

УДК 7.036

Снежана Олеговна Сиренко, Юлия Сергеевна Замараева

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

yzamaraeva@sfu-kras.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1299-6741>

Партиципаторные практики современного искусства (на материале анализа художественных произведений Тихару Сиоты)

Аннотация. В данной статье раскрыто концептуальное содержание понятия «партиципаторные практики» и представлены результаты анализа избранных произведений современной японской художницы Тихару Сиоты, известной созданием масштабных инсталляций и перформансов, а также художественных картин и скульптурных произведений. Основным материалом художницы – шерстяные нитки, основной принцип построения произведения – модульный. Художницу нередко сравнивают с пауком – из ниток чёрного, белого и красного цветов она выплетает огромные паутины-лабиринты, в которые часто бывают вплетены от одного до множества однородных предметов: стульев, платьев, ботинок, ключей, листков бумаги и так далее. Авторами статьи предложена классификация работ, на основании которой структурируется достаточно объёмное творчество художницы: по принципу использования нитей, по цвету нитей, по типу используемых предметов, по теме, по способу взаимодействия зрителя с произведением.

Ключевые слова: партиципаторные практики, инсталляция, современное японское искусство, Тихару Сиота.

Snezhana O. Sirenko, Yulia S. Zamaraeva

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

Participatory practices of contemporary art (based on the analysis of works of art by Chiharu Shiota)

Abstract. This article reveals the conceptual content of the concept of “participatory practices” and presents the results of an analysis of selected works by contemporary Japanese artist Chiharu Shiota, known for creating large-scale installations and performances, as well as art paintings and sculptures. The main material of the artist is woolen threads, the main principle of the construction of the work is modular. The artist is often compared to a spider – from threads of black, white and red colors she spins huge labyrinth webs, into which from one to

many homogeneous objects are often woven: chairs, dresses, shoes, keys, pieces of paper and so on. The authors of the article proposed a classification of works, on the basis of which a rather voluminous work of the artist is structured: by the principle of using threads, by the color of the threads, by the type of objects used, by topic, by the way the viewer interacts with the work.

Key words: participatory practices, installation, contemporary Japanese art, Chiharu Shiota.

Введение. Понятие «партиципация» в гуманитарных науках.

Термин «партиципация» происходит от английского слова participation – «участие», «сопричастность» и используется в широком спектре наук – философии, психологии, антропологии, политике, социологии и т.д. Общим определением термина позволительно назвать как «возможность быть частью чего-то».

В широкий обиход термин «партиципация» вошёл в 2005 году, когда американский бизнесмен Скотт Макнили, будучи главой компании по компьютерным технологиям Sun Microsystems, написал в статье «Financial Times» фразу «Добро пожаловать в век сопричастности!» (“Welcome to Participation Age!”). В этом высказывании ёмко заключено наблюдение Макнили о новом культурном феномене того времени: участии потребителей в создании товара. Век сопричастности, или век партиципации, характеризуется набирающим популярность трендом подключать покупателей к производству продукции компании. Потребителей же теперь интересует не столько сам товар, а сколько опыт, который можно от него получить (Almenberg, 2010).

Искусство в век партиципации претерпевает изменения: появляется всё больше работ, требующих большей вовлечённости зрителя, а не пассивного наблюдения. Считается, что будущее искусства принадлежит тем художникам, способным организовать креативные способности многих людей и направить эти способности на кооперативное создание произведений (Almenberg, 2010). В искусствоведении под термином «партиципация» или «партиципаторное искусство» понимается подход в искусстве, который предполагает коллективное и коммуникативное творчество, то есть, вовлечённость зрителя в процесс создания произведения.

Вопросом партиципаторных практик – по-другому, «искусстве участия» – занимались теоретики искусства Николя Буррио и Клер Бишоп. Роман Осминкин в статье «Партиципаторное искусство: от “эстетики взаимодействия” к постпартиципаторному искусству» даёт краткий обзор теорий каждого из авторов. Николя Буррио дематериализирует произведение искусства из материального объекта в процесс и, отделяя его от капиталистического контекста, переносит его в сферу естественных

отношений между людьми. Чтобы сделать последнее возможным, Буррио рекомендует художникам забыть о производстве объектов и сфокусироваться на создании способов жизни и моделей взаимодействия. По Буррио, одной из главных техник современных художников искусства партиципации должен стать «оперативный реализм» как выполнение рабочих действий в «сложившейся производственно-обменной среде, связанная с включением в уже сложившуюся систему социальных связей или же их воссозданием» (Осминкин, 2016). С другой стороны, Клер Бишоп разграничивает понятия «интерактивность» и «парципаторность». В первом случае зритель делает то, что художник ожидает от него (например, если в произведении искусства используются гаджеты, то от зрителя требуется нажимать на определённые кнопки; зритель что-то пробует на ощупь, на вкус и т.д.). В таком случае действия зрителя предсказуемы. Партиципаторность же подразумевает, что зритель действительно участвует в создании произведения искусства: «Произведение создают несколько человек, каждый из которых также является медиумом, средством внутри этой работы».

Антон Вальковский, объединяя понятия Буррио и Бишоп, добавляет к ним фактор социальности, культуры соучастия: «Партиципаторные художественные практики – это такие художественные практики актуального искусства, (1) которые основаны на коллективном действии и в которых реципиенты совместно активно вовлечены в процесс создания и реализации художественного произведения, в конструирование художественной ситуации. Они фактически становятся не просто потребителями, но производителями – сотворцами произведения искусства и его медиумом, (2) и в которых формируется социальная общность и особый характер интересубъективных взаимоотношений, основанных на установлении солидарности, взаимопонимании на базе эмпатии, заботе и ответственности за Другого». Выводя в своём исследовании термин «культура соучастия», А.В. Вальковский имеет в виду, что искусство последних лет, созданное в парадигме практик взаимодействия, занимается социальным конструированием и помогает создавать новые общественные пространства (Вальковский, 2017).

Представленное в виде любых медиа – фотографии, инсталляции, перформанса, видео, текста или звука – партиципаторное искусство даёт возможность зрителю использовать свои творческие способности здесь и сейчас, что во многом приравнивает его к художнику, использующему свою креативность для создания места и момента, где зритель может творить. Партиципаторное искусство стремится раскрыть креативность в каждом участнике. Таким образом, партиципаторное искусство – это особое течение,

которое кардинально пересматривает роль зрителя, возводя его практически на один пьедестал с художником.

В партиципаторных практиках содержится идея контакта, коммуникации, сотрудничества, взаимодействия, выстраивания нового социального качества и социальных отношений в художественных проектах (Бала, 2018). Современные художественные практики становятся посредниками (медиумами) *в производстве взаимоотношений* между людьми, позволяют налаживать взаимодействие между ними (Буррио, 2016).

Обсуждение

Основные тенденции партиципаторного искусства.

Партиципаторное искусство уходит корнями в постановки футуристов и дадаистов начала двадцатого века, которые были призваны провоцировать публику, вызывать бурную реакцию или даже провоцировать скандал (Participatory Art: <https://www.hisour.com/participatory-art-22711/>).

Зарождение партиципаторного искусства произошло в манифестах футуристов. Итальянский художник-футуризм Арденго Соффичи писал, что «зритель должен жить в центре изображённого действия». Многие для своих постановок футуристы брали из представлений театра-варьете, так как считалось, что именно варьете подталкивал зрителей к соучастию. «При таком сотрудничестве публики с фантазией актёров действие происходит одновременно на сцене, в ложах и в партере», – говорилось в футуристическом манифесте.

Венгерский художник-авангардист Ласло Мохой-Надь в своём эссе 1924 года «Театр, цирк, варьете» писал: «Пора начать заниматься сценической деятельностью того рода, что не даст массам и дальше оставаться немymi зрителями, что позволит им слиться с действием на сцене» (Голдберг, 2013).

В конце 1950-х годов художник Аллан Капроу придумал перформансы, называемые хепенингами, в которых он заставлял участвовать в том числе и зрителей. Французский кинорежиссер и писатель Ги Дебор, основатель ситуационизма, так же болел за партиципаторное искусство, поскольку он хотел свести на нет пассивность позиции зрителя.

Та же тенденция сохраняется и по сей день: современная британская художница Монстр Четвинд полностью полагается на зрителей при создании свои перформансов-переосмыслений знаковых исторических событий. Другая кубинская художница – Таня Бругера – в своей работе о проблемах иммиграции «Surplus Value» просила зрителей

долго стоять в очереди, после чего поделила их случайным образом на две группы: на тех, кто мог участвовать в работе, и на тех, кого заставили пройти тесты на детекторе лжи (Participatory Art: <https://www.hisour.com/participatory-art-22711/>).

Развитие практики партиципаторного искусства также проходило параллельно с развитием программ паблик-арта, многие из которых появлялись в контексте крупномасштабных инициатив по обновлению и регенерации городов. Программы партиципаторного искусства с акцентом на вовлечение и участие общественности могут быть важным элементом как в процессе достижения общественного консенсуса, так и в критике таких инициатив по городскому возрождению. Экономический спад и социально-политические потрясения 1980-х годов в сочетании с отчуждающими эффектами капитализма и его влиянием на общественные структуры привели к растущему осознанию потенциала искусства как средства решения социальных проблем, в частности вопросов социальной интеграции. Под влиянием более ранних форм социально-вовлеченного и активистского искусства в этот период возникло множество общественных организаций и инициатив в области искусства. Использование искусства для решения вопросов, не связанных с искусством, способствовало продолжающимся дебатам о роли искусства и его взаимоотношениях с аудиторией, которые продолжают влиять на обсуждение современного партиципаторного искусства. Партиципаторное искусство поднимает важные вопросы о значении и цели искусства в обществе, о роли художника и зрительском опыте соучастника.

Условия партиципации зрителя можно условно разделить на три категории: относительные (relational), активистские (activist) и противодействующие (antagonistic). Относительным можно назвать такое произведение, в котором зритель участвует добровольно, придя в некоторое место, контекстуально связанное с искусством (например, музей). Примером относительных условий партиципации может служить инсталляция Риркрита Тиравани «Untitled (Free)»: пришедшие в музей зрители наблюдали инсталляцию из полной еды тайских глубоких сковородок для приготовления лапши. Посыл инсталляции был очень прост – художнику хотелось создать ситуацию, в которой зрители оказались бы за одним «кухонным столом», и были бы уже не просто незнакомцами, пришедшими в галерею, а группой людей, которых связал общий приём пищи. Такого рода создают временные и мелкомасштабные дружеские моменты и считаются экспериментами в области межличностных отношений (Kelly, 2014).

Активистское партиципаторное искусство не обязательно должно находиться в типичном для искусства контексте – как правило, площадкой для активистского партиципаторного искусства становятся городские улицы. Цель такого вида

партиципации – привлечь внимание к социальным проблемам и подтолкнуть людей к коллективному поиску их решений: «Результаты исследований подтверждают сильную и положительную связь между совместным искусством и гражданской/политической активностью. Была выявлена потенциальная полезность “искусства для политики”; то есть использование партиципаторного искусства как формы политического выражения и средства, с помощью которого слои общества могут не только выражать себя политически, но и развивать навыки политической грамотности и осознание ценности активной гражданской позиции» (Flinders, 2017).

Участие в активистских партиципаторных практиках так же добровольное, в отличие от противодействующих практик. Объект исследования такого рода партиципация – отношение человека и власти. Зрителю некой фигурой, обладающей большей властью, чем он сам, даются определённые инструкции. Зритель принудительно начинает взаимодействовать с произведением, однако в его силе принять решение бороться с навязанными ему наказаниями (Kelly, 2014).

В современном мире многие художники ожидают публикации отзывов и мнений о своих работах в Интернете. Более того, благодаря новым технологиям художники получили возможность быстрее обмениваться информацией, договариваться о совместной работе и изучать произведения друг друга. За достаточно короткое время мы привыкли к сверхскоростной интерактивности, и партиципаторное искусство, отражающее такое взаимодействие и активное участие, глубоко резонирует с нами. Превращая просмотр искусства в инклюзивный опыт, художник укрепляет наше понимание произведения и, возможно, вдохновляет посетителя тратить немного больше времени на каждую картину или скульптуру (Participatory Art: <https://www.hisour.com/participatory-art-22711/>).

Следовательно, основными тенденциями партиципаторного искусства можно назвать, во-первых, отрицание и неприятие пассивной роли зрителя; во-вторых, поиск ответа на вопросы о роли художника и зрителя, о взаимоотношении общества и искусства, и о природе искусства как такового; в-третьих, наблюдается тренд использования искусства для целей, не имеющих отношения к искусству (активистские партиципаторные практики); и, в-четвёртых, активное использование современных технологий для создания произведения и/или художественного образа.

Современное партиципаторное искусство в Японии.

Один из трендов, который достаточно чётко прослеживается в японском искусстве – это взаимодействие с пространством, погружение зрителя в определённое пространство с целью подтолкнуть его к определённому решению. Этим приёмом часто пользуется

японская художница Яёи Кусاما, живущая в Токио, но часто выставляющаяся в Нью-Йорке. Например, в работе «The Souls of Millions of Light Years Away» она с помощью зеркал и LED-лампочек создаёт кажущееся бесконечным пространство. Оказавшись в нём, зритель испытывает нечто схожее с опытом внетелесных путешествий.

Ещё один пример такого пространства – «Flower Gallery» художницы ОН Акиёси. Эта инсталляция представляет собой галерею с пустыми рамами вместо картин, стены которой выкрашены в ярко-розовый цвет и украшены фантастическими цветами. Однако здесь интересно не только взаимодействие зрителя с пространством, но и эстетика этого пространства. Розовый цвет, плавные линии, скруглённые лепестков и камерность самой галереи, ясно указывает на японскую эстетику «каваии». В работе Инухико Ёмота «Теория каваяи», где анализируется этот термин с лингвистической, социальной и культурной точек зрения, говорится, что «каваии» – это нечто одновременно и ужасно близкое, и милое, и романтическое, и эмоциональное (Ёмота, 2018). Эстетика каваяи свойственна не только предметам искусства, но и повседневным объектам, начиная от резинок для волос и ручек, заканчивая дизайном интерьера.

Все работы ОН Акиёси, которая определяет себя как создательницу «цветущего» искусства, так или иначе выполнены в рамках этой эстетики. Например, ещё одно произведение «Coffin for the Living» представляет собой определённо гроб, выполненный в стиле, считающимся милым, а именно с большим использованием розового цвета, кружев, мягких тканей, красивых лент. Забравшись внутрь, зритель может насладиться просмотром телепередач, чтобы не заскучать.

Обращается к японским традициям и художница Ёко Оно несмотря на то, что уже длительное время живёт в Нью-Йорке. 8 декабря 2019 года она провела в Токио перформанс «Токио Wish Tree», в ходе которого зрителям было предложено написать свои желания на бумажках и повесить их на ветки цветущего красным клёна. Идея этого перформанса восходит корнями к обычаям японского храма синто, рядом с которым обычно стоят деревья, полностью увешанные бумажками с желаниями прихожан. В этом перформансе, несмотря на то что зритель обладает большей свободой, чем при взаимодействии с пространством, его действия, всё же, ограничены инструкцией: написать желание и прикрепить его к ветке дерева.

По схожей формуле создана ещё одна коллективная инсталляция Ёко Оно – «My Mommy is Beautiful». Зрителям предлагается написать несколько слов о своей маме на листочках бумаги и прикрепить их к стене. Некоторые люди прикрепляли фотографии, а надписи не ограничивались лишь английским языком несмотря на то, что инсталляция

находится в Вашингтоне. Об этой инсталляции говорят, что она представляет собой огромное облако мыслей самых разных людей о том, что такое семья.

Инструменты, которыми пользуются японские художники, не ограничиваются лишь бумагой и ручкой или холстом с кистями. «TeamLab» – это междисциплинарная группа художников, созданная в 2001 году в Токио (Япония). Представители группы (художники, программисты, инженеры, аниматоры компьютерной графики, математики и архитекторы) называют себя «Ультра-технологами». Цель группы «TeamLab» – исследовать взаимоотношения между человеком и миром с помощью искусства. Однако искусство это создаётся с учётом последних технических достижений. Большинство работ teamLab – это пространства, похожие по своему воздействию на пространства Яёи Кусамы. Но есть у них и произведения, требующие большего участия зрителя. Например, в аттракционе «Нарисованный аквариум» (お絵かき水族館) зрителям предлагается раскрасить изображение рыбы, после чего это изображение сканируется, и рыба появляется на экране-аквариуме. Эту рыбу можно кормить, а также, если нажать на неё два раза, то она отплывёт в сторону – другими словами, свою рыбу можно ещё и пугать. В этой работе мы видим не только взаимодействие произведения и зрителя, где зритель становится создателем произведения, но и использование компьютерных технологий, что нередко свойственно японскому искусству.

Ещё одно течение, которое можно выделить в рамках партиципаторного искусства – это эко-арт. Одноимённая статья искусствоведа Марии Радукану коротко освещает это направление и его проявление в работах современных японских художников. Появление этого течения автор обосновывает желанием художников адресовать проблемы изменения климата и других экологических проблем, используя в своих работах природные и перерабатываемые материалы – камень, дерево, металл. Основная цель таких работ – побудить зрителя что-то предпринять для спасения планеты. Автор рассматривает работы нескольких японских художников – Мии Андо, Минэо Мидзуно, Хидэо Кумаки, Тихару Сиоты и Исаны Ямада. Во многих отношениях произведения японских эко-художников становятся местом медитации для зрителя, местом, где зритель может восстановить отношения между собой и природой. Нередко для японского эко-арта свойственен анимизм – т.е. надделение неодушевлённых предметами свойствами предмета одушевлённого. Также автор обращается к традиционному японскому «природному искусству» – японским садам в стиле «дзэн», которые представляют собой целую вселенную, но в человеческом масштабе.

Наконец, ещё одна художница, которая работает с пространством, создавая в нём масштабные инсталляции из нитей – это Тихару Сиота. Одна из её самых знаменитых

инсталляций – это «The Key in the Hand», представленная в 2015 года на Венецианской Биеннале. Инсталляция состояла из пожертвованных художнице 180000 ключей, связанных между собой 400 километрами красной нити. В отличие от многих работ, представленных на той Биеннале, инсталляция Тихару Сиоты не несла в себе политического подтекста, а исследовала человеческую чувствительность, уязвимость, загадку человеческих душ и эмоций. Работы способствует погружению зрителя в свои воспоминания. В этой же работе мы видим отношение художницы к повседневным предметам – они одушевлены и являются носителями человеческой памяти.

Обобщая всё вышесказанное, можно предположить, что для Японии в меньшей степени характерно активистские партиципаторные практики, наблюдается большое количество относительных, relational, произведений. Многие художники пользуются руками зрителей для создания самого произведения и/или его художественного образа, но при этом групповых взаимодействий практически нет – находясь в группе других зрителей, человек, всё же, действует в одиночку. Кроме того, заметно преобладание произведений, представляющих собой масштабные пространства, которые как бы «заглатывают» зрителя, делая его частью художественного образа. В таком случае можно говорить об противоборствующих партиципаторных практиках, однако инструкции зрителю диктует не какое-то вышестоящее лицо, а само пространство, и зритель вправе решать, отдаться ли этому пространству, одновременно обратив взор внутрь себя, или же не вступать с пространством ни в какие взаимоотношения.

Характеристика художественного творчества Тихару Сиоты.

Краткая биография Тихару Сиоты. Тихару Сиота родилась в Японии, в городе Осака в 1972 г. В период 1992-1996 гг. художница изучала живопись в университете Сэйка в городе Киото. Первой её стажировкой была стажировка в Художественной школе в Канберре в 1994 г., и сразу после окончания университета она переехала в Германию. В Германии Тихару Сиота два года обучалась в Высшей школе изобразительных искусств в Брауншвейге, после этого – в Берлинском университете искусств. Её наставницами были Марина Абрамович и Ребекка Хорн, влияние которых заметно в работах художницы о теле и его опыте в пространстве (Ландихова, 2011). Хотя в настоящее время художница живёт в Берлине, в её работах проявляются следы японского наследия.

Список выставок, в которых Тихару Сиота участвовала, довольно внушительный. Среди особо значимых можно выделить выставки в Ludwig-Forum в Ахене, House of World Cultures в Берлине и Queensland Art Museum в Нью-Йорке, а также – участие в Триеннале современного искусства в Иокогаме и в 56-ой Венецианской Биеннале.

Участие в таких крупномасштабных проектах способствовали продвижению художницы и её международному призванию. Её работы и персональные выставки можно найти в музеях по всему миру: Mori Art Museum, Токио (2019); Gropius Bau, Берлин (2019); Art Gallery of South Australia, Аделаида (2018); Yorkshire Sculpture Park, Великобритания (2018); Power Station of Art, Шанхай (2017). В 2020 году Тихара Сиоту стала преподавателем в Университете искусств Тама и получила 61-ю премию Mainichi Geijutsu-sho., ежегодно присуждаемую заслуженным деятелям японского искусства.

Работы Тихару Сиоты входят в ряд публичных и частных коллекций, среди которых 21st Century Museum of Contemporary Art, Канадзава; Art Gallery of South Australia, Аделаида; Detached, Хобарт; Museum für Neue Kunst Freiburg, Германия; Ömer Кос, Стамбул; Centre PasquArt, Швейцария.

Результаты. Классификация работ Тихару Сиоты.

В первую очередь, Тихару Сиота известна своими масштабными инсталляциями, однако среди её работ присутствуют, в том числе, перформансы, картины и скульптуры. Основной материал художницы – шерстяные нитки, основной принцип построения произведения – модульный. Художницу нередко сравнивают с пауком – из ниток чёрного, белого и красного цветов она выплетает огромные паутины-лабиринты, в которые часто бывают вплетены от одного до множества однородных предметов: стульев, платьев, ботинок, ключей, листков бумаги и так далее.

«Тихару Сиота наиболее известна своими сложными и крупномасштабными инсталляциями, в которых исследуются сложные взаимоотношения между телом и разумом. Она отображает неуловимые ощущения и воспоминания, сплетая материальные объекты – одежду, музыкальные инструменты, мебель, письма и даже сожженное пианино – в обширные запутанные сети, созданные из сотен метров тонкой нити. Фиксируя объекты таким образом, художница создает потустороннюю среду с уникальной атмосферой, вдохновляющей на размышления о прошлом и на мечты о будущем» (Chiharu Shiota's Biography: <https://annaschwartzgallery.com/artist/chiharu-shiota>).

Большинство произведений Тихару Сиоты можно условно классифицировать по пяти признакам: по принципу использования нитей, по цвету нитей, по типу используемых предметов, по теме, по способу взаимодействия зрителя с произведением.

Работы Тихару Сиоты по принципу использования нитей.

В большинстве своих работ Тихару использует нити в качестве инструмента художественной выразительности. Художница обычно не рисует эскизов для своих

«паути», а плетёт их на месте, пока не почувствует, что работа закончена: «Я могу создавать неограниченные пространства, которые, как мне кажется, постепенно расширяются во вселенную. Когда я больше не могу увидеть, где начинается или заканчивается нить, я считаю произведение законченным» (The thread of relationships: Chiharu Shiota at the Melbourne Arts Festival: <http://artradarjournal.com/2016/10/11/chiharu-shiota-at-the-melbourne-arts-festival-in-pictures/>).

Тихару Сиота пришла к такой технике незадолго после окончания университета. В интервью для журнала «Art Radar» она рассказала, что перешла на паутины из нитей после того, как поняла, что рисунок – слишком плоская для неё техника, не позволяющая создавать бесконечные пространства и, соответственно, добиваться максимальной выразительности.

Разумеется, для каждой из нитей у художницы есть своё собственное значение: «Для меня нити – это нечто, очерчивающие либо личное, либо всеобщее пространство. Черные нити относятся к более универсальному, всеобъемлющему пространству – например, ночному небу или вселенной – и в моих работах черный цвет предполагает универсальные истины и идеи, которые больше склоняются к абстрактному. С другой стороны, красный цвет, связанный с кровью, обозначает происхождение, физиологический путь, с помощью которого мы изучаем нашу родословную, и, в более широком смысле, все взаимосвязи внутри общества».

И всё же, несмотря на важность нити как инструмента для художницы, существует некоторое количество исключений, из чего следует, что все работы художницы можно поделить на три группы: произведения с использованием нитей; произведения, в которых используется инструмент, напоминающий нить; произведения без использования нитей.

К первой группе относится подавляющее большинство произведений художницы. Из последних можно назвать «Navigating the Unknown» (König London, Англия, 2020), «The Language of God» (Gwangju Biennale, Южная Корея, 2020) и «Where Are We Going?» (Fondazione Merz, Италия, 2020). В первой и третьей работах художница использует металлические каркасы для создания предметов, напоминающих плывущие куда-то лодки; во втором же используются страницы из Библии. И лодки, и страницы вплетены в большие пространства – «паутину» – из чёрных или белых нитей. Именно по такому принципу (предмет, дублирующийся несколько раз, плюс «паутина») и создаётся основная часть произведений художницы.

В произведениях второй группы нити не используются – вместо них в качестве связующего инструмента выступают материалы, напоминающие нити. В качестве альтернативы нитям художница использует металлическую проволоку («Relationality»),

2018; The Wanås Foundation - Wanås Konst, Швеция), электрические кабели («Connected to Life», 2010; Poznan, Польша) и пластиковые трубки («Dialogue with Absence», 2010; Christophe Gaillard Pop-up Gallery, Германия). Несмотря на то, что в этих произведениях используются инструменты нетипичные для Тихару Сиоты, все они выполняют ту же функцию, что и шерстяные нити в других работах: проволока, кабели и трубы соединяют, сплетают, связывают. Подтверждение тому – работа 2009 года «Dialogue with Absence» (Kenji Taki Gallery, Япония). В ней мы видим композицию, схожую с «Dialogue with Absence», созданным годом позже. Однако в более ранней версии вместо пластиковых трубок с красной жидкостью были использованы красные шерстяные нити, тянущиеся от белого платья в пустоту, и переплетающиеся на потолке.

К третьей группе – произведениям без нитей – относятся, в основном, скульптурные и графические работы художницы. Тем не менее, даже в них прослеживается почерк художницы, явственно видимый в инсталляциях и перформансах. К примеру, скульптура «In the Hand» (Art Gallery of South Australia, Австралия, 2018) целиком сделана из меди и бронзы, и всё же, объект, который держат бронзовые руки, напоминает собой паутину нитей. Другой пример – рисунки Тихару Сиоты. Они состоят из множества линий, как будто спутанных между собой и напоминающих, скорее, клубок шерстяных линий.

В настоящем исследовании нас, в первую очередь, интересуют инсталляции Тихару Сиоты. В инсталляциях же – по крайней мере, в их подавляющем большинстве – всегда используются нити или материалы с аналогичной функцией, поэтому в дальнейшем мы будем сосредотачиваться именно на такого рода произведениях.

Работы Тихару Сиоты по цвету нитей.

В своих инсталляциях Тихару Сиота ограничивается тремя цветами: чёрным, белым и красным. Другими словами, художница пользуется простыми или, как их определил Мишель Пастуро, «основными» цветами. Люди пользовались этими тремя цветами ещё со времён позднего палеолита – уже тогда в наскальных росписях появились рисунки красного, охрового, чёрного и совсем немного белого цветов. За всё время использования, чёрный, красный и белый обросли множеством значений. Например, в Средневековье чёрный и красный цвет воспринимались как антагонисты белого. Красный олицетворял ткань окрашенный, белый – неокрашенную, но незапачканную и первоначально чистую, а чёрный – ткань окрашенную или запачканную (Пастуро, 2015).

Итало-американский кинооператор Витторио Стораро даёт следующую характеристику этим цветам: «Цвет рождения – красный (цвет боли, крови, разрыва с

матерью). Крик рождения означал выход из охраняющего мрака. Видимый свет изначально причиняет боль рождающемуся человеку. Красный – цвет пульсирующей крови, жизни, природы, мужского начала. Энергия желания жить и покинуть царство мрака до рождения – суть этого цвета. Красный – сияющий, агрессивный цвет, цвет жизненной энергии. Все удовольствие и боль жизни соединены в нем и вместе с кровью составляют неизбывное нутро человека».

«Черный цвет означает начало и конец жизни, бессознательное, иррациональное, женское начало, тело, лоно праматери ночи, материю, хаос, бесконечность»; «Белый цвет формируется из всех цветов спектра. Белый цвет сопровождает чувство достижения цели, выход сознания на уровень прозрения, мудрости» (Тарасова, 2016).

Выше мы уже установили, что у художницы своё понимание этих трёх цветов. Чёрные нити, как в работе «The Language of God» (Gwangju Biennale, Южная Корея, 2020) символизируют Вселенную, общее пространство, всеобщую память, нечто абстрактное и универсальное. С другой стороны, чёрный в её работах может символизировать тишину и одиночество – как в работе «In Silence», (Австралия, 2011) – но, опять-таки, в грандиозных масштабах.

С другой стороны, белый в работах Сиоты зачастую связан с чистотой, смертью и перерождением. Второе значение художница позаимствовала из японской культуры: традиционным цветом траурных одежд в Японии является белый. В работе «Beyond Time» (Yorkshire Sculpture Park, Англия; 2018) мы видим синтез этих значений: инсталляция установлена в часовне. Белый цвет нитей в данном случае должен был отображать духовную сущность места, также, как и его чистоту, и коллективную память о свадьбах, рождениях и смертях (Chiharu Shiota: <https://www.studiointernational.com/index.php/chiharu-shiota-beyond-time-review-yorkshire-sculpture-park>). «Butterfly Dream» (The Museum of Kyoto, Япония; 2018) же даже своим названием намекает на перерождение: в инсталляции мы видим десяток людей, «прикованных» к кроватям белоснежными паутинами. Возможно, эти люди чем-то больны и находятся на грани смерти, однако даже в случае трагического финала их ждёт перерождение.

Значение красного также было адаптировано в работах Сиоты из японских традиций. В Японии существует легенда, согласно которой на мизинец каждого человека привязан конец красной нити. Второй же конец нити привязан к мизинцу другого человека, который предназначен первому судьбой. Для этой нити не существует преград вроде времени и расстояния, она никогда не запутается и не порвётся, но расстояние нити сократится, когда двое наконец встретятся. Похожую интерпретацию красной нити мы видим в инсталляциях Тихару Сиоты: красный у неё обозначает физическое тело, кровное

родство, отношения между людьми и связями в обществе. «Обычно эти отношения невидимы для человеческого глаза, но как только мы попытаемся визуализировать их с помощью красной нити, мы сможем наблюдать множество человеческих отношений в целом» (The Key in the Hand by Chiharu Shiota: <https://artjouer.wordpress.com/2015/10/27/the-key-in-the-hand-by-chiharu-shiota/>).

Из чего можно заключить, что три основных цвета – чёрный, красный и белый – для Тихару Сиоты имеют своё собственное значение, которое, тем не менее, несколько переключается либо с распространёнными толкованиями этих цветов, либо – с японской традицией. Чёрный, как и в европейском понимании, у Сиоты обозначает бесконечное общее пространство, также, как и тишину, грусть и одиночество. Белый и красный, хоть и взяты Сиотой из её национальной культуры, тоже несколько переключаются с европейскими толкованиями этих цветов – первый обозначает чистоту, духовность и скорбь, а второй – кровное родство, тело, межличностные взаимоотношения. Следовательно, красный у Сиоты показывает отношение типа «личность и личность», чёрный – «социум и абсолют», а белый – «абсолют».

Работы Тихару Сиоты по типу использования предметов.

Отождествляя нити с отражением собственных чувств, Тихару Сиота вплетает свои переживания и воспоминания в монументальные инсталляции. Художница открыто показывает свои переживания, но не делится ими откровенно, позволяя зрителям погружаться в их собственные воспоминания. Тихару Сиота эмоционально и серьезно относится к своим работам, доказательство чему – использование собственной пуповины в одной из работ. Она использует нити, вплетая в кокон такие большие объекты как больничные койки, огромные свадебные платья и даже саму себя (Baik, 2011).

Из инсталляций Тихару Сиоты за 1999-2020 гг., представленных на её официальном сайте: 25 включают в себя лодки; 25 включают себя мебель, чаще всего – стулья; 20 включают в себя листы бумаги; 20 включают в себя платья; 20 включают в себя кровати; 14 включают в себя старые оконные и дверные рамки; 11 представляют собой дом или интерьер дома; 10 включают в себя обувь; 10 включают в себя музыкальные инструменты, преимущественно – фортепиано; 9 включают в себя старые чемоданы; 4 включают в себя ключи; 4 включают в себя двери; 27 включают в себя другие предметы (ткань, лампы, камни, жёлуди и др.).

За каждым из предметов в творчестве Сиоты стоит собственные значения, о которых она иногда рассказывает в интервью, а иногда – оставляет толкование зрителям. Разумеется, в зависимости от цвета нити несколько меняется значение предмета, но мы на

примере нескольких инсталляций проанализируем значения самых часто используемых объектов.

Первый по частоте использования предмет – это лодки. Примером инсталляции с лодками может служить работа 2017 года «Where are we going?» (Bon Marché Rive Gauche, Париж, Франция), в которой металлические каркасы, напоминающие по своей форме лодки, подвешены к потолку белыми нитями под таким углом, что кажется, будто лодки взлетают в небо. Это идея навеяна детскими воспоминаниями Сиоты: «Когда я была ребенком, во время каникул моя семья ездила на пароме из Осаки в Коти. Там мы провели ночь, а на следующий день мы словно попали в новый мир: мир отдыха и моря» (Chiharu Shiota, 2018).

«Where are we going?» визуализирует конечный вопрос о цели жизненного пути как индивидуального, так и коллективного. Каждый в своей лодке отправляется в путешествие в неизвестном направлении; но наши связи друг с другом дают нам ориентиры.

Лодки также используются в одной из самых знаменитых работ художницы, а именно – «The Key in the Hand», представленной на Венецианской Биеннале 2015 года. Между этими двумя инсталляциями есть два существенных отличия. Во-первых, в «Where are we going?» используются белые нити, а в «The Key in the Hand» – красные. Выше мы уже установили, что белые нити у художницы связаны с духовностью, миром Абсолюта. Можно утверждать, что работа «Where are we going?» хоть изначально и воплощает в себе лишь вопрос, она одновременно даёт неясный, но позитивный ответ: и направленность лодок вверх, и символически чистый цвет нитей говорит о том, что, по мнению художницы, все мы идём к более светлому будущему. С другой стороны, в инсталляции «The Key in the Hand» цвет нитей красный – тем самым подчёркивается межличностная связь людей и их коллективное путешествие по жизни.

Второе отличие этих двух инсталляций – в совмещении предметов. Если «Where are we going?» сосредоточена только на лодках, то в «The Key in the Hand» над лодками подвешено более пятидесяти тысяч ключей, которые были добровольно пожертвованы художнице её аудиторией. Эта инсталляция символизирует обширную сеть памяти – связи между ключами, нитями и лодками представляют собой связи между ассоциированными воспоминаниями, людьми и местами.

«Ключ – это знакомый каждому предмет, обладающий большой ценностью, защищая важных нам людей и места. Они также побуждают нас открывать двери в неизведанные миры. Помня об этом, в своей новой инсталляции я использовала пожертвованные мне ключи, которые наполнены различными воспоминаниями,

накопленными за длительный период ежедневного использования. Когда я создаю работу в пространстве, воспоминания каждого, кто дает мне свои ключи, пересекаются с моими собственными воспоминаниями. Накладывающиеся друг на друга воспоминания, в свою очередь, объединятся с воспоминаниями людей со всего мира, которые приезжают посмотреть Биеннале, давая им возможность по-новому взглянуть на общение и лучше понять чувства друг друга» – объясняет Сиота свою задумку. «Ключи имеют такое большое значение. Если я дам тебе свой ключ, значит, я тебе доверяю. Если я потеряю ключ, значит, я потерял надежду. Если у тебя в руках ключ, у тебя есть шанс» (Key in the Hand: <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-key-in-the-hand/2wJSFJ9xCfj3Jw>).



Рис. 1. «The Key in the Hand» (Japan Pavilion, 56th Venice Biennale, Италия 2015)

Другая часто используемая категория предметов – это мебель. У художниц больше всего работ со стульями и кроватями (во втором случае в инсталляциях нередко принимают участие и живые люди, нанятые художницей). Всегда пустые и опутанные сетью нитей, стулья символизируют человека. Разумеется, человека мы не видим, но сам стул напоминает нам о его присутствии. «Когда я смотрю на стулья, я вижу нечто большее, чем приземленный объект. Для меня стул олицетворяет присутствие человека» – говорит художница в описании к выставке «Between Us», прошедшей в 2020 году в Сеуле. Через подобные инсталляции художница показывает место, которое однажды занимал человек, но которое теперь им покинуто. В инсталляции «Infinity Lines» 2017-го года (SCAD Museum of Art, США) художница использовала антикварные стулья, сплетя их между собой красной нитью. Ещё один пример – одна из самых широко известных работ Тихару Сиоты «In Silence» (Mori Art Museum, Япония), которая включает в себя не только

стулья, но и фортепиано, соединённые метрами и метрами чёрной пряжи, восходящей к потолку галереи. В данной работе мы видим не просто отсутствие когда-то присутствовавшего человека, но и чувствуем эфемерное присутствие звуков музыки, когда-то доносившихся из сожжённого фортепиано.

Помимо стульев и музыкальных инструментов, в работах Тихару Сиоты часто появляются кровати, и значение этого образа разнится от периода в личной жизни художницы – кровати могут обозначать сон, болезнь или смерть. Инсталляция 2017 года «During Sleep» (Heart, Herning Museum of Contemporary Art, Дания), как и другие инсталляции художницы с похожими мотивами, были вдохновлены даосской притчей «Сон бабочки», в которой мужчина мечтает быть бабочкой, но когда он просыпается, он не уверен, является ли он мужчиной, который мечтал быть бабочкой, или бабочкой, мечтающей стать мужчиной. И действительно, само произведение, обвитое большим количеством пряжи, напоминает куколку спящей бабочки. Для художницы сон и сны – важная основа для ощущения реальности и бытия (Bogdan: <https://the-talks.com/interview/chiharu-shiota/>).

Вторая инсталляция, раскрывающая образ кровати в «словаре» Сиоты называется «Sleeping is like Death» (Galerie Daniel Templon, Бельгия, 2016) и представляет собой паутину, сотканная из черных нитей, которая опутывает три больничные койки, и часть пространства между ними. Паутина как бы покидает место, предназначенное ей, вторгаясь в пространство галереи. Во многом образ кровати или больничной койки символичен для художницы – подобные инсталляции создавались в период, когда Сиота боролась с раком груди. Сама же она поясняет, что использует в своих работах кровати, потому что большинство людей рождается и умирает в них. «Жизнь начинается и заканчивается в постели, где все мы сталкиваемся с мечтами, сном, страхом, смертью ...».

Как и ключи, и кровати, чемоданы – ещё одни постоянные спутники людей, хранящие людскую память, а потом активно использующиеся в инсталляциях Тихару Сиоты. «Многие люди несут свою жизнь в чемоданах. Я много путешествую, и сама постоянно перевожу чемоданы с личными вещами из страны в страну» (Chiharu Shiota: <https://tlmagazine.com/chiharu-shiota-interview/>).

Рассмотрим инсталляцию «Accumulation – Searching for the Destination» (New Art Gallery Walsall, Великобритания, 2014). Для этой работы художница использовала более 400 винтажных чемоданов, подвесив их на красные нити к потолку так, что чемоданы слегка поворачивались и сталкивались друг с другом. Такое столкновение художница назвала диалогом, а шум, издаваемый чемоданами, сравнила со звуками лёгких ударов своего чемодана о чемоданы других людей при движении в толпе путешественников.

Красные нити в работе Сиоты соединяют чемодан с отправной точкой каждого индивидуального путешествия. В некотором смысле, для Сиоты, как для художницы, рождённой в Японии, но живущей в Европе, чемоданы и поездки связаны с личной темой иммиграции, вечного поиска своего дома в этом мире, и поиска правильного жизненного пути.

Предметы, которые можно назвать схожими по семантике, и которые вступают в переключку с друг другом в разных работах художницы – это оконные рамы, старые двери и дома из металлических стержней. Последний образ обрёл свою популярность благодаря инсталляции «The Home Within», представленной на Мельбурнском фестивале в 2016 году. Инсталляция состоит из трёх узких домов без дверей – проход, открывающийся с лицевой и задней сторон домов создаёт своеобразную анфиладу квадратных арок. Металлические стержни, из которых состоят дома, по обыкновению художницы обвязаны красными нитями, сами же каркасы представляют собой максимально упрощённый образ дома: квадратное основание и треугольная крыша. Несмотря на то, что дом подразумевает обитателей, все дома Сиоты пустые – в них может находиться разве что мебель, но равно и покинутые столы, и стулья, как и пустота внутри дома, подчёркивают отсутствие лица, которое должно там присутствовать, передают память об обитателе дома. Как и в случае с множеством других работ, для Сиоты образ дома – бесконечно личный. Будучи японкой, она никогда не чувствует себя по-настоящему дома в Европе, но возвращаясь на родину, она так же не чувствует себя там своей – слишком много времени прошло с тех пор, как она переехала. «Прожив долгое время в Берлине, я уже иногда и не знаю, «возвращаюсь» ли я в Японию или просто «еду» туда. Какой бы путь я ни выбрала, на данный момент ни один из путей не вернёт меня домой».

Отсутствие дома и его поиск – ещё одна значимая тема, которое может принимать образ дома в работах Сиоты. Однако «The Home Within», всё-таки, сильно отличается от других домов-произведений художницы: будучи изначально пустыми, дома приглашают зрителей пройти сквозь них, наполнить их собой, сделать их по-настоящему домами. «Наша первая кожа – это человеческая кожа. Одежда – это наша вторая кожа. И разве тогда наша третья кожа не состоит из жилых помещений – стен, дверей и окон, окружающих человеческое тело?». Но название инсталляции намекает, что дом – это не только конструкция, и не только место, где обитают люди, но дома находится в сердце человека, «дом внутри», где бы ты ни находился (Chiharu Shiota: <https://madoken.jp/en/interviews/6224/>).

Близкие по значению предметы – окна и двери – появляются в работах Сиоты относительно нечасто, и обычно инсталляция строится по модульному принципу:

используя множество оконных рам, художница делает из них дом («House of Windows», Германия, 2005) или комнату («Room of Memory», Япония, 2009). Собираясь в пространства, напоминающие место обитания человека, такого рода инсталляции не только подчёркивают человеческое отсутствие, но намного лучше передают основной мотив работ Сиоты – человеческую память. Окна и двери, как и ключи и чемоданы, являются повседневными предметами, свидетельствующими человеческую жизнь и принимающими в ней большое, хоть и не всегда заметное, участие. Наконец, ещё одно значение, которое могут принимать стены, окна и двери в работах Сиоты – это граница между мирами. Причем, слово «граница» можно понимать в самом широком смысле: граница между внутренним миром и внешним («The Home Within» как раз обыгрывает именно это значение: находясь дома из-за своей конструкции не обладают ярко выраженным экстерьером и интерьером, а зритель, благодаря *внешнему* проявлению инсталляции оказывается способен найти дом *внутри* себя), граница между Восточным и Западным Берлином («Inside – Outside», Германия, 2009), граница между жизнью и смертью («Other Side», Towner Gallery, Великобритания, 2013).

Границей, «второй кожей» также являются и платья – ещё один часто появляющийся символ в работах художницы. Иногда огромные, иногда обычного размера, платья олицетворяют границу между внутренним и внешним миром человека. Например, в инсталляции «Reflection of Space and Time» (Palazzo Reale Milano, Италия, 2018), где большое белое платье было подвешено напротив зеркала, мы видим своеобразную рекурсию: внешний мир человека виден внутри зеркала. Эта инсталляция также смешивает в сознании зрителя иллюзорное платье в зеркале и реальное платье в пространстве напротив, поднимая вопрос о зыбкости и реальности границ (Shiota Chiharu: <https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/shiotachiharu/04/index.html>). Не обходится и без постоянного мотива творчества художницы – подчёркнутого отсутствия человека. Мы видим его, как и в предыдущей работе, так и в работе «Seven Dresses» (Stadtgalerie Saarbrücken, Германия, 2015)

К мотиву человеческой памяти нас возвращает другой предмет, регулярно появляющихся в произведениях Сиоты – обувь. Для этих инсталляций, что, в принципе, типично для художницы, она использует обувь, пожертвованную ей зрителями. Поэтому, например, в работе «Over the continents» (Smithsonian Institution Arthur M. Sackler Gallery, США, 2014) можно найти привязанными к обуви записки такого содержания: «Это туфли, которые поднимали мне настроение, когда я работал на небольшом участке земли и выращивал много овощей» или «Когда я отвозил своего отца в больницу, он был в этих туфлях. После того, как попал в больницу, он потерял сознание. Он не проснулся»

(Kutner: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/whats-shoe-japanese-artist-chiharu-shiota-investigates-180952458/>).

Наконец, последний частый элемент работ Сиоты – это листы бумаги. Под «листами бумаги» здесь понимаются разные бумажные предметы: письма («Letters of Thanks», 2013), страницы из Библии («Lost Words», 2017) или других книг («The Crossing», 2018), белые листы бумаги («Beyond Memory», 2019) или ноты («Beyond Time», 2018). Как и остальные символы, листы бумаги меняют своё значение в зависимости от цвета нитей, местоположения инсталляции или даже текста на самих листах. Например, за инсталляцией «Lost Words», временно располагавшейся в берлинской церкви Святого Николая и включавшей в себя страницы из Библии на разных языках, стоит целая история: «Я хотела связать эту работу с историей христианства в Японии. В 16 веке португальские христиане прибыли на остров в качестве миссионеров, но вскоре после этого христианство было запрещено. Японские христиане исповедовали свою религию в подполье. Опубликовать Библию или даже владеть ею было невозможно, поэтому в Японии сложилась устная библейская традиция. Меня интересовало, как эта устная традиция заставляет сами истории переходить от человека к человеку, а также значения, которые меняются в процессе пересказа. Отрывки, использованные здесь, были выбраны церковью, и все они относятся к иммиграции, которая является частью концепции работы, поскольку я думала о ментальной иммиграции через рассказывание историй» (Perlson: <https://news.artnet.com/art-world/chiharu-shiota-1105391>). Однако если попытаться свести все значения к одному знаменателю, то получается, что листы бумаги в работах Сиоты могут означать коллективную память и знания человечества.

Сиота использует повседневные, почти незаметные предметы, такие как оконные рамы, стулья, кровати, чемоданы и ключи, в своих произведениях искусства, чтобы показать, что наша жизнь конечна, но предметы, оставшиеся после нас, будут по-прежнему хранить воспоминания о наших жизнях. Искусствоведы говорят, что ее работы содержат размышления об отношениях между людьми, а также – между человеком и Вселенной. Также считается, что сложные чувства художницы из ее детских воспоминаний, когда она стала свидетелем пожара в доме своего соседа, страх, который она испытала, когда она увидела могилу своей бабушки, и два курса лечения рака, видны в творениях Сиоты. Определяющим аспектом ее работ является сеть нитей, которые неизбежно объединяют галерею, находящиеся в ней объекты, художника и аудиторию в одно обширное целое.

По теме.

Исходя из значений объектов, которые Тихару Сиота использует в своих работах, произведения художницы можно поделить на следующие категории тем:

1. Память и всеобщие знания

Концепт «память» является ключевой темой в творчестве художницы. В своих работах она обращается к индивидуальной и социальной видам памяти. Ярким примером индивидуальной памяти, проявленной в работах Сиоты, может служить инсталляция «Over the continents» (Smithsonian Institution Arthur M. Sackler Gallery, США, 2014), а социальной – инсталляция «Inside – Outside» (Германия, 2009). Однако, нельзя утверждать, что художница проводит чёткую границу между индивидуальной и социальной памятью – для неё социальная память состоит из обрывков воспоминаний индивидов, что наглядно демонстрируется в инсталляции «The Key in the Hand», представленной на Венецианской Биеннале 2015 года.



Рис. 2. «Over the Continents» (Smithsonian Institution Arthur M. Sackler Gallery, США 2014)



Рис. 3. «The Key in the Hand» (Japan Pavilion, 56th Venice Biennale, Италия 2015)

2. Сон и смерть

Сон и смерть для Тихару Сиоты – это две грани одного явления, а именно – путешествия в другой мир. Единственное, что спящий человек (как в инсталляции «Butterfly Dream», The Museum of Kyoto, Япония, 2018) возвращается в наш мир, а умерший (работа «Sleeping is Like Death», Musja, Италия, 2019) – навсегда остаётся в мире по ту сторону. Многие в работах, связанных со смертью, навеяны личными переживаниями и опасениями художницы, продолжительное время борющейся с раком. Стоит отметить, что в работах, имеющих отношение к этой теме, художница никогда не использует красную нить, отдавая предпочтению белой или чёрной пряже. Выше мы уже рассмотрели, что эти два цвета могут обозначать как абсолют, так и смерть, но, как нам кажется, в данном случае дело не ограничивается лишь привязкой к символике этих двух цветов. Третий цвет, доминирующий в работах Сиоты – красный; он же, по её словам, обозначает межличностные отношения. Красный не используется в работах о сне и смерти, потому что через каждый из этих процессов человек проходит в одиночестве.

3. Отсутствие тела

Идея отсутствующего тела, детально раскрытая в феноменальной книге американского философа Дрю Ледера «The Absent Body», часто иллюстрируется в работах

Сиоты с помощью предметов, когда-либо использовавшихся людьми (дома, мебель, предметы повседневной жизни) или напоминающих людей (одежда, платья). «Используемое здесь понятие живого тела относится к материальной части человека, наблюдаемой нами как от третьего, так и от первого лица». В своём труде Ледер анализирует, как именно наши тела могут отсутствовать в повседневной жизни: забытые, отторгнутые, неконтролируемые, спрятанные. Одно из положений учёного гласит, что отсутствующее тело устраняет интерсубъективности, связывающих людей в обществе. Отсутствие тела отдаляет нас от той деятельности, которой мы занимаемся, отчуждает нас от социального мира и выталкивает в ограниченную сферу тела. Таким образом, ранее важные проекты становятся несущественными или невозможными, и «все существо насильственно переориентируется» на новую цель: избавиться от телесного вторжения любыми возможными способами (Leder, 1990). В своих инсталляциях Тихару Сиота обращается к «забытым» и «отторгнутым» телам. «Забытое» тело в нашем понимании имеет прямое отношение к концепту памяти – мы видим память о теле, о человеке, как в ранних, так и в самых недавних работах художницы: «Between Us» (Gana Art Center, Южная Корея, 2020) и «State of Being» (Casa Asia, Испания, 2012). «Отторгнутое» тело снова приводит нас к личной борьбе художницы с болезнью, и это проявляется, например, в работе «Out of My Body» (Busan Museum of Art, Южная Корея, 2019). Инсталляция представляет собой части тела, отлитые из бронзы в натуральную величину, разбросанные между сетями из красных нитей. После удаления частей своего тела и прохождения химиотерапии, Сиота почувствовала, что ее душа осталась позади. «Мое тело было раздроблено, собрано вместе, но я не чувствовал себя единым целым. Я хотела разбросать части своего тела по полу, воплотив Отсутствие во мне». «Воплощать» означает представлять или делать видимыми идею или чувство, в то время как «отсутствие» определяется как «состояние отсутствия где-то» или «отсутствие присутствия». В «воплощенном отсутствии» художница пытается изобразить переживание обособленности от собственного тела, инсталляция передает интуитивное признание ее надежд и страхов (Robb: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/about/international-art/curators-insight-absence-embodied/>).



Рис. 4. «Between Us» (Gana Art Center/Gana Art Nineone, Южная Корея, 2020)

4. Границы между мирами

Выше, говоря о наиболее часто используемых в инсталляциях предметах, мы также установили, что Тихару Сиота в своих работах рассматривает разные виды границ, причём, на разных уровнях. Первая граница – это грань между внутренним миром человека и его телесной оболочкой. Эта граница выражается самим телом человека, или, как случае Сиоты, скорее, отсутствием этого тела. Мы хорошо это видим в инсталляции «When My Feet Touch the Earth» (Kenji Taki Gallery, Япония, 2019) – зайдя в пространство работы, зритель может наблюдать бронзовые ступни на полу, над которыми парят подвешенные к потолку красные рыболовные сети. Отсутствие телесной оболочки позволяет нам задуматься о том, насколько она способна сдержать внутренний мир человека, его душу, а рыболовные сети указывают на условный размер территории, охватываемый человеческой душой. Вторая граница – между человеком и пространством. Обычно Сиота показывает такую границу с помощью предметов одежды – платьев или кимоно. С помощью тождества «предмет одежды = человек», Сиота показывает сложные отношения между людьми, а также – между человеком и Космосом. И, наконец, третья граница – между ограниченным и неограниченным пространствами или между нашим и потусторонним миром. Для передачи идеи такой более масштабной границы художница использует привычные нам в быту окна, двери или форму дома. Дом служит границей между привычной человеку реальностью, комфортом его собственного дома, и менее комфортной жизнью «снаружи». С другой стороны, двери часто становятся проводниками в неизвестные миры, как, например, в инсталляции «Secret Passage» (Германия, 2018). В этой интерактивной работе зрителям предлагается пройти по лабиринту из красных нитей,

выбирая наиболее симпатичные для себя двери, и переживая, тем самым, опыт путешествия из известного мира – в неизвестный.

5. Буквальные и метафоричные путешествия и миграция

Поднимая эту тему в своих произведениях, Сиота снова обращается к своей личной истории. Как художнице, иммигрировавшей из Японии в Европу, ей, как никому другому, понятно, что такое бесконечные поездки, поиск собственного дома, одиночество среди чужих людей, вопросы о смысле жизни и конечной точке жизненного пути (последнее два пункта стоит воспринимать больше как метафоричное путешествие, не по земле, а по течению жизни). Образами, олицетворяющими идею движения и поездок, для Сиоты стали лодки и чемоданы. Первые хорошо ассоциируются с такими понятиями как «течение жизни», вторые же напрямую связаны с поездками. Однако чемоданы нельзя свести только к значению «путешествия». В своих инсталляциях Сиота использует винтажные чемоданы, когда-то бывшие в употреблении, поэтому они также несут в себе «жизненный багаж» человека, его воспоминания. Также интересно, что нити в работах о путешествиях, не пересекаются между собой, но подвешены к потолку параллельно друг другу, создавая, тем не менее, бесконечное ритмичное полотно из вертикальных линий. Тем самым художница подчёркивает, что мы все находимся в путешествии – будь оно реальным или метафоричным – однако у каждого это путешествие сугубо личное.

6. Отношение произведение-художник

В своих ранних работах Тихару Сиота активно исследовала взаимоотношения между произведением и художником, уделяя внимание не только созданию произведения, но и становлению произведением. В каком-то смысле, практики Сиоты нарушают устоявшуюся метафору матери и ребёнка, где мать – это художник, а произведение – ребёнок; их отношения проходят через три стадии «генезис» (зачатие, зарождение и рождение идеи для новой работы), «развитие» (отношения между художником и зарождающимся произведением искусства, когда художник взаимодействует со своим медиумом) и «разделение» (выпуск произведения искусства во внешний мир, обычно на выставке) (Townsend, 2014). Эта метафора нарушается на второй стадии, когда в качестве медиума Сиота использует части своего тела (например, пуповину, как в работе «My Existence as a Physical Extension», Япония, 1995), или саму себя, как в перформансе «Becoming Painting» 1994 года (The Australian National University School of Art, Австралия). «В одном сне я двигалась внутри картины, все было серым, черным и белым. Было очень трудно дышать, потому что все было залито масляной краской. В итоге этот сон вдохновил меня на перформанс «Becoming Painting», который был гораздо более экспрессивным. Я нанесла красную эмалевую краску на все тело. Краска оставила ожоги

на коже, мне пришлось состричь волосы, которые были оставались красными в течение нескольких месяцев; эмаль – очень токсичная краска. Я попыталась воплотить сон в перформансе. Я хотела быть частью произведения искусства так, как я чувствовала себя во сне» (Bogdan: <https://the-talks.com/interview/chiharu-shiota/>). Мы видим, что стремление стереть границу между художником и произведением могло потенциально стать началом изучения границ между произведением и зрителем, что в итоге и привело художницу к партиципаторным практикам.

Обобщая всё вышесказанное, можно утверждать, что условно все произведения Тихару Сиоты делятся на шесть категорий тем, за каждой из которой закреплён особенный символ, как например, платья обозначают человека, а ключи – человеческую память. Тем не менее, нельзя сказать, что предметы в работах художницы привязаны лишь к одной теме – большинство из них многогранно и может относиться к двум или трём темам сразу. Те же платья, с одной стороны, указывают на опыт отсутствующего тела, а с другой – становятся инструментом для рассуждения над вопросом о взаимодействии человека и внешнего мира; или, например, чемоданы одновременно служат как символом путешествия, так и своеобразным контейнером человеческой памяти.

По способу взаимодействия зрителя с произведением.

Говоря о том, каким образом взаимодействуют зритель и произведение в работах Тихару Сиоты, можно разделить все работы художницы на две категории:

1. Зритель наблюдает произведение
2. Зритель становится соучастником произведения

Такое разделение имеет своё основание в творческом пути художницы: начиная с живописи, она от перформансов, задающихся вопросом о месте художника в процессе создания произведения, приходит к масштабным инсталляциям, которые требуют участия зрителя.

В теории В.И. Жуковского «зритель-наблюдатель» определяется как один из аспектов участника художественного диалога, зрителя; как потребитель художественного произведения, результатом взаимодействия с которым является чувственно-рациональный продукт (Жуковский, 2004). В данном же случае под словом «зритель-наблюдатель» понимается зритель, взаимодействующий с произведением искусства снаружи, в отдалении от самого произведения. Это могут быть живописные произведения, скульптура или инсталляции, зайти внутрь которых или принять активное участие в которых зритель не способен.

К первой категории произведений Сиоты, где зритель выступает как наблюдатель, относятся ранние рисунки и перформансы художницы первой декады двухтысячных. Например, перформанс «Falling Sand» 2004 года, который в настоящее время демонстрируется как видеоинсталляция, подразумевает пассивное участие зрителя – наблюдение за лежащей в кровати женщиной, на которую из отверстия в потолке падают песчинки, мерцающие в слепящем солнечном свете (Sleeping: https://artguidetokyo.com/en/event/sleeping-lifewithart_momat/).

Тем не менее, абсолютно пассивным зрителя назвать нельзя – вступая в игровые отношения с произведением искусства, зритель, используя навыки визуального мышления, принимает активное участие в создании художественного образа (Жуковский, 2011). Тем самым мы сталкиваемся с проблемой двойности роли зрителя: с одной стороны, он лишь может наблюдать за произведением, будучи отделённым от него пространством, ограждением, рамой или экраном; с другой стороны, даже не находясь в непосредственном контакте с произведением, зритель играет важную роль в воссоздании художественного образа. Однако художественный образ не требует физического присутствия зрителя рядом с произведением – именно этим и отличаются, в нашем понимании, произведения, требующие зрителя-наблюдателя и зрителя-соучастника. Зритель-соучастник не просто воссоздаёт художественный образ, но, благодаря своему физическому присутствию, может выступать в роли материала или художника, становясь, тем самым, частью художественного образа.

В некотором смысле, идея зрителя-соучастника в работах Сиоты перекликается с идеями школы Баухауз, которая продолжала работать над идеями футуристов, заложивших основу практики партиципаторного искусства. Оскар Шлеммер, художник-авангардист, в своей живописи и театральных постановках экспериментировал над пространством: на картинах были изображены двумерные элементы пространства, театр же представлялся ему местом, где пространство можно испытать на себе. Эл Хансен, один из художников направления Fluxus, говорил о произведениях искусства, которые «заклюают в себе наблюдателя» (Голдберг, 2013).

Произведения, которые требуют от зрителя участия, Тихара Сиота начинает в больших количествах создавать в 2008-2011 годах. Эти произведения уже не анализируют роль художника как творца или материала, но обращают внимание на зрителя. Зрители принимают активное участие даже в самом процессе создания произведений – жертвуют материалы и, вместе с тем, делятся личными историями, как в работе «Over the continents» (Melle, Франция, 2011). «Over the continents» – это масштабная инсталляция, состоящая из четырёх сотен ношенных ботинок разных фасонов и размеров, к каждому из которых

привязана красная нить и небольшая записка, рассказывающая о прошлом каждого конкретного ботинка. К примеру, на маленьком детском кроссовке была записка такого содержания: «Я купила эту обувь 3 года назад. В то время моему сыну только исполнилось четыре года, и он получил свой первый велосипед. Он надевал эти кроссовки и учился в них кататься» (Japanese, 2014).

Ещё одна инсталляция, для создания которой художнице потребовались личные воспоминания её аудитории – это «Letters of Thanks» (Kochi Museum of Art, Япония, 2013). Инсталляция представляла собой массивный чёрный туннель из нитей, в которые были вплетены письма зрителей со словами любви, благодарности, извинений и других чувств, которыми людям хотелось поделиться: «Спасибо тебе. Когда мы расставались, я хотела поблагодарить тебя от самого сердца, но из-за слёз мои очки запотели, и я так и не смогла сказать слов благодарности. Но теперь я могу честно сказать это тебе. Спасибо!» (Takemura: <http://459magazine.jp/art/5441/>).

Таким образом, инсталляции Тихару Сиоты даже на моменте создания можно отнести к партиципаторному искусству: собирая чужие в воспоминания (в виде одежды, писем, мебели), художница сплетает их со своими (например, идея туннеля благодарности пришла ей в голову, когда она ехала в метро, а сама инсталляция находится в её родном городе, с которым связана её память о детстве), а также – с воспоминаниями людей, помогающих создавать инсталляцию. Дело в том, что почти каждая из инсталляций художницы настолько масштабна, что собрать их в одиночестве очень проблематично, поэтому Тихару Сиота не отказывается от помощи музейных работников и волонтеров.

Однако партиципаторность в произведениях Сиоты проявляется не только в принципе их создания. Помня об идее Эла Хансена о пространстве, которое включает в себе зрителя, стоит обратить внимание на инсталляцию «Lost Words» (Музей Николаикирхе, Германия, 2017). По своей сути, «Lost Words» – это чёрный туннель из пряжи, в который вплетены страницы из Библии. Входя в туннель, зритель оказывается целиком во власти пространства произведения, а бумажные листы будто взлетают в воздух от его передвижения по туннелю. Похожие мотивы мы видим в инсталляциях «In the Beginning was....» (Fundació Sorigué, Испания), где зритель оказывается в эпицентре Большого Взрыва, и в «Infinity» (Espace Louis Vuitton, Франция) – инсталляции, где зритель будто путешествует по бесконечной Вселенной.

Произведения Тихару Сиоты сложно назвать в полной мере интерактивными: некоторые из зрителей могут принять участие в создании произведения, предоставив художнице материалы, содержащие их собственные воспоминания, или предложив помощь в установке инсталляции. И всё же, законченная инсталляция, которой больше не

требуются ни материалы, ни помощь со стороны, отнюдь не теряет своих партиципаторных свойств. Погружая зрителей в своё пространство, инсталляции Тихару Сиоты объединяют людей, демонстрируя, что все мы являемся частью одного организма или процесса. Вступая в пространство произведения, зритель, одновременно наблюдая своё окружение, погружается вглубь себя, задумывается о своём внутреннем «я», о прошлой, настоящей и будущей жизни. Задача произведений художницы – способствовать не просто наблюдению, а способствовать диалогу: заходя внутрь созданного Сиотой пространства, человек выходит на площадку общения.

Выводы.

Партиципаторное искусство – это арт-течение, которое буквально приравнивает зрителя к художнику, так как зритель принимает непосредственное участие при создании произведения.

Процесс создания предмета партиципаторного искусства делится на три этапа: 1) зарождение идеи у художника; 2) материальное воплощение идеи, при котором зритель одновременно является Создателем, медиумом и частью художественного образа; 3) функционирование постоянно изменяющегося произведения-вещи в качестве предмета художественного восприятия. Зритель в этом процессе играет сразу несколько ролей: во-первых, зритель может как механически участвовать при создании произведения (например, рисовать что-то по задумке художника), так и принимать участие непосредственно в создании художественного образа произведения; во-вторых, зритель в партиципаторных практиках может быть материалом произведения (подобно тому, как сам художник иногда становится частью своих работ); и, в-третьих, зритель – или какая-то его часть, как, например, воспоминания – может сам становиться частью художественного образа. Такая многогранную модель роли зрителя была названа «зритель-соучастник».

Художественное творчество Тихару Сиоты классифицируется как минимум по пяти основаниям (по принципу использования нитей, по цвету нитей, по типу используемых предметов, по теме, по способу взаимодействия зрителя с произведением), где пятый тип классификации содержит смешанное партиципаторное и не-партиципаторное качество работам Сиоты. Благодаря предложенной классификации показано, что линия и нить в творчестве Сиоты синонимичны. Художница избирает три основных цвета – белый, чёрный и красный – каждый из которых содержит свое определённое значение: красный – для обозначения межличностных отношений, белый – чистоту или смерть, чёрный – смерть, одиночество или Вселенную. Наиболее часто используемые предметы в работах Сиоты – это лодки, мебель и листы бумаги;

соответственно, наиболее частые темы, которые художница затрагивает в своих произведениях – это путешествия (физические и метафорические), границы между мирами, мир знаний и идей.

Список литературы

Almenberg, G. Notes on Participatory Art: Toward a Manifesto Differentiating It from Open Work, Interactive Art and Relational Art. – UK: AuthorHouse, 2010. – 213 p.

Architectural Space in the Paintings by Vincent van Gogh / Yu. N. Avdeeva, K. A. Degtyarenko, M. A. Kolesnik [et al.] // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2020. – Vol. 13, No. 6. – P. 838-859. – DOI 10.17516/1997-1370-0610. – EDN EWJKBQ.

Avdeeva, Yu. N. Specifics of Artistic Culture of the Krasnoyarsk Territory (Krai) Based on Artwork Analysis / Yu. N. Avdeeva, K. A. Degtyarenko, A. A. Shpak // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2017. – Vol. 10, No. 9. – P. 1294-1307. – DOI 10.17516/1997-1370-0137. – EDN ZEZFBT.

Bogdan, A. Chiharu Shiota: “The fear is necessary”. – URL: <https://the-talks.com/interview/chiharu-shiota/>

Chiharu Shiota — Where are we going? – Medium. – URL: <https://cutt.ly/TvOYYyX>

Chiharu Shiota: Beyond Time. – Studio international. – URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/chiharu-shiota-beyond-time-review-yorkshire-sculpture-park>

Chiharu Shiota: The Sense of Daily Life and Smells Soaked into Windows Gives Power to My Work/ – Madoken. – URL: <https://madoken.jp/en/interviews/6224/>

Chiharu Shiota: The Soul Trembles at Tokyo’s Mori Art Museum – Champ-Magazine. – URL: <https://champ-magazine.com/art/chiharu-shiota-the-soul-trembles/>

Chiharu Shiota: Threaded of Memories. – TlMagazine. – URL: <https://tlmagazine.com/chiharu-shiota-interview/>

Chiharu Shiota’s Biography. – Anna Schwartz Gallery. – URL: <https://annaschwartzgallery.com/artist/chiharu-shiota>

Flinders, M. Participatory Art and Political Engagement // Arts and Humanities Research Council. – 2017. URL: http://www.crickcentre.org/wp-content/uploads/2014/08/AHRC_Cultural_Value.pdf

Japanese Art, Design and Culture Over the Continents: Chiharu Shiota’s installation of 400 shoes connected with 4 miles of yarn. – Spoon&Tamago. – URL: <https://www.spoon-tamago.com/2014/09/29/chiharu-shiota-over-the-continents/>

Kelly, M. Encyclopedia of Aesthetics. – Oxford University Press, 2014. – 812 p.

Kutner, M. What's In a Shoe? Japanese Artist Chiharu Shiota Investigates. – Smithsonian Magazine. – URL: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/whats-shoe-japanese-artist-chiharu-shiota-investigates-180952458/>

Leder, D. The Absent Body. – University of Chicago Press, 1990. – 218 p.

Participatory Art. – TATE. – URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art>

Perlson, H. Artist Chiharu Shiota Explains Why She Turned the Bible into a Spidery Maelstrom in Berlin's Oldest Church. – URL: <https://news.artnet.com/art-world/chiharu-shiota-1105391>

Seredkina, N. N. "The Frieze of Life" by Edvard Munch: Philosophical and Art Analysis / N. N. Seredkina, A. V. Kistova, N. N. Pimenova // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2019. – Vol. 12, No. 7. – P. 1295-1315. – DOI 10.17516/1997-1370-0446. – EDN AQYGSD.

Sertakova, E. A. Three Gustave Moreau Pictures: Myth, Religion, Creativity / E. A. Sertakova, N. M. Leshchinskaia, M. A. Kolesnik // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2019. – Vol. 12, No. 7. – P. 1316-1334. – DOI 10.17516/1997-1370-0447. – EDN WANLUQ.

Sleeping: Life with Art – From Goya and Rubens to Shiota Chiharu in The National Museum of Modern Art, Tokyo. – Art Guide Tokyo. – URL: https://artguidetokyo.com/en/event/sleeping-lifewithart_momat/

Takemura, N. 塩田千春-ありがとうの手紙展. – Webmagazine Shikoku Tairiku. – URL: <http://459magazine.jp/art/5441/>

The Key in the Hand. – Google Arts&Culture. – URL: <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-key-in-the-hand/2wJSFJ9xCfj3Jw>

The thread of relationships: Chiharu Shiota at the Melbourne Arts Festival – in pictures. – Art Radar. – URL: <http://artradarjournal.com/2016/10/11/chiharu-shiota-at-the-melbourne-arts-festival-in-pictures/>

Townsend, P. A Life of Its Own: The Relationship Between Artist, Idea and Artwork // Free Associations: Psychoanalytic and Culture, Media, Groups, Politics. – 2014. – № 65. – URL: https://www.researchgate.net/publication/275945810_A_Life_of_its_Own_The_relationship_between_artist_idea_and_artwork

Балаш А.Н. Реляционная эстетика в контексте современных культурных практик // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2018. – №. 4 (37). – С. 98–101.

Буррио Н. Реляционная эстетика. –М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.

Вальковский, А. В. Искусство соучастия: трансформация коммуникативной функции искусства в современных художественных практиках // Международный журнал исследования культуры. – 2017. – Т. 2, № 27. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-souchastiya-transformatsiya-kommunikativnoy-funktsii-iskusstva-v-sovremennyh-hudozhestvennyh-praktikah>

Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: Ad Marginem, 2013. – 320 с.

Древние художественные произведения Центральной Сибири / К. А. Дегтяренко, Ю. Н. Менжуренко, Д. С. Пчелкина, А. А. Шпак // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2022. – Т. 15, № 6. – С. 799-810. – DOI 10.17516/1997-1370-0887. – EDN NRCKGA.

Ермаков, Т. К. Базовые схемы взаимодействия и алгоритмы властных отношений в видеоиграх / Т. К. Ермаков // Северные Архивы и Экспедиции. – 2023. – Т. 7, № 1. – С. 88-96. – EDN FKFXWJ.

Ермаков, Т. К. Становление персонального компьютера как актора в США 1970-х годов / Т. К. Ермаков, К. В. Резникова // Социальная антропология Сибири. – 2020. – Т. 1, № 3. – С. 26-36. – DOI 10.31804/2687-0606-2020-1-3-26-36. – EDN WSVYEH.

Ёмота, И. Теория каваяи. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 216 с.

Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства. – СПб.: Алетейя, 2011. – 496 с.

Жуковский, В. И., Копцева, Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства. – Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2004. – 226 с.

Замараева, Ю. С. Анализ понятия "глобальные трансформации". Воздействие глобальных трансформаций на культуру и этническую идентичность (теоретическое исследование) / Ю. С. Замараева // Цифровизация. – 2021. – Т. 2, № 1. – С. 27-40. – DOI 10.37993/2712-8733-2021-2-1-27-40. – EDN XEAVNH.

Итоги научного семинара "теории и практики прикладных культурных исследований" 23 сентября 2022 года (Сибирский Федеральный университет, Красноярск) / Н. П. Копцева, А. А. Ситникова, А. Омелик [и др.] // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2022. – Т. 1, № 3. – С. 37-57. – DOI 10.31804/2782-4926-2022-1-3-37-57. – EDN DIEXSH.

Кистова, А. В. Культура как фактор социальной динамики / А. В. Кистова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4, № 2. – С. 100-111. – DOI 10.31806/2542-1158-2020-4-2-100-111. – EDN SABKQD.

Кистова, А. В. Синтетическая модель культуры и культурные практики / А. В. Кистова // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 2. – С. 111-121. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-2-109-119. – EDN KLMBSN.

Козлов, Е. С. Образ "Космоса" в произведениях современной аудиовизуальной культуры / Е. С. Козлов, Е. А. Сертакова // Цифровизация. – 2021. – Т. 2, № 2. – С. 44-50. – DOI 10.37993/2712-8733-2021-2-2-44-50. – EDN UXJPPV.

Колесник, М. А. Красноярская кистевая роспись по металлу: история и особенности / М. А. Колесник // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2022. – Т. 1, № 3. – С. 1-21. – EDN CGILGS.

Колесник, М. А. "Суровый стиль" в советской живописи в 1950-1960-х гг / М. А. Колесник // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2022. – Т. 1, № 2. – С. 8-22. – DOI 10.31804/2782-4926-2022-1-2-08-22. – EDN FFSXIR.

Копцева, Н. П. Культурная память и этническая идентификация / Н. П. Копцева, Ю. Н. Менжуренко, К. А. Дегтяренко; Сибирский федеральный университет, Гуманитарный институт. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2022. – 250 с. – ISBN 978-5-7638-4502-0. – EDN NTSGGY.

Копцева, Н. П. Культурные трансформации: возможности изучения / Н. П. Копцева, Н. Н. Пименова // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 3. – С. 36-44. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-3-36-44. – EDN ENUIWR.

Ландихова, А. Тёмная одержимость. // ART UKRAINE, 2011. – URL: <https://web.archive.org/web/20111029231746/http://www.artukraine.com.ua/articles/553.html>

Либакова, Н. М. Аккультурационный стресс и технологии его преодоления / Н. М. Либакова // Социодинамика. – 2016. – № 2. – С. 89-97. – DOI 10.7256/2409-7144.2016.2.17683. – EDN VIDHCX.

Методы изучения культуры / Н. П. Копцева, Ю. Н. Авдеева, К. А. Крупкина [и др.]; Сибирский федеральный университет, Гуманитарный институт. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2020. – 184 с. – ISBN 978-5-7638-4350-7. – EDN GEDBOV.

Новое Сибирское китаеведение. Базовые концепты китайской культуры / Н. П. Копцева, О. А. Карлова, Л. Ма [и др.]; Сибирский федеральный университет, Гуманитарный институт. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2018. – 263 с. – (Путь в будущее: Сибирь глазами ученых). – ISBN 978-5-7638-3475-8. – EDN XSSITJ.

Омелик, А. А. Факторы влияния искусственного интеллекта на творческий процесс / А. А. Омелик // Социология искусственного интеллекта. – 2023. – Т. 4, № 1. – С. 52-63. – DOI 10.31804/2712-939X-2023-4-1-52-63. – EDN YTVWUK.

Осминкин, Р. С. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству // Обсерватория культуры. – 2016. – Т. 1. – URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/314>

Пастуро, М. Синий. История цвета. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 144 с.

Резникова, К. В. Искусственный интеллект в Американском кинематографе конца XX - начала XXI веков / К. В. Резникова, Е. А. Сертакова, А. А. Ситникова // Социология искусственного интеллекта. – 2022. – Т. 3, № 1. – С. 42-49. – DOI 10.31804/2712-939X-2022-3-1-42-49. – EDN HZKFIC.

Резникова, К. В. Философия искусства в творчестве Эгона Шиле / К. В. Резникова, А. А. Ситникова, Ю. С. Замараева // Сибирский антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 38-48. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-38-48. – EDN TYAFFZ.

Середкина, Н. Н. Три картины Эдварда Мунка: философско- искусствоведческий анализ цикла "Фриз жизни" / Н. Н. Середкина, А. В. Кистова, Н. Н. Пименова // Сибирский антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 49-64. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-49-64. – EDN WSEXKK.

Сертакова, Е. А. Компьютерное искусство 1960-1980-х годов / Е. А. Сертакова, А. А. Ситникова, М. А. Колесник // Социология искусственного интеллекта. – 2022. – Т. 3, № 3. – С. 69-90. – DOI 10.31804/2712-939X-2022-3-3-69-90. – EDN JUGALR.

Сертакова, Е. А. Социальные системы, модели, трансформации: анализ теоретических подходов / Е. А. Сертакова // Социальная антропология Сибири. – 2021. – Т. 2, № 2. – С. 18-35. – EDN ZUOLQV.

Ситникова, А. А. Теоретические, прикладные и синтетические методы исследования культуры как социально-антропологической системы / А. А. Ситникова // Социальная антропология Сибири. – 2021. – Т. 2, № 2. – С. 6-17. – EDN ICEFEC.

Тарасова, М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения киноискусства: монография. – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2016. – 236 с.

Шпак, А. А. Культурные механизмы конструирования сложных идентичностей / А. А. Шпак // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 3. – С. 73-84. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-3-73-84. – EDN WXZIRO.

Шпак, А. А. Монументальная настенная живопись (Мурал XXL). Рецензия на книгу автора Клаудиа Вальде / А. А. Шпак // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2022. – Т. 1, № 2. – С. 23-31. – DOI 10.31804/2782-4926-2022-1-2-23-31. – EDN RHGBHZ.

Шпак, А. А. Монументальная мозаика в творчестве Павла Дмитриевича Корина / А. А. Шпак // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2022. – Т. 1, № 3. – С. 21-28. – DOI 10.31804/2782-4926-2022-1-3-21-28. – EDN JUXKEY.

Этнокультурная динамика Красноярского края в творчестве красноярских художников / А. И. Филько, Ю. Н. Авдеева, А. В. Кистова [и др.] // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2021. – Т. 14, № 6. – С. 873-889. – DOI 10.17516/1997-1370-0767. – EDN GJDBRU.