**УДК** – **18.07.21**

Фадеева Татьяна Евгеньевна

Школа дизайна ФКМиД НИУ ВШЭ

**Синтопический коллаж И. Захарова-Росса как развитие идей социальной скульптуры в контексте современной теории искусства**

*Аннотация.*

*Статья рассматривает комплекс проблем, связанный с таким понятием, как социальное искусство, а также обращается к практическому опыту его воплощения в конкретных произведениях современных художников, исследующих, среди прочего, проблематику морфологии искусства. Научная актуальность статьи заключается в углублении представлений специалистов об основаниях и процессах социального искусства, которое является мощным вектором развития современного незрелищного искусства. Выводы, сделанные по материалам данного исследования, представляются не частным результатом отдельно взятого эмпирического опыта (на основе конкретного изобразительного материала); они вскрывают некоторые общие закономерности, характерные для практик современного незрелищного искусства.*

Ключевые слова: современное искусство, социальное искусство, социальная скульптура, синтопия, синтопический коллаж, множество, виртуозность, П. Вирно, Й. Бойс, И. Захаров-Росс.

**I. Sacharow-Ross’ Sintopic Collage as Development of Ideas of Social Sculpture in the Context of Modern Art Theory**

Fadeeva Tatyana

HSE Art and Design School

Annotation.

*The article considers a complex of problems related to social art, and also refers to the practical experience of its embodiment in the concrete works of contemporary artists, who explore, among other things, the problems of the morphology of art. The scientific relevance of the article is to deepen the views of specialists on the foundations and processes of social art, a powerful vector of the development of contemporary not-spectacular art. The conclusions drawn from the materials of this study do not appear to be a private result of a single empirical experiment (based on a specific visual material); they reveal some general patterns, peculiar for the practices of contemporary not-spectacular art.*

Key words: contemporary art, public art, social sculpture, syntopia, syntopy, syntopic collage, multitude, virtuosity, P. Virno, J. Boyce, I. Sacharow-Ross.

**Введение**

Социальное искусство – это мощный вектор развития современного незрелищного искусства, предметом которого является сама плоть социальных отношений, а объектом – их трансформация, поиск новых конфигураций. Акцент смещается с репрезентации/представления на деятельность, направленную на переформатирование социального «поля».

Цель данного исследования – выявление специфики социального искусства в контексте парадигмы постфордизма на примере форм «социальной скульптуры» (Й. Бойс) и ее «продолжения» – «синтопического коллажа» (И. Захаров-Росс, последователь Й. Бойса). В соответствии с указанной целью были определены задачи исследования: охарактеризовать культурно-экономический контекст, в котором существуют современные практики социального искусства; обозначить специфику «социальной скульптуры» Й. Бойса в контексте идей социального искусства; осмыслить понятие «синтопический коллаж», проследить его связь с социальной скульптурой, рассмотреть специфику этой формы незрелищного искусства на основе конкретного изобразительного материала.

**Социальное искусство в контексте постфордизма**

Современная культура в большей степени, чем когда-либо – порождение когнитивного диссонанса, результат столкновения конфликтующих установок в сознании отдельного индивида и целого общества. Сталкиваются ценности, смыслы, идеи, верования, любой порядок несет в себе множество внутренних противоречий, начиная с извечного конфликта между долгом и чувством (тема, популярная еще со времен античности) и заканчивая провозглашаемыми сегодня политическими идеалами одновременно и свободы, и равенства. В 1789 г. французы сочинили жизнеспособный сюжет о демократии, переключившись на него с мифа о божественной власти королей – который утверждался еще в одном из древнейших правовых памятников, законах царя Хаммурапи, 3,5 тыс. лет назад. Интересно, что эти «мифы» исходят из разных предпосылок, однако они оба направлены на создание стабильной системы общественной организации, которая должна привести человечество к миру и процветанию.

Мир и процветание – это тоже в известной степени миф. На протяжении тысячелетий религиозные деятели, философы и политики призывают людей жить в мире, однако за последние 5 тыс. лет на Земле произошло ок. 15 тыс. войн (которые стимулировали развитие науки и техники, промышленности, строительства, хозяйственной сферы, оптимизацию управления, кодификацию общественных отношений). В формальной логике Аристотеля противоречие считается недопустимым. Однако уже у Г. Гегеля и И. Канта контрадикторность – необходимое условие развития. Означает ли это, что миф о мирной жизни – это именно что миф, завеса, за которой конструируют «парабеллумы»? Вовсе нет.

Генерация мифов – это способ организации человеческого общества; стратегия формирования «заданности» мышления и действия для более эффективного взаимодействия людей. Из этой ситуации неизбежно следует когнитивный диссонанс как разрыв между утверждаемым порядком и другим, который всегда существует (или мог бы существовать) одновременно с этим, и не один. Полиция, армия и система правосудия поддерживают «правильный», ортодоксальный, традиционно заданный порядок, а оппозиция протестует против навязываемого обществу режима жизни, высказывая свою позицию с парламентских трибун или более радикально – как сделал это не так давно художник П. Павленский, который поджег здание Банка Франции в Париже в рамках акции протеста против репрессивной властной инстанции. А.Я. Флиер в своей статье «Миф как универсальный контекст интерпретации культуры» отмечает, что «одним из наиболее универсальных контекстов, детерминирующих интерпретации культурных артефактов, служит мифология» [8, 724] и далее подробно рассматривает различные контексты мифологии, в том числе и мифологию власти – идеологию. Здесь можно говорить о реализации «эффекта Кулешова» в культуре: вводные данные интерпретируется в зависимости от того контекста, в который они помещаются.

Философ, разрабатывавший тему «контркультуры» очень глубоко, Р. Барт, «утверждение режима» обозначал как «ритм», репрессивный ритм властной инстанции. В своей книге «Как жить вместе» (написанной по лекциям, прочитанным в 1977 г. в Коллеж де Франс) Барт утверждает, что власть устанавливает ритм (ритм времени, ритм мышления, ритм речи) и контролирует их. В противовес ритму властной инстанции Барт формулирует концепцию «идиорритмии» (cоединение idios (свой, собственный) и rhutmos (ритм)) [1] – пространства без заданных ритмов, продуктивную модель совместного проживания, основанную на внутренней свободе, естественно возникающий целостный рисунок сплетений разных ритмов, способствующий свободному току энергии. Барт базирует свою концепцию на способе жизни восточных монастырей. Коррелирует с ней понятие «исихазма» (древняя традиция духовной монашеской практики умно-сердечной молитвы). В своей статье «Синергия и синергетика: категория исихазма и современная наука» Т.П. Берсенева прослеживает связь синергии как категории исихазма и науки синергетики, рассматривая эволюцию «синергии» в значении совместного действия, взаимодействия различных потенций и видов энергии, от категории «соработания» (божественных и человеческих энергий) до современного научного синергийного подхода [2, с. 41-47]. Похожие положения разрабатывает суфизм и мн.др. мистико-религиозные практики. «Рифмуется» с ней и учение зачинателя русского космизма Н.Ф. Федорова – «философия общего дела». Все эти направления мысли стремились ответить на вопрос «Как жить вместе?», – сохранив при этом индивидуальные особенности каждого и даже «усилить» их, чтобы получить более «эффективный» результат. При этом учитывался уже существующий социальный порядок: как жить вместе всем нам именно сейчас.

Бартовский кажущийся «примат индивидуализма» (общий рисунок индивидуальных ритмов) идет вразрез с тем, что – по инерции, находясь одной ногой еще в парадигме фордизма – продолжает формировать властная инстанция, а формирует она «массу», надеясь извлечь пользу из ее социальной энергии. Однако способ существования и характеристики «массы» существенно изменились с тех пор, как в далеком 1930-м г. известный испанский философ Х. Ортега-и-Гассет актуализировал в дискурсе проблему массы. Ортега-и-Гассет пишет: «Масса сминает все непохожее, недюжинное и лучшее. Кто не такой как все, кто думает не так как все, рискует стать изгоем. И ясно, что «все» – это не все. Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир стал массой» [5, с. 16]. И для модернизма с его противопоставлением массы и элиты, для общества фордизма это был оптимальный режим жизни, поскольку в фордизме производство интенсифицировалось за счет увеличения производственных мощностей: больше заводов, больше рабочих, больше станков (фордизм основан на продукте и больших объемах производства). Это модель массового производства стандартизированных товаров на сборочных конвейерах с использованием низкоквалифицированных работников, занятых простыми операциями и объединенных на крупных фабриках [6]. Фордизм был связан с определенным мировым порядком. После Второй Мировой войны начался переход к постфордизму, человечество постепенно училось жить в мире информационных технологий и «экономики знания». И этот мир требует все меньше низкоквалифицированных работников.

Дело в том, что современное общество характеризуется, с одной стороны, экспоненциальным ростом населения, а с другой стороны – стремительной перестройкой экономических отношений. Машины и роботы (например, уже существующие роботы-«юристы» и «переводчики») постепенно вытесняют человеческий труд, что в конечном счете способствует подрыву идеи социального государства. Раньше любой человек приносил при правильной эксплуатации прибыль, обладал коммерческой ценностью, и поэтому государству выгодно было обеспечивать условия его выживания, определенный комфорт, гармоничное развитие его личности. Теперь, при существующих темпах роста автоматизации производства многие отрасли экономики быстро освобождаются от неэффективного по сравнению с машиной человеческого труда, что порождает проблему, известную в современной научной литературе и публицистике как «проблема лишних людей».

Кризис может быть преодолен через актуализацию роли и значения человеческого креативного фактора, активизацию потенциала человека и его безграничных возможностей – в рамках парадигмы современной «экономики знаний» (иногда – «креативной экономики»). Центральное место в экономике знаний занимает интеллектуальная деятельность и творчество, доминирующим ресурсом становятся знания и информация, а целью – создание не «креативной элиты» или «креативного класса», а «креативного общества», в котором будут формироваться новые экономические модели, новые типы общественных отношений, новые культурные и социальные парадигмы.

Эти процессы находят свое концептуальное осмысление в философии и искусстве. Мы уже упоминали о том, что Х. Ортега-и-Гассет в 1930 г. акцентирует проблему дихотомии массы и творческой элиты, отмечая факт нарушения динамического равновесия между ними. Однако в рамках фордизма эта дихотомия способствовала развитию общества и культуры.

Ж. Бодрийяр в 1980-е гг. в книге «В тени молчаливого большинства» актуализирует проблему «массы» уже в эпоху постфордизма, акцентируя момент «холодности массы» (он называл массу «зоной холода, способной поглотить и нейтрализовать любую социальную активность» [3]), поскольку ритм массы задает симуляцию социального, движение на месте без всякой динамики, без качественных изменений. Бодрийяр утверждал, что масса бесплодна – она поглощает любую творческую и социальную активность. И это действительно так – «масса», в том значении, в котором ее понимают Ортега-и-Гассет и Бодрийяр, уже была не способна адекватно отвечать вызовам времени.

Наконец, П. Вирно в 2001 г. отмечает актуализацию «множества» в противовес «массе» и «народу» («Грамматика множества»). «Множество» характеризует гегемония нематериального труда и «виртуозность», играющая ключевую роль в «культурной индустрии», – стирается граница между производством, политикой и творчеством. Иными словами, активизируется процесс «креативизации» массы, в массовом сознании происходят существенные изменения. В «множестве» каждый сохраняет свою индивидуальность. Вирно позитивно оценивает те человеческие качества и привычки, которые ранее порицались, например, любопытство, болтовню и цинизм, считая их эффективными стратегиями адаптации к постоянно меняющимся условиям. Вирно описывает эпоху постфордизма – гегемонию нематериального труда, материального по процессу, но создающего нематериальный продукт, который носит «перформативный» характер, т.е «перестраивает» поле социальных отношений, культурное пространство, не объективизируясь в продукте [4]. Коммуникация в постфордистском обществе играет решающую роль, актуализируется «публичная» сфера, вне которой «производство» невозможно. Чтобы подчеркнуть это, Вирно вводит категорию «виртуозности» (находясь в диалоге с Аристотелем), как бы «сопрягая» (структурно) труд (прежде всего исполнительский, перформативный) и политику.

Вирно подмечает, что и «культурная индустрия» Беньямина и Адорно раскрывается в постфордизме с новой стороны (и более того: по его мнению, именно она сформировала парадигму постфордистского производства во всей ее сложности). «Спектакль» Ги Дебора (т.е. человеческую коммуникацию, ставшую товаром) он переосмысляет как часть индустрии средств производства, способствующую производству виртуозности [4, с. 160]. «Виртуозными» П. Вирно считает опытных танцоров, убедительных ораторов, священников, умеющих взволновать прихожан проповедью и т.д. «Виртуозность» как деятельность находит собственное завершение (цель) в самой себе, без воплощения в продукт. Также эта деятельность требует наличия аудитории и может существовать лишь в присутствии других. Т.е. сам антропогенез включен в способ действующего производства и, по Вирно, сейчас происходит выработка новых способов индивидуации, моделей коммуникации, организации деятельности, выработка новой «грамматики» жизни общества, оспаривающей «биополитику капитала».

Человеческая жизнь является объектом не только властных стратегий, она, как и всегда, вызывает интерес со стороны современного искусства, ряд практик которого сопряжен с идеей противопоставить концепции «лишних людей» феномен формирующегося креативного общества – и способствовать становлению этого общества, предложив некую принципиально иную парадигму, новый взгляд на мир и человека, Это пространство формирования сложных конфигураций и взаимоотношений, предполагающих новое качество взаимодействия между людьми, новую «грамматику» социальности.

Суть здесь – не в том, чтобы быть «в оппозиции» к чему-то существующему, а в том, чтобы так или иначе выйти из «заданного» поля. К примеру, П. Павленский, поджигая банк, этого не добился. Он находился в пространстве, создаваемом властной инстанцией, он пытался внести некий элемент хаоса в упорядоченный ритм этой инстанции, однако этой системой предусмотрена некоторая доля хаоса, отклонения от нормы, девиация. Она уже давно умеет «аппроприировать» художественный жест. Этот случай становится «делом» в суде и проходит через судебные инстанции. Он не положит начало новой парадигме, он вписался в существующую. В парадигме бинарных оппозиций нужна, собственно, оппозиция – для идентификации. Многие люди высказались по этому поводу – но не звучало ничего нового. Стратегия «одинокого героя», как представляется, не оправдывает себя в постфордистской реальности.

Вопрос о том, насколько искусство способно влиять на мир, занимает умы людей не одно столетие. Принципиальные изменения – это не отдельные случаи проявления человеческой свободы и духа (безусловно, важные), а скорее – системный сдвиг, не декларация искусства как политического оружия, например, а создание пространства свободы без навязывания ритмов, штампов, конвенций, в котором можно было – с учетом новых условий – «достроить» себя до этой новой реальности. Подобной целью («изобретением» новых форм социальных отношений) задавался еще русский исторический авангард начала ХХ в., называя это «жизнестроительством»; сейчас же художники сосредоточены, в основном, на вопросах социальной ответственности.

Если проводить аналогию, то социальный проект больше не воспринимается как некий механизм, который можно «выстроить» согласно разумному замыслу, а скорее как организм, обладающий собственной логикой бытия (социальной материи).

**Философские основы социальной скульптуры Й. Бойса в парадигме социального искусства**

Художники всегда стремились формировать именно такие пространства, в которых можно было бы выйти и за пределы биологической необходимости, и за пределы существующих социальных конвенций властного мейнстрима. Искусство всегда находило способ уйти из зоны влияния биополитиков, капитала, культурной индустрии – превратившись в концепцию, «переехав» в режим новых медиа, спрятавшись «андэ» «граунд», «разматериализовавшись» в «public art» (одним из основных исследователей социально ангажированного искусства и «эстетики участия» является К. Бишоп). Именно «public art» можно обозначить как новый формат, современный виток «ускользания» искусства от заданных ритмов властных институций.

В public art нет результата, если не считать результатом перформатирование поля, получение нового опыта, выявление невидимых до этого участниками действа социальных структур с помощью искусства. Художника здесь нужно мыслить как силу, направленную против «конвенционального», как проводник новой реальности. Однако формирует эту реальность не художник. Он не модернист, создатель миров. Он свободен от прагматического интереса. Он наблюдает, как Мир творится и изменяется сам по себе, и стремится сформировать такие пространства, в которых человек смог бы ощутить свою свободу и нащупать свой собственный ритм.

Стратегию трансформации социума «вынашивал» немецкий художник Й. Бойс, не преодолевший еще модернистское посыл «жизнестроительства» согласно разумному замыслу, сознательной воле творца. Однако, хоть модернизм у Бойса до конца преодолен не был, его интеграционная евразийская идея оказалась чрезвычайно актуальной и повлияла на множество других художников.

Объясняя смысл своего перформанса, посвященного Джону Диллинджеру, гангстеру 1930-x гг. Бойс замечал: «Художник и преступник – попутчики, ибо оба обладают диким неуправляемым творческим началом. Оба аморальны и движимы лишь импульсом стремления к свободе». Теза эта может быть оспорена на многих уровнях и не должна звучать в отрыве от контекста, однако Бойс здесь четко высказал, а в своем перформансе осветил отношения радикального художника-антиконвенционалиста и господствующего режима власти. В своем перформансе Бойс, изображая Диллинджера, как бы совершил преступление (переступил через конвенцию), как бы убегал от ФБР, как бы был застрелен, как бы лежал в снегу убитый, т.е. находился в модусе условно-предположительном – в котором всегда находится альтернативный миф по отношению к доминирующему.

Рассуждая на ту же тему, М. Фуко написал целый труд, посвященный формированию субъекта, способного критически осмыслять то дискурсивное пространство (пространства), в которых он находится, – «Герменевтика субъекта». Фуко рассуждал, в частности, о «заданности» дискурсивного пространства, а также о различии между обладанием смысловым отношением и его объяснением в контексте модификации сущего и заботы о себе [8]. С помощью тех инструментов, которые готовы предоставить ему некоторые практики современного искусства, субъект восприятия способен выстраивать альтернативы имеющимся дискурсивным пространствам – это «измерение» искусства актуализировал Й. Бойс.

Бойс понимал, что любой миф интерсубъетивен, он существует, как фактор бытия, пока существуют его последователи, которые принимают этот фактор во внимание, выстраивая свое поведение. В этой интерсубъективности Бойс стремился выявить новый модус, с чем и связано появление его «социальной скульптуры». Бойс стремился сделать политическое и социальное частью своего искусства, своим материалом, изменить реальность дискурсивного поля послевоенного общества (концептуализированная, управляемая реальность – это и есть миф). Бойс первым позиционировал себя как «шамана», выстраивающего автономные от пространства властных инстанций альтернативной среды кооперации. «Эта самая современная художественная практика – социальная скульптура или социальная архитектура – может принести плоды, только если каждое живое существо станет творцом, скульптором или архитектором общественного организма», – полагал Бойс, который хотел видеть общество не в виде иерархичной пирамиды власти, инкорпорированной в антропологических практиках, по Фуко, а скорее в поле «множества», по Вирно, – активном социальном и политическом субъекте, обладающем имманентной демократичностью. Повторим, что существование этого субъекта основано на том, что с развитием технологий труд становится нематериальным и требует реализации креативного потенциала человека, поиска инновационных форм жизни и разнообразия опыта, и в этой среде формируется новый режим человечества и человеческого.

**Синтопический коллаж И. Захарова-Росса как катализатор новых социальных отношений**

Продолжатель идей Бойса, выходец из СССР, ныне гражданин Германии, современный художник Игорь Захаров-Росс – синтопист, создающий такие пространства и среды, которые призваны инициировать новые когнитивные и креативные процессы, новые форматы взаимоотношений между людьми. Он делает это не в рамках очагового сопротивления власти, вступая с ней в оппозиционные отношения. Скорее он выявляет «невидимое», вернее, невидимое для мейнстрима, те структуры, которые скрыты от нас из-за стереотипов и «автоматизма мышления». Он создает условия свободы проявления «жизненного потока» этого мира в тысячах его модификаций, от гистологического до космогонического. Захаров-Росс стремится заново открывать и выводить в своих работах координаты «человеческого», стремясь их «расширить» и выйти за пределы эгоцентрической позиции. Его интересует вопрос, что такое мир, мир в нас и вокруг нас, что это за громадное предприятие, называемое действительностью, и как соотнести его с координатами человеческого? И возможно ли выйти из этих координат, обратившись к природе по ту сторону культуры и социальной ангажированности?

Поиск ответов на эти вопросы приводит его к формированию концепции «синтопии».

Синтопия Захарова-Росса – это художественная стратегия, основанная на налаживании связи между различными, зачастую внешне несхожими или конфликтующими полями/дискурсами/общественными стратами и т.д. «Синтопию» Игоря Захарова-Росса можно рассматривать и как междисциплинарный подход, своего рода новую модель синтеза художественных и антропологических практик, и как способ повышения эстетической осведомленности в парадигме разрушения границ между искусством и не-искусством, восходящей еще к авангардистам начала ХХ века.

Когда в 1978 г. Захаров-Росс был вынужден покинуть СССР по настоянию властей, он получил визу в Израиль, оттуда переехал в Германию где и встретил своего единомышленника – ученого, нейрофизиолога, специалиста в недавно возникшей области нейроэстетики, профессора Эрнста Пеппеля, который разрабатывал концепцию синтопии применительно к науке о мозге. Изначально понятие синтопии означало топографическое отношение органа к соседним анатомическим образованиям и употреблялось преимущественно в литературе, посвященной медицине; Пеппель с помощью этого понятия исследовал процессы восприятия и творчества. Познакомившись с работой Пеппеля, Захаров-Росс решил применить эту стратегию в сфере искусства.

Постепенно формировалась его концепция «пространственного», или «синтопического» коллажа.

Коллаж – форма изначально исключающая иерархию и выступающая против тоталитарного мышления, ранжирующего на «свое/чужое», «правильное/неправильное», «истинное/ложное», эта форма исключает логику бинарных оппозиций, утверждает вместо принципа «или-или» логику «и-и». Части коллажа комбинируются друг с другом, постоянно развиваясь и обогащая как отдельные планы конструкции, так и целое новыми смыслами. К примеру, проект 2000 г. «Sapiens/sapiens» был посвящен как раз теме «налаживания связей».

Первая часть проекта проходила в «эпицентре» политической жизни, в Женеве, во Дворце наций, в то время, когда там происходила встреча Комиссии ООН по правам человека. Художник продемонстрировал коллаж, состоящий из различных фрагментов, включая портреты основных действующих лиц новейшей истории (И. Ганди, Н. Тиручелвам, Л. Щипцова, С. Милошевич и т.д.), основные моменты недавних политических событий (стрельба на площади Небесного Согласия, период перестройки в России, документы, связанные с политическими репрессиями), а также документы, посвященные проблеме прав человека. Вторая часть проекта состоялась в Кельне – как ответ на текущую сложную политическую ситуацию, полную «рычагов давления», «мистификаций», «интересов», которой художник противопоставил живую ткань человеческих отношений. Она представляла собой строительство большой синтопической скульптуры – сруба из уральской сосны при участии удмуртов, русских, немцев, французов, палестинцев, индусов и израильтян. Сруб был пристроен к зданию Симультанхалле рядом с Музеем Людвига. Позже сруб был перемещен в университет имени Георга Симона Ома, где это пространство, связанное с Россией, символизировало идею синтопии, находясь в очаге формирования культурных, социальных и иных связей, каким и является университет.

Одним из наиболее интересных синтопических проектов Захарова-Росса является «LINIE-ЛИНИЯ» (2001). Захаров-Росс в этом проекте стремился восстановить прочную, активную и жизнеспособную духовную, культурную и творческую связь между Германией и Россией. Проект объединил два города: Калининград и Регенсбург. Захаров-Росс при поддержке Музея «восточно-германская галерея Регенсбург» инициировал передачу в дар Калининградской художественной галерее (музею современного искусства) художественные произведения 32 немецких художников – для восстановления культурных связей с соседним государством.

Захаров-Росс не хотел, чтобы исчезла память о старом Кенигсберге, о страданиях немецкого и русского населения во время войны. Он подготовил видеоинсталляцию, в которой фигурировало большое количество немецких и советских архивных материалов. В 2001 г. в Калининграде состоялась совместная выставка произведений этих 32 художников и 33-го – Захарова-Росса, с его синтопическом коллажем. Необходимость осмысления опыта прошлого и выстраивания совместного будущего – те интенции, которые стали «движителями» этого проекта. Произведение художников легли в основу коллекции музея.

Интенция синтопического искусства Захарова-Росса – это, как и у Бойса, ментальная трансформация общества: налаживание связей, создание новых пространств и форматов социальных отношений: на уровне стран, народов, культур, социальных групп. В качестве примера можно привести недавний проект художника «My Neighborhood», состоявшийся в 2017 г. в немецком городе Бонн. В здании Музея женщин Захарову-Россу и другим участникам проекта удалось сформировать дискурсивное созидательное пространство, отвечающее актуальной ситуации в сегодняшней Германии – новой «большой» волне миграции и той социальной напряженности, которую она вызвала. В «My Neighborhood» был актуализирован «диалог» между жителями города, эмигрантами и гостями музея. Основными «действующими лицами» проекта стали женщины-эмигрантки из разных стран, преимущественно из Африки и Ближнего Востока. Им сложно интегрироваться в существующие социальные структуры. С помощью технологии Arduino они получили возможность «взаимодействовать» с пространством города и его жителями, рассказывая им свою личную историю, делясь с другими людьми своей «персональной мифологией». Выглядело это как своеобразные «карты», прикрепленные к стенам музейного пространства: прикоснувшись к такой карте, зритель мог услышать речь участниц проекта – и на немецком, и на их родном языке, их комментарии, пение, смех.

Помимо этого, в проекте использовались элементы личной мифологии участниц, значимые для них вещи, фотографии, видеозаписи. Зрители могли вступать с ними в диалог (и опосредованно, слушая в наушниках их голоса и разглядывая, например, фотографии, и напрямую). Культурной площадке музея в этом проекте придавался новый культурный смысл, музей выступал как катализатор новых социальных отношений. Таким образом, по сути, речь шла о создании свободного публичного пространства, в котором не действовали бы конвенциальные «публичные законы».

**Заключение**

Таким образом, на бартовский вопрос «Как жить вместе?» И. Захаров-Росс дает такой ответ: «Нужно жить в свободе и творить в свободе». «Биополитике» по версии М. Фуко он противопоставляет синтопию – зримые образы посредничества, визуализацию «идиорритмии» Р. Барта и «виртуозного множества» П. Вирно, развивая идеи «социальной скульптуры», заложенные Й. Бойсом, и способствуя реализации концепции «креативного общества» (через экстраполяцию соответствующего опыта в инсталляциях-коллажах). Проанализированный материал позволил нам сделать следующие выводы: в практиках социального искусства процесс генерирования и восприятия смыслов зависит преимущественно от активности реципиента, которого художник не просто вовлекает в свое «произведение», а наделяет статусом со-творца; с этим приходит не только восприятие искусства как «деятельности», но и новое понимание своей социальной ответственности. Во многом это связано со спецификой постфордизма: современное общество характеризуется, с одной стороны, экспоненциальным ростом населения, а с другой стороны – стремительной перестройкой экономических отношений. при существующих темпах роста автоматизации производства многие отрасли экономики быстро освобождаются от неэффективного по сравнению с машиной человеческого труда, что порождает проблему, известную в литературе и публицистике как «проблема лишних людей». Кризис может быть преодолен через актуализацию роли и значения человеческого креативного фактора, активизацию потенциала человека и его безграничных возможностей – в рамках, среди прочего, заданной Й. Бойсом парадигмы «социальной скульптуры» (открытой преобразованию). Последователь Й. Бойса отказывается от термина «скульптура» и обращается к понятию «коллаж». В рамках синтопического коллажа происходит взаимодействие, свободный обмен идеями, конструируются новые связи, дополняющиеся новыми отношениями, ощущается наглядно и аккумулируется в опыте актуализация и объедение творческого человеческого потенциала, возможные при смещении модуса человека на проактивность и креативность. Огромное значение имеет элемент процессуальности, обращение к различным медиа и переосмысление «художественного жеста» как социального.

**Список литературы**

1. Барт Р. Как жить вместе: романтические симуляции некоторых пространств повседневности. М.: Ад Маргинем. 2016.
2. Берсенева Т.П. Синергия и синергетика: категория исихазма и современная наука // Вестник Тоимского государственного университета. 2013. № 369.
3. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства [Электронный ресурс] / Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: http://lib.ru/FILOSOF/BODRIJAR/silent.txt, свободный. Дата обращения: 12.05.2018.
4. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем. 2015.
5. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М.: АСТ, Ермак. 2005.
6. Современные методологии управления производством [Электронный ресурс] / «Хабрахабр» — крупнейший в Европе ресурс для IT-специалистов». – Режим доступа: https://habrahabr.ru/post/234687/, свободный. Дата обращения: 12.05.2018.
7. Флиер А.Я. Миф как универсальный контекст интерпретации культуры // Обсерватория культуры. Т.14, №6, 2017. С. 724.
8. Фуко М. Герменевтика субъекта. СПб., 2007. С. 677.