и исследователя, закончив наиболее актуальными современными проектами, работающими с темами глобальности, локальной идентичности, разрывами локального телесного опыта и глобальных абстрактных структур, когнитивного картирования и трансгрессии городского тела.

Автор: *Смирнов Николай Александрович*, художник, выпускник географического факультета МГУ, куратор.

E-mail: okno21@list.ru

Аннотация

В статье дается обзор исследовательских и критических художественных практик, осуществляемых в городском пространстве: от рождения дискурса в конце XIX в. и фигуры фланера у Бодлера и Беньямина через протестные художественные движения 1960-х годов к «картографии реальности», активизму и практике «движений», создающих пространства альтернативного опыта в постгороде. Урбанистический метанарратив был сформирован трудами В. Беньямина, А. Лефевра и М. де Серто. Многочисленные протестные движения 1960-х отказались от репрезентации пространства и стали производить пространства в различных городских практиках, таких как дрейф и психогеография. Затем, в 1970-е и 1980-е годы отношения между искусством и городом стали более гибкими. Различные художественные практики начали использоваться в urban studies. Швейцарский исследователь Л. Буркхардт изобрел строллологию, или променадологию, — междисциплинарное поле искусства, урбанистики и социологии. Многочисленные междисциплинарные исследования и длительная «пролетаризация» искусства привели к стиранию различий между методами искусства, активизма и повседневных городских практик. Урбанистический нарратив все еще влиятельный, однако не описывает сегодня ситуацию исчерпывающим образом. Ученые пытаются переосмыслить, переизобрести «городское». Современный город, или постгород, — это место тотальной множественности, эквивалентных описаний и альтернативных онтологий. Сегодня группы художников и активистов действуют как онтологические скульпторы городского тела, создавая новые множественные режимы существования и воображения городского пространства.

Ключевые слова: фланер; процессуальное искусство; городское пространство; перформативные искусства; активизм; психогеография; постгород; альтернативные онтологии



© Francis Alÿs

Рис. 1. Парадокс практики: порой создание чего-либо не приводит ни к чему (Paradox of Praxis. Sometimes Making Something Leads to Nothing), 1997. Перформанс, Мехико.

Фото: Франсис Алюс

Фланер и урбанистическое метаповествование

Во второй половине XIX в. в европейских городах возникла ситуация отчуждения человека от городской среды. Промышленная революция, внедрение металлоконструкций, появление торговых пассажей и всемирных выставок, «османизация» Парижа привели к рождению города-фантазмагории, города-витрины, Парижа — «столицы девятнадцатого столетия», по выражению Вальтера Беньямина, который описал этот феномен в ряде эссе¹.

Беньямин популяризовал фигуру фланера, найденную им в текстах Бодлера. Для Беньямина фланер — это наполовину отчужденный и наполовину вовлеченный в городскую жизнь персонаж. Смесь вовлеченности и отстраненности делает фланера страстным наблюдателем. Это гуляющий горожанин, интересующийся драмами городской жизни, в каком-то смысле городской эксперт.

Город-витрина, город, ставший зрелищем, выставкой и фантазмагорией, порождает подобные изощренные формы потребления себя. В то же время это уже и отчужденное, в каком-то смысле деклассированное поведение. Во вдохновившем Беньямина эссе Бодлера «Поэт современной жизни» именно таким методом — фланирования, шатания,

наблюдения — и должен действовать истинно современный художник. «И вот так он ходит, спешит, ищет. Чего же он ищет? Человек, которого я описал, одаренный живым воображением, одиночка, без усталости странствующий по великой человеческой пустыне, бесспорно, преследует цель более высокую, нежели та, к которой влеком праздный фланер, и более значительную, чем быстротечное удовольствие минутного впечатления. Он ищет нечто, что мы позволим себе назвать духом современности» [Бодлер, 1986].

Конечно, у Бодлера эта отстраненность — скорее отстраненность колонизатора, его герой — материально обеспеченный образованный субъект, который разработал методику изощренного потребления окружающего мира во всем разнообразии. Все для него является зрелищем: и новые наряды, и экипажи, и бордели, и война, этим же обусловлен его особенно пристальный «мужской» взгляд обладания, направленный на женщин. Однако Беньямин развивает из фигуры фланера свой особый метод, переводя фланерство даже в духовную сферу, при этом отчуждение и неприкаянность субъекта нарастают. «Именно ему, бесцельному гуляке сквозь городские толпы в нарочитом противоречии с их торопливой и целенаправленной активностью, вещи сами раскрывают свой тайный смысл: “Подлинная картина прошлого проносится у него перед глазами” (“Тезисы к философии истории”), — и лишь бесцельно блуждающий фланер может этот смысл воспринять» [Беньямин, 1996].

Беньямин говорит о фланере как специфическом субъекте современного города, однако не единственном. Есть еще коллективный субъект, город — жилище коллектива, улица — место его обитания, и в этом неразличении внешнего и внутреннего, интерьера и экстерьера отражается двойственная природа фланера — его вовлеченность и отстраненность одновременно.

До дня своей трагической гибели в 1940 г. на испанской границе Беньямин возил с собой работу Пауля Клее “Angelus Novus” (рис. 2), которой он посвятил эссе «Ангел истории». Ангела неудержимо несет вперед вихрь из будущего, к которому он повернут спиной, однако его печальные глаза смотрят на нас — назад, в прошлое, где громоздятся обломки и руины. «Этот ангел, которого Беньямин увидел на рисунке Клее, — последнее воплощение фланера. Как фланер в жесте бесцельного гуляния

¹ См., например: Париж — столица девятнадцатого столетия [Беньямин, 1996].

поворачивается спиной к толпе, даже если она его толкает и сносит, так и “ангел истории”, не видящий ничего, кроме ширящихся руин прошлого, несет в вихре прогресса спиной к будущему...» [Арендт, 1997].

Работы Вальтера Беньямина в сочетании с последующими трудами Анри Лефевра («Производство пространства», 1974) и Мишеля де Серто («Изобретение повседневности» или «Практики повседневной жизни», 1980) сложили своеобразное урбанистическое метаповествование, очень влиятельное на территории искусства и по сей день.

Анри Лефевр в «Производстве пространства» [Лефевр, 2015] говорит о том, что мы живем в состоянии «расширенной повседневности» — повседневности, которая знакома нам, но неизвестна. Пространство обыденного воспринимается как естественное и знакомое, однако оно сформировано «большими нарративами» — господствующими системами власти и знания, а значит, отчуждено от жителей, похищено у них. Городская среда, пути движения, неодинаковость пространства по разным направлениям, его инфраструктура созданы потоками власти в широком смысле, и человек может осуществлять свою пространственность только по предлагаемым ему законам. Но, как утверждает Лефевр, выход есть. Пространство — это социальный продукт, и человек может влиять на него. Творческие проявления телесности («жизнь без теорий») ведут к созданию «культурных» пространств репрезентации и тем самым — к изменению пространства. В таком контексте пространство создается множественным действием, и каждый человек может «производить» пространство. Люди — это рабочие, производящие свою фабрику, просто гуляя по улице. Изменить пространство означает изменить жизнь.

Мишель де Серто в «Изобретении повседневности» развивает теорию повседневности, где «пользователи» ведут незримую борьбу, сопротивляются навязанным правилам и порядкам, изменяют их в процессе «освоения». В главе «Прогулки по городу» он описывает практики освоения городского пространства. Де Серто говорит о поэтическом и антропологическом освоении города, выделяя городские стратегии и тактики. «Создатели пространств» используют стратегии, а рядовые «пользователи» — тактики. Но потребление — это скрытое производство и анонимное творчество, и здесь появляется особая степень



© Paul Klee

Рис. 2. Новый ангел (Angelus Novus), 1920.
Israel Museum, Jerusalem. Фото: Пауль Клее

свободы. Скрытое производство «изворотливо, рассредоточено, но проникает повсюду, молчаливое и почти невидимое, поскольку заявляет о себе не посредством собственной продукции, а через способы использования той продукции, которая навязывается господствующим экономическим порядком» [Серто де, 2013, p. 41].

Идеи этих мыслителей (Беньямина, Лефевра и де Серто) имеют фундаментальное значение для формирования городских художественных практик XX в. Без них сложно понять, почему искусство отказалось от репрезентации пространства и создания образов, перейдя к производству пространственных отношений, деконструкции и перекомпоновке существующих образов.

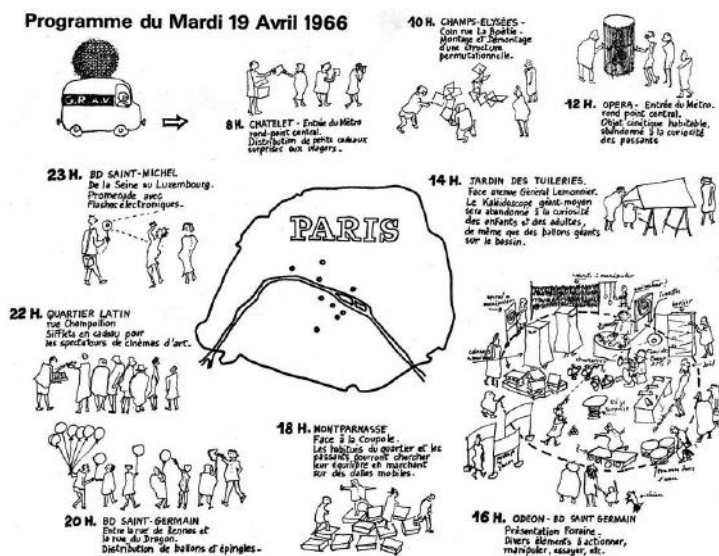
Протестные практики 60-х годов

Шестидесятые годы — время расцвета городских художественных практик. Во всех них основной смысл — это «освобождение» по отношению к пространству большого нарратива, разрушение логики, которую это пространство нам задает своей структурой. Эман-



© Courtesy of Julio Le Parc and ADAGP

Рис. 3. G.R.A.V. День на улице (Une journée dans la rue), 1966



© Courtesy of Julio Le Parc and ADAGP

Рис. 4. G.R.A.V. День на улице (Une journée dans la rue), 1966

сипация может происходить на ментальном уровне — с помощью образа и воображения, когда мы пытаемся «представить» себе другое пространство. Или с помощью действия — конкретных пространственных практик, либо расшатывающих доминирующую пространственную систему образов (доминирующую метагеографию), либо осуществляемых на основе уже представленного образа другого пространства и, как предполагается, ведущего к его материализации.

Группа GRAV (Research Art Group) существовала в Париже в 1960–1968 гг. и объединяла 11 художников, работающих в основном с кинетическим и оптическим искусством. Их манифест базировался на тезисе В. Вазарелли, что единичный художник больше не эффективен, GRAV были нацелены на коллективную активность во взаимодействии с публикой. Они ставили своей целью воздействовать на ее поведение, например, через использование интерактивных лабиринтов. 19 апреля 1966 г. художники провели акцию «День на улице». В городском пространстве Парижа был создан ряд интерактивных лабиринтов, где горожанам предлагалось испытать различный кинетический опыт, связанный с какими-то приспособлениями, например, походить на неровных кусках дерева или посмотреть в особые очки. Людям раздавались карты, на которых было отмечено местоположение лабиринтов (рис. 3–4).

Летристы и особенно ситуационисты во Франции 1960-х годов активно занимались городскими пространственными практиками. Созданная ими психогеография — это, с одной стороны, своеобразный психоанализ территории, с другой — взлом невидимых границ, установленных в «большом» пространстве. Классический психогеограф осуществляет «дрейф» — движение в пространстве либо по предлагаемому, часто абсурдному сценарию, либо совершенно хаотично, как правило, с большим количеством алкоголя, чтобы «сбить» обычные сценарии поведения. Он может как-то фиксировать свои наблюдения, может не делать этого, важнее то, что происходит в его сознании. От «хрестоматийной» психогеографии осталось мало свидетельств, основной «выхлоп» шел в литературу. В этом смысле в СССР Веничка Ерофеев был настоящим психогеографом. «Выходка» группы «Мухомор» «Метро», когда участники спустились в метрополитен и проехали за день все ветки, потом нарисовав свою карту по памяти, — тоже почти «классическая» психогеография.

В Амстердаме в 1965 г. образовалось движение PROVO (от Provocieren — провокация), пожалуй, первое художественное движение, осознавшее себя как постмодернистское. В их акциях изменение мира было приравнено к подрывному переустройству структур смысла, придающих миру форму, и это уравнивание было революционным.

«Движение возникло летом 1965-го как едва ли нечто большее, чем уличный театр или клоунский дадаистский перформанс в общественных местах. Через три года, однако, оно уже разрослось до размеров неустойчивого и аморфного массового движения рабочих, студентов и той новой, восходящей демографической среды, которая не укладывалась четко ни в одну категорию. Это вылилось в “пробунты” (“Provo Riots”)» [Смарт, 2012].

«Провы» анонсировали ряд «белых планов». Например, белый велосипедный план предполагал, что множество велосипедов, покрашенных в белый цвет, станут доступными для всех, кто угодно мог ими пользоваться, а потом оставлять для других. Вот цитата из манифеста велосипедного плана: «Слишком долго продолжался асфальтовый террор моторизированной буржуазии. Ее случайные жертвы — это человеческие жертвоприношения новой власти, которой сдались массы: самодвижущейся власти. Угарный газ — ее удушающий ладан, ее образ во множестве разрушил каналы и улицы» [Schimmelpennink, 1966].

Презентация велосипедного плана закончилась столкновением с полицией, которая конфисковала велосипеды на основании того, что они никому не принадлежат, а такое в капиталистическом городе недопустимо, потому что побуждает к воровству. Своими акциями «провы» вынуждали власти делать подобные абсурдные заявления.

Белый цвет стал фирменным цветом движения, художники заявили еще несколько «белых проектов». Например, «Белый жилищный план» утверждал, что пустующие здания должны быть спасены путем создания в них сквотов, а молодых людей нужно обучать основам строительного дела, чтобы они могли сами перестраивать для себя дома.

Ряд акций PROVO закончился серьезными столкновениями с полицией, в результате мэр Амстердама ушел в отставку, после чего в 1967 г. движение самораспустилось. В своих действиях художники использовали белые предметы как символы, например, поднимае-



Рис. 5. PROVO. Белый велосипедный план (Witte Fietsenplan). Амстердам, 1966

мый над головами белый велосипед — это визуальный знак, который движется в пространстве и предьявляет себя миру как манифест (рис. 5). За эту эстетизацию и визуальность «провы» критиковались существовавшими параллельно во Франции ситуационистами — другим радикальным художественным движением. Лидер последних — Ги Дебор — видел в эстетизации амстердамских товарищей реализацию опасности, о которой предостерегал Вальтер Беньямин, — эстетизацию политики, осуществляемой фашизмом. Тем не менее «белые планы» PROVO повлияли на градостроительные решения, пожалуй, более значительно, чем практики ситуационистов.

Следует отметить, что многочисленные художественные радикальные городские движения 60-х получились из слияния двух «ингредиентов»: неоададаистских практик Fluxus, которые активно осуществляли хеппенинги и уже выходили в общественное пространство с процессуальным искусством, и «левой», марксистско-структуралистской критики. Когда критическая мысль «оплодотворила» неоададаистские абсурдистские практики, искусство осознало себя как уникальную силу на территории политики и общественной жизни. И конечно, для этого оно вышло в город.

Без сомнения, самым влиятельным среди подобных движений 1960-х годов был Ситуационистский Интернационал и психогеография. В 1953 г. Иван Щеглов под псевдонимом Жиль Ивен публикует «Формуляр нового урбанизма»: «Нам скучно в городе,

город не является больше Дворцом Солнца... Исследовать Париж. И вы — потерянный...» [*Жиль Ивен*]². Их наследие и практики требуют как минимум отдельного разговора. Здесь же важно указать, что в своей радикальности движение отрицало искусство, а своим медиумом стремилось сделать саму жизнь. Иван Щеглов закончил свои дни в парижских психбольницах, а Ги Дебор последовательно исключил из Ситуационистского Интернационала всех остальных. В каком-то смысле в своем бескомпромиссном стремлении к утопии они поставили себе пат, но когда в Париже начались волнения 1968 г., ситуационисты, несмотря на влияние их идей, оказались неспособны к прямым политическим действиям, оставшись на поле интеллектуальных споров. 1968 год похоронил движение, парадоксальным образом именно студенческие бунты позволили «спектаклю» интегрировать идеи психогеографов, ряд молодых лидеров вошли в состав европейского политического истеблишмента, а ситуационистские надписи на парижских улицах (как знаменитое «Под брусчаткой пляж») стали, по сути, эпитафией этому художественному движению.

Париж и Амстердам не были единственными городами, где происходило подобное брожение. Ячейки PROVO и СИ существовали во многих странах и городах Европы, возникали и более локальные истории. Например, венские акционисты Петер Вайбель и Вали Экспорт в 60-е провели ряд уже ставших хрестоматийными акций в городском пространстве («Тактильное кино», «Из досье собачьей жизни»). В 1968 г. Петер Вайбель, впоследствии известный медиахудожник, основал художественную группу WAR (WAR-ART Revolution, «Война»). Он разрабатывал планы интервенций в городское пространство, например, замену креста на церкви на его интерактивную копию или распыление газа на подходе к площади. Некоторые акции были осуществлены. Важнейшей их частью становилось последующее судебное разбирательство, где Вайбель, начинавший как поэт, использовал особенности юридических формулировок, выявляя двусмысленность отношений государства и общества, регламентирования общественных пространств, закрепленного в законе.

2 См.: <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-les-passions-l-amour-64.html?authID=53&ensembleID=135>

Во всех этих практиках, бывших, возможно, последним западным авангардом, акцент и значение смещались с результата-объекта на искусство действия и процесс. Ситуацию обобщил патриарх кураторства Харольд Зеeman в своей легендарной выставке «Когда отношения обретают форму: работы, концепции, процессы, ситуация, информация», прошедшей в Бернском Кунстхалле в 1969 г. Сама выставка напоминала мастерскую, работы размещались в одном пространстве, без всяких разделительных барьеров между ними, скульптуры, например, стояли прямо на полу. Зеeman нашел самый радикальный способ представить «искусство около 1968» и надолго определил кураторскую практику.

Постмодерновые географии города

1960-е годы, как эпоха «Бури и натиска», знаменовали собой конец современного города. На смену биполярному противостоянию Системы и Индивида приходили более тонкие сетевые модели со множеством игроков и сложными связями, выражающие неолиберальную модель и соответствующую ей ситуацию постмодерна. Американский географ Эд Соджа, опираясь на триединое пространство Лефевра, создал теорию «постмодерновых географий», в которой важное место занимает понятие «третьего пространства». Это пространство, которое содержит в себе фрагменты многочисленных возможных других порядков, помимо существующего. Эти порядки пока виртуальны, потенциальны, но в любой момент могут актуализироваться, материализоваться, таким образом, любое пространство может измениться и стать другим, оно уже содержит в себе, в потенции, все возможные другие пространства. Как говорит Соджа, знание о «третьем пространстве» руководит нашим стремлением к освобождающим переменам, дает надежду на выход за «рамочные» условия и диалектику, ведет к безграничной совокупности жизненных миров.

В таком случае можно уже говорить не о истории пространств, как Мишель Фуко, а о своеобразной антропологии пространств в прогрессирующем процессе их умножения. Логика репрезентации заменяется логикой производства и множественного сосуществования, вместо метафоры зеркала, отражающего мир, более уместна метафора разбитого зеркала, каждый из осколков которого

формирует свое отражение, но уже без общей согласованности и возможности универсального взгляда и контроля.

В 1980 г. швейцарский социолог Люциус Буркхардт, преподававший в университете Касселя, провозгласил строллологию, или променадологию (науку о прогулках), которую он реализовывал в том числе как часть своей учебной программы.

Буркхардт использовал наработки 60-х, в частности ситуационистов, но делал это более тонко, придавая большую роль воображению и ментальным образам пространства. Он утверждал, что ландшафт — это больше конструкт нашего воображения, чем феномен окружающей среды. Наше восприятие базируется на культурном багаже существующих репрезентаций — только в исключительных случаях мы воспринимаем что-то, к чему не были подготовлены культурным бэкграундом. Хорошим пояснением здесь может быть работа Буркхардта «Ловушка ландшафта», где экзотический вид вмонтирован в мышеловку³. По мысли ученого, человек — раб визуальных ландшафтных кодов, одно неловкое движение, как говорится, и мы попались в ментальную ловушку.

Своим методом исследования Буркхардт выбрал рефлексивные прогулки и интервенции, которые часто осуществлял со студентами Касселя. Коллективный результат этих променадов на стыке социологии и урбанистики неоднократно показывался на проходившей в Касселе «Документе» — влиятельном смотре современного искусства. Например, ставшая известной прогулка «Поездка на Таити»⁴, осуществленная на бывшем военном полигоне на окраине города и показанная в параллельной программе «Документы-8» (1987). На заброшенном полигоне было создано десять пунктов — «остановок», которые превратились в некие тропические ландшафты, декорированные в соответствии с описаниями из дневника Георга Фостера — уроженца Касселя, сопровождавшего Джеймса Кука во время его второго кругосветного плавания. В декорировании использовались тропические растения, картины художников-романтиков и прочий антураж, например, одна из остановок носила название «Райское хлебное дерево» и представляла собой дерево, увешанное хлебом. Во время прогулки на каждой остановке

зачитывали соответствующий фрагмент из дневника Фостера⁵.

«Таити может быть где угодно» — вот основной месседж проекта. В связи с этим цель строллологии — сделать видимым сам процесс видения, увидеть то, КАК мы видим и почему мы видим именно это в данных обстоятельствах. Строллер использует знания из истории искусств, литературы, ландшафтной архитектуры и перформативную практику, потому что прошлое и наши знания интегрированы в восприятие ландшафта. Прогулка — это опыт для всего тела, это погружение в ландшафт или город, которое не дает сводного обзора и понимается как перцепция тела, это выявление рамок восприятия плюс само восприятие, это инструмент, чтобы сделать видимым те аспекты окружающей среды, которые непрозрачны до настоящего момента (момента прогулки). Также это инструмент критики ситуативного восприятия, с самого начала задействованный в урбанистических исследованиях⁶.

Променадология стала достаточно влиятельной практикой, в которую включились тысячи людей по всему миру. Практикой не столько для художников, сколько для «всех остальных», но в смысле постмодернистского понимания, когда каждый — художник. С конца XIX в. художники активно осуществляли «пролетаризацию» — автоуничтожение мастерства, когда искусство сводится к затраченному на него времени и выбранному вектору работы — исследования. При желании эту работу может производить каждый, а художник в такой ситуации занимается всем, но толком не умеет ничего. В итоге во второй половине XX в. художественные практики стали нередко внешне неотличимы от деятельности других людей: рабочих, ученых, просто гуляющих по улице горожан. Так, В. Татлин и М. Ларионов в начале XX в. — это «художник-моряк» и «художник-солдат», максимально упростившие свой художественный язык в целях приближения к «массам», но все еще сохраняющие профессиональный статус и ремесло живописцы. В дальнейшем художники отказываются и от эксклюзивности своего ремесла, например, Йозеф Бойс подметает улицы и высаживает деревья, ситуационисты

3 См.: http://www.martin-schmitz-verlag.de/Lucius_Burckhardt/Download.html

4 Ibid.

5 См.: http://www.hannahstippl.com/pdf/11diss_kat.pdf

6 См.: http://www.martin-schmitz-verlag.de/Lucius_Burckhardt/Download.html

гуляют по улицам, минималисты производят серийные объекты.

Искусство прямого действия и городской активизм

Сетевой характер и возрастающая множественность практик искусства подвергаются критике как неолиберальная модель, где любая множественность и различие производятся как товар и сразу вовлекаются в товарно-денежные отношения [Srnicek, Williams, 2015]. В ответ художники вновь политизируют свои высказывания, либо уходят на поле прямого городского активизма.

Например, бельгиец Франсис Алюс, поселившийся в 1987 г. в Мехико, до сих пор считает себя туристом, он наблюдает за жизнью города, фиксирует или сам производит нужные ему ситуации. Так, на его 12-часовом видео “Zocalo” толпа людей на центральной одноименной площади перемещается за тенью национального флага. Однако делает она это не из патриотических чувств, а чтобы спрятаться от солнца⁷. Другая работа Алюса «Пока я иду...» представляет собой лист бумаги с различным окончанием фразы: «Пока я иду... я не выбираю, я не теряю, я не делаю, я не знаю, я не меняюсь» и т.д.

Художественную практику Алюса многие критики причисляют к традиции «эфемерного искусства». «Его мобильные и абсурдные проекты, существующие только в момент своего создания, — целиком в традиции Флюксуса», — пишет американский критик Мартин Патрик. Как и его предшественники, в большинстве случаев Алюс создает не работы, а ситуации, нарушающие естественный ход событий и показывающие нелепость наших привычных жизненных установок... Алюса также считают наследником ситуационистов, хотя и непрямой. «Искусство Алюса — отчасти пародийная, отчасти трагичная версия романтического мировоззрения ситуационистов, которые экспериментировали с переживанием городского пространства и стремились обнаружить “подлинный опыт” под завесой “общества спектакля”» [Аксенова, 2009].

В современной Латинской Америке с ее сильными политическими и экономическими противоречиями динамично развивается активистское искусство. В таком искусстве ху-

дожественная практика становится идентичной деятельности общественных движений, в поисках путей социального обновления художники и активисты избегают прямого противопоставления власти и пытаются создавать параллельные миры. Так, например, мексиканская группа “Tercerunquinto” несанкционированно создавала в трущобах Монтеррея бетонные платформы для организации досуга людей⁸. А колумбийская группа “Colectivo Cambalache” («Коллектив менял») организовала «Музей улицы» в центре Боготы. Действуя по принципу криминализованного бартера, процветающего в центрах мегаполисов, художники осуществляли обмен книг и другой просветительской информации на зачастую краденые вещи, которые приносили местные жители.

В этих примерах художники и активисты в равной мере практикуют акционистские формы, в режиме «здесь и сейчас» неустанно переформулируя идентичность. «Культивируемая ими акционистская практика избегает производить продукт, как и избегает уподобления продукту — продукт перформанса определяется самой акцией и ее повторением. В этом смысле каждая из этих работ в сущности «публична» и по природе своей «политична». Каждая акция требует внимания публики, формируемой из случайных зрителей, уличных прохожих. Это всегда коллективная работа, провоцирующая горизонтальное социальное взаимодействие. Так общественные пространства становятся лабораторией новых форм социального производства и воспроизводства, из которых рождаются новые связи между общественным и политическим. Пренебрегая визуальным продуктом и отдавая предпочтение акции, художник инициирует публичные форумы, активистские и информационные кампании, символы и технологии протеста. Художники исходят в своей работе из многомерности реального жизненного опыта и отвергают любую форму утопии, оправдывающую какую-либо изобразительную практику» [Скотини, 2005].

Уравнивание активизма и художественной практики ведет к рождению чисто активистских проектов, осуществляемых на поле искусства. И здесь возможна прямая вовлеченность архитекторов, планировщиков, урбанистов. Так, в 2008 г. Канадский центр архи-

7 См.: <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1175-view-belgium-profile-alyis-francis.html>

8 См.: <http://i0.wp.com/poligrafodigital.com/wp-content/uploads/2015/12/Conferencia-2.jpg>

тектуры (ССА) провел выставку “Actions: what you can do with your city” («Действия: что ты можешь сделать со своим городом»), представившую 99 акций в городском пространстве начиная с 70-х годов⁹. Ракурс, взятый кураторами Джованной Бораззи и Мирко Зардини (Giovanna Borasi, Mirko Zardini), позволяет использовать наработанные художественные практики в планировке и urban studies, так же как и проводить исследования с помощью этих практик.

Так, во время акции Walkmobile 1975 г. художник Герман Кнофлахер (Hermann Knoflachner) «нарастил» свое тело до габаритов автомобиля посредством каркаса, обтянутого оградительными лентами. Передвигаясь по улице в таком виде, он пытался представить, что будет, если в городе останутся одни автомобили, удобным ли будет передвижение, и каково жизненное пространство пешехода в сравнении с автотранспортом (рис. 6).

Группа канадских художников Fallenfruit высаживала томаты на «дорожных островах» — клочках земли, зажатых в мегаполисе между мощными развязками. Другая группа, Urban Repair Squad, переодевшись в форму дорожных рабочих, нарисовала в Торонто 6 км велосипедных дорожек. Знаки довольно быстро стирались муниципальными властями.

Все это примеры так называемых DIY-инициатив (Do-It-Yourself, «Сделай сам»), когда жители городов благодаря процессам горизонтальной самоорганизации и прямой демократии, не рассчитывая на власть, своими силами производят какие-то позитивные изменения в городской среде или указывают на их необходимость. Они нередко осуществляются художественными методами, однако не художниками, а «обычными» горожанами.

Подобные практики с трудом встраиваются в институциональную систему искусства, однако представляют собой важный феномен городской жизни — ведь это непосредственная рефлексия города на самого себя, те инициативы и изменения, которые город рождает сам, через своих жителей. К DIY примыкают альтернативные способы освоения городского пространства, часто существующие внутри молодежных субкультур, такие как ружинг (передвижение по крышам), диггерство (путешествия в подземных пространствах города), зацепинг (езда на электричках снаружи) и др. Акции художников становятся неотли-

чимыми от действий активистов и городских субкультур: горожане используют наработанные художниками практики, а художники делают своим медиумом практики субкультур и городской повседневности.

Отечественный контекст

В нашей стране история городских художественных практик имеет свою специфику, и это тема отдельного разговора. Однако здесь попытаемся дать небольшой обзор.

Впервые перформативными практиками занялись футуристы. Своими городскими прогулками они пытались скандализировать публику.

«Приготовления к прогулке закончены. Провожаемые фотографами нескольких газет тт. футуристы садятся в автомобиль и едут на угол Неглинной и Кузнецкого Моста. Здесь они высаживаются и идут гулять. Встречная публика с удивлением посматривает на размалеванные лица футуристов. Слышатся весьма нелестные замечания по адресу “художников” <...> снова садятся в автомобиль, отправляются в сопровождении газетных фотографов в кафе Филиппова. <...> Футуристы нарочно садятся около окна так, чтобы их размалеванными щеками могла любоваться проходящая публика» [Вчерашняя прогулка., 1913].

Конечно, классическая психогеография и полноценное искусство действия были невозможны в СССР. Подобные практики проходили в скрытом, «нехудожественном» виде, особенно активно начиная с 60-х годов. Бегство из социального, перегруженного идеологией пространства осуществляла интеллигенция, ученые, сами художники в виде творческих поездок, самостоятельного туризма, дачных поездок и «спасения» в деревне. Так, например, советский географ Борис Родоман на протяжении десятилетий скрупулезно картировал свои поездки в Подмосковье на лыжах (рис. 7). В контексте искусства подобная работа выглядит почти как методичная документация психогеографических акций.

Поездки за город группы «Коллективные действия» — это, скорее, попытка оборвать контексты, попасть в нейтральное пространство, аналог выставочного White Cube, которого не было в советской системе искусства, чтобы, поместив в это «оторванное» пространство некие элементы повседневности, тем самым как бы «протестировать» их.

9 См.: <http://cca-actions.org/actions-list>



© Institut für Verkehrsplanung und Verkehrstechnik

Рис. 6. Герман Кнофлахер (Hermann Knoflacher). Walkmobile, 1975

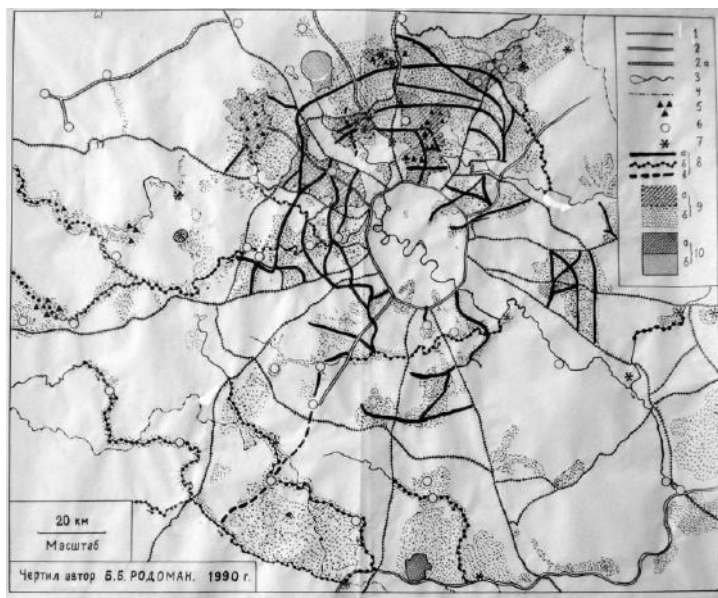


Рис. 7. Лыжные маршруты, 1990. Фото: Борис Родоман

Следующее поколение концептуалистов стало выходить в социальное и общественное пространство. Группа «Гнездо» провела в 1978 г. акцию «Демонстрация» (рис. 8). Художники Донской, Рошаль и Скерсис изготовили «классический советский транспарант, но не с текстом, а с фрагментом абстрактной картины (кажется, Пауля Клее), вышли на перекресток улиц Дмитрия Ульянова и Вавилова, прямо к магазину «Академкнига», и направи-

лись в сторону Ленинского проспекта. Неприятности у них потом были, но все же акция оказалась, по сути дела, ненаказуемой. А это значит, что была решена главная концептуальная художественная задача — ускользнуть от однозначной интерпретации и поставить все смыслы под вопрос. Просто в СССР от успешности решения этой задачи зависели судьба и свобода» [Дёготь, 2008].

В другой своей акции 1977 г. «Стягивание материков. Восстановление Гондваны» «Гнездо» стягивали веревкой с двух сторон берега Водоотводного канала в районе Садовников, тем самым как бы восстанавливая Гондвану — древний материк. Акции группы, просуществовавшей всего четыре года, с 1975 по 1979 г., были очень хорошо продуманы и являлись собой своеобразные «манифестации» — с пародийным намеком на советскую риторику тех лет. В этом смысле они включаются в контекст соц-арта, под влиянием основателей которого — Комара и Меламида — художники «Гнезда» находились.

Акции группы «Мухомор», проходившие в 80-е годы, сами участники называли «выходками». Во время одной из них художники весь день провели в московском метро, справляя там все естественные надобности и даже принимая гостей. Другие «выходки» проходили в Измайловском лесопарке и пародировали в том числе поездки за город «Коллективных действий», только без излишней серьезности и необходимости выезжать за пределы МКАД¹⁰.

Акционизм 1990-х годов вышел в общественное пространство города, сделав возможным прямое действие и высказывание. Движение «Э.Т.И.» («Экспроприация территории искусства», Гусаров — Осмоловский — Пименов) осуществило ряд акций, в том числе на Красной площади. В апреле 1991 г. художники и их друзья выложили своими телами слово из трех букв перед мавзолеем Ленина с целью десакрализации главной площади страны. «Акции “Э.Т.И.” разрушают традиционный советский конфликт “художник — власть” и возрождают истинно левацкое противостояние “старый художник — молодой художник”. <...> “Э.Т.И.” знают, что “искусство — это праздник, который следует омрачить”. Закамуфлированные агенты-провокаторы, “пятая колонна” внутри постмодернистского сооб-

¹⁰ См.: <http://www.ekartbureau.ru/authors.php?authors=8>

щества, они увлеченно играют в модернизм, сбивают с толку разгневанных литераторов и <...> искусствоведов. <...> “Э.Т.И.” — рецидив квазидадаизма в толстой истории болезни русского искусства, воплощение неизжитого комплекса Дада. <...> Дада и Маркс, Sex Pistols и Деррида, Че Гевара и Барт — это золотой фонд идеологии “Э.Т.И.”» [Обухова, 1991]¹¹.

Во второй половине 1990-х — 2000-е годы появился ряд художественных объединений, связанных с искусством действия, в том числе в городском пространстве. Группы «Радек», «Что делать?» и Бохоров — Гуттов — Осмоловский сознательно связывают свою художественную практику с политикой и левым дискурсом. «Радек» при этом — коллективный проект, нацеленный не столько на внешнюю — предполагаемую политическим активизмом — работу, сколько на определение внутренней идентичности. Возможно, эта программа и представляет собой художественную составляющую коллектива. Коллективная идентичность «Радека» формулируется за счет разграничения внешнего и внутреннего дискурсивного пространства. «Радек» подчеркивает, что принципиальным моментом в таком разграничении оказывается мечта, вырабатываемая в группе, в противоположность мечте, навязываемой неолиберальным порядком» [Мазин, 2005]. Одна из акций «Радеков» была посвящена 30-летию студенческих волнений 1968 г. Участники соорудили баррикады на Большой Никитской, недалеко от Кремля, выдвинув «максимально субъективные и максималистские требования» (рис. 9). Во время других акций «Радеки», например, смешивались с толпой пешеходов и внезапно разворачивали транспаранты, тем самым обыгрывая тезисы о «сознательности» политической позиции в обществе и, в частности, на улице.

В то же время развивались практики городского активизма. Вначале полностью внеинституциональные, к 2010-м годам эти движения стали регулярно участвовать в выставках, у них появились свои фестивали, такие как «Медиа Удар», «Сделай сам». Художник и активист Игорь Поносов активно развивает тему urban art, пытаясь сохранить внеинституциональную «низовую» повестку и отстоять этот дискурс у активно пользующих его муниципальных властей и бизнеса.

¹¹ См.: http://osmopolis.ru/ukazatelnyy_paletc



© Валентин Серов

Рис. 8. Демонстрация. Искусство в массы, 1978.
Фото: Валентин Серов



© Дмитрий Головков

Рис. 9. «Радек». Баррикады, 1998.
Фото: Дмитрий Головков

Сегодня мы видим, что художественные практики в городском пространстве неизбежно вызывают интерес и являются достаточно эффективными. Ряд последних резонансных событий в искусстве был связан с громкими и провокативными высказываниями в городском пространстве (акции групп «Война», “Pussy Riot”, Петра Павленского). С другой стороны, художественные приемы и методы взяты на вооружение различными активистскими и общественными движениями как эффективные и медийные. Сейчас уже очевидно, что урбанистическое метаповествование в формулировке Бенямина — Лефевра — де



Рис. 10. «u/n multitude» «Шествие». Белый Городок, 2015

Серто не описывает положение дел исчерпывающим образом. Ситуация сместилась в сторону большей множественности, сетевой организации, неразличимости художественного и политического, институционального и массового, властного и протестного.

Новосибирский художник Артем Лоскутов стал одним из инициаторов движения «Монстрация», в котором сейчас участвуют тысячи людей. Главная цель монстрантов — выразить себя, пройдя по улицам с абсурдистскими и одновременно концептуальными или парадоксальными плакатами, например, такого содержания: «Я больше не буду», «Таня, не плачь!», «Ы-ы-ыть!», «Кто здесь?» и т.д.

Московская группа «u/n multitude» во время своих абсурдистских шествий исполняет «политические партитуры», например, положенные на музыку тексты доносов (рис. 10). «Тайное» движение «Ночь» со множественным руководством создает территории альтернативного ночного опыта, у каждой ночи есть свой куратор и примерный сценарий, осуществляемый коллективно. Подобные практики отличаются множественностью, анонимностью, непрямым политическим высказыванием и созидательной установкой на создание своей мифологии и своего пространства в городе. Все это, с одной стороны, способствует выращиванию новых пространств постгорода, с другой — принадлежит опирающейся на урбанистический метанарратив folk-politic, ставящей во главу угла локальное, непосредственное, партикулярное, что определяет их «потолок» и критикуется как стремительно теряющее свою эффективность [Smicek, Willams, 2015].

Крыса на фронтире: создание идентичностей и трансгрессия

В современном мире, который увидел себя «со стороны» — из космоса, и в котором стали возможны перелеты дальней авиации, сформировалось новое соотношение глобального и локального. Возник феномен глокального — локального, которое предъявляет и производит себя для глобального рынка. Многие художники в конце XX — начале XXI вв. были заняты работой с идентичностью, создавали что-то вроде «songlines» или «песенных путей» австралийских аборигенов, когда мир каждый раз творится заново во время следования по особому маршруту — «пути предков». Во время «сновидения» тотемное существо пропевает имя всего, что встречает на пути, тем самым вызывая мир к существованию. Это незаконченный процесс, и потомки тотема должны повторять его.

В своей работе «Освобождение Карачарово» (2015) я задал участникам сценарий поведения в пространстве. Сценарий вырастает из особенностей территории: Карачарово — район, замкнутый в некоторое подобие крепости тремя линиями железных дорог; существует всего семь входов на территорию и соответствующее число участников. Предварительно проведенное исследование позволяет «расширить» реальность с помощью локальных нарративов и исторических сведений; заранее составлена образно-географическая карта Карачарово, с которой участники знакомятся до похода. Во время прогулки каждый проникает в район заданным маршрутом; новый телесный опыт совмещается с информацией, полученной ранее, и таким образом создается антропологическое пространство — каждого в отдельности и всей группы в целом. Рожденное пространство — сложный гибрид, расширенная реальность, совмещающая природное (особенности места), виртуальное, образное, цифровое (образы пространства, память места, история) и человеческое — тело как источник ощущений во время прогулки и «точка сборки» всех составляющих воедино. Последующее коллективное обсуждение произошедшего концептуализирует и окончательно закрепляет этот конгломерат, или «пространство-3» в терминологии географа Эдварда Соджа.

Подобные художественные практики, ориентированные на локальность и идентичность, отражают мир тотальной множествен-

ности, мир альтернативных описаний и мультиверсумных интерпретаций, когда единый, «большой» нарратив разрушен и каждая частная история и мировосприятие могут претендовать на центральное положение.

В немалой степени они являются зеркалом неолиберального капитализма. Работа по созданию множественных идентичностей, сыгравшая важную роль в разрушении тотальных нарративов модерна, сегодня осмысливается как конструирующая новые товары для глобального рынка. Ник Шрничек и Алекс Вильямс [*Srniczek, Williams, 2015*] говорят о том, что в мире существует разрыв между локальным, феноменологическим, телесным, соразмерным человеку пространством его жизни и глобальными абстрактными процессами, которые эту жизнь во многом определяют. Традиционно локальность и так называемая *folk-politics* рассматривалась как панацея для решения этой проблемы. Глокальное заполняет описанный разрыв, но делает это путем создания товара и рыночной ниши, парадоксальным образом исключая альтернативы, сохраняя статус-кво и закрепляя колониальность знания. Локальное, желающее, чтобы его услышали, словно обречено стать товаром, персонажем, этикеткой и тем самым зацементировать себя в этой локальности.

Производство глокальности, без сомнения, может нести положительный эффект в депрессивных и периферийных районах, однако в городах, по нашему убеждению, дело обстоит иначе. Сегодня город, постгород — это тотальная трансгрессивность, и художественные практики здесь скорее должны быть направлены на разрушение идентичностей, тогда как их создание стало прерогативой бизнеса и муниципальных властей.

Британские географы Эш Амин и Найджел Трифт в книге «Города: переосмысливая городское» пытаются описать новый урбанизм [*Amin, Thrift, 2002*].

По их мнению, сегодня более уместно говорить о динамике сетей и агентов, чем о противостоянии Системы и Индивида, и про олигоптические системы контроля вместо паноптических. Ученые предлагают применять к городу междисциплинарный объектный подход. Амин и Трифт критикуют классическое понимание городской повседневности, предлагая посмотреть на него с позиций трансгуманизма, как на машину — сложное соединение тела, объектов и био-

сферы. Город больше не примитивная борьба Системы и Личности, власть, как и личность, стала сетевой, множественной.

Пространство постгорода — это пространство тотального отчуждения и тоски, рождающейся из неспособности людей осмыслить свое место в больших процессах. В результате возникает чувство постоянного дрейфа в мире, который непонятен, и желание «привязаться к земле», сконструировать идентичность, произвести ретерриториализацию в терминах Делеза и Гваттари. Однако вместо того, чтобы заполнять ячейки товарами идентичностей, стоит производить еще больший разрыв, осуществляя максимальную трансгрессию и окончательно разрушая идентичность. Художник превращается в трансгрессора городского тела. Устранить несоразмерность телесного и глобального, не попав в ловушку локального как товара, — вот актуальная задача для художников, которую большие города ставят перед ними.

Эту несоразмерность, когда человеческий масштаб больше не работает, можно снимать двумя способами: «приподнимая» свой феноменологический телесный опыт до глобальных структур или снижая его радикальной трансгрессией и делая меньше человеческого. Первый путь — это путь когнитивного картирования, описания абстрактных структур [*Jameson, 1991*], а также поиск и документирование мест проявления и «выхода» этих структур в локальном пространстве. Подобные проекты осуществляет, например, художник и географ Тревор Паглен (Trevor Paglen). В недавно прошедшей в Москве акции «Пикник у дата-центра», проведенной медиагруппировкой “eeefff” (Дина Жук и Коля Спесивцев), участники собрались у крупнейшего в России дата-центра, принадлежащего Сбербанку, чтобы «посмотреть на сервера в их естественной среде обитания». Разговор о главном ресурсе нашего времени — данных, политизации метаданных и алгоритмах происходил в месте, где эти виртуальные категории обретают свое «тело» в облике дата-центра. В работе «Освобождение Карачарово» я частично применял методику когнитивного картирования, которая была тем не менее обращена скорее на культурные феномены. Второй путь — это радикальный постгуманистический партизанинг. Художник здесь становится машиной, автоматом, организмом, животным, роботом, как бы превращаясь в часть одной из глобальных сетей, которыми пронизано простран-



Рис. 11. «Аналоговый бот». Совместный проект Николая Смирнова и Арсения Шалимова. Фото: Арсений Шалимов

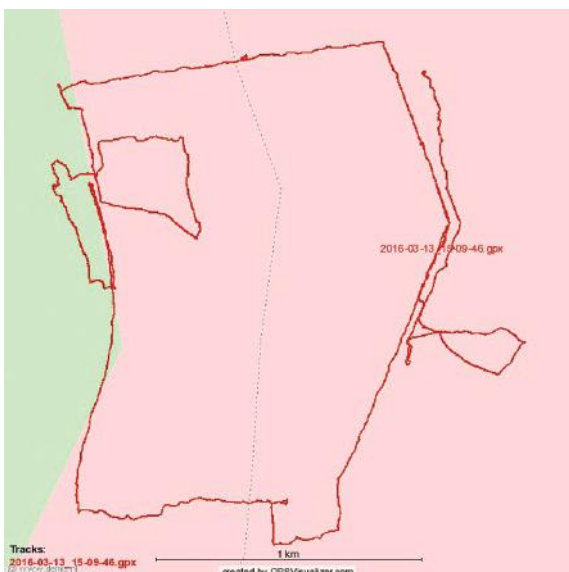


Рис. 12. «Аналоговый бот». Фото автора



Рис. 13. «Аналоговый бот». Фото автора

ство и которые проскальзывают мимо человеческого сознательного масштаба.

В своем проекте «Аналоговый бот» я во время прогулки по городу подчиняюсь директивам некоей сконструированной машины, которая в случайном порядке выдает мне одну из нескольких команд. Набор команд предварительно зашивается в память устройства и может быть, например, таким: «налево», «направо», «прямо», «подожди 5 минут», «выпей водки», «заговори с прохожим» и т.д. «Пакеты» могут быть различными. С одной стороны, это почти ситуационистская практика, когда дрейф по городу задается некоторым внешним законом, часто абсурдным. С другой, моя цель — не разрушение видимых и невидимых стен и личностное противостояние Системе, какое было у ситуационистов. Я как бы перестаю быть человеком, чтобы не замечать эти стены или существовать параллельно им, другим людям и городскому пространству, пытаюсь таким образом перейти на другой уровень этого пространства — «нечеловеческий».

Персонаж в таком случае становится неким логико-грамматическим устройством, аналоговым роботом, который осуществляет свою равнодушную трансгрессию. В описываемом случае машинка для директив была изготовлена из книги «Искусство», в которой внутренняя начинка была заменена на схему, которая при нажатии кнопки выдавала команду на дисплее (рис. 11). Получившийся маршрут, несмотря на частные особенности пространства, получился круговым: на большой круг нанизывались петли меньшего масштаба (рис. 12). Это аналог случайного распределения в музыке — белого шума. В случае трека белый шум осуществляется в виде квазикругового контура, что в математике описано как «случайное блуждание». Директивная машинка — книга — нарочито неудобный объект, осуществляющий логико-грамматическое насилие (ведь настоящее насилие — это повторение (язык маркиза де Сада) над художником со «снятым» человеческим масштабом. Видеодокументация проецируется на угловую, квазикруговую поверхность (рис. 13). Весь проект, таким образом, — это ряд тавтологий, циклов и повторений (заикленность команд, круговой трек, тавтологичность книги-машинки, угловая проекция видео).

Другая модельная фигура, способная осуществлять трансгрессию, — это крыса

на фронтире, ведь крысы и мыши не знают стен. Фронтирная крыса находится в центре, на фронтире, однако она — крыса, ее передвижения — это другой масштаб. Крысы организованы в сеть, это некие теллурические партизаны, у них особые отношения с землей и ее поверхностью, как и аналоговый бот, фронтирная крыса — неиндивидуальна, она, скорее, плоть, чем тело, трансгрессия дается ей без особых усилий.

Число подобных персонажей может быть увеличено. Все они разрушают идентичность,

меняют ее, осуществляя некоторый деколонизальный жест путем «ухода с радаров», снятия человеческого масштаба. Подобный подход, на мой взгляд, сегодня является наиболее актуальным для художника в пространствах постгорода, что не отменяет множественность других возможных практик, направленных на создание локальных идентичностей или даже «просто» улучшение и украшение городской среды, которые используют методы, наработанные ранее радикальными художественными жестами.

Литература

- Аксенова Ю. (2009) Франсис Алюс и его двенадцать прогулок // Open Space.ru. 25 февраля. Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/8234/> (дата обращения: 31.01.2016).
- Арендт Х. (1997) Вальтер Беньямин / пер. с англ. Б. Дубина // Иностранная литература. № 12. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/benjamin03.html> (дата обращения: 31.01.2016).
- Беньямин В. (1996) Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум.
- Бодлер Ш. (1986) Об искусстве. М.: Искусство. С. 283–315.
- Дёготь Е. (2008) Десять акций группы «Гнездо» // Open Space.ru. 27 февраля. Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/109/details/998> (дата обращения: 31.01.2016).
- Жиль Ивен (Иван Щеглов). Формуляр нового урбанизма. Режим доступа: <http://sagoth.dreamwidth.org/11804.html> (дата обращения: 31.01.2016).
- Лефевр А. (2015) Производство пространства. М.: Strelka Press.
- Мазин В. (2005) Коллективное творчество (Kollektive Kreativitaet) // Художественный журнал. № 58/59 (Сентябрь). Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/kollektive-kreativitaet/> (дата обращения: 31.01.2016).
- Обухова А. (1991) Эти как «Э.Т.И.» [Рукопись] // Александра Обухова. [Б. м.]: [Архив Музея современного искусства «Гараж»].
- Серто М. де (2013) Изобретение повседневности. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Скотини М. (2005) Картографии “Realidad”: Художественные практики в Латинской Америке // Художественный журнал. № 58/59 (Сентябрь). Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/realidad/> (дата обращения: 31.01.2016).
- Смарт А. (2012) Provo: радикальная транспортная форма для пешеходного содержания // НЛО. № 17. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/117/s31.html> (дата обращения: 31.01.2016).
- Вчерашняя прогулка футурологов (1913) // Столичная молва. № 327. 15 сентября.
- Amin A., Thrift N. (2002) Cities: Reimagining the Urban. Cambridge: Polity.
- Jameson F. (1991) Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke University Press.
- Schimmelpennink L. (1966) Provo's Fietsenplan. Amsterdam.
- Srnicek N., Williams A. (2015) Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work. Verso Books.

N. SMIRNOV

ACTION ART IN CITY

Author: *Nikolay Smirnov*, artist, graduate of the Faculty of Geography of the Moscow State University, curator

E-mail: okno21@list.ru

Abstract

The article gives a summary on critical theoretical and art practices dealing with urban space. From the birth of discourse in late XIX and the figure of flaneur in the texts of Bodler and Benjamin through mass protests of 1960s until our days' cartography of "Realityv," activism and movements for creating the spaces of alternative experience in post-city. Urban meta-narrative was formed by theories of W. Benjamin, A. Lefebvre and Michele de Certeau. Numerous art movements of 60-s, for example situationists and provo, abandoned the representation of space and began to "produce" space in different urban practices such as derive and psychogeography. Then, in 1970-s and 1980-s, the relationships between art and city have become more flexible. Various art practices have been used in urban studies. Swiss researcher Lucius Burkhardt invented Strollology or Promenadology – special field of studies between art, urban studies and sociology. Numerous interdisciplinary studies and continuous "proletarianisation" of art has led to very little distinction between everyday urban practices, art and activism. Urban meta-narrative, still influential, does not fully describe the situation. Modern scholars try to reimagine the urban. Contemporary city, post-city is a place of total multiplicity, equivalent descriptions and alternative ontologies. Contemporary art and activist groups act as ontological sculptors of urban body, trying to create new modes of existence and imagination of urban space.

Keywords: flaneur; performing arts; activist art; process art; urban space; psychogeography; post-city; alternative ontologies

References

- Aksenova Yu. (2009) Francis Alys i ego 12 progulok. *Open Space.ru*. February 25 [Francis Alys and his 12 walkings]. Available at: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/8234/> (accessed 31.01.2016).
- Amin A., Thrift N. (2002) *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity.
- Arendt H. (1997) Val'ter Ben'jamin [Walter Benjamin]. *Inostrannaja literatura* [Foreign literature], no 12. Available at: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/benjamin03.html> (accessed 31.01.2016).
- Benjamin W. (1996) *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. Moscow: Medium [Medium].
- Baudelaire Ch. (1986) *Ob iskusstve* [About art]. Moscow: Iskusstvo [Art], pp. 283–315.
- Certeau M. de (2013) *Izobretenie povsednevnosti* [The Practice of Everyday Life]. Saint-Petersburg: Izd-vo Evropeiskoko universiteta v Sanct-Peterburge [Publishing House of European University in Saint-Petersburg].
- Degot E. (2008) Desjat' akcij grupy "Gnezdo" [10 actions of "Gnezdo" group]. *Open Space.ru*. February 27. Available at: <http://os.colta.ru/art/projects/109/details/998> (accessed 31.01.2016).
- Jameson F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Gilles Ivain [Ivan Chtcheglov]. *Formuljar novogo urbanizma* [Formulary for a New Urbanism]. Available at: <http://sagoth.dreamwidth.org/11804.html> (accessed 31.01.2016).
- Lefebvre H. (2015) *Proizvodstvo prostranstva* [The production of space]. Moscow: Strelka Press.
- Mazin V. (2005) Kollektivnoe Tvorchestvo (Kollektive Kreativitaet) [Collective creativity (Kollektive Kreativitaet)]. *Hudozhestvenny Zhurnal*, no 58/59 (Sept.) [The Art Magazine, no 58/59]. Available at: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/kollektive-kreativitaet/> (accessed 31.01.2016).
- Obuhova A. (1991) *Eti kak E.T.I* [That as E.T.I]. Archive of contemporary art center "Garage".
- Schimmelpennink L. (1966) *Provo's Fietsenplan*. Amsterdam.
- Skotini M. (2005) Cartographii "Realidad": Hudozhestvennye praktiki v Centralnoi Amerike [The cartographies of "Realidad": Artistic practices in Central America]. *Hudozhestvenny Zhurnal*, no 58/59 (Sept.) [The Art Magazine, no 58/59]. Available at: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/realidad/> (accessed 31.01.2016).
- Smart A. (2012) *Provo: radikalnaya transportnaya forma dlya peshehodnogo sodержania* [Provo: Radical Form as Vehicle for Pedestrian Content]. NLO, no 117. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/117/s31.html> (accessed 31.01.2016).
- Srnicek N., Williams A. (2015) *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. Verso Books.
- Vcherashnjaja progulka futuristov (1913) *Stolichnaya molva* [The walk yesterday futurists. Capital rumor], no 327. September 15.