

От мастерской Баухауса к хранилищу ресурсов: коллективное производство как форма постнарративного высказывания в современном искусстве

Ван Чживэй,

Аспирант,

кафедра истории и теории мировой культуры, философский факультет,

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

Россия, 119991, Москва, Ломоносовский пр-т, 27, корп. 4

ORCID ID: 0009-0007-0680-1844

wangzhiwei2021@gmail.com

Аннотация

Статья исследует изменение роли фигуры автора-рассказчика как специфическую черту современных коллективных художественных практик и как форму субъектного нарративного разрыва. Под «нарративным» в статье понимается художественное высказывание, организованное по принципу последовательного раскрытия смысла и предполагающее наличие инстанции, удерживающей эту последовательность. Аргументируется, что для понимания современных форм распределенного авторства принципиальное значение имеет не модернизм в целом, а конкретная институциональная модель Баухауса: мастерская как форма совместного проектного производства, в которой произведение перестает быть исключительно индивидуальным высказыванием. Прослеживается структурная связь между этой моделью и концепцией Documenta fifteen, где художественным руководителем впервые выступил незападный коллектив RUANGRUPA. Показано, что индонезийская идея lumbung, коллективного хранилища ресурсов, задает не разрушение нарратива, а иную модель художественной связности, основанную на распределении авторства, ресурсов и ответственности. Методологическую основу составляют структурный анализ нарративных конвенций, компаративное искусствоведение и историческая реконструкция.

Ключевые слова: нарратив, Баухаус, современное искусство, нарративный разрыв, постнарратив, художественная форма, визуальная культура, концептуальное искусство, медальность, постмедальное условие.

From the Bauhaus Workshop to the Resource Barn: Collective Production as a Form of Post-Narrative Artistic Expression

Wang Zhiwei,

Postgraduate,

Department of History and Theory of World Culture, Faculty of Philosophy,

Lomonosov Moscow State University,

27, bld. 4, Lomonosovsky Av., Moscow, 119991, Russian Federation

ORCID ID: 0009-0007-0680-1844

wangzhiwei2021@gmail.com

Abstract

The article examines the changing role of the author-narrator as a defining feature of contemporary collective artistic practices and as a form of subjective narrative rupture. In this article, the term “narrative” refers to an artistic utterance organised through the sequential disclosure of meaning and presupposing an agency that holds this sequence together. The article argues that for understanding contemporary forms of distributed authorship, the relevant genealogical reference is not modernism in general but the specific institutional model of the Bauhaus: the workshop as a form of joint design production in which the artwork ceases to be an exclusively individual utterance. It traces a structural connection between this model and the curatorial concept of Documenta fifteen, where for the first time a non-Western collective, RUANGRUPA, acted as artistic directors. It shows that the Indonesian idea of *lumbung* – a collective resource barn – does not bring about the destruction of narrative, but rather offers a different model of artistic coherence based on the distribution of authorship, resources, and responsibility. The methodological framework consists of structural analysis of narrative conventions, comparative art studies, and historical reconstruction.

Keywords: narrative, Bauhaus, contemporary art, narrative rupture, post-narrative, artistic form, visual culture, conceptual art, mediality, post-medium condition.

Библиографическое описание для цитирования:

Ван Ч. От мастерской Баухауса к хранилищу ресурсов: коллективное производство как форма постнарративного высказывания в современном искусстве // Идеи и идеалы. – 2026. – Т. 18, № 3, ч. 2. – С. 452–462. – DOI: 10.17212/2075-0862-2026-18.3.2-452-462.

Wang Zh. From the Bauhaus Workshop to the Resource Barn: Collective Production as a Form of Post-Narrative Artistic Expression. *Ideii i idealy = Ideas and Ideals*, 2026, vol. 18, iss. 3, pt. 2, pp. 452–462. DOI: 10.17212/2075-0862-2026-18.3.2-452-462.

Введение

Прежде чем перейти к анализу, проясним понятийный аппарат, тем более что в контексте визуального искусства термин «нарратив» употребляется значительно шире, чем в классической литературоведческой нарратологии. Нарратологическая традиция связывает нарратив с организацией событий во времени, с последовательностью и причинно-следственной связностью [10, 19]. Однако в исследованиях визуальной культуры нарратив понимается шире: как способ организации зрительского восприятия, при котором изображение, объект, инсталляция или выставка считаются как высказывание, имеющее внутреннюю логику, последовательность и позицию говорящего [1, 21].

«Нарратив» в применении к произведению изобразительного искусства или инсталляции означает структуру временной, пространственной и причинно-смысловой связности, организующую восприятие произведения как высказывания. Нарративное произведение предполагает «чтение»: зритель движется от одного элемента к другому, и это движение порождает смысловую последовательность. В этом смысле нарративность является свойством не только литературы, но и кино, театра, живописи, музейной экспозиции и выставочного маршрута [1, 18].

«Нарративный» как прилагательное в данной статье означает «организованный по принципу последовательного раскрытия смысла». Нарративное произведение обещает зрителю завершенность: начало, развитие и финал. Это обещание может быть выполнено, отсрочено или нарушено, однако само его наличие отличает нарративную структуру от чисто декоративной, формальной или процессуальной организации художественного материала [19, 21].

Термин «постнарративный» используется в статье не как простой антоним «нарративному», а как указание на состояние художественного языка, при котором нарративная связность намеренно прерывается, делегируется зрителю или переводится в иной режим функционирования: процессуальный, коллективный, алеаторный. В теории искусства этот сдвиг связан с критикой автономного медиума, с постмедиальным состоянием и с переходом от произведения-объекта к ситуации, отношению и процессу [3, 4, 16]. Постнарративное искусство не обязательно абстрактно: оно может сохранять конкретность материала, события и действия, но отказывается от нарративного контракта со зрителем, т. е. от обещания единой связной истории.

Центральным понятием данной статьи является субъектный нарративный разрыв. Под ним понимается такой тип разрыва, при котором под вопросом оказывается не только время, медиум или смысл произведения, но

и сама фигура автора-рассказчика. Произведение перестает принадлежать одному субъекту, который ведет зрителя по истории; вместо этого «рассказывает» коллектив, сообщество, институция или процесс. Эта постановка вопроса опирается на исследования авторства как исторической функции текста и художественного высказывания [2, 9], но переносит ее в область коллективных художественных практик.

Исследовательский вопрос статьи формулируется следующим образом: можно ли связать субъектный нарративный разрыв в современных коллективных практиках с моделью Баухауса, а не просто с модернизмом в целом? Тезис статьи: да, поскольку именно Баухаус превратил отказ от индивидуального художественного рассказа не в единичный жест, а в воспроизводимый педагогический и производственный метод [7, 22, 23].

Баухаус: мастерская как коллективный нарратив и его предел

Почему именно Баухаус, а не модернизм в целом? Ответ на этот вопрос принципиален. Модернистское искусство XX века ослабляло сюжетную и репрезентативную функцию изображения: от импрессионизма до кубизма, дадаизма и конструктивизма художники по-разному разрушали нарративную конвенцию, основанную на миметическом изображении события [8]. Однако чаще это были индивидуальные художественные жесты. Баухаус же институционализировал отказ от индивидуального художественного рассказа как повторяемый метод обучения и производства.

В «Манифесте Баухауса» (1919) Вальтер Гропиус формулирует суть коллективной модели производства: «Сегодня искусства существуют в изоляции, из которой их можно вывести только сознательным совместным усилием всех ремесленников. ... Поэтому создадим новую гильдию ремесленников, свободную от сословных притязаний, которые воздвигали высокомерную преграду между ремесленниками и художниками» [11] (цит. по: [23 р. 31–33]; перевод автора). Здесь нарратив «истории одного художника» заменен нарративом совместного строительства: смысл произведения возникает не только из индивидуального замысла, но и из коллективного действия.

Четыре года спустя в программном тексте «Теория и организация Баухауса» (1923), Гропиус развивает этот принцип как критику индивидуального авторства: «Лишь кажущееся единство может быть достигнуто, если множество помощников выполняет замыслы одного человека. В действительности труд индивида внутри группы должен существовать как его собственное самостоятельное достижение» [12, S. 7–10, 17–18]. Гропиус прямо противопоставляет подлинное коллективное единство традиционной модели, при которой один автор определяет смысл, а остальные лишь реализуют его технически.

В этом смысле мастерская Баухауса является не только учебной или производственной единицей, но и нарративной моделью. Она организует производство как результат совместного проектного процесса, в котором авторская инстанция распределяется между мастером, учениками, материалом, технологией и функциональной задачей. Историки Баухауса подчеркивают, что именно мастерские, а не только пропедевтический курс, обеспечивали переход от художественного индивидуализма к коллективному проектированию вещи [7, 22].

Существенно, что эта модель воспроизводилась в разных мастерских с разной степенью последовательности. Металлическая мастерская, связанная с Ласло Мохой-Надем, последовательно смещала внимание от изображения к функции, материалу и технологическому процессу. Керамическая и текстильная мастерские могли сохранять отсылки к ремесленной традиции и орнаменту. Важен, однако, сам институциональный принцип: производство переставало быть только выражением индивидуальной художественной биографии и становилось результатом проектной дисциплины [7, 23].

Параллельно в советской России ВХУТЕМАС и производственное искусство разрабатывали сходную модель коллективного проектного производства. Конструктивистская установка на производство вещи как социально значимого объекта также разрывала нарративный контракт между художником-автором и зрителем: вещь переставала быть высказыванием личности и становилась результатом проектной деятельности, включенной в производственные и социальные отношения [15, 17]. Это сближение Баухауса и ВХУТЕМАСа показывает, что речь идет не об индивидуальной педагогической находке Гропиуса, а о более широком сдвиге в понимании художественного производства в первой трети XX века.

Субъектный нарративный разрыв: от авторства к коллективному процессу

Субъектный нарративный разрыв не сводится к «полифонии голосов» в духе романного модернизма и не совпадает полностью с постструктуралистской формулой «смерти автора». Речь идет о более конкретном феномене: отказе от инстанции, которая удерживает художественный нарратив в единстве. В классической нарративной ситуации существует кто-то, кто «знает» историю от начала до конца: художник, куратор, режиссер, рассказчик. Субъектный разрыв означает, что такой привилегированной позиции больше нет: история производится децентрализованно, и ни один участник не может предъявить ее целиком [2, 9].

В теории искусства участия этот феномен подробно описывает Клэр Бишоп. Исследуя коллективные практики от исторического авангарда и Ситуационистского интернационала до современных социальных про-

ектов, она показывает постоянное напряжение между авторским замыслом художника и автономией участников [3]. Художник может делегировать полномочия зрителям или сообществу, однако это делегирование не устраняет проблему авторства, а делает ее видимой: произведение остается незавершенным как объект и завершается лишь в конкретных практиках восприятия, участия и интерпретации.

Грант Кестер, анализируя диалогические художественные практики, также подчеркивает, что в социальных формах искусства эстетическое высказывание возникает не как законченный объект, а как процесс обмена, переговоров и совместного производства смысла [13]. Именно поэтому субъектный разрыв нельзя понимать как простую утрату автора. Скорее авторство перераспределяется между множеством участников, а художественное высказывание начинает функционировать как социальная ситуация.

В практиках 2010-х годов субъектный разрыв принял новые институциональные формы. Если в 1960–1970-е годы он часто выражался в индивидуальных жестах деавторизации, от Флюксуса до концепции Йозефа Бойса о «социальной скульптуре», то в 2010-е годы он стал принципом организации целых выставочных систем. Коллективы заменили художников-одиночек на позициях кураторов; решения принимались горизонтально; «голос» выставки все чаще принадлежал не отдельному куратору, а сети участников [3, 14].

Documenta fifteen и ruangrupa: коллективное хранилище ресурсов как незападная модель нарратива

Выставка Documenta fifteen проходила в Касселе с 18 июня по 25 сентября 2022 года. Художественным руководителем выставки стал индонезийский коллектив ruangrupa, основанный в Джакарте в 2000 году. Это назначение было принципиально важным не только географически, но и институционально: впервые художественное руководство Documenta было доверено незападному коллективу, а не индивидуальному куратору или западной кураторской команде [5].

Концептуальной основой выставки стало понятие lumbung – индонезийское обозначение рисового амбара. В материалах Documenta fifteen lumbung описывается как общинное хранилище, где урожай хранится и распределяется по совместно определенным правилам как общий ресурс на будущее [6]. Сам коллектив ruangrupa подчеркивает, что lumbung является не только темой или метафорой, а практикой, которая изменяется через взаимодействие людей и определяет сам художественный процесс [20].

Принципиально то, что модель коллективного хранилища ресурсов не является исключительно кураторским образом. Ее перенос в логику выставки означал, что Documenta fifteen строилась не как последователь-

ная демонстрация произведений под единым кураторским нарративом, а как коллективный ресурс, принадлежащий множеству участников и не сводимый к одной истории. В этом смысле *lumbung* вводит в западный арт-мир не отрицание нарратива, а иную модель нарративной связности, основанную на распределении ресурсов, ответственности и права на высказывание [5, 20].

На уровне выставочной структуры этот принцип проявлялся в отказе от единого маршрута и единого кураторского голоса: *Documenta fifteen* была организована как сеть коллективов, рабочих пространств, архивов, встреч и обменов. *Gudskul* из Джакарты, образовательная платформа, связанная с *ruangrupa*, проводила открытые учебные сессии и встраивала педагогический процесс непосредственно в пространство выставки. *Jatiwangi art Factory* из Западной Явы представляла практики коллективного производства, в которых границы между художественным объектом, утилитарной вещью и совместным действием намеренно стирались. В обоих случаях зритель сталкивался не с последовательной историей современного искусства, а с множеством параллельных процессов, каждый из которых обладал собственной логикой связности.

Сам коллектив формулировал эту установку как альтернативу традиционной логике крупной международной выставки. Поскольку *Documenta* исторически выступала одной из ключевых институций западного канона современного искусства, перенос *lumbung* в ее структуру не мог быть нейтральным. Он менял не только содержание выставки, но и способ институционального говорения: вместо одного кураторского рассказа возникала распределенная система голосов и процессов [5, 20].

Важно, однако, что этот демонтаж не следует понимать только как деконструкцию в постструктуралистском смысле. Он не был исключительно критикой западного нарратива изнутри западной теоретической традиции. Это было включение в западный арт-мир практики, изначально не опирающейся на западные нарративные конвенции. Коллективное хранилище ресурсов не просто «разрывает» нарратив: оно предлагает другую нарративную логику, в которой история принадлежит сообществу, а не автору и разворачивается одновременно по множеству маршрутов.

Здесь возникает принципиальный вопрос: является ли логика коллективного распределения ресурсов и авторства «нарративным разрывом», или это иная модель нарративной связности, которую западный зритель не всегда считывает как нарратив? Если западный зритель, воспитанный на линейных нарративах и авторской кураторской позиции, воспринимает отсутствие единого «автора истории» как разрыв, то это свидетельствует об ограниченности самого понятия «нарративный разрыв» как исходно западской аналитической категории [1, 21].

Баухаус и коллективное хранилище ресурсов: структурное сходство и культурное различие

Связь между Баухаусом и моделью коллективного хранилища ресурсов носит структурный, а не генетический характер. Ruangrupa не апеллирует к Баухаусу; их практика вырастает из индонезийской традиции коллективного хозяйствования и из локальных художественных инфраструктур Джакарты, а не из европейского модернистского педагогического проекта [5, 20].

Сходство состоит в следующем. Обе модели, баухаусская мастерская и lumbung, строят производство произведения или ресурса как коллективный процесс, без единого автора-нарратора. Обе замещают линейный нарратив «истории одного человека» нарративом совместного действия. Обе настаивают на том, что смысл возникает в процессе коллективной работы, а не предзадан одним субъектом [3, 22, 23] (см. таблицу).

Баухаусская мастерская и модель коллективного хранилища ресурсов: сходство и различие

Параметр	Баухаусская мастерская	Модель коллективного хранилища ресурсов
Культурный контекст	Европейский модернистский проект художественно-технического образования	Индонезийская практика коллективного хозяйствования, перенесенная в выставочную логику Documenta fifteen
Тип организации	Школа и мастерская с институциональной иерархией мастер/ученик	Горизонтальная сеть коллективов, основанная на совместном распределении ресурсов
Авторство	Индивидуальное авторство ослабляется, но полностью не исчезает	Авторство распределяется между коллективами, сообществами и процессами
Объект или процесс	Главным результатом остается проектируемая вещь или объект	Главным результатом становятся отношения, процессы, обмены и совместные действия
Нарративная логика	Нарратив смещается от индивидуального художника к коллективной мастерской	Нарратив организуется как множество параллельных маршрутов и голосов
Ограничение модели	Институция школы частично воспроизводит иерархию и авторство	Модель может быть трудно считываема зрителем, ожидающим единого кураторского рассказа

Различие, однако, столь же принципиально. Баухаус действовал внутри западного институционального контекста и частично воспроизводил его структуры: иерархию «мастер/ученик», институцию школы, ответственность мастера за качество произведения. Модель *lumbung* строится на принципе горизонтальности и коллективного самоуправления, выработанном вне западной институциональной традиции и перенесенном в международную выставочную систему [5, 20] (см. таблицу).

Кроме того, Баухаус работал преимущественно с объектами, т. е. с вещами, которые в итоге могли быть атрибутированы конкретному автору, мастерской или школе. Модель коллективного хранилища ресурсов работает прежде всего с процессами, отношениями, инфраструктурами и обменами, которые принципиально труднее свести к единичному авторству. Поэтому Баухаус можно рассматривать как западную матрицу субъектного нарративного разрыва, а *lumbung* – как его незападный структурный аналог, реализованный в иной культурной логике.

Заключение

Таким образом, Баухаус не является прямым источником модели *lumbung*, но позволяет описать западную генеалогию перехода от индивидуального авторства к коллективному производству. *Documenta fifteen* показывает предел этой генеалогии: субъектный нарративный разрыв здесь реализуется уже не как модернистская деавторизация, а как иная культурная модель распределенного высказывания.

Субъектный нарративный разрыв является одной из ключевых особенностей современных коллективных художественных практик. Его генеалогия в западном контексте восходит к Баухаусу: именно баухаусская модель мастерской как коллективного проектного производства превратила отказ от индивидуального авторского нарратива в педагогически закреплённый метод, а не просто в единичный жест.

Documenta fifteen и концепция *lumbung* демонстрируют, что этот разрыв может быть реализован иным путем: через включение в западный арт-мир незападной модели коллективного высказывания. Постнарративная ситуация в данном случае не означает «конец нарратива». Она означает, что история больше не принадлежит одному автору и не собирается в один линейный маршрут не потому, что нарратив «сломан», а потому, что он организован иначе.

Это указывает на необходимость пересмотра самого понятия «нарративный разрыв» как исходно западной категории. Более продуктивной рамкой для анализа современных коллективных практик, как западных, так и незападных, может стать понятие нарративного плюрализма: признание того, что связность художественного высказывания может быть организо-

вана по разным принципам, ни один из которых не является универсальным или привилегированным.

Литература / References

1. Bal M. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
2. Barthes R. The Death of the Author. Barthes R. *Image, Music, Text*. Trans. S Heath. London, Fontana Press, 1977, pp. 142–148.
3. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2012.
4. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Trans. S. Pleasance, F. Woods. Dijon, Les presses du réel, 2002.
5. *Documenta fifteen. About documenta fifteen*. 2022. Available at: <https://documenta-fifteen.de/en/about/> (accessed 30.04.2026).
6. *Documenta fifteen. Lumbung*. 2022. Available at: <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung/> (accessed 30.04.2026).
7. Droste M. *Bauhaus*. Updated edition. Köln, Taschen, 2019.
8. Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.H.D. *Art since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*. London, Thames & Hudson, 2004.
9. Foucault M. What Is an Author? *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed. D.F. Bouchard. Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 113–138.
10. Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. J.E. Lewin. Ithaca, Cornell University Press, 1980.
11. Gropius W. Bauhaus Manifesto. Weimar, 1919. Wingler H.M. *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge, MA, The MIT Press, 1978, pp. 31–33.
12. Gropius W. Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses. *Staatliches Bauhaus in Weimar, 1919–1923*. Ed. K. Nierendorf, L. Moholy-Nagy, H. Bayer. Munich, Bauhausverlag, 1923, pp. 7–10, 17–18. Available at: <http://digital.slub-dresden.de/id477145469/1> (accessed 30.04.2026).
13. Kester G.H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, University of California Press, 2004.
14. Kester G.H. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, Duke University Press, 2011.
15. Kiaer C. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, MA, The MIT Press, 2005.
16. Krauss R. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, Thames & Hudson, 1999.
17. Lodder C. *Russian Constructivism*. New Haven, Yale University Press, 1983.
18. Mitchell W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
19. Ricoeur P. *Time and Narrative*. Vol. 1. Trans. K. McLaughlin, D. Pellauer. Chicago, University of Chicago Press, 1984.

20. Ruangrupa. *Documenta fifteen aka lumbung one*. 2022. Available at: <https://www.ruangrupa.org/proyek-pilihan/lumbung-one-documenta-fifteen> (accessed 30.04.2026).
21. Ryan M.-L. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.
22. Wick R.K. *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000.
23. Wingler H.M. *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge, MA, The MIT Press, 1978.

Статья поступила в редакцию 07.05.2026.

Статья прошла рецензирование 29.05.2026.

The article was received on 07.05.2026.

The article was reviewed on 29.05.2026.