

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

# «рассеянное внимание» и гибридное зрительство в пространстве перформативных выставок

И. М. САХНО

Школа дизайна НИУ ВШЭ, 115054,  
Россия, Москва, ул. Малая Пионерская,  
д. 12  
isakhno@hse.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-8-212-217

Бишоп, Клэр. *Рассеянное внимание. Как мы смотрим на искусство и перформанс сегодня* / Клэр Бишоп; пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. 224 с. цв. илл. 18+



В 2025 году в издательстве «Ад Маргинем Пресс» вышла новая книга Клэр Бишоп, известного британско-американского искусствоведа, куратора и профессора истории искусств Института постдипломного образования Городского университета Нью-Йорка. Ее предыдущие исследования, переведенные на русский язык, — «Радикальная музеология, или Так ли уж “современны” музеи современного искусства?» (2014)<sup>1</sup> и «Искусство инсталляции» (2022)<sup>2</sup> — давно уже стали научными бестселлерами. Размышляя о формах новых медиа в пространстве современного искусства, Бишоп обращается к важной истории — актуальным практикам зрительства, которые формируют модальность нового визуального и иммерсивного опыта. Об этом стали особенно много рассуждать именно в XX веке, когда «скопические режимы»<sup>3</sup> и «работа взгляда» маркировались как важнейшие предпочтения в современном искусстве. Макс Имдаль — известный немецкий искусствовед — в своем методе визуальной герменевтики (иконике) предлагал учитывать «практики зрения» и оптическую активность зрителя<sup>4</sup>, которые являлись формой его самообнаружения и самореализации. Размышляя о теории и практиках рассматривания артефактов искусства, Макс Имдаль заметил связь визуальной событийности и перформативного акта, что обнаруживает не только работу глаза и опыт нового видения, но и самого зрителя<sup>5</sup>.

Бишоп констатирует глобальные изменения практик смотрения, которые в век развития новых технологий, начиная с 2000-х, приобретают гибридный характер. Современная культура, по мнению исследовательницы, формирует новые условия для восприятия: «Отсюда меняется динамика самого взгляда на искусство и особенно на перформанс: произведения становятся менее самоценными, менее тотальными; они дают нам пространство для мобильности и общения, для реакций, разговоров, публикаций и архивирования в процессе просмотра» (с. 9). Понимая, что примерно с 2010 года сфера современного искусства расширилась настолько, что не поддается аналитическому обобщению, она останавливается подробно на четырех важнейших историях искусств, облекая материал в формат четырех эссе.

Первая глава «Информационное перенасыщение: исследовательское искусство» посвящена возникшему в 1990-е годы новому виду инсталляционных и перформативных практик research-based art, включающих

1 Бишоп, Клэр. *Радикальная музеология, или Так ли уж “современны” музеи современного искусства?* / пер. с англ. О. Дубицкой. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2014.

2 Бишоп, Клэр. *Искусство инсталляции* / пер. с англ. А. Фоменко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022.

3 Скопический режим (*scopic regime, régime scopique*) — режим взгляда, практики смотрения. Понятие «pulsion scopique» («скопическое влечение» или «влечения взгляда») впервые вводит в научный оборот Ж. Лакан на семинаре 1964 года, где проблематизирует взгляд в качестве частичного влечения и ставит его в один ряд с влечением, описанным Зигмундом Фрейдом. В дальнейшем оно разрабатывается философом и теоретиком кино Кристианом Метцем в контексте

теории психоанализа: Метц, К. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино* / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. Изд. 2-е. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. Наиболее полное развитие термин получил в работах представителей школы Visual Studies. См., например: Martin Jay. *Scopic Regimes of Modernity // Vision and Visuality*. Dia Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture. Edited by H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988.

4 Дихотомия Макса Имдаля — «видящее видение» (*Sehendes Sehen*) и ориентированное на предметность «узнающее видение» (*Wiedererkennendes Sehen*).

5 См. об этом подробнее: Ванеян, С. С. *Макс Имдаль и его «Иконика» // Визуальная теология*. 2021. № 1 (4). С. 131–141.

в пространство искусства документацию — книги, архивы, факсы, слайд-шоу и др. Именно поэтому поднимается вопрос о ценности знания, его производстве и новой эпистемологии. Исследовательские ризомы Бишоп выстраивает вокруг трех генеалогических веток, в которых успешно соединяются визуальное и нарративное, документальное и герменевтическое (документальная фотография, которая сопровождается развернутыми подписями и комментариями; киноэссе и концептуализм 1970-х годов как междисциплинарная практика, работающая с психоанализом и социологией).

Во второй главе «Черный ящик, белый куб, серая зона: перформативные выставки и гибридное зрительство» исследовательница обращается к перформансам и танцевальным практикам, которые появились в 2000-х годах в разгар бума смартфонов (планшетов) и социальных сетей, изменивших само зрительское поведение. Так возникает новый формат представления искусства — «активизация музеев» с помощью лайв-событий. Вопрос о новых зрительских практиках становится сегодня как никогда актуальным в связи с размыванием в последние пятнадцать лет устаревшего разграничения между высокой и низкой культурой.

Бишоп стремится «расширить бинарное представление о присутствии/отсутствии и реальном/виртуальном, доказывая, что смартфоны порождают новую форму гибридного взгляда — и, более того, предвещают возвращение давно вытесненной социальной зрительской активности» (с. 91). В контексте этого заявления исследовательница обращается к новому жанру, который она называет «перформативная выставка» (с. 91). Речь идет об инновационном музейном пространстве, меняющем традиционное представление об экспозиции, кураторе, участниках и зрителях. Событийность и процессуальность определяют совместные практики, соучастниками которых становятся не только профессиональные танцоры и хореографы, музыканты и режиссеры, саунд-художники и т. д., но и зритель. Новая режиссура и сценография музейного пространства стирают границу между жизнью и искусством и порождают «симбиоз между перформансом, выставкой и новыми технологиями, который стал основой для производства, потребления, процветания такого жанра. В результате этой синергии сформировался новый тип внимания, новый тип зрителя и новый тип жизни, центральное место в котором занимает телефон с камерой» (с. 92).

Бишоп обращается к предыстории и подробно описывает процесс эволюции и трансформации перформанса в музейном пространстве начиная с «Событий» (Events) Мерса Каннингема и заканчивая стратегиями реконструкций (Reenactment), в которых «обнаруживается различие через повторение» (с. 97). Интересны и ее размышления о «событийном» и «выставочном» времени: «Я использую выражение “событийное время” для обозначения набора театральных конвенций, которые являются не только временными, но также поведенческими и экономическими: прибытие в назначенное место в определенное время, обычно вечером, для того чтобы занять место согласно билету на спектакль, который человек смотрит вместе с другими от начала до конца» (с. 100). В противовес этому — «выставочное

время» (буквально) — часы работы музея, но не только. Это «десинхронизированное время», для которого характерны мобильность и «режим внимания “белого куба”, которым я обозначу все современные галерейные пространства, независимо от их фактической архитектуры и декора» (с. 101). Обращаясь к метафоре черного ящика, исследовательница отсылает читателя к экспериментальным постановкам — театру, который больше похож на пустую студию («Пустое пространство» Питера Брука или «Бедный театр» Ежи Гротовского). И белый, и черный ящик, по мысли Бишоп, — это те нейтральные рамки, которые аннулируют дистанцию между исполнителем и зрителем перформанса, это способ конструирования смотрящего субъекта. Установка на мобильность публики порождает и новый способ восприятия — «с камерой в руках» (с. 104).

Еще одна особенность перформативных выставок, отмеченная Бишоп, — новый тип взгляда, который она характеризует как «гибридный взгляд». Это не только акт присутствия зрителя, но и особый опыт публики, которая привыкла перемещаться с телефоном в руках. По мнению исследовательницы, сегодня, когда ключевую роль начинают играть технологии, меняется структура внимания (с. 112). Современное восприятие выглядит как постоянное колебание между просмотром и пребыванием в Сети. Абсолютная сосредоточенность и безраздельное внимание, свойственные предыдущим эпохам, уступают место «социальному зрительству»: «На перформативной выставке мы участвуем в коллективном опыте и его документировании, а потому можем направить свое внимание как на перформанс, так и на что-то другое — например, на общение с друзьями, неважно, сидят ли они рядом или отвечают на сообщения в мессенджерах. Мы смотрим на работу вместе, обмениваемся мыслями, рассказываем о происходящем тем, кто не смог прийти на выставку. Мы открываем к восприятию произведение, но при этом подключены ко многим другим процессам. Подобного рода колеблющееся восприятие свойственно и критикам, делающим пометки во время представления» (с. 113). Таким образом, мы имеем дело с сингулярностью, когда обсуждение и оценка происходящего идет параллельно восприятию. Бишоп предлагает термин «рассеянное внимание» для обозначения нового зрительского режима, не связанного с «нормативными ожиданиями абсолютной сосредоточенности» (с. 114).

Глава 3 «Схватить момент: интервенции» посвящена исследованию коротких, несанкционированных и политически актуальных интервенций, которые до сих пор остаются вне зоны исследовательского внимания: «Под интервенциями я понимаю самостоятельные акции, которые обращаются к современным городам и привлекают внимание общественности через использование публичного пространства, повседневного визуального языка и средств массовой информации. Интервенции, как мне кажется, стремятся насытить свои мгновенные акции экономикой внимания, будь то печатные СМИ, телевидение или социальные Сети» (с. 130). Новые практики «вторжения» полагаются уже на «вирусное внимание», распространяются, подобно мемам, инфекционно и быстро идут на спад. Представляя краткую

скандальную историю художественной интервенции и ее стратегии разрушения и трансгрессии, которые берут начало в историческом авангарде, Бишоп размышляет о сути движения, которое выходит постепенно на институциональный уровень. Несомненной заслугой автора является попытка создать генеалогию интервенции и дать характеристику ее визуального языка. Оставляя за скобками музейные интервенции, она сосредотачивает свое внимание на пространстве повседневности и знакомых моделях поведения. Практики интервенции, уделяя особое внимание политическому моменту, по мнению исследовательницы, создают новые нарративы художественного высказывания, открывая иные горизонты жестовой артикуляции и фиксируя новые формы активизма.

В последней, четвертой, главе «Дежавю: обращение к модернистской архитектуре и дизайну» исследовательница размышляет о новых выставках, посвященных реанимации западноевропейского искусства начала века, что свидетельствует о неослабевающем интересе и сегодня к его прошлому. Это цитирование, по мысли Бишоп, позволяет обратить внимание на важные вопросы актуальной повседневности — вопросы деполитизации, историчности и ностальгии. Это связано с тем, что модернистская архитектура и дизайн устанавливают крепкие отношения с современным миром и будущим: «они предполагают свой план образа жизни» (с. 173). Рефлексируя над опытом трех вариантов художественного направления (интернациональный стиль и его наследие в Западной Европе и Северной Америке, социалистический модернизм и тропический модернизм в Латинской Америке), Бишоп в полемической манере пишет о размывании границ между модернизмом как стилем и модернизацией как социально-историческим процессом. Она формулирует много новых исследовательских вопросов, фиксирует внимание на дискуссионных проблемах, возникающих при обращении к модернистской архитектуре и дизайну, размышляет об инвокации в контексте культурного модернизма и т. д. Предлагая целый спектр альтернативных подходов к художественным практикам XX века, Клэр Бишоп тем самым пробуждает нашу любознательность, формирует «экологию внимания» не только осознанного зрителя, но и будущих исследователей современного искусства.