



## **Меньше это больше. Ограниченные возможности восприятия в произведениях «эстетики переживаний»**

Евгения Киселева

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина,  
Москва

Этот материал опубликован в номере 01 «Доступность и инклюзия  
в современном искусстве: transitory pareerga», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Киселева Е (2020) Меньше это больше. Ограниченные  
возможности восприятия в произведениях «эстетики переживаний».  
*The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев  
и культуры*, 01: 124-147. DOI: 10.35074/GJ.2020.1.1.009

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2020.1.1.009>

Дата публикации: 30 ноября 2020 года

## Меньше это больше. Ограниченные возможности восприятия в произведениях «эстетики переживаний»

Евгения Киселева

Искусство, работающее с темой границ и ограничений, чаще всего относится к области социокультурных практик. Опыт временной слепоты или дальтонизма, нарушенных телесных ощущений, а также другие ограничения и изменения возможностей восприятия в произведениях современных авторов рассматриваются в этой статье не как интеграционная технология, а как художественный прием и метод современного искусства. Автор исследует отношение нового термина «инклюзивное искусство» к сложившимся понятиям «ар брют», *disability art*

и *outsider art*, а также предпринимает попытку классификации проектов, в центре внимания которых — ограниченные или измененные возможности восприятия, даже если импульсом для их создания не являлась инклюзия в общество и культуру социально исключенных групп. На примере выставок и отдельных произведений анализируется отношение тренда ограничений к концепциям «эстетика переживаний», «осязательная эстетика» и «эмпирический поворот» в современном искусстве.

**Ключевые слова:** доступность, инклюзия, мультисенсорное искусство, осязательная эстетика, перформативность, эмпирический поворот

Конструирование уникальных зрительских ощущений как цель художественной деятельности все отчетливее присутствует в арт-практиках последних лет. Заставить зрителя почувствовать необычное было целью произведения искусства более-менее всегда, но сейчас мы наблюдаем радикальное изменение характера этих впечатлений. Не эмоция, а шок; не удивление, а потрясение; не аполлоническое, а дионисийское; не рациональное, а телесное. С технической точки зрения в поддержку этого процесса включается все большее количество медиа — звук, запах, кинестезия, тактильность и их сочетания становятся частью механики и концепции произведения искусства. Фокусирование на индивидуальном переживании в некоторых случаях связывается с осмыслением ограниченных возможностей человеческого тела, образов инвалидности, инаковости и болезни (Сонтаг 2016) как метафор уникального экзистенциального опыта. В человеческом обществе любые врожденные или приобретенные

ограничения на протяжении веков связываются с максимальным стрессом и социальным исключением. На рубеже XX—XXI веков ограничения восприятия начинают использоваться не только для разрушения системы иерархий в искусстве, но и для расширения диапазона зрительского опыта. Ограничение зрения и слуха, радикальное изменение телесного восприятия и чувства пространства заставляют зрителя сегодня испытывать и лучше понимать собственные границы. Тема инаковости и исключенности становится настолько важной, что позволяет говорить о себе как о самостоятельном явлении. Развиваясь одновременно с общественной деятельностью по защите прав человека во всем мире, эта тенденция в искусстве очень часто объясняется отнесенностью к социокультурным практикам. Но является ли это объяснение исчерпывающим? В данной статье анализируется, как идея ограниченных возможностей и концепция инклюзии<sup>1</sup> (Fox and Macpherson 2015) реализуются в современных художественных институциях за пределами социокультурных практик. Ориентирование на социальную повестку сегодня мощно поддерживается обществом, СМИ и активистами. Политическая и медийная ангажированность порой заслоняет художественное значение работ, которые исследуют тему ограничений. Давайте посмотрим, как метод ограничения и изменения зрительского восприятия работает с проблематикой перформативности, а также какое звучание этот концепт приобретает в контексте «эстетики переживаний» и «эмпирического поворота» (фон Хантельманн 2017) в современном искусстве.

Инструментарий восприятия художественной работы невозможно сегодня рассматривать без отсылок к нейробиологии, психологии, антропологии и другим дисциплинам. Какие чувства, кроме зрения, участвуют в формировании переживаний зрителя? Какими методами достигается эффект погружения в художественный проект? Возможна ли типологизация проектов, которые занимаются изменением границ восприятия, таким образом заходя в плоскость «включения» и «интеграции»? Для поиска ответов на эти вопросы в данной статье используется посетительский опыт автора — в основном, это работы и выставки, увиденные в России, Великобритании, Скандинавии, США, ОАЭ, Исландии, Японии и на Тайване, что обусловлено личной возможностью доступа, но предполагает значительное расширение географии для дальнейших исследований.

## 1. Социокультурный фон

С самого начала важно сделать несколько оговорок о разграничении художественных и социокультурных практик, которые в настоящий момент активно стремятся к сближению. Последние тридцать лет в мире (The Americans with Disabilities Act вступил в силу в 1990 году) и последние десять лет в России (закон о дискриминации инвалидов был заменен на закон о равенстве 1 октября 2010 года; в 2011 году появилась федеральная про-

грамма «Доступная среда») наблюдается тенденция использовать искусство в качестве инструмента для «реабилитации»<sup>2</sup> («Федеральный закон №419...» 2014) или включения в социум людей с инвалидностью. Параллельно с глобальной борьбой за права человека эта тенденция распространяется на многие другие группы и сообщества, нуждающиеся в поддержке, в зависимости от этнических, социальных и культурных специфик каждого отдельного региона. Каждый год мы переживаем новую актуализацию расовых, гендерных, социальных и этических проблем, обнаруживая, что до сих пор употребляли какие-то неправильные термины и не обращали внимание на проявления несправедливости и стигматизации. Нередко выход находится в области «арт-терапии» и «инклюзивных инициатив», когда люди с инвалидностью и опытом социального неравноправия приглашаются к художественному и перформативному творчеству с целью «реабилитации» и «абилитации». Этот процесс нельзя не приветствовать, и значение проектов, к нему относящихся, невозможно переоценить. Одновременно с этим мы можем наблюдать, как активное внедрение «инклюзивных программ» в современные художественные практики приводит, с одной стороны, к формированию ощущения, что культура является доступной для всех (при том, что эта деятельность обозначает все-таки процесс, а не результат), а с другой стороны, к выстраиванию «стеклянного потолка» для проектов, в котором участвуют условные «аутсайдеры» — люди с инвалидностью, мигранты, квир-активисты, этнические, расовые, возрастные и другие меньшинства. Эти проекты автоматически трактуются как мероприятия социального, а не художественного значения. Широкое внедрение идеи инклюзивности в посетительский менеджмент современных культурных институций в первую очередь приводит к открытости, дружелюбию, совершенствованию сервисных и пользовательских возможностей, однако одновременно с этим лишает художественные проекты, связанные с тематикой ограниченных возможностей или инаковости, быть рассмотренными вне рамок социальной повестки. Как только слово «ограничения» появляется в описании проекта, его ценность автоматически переносится в область социальной работы. Подобным проектам не всегда удается выйти за пределы «слепого пятна» социокультурной тематики. Термин «инклюзивное искусство», часто встречающийся сегодня, в основном применяется в качестве синонима disability art, ар брют и искусства аутсайдеров. Но исчерпывается ли тема «инклюзии» в искусстве творчеством представителей ущемленных групп и задачами социокультурной реабилитации? Перед нами проблема не только определений, но также типологизации и методологии проектов, которые могут выполнять включающую роль и быть отнесены к явлению, условно обозначаемому в данном тексте как «инклюзивное искусство».

На наш взгляд, одновременно с мощным трендом инклюзивности в сфере художественных практик можно говорить о совершенно отдельном явлении — о стремлении ограничивать возможности зрительского восприятия искусственным образом для создания редких переживаний и чувств как методе современного искусства. Ведется поиск неких никогда ранее не испытанных ощущений, даже если это не позитивные чувства,

а исключительные формы отвращения, фрустрации или беспомощности. Ограничение и изменение стандартных способов восприятия — опыт искусственной слепоты или дальтонизма, нарушенной координации движений, глухоты и другие сенсорные эффекты в некоторых работах являются не отражением социальной миссии, а содержанием художественного высказывания, делая опыт альтернативной телесности, стресса, саспенса, эйфории и других чувств широчайшего диапазона доступным для всех, кто желает его испытать.

Представляется важным рассмотреть ограничения как эстетический параметр в искусстве рубежа XX—XXI веков в историческом и кросс-дисциплинарном аспектах. В какой момент возникает тенденция к сокращению возможностей восприятия или радикальному изменению баланса чувств? Как произошло, что зрение перестало играть исключительную роль в процессе восприятия художественной работы? Историческое развитие идеи «вчувствования»<sup>3</sup> (Шмидт 2003), «иммерсии» и управления ощущениями зрителя, а также исследование механики формирования этих ощущений позволяют предложить классификацию проектов, которые, как правило, не рассматриваются в контексте инклюзии. Отделив идею «ограниченных возможностей» от задач социокультурной интеграции, мы встречаем концептуальные пересечения с работами «эстетики переживаний», «создательной эстетики» и «эмпирического поворота». Что это за термины и какие художественные проблемы за ними стоят?

## 2. Не только зрение

Выражение «эмпирический поворот» вводит немецкая исследовательница и куратор Доротея фон Хантельманн (2017), анализируя проблематику перформативности, а также обобщая стремление к передаче ощущений, переживаний и аффектов в современном искусстве. Не бывает перформативного произведения искусства потому, что не бывает неперформативного, утверждает фон Хантельманн (2017). Занимаясь исследованием этой темы в рамках научного проекта «Культуры перформативности» в Свободном университете Берлина, а также суммируя свой кураторский и научный опыт при Музее современного искусства в Нью-Йорке (MoMa), Музее Людвиг и других музейных и театральных институциях, фон Хантельманн (2017) отмечает, что слово «перформативное» применяется сейчас к очень широкому спектру творческих форм, в том числе к произведениям искусства, которые каким-либо содержательным или формальным образом подразумевают вовлечение зрителя, театральность, игру, но не являются при этом перформансом. Исследовательница выделяет работы, где переживания являются смыслообразующим элементом, где ощущения зрителя и есть произведение искусства, а зритель выступает соавтором художника. Для обозначения перехода от того, что произведение изображает, к создаваемым им ощущениям и переживаниям фон Хантельманн (2017) предлагает новый термин «эстетика переживаний».

Рассмотрим историю появления этого подхода и его отношение к тренду инклюзивности. То, каким образом произведение искусства воздействует на зрителя, становится важным вопросом в искусстве начиная с 1960-х годов. Понятие «соучастие», пришедшее в художественные практики с хэппенингами «Флюксуса», затем разрабатывается в произведениях Палле Нильсена, Йозефа Бойса, «Group Material», Лиджи Кларк и других художников и художественных коллективов. С этого момента фокус на переживаниях безвозвратно меняет отношения между произведением и зрителем. Художник не столько стремится поделиться своими ощущениями, сколько хочет заставить зрителя испытать некое неповторимое переживание, которое станет содержанием произведения искусства. Эту идею следующим образом формулирует в 1971 году художник и теоретик Роберт Моррис: «Я хочу создать ситуацию, в которой люди смогут больше понять о себе и своих переживаниях, чем познакомиться с одной из версий моих собственных переживаний» (Bird 1999: 97). Эта идея Морриса, поддержанная стремлением освободить произведение искусства от предметности, присутствует как в его ранних работах, например, «Коробка со звуком ее собственного создания» (1961)<sup>4</sup>, где деревянный куб издает звуки собственного производства, так и в более поздних инсталляциях, включая последнюю серию «Знамена и проклятия» (2018)<sup>5</sup>, где зритель мог слышать звуки высыхающей смолы на полотнах-«знаменах» и, фокусируясь на переходе произведения искусства из одного состояния в другое, по описанию искусствоведа Пепе Кармела, «испытать ощущение когнитивного диссонанса, психической статики и освобождения от насилия слов» («Знамена и проклятия» 2018). Работы Морриса представляют собой попытку преодолеть не только насилие слов, но и монополию визуальности.

С середины 1960-х годов ощущения и переживания зрителя превращаются в важную категорию дискурса современного искусства. Немецкий искусствовед Оскар Бетчманн (Bätschmann 1997), описывая сложный сенсорный эффект работ Брюса Наумана, вводит понятие «формирователь переживаний» (experience shaper). Бетчманн имеет в виду чувства фрустрации, тревоги, клаустрофобии, скованности и эмоционального стресса, которые производят такие работы Наумана, как «Записанный вживую видеокоридор» (1969–1970)<sup>6</sup> или «Заходя за угол» (1970)<sup>7</sup>, где зритель находится в условиях ограниченных возможностей передвижения, плохой видимости и проприоцептивных<sup>8</sup> сбоев. Целью Наумана не было исследование инклюзивности, но все типы тревоги, которые он разрабатывает, свойственны людям со сниженным порогом сенсорной чувствительности, которая проявляется, например, в спектре аутизма, при некоторых формах ДЦП и других особенностях развития, а также при посттравматических стрессовых расстройствах. Науман, познакомившийся в 1967 году с гештальт-терапией, на протяжении десятилетий затем использует взаимосвязь пространства и ментального состояния («materials and mental activity»<sup>9</sup>) в экспериментах с коридорами, клетками, тоннелями и прочими сенсорными, звуковыми и пространственными раздражителями для достижения определенных зрительских ощущений. Его

работы выбивают зрителя из потока «нормальности», используя при этом достаточно будничные средства, встречаемые в обычной жизни. Стресс и беспокойство как повседневность — ситуация, хорошо знакомая людям с инвалидностью.

В контексте темы инклюзии и эксклюзии (исключения) интересно вспомнить звуковую работу Брюса Наумана «Убирайся из моего разума, убирайся из этой комнаты» (1968)<sup>10</sup>, где в пустой комнате на все лады звучит одна и та же фраза, обозначенная в названии работы. Раз за разом повторяющиеся слова «убирайся из моего разума, убирайся из этой комнаты» резонируют одновременно и на очень личном, и на коллективно-социальном уровне. Здесь эффект сенсорной перегрузки реализуется акустически и эмоционально — зрителю предлагается пережить процесс изгнания, отторжения, неприятия, высказанный в резких, шокирующих интонациях. Пребывание в пустой комнате, где звучит эта работа, создает ощущение стресса, если не потрясения. Проживание некомфортных ситуаций, травматичных эмоций, нарушенных социальных и телесных ощущений в работах Брюса Наумана переносят зрителя из плоскости условной «нормы» в плоскость условных «девиаций», тем самым подвергая сомнению границу между этими понятиями. Можно сказать, что Науман осуществляет в своих работах обратную инклюзию, заставляя обычного человека пережить ощущения телесной инаковости, травмы и социального исключения.

Очень эмоциональным и телесно-ориентированным является эффект многих работ Даниэля Бюрена, также активно использовавшего зависимость ментального состояния от пространственных решений. Начиная с 1970-х годов процесс ощущения себя частью пространства становится частым сюжетом его работ. Сам художник нередко использует понятие «образцовый опыт» (*exemplary experiences*) в качестве толкования своих идей (Sans and Buren 1998: 126). Длжащееся во времени перемещение внутри работы, физическое ощущение себя внутри цвета и конструкций, телесное участие — необходимые условия восприятия его работ, как и в работах Брюса Наумана, только со знаком «эмоциональный плюс». Приведенные выше и многие другие примеры пространственных экспериментов конца 1960 — начала 1970 годов (например, произведения ленд-арта таких художников, как Роберт Смитсон, Майкл Хайзер, Ричард Лонг или спациалистические эксперименты Лучо Фонтаны и Эннио Финци) обозначают добавление к зрению еще одного способа восприятия визуального произведения искусства — проприоцепции (Альмуханова 2007), то есть восприятия в движении или мышечного чувства. Проприоцепцией называется комплекс ощущений, возникающих благодаря работе мышечной системы организма. Этот термин, введенный Иваном Сеченовым (1894) для обозначения особой формы познания пространственно-временных отношений тела и окружающей среды, нам сегодня приходится все чаще вспоминать применительно к произведениям пространственного и перформативного искусства. Слабая осознаваемость сигналов проприоцепции, этого мышечного чувства, и его «темнота» дали, согласно Сеченову

(1894), повод Канту (1964: 403) считать пространство и время априорными формами созерцания. Говоря о работах Наумана, Смитсона, Фонтаны и других упомянутых авторов, нужно признать, что зрения недостаточно для восприятия сообщения художников: в каких-то случаях зрение даже уступает по важности в возможности пространственного восприятия работы. Этот новый способ восприятия становится настолько важным, что опыт человека, лишенного возможности воспринимать в движении это «проприоцептивное искусство», максимально близок опыту незрячего, который не может их увидеть вовсе. Более того, возможно, благодаря тифлокомментированию эти работы гораздо в большей степени доступны незрячим, чем человеку, который, например, воспринимает их статично.

С 1970-х годов необходимость исключительно зрительного восприятия произведения искусства представляется некоторым авторам концептуальным рудиментом, формой принуждения и диктатуры. В работе «Долой тиранию» (1972)<sup>11</sup> Марк Камиль Хаймовиц буквально принуждает зрителя слушать, обонять и соприкоснуться с частями инсталляции, испытывать разные, иногда противоречивые ощущения. Запах увядающих цветов, блики диско-шара, журчание воды, необходимость обгибать горы бытовых предметов создают осязательную реальность, где каждое из чувств — зрение, слух, обоняние и осязание — задействованы в равной степени. Управление ощущениями, совместный опыт переживания, «антиотчуждение» — такие характеристики начинают применяться к работам реляционного<sup>12</sup> (Бертолина 2012: 370) характера, фокусирующимся на прямом взаимодействии с людьми. Наряду со зрением, художники «эстетики взаимодействия» начинают активно и постоянно использовать другие сенсорные возможности — звук, тактильность, обоняние, вкус, передавая свои послания мультисенсорным способом.

Социальное измерение искусства, мощно проявленное на выставках Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой» (1969)<sup>13</sup>, «Вещь как объект» (1970)<sup>14</sup> и «Целибатные машины» (1975)<sup>15</sup> начинается с этого момента реализоваться в процессуальных, диалогичных и интерактивных формах художественных высказываний. Здесь заметны не только переосмысление проблематики художественной формы в современном искусстве, но и одни из первых экспериментов с иммерсивностью и мультисенсорностью в официальном пространстве музея. Постколониальный дискурс, права человека и экология, внимание к темам, считавшимся ранее маргинальными, социальность и диалогичность искусства начинают интересовать с этого момента художников разных направлений.

В инсталляциях Феликса Гонзалес-Торреса, Карстена Хёллера, Доминик Гонзалес-Фёрстер, Филиппа Паррено, Риркрита Тираваний и других художников «эстетики взаимодействия» (Bourriaud 1998) ощущения участвуют в установлении коммуникации со зрителем, а прикосновение, запах и вкус наряду со зрением выступают в роли проводников художественного смысла. Визуальное восприятие делится правами с проксимальными чувствами, как бы уравнивая их в степени важности для передачи концептуального содержания. Идея использования аромата, воздуха,

запаха, атмосферы как части произведения искусства, встречавшаяся еще в текстах футуристов, в работах Марселя Дюшана, на выставках сюрреалистов и дадаистов, а затем и художников Флюксуса, во второй половине XX — начале XXI века, наконец, оформляется в самостоятельное направление — ольфакторное искусство. В этих работах зрение присутствует, но оно менее важно, чем обоняние. Ольфакторные возможности в своих работах активно используют Вольфганг Георгсдорф, Джуди Чикаго, Мириам Шапиро, Дитер Рот, Цуёси Одзава, Вольфганг Лаиб и многие другие авторы. Ароматы применяются художниками «эстетики переживаний» в качестве одного из элементов глобального комплекса ощущений, создаваемых инсталляцией. Вспомним работу Билла Виолы «Пар» (1975)<sup>16</sup>, где частью видеоинсталляции был запах эвкалипта: на экране транслировалось как художник запускает эвкалиптовые листья в кипящую воду, а рядом стоял настоящий чан, распространяющий эвкалиптовый пар.

В работе Карстена Хёллера «Флорентийский эксперимент» (2018)<sup>17</sup>, созданной совместно с нейробиологом Стефано Манкусо, предметом исследования стали запахи страха и эйфории, переживаемые посетителями выставки во время спуска с горки-аттракциона или при просмотре смешных и страшных фильмов в залах-кинотеатрах. Также с обонянием связана знаменитая работа Хёллера «Гипотеза крана» (2013)<sup>18</sup>, где дымовая машина производила густой, широко расстилающийся туман, наполненный нейростимуляторами. Художник, в разное время изучавший агрономию, фитопатологию и энтомологию, кроме всего прочего — автор научной диссертации о влиянии запахов на насекомых. Работая с сенсорными перегрузками и сенсорными депривациями в своих инсталляциях-аттракционах, Хёллер искусно добывает из зрителя ощущения широчайшего диапазона, стремясь достигнуть наиболее необычных, ненормативных переживаний.

Развитие хаптических и мультисенсорных способов передачи эстетического опыта в современном искусстве подробно исследует историк искусства и киновед из США Лора Маркс (Marks 2002). В своей книге «Осязание: чувственная теория и мультисенсорные медиа» Маркс (Marks 2002) рассматривает иерархические перестановки в истории пяти чувств от Аристотеля до наших дней, а также прослеживает взаимосвязь между видением и пониманием этой иерархии в разных культурах, в разные периоды истории человечества. Автор (Marks 2002) обращается к примерам из исламских, синтоистских, африканских и других культурных практик древности и современности, чтобы напомнить нам, что зрение не всегда и не везде было главным из чувств. Специально для кино- и художественных и поисков конца XX — начала XXI века исследовательница (Marks 2002) вводит понятие «осязательная эстетика» (Marks 2002). Возможность проживания чего-то хрупкого и конечного по мнению Маркс (Marks 2002), может возникнуть в большей мере посредством осязательного восприятия, не зрительного.

Помимо исследований Маркс (Marks 2002) современные сенсорно-ориентированные художественные практики во многом переосмыслиют «гаптическое зрение» Алоиза Ригля, многообразии «оптических возмож-

ностей» Генриха Вёльфлина, Эдмунда Гуссерля и Мориса Мерло-Понти, «действие созерцания» Михаила Бахтина, «художественное остранение» Виктора Шкловского и многие другие эстетико-философские концепции XIX—XX веков.

Обобщая все вышесказанное, можно сказать, что сокращение возможностей восприятия или изменение стандартного набора доступных зрителю чувств на рубеже XIX—XX веков становится методом современного художественного проекта. Поиск уникальных ощущений приводит к необходимости сокращать возможности восприятия. Многочисленные обращения к альтернативным формам ощущений в инсталляции и перформансе можно найти в творчестве Тино Сегала, который тоже предпочитает вовлечение и коллаборативные формы взаимодействия со зрителем, иногда напоминающие социальный эксперимент. В его работе «Этот вариант» (2012)<sup>19</sup> посетитель испытывает опыт искусственной слепоты, оказавшись в абсолютно темном пространстве неопределенного объема, где единственный ориентир — голоса поющих вокруг людей. Певцы постоянно перемещаются, внезапно замолкают и также внезапно начинают снова петь вдалеке или наоборот совсем близко. Ощущение неуверенности, потерянности и уязвимости возникает не только по причине невозможности видеть, но и из-за отсутствия контроля над пространством — как далеко стены, где выход, как избежать столкновения с телами других людей, что я чувствую, когда это столкновение происходит, что мне делать дальше — автор оставляет зрителя наедине со всеми этими вопросами. Нет никакого сценария, который бы предлагался в готовом виде. Сам художник называет свои перформансы «сконструированными ситуациями» (*constructed situations*), подчеркивая таким образом их спонтанность и непрогнозируемость. Художник как бы со стороны наблюдает за зрителем, исследуя ощущения последнего.

### 3. Инклюзивное искусство

Начиная с 1990-х годов, социальные, диалогические работы эстетики взаимодействия обращаются в том числе к теме телесной, социальной и культурной инаковости (Bishop 2006). Инвалидность, болезнь, телесные или ментальные особенности как альтернатива тоталитарности «нормы» попадают в фокус художественных проектов сразу с нескольких ракурсов. Появляется термин «инклюзивное искусство» (Fox and Macpherson 2015), который применяется главным образом к произведениям, созданным людьми с инвалидностью (*disability art*), но иногда, в определенных контекстах, и к произведениям художников без инвалидности, где ограничения или специфики восприятия служат в качестве творческого приема и позволяют людям с ограниченными возможностями восприятия переживать содержание произведения в той же мере, что и всем остальным. Так, некоторые произведения звукового искусства или тактильные инсталляции могут быть доступны без адаптации для людей со слепотой, предлагая им в том же объеме, что и зрячим, знаком-

ство с художественным высказыванием. Такова, например, аудиоинсталляция Сьюзен Филипс «Круговорот реки (Нева)» (2014)<sup>20</sup>, сделанная для главной лестницы Нового Эрмитажа с целью создать ощущение затопления здания музея невосковой водой. Столь же универсальна для восприятия звуковая инсталляция Петра Айду «Трансформация звука» (2016)<sup>21</sup>, выполненная в виде лабиринта в опустевшей библиотеке бывшего Института философии в рамках проекта ГМИИ им. А.С. Пушкина «Дом впечатлений». Перемещаясь по лабиринту, зритель задевает головой, плечами, руками звучащие элементы инсталляции — бумажные, деревянные, стальные цилиндры разной плотности, издающие при этом звук, трансформирующийся по мере продвижения человека.

В некоторых случаях работы, созданные для зрячих людей, напрямую обращаются к идее слепоты или других физических ограничений. В инсталляции Олафура Элиассона «Твой слепой пассажир» (2010)<sup>22</sup> зритель передвигается по длинному коридору сквозь плотный туман, не видя ничего на расстоянии вытянутой руки. Метафора тоннельного зрения здесь относится к бесконечному процессу перенастройки чувств — ощущение внезапной слепоты и дезориентации активизирует все остальные сенсорные возможности человека и обостряет восприятие собственного тела и пространства. Работа Энтони Гормли «Слепой свет» (2007)<sup>23</sup> также использует туман, войдя в который, зритель переживает опыт собственного исчезновения. Сгустившееся пространство снова становится проницаемым для зрения у краев инсталляции — стеклянного куба. Зрители, находящиеся внутри куба, невидимы для себя, но видимы для всех, кто находится за пределами инсталляции. Гормли следующим образом комментирует свою художественную концепцию в рамках выставки «Поле притяжения» (2009)<sup>24</sup>:

«В моей работе никакого повествования нет — только то, что вы вносите в нее сами. Так что вы должны использовать собственное тело. Вам придется замедлить темп, спокойно медленно войти в это поле и пройти его до конца. Меня интересует не изображение, а скорее состояние» («Поле притяжения» 2009).

Предпринимая попытку классификации произведений искусства и художественных проектов, работающих с образами ограниченных возможностей, можно выделить три группы:

1. концептуалисты, рассматривающие универсальную проблематику человеческого восприятия;
2. мультисенсорное искусство, а также авторы, исследующие альтернативные сенсорные возможности;
3. социальное искусство — художники, работающие с общественным взаимодействием и социальными пластами искусства.

К первым можно отнести Софи Каль с ее проектами «Слепые» (1986)<sup>25</sup> и «Слепой цвет» (1991)<sup>26</sup>, где рассматривается феномен восприятия красоты, цвета, монохрома и других визуальных категорий слепорожденными людьми. Сочетание зрительного элемента (фотогра-

фии незрячих людей, принимавших участие в эксперименте) и нарратива (прямая речь слепых людей о красоте) предлагает полицентричный ракурс — мы одновременно видим человека иного типа восприятия и его глазами, и своими собственными. В этот момент мы соизмеряем и сравниваем восприятия, переживая ощущение диалога. В инсталляции Олафура Эллиасона «Пространство для одного цвета» (1997)<sup>27</sup> зрение посетителя подвергается эксперименту цветовой слепоты при помощи специального освещения, нейтрализующего все оттенки. В результате человек видит все в контрастном световом излучении и получает возможность переоценить свои прежние визуальные представления, которые подвергаются критике и сомнению. Внезапный опыт дальтонизма сбивает с толку и заставляет прислушаться к своим базовым ощущениям, что и является целью художника. Говоря об этой же условной категории концептуального взгляда на границы человеческого восприятия, нужно вспомнить работы Юрия Альберта «Сезанн глазами Рильке» (2005)<sup>28</sup>, «Автопортрет с завязанными глазами» (1995)<sup>29</sup>, «Графика по Брайлю» (2018)<sup>30</sup> или его экскурсии с завязанными глазами, реализованные в разных музеях России в 2002–2015 годах. Того же типа — инсталляция Вольфганга Бекштейнера «Внутренние ценности» (2009)<sup>31</sup>, представляющая собой экспозицию произведений искусства, не распакованных из ящиков для транспортировки и одинаково непредставимых и для слепого, и для зрячего. «Классическое произведение искусства, а с ним и классическое понимание искусства, распадается и исчезает», — говорит об этой работе искусствовед Михаэль Браунштайнер («Вне поля зрения...» 2013).

Переходя ко второму типу произведений, работающих с темой ограниченных возможностей восприятия, мы перемещаемся на территорию мультисенсорного искусства. Сложный ансамбль ощущений представляет собой инсталляция Грегора Шнайдера «Мертвый дом и г» (2001)<sup>32</sup>, принесшая «Золотого льва» павильону Германии на 49-й Венецианской биеннале. В этой работе лабиринты коридоров, нагромождение предметов мебели, запахи, фактуры и манипулирование вестибулярным чувством компенсируют сокращение элементов зрительного восприятия. «Несмотря на то, что смотреть было не на что, посетитель с первых метров испытывал интенсивные ощущения», — описывает свои впечатления от работы немецкий куратор и исследователь Роберт Флек (Fleck 2016: 9):

«Пространственный коллаж из дверей, полок, мебели и частей здания был организован таким образом, что визуальность была выражена меньше, чем в случае обычной белой стены. <...> И многие ощущения оставались в памяти так же отчетливо, как оптическая картинка» (Fleck 2016: 11).

В названии «Мертвый дом и г» буквы «и г» обозначают важный концепт в творчестве Грегора Шнайдера, по-немецки их можно расшифровать как «unbauter raum, unbekannter raum, unmittelbarer raum» (“unknown room, enclosed room, invisible room” — перевод художника / «неосвоенное пространство, незнакомое пространство, закрытое пространство» — перевод автора), — имеется в виду заброшенное, изоли-

рующее, «мертвое» пространство, кардинально изменяющего восприятие и состояние человека. Эту тему Шнайдер разрабатывает с середины 1980 годов, в таких, например, работах, как «у р 1» (1985)<sup>33</sup>, «Абсолютно изолированные ящики» (1986)<sup>34</sup>, «Висящий дом. Яблоко» (1988)<sup>35</sup>, «Полностью изолированное мертвое пространство» (1989)<sup>36</sup>. В некоторых работах Шнайдер приводит зрителя в ситуацию абсолютной звуковой и световой изоляции и наблюдает создаваемый таким образом эффект. «Черный цвет здесь создан без использования красок»<sup>37</sup>. По словам художника, в этих экспериментах он затрагивает «одну из ключевых тем современности — слияние пространства искусства и пространства реальной жизни»<sup>38</sup>. Другая важная инсталляция Шнайдера — «Музей искусств» (2014)<sup>39</sup>, сделанная для художественного музея в Бохуме. Она представляет собой размышление об открытости и закрытости музея как институции — или размышление о «доступности» культуры, если угодно. Образ недоступных для глаз зрителя хранительских и подсобных зон, стремление контролировать посетителя от входа до осмотра коллекции Шнайдер разрабатывает, создавая лабиринты труб, по которым можно альтернативным образом перемещаться по музею, в том числе, проникая в закрытые зоны, то есть достаточно радикально меняя так называемый «зрительский опыт». Пространство Шнайдера многослойно, как луковица, в которой слой за слоем можно находить новые возможности для ощущений. Большинство из этих «слоев» невидимы или доступны альтернативным способам восприятия.

Пространственная инсталляция Йоханнеса Дойча «Невидимый сад» (2007)<sup>40</sup> также предполагает отказ от зрения (доступ к работе возможен лишь с повязкой на глазах): навигацию выполняют ольфакторные, тактильные и звуковые элементы. Для художника ароматы и тактильные ощущения, создаваемые растениями, являются альтернативой виртуальности: «еловые ветки вместо перчаток виртуальной реальности, листья деревьев, касающиеся лица вместо навигации»<sup>41</sup>, — комментирует свою идею Дойч. Эта работа была создана специально для коллекции монастырского музея в Австрии, поэтому в ней прочитываются образы некоего высшего сада и небесного равноправия даже в отношении чувств. Инсталляция Анны Ермолаевой «Назад в утробу» (2004)<sup>42</sup> также предполагает не визуальное восприятие. Зрителю приходится положиться на тактильное и осязательное чувства, чтобы забраться внутрь работы, то есть вернуться в то состояние, когда возможности восприятия были у всех одинаковы. Во всех случаях мультисенсорного искусства в центре внимания художника находится комплекс ощущений, получаемых зрителем от нетипичного опыта, — устранение возможности зрения для переживания временной слепоты или иллюзия ограниченной мобильности для переосмысления баланса частей тела и так называемого «церебрального» чувства. Редуцированное зрение способствует усилению «переживания» слуховой, обонятельной или тактильной информации. Другими словами, мы видим меньше, чтобы ощущать больше. Главная ценность здесь — получение уникального ощущения, возможность почувствовать то, что ощущает «другой», преодоление привычных переживаний повседневности.

В третьей группе работ, которые можно выделить в потоке произведений, работающих с темой инклюзии, главную роль играют социальные взаимодействия. Новые модели социальности становятся импульсами для произведений, посвященных репрезентации инвалидности и других ущемленных социальных групп во всевозможных общественных пересечениях. Сюда можно отнести очень разные по духу работы. Например, перформанс Маурицио Каттелана «Южные поставщики F.C.» (1991)<sup>43</sup>, когда художник собрал футбольный клуб из африканских мигрантов и организовал для них в Италии несколько локальных матчей, 100% которых они проиграли. Или социальный воркшоп немецкого художника Яна Форманна «Реституция знаков» (2019)<sup>44</sup>, когда детям с синдромом Дауна было предложено нарисовать знаки дорожной навигации, обозначающие автомобилистов и пешеходов с инвалидностью. Сюда же можно отнести и перформанс Тони Хитона «Взболтать, но не смешивать» (1992)<sup>45</sup>, когда активист ворвался в телевизионный эфир и швырнул протез ноги в пирамиду сувениров для пожертвований, символически разрушая иерархию благотворительных кампаний, в которой человек с инвалидностью служит объектом сожаления и снисходительности. Во многих случаях пространством реализации социальных работ служит не только место их физического проведения, но и медиапространство и всевозможные общественные рефлексии, вовлекающие все большее количество людей в качестве зрителей, а иногда и участников этих работ.

#### 4. Pro et Contra

Попытки работать с социальной тематикой, проблемами стигмы, нормы, табу и исключения в современном искусстве часто приводят к конфликтам. Социальные проекты и перформансы художников столь же часто подвергаются обвинениям в оскорблении чувств, нетолерантности, объективизации, дискриминации и без того угнетенных групп, сколь часто проекты по социальной интеграции людей, нуждающихся во включении, — в невозможности быть отнесенными к искусству. Эксперименты художников и кураторов, затрагивающие социально неблагополучные группы, не всегда встречаются позитивно. «Памятник Батаю» (2002)<sup>46</sup> Томаса Хиршхорна, построенный для Documenta 11 в самом неблагополучном районе Касселя, представлял собой павильон, в котором бедные мигранты, получившие восемь евро в час, проводили время с книгами знаменитых философов. Этот проект до сих пор является предметом активных дебатов активистов по правам человека. Выставка «Затмение» (2015)<sup>47</sup>, посвященная слепоте и альтернативным формам зрения, планировавшаяся к показу в парижском Гран Пале, была отменена из-за протестов местного Общества слепых.

Борьба за права людей с инвалидностью, мигрантским опытом, представителей квир-, этнических и других сообществ приводит к формулированию задачи включения, инклюзии и в обществе, и в культуре. Сам термин «инклюзия» в первую очередь связан с развитием социальной

модели инвалидности, которая приходит на смену медицинской модели (Silvers 1998). С точки зрения социальной модели, «инклюзивное искусство» не является синонимом *ар брют* или *outsider art*, потому что не относит людей с инвалидностью к аутсайдерам, способным создавать лишь «грубое» искусство, эстетическая ценность которого неочевидна. Критика термина «инклюзивное искусство» главным образом основывается на неправомерности объединения художников по принципу состояния здоровья, а также на упреках в стереотипизации человека по типу инвалидности, сексуальной ориентации, гендера, национальности или социального статуса. Возражением на это чаще всего служит тот аргумент, что для некоторых художников глухота или принадлежность к спектру аутизма может служить частью творческой идентичности, формой выражения уникального творческого видения или художественного языка. Вспомним иллюзии и видения, воплотившиеся в искусстве нейроразличной Яёи Кусамы, звуковые работы Тарека Атуи и Кристин Сун Ким, выполненные в результате исследования глухоты, музыкальные эксперименты неслышащей перкуSSIONИСТКИ Эвелин Гленни, основанные на «церебральном чувстве» и вибрации. В проекте «Эхолалия» (2019)<sup>48</sup> молодого художника Маркуса Мартиновича специфическое речевое поведение — неконтролируемое автоматическое повторение слов, эхо-симптом принадлежности к спектру аутизма — является смысловым каркасом соединения слов и образов, защитным коконом для человека с низким порогом сенсорной чувствительности. На выставке Шиниши Савада «Образы из глубин сознания» (2016)<sup>49</sup>, которая прошла в Выставочном центре Эрмитаж-Амстердам в 2016 году, были показаны работы нейроразличного художника из Японии, создающего керамические скульптуры, покрытые частыми системно повторяющимися узорами из шипов и выступов. У Савады неречевая форма аутизма, скульптурные работы являются для него главным способом общения с миром. Отсутствие авторских пояснений к работам включает зрителя в невербальную коммуникацию с художником, вне слов, терминов и толкований.

Японский художник Ёхэи Нишимура в серии «Нелинейные объекты» (2009)<sup>50</sup> допускает равноправие двух способов восприятия — тактильного и оптического. Виртуозный керамист, выпускник токийского университета искусств, Нишимура некоторое время работал с незрячими детьми в специализированном учреждении Chiba School, где проводил мастер-классы по лепке. Художник использует этот опыт для создания универсального языка искусства, уравнивающего в правах визуальное и тактильное восприятие. Выставка «Сожженные книги: Произведения искусства, созданные, чтобы их трогали» (2013)<sup>51</sup> работает с темой уничтоженной памяти и травматически измененного восприятия. При помощи керамических работ, доступных и глазу, и прикосновению, Нишимура делает память осязательной и зримой. В этом случае мы имеем дело не с сокращением, а со значительным изменением зрительного восприятия, потому что когда мы смотрим и осязаем одновременно, представление о форме меняется.

В отношении передачи уникальных сенсорных ощущений надо упомянуть очень яркий пример выставочного исследования разнообраз-

ных возможностей восприятия, предпринятый Королевской академией художеств (Лондон) в рамках выставки «Чувствуя пространства: Переосмысленная архитектура» (2014)<sup>52</sup>. Целью проекта, по словам куратора Кейт Гудвин, было переосмысление «физического, эмоционального и психологического» (Goodwin and Ursprung 2014: 36) взаимодействия зрителя и пространства. Специально для этого проекта Ли Сяодун, Кэнго Кума, Алваро Сиза, бюро «Грэфтон Архитектс», Эдуарду Соуту де Моура, Диебедо Фрэнсис Керé, Маурисио Песо, София фон Эльльрихсхаузен и другие архитекторы создали пространственные инсталляции в исторических залах галереи с целью исследовать, как пропорции, материалы и их соотношения влияют на ощущения зрителя в пространстве и какими способами, помимо зрения, мы можем воспринимать помещение, в котором мы находимся. К созданию выставки были приглашены люди с аутизмом и сниженным порогом сенсорной чувствительности, благодаря чему в том числе нейроотличное восприятие пространства стало доступно людям типичного развития, а такие эффекты, как давление пространства, гулкость, замкнутость или наоборот, поглощенные окружением звуки, движения и весь комплект порождаемых этим ощущений, стали содержанием художественного проекта.

Среди выставочных проектов, работающих с иммерсией и перцептивными телесными ощущениями, следует упомянуть выставку «Мир без внешнего. Иммерсивные пространства с 1960-х годов» (2018)<sup>53</sup>, показанную кураторами Томасом Оберендером и Тино Сегалом. В экспозиции были представлены работы художников разных поколений — Сибель Кавалли Бастос, Ларри Белла, Нанды Виго, Вольфганга Георгсдорфа, Доминик Гонсалес-Фостерс, Нонни делла Пенья, Лучо Фонтаны, Михаела Хелланда, Карстена Хёллера и других. «Мир без внешнего» — выставка энциклопедического типа, которая последовательно систематизировала пространственные ощущения как художественный прием конца XX — начала XXI века. На экспозиции анализировались все виды и типы иммерсивных проектов — перформанс, цветосвет, оптические эффекты, процесс-арт, запах, вкус, проприоцепция, вестибулярные и кинестетические ощущения, а также возможности цифровой и 3D-иммерсии. В инсталляции Сиприена Гайяра «Ночная жизнь» (2015)<sup>54</sup>, работающей с темой табу и травмы, смешиваются аналоговое и цифровое кино, 3D-графика и VR. При помощи очков виртуальной реальности зритель словно в трансе или во сне совершает перемещение между скульптурой Родена «Мыслитель», установленной перед Музеем искусств Кливленда, ветками можжевельных кустов в Голливуде, вспышками фейерверков над Олимпийским стадионом в Берлине, а затем возвращается в Кливленд к знаменитому дубу, подаренному афроамериканскому спортсмену Джесси Оуэнсу нацистским правительством в честь победы на Олимпийских играх 1936 года. Закольцованный девятиминутный саундтрек регги «Я родился неудачником» (I Was Born a Loser) превращается в «Я родился победителем» (I Was Born a Winner). Работа создает галлюциногенное ощущение слияния с фрагментами растений, архитектуры, земли и бликами света,

вызывая физиологические ощущения головокружения, эйфории и измененного сознания. Помимо инсталляций выставка «Мир без внешнего» включала живую перформативную программу — в Шлимановском зале ежедневно, несколько раз в день, разворачивались перформансы Джоша Джонсона, Томаса Прокша, Тино Сегала, Марири Франчески Скарони, Клер Вивьян Соботтке, Миико Судзуки и других авторов, предлагавшие различные способы переживания «инаковости» и остранения.

Выставка «Мир без внешнего» интересна не только многообразием задействованных сенсорных возможностей зрителя, но и проблематикой посетительского опыта, которую обостряют подобные проекты. Выставка в том числе затронула новейшую дилемму экспозиционной безопасности и доступности для людей с особенностями развития и здоровья. Очень часто, когда мы имеем дело с иммерсивным искусством, совмещение модальностей восприятия может оказаться экстремальным, представлять собой риски перегрузки для людей со сниженным порогом сенсорной чувствительности. Так, для показа таких работ, как инсталляция Карстена Хёллера «Световая стена» (2000)<sup>55</sup>, где используется стробоскоп, музей вынужден защититься предупреждающими табличками о том, что посетителям с эпилепсией и особенностями развития вход в зал может быть опасен для здоровья. В инсталляцию Доминик Гонсалес-Форстер «Космодром» (2000)<sup>56</sup> посетители не могут войти без предварительной подготовки и инструктажа: в абсолютно темном пространстве неопределенной протяженности единственными ориентирами для человека остаются ощущение песчаной почвы под ногами и время от времени включающиеся где-то вдалеке датчики космического корабля. Такая экспозиция представляет риски для всех посетителей, но в большей степени для людей с инвалидностью. С точки зрения экспозиционно-выставочной работы мы получаем здесь бинарный парадокс: проекты, направленные на переосмысление ограниченных возможностей, часто оказываются недоступны людям с инвалидностью. Квинтэссенцией этого противоречия стал скандал на недавней выставке Олафура Эллиассона в Музее Тейт Модерн (2019)<sup>57</sup>, где часть инсталляций было невозможно посетить маломобильным зрителям. Недоступным оказался не только узкий зеркальный коридор, но и большая часть интерактивной экспозиции, предполагающей взаимодействие со зрителем — части инсталляции либо были подвешены слишком высоко для человека на коляске, либо трудно управляемы в сидячем положении. Принципы универсального дизайна, которые активно используются при проектировании общественных пространств сегодня и, безусловно, распространятся на все виды деятельности в будущем, тем не менее не могут служить принципами создания художественного проекта. Поиски универсального художественного языка и попытки выработать единую дидактическую матрицу для восприятия любой информации (зрительной, слуховой, научной и художественной) — достаточно разные процессы, которые сложно объединять.

Включение темы инвалидности в выставочные практики классических музеев изобразительного искусства нередко происходит в формате

точечных внедрений на экспозицию и интервенций. «Читай по губам, удивляйся. Моя речь удивительна, всякий раз удивительна» — звуковая инсталляция «Этика» (2014)<sup>58</sup> московского художника Виктора Алимбиева была показана в зале скульптуры Возрождения в дни инклюзивного фестиваля ГМИИ им. А.С. Пушкина в 2018 году. Работа, посвященная невозможности услышать друг друга или множественности потенциальных пониманий как универсальным проблемам человеческого взаимодействия звучала многоголосьем певицы Марии Котловой между скульптурными бюстами и церковными канториями XV века. Инклюзивный фестиваль, который ежегодно проводится в ГМИИ им. А.С. Пушкина с 2017 года, посвящен в том числе разнообразию возможностей восприятия в современном искусстве и включает экспертизу людей с инвалидностью. Специально созданный для фестиваля перформанс Елены Ковылиной «Коридор отражений» (2019) заключался в экскурсии по музею, где экспонатами и нарраторами выступали люди с инвалидностью. История отдельных произведений искусства, рассказанная через призму личных переживаний, позволила зрителям пережить опыт альтернативного восприятия хорошо известных прежде вещей. Так, активистка на коляске Мария Генделева, стоя у Стеллы Хаммурапи, рассказала о законах РФ, затрагивающих права людей с инвалидностью; незрячий программист Анатолий Попко поделился своим восприятием видения и зрения, выбрав в качестве отправной точки историю линз из Троянскогоклада. Эти и другие личные наблюдения, вызванные контактом с музейными артефактами, стали материалом для переживаний, которые художница предложила испытать всем участницам экскурсии.

## 5. Одно невозможно без другого

Тот факт, что развитие метода редукции зрительских возможностей в искусстве происходит одновременно с повышением присутствия людей с инвалидностью в общественной и культурной жизни, приводит к диффузии этих явлений. Годом появления инклюзии в художественных музеях можно считать 1987-й, когда в США был основан исследовательский проект «Art Beyond Sight», занимающийся изучением возможности передачи эстетического опыта незрячим людям. И хоть термин «культурная инклюзия» («cultural inclusion») в тот момент еще не возник, существенный институциональный поворот в истории художественных музеев был уже очевиден. В 1996 году основательница «Art Beyond Sight» Элизабет Аксель выпустила первую тактильную энциклопедию для незрячих «История искусства через прикосновение и звук» («Art History through Touch and Sound»), благодаря которой стало возможным знакомить слепых людей с историей искусства. С 1990-х годов работа с незрячими посетителями становится отдельным направлением деятельности художественных музеев, в Музее Метрополитен появляется отдел инклюзивных программ. С тех пор менеджеры по работе с сообществами и отделы инклюзии появились практически во всех мировых музеях современного и классического

искусства. Задача, кого именно включать, как правило, формулируется каждым музеем в зависимости от локальных национальных, экономических и социальных ситуаций данного региона. Один из примеров — в рамках инклюзивной деятельности Музея Пегги Гуггенхайм в Венеции была организована выставка «Мигрирующее произведение: Искусство из Африки, Океании, а также Северной и Южной Америки» (2019)<sup>59</sup>. Одновременно с выставкой музей представил проект для мигрантов, пребывающих в регионе Венеции, которые испытывают трудности с адаптацией и интеграцией в местное сообщество. Выставка предлагала перенос идеи номадического статуса через историю произведений искусства.

Примеры подобных проектов, реализованных в музеях мира, нередки, но все же примечательны в связи с тем, что показывают развитие идеи разнообразия в концептуальном и институциональном аспектах. Музей эпохи Просвещения, видевший в представителе «экзотических цивилизаций» или человеке с инвалидностью условного «другого», допускает его присутствие в смысловом и физическом пространстве музея лишь в качестве экспоната, диковины или примера, иллюстрирующего отклонение от нормы. Сегодня мы видим огромный интерес к ощущениям людей, чей жизненный, телесный и социальный опыт отличается от нашего собственного, не только в связи с тенденцией «инклюзивности», но и с точки зрения ценности и редкости этого опыта как творческого переживания и зрителя, и художника.

В большей степени выступая в плоскости сносок, комментариев, оговорок и прочих «raggeda» современных художественных практик, выставки и отдельные произведения искусства, переосмысляющие инвалидность, стигму и барьеры, тем не менее затрагивают сегодня наиболее резонансные вопросы, стоящие перед современной цивилизацией. Несмотря на то, что цели художественных проектов нередко далеки от задач социальной реабилитации людей с инвалидностью, само присутствие этих вопросов и возможностей альтернативного восприятия реальности в дискурсе современного искусства перемещает тему инвалидности из маргинальных областей культуры в плоскость общественного обсуждения, вместе с этим помогая каждому из участников этой дискуссии переосмыслить свои собственные возможности и границы. Ограничение одних возможностей как путь для раскрытия других, дополнительных возможностей нередко служит поводом для романтизации инвалидности, что, вероятно, является одним из этапов общественного признания. Говоря о социальных художественных практиках, к которым относится часть рассматриваемых нами работ, исследователь Грант Кестер (Kester 2004) отмечает:

«коллокативное, то есть основанное на сотрудничестве, произведение по большей части общедоступно, нежели эксклюзивно; диалог неизбежно рефлексивен, так как сам по себе не может конституировать произведение искусства; произведение скорее есть процесс, нежели физический объект» (Kester 2004).

С этой точки зрения некий глобальный интерес к ощущениям, испытываемым Другим, процесс раскрытия новых сенсоральных, концептуальных или социальных граней взаимодействия представляется достаточно стабильным и важным в современном искусстве и культуре. Совершенно точно этот процесс не менее важен, чем работа по защите прав человека и развитие социокультурных технологий. Не вызывает сомнения, что появление альтернативных зрению способов восприятия современного искусства является гораздо более инклюзивным модусом, чем любые способы адаптации художественного произведения для посетителей специальных групп. С этой точки зрения перформативное искусство не может быть не инклюзивным. Вопрос, называть ли это явление «инклюзивным искусством», мы хотели бы оставить открытым. Однако очевидная взаимосвязь идеи антииерархичности, освобождения от диктатуры зрения в произведениях «эстетики переживаний» с теми изменениями, которые происходят в социальном поле, дает повод не списывать со счетов воркшопы по лепке и инклюзивному танцу. Возможно, поиски баланса между социокультурными и художественными практиками в современных арт-институциях являются частью процесса переосмысления социальных иерархий и знаком коммуникационной эволюции, которые нам предстоит еще наблюдать в динамическом развитии. Как отмечают активистки миноритарного искусства, британские исследовательницы Элис Фокс и Ханна Макферсон (Fox and Macpherson 2015): «Инклюзивное искусство участвует в продолжающемся переосмыслении того, что такое искусство сегодня и каким оно может быть в будущем». Сложно предположить, станет ли термин «инклюзивное искусство» вариантом для расширенного обозначения проектов, работающих с темой границ и ограничений, и какой будет судьба этого термина в будущем. Очень вероятно, что это термин временный, как и само слово «инклюзия», которое неизбежно устареет по мере развития социальных технологий. Возможно, этот термин останется маркером определенного времени, исторического этапа, обозначающего период экспериментов, связанных с ограничениями восприятия, пересекающихся и выходящих за пределы арт-терапии и социального включения.

1. Инклюзивное искусство — искусство, работающее с темой включения в культуру и общество людей и сообществ, нуждающихся в социальной реабилитации.
2. «Реабилитация инвалидов — система и процесс полного или частичного восстановления способностей инвалидов к бытовой, общественной, профессиональной и иной деятельности» («Федеральный закон №419...» 2014).
3. Вчувствование (нем. Einfühlung) — способность переноситься в мир представлений другого человека, обуславливающая возможность его понимания.

4. Хран. — Morris R (1961) *Box with the Sound of its Own Making*. Seattle, Seattle Art Museum.
5. Хран. — Morris R (2018) *Banners and Curses*. New York, Castelli Gallery.
6. Хран. — Solomon R (1992) *Live Taped Video Corridor*. New York, Guggenheim Museum, New York Panza Collection, Gift.
7. Хран. — Nauman B (1970) *Going Around the Corner Piece*. New York, Artists Rights Society (ARS).
8. Проприоцепция (или мышечное чувство) — комплекс ощущений, возникающих благодаря работе мышечной системы организма. Благодаря проприоцепции человек научается сравнивать объекты, т.е. проходит «первоначальную школу предметного мышления».
9. Название одного из разделов выставки Брюса Наумана «Make Me Think Me» в Tate Liverpool, 2006.
10. Хран. — Nauman B (1968) *Get Out of My Mind, Get Out of This Room*. London, Tate Modern.
11. Хран. — Chaimowicz MC (1972) *Enough Tyranny*. London, Serpentine Gallery.
12. Понятие «реляционное искусство» или «эстетика взаимодействия» вводит в 1998 году Никола Буррио, подразумевая под этим «искусство, теоретический диапазон которого включает не только личное и символическое пространство, но также сферу взаимодействия сообществ и социальный контекст» (Бертолина 2012: 370).
13. Хран. — Szeemann H (1969) *When Attitudes Become Form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information)*. Exhibition catalogue. Bern, Kunsthalle Bern.
14. Хран. — Roters E (1970, 10 Juli – 30 Aug.) *Das Ding als Objekt. Europäische Objektkunst des 20. Katalog. Jahrhunderts*. Nürnberg. Kunsthalle Nürnberg.
15. Хран. — Szeemann H (1975) *The Bachelor Machines*. Bern, Kunsthalle Bern
16. Хран. — Viola B (1975) *Il Vapore*. Florence, Zona.
17. Хран. — Carsten Höller (2018) *The Florence Experiment*. Firenze, Palazzo Strozzi.
18. Хран. — Carsten Höller (2013) *Hypothèse de Grue, So Alone*. Hamptons, New York.
19. Хран. — Segal T (2012) *This Variation*. Amsterdam, Stedelijk.
20. Хран. — Philips S (2014) *Location of The River Cycle, Courtesy Isabella Bartolozzi*.
21. Дом впечатлений. Прогулка с трубадуром (2016–2017) ГМИИ им. А.С. Пушкина, <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2016/exhibitions/troubadour/index.php> (30.10.2020).
22. Хран. — Eliasson Ó (2010) *Din blinde passager*. Ishøj, Arken Museum.
23. Хран. — Gormley A (2007) *Blind Light*, New York, Sean Kelly.
24. Гормли Э (2009) Поле притяжения. Экспликация. *Музей современного искусства «Гараж», Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E13412> (30.10.2020).
25. Хран. — Calle S (1986) *The Blind*. Santa Ana. Orange County Museum of Art (Newport Harbor Art Museum until July 1996).
26. Хран. — Calle S (1991) *Color blind*. Paris, Perrotin.
27. Хран. — Eliasson Ó (1997) *Room for One Color*. London, National Gallery.

28. Хран. — Альберт Ю (2005) Сезанн глазами Рильке. Москва. Коллекция Газпромбанка.
29. Хран. — Альберт Ю (1995) Автопортрет с завязанными глазами. Частная коллекция
30. Хран. — Альберт Ю (2018) Графика по Брайлю. Частная коллекция.
31. Хран. — Becksteiner W (2009) Innere Werte, Admont, Museum Stift Admont.
32. Хран. — Schneider G (2001) Totes Haus u r. Berlin, Gallery Konrad Fischer.
33. Хран. — Schneider G (1985) u r 1. Berlin, Neue Nationalgalerie.
34. Хран. — Schneider G (1986) Completely insulated boxes. Gregor Schneider collection
35. Хран. — Schneider G (1988) Hängendes Haus. Apfel. Bonn, VG Bild-Kunst.
36. Хран. — Schneider G (1989) u r 8, Total Isolierter Toter Raum. Bonn, VG Bild-Kunst.
37. См.: Паблик-ток Грегора Шнайдера: <https://www.youtube.com/watch?v=8yKC9EaguDo> (30.10.2020).
38. Там же.
39. Хран. — Schneider G (2014) Kunstmuseum. Bochum, Kunstmuseum Bochum.
40. Хран. — Deutsch J (2007) Der unsichtbare Garten. Admont, Museum für Gegenwartskunst Stift Admont.
41. См.: Интервью Йоханнеса Дойча: <https://vimeo.com/88045627> (30.10.2020).
42. Ермолаева А (2004) Назад в утробу. Москва, Винзавод.
43. Cattelan M (1991) Southern Supplies FC. Courtesy of the artist.
44. Vormann J (2019) Restitution of signs, ГМИИ им. А.С. Пушкина.
45. Heaton T (1992) Shaken Not Stirred. Courtesy of the artist.
46. Hirschhorn T (2002) Bataille Monument. Kassel.
47. Хран. — Eclipse (2015) Paris, Grand Palais.
48. Маркус Мартинович (2019) Эхолалия. Москва, Граунд.
49. Савада Ш (2016) Образы из глубин сознания. Санкт-Петербург. Выставочный центр «Эрмитаж-Амстердам».
50. Хран. — Nishimura Y (2009) Non-Linear Optics. New York. Cavin-Morris Gallery.
51. Хран. — Fired Book: Artworks meant to be touched (2013) New York, Cavin-Morris Gallery.
52. Хран. — Sensing Spaces: Architecture Reimagined (2014) London, Royal Academy of Arts.
53. Хран. — Oberender T; Segal T (2018) *Welt ohne Aussen. Immersive Spaces since the 1960s*. Berlin, Martin-Gropius-Bau.
54. Gaillard C (2015) *Nightlife*. Courtesy of the artist.
55. Höller C (2000) *Light Wall*. Courtesy of the artist.
56. Gonzalez-Foerster D; Johansson JJ (2000) *Cosmodrome*. Courtesy of the artist.
57. Хран. — Eliasson Ó (2019) *The Real Life*. London, Tate Modern.
58. Хран. — Алимпиев В (2014) *Этика*. Москва, Оυχarenko.

59. *Migrating Objects: Arts of Africa, Oceania, and the Americas* (2019) Venice, The Peggy Guggenheim Collection.

## Благодарности

Автор благодарит Влада Струкова и Андрея Завадского за бесценную поддержку и рекомендации, а также двух анонимных рецензентов за их важные комментарии и советы.

## Библиография

1. Альмуханова А и др. (ред) (2007) *Большая психологическая энциклопедия*. Москва, Эксмо.
2. Бертолина Д (2012) *Течения в искусстве*. Москва, Омега, 2012.
3. Вне поля зрения. Искусство объединяет слепых и зрячих. Совместный проект монастыря Адмонт, Австрийского культурного форума в Москве и Центра современного искусства Винзавод. Каталог выставки (2013) *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L34228> (30.10.2020).
4. Знамена и проклятия. Пресс-релиз выставки. (2018) *Castelli Gallery*, <https://www.castelligallery.com/exhibitions/robert-morris12> (30.10.2020).
5. Кант И (1964) О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира. В: *Собрание сочинений Иммануила Канта в 6 томах, т. 2*. Москва, Мысль: 381–426.
6. Поле притяжения. Энтони Гормли (2009) *Музей современного искусства «Гараж»*, <http://archive.garageccc.com/exhibitions/140.phtml> (30.10.2020).
7. Сеченов И (1894) О предметном мышлении с физиологической точки зрения. В: *Собрание сочинений И.М. Сеченова. Год 15, т. 1*. Москва, Русская мысль: 255–262.
8. Сонтаг С (2016) *Болезнь как метафора*. Москва, Ад Маргинем.
9. Федеральный закон № 419-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах» (ред. от 21.11.2014) (2014, 2 декабря) *Официальный интернет-портал правовой информации*, <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201412020011> (30.10.2020).
10. фон Хантельманн Д (2017) Эмпирический поворот. *Художественный журнал*, № 103.
11. Шмидт Г (2003) *Философский словарь*. Москва, Республика.
12. Bächtmann O (1997) *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Cologne, Dumont.
13. Bird J (1999) *Minding the Body: Robert Morris's 1971 Tate Gallery Retrospective*. In: Newman M; Bird J (eds), *Rewriting Conceptual Art*. London, Reaktion.

14. Bishop C (2006) The social turn: Collaboration and its discontents, *Artforum*, February: 178–183.
15. Bourriaud N (1998) *Relational Aesthetics*. Dijon, Les presses du réel.
16. Fleck R (2016) *Von allen Sinnen: Wahrnehmung in der Kunst*. Wien, Edition Konturen
17. Fox A; Macpherson H (2015) *Inclusive Arts Practice and Research: A Critical Manifesto*. New York, Routledge.
18. Goodwin K; Ursprung P (2014) *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*. London, Royal Academy of Arts.
19. Kester G (2004) *Conversation Pieces: Communication and Community in Modern Art*. University of California Press, Berkeley.
20. Marks LU (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
21. Sans J; Buren D (1998) *'Au sujet de...': Entretien avec Jérôme Sans*. Paris, Flammarion.
22. Silvers A (1998) A fatal attraction to normalizing. In: Parens E (ed), *Enhancing human traits*. Washington, D.C., Georgetown University Press: 95–123.

### Об авторе

Евгения Киселева — кандидат культурологии, заведующая отделом междисциплинарных проектов ГМИИ им. А.С. Пушкина, соискатель кафедры теории и истории искусства МГУ. Преподаватель кафедры кино и современного искусства РГГУ. Автор статей, организатор и участник международных конференций, фестивалей и образовательных программ.

Почтовый адрес: 119019, Москва, Волхонка, 12.

E-mail: kiseleva.evgeniya@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-3290-0885.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org