

*Наиль Фархатдинов*

PhD, старший научный сотрудник Центра фундаментальной социологии  
Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»  
Адрес: ул. Мясницкая, д. 20, г. Москва, Российская Федерация 101000  
E-mail: [nfarkhatdinov@hse.ru](mailto:nfarkhatdinov@hse.ru)

Книга Рожера Санси «Искусство, антропология и дар» — еще одна попытка раскрыть взаимоотношения современных художественных практик и антропологических исследований. Книга затрагивает темы недавних публикаций, авторы которых предпринимали ревизию конвенциональных подходов к анализу искусства с антропологических и социологических позиций<sup>1</sup>. Согласно таким подходам, искусство в самом широком смысле является объектом исследования, встроенным в социальные структуры и отношения и, как следствие, содержащим следы социального. Исследователи видят свою задачу в расшифровке этих следов и демонстрации условности «эстетического» измерения. Критике такой исследовательской модели посвящена большая часть современной литературы по теоретической социологии и антропологии искусства. Достаточно отметить лишь, что прежде всего критикуется односторонний характер отношений двух практик — исследователи занимаются объективацией искусства и это приводит к тому, что миры искусства и художественная практика становятся предметом разоблачения. Такой подход, в свою очередь, вызывает объяснимое отторжение со стороны мира искусств<sup>2</sup>, тем не менее испытывающего интерес к социологическим и антропологическим проблемам.

«Искусство, антропология, дар» не является классической книгой по антропологии, объем собственно антропологической части по сравнению с теоретическими и критическими рассуждениями незначителен. В центре внимания Рожера Санси оказываются прежде всего интеллектуальные ресурсы, которые, на его взгляд, создают необходимый контекст определенного типа современного искусства — искусства, чувствительного к антропологическим темам. Для таких

---

© Фархатдинов Н. Г., 2016

© Центр фундаментальной социологии, 2016

DOI: 10.17323/1728-192X-2016-3-247-254

1. *Schneider A., Wright C. (eds.). (2010). Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice. Oxford: Berg; Schneider A., Wright C. (eds.). (2005). Contemporary Art and Anthropology. Oxford: Berg.* Также см. выпуск журнала «Laboratorium» (2013, № 2), посвященный «этнографическому контекстуализму».

2. Реакции на подобные разоблачения в антропологическом и социологическом подходах различны. Современные антропологи не ограничены институциональной системой искусства, которая существует в европейских странах и США, социологи же рассматривают искусство прежде всего в его исторически обусловленных организационно-рыночных границах (см.: *White H., White C. [1965]. Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World. New York: Wiley.*)

художников интерес в искусстве состоит не в самом искусстве как таковом, а в искусстве как методе и «способе делать вещи». Иными словами, это не художники в привычном понимании традиционной социологии искусства, но скорее заинтересованные участники социальных процессов, которые становятся предметом их художественных исследований. Многие из них, пишет Санси, работают как этнографы: для выставочного проекта «Все растения района» («All plants in the neighbourhood») художник Цандер Янута (Zander Januta) проводил многочисленные интервью с жителями района Барселоны, спрашивая их об «отношении к своим растениям». Для художника было важно способствовать установлению связей внутри соседского сообщества, и его проект с растениями был способом достичь этой цели: жители совместными усилиями создавали «эфмерный» сад. Санси приводит пример этой работы 2013 года и отмечает, что такого рода взаимодействия появились ранее — еще в начале 2000-х; он связывает их с эстетикой взаимодействия Николя Буррио, который рассматривал социальные отношения как форму искусства.

Санси обозначает подобный длительный интерес со стороны художников к этнографическим и социологическим практикам «социальным поворотом» в современном искусстве. В свою очередь, наблюдается и обратный интерес — антропологи также возлагают надежды на искусство, предполагая, что именно через различные формы совместной работы с художниками социологи и антропологи смогут продвинуться в решении проблем, с которыми столкнулись антропологи, — критикой репрезентации, антропологического метода и этноцентризма. Санси начинает свою книгу с обсуждения тем, общих как для современной художественной практики, так и для социальных исследователей. В первую очередь речь идет об этнографическом методе, который традиционно был близок художественным, прежде всего литературным практикам, и сегодня зачастую рассматривается как синоним «исследования» в художественном контексте. Такая «методологическая» направленность определяет то, что и для антропологов, и для художников социальные отношения являются ключевым материалом для исследования и создания объектов искусства. Более того, в последнем случае они и есть воплощение того вида искусства, которое возможно после институциональной критики. Это одно из ограничений анализа — Санси интересуется определенное искусство, поэтому все рассуждения Санси строятся исходя из того, что авангардное искусство, начиная с сюрреализма и ситуационизма, занимается проблематикой, близкой к антропологии.

Помимо этнографического метода, интерес в области визуального является общим как для антропологических исследований (особенно в последнее время с учетом поворота к разного рода невербальным источникам данных), так и, разумеется, для современных художников, которые, несмотря на исследовательский характер своей практики, по-прежнему представляют результаты деятельности в форме объектов — визуальных и мультимедийных инсталляций, документирующих их практику. Рефлексия политики идентичности также объединяет антропо-

логов и современных художников. При этом художники, критиковавшие институциональную систему искусства, обращаются к антропологии, которая, на их взгляд, оказывается более чувствительна к различиям и практикам, лежащим вне доминирующих систем признания.

Ключевой сюжет, который задает рамку для обсуждения современных художественных практик, это возникновение эстетики взаимодействия, которая удачно «рифмуется» с работами Мэрилин Стрезерн. Для ее работ свойственен исследовательский фокус на отношениях, в результате которых возникают стабильные социальные сущности — например идентичность. При этом для Санси фундаментальным типом отношений для антропологов и художников являются отношения дара.

Книга Санси — обзор интеллектуальных ресурсов, необходимых для построения фундамента уже возникших «новых» антропологий и художественных практик. Ее задача проговорить то, что за последнее время стало уже общим местом в этих областях, и тем самым показать неслучайный характер существующих взаимодействий. В каждой главе Санси последовательно раскрывает пересечения современной художественной практики с антропологическими исследованиями и теориями, которые повлияли на них. Перспектива, с точки зрения которой Санси кодифицирует эту область, — относительно нова. Это перспектива исследований дара и обменных отношений в целом, и об этом Санси заявляет в вводной главе. Обзорный характер книги делает ее менее оригинальной и сводит ее основную функцию к навигационной — если художнику или исследователю необходимо достаточно быстро сориентироваться в литературе и найти необходимые тексты, книга станет довольно-таки удобной начальной точкой. Каждая глава содержит обширные интерпретации теорий и описания примеров из практики современных художников, которые, так или иначе, затрагивают похожие сюжеты.

Ключевые интеллектуальные параллели, о которых говорится в книге, — это дадаизм, сюрреализм, ситуационисты. Обсуждению этих течений посвящена вторая глава. Развитие этих художественных течений, по мнению Санси, созвучно тому, как устроена антропологическая исследовательская практика. Речь идет об «этнографическом повороте» в искусстве, очертания которого можно было наблюдать уже в практиках сюрреалистов, дадаистов и ситуационистов. Так же как и антропологи, художники этих направлений работали с повседневностью и пытались выявить наиболее фундаментальные отношения с социальной реальностью и материальными объектами, т. е. то, что в антропологическом контексте называется универсалиями. Однако в отличие от антропологов, чей взор был направлен на другие культуры и группы, художники работали прежде всего с самими собой и своей художественной практикой — это могли быть реди-мейды или «найденные объекты», которые отсылали к ситуации столкновения с повседневностью в форме хэппенингов, перформансов или интервенций.

Третья глава посвящена различным способам рассмотрения произведения искусства за пределами репрезентации. Проблема анализа искусства как текста

ставится как в социологии, так и в антропологии, для которой знакомство с эстетическими объектами других культур, нежели европейской, показало, что текстуальный анализ этих объектов не может рассматриваться как универсальный инструмент. Опираясь на идеи Альфреда Джелла, который рассматривает произведения искусства как ловушки (traps) и сети (nets), Санси фокусируется на одном из способов альтернативного анализа — анализе произведения искусства через действие. Вслед за Джеллом он говорит о том, что произведение искусства не только возникает в результате определенных социальных причин или практик (в том числе интенций автора), но и имеет определенные социальные эффекты, зачастую не предусмотренные художником. Иными словами, произведения искусства, как и ловушки, предполагают определенные сценарии действия, в которые встроены фигуры художника (охотника) и аудитории (жертвы). Переопределение антропологии искусства в сторону теорий действия приводит, по мнению Санси, к пересмотру понятия эстетического. В отличие от социологов, которые в целом разделяют критический подход к эстетике, в антропологическом сообществе не сложилось единого подхода к тому, как трактовать понятие «эстетическое»<sup>3</sup>. К этой дискуссии Санси обращается в четвертой главе.

Объектом критики Санси выбирает Бурдьё, который рассматривал эстетическое в редукционистских терминах и ставил знак равенства между социальным и эстетическим. Основной аргумент Санси состоит в том, что для теории культурного производства Бурдьё не существует и не должно существовать таких художественных течений, как дадаизм и сюрреализм, поскольку именно они ставят под вопрос социальный статус эстетического и его автономию. При этом аргументы Санси направлены на одну часть теории Бурдьё. Он не рассматривает подробно понятие габитуса, тогда как именно определенная исторически контингентная конфигурация габитуса позволяет ключевым фигурам в поле действовать вопреки правилам поля и переопределять его устройство. Тем не менее для преодоления редукционизма Бурдьё Санси обращается к философии Жака Рансьера, для которого эстетическое не противопоставляется социальному или политическому, но предшествует и, следовательно, является фундаментом для различного рода общностей. Искусство — это не автономная область сама по себе, но результат определенного эстетического режима, в рамках которого чувственный опыт оказался в этой автономной сфере. Санси в целом разделяет представление Рансьера, но отмечает, что, как и, допустим, для Джелла, для Рансьера ключевым субъектом действия выступает по-прежнему человек, при этом вещь — произведение искусства — как таковая не рассматривается. Иными словами, самый общий вопрос — как произведения искусства трансформируются в результате человеческих действий — не ставится.

В поисках способа описания процессов таких трансформаций в пятой главе Санси обращается к теориям дара. В центре внимания антропологическая кон-

---

3. См., например: *Ingold T. (ed.). (1996). The Key Debates in Anthropology. London: Routledge. P. 249–294.*

цепция Марселя Мосса и философский подход Жака Деррида. Санси отмечает, что поиск «чистой» формы дара порой приводит к обратному результату и в случае художественных практик становится особенно ясно, что то, что изначально строится как дар, впоследствии носит характер принуждения и долга. Художники, работающие в рамках эстетики взаимодействия, не вступают в равные отношения с другими сообществами. Эти различия могут быть нейтрализованы, но в рамках существующих систем иерархий внутри мира искусства, так или иначе, будут воспроизведены в соответствии с идеей авторства, принадлежности работы тому или иному художнику и, например, возможности ее продать. Для преодоления этих различий Санси предлагает обратиться вновь к ситуационистам. Ситуационистская практика исходила из того, что единственный способ преодолеть институт собственности состоит в атаке на этот институт. Ссылаясь на Рауля Ванейгема, Санси упоминает один из примеров такой чистой формы дара: воровство. При этом украденная вещь не противопоставляется товару, т. к. она сама по себе утрачивает черты товара, поскольку уже не была встроена в товарно-денежный обмен. Таким образом, сама деятельность по «производству» чистой формы дара является трансформирующей — происходит переопределение отношений, в которые встроены все объекты и участники взаимодействия.

В шестой главе Санси обращается к другому различию, которое также пересматривается как в области социальных и политических наук сегодня, так и в области современного искусства, — различию труда и других практик. В современном искусстве проблема труда связана с природой художественного производства — традиционное представление о том, что за тем или иным производением искусства стоит определенная ремесленная или промышленная практика, сменяется другой идеей, в соответствии с которой результатом работы и труда художника могут быть вовсе не материальные объекты, а что-то другое. Искусство в этом случае может выступать как средство достижения социальных или политических целей, а выставка современного искусства представлять документацию процесса достижения этих целей. Для многих социальных теоретиков современные художественные практики стали моделью того, как может выглядеть труд в современном — как описывает Санси вслед за другими теоретиками, постфордистском — мире. Санси обращается к таким теоретикам искусства, как Борис Гройс, и связывает проектный характер современной художественной практики с биополитикой. Иными словами, искусство как нематериальное производство предполагает определённую биополитику — вместо объектности традиционного искусства (живописи или скульптуры, например), которая позволяет художнику иметь довольно-таки стабильную идентичность, связанную с произведениями искусства, наблюдается особый фокус на незавершенность, постоянное движение и проектность деятельности. Это не позволяет провести четкую границу между различными произведениями искусства и другими практиками и, по Санси, дает возможность критически посмотреть в целом на границу между искусством и жизнью, поскольку сама жизнь становится искусством.

Последние две главы посвящены рассмотрению того, как современные художественные практики повлияли на антропологические исследования и этнографию в частности. Санси отсылает к ставшим уже классическими рассуждениям Джорджа Маркуса о том, что традиционная «эстетика» этнографического исследования, основанная на опыте «первого контакта»/«встречи», оказывается неадекватной современному миру — в условиях глобализации антрополог не встречается с отдаленными и изолированными группами людей, а зачастую проводит исследования в знакомых для него условиях. Это, по Санси и Маркусу, предполагает иную «эстетику» действия: вместо объективирующего наблюдения и документации — участие и сотрудничество, как это скорее принято в художественной среде. При этом Санси отмечает, что институционально антропология и искусство по-прежнему не сводятся друг к другу и сохраняют относительную автономию. Фундаментальной же особенностью, которой обладает и антропология, и современное искусство, является то, что они могут работать с различными формами утопий и воплощать в этих формах воображаемое. Для антропологии эта работа проявляется, так или иначе, в попытке описать, объяснить, а тем самым помыслить другой опыт — будь то через конвенциональные формы этнографии или формы совместной деятельности с сообществами. Современное искусство, которое активно работает с социальными отношениями, также сфокусировано на производстве определенных утопических ситуаций — это может быть образом будущего для определенного сообщества или же попыткой преодолеть текущие разногласия или создать условия для этого. В обоих случаях, пишет Санси, существует риск, что стремления антропологов и художников окажутся «захвачены» и использованы в целях сохранения текущих состояний. В случае искусства речь идет о том, что креативные пространства, направленные на извлечение прибыли, заменяют пространства, в которых существует не связанная с рынком художественная деятельность. Практики участия антропологов в решении социальных проблем и их критическая роль в формировании повестки также замещается производством «экспертов», которые, как описывает Санси, следуют логике рыночных механизмов, идущих вразрез с идеями соучастия. Это процессы, которые классическая критическая теория описала бы как коммодификация.

Антропология и современное искусство, по мнению Санси, оказались в ловушке: если бы были завершены те интеллектуальные и художественные революции, с которыми две области столкнулись примерно в одно и то же время, обе практики растворились бы. Каждый мог бы быть художником, как и каждый мог бы быть антропологом. Следовательно, развитие дисциплин, которое позволяет им каким-то образом существовать в новых условиях и сохранять критическое отношение к этим условиям, предполагает постоянное движение к своему исчезновению. Чем ближе они находятся к этой финальной точке, тем лучше они, по Санси, справляются со своими задачами.

Review: Roger Sansi, *Art, Anthropology and the Gift* (London: Bloomsbury, 2015)

*Nail Farkhatdinov*

Senior Research Fellow, Centre for Fundamental Sociology, National Research University Higher School of Economics

Address: Myasnitskaya str., 20, Moscow, Russian Federation 101000

E-mail: [nfarkhatdinov@hse.ru](mailto:nfarkhatdinov@hse.ru)