



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Леонид Невлер
Егор Софронов

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Василий Кистяковский

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Яна Малиновская (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Хаим Сокол (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Москва)
Андрей Шенталь (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина
Дизайнер
Фёдор Никифоров
Корректур
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Leonid Nevler
Egor Sofronov

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Vasili Kistiakovsky

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Yana Malinovskaya (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Haim Sokol (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (Moscow)
Andrey Shental (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina
Designer
Fedor Nikiforov
Proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

125104, Москва,
Большой Палашевский пер.,
д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://moscowartmagazine.com>
<http://xz.gif.ru>

ART MAGAZINE OFFICE:

9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812
fax: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://moscowartmagazine.com>
<http://xz.gif.ru>

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «HyperKinetic», 2017 г. Объект – интерактивный дисплей с системой отслеживания и воспроизведения движения. Кинетический диалог зритель – объект генерирует изображение и звук. В инсталляции представлена работа Питера Брейгеля Мл. «Паломники в пляске св. Витта». Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl.

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

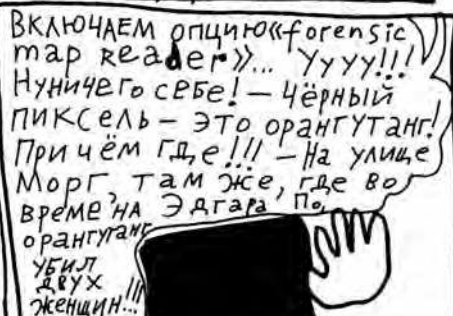
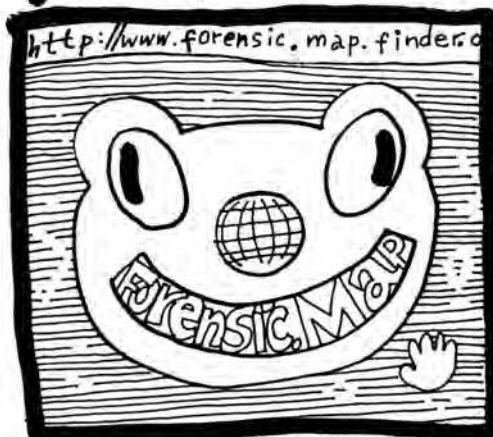
GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Издатель: Artguide Editions
ООО «Арт Гид», ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

Уу!!! ПИКСЕЛЬ НА УЛИЦЕ МОРГ

© ХЖора Л. 2017



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 103

Танец в музее

«За последние десять–пятнадцать лет термин «перформативный», изначально используемый всего несколькими философами-лингвистами, превратился в ключевую категорию дискурса современного искусства и эстетики» (Д. фон Хантельманн «Эмпирический поворот»). А потому закономерно, что «по мере того как перформанс становится все более частым феноменом в музеях США и Европы, он все больше попадает под обстрел историков искусства и критиков, которые считают его подъем причудой моды и циничным маркетинговым ходом» (К. Бишоп «Черный ящик, белый куб...»). Нет, впрочем, сомнения и в том, что феномен этот имеет свою нуждающуюся в анализе симптоматику.

Так, своего объяснения требует тот энтузиазм, с которым принимают «танцы в музее» современные институции. Похоже, что наглядное и почти осязаемое присутствие художника восполняет столь не хватающий современным музеям ресурс живой жизни. Оно «помогает оправдать музей в глазах надзорных инстанций и сторонних наблюдателей, позволяет показать, что он состоятелен, жизненно необходим или просто очень востребован, так что больше, чем зрителя, музей стремится активизировать самого себя» (Х. Фостер «Хвала актуальности»). Наряду с этим «танцевальные выставки, ... ставя на первое место близость человеческого тела», пытаются задать альтернативу поработившим наш зрительный опыт цифровым и другим технологиям, однако «несут в себе, в самой своей структуре их негативный отпечаток» (К. Бишоп «Черный ящик, белый куб...»). Наконец, современный мейнстрим перформативности хоть и делает ставку на живое присутствие, но в отличие от соучастия и сопереживания, которым отводилась ключевая роль в «эстетике взаимодействия» 1990-х, он создает созерцаемое со стороны, растянутое во времени, механически повторяющееся зрелище, что приводит к эффекту «отчужденности, отрешенности и безразличия к происходящему». (С. Бурханова-Хабазде «От «эстетики взаимоотношений» к этике индивидуализма...»).

В этом, возможно, и просматривается основное противоречие современного перформанса. Заключив альянс с хореографией и театром, он вступил на чужую ему территорию, изменив своей подлинной природе. Ведь в отличие от театрального действия, перформанс «не исполняется, но проживается... Он не играет роль, он доносит то, что есть, демонстрируя и комментируя, переживая и понимая одновременно, привнося бытийный контекст» (В. Савчук «Куда исчезает перформанс?»). Кроме того, в отличие от сценического действия перформанс не может исчерпаться актом его созерцания, так как «располагается между действием и его репрезентацией: непосредственное восприятие перформанса зачастую лишено дистанцированности и контекстуальности, а его фиксация в изображении или слове — прямой остроты. Каждый план указывает на необходимость другого (А. Прошутинская «Перформанс как художественный объект»).

Возможен, однако, и другой взгляд на вещи. Не только перформанс адаптируется к театру, но и театр раскрывается к опыту перформанса. Еще в 1960-е годы так называемый «новый танец» «появился на свет во многом сходным образом с современной скульптурой для того, чтобы шаг за шагом опровергнуть эстетические условности» (А. Майклсон «Ивонна Райнер»). Подобно минимализму и концептуализму в искусстве танец в те годы «вывел на сцену производство действия самого по себе... Работа и действие заменили иллюзию и легкость танца, сталкивая зрителя с повседневностью» (Е. Софронов «Терпсихора в очках...»). И, более того, очень скоро в этот плодотворный междисциплинарный диалог включились и другие акторы (среди первых — кинематограф), а сегодня мы можем уже говорить о том, что перформанс и хореография становятся частью современного нематериального производства, отчего и танец, и перформанс и многие другие творческие практики есть по сути просто разные формы общего для них когнитивного письма.

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Сеть магазинов «Республика»
Книжный магазин «Фаланстер»
Центральный дом художника
(магазин «Культтовары»)
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Дизайн-завод «Флакон» (магазин «ARTCRAFT»)
Магазины «Додо»
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства на Петровке
Московский музей современного искусства, Гоголевский, 10
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Лофт Проект Этажи
(магазин «Библиотека Проектор»)
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Кафе-клуб BIBLIOTEKA
Магазин «Все свободно»
Магазин «Подписные издания»

в городах:

«Йозеф Кнехт», Екатеринбург
Галерея «Трапедия», Волгоград
Книжный магазин «князь МЫШКИН»,
Ставрополь

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
ЧИТАЙ ПО ГУБАМ, УДИВЛЯЙСЯ!
Виктор Алимпиев
- 8
ПЕРСОНАЛИИ
ЛОГИКИ РАЗРЫВОВ
Александра Шестакова
- 14
ТЕОРИИ
КУДА ИСЧЕЗАЕТ ПЕРФОРМАНС?
Валерий Савчук
- 30
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ТАНЕЦ — ЭТО НЕ АЙФОН
Вик Лашенков
- 40
АНАЛИЗЫ
ПЕРФОРМАНС КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЪЕКТ
Анастасия Прошутинская
- 48
ТЕНДЕНЦИИ
ЧЕРНЫЙ ЯЩИК, БЕЛЫЙ КУБ: ПЯТЬДЕСЯТ ОТТЕНКОВ СЕРОГО?
Клер Бишоп
- 60
ПЕРЕВОДЫ
ЭМПИРИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ
Доротея фон Хантельманн
- 80
ПЕРЕВОДЫ
ХВАЛА АКТУАЛЬНОСТИ
Хэл Фостер
- 92
ПЬЕСЫ
ЗА ДВЕРЬЮ
Елена Конюшихина
- 100
ЭССЕ
ТЕРПСИХОРА В ОЧКАХ: О ПЕРФОРМАНСЕ И МНЕМОНИЧЕСКОМ ЖЕСТЕ
Егор Софронов
- 110
ПЬЕСЫ
ТЕЛО — МЕДИУМ: ДИАЛОГИ «АЙСЕДОРИНОГО ГОРЯ»
Дарья Плохова, Александра Портянникова
- 116
ТЕНДЕНЦИИ
ОТ «ЭСТЕТИКИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ» К ЭТИКЕ ИНДИВИДУАЛИЗМА: ПОЧЕМУ МНЕ ХОТЕЛОСЬ ПЛАКАТЬ НА «ФАУСТЕ» АННЫ ИМХОФ
Саша Бурханова-Хабадзе
- 124
ПЬЕСЫ
WAVES AND GRAVES (СОБЫТИЕ В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ)
Кирилл Савченков
- 132
ПЕРСОНАЛИИ
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЖЕСТЫ
Ильмира Болотян
- ПУБЛИКАЦИИ
ИВОННА РАЙНЕР
Аннетт Майклсон
- 164
ТЕОРИИ
ФОРМА ИСКУССТВА КАК ОПОСРЕДОВАНИЕ: ИСТОРИЯ И УСТНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ ДО И ПОСЛЕ КОНЦЕПТУАЛИЗМА
Мария Чехонадских
- 176
ВЫСТАВКИ
ТЕКТОНИКА И КРИТИКА
Валерий Леденев
- 184
ВЫСТАВКИ
ДВАДЦАТЫЙ ПРОДОЛЖЕННЫЙ
Елена Конюшихина
- 190
ОБЗОРЫ
СУЩНОСТЬ ЭСТЕТИКО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ФОРМАЦИИ РЕАЛЬНОСТИ В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
Денис Максимов
- 196
ВЫСТАВКИ
ЭСТЕТИКА СУДЕБНОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ
Елена Яичникова
- 208
ВЫСТАВКИ
«ЖИВОЕ ИСКУССТВО» ТИНО СЕГАЛА: ОТ АПОЛОГИИ ДО ДЕКОНСТРУКЦИИ
Анна Козонина



Танцевальная труппа Марты Грэм «Шаги на улице», 2015.

Виктор Алимпиев

Читай по губам, удивляйся!

Марта Грэм, «Шаги на улице», 1936. Две-надцать горожанок синхронно ощупывают ступнями темноту улицы. Они осмелеют, будут удивленно нести свои локти над одежками в длинные платья телами, обнаружив способность этих тел к высоким прыжкам, заламывать их трехногими свастиками, будут двигаться вперед и вспять, откидываясь — будто в изумлении или хохоте — назад, будут приветствовать ими и только ими создаваемое и названное пространство, шаг за шагом удивляться ему и друг другу — удивляться и утверждать, удивляться и утверждать. Две-надцать танцовщиц прошли по сцене — наши улицы уже не будут прежними.

Вацлав Нижинский, «Послеполуденный отдых Фавна», 1912. Удивленный собственными шагами и всем миром Фавн похищает у забредших в его владения Нимф прозрачный шарфик. Удивленный всем миром, собственными шагами и шарфиком, он возвращается на свое ложе и, беззвучно хохотнув на шарфике в сладкой судороге, засыпает. Фавн не вернет шарфик Нимфам, он навсегда останется с ним.

Удивление — это то, что сопровождает встречу с прекрасным. Необратимость и вечный остаток.

Всякое искусство проходит путь от питающей его мощи функциональности к автономии. Танец — не исключение. То, что называется contemporary dance, есть позиция на этом пути в настоящий момент. От танца, освященного своей функциональностью — от сексуальной до культовой — к танцу, удивляющемуся самим собой и возвращающего это удивление обратно в нетанцевальный мир.

Искусства, вплавленные в то, что называется современным искусством, проходят процедуру вторичного удивления: картина, удивленная своей плоскостностью и красящим веществом (автономией), удивляется еще раз — как «произведение изобразительного искусства, картина» (очевидно ведь, что не всякая живопись может быть «современным искусством», а только та, что претендует на переизобретение живописи, включая ее функциональность — нарративную, декоративную и культовую).

Парадоксальность, столь ценимая нами в современном искусстве и тщательно отделяемая от внешней, декоративной эффектности, — есть современный эвфемизм красоты. Да-да, той самой красоты, что изоморфна парадоксальности пронзительно красивого лица, красоты как сексуальной привлекательности. Танец, смещенный в пространство современного искусства, схематизирует саму эту неуместную, умолчанную и скандальную красоту.

Танец, таким образом, может быть вплавлен в современное искусство только посредством этого вторичного удивления: в своей неуместности. Подобно неуместности перформанса — как приключения скульптуры, неуместности видео — как приключения картины. Именно здесь ему даровано удивление возвращенной ему декоративной функцией — демонстрация ножек. Или бунт. Что, по правде говоря, не так уж важно.

Целоваться — странно. Потому что танцевать странно. Читайте по губам, хореографы!

Виктор Алимпиев

Родился в 1973 году в Москве.

Художник. Живет в Москве.



Виктор Алимпиев «Вот», 2010. Видео, 5'25". Предоставлено автором.

Александра Шестакова

Логика разрывов

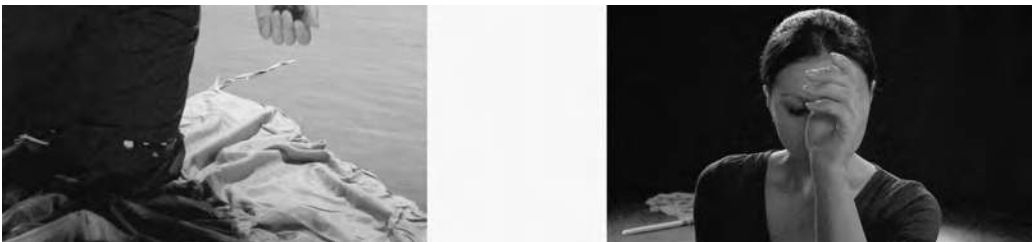
*Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn
Dir
Entgegen
Paul Celan, «Psalm»¹*

Прогуливаясь по «Лужникам», сотрудница «Центра изучения (не)возможных миров» наблюдала странную ситуацию: девочка лет десяти отработывала угловатый танец в духе клипов 2000-х годов под аккомпанемент Стива Райха. Движения, естественно, не попадали в ритм музыки, но именно это несовпадение и заворожило исследовательницу — оно напомнило ей о когда-то просмотренных видео Виктора Алимпиева.

В двухканальном видео «Сантиметр» (2017) исполнительницы двигаются под стуки, шорохи и другие шумы. Порой звук совпадает с действием и кажется, что он производится девушками, а порой — наоборот, отделяется от жестов. Так уже было в «Зарницах» (2004): стук школьниц по партам заменялся на звуки грома.

Медиатеоретик Вилем Флюссер описывал «технические изображения», к которым также относится и видео, как «воображаемые поверхности, собранные из частиц»². Видимость и различимость «частиц» в работах Алимпиева замедляет восприятие, то есть вместо знакомого убыстрения событий «техническими изображениями» происходит обратное — замедление.

Внимание зрителя за неимением нарратива или значения, за которые можно было бы по привычке зацепиться, дезориентировано. Теперь необходимо перестать искать смысл, а научиться наблюдению за связями и разрывами. В первую очередь нужно привыкнуть, что движения исполнительниц и исполнителей, их пение и дыхание, шорохи и другие звуки, и даже тексты вокализов не производят никакого значения, вместо этого они табулогически значат лишь самих себя. Подобное существование работ разрывает ставшие привычными для потребителей изображений в белых/серых/черных кубах отношения между зрителем и произведением. Критику подобных отношений предложил Дэвид Джослит в статье «Концептуальное искусство написания пресс-релизов, или История искусства без искусства». Джослит писал: «Я ничего не имею



Виктор Алимпиев «Волшебный хруст», 2011. Видео. Предоставлено автором.



Виктор Алимпиев «Сантиметр», 2017. Двухканальное видео, 13'14". Предоставлено автором.

против слов — или истории, или теории, — но мне кажется, что сегодня художественный мир и академическое искусствознание слишком сильно верят (неважно, открыто или скрыто) в прозрачность информации и уделяют слишком мало внимания (в том числе теоретического!) непрозрачности всего живописного, вылепленного, разыгранного и записанного цифровыми средствами. Именно этого (то есть искусства), по-видимому, боится концептуальное искусство написания пресс-релизов или история искусства без искусства. Оно исповедует неолиберальный идеал безупречного перевода — из состояния косной объектности в более подвижный медиум текста, который, подобно валюте, легко циркулирует и потребляется»³.

Движения исполнителей в видео Виктора Алимпиева похожи на повседневные жесты,

совершаемые не по необходимости, а как бы автоматически, и оттого будто бы приглушенные, не явленные в своей полной силе. Не до конца сжатые кулаки в «Слабом Рот Фронте» (2010) не убедительны для того, чтобы, например, возглавить протестное шествие или даже в полной мере солидаризироваться с ним, но именно эти нерешительность и сдержанность рождают ощущение избегания ясности.

Танец и звук в работах Алимпиева существуют до языкового называния. Ничто не может быть названо, так как все постоянно изменяется. Каждую секунду нечто передается забвению и нечто рождается вновь. Схожим образом понимал танец, как практику вечного ускользания от языка, Ален Бадью: «Танец обозначает событие до всякого присвоения имен, буквально перед его полным исчезновением, впадением в абсолютное беспamięтство, не охраняемое именем. Танец передает в жестах неотчетливую мысль, мысль первородную, неопределенную»⁴. Именно «неотчетливая, первородная и неопределенная мысль» появляется в видео Алимпиева.

Возможно, из-за этого работы противятся интерпретации: отвечая на вопрос «о чем?», остается лишь сказать «о голосе», «о прикосновениях», «о дыхании», «о движении». Ни о каком «переводе» в этом случае не может быть и речи, с тем же успехом можно было бы заняться переводом на русский язык шума ветра за окном. Этот провал интерпретации должен произвести иные отношения между зрителем и произведением, основанные не на поиске вечно ускользающего значения, а на различении всех связей и разрывов.

Зритель работ Виктора Алимпиева наблюдает функционирование систем, законы которых остаются для него неизвестными. В видео действуют не отдельные актеры и актрисы, а, скорее, постоянно изменяющие конфигурацию бессубъектные общности, образованные телами и голосами. Установление и разрушение связей происходит почти одновременно.

Например, в «Сантиметре» и «Слабом Рот Фронте» каждое прикосновение рождает новые связи внутри системы, симультанно разрывая связь, образованную предыдущим прикосновением.

В видео «Вот!» (2010) среда создается голосами исполнителей. Обмен репликами-вокали-

зами на французском языке, значение которых растворяется в самом звучании, конструирует систему, в которой элементы — это исполнители, а их пение — способ связи. Логика отношений частей внутри видео напоминает структуру туманности. Так же, как внутри туманности свет, исходящий от звезд, образует видимые с Земли связи, так и в видео «Вот!» голоса исполнителей образуют кажущиеся осязаемыми отношения между поющими.

Единственное опознаваемое в неразличимом бормотании слово «Вот!», давшее название видео, вносит нестабильность в функционирование системы. Внезапно появляющееся междометие становится чем-то вроде неясной вспышки на небе, привлекающей внимание астронома.

В «Чертовом языке» (2014) система выстраивается благодаря повторяющимся словам вокализа (Она не скажет./Ее не будет./Она никак, она нигде, она не скажет./Ее никак, ее нигде, ее не будет./Чертов язык!) и движениям актрис — хождению по кругу и пению. Видео функционирует как зацикленный механизм, задача которого — продолжать движение, лишенное какого-либо опознаваемого смысла. Никогда нельзя понять, о ком поется и кто та, что поет. Если продолжить «механическую» аналогию, то зритель не сумеет опознать назначение каждой отдельной «шестеренки», при этом любая из исполнительниц может исполнить функцию другой лишь для того, чтобы движение продолжалось. Разрывы возникают в отдельных кадрах. Например, одна из исполнительниц улыбается не то в камеру, не то зрителю, не то мимо него, и на какую-то секунду вся механика происходящего ломается. Своим пением и движениями исполнители славят отсутствие. Совместные действия вокруг пустоты напоминают ритуал без цели, самоценный сам по себе. Во времена очередного сплетения политических и религиозных культов эта черта работ Виктора Алимпиева позволяет помыслить их как проявленную механику ритуала.

Критик Анастасия Каркачева в рецензии на «Чертов язык» сравнивала видео и показанные на выставке в петербургской Name Gallery сканы записей актрис с работой Тони Смита⁵. Она писала: «Магическая формула естественного языка, данная в трех изводах (по-русски, в переводе на английский и в латинской транс-

крипции для произнесения актрисами-франуженками), остается непроницаемой, словно black box Тони Смита, и, подобно ему же, своим произнесением (читай: присутствием) воплощающая молчание, отсутствие»⁶.

Действительно, миры Виктора Алимпиева своей герметичностью напоминают миры скульптур минималистов. Аналогию с минимализмом стоит продолжить. Роберт Смитсон, отмечая специфическое время работ этих художников, писал: «Прошлое и будущее расположены в объективном настоящем. У этого типа времени мало или вообще нет места; оно статично и бездвижно, оно движется никуда, оно анти-Ньютоновское, кроме того, оно мгновенное и движется против шестеренок часового времени»⁷.

Схожим образом, энтропически, функционирует время и в работах Виктора Алимпие-



Виктор Алимпиев «Сантиметр», 2017. Двухканальное видео, 13'14". Предоставлено автором.

ва. За счет многократных повторов одних и тех же слов и движений создается ощущение движения по кругу — ни в прошлое, ни в будущее. За одним циклом ритуала без значений следует другой, а потом еще один и еще. В «Волшебном хрусте» (2011) повторяющиеся указания исполнительницы на некое неизвестное место и на будущее, неясно от чего отсчитываемое («здесь и здесь, на том же месте», «вот тут», «через год на том же месте»), закликивает время — оно не развивается линейно, а, скорее, застывает вне категорий будущего, прошлого и настоящего. Сбой дает не только время, но механика видеоиллюзии. Это происходит из-за кажущихся случайными кадров. Вроде того, как одна из актрис в видео «Чертов язык» проходит на переднем плане и при этом остается не в фокусе. Или вдруг неясно откуда возникает нога в «Волшебном хрусте». Или девочка задумывается на заднем плане

в видео «Зарницы». Благодаря таким кадрам сконструированные ситуации несложно перепутать с документальными съемками. Возникает напряжение между реальностью и иллюзией: структура отношений сконструированного и реального напоминает в работах Алимбиева рыболовную сеть, в которой связи — ткань иллюзии, а пустоты — то, что притворяется документальным.

Миры работ Виктора Алимбиева наиболее продуктивно описывать через «помехи». Список выделенных неудач таков:

- Провал четкой интерпретации;
- Разрыв отношений медиумов;
- Поломка течения времени;
- Сбой механики видеоиллюзии.

Если речь идет о системах, то неизбежно возникает и экология, понятая как выбор определенной логики связей и разрывов⁸. Проявление неудач в видео Алимбиева экологично, так как внутри любого взаимодей-



Виктор Алимбиев «Сантиметр», 2017. Двухканальное видео, 13'14". Предоставлено автором.



Виктор Алимпиев «Слабый Рот Фронт», 2010. Видео. Предоставлено автором.

ствия уже заложен разрыв. В свою очередь, гладкие, блестящие поверхности антиэкологичны, потому что для их создания должен быть произведен геноцид провалов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Слава тебе, Никто.

Ради тебя мы хотим
цвести.

Тебе
навстречу».

Целан П. Псалом. Перевод Ольги Седаковой // Целан П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Ад Маргинем, 2008. С. 125–128.

² Flusser V. Into the Universe of Technical Images. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. P. 33.

³ Джослит Д. Концептуальное искусство написания пресс-релизов, или История искусства без искусства // Артгид, 14 июля 2017, доступно по <http://artguide.com/posts/1293>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 27 июля 2017.

⁴ Бадью А. Танец как метафора мышления // Малое руководство по инэстетике. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 68.

⁵ Позднее такое экспонирование было повторено на выставке «Дом впечатлений» в ГМИИ им. Пушкина под кураторством Ольги Шишко.

⁶ Каркачева А. Виктор Алимпиев. Избыточное давление для скачка // aroundart.org, 2 июня 2015, доступно по <http://aroundart.org/2015/06/02/viktor-alimpi-ev-tchertov-yazik/>.

⁷ Smithson R. Entropy and The New Monuments // Collected Writings. Berkeley: University of California Press, 1996. P. 12.

⁸ Об «экологичном искусстве» как том искусстве, которое учитывает логики отношений и внимательно относится к решениям о задействовании или, наоборот, не задействовании определенных систем, речь шла на круглом столе к выставке Ильи Долгова «Риф». Дискуссия опубликована в Данилкина О. et al. Мгновенная поэзия // aroundart.org, 25 июля 2017, доступно по <http://aroundart.org/2017/07/25/dolgov-disc/#dolgov03>.

Александра Шестакова

Родилась в 1993 году в Москве.

Художественный критик.

Постоянный автор портала aroundart.org.

Публиковалась в «ХЖ», «Коммерсантъ», Colta.ru и других изданиях. Живет в Москве.



Триша Браун «Произведение на крыше», 1971. Нью-Йорк. Фото Бабетта Мангольт.

Валерий Савчук

Куда исчезает перформанс?

Ныне термин «перформанс» означает исторический этап изобразительного искусства. Как и термин «актуальное», он обозначил свои исторические границы и, подобно кубизму, футуризму, флюксусу или хепенингу, указывает на время этого художественного явления. Сегодня его объясняющий потенциал необратимо девальвировался. Живой язык критики, чутко реагируя, избавляется от архаизирующих коннотаций, сплошь и рядом заменяя его термином «акционизм»¹. С этим фактом нельзя не считаться. Но в чем же причина?

1.

Перформанс с момента своего зарождения, облюбовав место либо в выставочных залах и музеях, либо в публичных местах, утвердился в форме изобразительного искусства. Хотя, казалось бы, почему создание образа движениями тела, включающего разыгрывание целых театральных мизансцен, не отнести к театральному искусству или к свободному танцу, почему перформансист не может быть назван артистом? На первый взгляд, перформанс неразличим со сценами из экспериментального театра или танца. Но близкое на поверхности оказывается далеким по существу. С одной стороны, художники-акционисты активно отвергали соотношение их с фигурой актера или исполнителя танца, а с другой — теоретики и театральные режиссеры не принимали перформанс в качестве жанра изобразительного искусства. Вот как едко писал об акционизме выдающийся режиссер Питер Брук: «Вольная сценическая форма хепенинга слишком часто оказывается набором одних и тех же надоевших

аксессуаров: муки, пирожков с кремом, рулонов бумаги, одевания, раздевания, еще одного одевания, еще одного раздевания, переодевания, мочеиспускания, жевания, объятий, судорог, катания по земле...»²

В фантасмагорическом сенсориуме нашего времени идет непрерывная борьба с привилегиями аудиовизуальной информации. Один из первых, кто заговорил о важности запаха и танца как способов постижения и выражения смысла, был Ницше. Его идеи воплотились в истории борьбы против визуально-когнитивного господства в XX веке в трудах и манифестах виднейших революционеров эпохи модерн. Эрнст Юнгер, например, противопоставлял классической модели эстетического свою модель «стереоскопической чувственности», в которой органам чувств открываются чувственные стороны предмета, прежде всего тактильные, Андре Бретон манифестировал реабилитацию телесных, эротических, инстинктивных импульсов, соединяющихся в эстетическом опыте, Вальтер Беньямин с его синэстетикой, Антонен Арто, Жорж Батай и многие другие предвосхитили мыслительную ситуацию, в которой образность в ее исключительно визуальном модусе репрезентации трактуется идеологическим анахронизмом или способом колонизации. Прежде чем поглотить пространство с «прожорливостью, редкой в истории человеческих миграций», первопроходец сначала поглощает его глазами, а по Вирилио «в Америке все начинается и все заканчивается ненасытным взглядом».

Во второй половине XX века распространение перформанса как нового (а посему до поры не определившего свои границы) жанра изобразительного искусства повлек-



Триша Браун «Мужчина идет вниз по фасаду здания», 1970.

ли издержки, присущие моде: танцовщики, музыканты и актеры часто стали называть свои импровизации и эксперименты перформансами. Выступая в галереях, они тем самым претендовали на позицию художника. Активное движение в направлении перформанса актеров, музыкантов, танцоров и отторжение и нескрываемое неприятие их художниками, арт-критиками, галеристами вновь заставляют обратиться к анализу специфики жанра изобразительного искусства и, к примеру, театра.

Интерактивность чаще декларируется, чем производится. Для ее реализации художнику-акционисту приходится воздействовать на зрителя не через аудиовизуальный, сколько через тактильные, обонятельные, осязательные и другие каналы восприятия. Добавим, что отказ от идеологии общества потребления информации оформляется не в слове, но в психомоторике, микрофизике движения, экстатическом жесте. Только

тогда у современника появится шанс вовлечься, сопереживать, сочувствовать, когда он сможет разделить боль другого. Художник, если он ранит только себя, не задевая зрителя, — решает свои личные проблемы, что, естественно, неплохо. Но что может задеть сегодня зрителя, пресыщенного потоками аудиовизуальной информации, изливающейся и потребляемой с такой интенсивностью, при которой теряется способность эмоционального отклика?

2.

Только ощущая себя ответственным за изменения и мутации, происходящие в мире, человек может стать философом и художником. Так, оставаясь в провинции, продумывая путь западной цивилизации, Хайдеггер, например, оставил вне поля своих интересов современное ему радикальное искусство. Анализируя сущность произведения искусства, он не заметил высвечивающую его интенцию отказа от произведения, от предмета искусства. Обращение к скульптуре дало возможность Хайдеггеру открыто предьявить свою концепцию искусства, которую он выразил в одной из последних опубликованных при жизни работ «Искусство и пространство» (1969).

Онтологический поворот, к которому призывал Хайдеггер, одним из следствий давал новое понимание скульптуры. Философ задался вопросом — не есть ли пространство то, что «в растущей мере все упрямее провоцирует современного человека на свое окончательное покорение»? Этой эпохе соответствовала трактовка скульптуры как «телесного воплощения мест, которые открывают каждый раз свою область и, храня ее, собирают вокруг себя свободный простор». «Скульптура: телесное воплощение истины бытия»³. Пришедший из других регионов мысли диагноз лингвистического поворота обнаружил теоретический ресурс неэмоционального, нефигуративного, концептуального искусства. Он подготовил иконический поворот (1967), а следом открыл перспективу повороту медиальному, означившему факт тотальной дигитализации мира, инициирующей дигитальное искусство. Радикальный опыт

тела в этой истории был формой сопротивления сведения пространства к плоскости, линии, точке, ее скрытым контрдвижением.

Сегодня, в эпоху не только технической воспроизводимости искусства, но и технической его *производимости*, подавляющее количество информации мы считываем с плоскости экрана, листа газеты, страницы книги, рекламного щита и так далее, а навык «восприятия всем телом» (А. Майоль) у нас либо утрачивается, либо не развит вовсе. Не в последнюю очередь в этот процесс вносит свою лепту фотография. Из-за того, что наше восприятие мира, да и само сознание стали плоскими, как экран телевизора или монитора, скульптура, требующая пространственного представления и воображения, утратила своего зрителя. К середине XX века интерес к ней упал настолько, что Барнет Ньюман иронично заметил: «Скульптура — это то, с чем ты сталкиваешься, когда отходишь назад, чтобы получше рассмот-

реть живописное полотно». Но оппозицией последнему стал поиск пространства жизни, слияния жизни и искусства, искусство тела.

Контртенденцией двумерного понимания пространства было искусство тела, перформанс, акция. В перформансе тело участвует во всей своей полноте, во всех аспектах расположения в пространстве, так и нерасположения к нему, чувстве безысходности и покинутости, чувстве отсутствия реальных переживаний. Художник-акционист пишет телом знаки-символы, искусствовед, читая эти знаки, встраивает их в традицию, добиваясь ясности на основе господствующей рациональности. Он хранитель каталога уже осуществившихся художественных акций. Философ, если он остается философом, обращаясь к искусству, обнаруживает концепт, увязывающий в единое целое искусство, общество, самосознание культуры.

Вернувшись к исходному, спросим себя, что же исполняет перформанс? Исполняет



Триша Браун «Женщина спускается по лестнице», 1973. Фото Бабетта Мангольт.



Триша Браун «Хожение по стене», 1971.

ли он в культуре функцию визуального искусства? Делает ли видимым невидимые раздражения, невыносимость которых проявляется в жесте, позе, движении? Воскрешает ли и исполняет ли архаический ритуал, серьезность которого предполагает не роль, но проявление подлинных сил? Созидательны ли его последствия? Является ли его исполнитель актером (ведь актер должен быть не личностью, чтобы играть другую личность, а художник не личностью быть не может)? Все эти вопросы, возможно, станут утверждениями после того, как со всей остротой заявят о себе вопросы о смерти акционизма как жанра искусства. Если живопись в свое время и, как оказалось, на время, дала способ относительно скульптуры, фрески, мозаики, иконы и так далее быстрого создания художественного образа, картины, то сегодня перформанс, наследуя традицию скорости и дух живописи и поэзии⁴, воспринимая всем телом актуальную ситуацию, телом же реактивно возвращает художественный

образ, не умаляя прочих его функций (от терапевтических до педагогических и развлекательных).

Перформанс дает максимально приближенную к тактильности картину времени. Тем не менее, реактивно донести свое понимание ситуации в контексте времени понятным образом значит самому художнику стать представлением сил. Для этого необходимо сохранить чувствительность к воздействиям и чуткость самонаблюдения над последствиями этих воздействий. Глубина мысли выражается поверхностью тела. Тело художника — понимающее тело. В поле художественного высказывания оно является текстом с записанным на нем концептом понимания местоположения человека в космосе вещей, с одной стороны, и символическим планом культуры — с другой. В таком виде понятно сближение искусства и жизни и концепта «искусство жизни». Представление перформанса отличается от других представлений тем, что оно смыслопорож-

дающее, то есть рождает смысл, никем прежде не закладываемый, указывая на сцену жизни как драму, снимая маски, надеваемые в повседневности, раздвигая декорации рассудочного устройства жизни. Его образ не есть представление другого, но отказ от господства иллюзии естественности норм и правил общественного поведения.

3.

Точка жизни, тактильная реакция на потоки, пронизывающие человека, мысль телом и быстрое реагирование составляют смысл современного акционистского искусства. Перформансист находит сюжеты и материал для своего творчества повсюду: в политике, стереотипах сознания, идеологии, религии, производстве, рекламе, театре и ритуалах повседневности. Справедливее будет сказать, что нет, пожалуй, областей, которые не могли бы дать приют акционизму: «Вследствие того, что тактильные, телесно иннервированные элементы все больше входят в структуру эстетического восприятия, они все меньше организуются и определяются пространством образов и как бы представляют собой оперативное пространство практики и события, которое властно пронизывается извне либидинальными энергиями. То, что является “искусством”, удаляется от образного пространства произведения к оперативному пространству события, в себе самом самодостаточном»⁵ — мысль немецкого исследователя вполне определенно отсылает к акционизму. В ряду устоявшихся форм искусство акций отличает, с одной стороны, быстрота и непосредственность реакций, а с другой — целостность и объемность, или, как принято характеризовать искусство эпохи становления человека разумного, синкретичность. Его прямая зависимость от интерактивной среды влечет пересмотр техники выражения в сторону ускорения способа сообщения. Перформанс оперативно соединяет мысль и образ, жизнь и искусство. Он театрален и живописен, музыкален и танцевален, абсолютно спонтанен, ситуативен и срежиссирован, интерактивен и зрелищен одновременно. Он, наконец, кинематографичен в том буквальном — бессловесном —

смысле, на утрату которого указывали теоретики кино в тридцатые и сороковые годы: «Когда пропадет экранная тишина, — пропадает 99 процентов кинематографа» (А. Роом). Перформанс продолжает прерванную линию пластического телесного письма или изображения движения — кинематографии — не отягощенного словом и звуком. Впрочем, апофатичные определения перформанса здесь были бы столь же уместны; он — все не: не ритуал, не театр, не танец, не пантомима, не скульптура, не живопись, не шоу и так далее. При этом расхожи названия театральный, музыкальный, танцевальный перформанс, но, признавая его модусы, мы рискуем впасть в банализацию онтологической серьезности образа, создаваемого перформансом, редукцию к игровой (актерской) позиции.

Там, где традиционное изобразительное искусство предполагает в отношении к реальности художественную *репрезентацию*, перформансист в большей мере чувствует *идентичность*. Его действия не являются представлением состояния человека, они и есть сами эти состояния, подобно различию, подмеченному Декартом: «То, что для души является претерпеванием действия, для тела есть вообще действие». Однако здесь необходимо считаться с важным обстоятельством: художник, как бы правдив он ни был, не исчерпывается этими состояниями. В системе означающих современной арт-критики его действия описываются перформативными высказываниями. Во всяком подлинном перформансе (а их, как, впрочем, и любых других настоящих произведений искусства, мало, что имеет объяснение, с одной стороны, в том, что перформанс как никакой другой вид искусства не «дублирует» обычные повседневные действия, а с другой — нет еще наработанного поля критериев и оценок) есть точка, когда человек входит в эти состояния и, стягивая и резонансно усиливая, возвращает зрителям весь фон воздействий, информирующих тело. Здесь он соединяет несоединимое: восприятие и высказывание, демонстрируя тело, максимально претерпевающее и столь же активно действующее, он есть чистая флексия (то, что в идеале делает актер, играя различные роли)



Триша Браун «Водный мотор», 1978. Фото Бабетта Мангольт.

и рефлексия. Топологическое понимание среды помогает нам постигнуть природу перформанса как конверсива внутреннего состояния, отражающего внешние, далеко не очевидные и до поры до времени не схватываемые разумом воздействия. Суть перформанса в неустранимой тактильности его реакции на окружающий мир. Все те информационные, экологические, экономические, социальные, психологические и прочие волны, накатывающиеся на человека и прокатывающиеся через него, запечатлеваются во «внутреннем» теле человека, подобно тому, как эмбрион реагирует на изменение окружающей среды и психологическое состояние матери. Художник, пишущий образ телом, принципиально ничем не отличается от живописца или скульптора, преобразующих внешние воздействия в мотивацию создать именно этот образ. Обладая волей к репрезентации, он обнаруживает это внутреннее тело, делает его зримым, воспроизводя скульптуру тела внутреннего или предъявляя новый способ понимания переживания мира.

Именно перформансист делает жест в «натуральную» величину человеческого переживания. Репрезентация этих внешних незримых воздействий собирает и превращает их в эстетический объект. Но это не все. Жест художника лишь тогда может претендовать на качество, когда является результатом работы художественной рефлексии, когда в телодвижение вложены усилия по выражению инвариантного состояния другого, когда образ отрефлексирован. Телесный образ, создаваемый художником, — результат в равной мере и познания другого, и творчески-рефлексивного самопознания. То есть предъявления такого опыта, который универсален, что означает положение тела

среди привычных предметов и в привычных же ситуациях. Его состояние перформативно, поскольку указание на переживание и само переживание здесь совпадают. Они две стороны одного и того же. Художник по существу своего дела не может не выражать общее переживание, собирать в целое опыт повседневности, то есть не может не реагировать, не сообщать болевые точки времени. Перформансист, обладая наиболее быстрым способом осуществления замысла, ответствен за предъявленную скорость своей реакции. Именно последняя, не оставляя времени на продумывание и коррекцию симультанно с событием производящегося жеста, требует от него безупречного вкуса при создании телесного образа, на изломах, обрывках, спазматических судорогах или безвольной пластике которых чуткий зритель считывает не пантомиму или литературный сюжет, но телесный образ, адекватный современному поэтическому образу, картине, музыке. Катастрофа вербального, а посему — по определению — запаздывающего сообщения сцепляющего слова в осмысленную фразу, рождает последовательную цепь движений, уместность которых есть гарант их подлинности.

Перформанс тем, что являет собой некое выходящее за скобы повседневной жизни нерациональное и непрагматическое действие, воскрешает ситуацию первораны, первоболи, первого сданного культурой крика и жеста. В потоках актуальных сил и воздействий, ими производимых, имеются устойчивые образования, которые структурированы так же, как в архаическом обществе. В этих сгущениях происходит то же, что осуществляется в ритуале — переход в сакральное пространство-время, в предельно типическую ситуацию любого

представителя архаического мира. Именно поэтому так трудно, а часто и невозможно представлять перформанс в инородной среде, в стране, например, в которой давно идет война и льется кровь: аутодеструктивные действия художника, вызванные стерильностью и монотонностью жизни в обществе потребления, не будут восприняты и поняты как действия художественные.

4.

За акцией, если она художественна, остается одно неотъемлемое свойство — смещать нормы реактивности и показывать искусственность конструкции естественных форм поведения в культуре. Однако естественные признаки современного человека подобны знакам на теле Квикегу — героя романа Мелвилла «Моби Дик». Родившись на тихоокеанском острове, Квикегу получил в наследство от сородичей всю «космогоническую теорию» племени «вместе с мистическим трактатом об искусстве познания истины», которые он сам прочесть не мог. Подобно Квикегу, современные люди не ведут о знаках, записанных на их телах социу-

мом, техниками власти, легальными способами осуществления желания. Художник не только носит эти знаки, но и, читая их, доносит нам смысл написанного. Но характерно, что смысл ищется не в сакральной герменевтике, видящей в телах египетские иероглифы тайнописи. Тела не несут скрытый смысл борьбы космогонических сил, но отсылают к условиям производства актуальной фигуры тела.

И как только зритель вовлекается в действие, он сразу же попадает в зону провокации жеста (который есть не что иное, как адекватная — потому в высшей степени вынужденная — форма реакции на совокупность раздражений, травмирующих человека); раскрепощенное сознание и возросшая степень свободы телодвижений провоцируют завершить намеченную мысль телом. Поскольку здесь, в паузе перехода от одного движения к другому, есть мгновение абсолютной свободы, в котором и художник, и зритель равны. Внутреннее движение сцеплено с внешним достоверностью внутреннего состояния. Этот опыт искусства, согласно Канту, «благоотворно встряхивает наше тело», «вызывает полезное для здоровья



Триша Браун «Водный мотор», 1978. Фото Бабетта Мангольт.

движение»⁶ и выбрасывает участника и зрителя интерактивного перформанса за пределы обычной ситуации, за пределы форм, нормирующих телесность в повседневности, и, наконец, за границы символических порядков, гарантирующих комфорт. Сопряжение готовности открыться до конца своему переживанию и удивление от точности образа, в котором выражает себя/меня художник, — одна из главных интриг акционистского действия. Художник делает шаг, который, вычеркивая все представимые возможности, отсылает в мистериальное состояние, в котором человек собирался воедино, мог пребывать во времени до производства и потребления, то есть вне денежного эквивалента всех событий.

Художник работает со всеми объектами, в том числе и новыми технологиями, чтобы дать им другое значение, чем их прагматическое или чисто техническое предназначение. Так, театр, например, есть проект, нуждающийся в сцене нашего пространства сознания, нашего ментального пространства, поскольку он моделируется письмом. Роман есть внутренний театр событий. Балет, исток которого лежит в танце, неотделим от

хора трагедии, является *представлением* нашего чувства, которое становится господствующим вместе с культивированием взгляда. Искусство перформанса дает телесные образы метафорическим интерпретациям воздействий, которые осуществляют наши технологии на нас самих. В исторической плоскости рассмотрение перформанса сталкивается с формами, которые вбирают всю историю человека, весь багаж его мифологии, религии, философии и искусства. Он есть реакция цельного человека, ужаленного цивилизацией. Языком перформанса, который заново открыт в XX веке и который не менее «гибок и мощен в своих оборотах и средствах», чем язык поэтический, художник говорит нам о том, что «эксклюзивная и фрагментарная "точка зрения" ученых Ренессанса начинает уступать мультиплицированной и инклюзивной (включающей) "точке жизни" (Lebenspunkt) глобального человека. Человек исчезающий больше не имеет перспективного взгляда, так как он одновременно есть везде. Точка жизни соединяет тело и дух в едином синтезе, ею скрепляется всегда достаточная, требовательная, строгая истина нашего окружающего мира»⁷. Он ис-



Триша Браун «Построение по линии», 1976. Фото Бабетта Мангольт.



Танцевальная труппа Триши Браун «Палки», 1973. Исполнение в Музее современного искусства, 2011. Фото И-Чун Ву.

пользует энергию жеста, звуки, запахи, визуальные образы, коллективные действия, медитативные состояния, страхи и ожидания, табу и карнавално-праздничное чувство его нарушения и так далее.

Но чем отличается реакция на событие художника от реакции не-художника? Пока ограничимся общим местом — художественной рефлексией. Последняя не есть незаинтересованное отношение к действительности, но следствие идиосинкразии на вторжение во внутреннее пространство привычной, но запредельно уплотнившейся информации, либо новых явлений, порожденных как социумом, так и технологиями.

Будучи порождением западной, отягощенной двумя тысячелетиями христианской, аскетичной к живому образу вне веры и отвлеченной от мира сущего культуры, акционизм представляет собой обращение искусства к своим корням, а именно — к диони-

сийской, связанной со стихийными силами топоса, местной традиции. Слияние с забытой формой философии, с философией, активно участвующей в жизни полиса (или информационного мегаполиса современности) влечет и «возвращение» соответствующего типа рефлексии — топологической рефлексии, которая включает основание мысли в саму мысль. Это — рефлексия из определенного места и времени, приоритетом имеющая контекст мысли и чувства в их неразложимости на составляющие элементы, рефлексия, помещающая тело в дело мысли и сферу заботы, рефлексия, понимающая, что ее порождающая структура — тело и топос, точнее тело-топос как целое — создает онтологические условия его существования, рефлексия, возникшая прежде осознанной целерациональности и, наконец, рефлексия, реабилитирующая логос в качестве принудительной силы конкретного дей-



Кароли Шнееман «Внутренний свиток», 1975.

ствия, разворачивающегося, скорее, по логике опыта выживания в данном топосе, чем по траектории, задаваемой всеобщностью и универсальностью геометрии мысли.

Перформанс как мысль телом может быть вписан в структуру топологической рефлексии. Но что нового может дать топологическая рефлексия в отношении такого феномена, как перформанс? При всей кажущейся несовместимости институциональных пространств и проблемных полей они имеют то несомненное сближение, которое трудно игнорировать. И топологическая рефлексия, и перформанс указывают на существование другого мира, но, если мы употребляем термин «указывать», то рискуем тотчас же оказаться внутри пространства оптических реалий, так как указание является разновидностью определения, которое в логике называется остенсивным (от лат. *ostendere* — показывать). В нем значение

слова проявляется указанием на предмет, этим словом означаемым. Но речь здесь идет о том, что ни указание, ни выделение или отвлечение отдельных признаков конкретного предмета или явления не составляют того, что мыслится под сопоставляемыми процедурами, или, точнее, действиями. В них происходит то, чего нет в полном реестре логических определений — вовлечение. Вовлечение в область, которая не показывает себя, но, напротив, сокрывает, и в своей скрытности, неявленности и неочевидности возбуждает тотальное переживание, в том числе вытесненного и забытого. Перформанс дает не зеркальный образ («зеркало копирует устремления тела вместо того, чтобы откликаться на них свободным изменением перспектив» [М. Мерло-Понти]), но образ осуществленного желания. Если мифологические герои не должны были оглядываться и прислушиваться, то отвлеченный рационально-телеологический разум обязывал для уверенного движения вперед проделывать рефлексивные акты, удостоверяющие надежность исходных постулатов. Если исход из царства Аида, как и рождение Космоса, Рода, Первопредка в силу кругового и не поступательного движения архаического времени заново воскрешается и переживается телом сообщества в ритуалах и мистериях, то в прямолинейном движении оптической рефлексии сознание отражается от исходного, удостоверяет абстрактное тождество с ним, однако не переживает мучительный акт рождения самой его возможности. При этом генеалогия, включающая метаморфозы и мутации, прочно выносится за скобки (скорее, скрепы разума). Конвергенция топологической рефлексии и перформанса вовлекает всего человека, создавая ситуацию непосредственного и тактильного переживания другого.

Объединяет их и то, что они не указывают, но инсценируют первособытие, исходную точку, прорывая семиотические коды культуры, находят язык, в котором означающее еще не оторвалось от означаемого; когда крик от боли раненого тела, от удивления или торжества не отделялся от самих состояний, когда символическое обслуживало в равной мере и коллектив-

ное тело рода, и личное тело отдельного его члена, когда зазор между телами еще только намечался, когда те же жест, слово, желание были внутренними моментами искусства выживания — органоподобной внутренней трансформацией. Чуткому к архаическим корням языка Велимиру Хлебникову эта ситуация представлялась следующим образом: «Простейший язык видел только игру сил. Может быть, в древнем разуме силы просто звенели языком согласных», может быть, язык «мудр потому, что сам был частью природы»⁸.

Перформанс, как и топологическая рефлексия — форма победы над хаосом через уподобление. Он эффективное оружие в вечной битве хаоса и порядка. Хаос неизбежно возрастает вместе с падением дисциплины тела вплоть до точки кульминации: мистерии, праздника, карнавала. Прерывая привычный круговорот привычного порядка вещей, перформанс дает власть хаосу в

культуре известным со времен архаики способом, который предписывает растворение в хаосе, отдачу себя ему с тем, чтобы запустить механизмы самоорганизации. Уподобляясь его силовым линиям и состояниям, перформанс с предельной серьезностью вовлекает в то, во что человек погружен в повседневности, но что в пространстве культуры и разума не может заявить о себе без утраты образа нормального человека. Перформанс не только интерпретирует жизнь как драму, ибо только «человек есть бытие, посредством которого ничто входит в мир»⁹, но и возвращает ритуальную серьезность и весомость архаического сакрального жеста. Работая с негативными состояниями: страхом, неуверенностью, абсурдностью существования, — перформанс дает надежду на исцеление, на целостное полнокровное ощущение жизни. Аутодеструктивность — реплика мифологического первочеловека, расчленяемого с тем, чтобы, собрав тело,



Роберт Моррис и Кароли Шнееман «Место», 1963.

вновь обрести уверенность, прибавление силы, плодородия, жизни. Тело перформансиста олицетворяет собой коллективное тело, актуальная деструкция которого неминуема. Деструктивное безумие переживается и побеждается безумным его удвоением (в этих обстоятельствах художник не может не быть аутодеструктивным). Тем самым перформанс стихийно обнаруживает способ целительного воздействия ритуала на человека. Из «симметрии» инсценированного безумия и безумия «цивилизованного» существования рождается покой, подобный покою, наступающему после того, как индивидуальная психотравма уже отреагирована и боль отпустила. Соотнесение несоизмеримого, соотнесение как переживание и узнавание себя в неизвестном, в табуированном, безумном, кровавом, жестоком, растворение в едином мистериальном теле — все это составляет природу перформанса в той же мере, в какой предполагает ее топологическая рефлексия.

При этом необходимо отличать действия художников-акционистов от политических акций, безусловно, прагматичных и целерациональных. У политических акций иная форма взаимоотношений с аудиторией: художник-перформансист, разрушая «установку», ставит в тупик привычные взгляды, обозначает проблему, политическая же акция представляет форму ее решения; аудитория для художника — соавтор, вдумчивый и критический соучастник, для политической акции — противник или приверженец, перформансист играет с аудиторией, политик — на аудиторию, а, к слову, актер — для аудитории. Цель перформанса — образ, подобный живописному образу, политика — власть, актера — убедительная игра. В итоге, смещаясь в политический активизм, перформанс утрачивает глубину вдумчивой аналитики и метафизическое измерение, а утрачивая важнейшее свое качество, он остается в истории подобно флюксусу или хепенингу, маркируя время, идеологические и стилисти-



Джоан Джонас «Произведение с зеркалом», 1969.

ческие особенности искусства, создающего образы телом.

5.

Перформанс, если он своими действиями не соединяет различные миры, обречен на театральность в негативном смысле этого слова. Хотя внешне перформанс и напоминает театральное действие, однако нет ничего более чуждого по существу дела, чем дух театра с его господством вымышленного над реальным, с его разделением сцены и зрителя, с его представлением режиссера о смысле создаваемого представления, включающего как версию речи и поведения актера (на фоне того, что вербальное сообщение в цивилизации образа основательно себя девальвировало), так и предполагаемую реакцию зрителя. (Отметим и здесь чуждость языка: в театре зритель бездвиген, а в галерее посетитель волен приближаться или удаляться от демонстрируемого образа, обсуждать увиденное, а в театре безмолвно слушает, иногда, правда, может реагировать на происходящее аплодисментами или гулом неодобрения и осистыванием.) Если театральный спектакль держится срежиссированным единством слова, жеста и смысла, то образ в перформансе создается вне слова. Однако даже тогда, когда слово включается в действие, оно, скорее, исполняет роль кавычек по отношению к «странным» действиям перформансиста. Здесь естественно возразить: в современном театре можно встретить паратеатральные формы, представление без слов, но тогда граничащими с пантомимой современным танцем или адаптированным к театру перформансом¹⁰. Пример подобных пересечений/объединений жанров в Петербурге дают «До-Театр» Евгения Козлова, Инженерный театр АХЕ (Максим Исаев и Павел Семченко) и царскосельская группа «Запасный выход» (1995–1999) под руководством Юрия Соболева.

Природа перформанса ближе искусствам изобразительным, в которых «автор» и «исполнитель» — одно неподцензурное рассудку телодвижение. Но изобразительность его — особого рода. Вместо того чтобы представлять глубину эмоционального пере-

живания и играть или ставить трагедию, в перформансе концентрированно проживаются и, отрефлексиравшись, возвращаются типичными формами проживания; художник делает это проживание произведением, в котором объективируется картина воздействий контекста. При этом он не отрицает и не осуждает реальность, а лишь демонстрирует следы ее предельных напряжений, противоречий и конфликтов на теле человека. Представляя «слово» дорефлективному желанию, он запускает механизм тактильной формы реагирования, поскольку «в тактильной области отсутствует эквивалент того, чем в области оптической является созерцание»¹¹. Перформансист *инсценирует* телесную свободу выражения, но более в негативном, например, криминальном, чем позитивном — театральном — смысле.

Необходимость различения перформанса и танца связана с тем обстоятельством, что танцоры, танцевальные коллективы, называвшие себя прежде «экспериментальный танец», «свободный», «неклассический», «импровизационный», «контактный» и прочие танцы, стали в одночасье именоваться перформансами. В связи с этим спросим себя еще раз — в чем же существенное отличие танца от перформанса? Танец уходит корнями в ритуал, у него долгая история. Представляя коллективное тело, он работает с типичными ситуациями труда и праздника: подготовки к охоте, севу, войне, празднования урожая, победы, окончания засухи. Он задает рисунок их исполнения. Перформанс является нерасторжимое единство локальной и индивидуальной реакции. Его действия не исполняются, но, повторяюсь, *проживаются*, хотя и могут дать форму актуальному движению, и по сути своей он не воспроизводится, так как обладает индивидуальным почерком и индивидуальной образностью, подобно образу живописному, и интимно связан с местом его проведения. Перформанс нельзя ни исполнить, ни повторить. В акте перформанса создается образ, который инициирует осмысление культуры, топоса, времени. Перформанс не играют — его создают как картину или музыку. Перформанс большей частью производится один раз, документируется, а затем существует в культуре как ар-



Джоан Джонас «Двойные лунные собаки», 1981.
Фото Дэвид Кроссли.

тефакт; у него нет сценария, но есть замысел, как у живописной картины. Говоря театральным языком, он сплошная реплика в сторону — парабаса, сказали бы современники Софокла. Он не играет роль, он доносит то, что есть, демонстрируя и комментируя, переживая и понимая одновременно, привнося бытийный контекст. Он, по сути, есть древний ритуал, в котором язык тела не является средством передачи мыслей, но вбирая типичные ситуации, репрезентирует актуальные переживания человека.

Театральные и танцевальные поиски новых форм выразительности в эпоху иконического поворота в начале XXI века укрепились в своем движении к подлинности и непосредственности выражения, которые давал перформанс. Произошло оплодотворение театра и танца внетеатральной выразительностью. То, что в прошлом веке активно отвергали, в век нынешний театральный

или танцевальный перформанс принимает как норму. На многих театральных фестивалях представительным жанром стал театральный, музыкальный и танцевальный перформанс. Так, Марина Абрамович сделала ремикс старых перформансов в виде спектакля, — в котором она рассказывает личную историю, выраженную в известных перформансах. Начало и конец века по всему полю культуры представляет смену мест оппозиций: естественное — искусственное, авангардное — арьергардное, высокое — низкое, прекрасное — безобразное и так далее. Сегодня то, что было неприемлемо для Питера Брука, стало привлекательным для многих театральных фестивалей. В поиске чистой линии образности театр часто отказывается от текста, от назидательности режиссера, провозглашая актуальность перформативного жеста и невербального театра, апроприирующего молчаливую выразительность перформанса. Это выражает общую тенденцию поиска новой выразительной формы и ставит вопрос о бытии тела человека в актуальной медиареальности, эти концептуальные сдвиги с их «символическим/замещающим характером и восстановлением иерархических отношений между перформером и зрителем возвращают нас к доаристотелевскому идентификационному катарсису и устраняют все черты драматургии Просвещения»¹². Эсхатологические настроения рубежа тысячелетий обретают позитивную программу поиска новых — что означает в наших условиях более древних — оснований солидарности и катарсиса. Со своей стороны, критики фиксируют, что перформанс сегодня стал излишне адаптирован к клубной культуре, к театру, танцу и популярной эстраде, утрачивая статус изобразительного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Вот примеры описания наиболее резонансных художников-перформансистов: «Пётр Павленский — российский художник-акционист, Арт-группа «Война» — российская леворадикальная акционистская группа, а российская панк-группа «Pussy Riot» осуществляет свои выступления в форме несанкционированных акций в не предназначенных для этого местах».

² Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. С. 101.

³ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 98–99.

⁴ Обратим внимание, что на превышающую скорость и глубину сообщения поэта по отношению к философии обратил внимание еще Декарт: «Может показаться удивительным, что великие мысли чаще встречаются в произведениях поэтов, чем в трудах философов. Это потому, что поэты пишут, движимые вдохновением, исходящим от воображения. Зародыши знания имеются в нас наподобие огня в кремне. Философы культивируют их с помощью разума (ratio), поэты же разжигают их посредством воображения, так что они воспламеняются скорее». Декарт Р. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 575.

⁵ Voss D. Metamorphosen des imagin ren — nachmoderne Blicke auf stetik, Poesie und Gesellschaft // Huyssen A., Scherpe K. R. (Hg.) Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels. Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie, 1986. S. 239.

⁶ Кант И. Критика способности суждения // Сочинения в шести томах. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 354–355.

⁷ Kerckhove D. Täuschung der Eigenwahrnehmung und Automatisierung // Kunstforum. Die Zukunft des Körpers II. 1995 Bd. 133. S. 123.

⁸ Подобно Хлебникову, Делез, анализируя живопись Фрэнсиса Бекона, замечает, что существенной задачей живописи, равно как и других видов искусств, например, музыки, является способность делать видимой силу, которая в других случаях является невидимой — такие феномены, как время, оттик, зарождение или вес. Силы представляют себя на теле. Делез открывает в живописи три невидимые силы: а) силы изоляции, которые становятся видимыми, когда пятна в формы контуров закатываются за фигуры, б) силы деформации, которые влияют на тело и в) силы растворения (разложения), посредством которых блекнут тела и объединяются цветные пятна. В общем Делез видит связь между истерией и живописью, так как последняя отказывается от репрезентации. Тем самым «в живописи истерия становится искусством». Многие из того, что Делез говорит о силах, деформирующих тело в живописи, применимо к перформансу и, быть может, к нему даже более, чем к живописи. См. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011.

⁹ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 61.

¹⁰ Немецкий историк и теоретик театра Ханс-Тис Леман в 1999 году издает свою известную книгу «Постдраматический театр», в которой вслед за Роузли Голдберг фиксирует, с одной стороны, театрализацию перформанса в 1980-х гг., движение театра в сторону перформанса, а с другой — «театр приближается к серии жестов или реализации присутствия художника-перформансиста» (Леман Х.-Т. Постдраматический театр // Новое литературное обозрение № 111 [2011]). Изнутри эволюции театральных форм инкорпорирование перформанса в тело театра уместно трактовать как вынужденный способ выживания театра в современных аудиовизуальных потоках. Проявление все более очевидных симптомов кризиса театра купируется отказом от театральности: «Актер постдраматического театра зачастую не играет роль. Он более не актер, он — перформер» (там же). Но нельзя не увидеть и другую сторону — перформансист или, вняв краткости, перформер, также не является более художником, относимым по ведомству изобразительных искусств; он утрачивает способность обобщать, рефлексировать и представлять образ, не отторжимый с действием, движением, состоянием, проживанием.

¹¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: 1996. С. 60.

¹² Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. Пер. с англ. под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 529.

Валерий Савчук

Родился в 1954 году в Краматорске.

Философ, теоретик искусства.

Автор множества статей и книг, среди которых «Режим актуальности» (2004),

«Философия фотографии» (2005),

«Медиафилософия» (2013) и другие.

Живет в Санкт-Петербурге.



Вик Лашенов «Лаборатория обучения катанию на лонгбордах», 2017. Документация перформанса, 10 октября 2017. Фото Евгений Второв. Предоставлено автором.

Вик Лащенко

Танец — это не айфон

Я все время думаю о Танце, который стремится быть Перформансом. У него точно все получится, и скоро он станет различимым на территории современного искусства. Эта ситуация характерна для России (и других незападных стран). В тексте я продолжу употреблять слово «Танец», но буду подразумевать под ним именно современный танец, который ведет себя как Перформанс. Все, о чем я пишу ниже, я сознательно развожу в крайние точки, немного преувеличивая, чтобы навести резкость. В реальности все более перемешано и неразлично. И нам нужен этот разграничивающий жест для прояснения ключевых понятий и положений.

Танец и перформанс относятся к исполнительским искусствам и в общем случае для них справедлива формула — «в то время, пока а делает b, с — смотрит»¹. Они оба работают с телом и его присутствием. Танцу в отличие от перформанса присуща большая проработанность и хореографичность движений. Для перформанса характерен акцент на концепт, и точности движения уделяется меньше внимания (часто в силу того, что художники находятся в меньшей степени интенсивности отношениях со своим телом, чем танцовщики).

Танец предполагает серийность показа, и танцовщики обладают навыками повторять его из раза в раз. Даже если танец основан на импровизации или изматывающих физических действиях, танцовщики могут исполнять его с тем же качеством. Нередко так: чем чаще исполняют, тем лучше получается. Для перформанса, наоборот, характерна исключительность события. Именно поэтому Перформанс озабочен вопросом создания документации, чтобы подтвердить сам факт

имевшего место быть. Для танца же документирование преимущественно служит целям привлечения зрителей на следующие показы.

И для Танца, и для Перформанса принципиально воздействие на зрителя, но акценты расставлены по-разному: так, перформанс чаще предполагает изменяющее физиологию художника телесное действие, которое и создает контекст работы, раскрывая некий концепт. Для танца тело тоже первично, но оно для усиления эффекта рамируется через звук, свет, костюмы, декорации. Для перформанса важно, чтобы зритель верил в подлинность проживания художником некоего опыта «здесь и сейчас», а не просто изображал его, в танце это условие хоть и все чаще встречается, но не обязательно.

Танец, как и перформанс, неотделим от тела исполнителя, неотчуждаем от него, нематериален. Танец существует, пока кто-то танцует. Переживание зрителя во многом создается за счет эффекта присутствия. Поэтому Танец невозможно задокументировать без потерь. Фото и видео являются следами события, случившегося в реальном времени. Как археолог, складывая и сопоставляя осколки, представляет, каким мог быть кувшин, мы можем попытаться представить, каким был танец, просматривая видео. Однако мы не переживаем танец на видео телом — мы его додумываем, воображаем, категоризируем и понимаем. При просмотре видео и фото мы напрямую не соединены с пространством, в котором происходит танец, и в нас не возникает телесного аффекта от действия танцовщика, связывающегося с нашим опытом. Здесь я имею в виду чистую документацию танца, снятую одним



Вик Лашенов «Лаборатория обучения катанию на лонгбордах», 2017. Документация перформанса, 10 октября 2017. Фото Евгений Второв. Предоставлено автором.

планом, со штатива, а не танцкино. Кинотанец (video dance/screen dance/dance cinema) и прочие формы соединения танца и видео — разновидности экранных искусств. Они существуют и воздействуют на зрителя по законам кино, поэтому мы здесь их не учитываем.

Самое интересное начинается, когда Танец с его проработанностью и возможностями артикуляции движений работает с концептами и идеями, когда движения становятся художественными жестами². Именно об этом я думаю, когда говорю про Танец, стремящийся стать Перформансом. В этом случае Танец вплотную приближается к нему и вступает на территорию изобразительного и разворачивающегося во времени искусства.

В России Танец не воспринимают как изобразительное искусство. В отличие от

Перформанса, он не распознается большинством как часть современного искусства. И если в рамках бума биеннализации на перформанс находится финансирование, то Танец в этом плане не репрезентирует национальные культурные ценности, автоматически выпадает из фокуса интересов государства, в нем нет политической заинтересованности. При этом Танец в массе своей все еще не создает критических высказываний, не рефлексировывает, не артикулирует важные для себя и общества темы. Поэтому он неинтересен как художественная практика для культурных институций, работающих на территории современного искусства. Как следствие, танцевальные инициативы практически не финансируются ни государственными организациями, ни культурными фондами³.

Танец, о котором мы говорим, уходит от зрелищности, от шоу (от репрезентативной понятности и линейной нарративности).

И тем самым выпадает из категории развлечений для большинства. Такой танец непонятен массовому зрителю, посещение подобных танцевальных выступлений не стало привычной формой досуга, на его показы плохо продаются билеты. Ко всему прочему, Танец практически не работает со словом и поэтому не распознается на территории театра как нечто свое. Театральные и другие культурные площадки не заинтересованы включать его в свои программы.

Хореографы и танцовщики чаще всего не готовы заниматься менеджментом и искать финансирование на свои проекты. Воспринимая себя скорее как художников, они преследуют не коммерческую выгоду, а возможность самореализации. Их работы создают для них нематериальные бенефиты, так что возможность заработать на показе и вернуть вложенные деньги уходит для них на второй план. Все это вместе приводит к тому, что большинство танцработников попадают в категорию прекариата⁴. Они зарабатывают деньги на смежных территориях: обучение танцу, массаж, мануальная терапия, арт-терапия с телесной работой, участие в коммерческих проектах в качестве перформеров и аниматоров и так далее. Эта занятость вне танца влияет на их идентичность⁵. Люди, оказавшись без работы, часто вынуждены заниматься непрофильной деятельностью, а чем-то, что им может быть неинтересно и с чем они себя не ассоциируют. Можно сказать, что «потеря работы меняет работу» или что прекарность разобщает, десоциализирует, способствует потере идентичности. Нестабильность заработка приводит к привычке рассчитывать только на себя, к необходимости постоянного совершенствования и самообучения. Усиливается конкуренция. Американский философ Джейсон Рид говорит, что современная субъективность живет в своего рода социализированной изоляции. Это подразумевает своеобразное совершенствование наших коммуникативных социальных и аффективных навыков, постоянно формулирующих предложение на будущее, но в то же время приводит ко все большей дистанцированности от производства сообщества. У человека есть потребность в социализации, но,

чтобы учиться и работать как танцхудожник, нужно сначала заработать на это деньги «где-то на стороне», в одиночестве. Получается парадоксальная ситуация: чтобы финансово поддерживать себя, будучи прекарными, танцработники самоизолируются и самосовершенствуются сами по себе; одновременно с этим, чтобы сохранять и укреплять свою танцевальную идентичность, им нужна социализация в поле танца, и они активно взаимодействуют в комьюнити.

Прекарность танцовщика-фрилансера отличается от других фриланс-профессий тем, что в них задействованы в большей степени технологические навыки, а основной инструмент танцовщика — его тело. Танцработники находятся в более незащищенном положении потому, что тело само по себе уязвимо, стареет, его постоянно нужно поддерживать в тонусе, заботиться о нем, а это требует достаточных энергетических и временных затрат. Это создает определенную экономику времени. Работа с телом подразумевает строгий режим дня, чередование физических нагрузок и отдыха. Если его не соблюдать, игнорируя накопившуюся усталость, то резко повышается риск физической травмы. Наиболее близким к танцу является спорт. Но он существует или на любительском уровне — «для удовольствия и поддержания здоровья», или на профессиональном. Профессиональный спорт и все, кто встроены в эту индустрию, живут по иным правилам и не относятся к прекарному социальному классу. Спорт в каком-то роде сравним с визуальным современным искусством — он репрезентирует государство на международной политической сцене, и в его развитие и популяризацию инвестируются значительные финансовые потоки. Но в отличие от современного искусства, он понятен, востребован и присутствует на всех социальных уровнях: от частных инвесторов до работников офисов и безработных, играющих на тотализаторе.

Говоря про иную экономику времени танцработника, я имею в виду особенности групповой работы. Эта необходимость синхронизации с другими людьми возникает уже на этапе поиска материала. Сама динамика распределения времени предполагает ин-



Вик Лашенов «Лаборатория обучения катанию на лонгбордах», 2017. Документация перформанса, 10 октября 2017. Фото Евгений Второв. Предоставлено автором.

тенсивное взаимодействие в группе на протяжении длительного времени (поиск материала, разработка структуры/хореографии, репетиции танцевальной работы) для того, чтобы показать результат в течение достаточно короткого промежутка времени. Когда работа предполагает серию показов, тогда необходимы постоянные репетиции для сохранения должного уровня.

Еще одна особенность работы танцовщиком — уровень телесной близости с коллегами. Очень часто формат танцевальной лаборатории предполагает взаимодействие и восприятие друг друга через тело. Эта телесная близость между членами группы сохраняется и за пределами танцкласса. Как следствие, восприятие границ и возможной степени близости танцовщиков сильно отличается от принятого в обществе. Для многих подобный телесный контакт возможен только с теми, с кем они состоят в интимных отношениях. Получается, что совместная работа с телом создает новый уровень близости между танцовщиками. Это способствует укреплению связей между ними.

Исторически одной из возможностей для танцовщиков/хореографов продолжать профессионально работать в условиях precariousности было именно существование в обществе. Как будто неустойчивость идентичности каждого из нас компенсируется признанием других, чья идентичность нам понятна и желанна. В то же время тело как медиум также задает необходимость групповой работы и совместной практики. Формат лаборатории является наиболее органичным для нее. Если обратиться к истории танца, то несложно заметить, что все сколь-нибудь значимые прорывы в его развитии происходили в рамках танцевальных компаний и коллективов (церковь Джадсона, танцевальные компании всех значимых хореографов: Мерс Каннингем, Пина Бауш, Анна Тереза де Кеерсмакер, Вим Вандекейбус, Триша Браун, Дэбора Хэй, Саша Вальц, Охад Нахарин и другие). И Россия здесь не исключение.

За последние годы у нас образовалось несколько новых очагов групповой телесной

практики в области Танца. Параллельно этому продолжают работу центры современного танца, где можно учиться разнообразной технике движений: от модерна и contemporary dance до соматических практик. Среди тех, кто посещал эти классы, появилось новое поколение непрофессиональных танцовщиков. У них появилось желание что-то делать вместе, глубже погружаться в теорию и практику.

В начале 2014 года Александра Конникова запустила проект «Действие»⁶. Она регулярно проводит мастер-классы, на которых обучает практике перформанса, в рамках ее исследования действия как базового элемента спектакля/перформанса. Уже через год, после пяти или шести трехдневных лабораторий, у нее появляются последователи, совместно с которыми на протяжении двух лет, при поддержке Электротeatра Станиславский, Конникова несколько раз ставит перформанс-спектакль. Постепенно вокруг этой практики объединяется часть танцевального комьюнити.

Весной 2015 года на протяжении двух с половиной месяцев Дина Хусейн проводит первую интенсивную образовательную программу по современному танцу, — COTA⁷. В первый год подают более 100 заявок, после кастинга остается 15 человек. Они работают вместе каждый день на протяжении всего периода обучения и по его окончании показывают две больших танцевальных-перформативных работы. За это время они проходят через опыт двух коллабораций: с современными композиторами и со студентами отделения сценографии и дизайна костюмов Британской высшей школы дизайна. За следующие пару лет выпускается еще два поколения COTY. Благодаря интенсивному общению студентов и выпускников, коллективному участию в создании работ друг друга формируется достаточно большая группа танцовщиков/перформеров, работающих вместе. У них есть общий взгляд на танец и схожий опыт по созданию работы и ее показов⁸.

В Санкт-Петербурге вот уже шесть лет в Академии балета им А. Я. Вагановой работает магистратура современного танца⁹. Формально ее курирует Татьяна Гордеева, а

фактически Гордеева работает совместно с Ниной Гастевой и Александром Любашиным. Каждую пару лет российское комьюнити современного танца пополняется десятком человек с профессиональным хореографическим образованием. Здесь также срабатывает эффект интенсивной коллаборативной работы. Формируется микросообщество, группа людей, настроенных продолжать совместную практику после окончания образовательной программы¹⁰.

Эти три активности принципиально разные. Лаборатория «Действие» предполагает глубинное многолетнее исследование и развитие одной темы — действия как базового элемента любой практики. COTA предполагает более компактное исследование в силу своей ограниченности по времени — три календарных месяца. Каждый год Дина Хусейн выбирает новую тему для образовательной программы. В рамках магистерской программы в Вагановке происходит систематизированное обучение основным дисциплинам, которые могут быть полезны танцовщику и хореографу: от знания анатомии до культурологического исследования истории танца. Данная программа отличается своей фундаментальностью и соединением теории и практики. Но эти инициативы объединяет непрофессиональность вновь присоединяющихся участников, интенсивность опыта и общий эффект создания комьюнити. Все они важны для общего поля Танца в России и вносят свой вклад в формирование небольших групп перформеров/танцовщиков, с неким общим взглядом на современный танец, совместным опытом работы и высокой степенью близости.

Схожий эффект создания комьюнити происходит и в Центре современного танца ЦЕХ¹¹, где усилиями куратора дополнительной программы Алены Папиной и ее команды создается среда для обучения и общения.

Сцена, наряду с потребностью в регулярной практике, — очень важное условие для развития Танца в принципе. Так, в первую очередь следует назвать Культурный центр ЗИЛ и его включающее резиденции для молодых хореографов танцевальное направление, более пяти лет курируемое Анастасией



Анна Грицук «Social Autistic Talk», 2015. Представление в рамках «Звук тела, тело звука» в Электротейатре Станиславский, 1 мая 2015. Работа создана в ходе лаборатории СОТА, куратор Дина Хусейн. Фото Екатерина Помелова. Предоставлено автором.

Прошутинской¹². Также есть резиденция Blackbox в Центре им. Мейерхольда, дающая шанс и площадку для создания танцевальной работы молодым хореографам. В этом году впервые запускается резиденция современного танца в СТД (Союз театральных деятелей) под кураторством Кати Ганюшиной. Активная работа ведется и в рамках площадки Граунд Ходынка, которую курирует Катя Бочавар. Здесь же стоит упомянуть группы, работающие вне институции, но активно создающие и показывающие свои работы на площадках Москвы. Проект Ольги Цветковой «Элегия»¹³ трижды в течение последнего года собирал более десятка перформеров для создания групповой перформативной работы. Проект «Онэ Цукер»¹⁴ вводит практику серийности показов танцевальных работ на разных площадках. Это выходцы из современной труппы Балета «Москва» Алексей Нарруто и Ольга Тимошенко, работающие дуэтом; и Костя Челкаев, вместе с Сашей Денисовой делающий проект-кружок пьесы «Протокол»¹⁵.

Кроме того, на создание комьюнити работает информационная составляющая. В этом смысле важным событием стали регулярные занятия группы чтения в ДК ЗИЛ, где разбирались ключевые тексты по теории хореографии. В сетевом пространстве значимую работу проводят информационные порталы *roomfor, no fixed points* и другие интернет-ресурсы, в том числе группа Ирины Сироткиной в Фейсбуке¹⁶.

Вопрос — сообщество это или просто тусовка? — открыт¹⁷. Однако сегодняшнее танцевальное комьюнити в России отличается активной позицией, желанием работать с Танцем на территории современного искусства и намерением вступать в коллаборации со смежными дисциплинами. Возможно, именно это развитие Танца в сторону Перформанса и настойчивая потребность присутствовать на территории современного искусства и переводит сейчас танцевальную тусовку в дру-

гой режим существования, задает возможность создания сообщества? И вместе с этим появляется некий утопический горизонт: «Вот станем признанной частью совриска, признают нас визуал-тайм бейзд-арт, и станет легко и хорошо».

Можно теоретизировать прекарность творческих работников и в частности танцовщиков и хореографов. Но по-настоящему можно говорить, только исходя из собственного опыта. Можно попробовать передать языком танца — каково быть в подобном положении? — перенося экономические условия работников танца на уровень тела. Состояние прекарности очень напоминает катание на лонгборде. Социальная нестабильность сродни неустойчивости и подвижности доски, потребности постоянно удерживать баланс. Непривязанность к институциям и мобильность прекарного работника легко соотносятся с возможностями перемещения, которые появляются при катании на

доске. Лонгборд, с одной стороны, вынуждает постоянно быть здесь и сейчас в том, что делаешь, повышает степень присутствия в настоящем, потому что иначе можно упасть и покалечиться, а с другой — создает новый опыт существования в пространстве, добавляет «сверхспособности», создаваемые системой человек-лонгборд.

Я думаю про совместную практику катания на лонгборде. Это может быть по форме похоже на танцевальную лабораторию, с практическими и теоретическими классами. Ее участники смогут на практике учиться балансировать на доске и находить возможность устойчивости в нестабильной системе человек-лонгборд. Вместе с этим на вербальном уровне будет проводиться работа по анализу и осмыслению положения Танца, прекарности его деятелей, возможности коллаборации современного танца и современного искусства. И возможно, эти два месяца, проведенных вместе,



Вера Щелкина «Верхний слой», 2016. Представление в Музее современного искусства «Гараж», 4 июня 2016. Работа создана в ходе лаборатории СОТА, куратор Дина Хусейн. Фото Альбина Мохрякова. Предоставлено автором.

создадут для участников новый телесный и вербальный опыт и станут еще одним маленьким шагом современного танца к современному искусству.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Демехина Д., Ганюшина Е. Искусство перформанса и современный танец: границы и точки пересечения (на материале российских работ). Лекция в летней школе ЦЕХ 19 июля 2017, видео доступно по https://www.pscp.tv/dance_ts/1mnm-MvmtqfxX. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 8 октября 2017.

² Rosenberg S. Trisha Brown: Choreography as Visual Art // *October* 140 (Spring 2012). P. 18–44.

³ Сейчас ситуация с Танцем меняется, и в России появляются точки государственной поддержки танца, но их пока слишком мало. Так, автору известны следующие институции, частично или полностью поддерживаемые государством:

г. Екатеринбург — «Провинциальные танцы»,
г. Кострома — арт-площадка «Станция»,
г. Санкт-Петербург — Академия танца,
г. Москва — Граунд Ходынка; культурный центр «ЗИЛ»; культурный центр «Москвич».

⁴ Прекариат (от лат. *precarium* — нестабильный, негарантированный и «пролетариат») — социальный класс работников с временной или частичной занятостью, которая носит постоянный и устойчивый характер. Для прекариата характерны: неустойчивое социальное положение, слабая социальная защищенность, отсутствие многих социальных гарантий, нестабильный доход, депрофессионализация. Трудовые отношения между прекариатом и работодателем носят название прекаризация. Прекариат ощущает свое нестабильное социальное положение. Для людей возможны различные варианты поведения: смирение с ситуацией, попытки приспособления, активные действия (от акций против правящего режима до криминальной деятельности). Подробнее в книге Стэндинг Г. Прекариат: новый опасный класс. М.: Ад Маргинем, 2014.

⁵ Kunst B. What has Participation to Do with Precarisation? Лекция на конференции «Готовность к переменам» в Бункере, Люблина, 23 апреля 2015, видео доступно по <https://vimeo.com/126906513>.

⁶ Более подробную информацию о проекте можно посмотреть здесь, <http://projectaction.ru/>.

⁷ Более подробную информацию о проекте можно посмотреть по dinakhuseyn.com. За три

года СОТА работала со следующими институциями: СТД Институт Театра, Музей современного искусства «Гараж», Галерея на Солянке и Центр им. Мейерхольда.

⁸ За три года существования проекта было три выпуска СОТЫ. После окончания первой СОТЫ танцовщики работали в малых группах: Аня Грицук, Леша Зайцев, Вик Лашенов, Валя Луценко, Аня Рябова, Настя Толчнева участвовали в резиденции в Петрозаводске и выступали на Пикнике Афиши в 2015 году, вместе с Алексеем Кирсановым, Назаром Рахмановым и Женей Четвертковой сделали ряд перформансов в галерее Граунд Ходынка. Настя Толчнева сделала ряд проектов с Назаром Рахмановым. Валя Луценко вместе с Аней Грицук поставили перформанс в рамках фестиваля Вдохновение на ВДНХ в 2016 году А. Кирсанов, В. Лашенов и др. совместно участвовали в съемках танцкино, постановках хореографии для ряда клипов. А. Кирсанов и В. Луценко работали с Поэма-Театр вместе с Назаром Рахмановым и Женей Четвертковой. Таня Чижикова много ставила сама и работала вместе с А. Кирсановым и др. Второе поколение СОТЫ создало перформативное образование Second edition и работало как единый коллектив. В группу вошли практически все участники второго года обучения: Ася Ашман, Лиза Владимирова, Дмитрий Волков, Алина Гужва, Наталья Жукова, Настя Кузьмина, Наталья Обельчак, Марина Орлова, Дарья Плохова, Катя Решетникова, Вера Щелкина. В 2016 году группа создала новые работы для Архстояния и фестиваля Вдохновение на ВДНХ, подробнее доступно по <http://project97663.tilda.ws/>. Третье поколение выпустилось летом 2017 года. В конце лета все участники всех годов были задействованы в большой работе на Стрелке.

⁹ Магистерская программа «Художественные практики современного танца» Академии русского балета им. А. Я. Вагановой сочетает одновременное изучение теории и практики. Студенты учатся анализировать свою практику, узнают новые возможности для нее и при этом вписаны в общую академическую систему; по окончании обучения студенты пишут магистерскую диссертацию, в которой обязательным условием является практическая часть.

¹⁰ За шесть лет выпустились три поколения студентов Вагановки, продолжившие работать вместе после окончания обучения. После первого выпуска появился танцевальный кооператив «Айсе-

дорино горе» (Дарья Плохова и Александра Порятникова). После второго — «Коллективное тело» Марины Шамовой в Санкт-Петербурге. После третьего — сразу несколько групп, в разных сочетаниях работающих между собой и включающих выпускников третьего года: Таня Коновалова, Алена Папина, Катя Помелова, Катя Чадина, Таня Щербань. В том числе и группа «Последняя остановка» (Катя Помелова, Катя Чадина) и группа «Круг2». Юлия Долгова и Груша Циолковского преподают Axis syllabus в Санкт-Петербурге.

¹¹ Центр современного танца ЦЕХ организует регулярные классы по технике contemporary dance. Помимо этого там есть круглогодичная дополнительная программа, в рамках которой проводятся лаборатории молодых танцхудожников, интенсивные воркшопы и встречи с зарубежными хореографами, джеммы, лекции, показы работ, портфолио ревью, открытые группы изучения конкретных практик. Так, летом Саша Долгова запустила группу по обмену опытом для регулярных слушателей образовательной программы ретроспективы Тино Сегала. С сентября на базе ЦЕХа проходят открытые встречи практики Axis syllabus. Периодически ЦЕХом продюсируются коллаборации с другими культурными институциями и коллаборации с независимыми художниками, фотографами, видеографами, музыкантами и саунд-художниками. К 2017 году подобные коллаборации проводились с Новым Пространством Театра наций, Центром фотографии им. братьев Люмьер, со Школой фотографии и мультимедиа им. А. Родченко, кинотеатром «Пионер». Каждое лето проводится летняя школа, которая состоит из воркшопов и развлекательно-образовательной программы Цех+, где деятели современного танца вербализируют происходящее в поле современного танца, обмениваются опытом с зарубежными коллегами.

¹² Культурный центр ЗИЛ, танцевальное направление курирует Настя Прошутинская. В ЗИЛе, помимо резиденций для российских молодых хореографов, проводятся резиденции для танцхудожников из Нью-Йорка, которые сопровождаются творческими беседами, открытыми лекциями и обсуждением работ. В 2017 году впервые в Москве были проведены регулярные занятия кружка по чтению, где разбирались ключевые тексты по теории хореографии.

¹³ Сайт-специфик перформанс «Элегия», коллективный мыслительный процесс группы худож-

ников, вдохновленный текстами А. Введенского. Авторы проекта: Владимир Горлинский и Ольга Цветкова. Проект начался в сентябре 2016 года и представляет собой серию рабочих встреч и показов, которые будут продолжаться до конца 2017 года на разных площадках (ЦИМ, Культурный центр ЗИЛ, Электротheater Станиславский, Музей «Гараж»). В проекте заняты выпускники программы COTA, а также приглашенные перформеры, хореографы, актеры.

¹⁴ Танцевальный проект хореографа и перформера Тараса Бурнашева существует с 2006 года. С 2015 года вместе с Тарасом в проекте участвуют Дмитрий Волков, Катя Калужная, Марина Орлова. См. страницу по <http://ohnezucker.wixsite.com/project>.

¹⁵ Кружок пьесы Саши Денисовой «Протокол», посвященный соединению документальных монологов и современного танца. Кружок Саша Денисова ведет вместе с хореографом и перформером Константином Челкаевым. Вместе они — группа «DANCE/DOC».

¹⁶ Запущенный в 2014 году Roomfor — информационный портал, который курирует и во многом наполняет материалами Катя Ганюшина, доступно по www.roomfor.ru. No Fixed Points — информационный портал, который с 2015 года курирует и развивает Вита Хлопова, доступно по <http://nofixed-points.com>. «Dance & Movement Studies / Исследования движения и танца», — группа в фейсбуке Ирины Сироткиной, доступно по <https://www.facebook.com/groups/304608436258326/>.

¹⁷ Мизиано В. Культурные противоречия тусовки // Художественный журнал № 25 (1999). С. 39–43. Перепечатано в Мизиано В. «Другой» и разные. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 15–42.

Вик Лашенов

Родился в 1982 году в Ташкенте.

Художник, хореограф.

В своей практике совмещает танец и фото- и видеопроизводство, а также создает сценарии для перформативных структур и взаимодействия в реальном времени.

Живет в Москве.



Марина Абрамович «Ритм 0», 1974. Шестичасовой перформанс в студии Морра в Неаполе. Вид экспозиции на выставке «Настоящее и присутствие — повтор 1» в Музее современного искусства Метелкова, Любляна, 2012. Фото Дежан Хабихт. Люблянская галерея современного искусства.

Анастасия Прошутинская

Перформанс как художественный объект

Перформансом подчас называют очень разные вещи. В этом «облаке» можно попытаться выделить область, где применимы художественный анализ и критерии «хорошего произведения». Но зачем вообще это нужно делать, зачем нужна эта оценка? Во-первых, институции уже активно оценивают произведения перформанса, приобретая их в свои коллекции, награждая их авторов призами художественных биеннале и конкурсов. Однако часто комментарий к этим выборам нельзя назвать строго искусствоведческим: объяснительные принципы из философии, социологии, политологии, экономики и других наук звучат куда увереннее суждений о форме и стилистике конкретных работ. В этом есть определенное противоречие. Во-вторых, кажется, что сам процесс вписывания в систему и традицию такого пограничного явления, как перформанс, может обнаружить важные вопросы для самой этой системы и что-то в действительности более пограничное, что в систему не вписывается. Собственно, два эти импульса — от практики и от теории — побудили к данному исследованию.

Есть две основные линии понимания искусства перформанса. Для одних исследователей — это авангардная, внесистемная художественная практика, выход на границу искусства и жизни с целью обновления художественной традиции. Так, дадаисты начинали с кабаре, сюрреалисты — с беспричинного поступка, и только вслед за этими экспериментами находилось живописное воплощение их идей. Такой перформанс, своеобразный «подвиг на границе», жест действующего художника, конечно, не может иметь ни строгого определения, ни фор-

мальных критериев. Его можно оценить только через общие для авангарда черты: смелость, неординарность, провокативность, новаторство, активное использование синтеза искусств, острую актуальность. Изучать его можно лишь в логике архива, включая все новые факты в исторический нарратив. Такой позиции придерживаются, например, Роузли Голдберг и Александра Обухова.

Другие исследователи располагают перформанс не на границе, а внутри искусства, в качестве изобретенного концептуализмом нового медиума. Художники-концептуалисты создают скульптуры и картины, инсталляции и перформансы. Здесь уместно не просто описание и общее толкование, но оценка «стилистической убедительности», как это предлагает делать Андрей Монастырский¹, то есть искусствоведческое суждение. Однако сам концептуализм понимается различно, что хорошо видно в разнообразии взглядов на концептуальный перформанс². Принципиален здесь вопрос о процессе. Для одних концептуальный перформанс — это наглядный пример новой процессуальности и дематериализации визуального искусства, преодоления им объекта. О таком перформансе говорят, например, как о встрече, о внеязыковом опыте, о шаманстве. Однако для этого у визуального искусства нет собственного словаря и инструмента — формально-стилистический метод здесь, конечно, не сработает. Чтобы он сработал, нужно исходить из того, что перформанс — целостный художественный объект, а концептуализм — это не отказ от эстетики, не исчезновение материальности и не разрыв со всей предыдущей историей искусства, а ее трансформа-



Франсис Алюс «Парадокс практики I (иногда делание чего-то ни к чему не ведет)», 1997. Документация перформанса в Мехико.

ция³. С этой точки зрения можно задаться вопросами: как такой концептуальный перформанс-объект устроен и какими тогда должны быть его наблюдаемые составляющие — действие, время, место, используемые объекты, субъект действия и форма фиксации действия.

Действие перформанса. Живое исполняемое действие в перформансе должно, по выражению Валерия Турчина, быть «охлаждено»⁴, должно найти свою форму знаковости. Для этого художник нейтрализует процессуальность «естественного» действия: его результативность, внутреннюю динамику и нюансы индивидуального исполнения. Действие непродуктивное, парадоксальное, замкнутое на себе, зачастую достаточно простое и монотонное — это не тематизация процесса, а статичная знаковая система, объект действия. Понятое как знак, действие перформанса типично, как бы анонимно, и потому в нем нивелируется манера, вирту-

озность, артистизм, нюансы трактовки материала, которые так важны для суждения о произведении в музыке и театре. Непродуктивность действия отличает перформанс от ритуала, который включен в жизнь, стремится реально трансформировать ее. Типичность действия не усиливается, а, наоборот, проблематизируется повторением перформанса (самим художником или кем-то другим), поскольку оно обнаруживает нюансы исполнения.

Время перформанса также не интерпретируется процессуально, оно воспринимается как внутренне однородное, не предполагающее вглядывания в свои отдельные моменты. Перформанс длится, но собирается в знаковую систему, в цельный художественный образ, в точку вне времени. Такое «сгущение»⁵ реально пережитой длительности в произведении перформанса можно назвать основой его выразительности. Постановочные фотографии тоже иногда называют пер-

формансами, но этой специфической операции они не производят. В перформансе реальная длительность переопределяется как назначенный временной отрезок: например, в классической серии художника Тейчино Сье выбран символический замкнутый отрезок — один год, нагнетающий его действия до эпических образов. Временной отрезок перформанса также может быть задан как время полного самоисчерпания действия. «Делать, пока не доделаешь» — в этой формуле длительность нивелируется, впитываясь в само действие. Не так важно, что работа «Вдох-выдох» Марины Абрамович и Улая, закончившаяся потерей сознания одного из них, длилась пятнадцать минут, а не двадцать.

Пространство перформанса локализует действие, а выбор места включается в смысловую структуру самого перформанса. Действие часто совершается без значительных перемещений или даже вовсе в одной и той же позиции, стоя, сидя или лежа на одном и том же месте — таким образом усиливается его объектность, своеобразная скульптурность. При этом, если перформанс предполагает движение, то оно происходит в однородной среде. Так, работа «Преследование» (1969) Вито Аккончи, в которой он шел за случайно выбранным прохожим, пока тот не заходил в приватное помещение, занимала все без исключения общественное пространство Нью-Йорка. Местом действия перформанса часто оказывается выставочное пространство галереи; там стремится оказаться перформанс как произведение искусства — непосредственно или в форме документации. Поэтому вне галереи выбираются места, значимые для действия, но достаточно типичные: например, оживленная трасса в работе «Мертвец» (1972) Криса Бердена или собственная комната, частная территория автора, в работе «Конверсии II» (1971) Вито Аккончи. Перформанс, таким образом, не становится сайт-специфичным, не вращается в конкретику реального места. Также он не становится визуальным театром, не требует для себя специально созданной, условной среды, поскольку по идее концептуалистов вся окружающая действительность условна и насыщена значениями, и само

действие перформанса переводит восприятие ее из естественного в символическое.

Объекты в перформансе непосредственно связаны с проделываемыми с ними манипуляциями, они не становятся ни предметами декорации, ни самоценным материальным остатком действия. Их форма нейтрализуется, отсылая ко всему классу подобных объектов: интерес представляет создание ситуаций, в которых обыденная вещь наполняется смыслом. Так, в перформансе Марины Абрамович «Ритм 0» для применения к ней зрителями были предложены семьдесят два объекта, и для последующих экспозиций не так принципиально, те ли это фрукты и те ли это ножницы, что были там в 1974 году. Эта операция является концептуальным комментарием, художественной имитацией того, как складывается, а иногда и фабрикуется «готовое» и «естественное» значение в обществе⁶, поэтому в перформансе редко используются такие конвенциональные объекты, как, например, деньги, флаги, предметы религиозных культов и так далее. Объекты могут не просто растворяться в знаковой, но и буквально уничтожаться действием перформанса. Если что-то едят, то съедают до конца; если что-то горит, то оно полностью сгорает; и от костюма Йоко Оно в перформансе «Отрежь» (1964) тоже ничего не должно остаться. Не вещь, а само действие, его художественный образ, становится объектом хранения в памяти и истории.

Субъект в перформансе. Присутствие человека в перформансе является одной из центральных проблем этого медиума. Важно понять, как физическое, психологическое и социальное в человеке включаются в систему художественного образа. Чаще всего в связи с перформансом говорят о теле. В концептуализме оно понимается двояко. С одной стороны, в 1970-е годы под влиянием французского постструктурализма его воспринимают уже не как естественную данность, но как насыщенную информацией сложную систему. И вместе с тем тело как минимальное средство художника буквально утверждает идею концептуализма быть искусством без прикрас; редукционизм, прямое воздействие медиума — это центральная идея модернизма. Опираясь на эти про-

тивоположные понимания тела одновременно, концептуальный перформанс создает ситуацию мерцания тела между знаковым и физическим⁷.

Один из частых приемов соединения тела и языка в перформансе — это буквализация метафоры. У Тейчина Сье привязанность — это реальная веревка, которой он был в течение года соединен с художницей Линдой Монтано. В перформансе «Я люблю Америку, и Америка любит меня» Йозеф Бойс — это одновременно и живой человек один на один с диким койотом, и «старая Европа» в непростых отношениях с США, где одним из традиционных тотемных животных как раз является койот. Вслед за традицией художественных жестов в футуризме, дадаизме, сюрреализме, абстрактном экспрессионизме и поп-арте, именно в русле концептуализма перформанс переживает свой «золотой век». Но не подъем, а именно складывание перформанса как художественного

произведения стало возможным благодаря этому «охлаждению», дистанцированному чтению телесности в концептуализме.

Художник-концептуалист рассматривает свое тело внеиндивидуально, превращая его в объект⁸. Мерцание тела между знаковым и физическим просто не работает, когда перформер воспринимается психологически, как уникальная личность, обладающая специфическими способностями, харизмой, своей индивидуальной биографией и чувственно пребывающая в настоящем моменте (в том числе и в связи с предельным физическим страданием). Это этический, а не эстетический режим восприятия; он вовлекает в переживание, сопереживание, не оставляя возможности для дистанции; он процессуален. Субъективность действия в перформансе опосредуется политическими, философскими, эстетическими и другими идеями, открытыми для интерсубъективного обращения.



Франсис Алиус «Когда вера сдвигает горы», 2002. Кадр из 16 мм документации перформанса в Лиме, Перу. В соавторстве с Куаутеком Мединой и Рафаэлем Ортегой.

Кто действует в перформансе? Это может быть сам художник, но может быть и кто-то другой или даже группа, которой делегируется действие⁹. Этот тезис наглядно расходуется с пониманием перформанса как авангардного живого искусства в исполнении художников. Делегирование понимается через категорию знака: к участию привлекаются люди определенного социального статуса, представители заданных художником этнических, экономических или профессиональных групп. Отметим, что, как любой другой наемный труд, это участие предполагает компенсацию затраченных усилий: ясная внешняя мотивация делает исполнителя простым означающим своей задачи. Показательно, что с обострением социально-экономической проблематики в искусстве с начала 1990-х делегированных перформансов становится все больше.

Фиксация перформанса. Является ли фотография перформанса произведением или документом? Этот вопрос связан с тем, необходимо ли для эстетического восприятия перформанса видеть его вживую. Мы видим, что концептуализм снимает эту необходимость. На смену режиму чувственной коммуникации и внерационального вовлечения художественных акций начала 1960-х (например, «Радость мяса» Кароли Шнееман 1964 года) приходит опосредованный контакт и критическая дистанция¹⁰. Участие зрителя или совсем не предполагается, или опосредовано инструкциями, как в тех же перформансах «Отрежь» Йоко Оно и «Ритме 0» Марины Абрамович. Можно сказать, что публика во всех этих случаях становится не адресатом, а обстоятельством действия: «Он сделал это при посетителях галереи», «он делал это с каждым посетителем, пока не...» и тому подобное. Понимание этого и схватывание образа перформанса требуют от публики произвести операцию абстрагирования, что в реальной ситуации может быть сложно сделать, с чем часто и работают художники. Абстрагируясь от ситуативности перформанса или вчувствуясь в его изображение — зритель становится зрителем¹¹. И тогда изображение может быть частью произведения, выстроением входом в него.

Основные средства фиксации перформанса — фотография, видео и текст — в этой логике уже предполагают подробный анализ. Важно, с какого ракурса сделан снимок, какие обстоятельства действия попадают в кадр, какого качества съемка, цветная или черно-белая печать, одна это фотография или серия. Ранний концептуализм тяготел к эстетике информации, нейтрального документа, заметки в газете. Позднее, вслед за изменением визуального языка СМИ, все чаще используются широкоформатные цветные снимки. Видео фиксирует всю длительность перформанса, но, не являясь кинофильмом или видеоартом, оно не предполагает полного просмотра зрителем: суть можно уловить по небольшому его отрывку. Монотонность повторений, многочасовая продолжительность и некинематографическое качество изображения как бы указывают, что оно — по сути, та же фотография¹². Наконец, «о хорошем произведении можно рассказать по телефону» — это тоже в духе концептуализма. Приходя к емкой формулировке, напоминающей анекдот или поэтическое высказывание, зритель фиксирует для себя структуру образа перформанса. Невербальное переводится в вербальное и из него может быть снова воспринято. Таким образом, перформанс располагается между действием и его репрезентацией: непосредственное восприятие перформанса зачастую лишено дистанцированности и контекстуальности, а его фиксация в изображении или слове — прямой остроты. Каждый план указывает на необходимость другого. Так транслируется общая критическая позиция концептуализма относительно возможности сообщения как такового; в итоге непосредственное чистое высказывание в эпоху тотальной медиации оказывается невозможным.

Все эти соображения неплохо работают в отношении классических концептуальных перформансов, созданных западными художниками в 1970–1980-х годах; на этом материале они формулировались. Однако с этим инструментарием интересно подойти к



Франсис Алюс «Зеленая линия (иногда делание чего-то поэтического может стать политическим, и иногда делание чего-то политического может стать поэтическим)», 2004. Перформанс.

современным перформансам, институционально признанным художественным произведением: например, поздним работам Марины Абрамович, работам Франсиса Алюса и Тино Сегала.

Современные перформансы Марины Абрамович, после работы «Балканское барокко», все больше тяготеют к процессуальности. Реализуемое в перформансе действие требует все большей выносливости и специальной подготовки, оно зависит от индивидуального исполнения самой Абрамович. Являясь субъектом действия в своих работах, художница не типизирует свою фигуру, наоборот, она приобретает ауру исключительности, как в перформансе «Семь простых работ» (ставшем ключевым событием фестиваля «Перформа» в 2005 году) и перформансе «В присутствии художника» (в рамках масштабной ретроспективы ее работ в MoMA в 2010 году). Для иконографии этих перфор-

мансов характерен религиозный символизм цвета и числа. Пространство перформанса специфически оформляется; например, для перформанса «Дом с видом на океан» (2002) в галерее была построена модель ее квартиры. Непосредственный «энергетический» контакт со зрителем становится ключевым; отзывы о переживаниях зрителей становятся частью подробной документации перформансов как событий.

Работы Франсиса Алюса в приведенной здесь логике анализа представляются новой классикой перформанса. Характерное для него действие — монотонная задача, связанная с движением или передвижением в однородной среде; чаще всего это улицы Мехико. Оно всегда оказывается непродуктивным — как толкание тающей глыбы льда по улицам Мехико в перформансе «Парадокс практики 1» (1998) или перемещение песчаной дюны в перформансе «Когда вера сдвигает горы» (2002). При этом парадоксальность реального физического усилия включается в перформансах Алюса в более широкий социально-экономический контекст, с которым он работает. Субъект действия типизирован, часто художник работает с делегированным перформансом, привлекая, например, уборщиков улиц в Мехико или полк гвардейцев в Лондоне. Для художественного языка Франсиса Алюса характерно емкое действие, читаемое на различных уровнях, созданное с использованием минимальных средств и повседневных объектов, таких, как лед или лопата. Зачастую оно может быть схвачено одной фотографией, однако замысливается оно Алюсом так, чтобы циркулировать подобно слухам и городским легендам¹³. Отдельно взятая его работа кому-то может показаться вариацией предыдущей или слишком простой и обыденной, однако внимательный анализ всей образной системы его перформансов, например, «Зеленой линии» (2004), позволяет оценить ясные по форме и наполненные художественные высказывания.

Тино Сегал не называет свои работы перформансами; так их называют исследователи и институции. Для него характерны прямое обращение к контексту пространства музея и поручение действия исполнителям. В пер-

формансе «Это соревнование» (2004) дилеры двух представляющих его галерей на ярмарке должны были рассказывать о его работах посетителям, произнося лишь по одному слову, по очереди — здесь можно говорить о делегированном перформансе. В ряде других работ субъектами действия становятся подготовленные исполнители в униформе музейных зрителей, что правильнее назвать инсценировкой делегирования. Структура перформанса у Сегала имеет тенденцию превращаться в сценарий или партитуру, предъявляющую требования к качественным особенностям своего исполнения. Особенно это заметно в работе «Без названия», по сути своей хореографической (а Тино Сегал не только экономист, но и хореограф по образованию), за которую он получил главный приз Венецианской биеннале в 2013 году с формулировкой: «За совершенство и новаторство его практики, которая открыла поле художественных дисциплин».

Стремление к неизвестному новому противоречит потребности осмыслить процесс как преемственный, найти в нем какие-то универсальные понятия и критерии мастерства. Под этим не вполне прозрачным понятием — перформанс — в современное искусство часто хотят вернуть живого человека в живой ситуации. Он, будучи определен строго в системе визуального искусства, его не может принять, поскольку искусство опосредует процессы и упаковывает их в художественный объект.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Монастырский А., Бакштейн И. Концептуализм и критик // *Искусство* № 10 (1989).

² Например, у отечественных исследователей: Валерий Турчин, Валентина Крючкова, Маргарита Мастеркова-Тупицына, Екатерина Бобринская, Екатерина Андреева, Екатерина Деготь, Надежда Маньковская, Александра Обухова, Андрей Ерофеев, Евгения Кикодзе, Кети Чухров.

³ Осборн П. Интеллектуальный поворот // *Художественный журнал* № 69 (2008). С. 49–55.

⁴ Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ, 1993. С. 223

⁵ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. Перевод Рудольфа Додельцева. М.: Азбука, 2011. Удовольствие от остроты по Фрейду заключается в неожиданной смене непонимания пониманием; во включении принципа экономии, когда за счет механизмов сгущения и смещения объемный смысл собирается в лаконичную форму. Этот эффект в большой степени зависит от того, как именно острота рассказана, т.е. от ее формальных качеств.

⁶ Гройс Б., Кабаков И. Диалоги. Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 196.

⁷ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2015. С. 612–613.

⁸ Турчин В. По лабиринтам авангарда. С. 231.

⁹ Бишоп К. Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности // *Художественный журнал* № 82 (2011). С. 57–69.

¹⁰ Андреева Е. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. С. 161.

¹¹ Я использую понятие вчувствования вслед за Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Хренов Н., Мигунов А. (ред.-сост.) Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М.: Прогресс-традиция, 2007. С. 534–549.

¹² Jonas J., Mangolte B. Conversation // Clausen B. (ed.) After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2005. P. 51–66.

¹³ Medina C., Ferguson R., Fisher J. Francis Alÿs. London: Phaidon Press, 2007. P. 29.

Анастасия Прошутинская

Родилась в 1983 году в Ярославле.

Историк искусства, куратор современного танца. Магистр исследований перформанса, Университет Южного Иллинойса, магистр истории искусств, МГУ. С 2012 года куратор современного танца в ДК ЗИЛ.

Организатор фестиваля и резиденции «Танцевальная платформа ЗИЛ».

Живет в Москве.



Мария Хассаби «Пластик», 2015–2016. Вид экспозиции в Музее современного искусства, Нью-Йорк, на диване в атриуме имени Доналда и Катрин Марронов, 21 февраля–20 марта 2016. Исполнитель Шелли Сентер. Фото Томас Поравас. Предоставлено автором, галереей Кенига и Клинтона, Нью-Йорк, галереей «Бридер», Афины.

Клер Бишоп

Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого?

По мере того как перформанс становится все более частым феноменом в музеях США и Европы, он все больше попадает под обстрел историков искусства и критиков, которые считают его подъем причудой моды и циничным маркетинговым ходом¹. Например, критик Джерри Зальц открыто выражает свое неодобрение планов МоМА по расширению здания, поскольку они «отдают приоритет театрализованным мероприятиям, перформансам, развлечениям и почти чему угодно, что приходит в движение, когда вы на него смотрите. <...> Новый МоМА задуман, чтобы вместить как можно больше событий, основная цель которых — стимулировать небольшие выбросы серотонина и дофамина»². Зальцу вторит критик Свен Люттикен, который утверждает, что творчество Тино Сегала демонстрирует «идеальную совместимость с темпорализованным и событийным музеем, в котором что-то (что угодно) должно происходить практически постоянно»; «когда в музей приходит танец — пишет он, — посетители в результате становятся его соисполнителями, <...> превращая музей в трехмерный Фейсбук»³. Со своей стороны, историк искусства Хэл Фостер обращает внимание на реконструкции перформансов, которые, по его мнению, происходят в «зомби-время», то есть ни в настоящем, ни в прошлом; своей популярностью они обязаны представлению о том, что и зритель, и музей пассивны и нуждаются в активации⁴. Эти искусствоведы и критики отождествляют перформанс с презентизмом, рассеянным вниманием, зрелищем и развлечением — короче говоря, с социальными сетями — и вместо них призывают (явно или скрыто) получать удовольствие от любования мертвыми объектами.

Исследования же перформанса, напротив, демонстрируют гораздо меньше озабоченности зрелищностью и презентизмом, а больше — теориями постфордистского труда и тем, как они могут объяснить возрождение художественного интереса к перформансу и перформативный поворот в культуре в более широком смысле. Теоретики перформанса обратились к итальянской постопераистской теории как к понятийной основе современного перформанса, а сами итальянские постопераисты — к перформансу, чтобы объяснить постфордистские трудовые практики⁵. Паоло Вирно, к примеру, утверждал, что постфордизм всех нас превращает в виртуозных исполнителей, поскольку сегодня основой труда является не производство товара как конечного продукта (как это было на фордистском конвейере), а коммуникационный акт, направленный на аудиторию; это совершение действия, характерного в качестве действия как такового. В его объяснении наемный труд основан на обладании эстетическими вкусами, аффектами, эмоциями (и их представлением) и — что самое важное — лингвистическом сотрудничестве. Сегодня все мы — виртуозные исполнители⁶.

Эти хиастические отношения между перформансом и экономикой легко доказуемы, достаточно посмотреть на недавние работы в музеях и галереях. Возник целый подкласс перформеров, специализирующихся на исполнении произведений других художников, на кратковременных контрактах с почасовой оплатой по факту, без какой-либо страховки, в том числе и медицинской. Более сотни человек были наняты для участия в «Этих ассоциациях» Тино Сегала (2012) в Тейт Модерн, пятьдесят из них были заняты в представле-

нии одновременно. Аффективный труд часто является частью этих работ: исполнителей-внештатников просят опираться на собственный опыт, чтобы привнести достоверность и творческое начало в проект художника или хореографа. Например, в «Этих ассоциациях» от исполнителей требовалось вспомнить, когда они испытали чувство принадлежности и ощущение прибытия; эти воспоминания затем были превращены в короткие истории, которые повторяли для зрителей, пока длился перформанс — по семь часов четыре–пять дней в неделю, в течение трех месяцев. Важнейшей частью этого действия стало «лингвистическое сотрудничество» интерпретаторов со зрителями.

Как бы убедительны ни были эти прочтения через труд, у меня есть сомнения в их полезности. В конечном счете они ведут нас к тем же мрачным прогнозам, что делают историки

искусства: сегодня перформанс в музее основан на неолиберальных трудовых практиках — сомнительных краткосрочных контрактах, аутсорсинге и аффективном труде. Эти вопросы в итоге определяют дискуссию и имеют суммарный эффект создания редукативной связи между современным перформансом и современной экономикой. Ниже я хочу доказать, что перформанс в музее — это не просто нерелективная репликация неолиберального мира, в котором он процветает, но многое говорит нам о меняющемся характере зрительского восприятия. Чтобы доказать это, я обращаю внимание на новый, гибридный тип перформанса, — *танцевальную выставку*, характеризующуюся тем, что представление длится все часы работы музея. К этой стратегии прибегают как художники, нанимающие профессиональных танцовщиков, певцов и актеров, чтобы те подражали на их работы (такие,



Мария Хассабид «Антракт», 2013. Живая инсталляция в объединенном павильоне Кипра и Литвы на 55-й Венецианской биеннале, 28 мая–4 июня 2013. Исполнители Христоула Харакас, Мария Хассабид. Вид выставки включает произведение Фаноса Кириаку «Одиннадцать хозяев, двадцать один гость, девять призраков», 2013. Смешанная техника. Фото Робертас Наркус. Предоставлено автором.

как Пабло Бронштейн, Калли Спунер, Александра Пирич, Анна Имхоф), так и хореграфы, адаптирующие свои сценические работы для выставочных залов для привлечения более широкой и разнообразной аудитории (например, Анна Тереза де Кеерсмакер, Ксавье Ле Руа, Мария Хассаби)⁷. Ключевой момент моих наблюдений — возникновение танцевальных выставок по времени совпало с проникновением в нашу жизнь вездесущих портативных технологий (первая танцевальная выставка прошла в 2007, то есть в том же году, когда появились iPhone и облако)⁸. Другими словами, связь между технологиями и танцем нельзя игнорировать, порицать или сбрасывать со счетов, так как она имеет принципиальное значение для распространения и популярности танцевальных выставок⁹.

Эта миграция исполнительских видов искусства в музейное пространство влечет за собой некоторые последствия, в частности — *ретемпорализацию* перформанса от *событийного времени* к *выставочному*. Я использую выражение *событийное время* для описания ряда театральных условностей, являющихся не только временными, но также поведенческими и экономическими: зритель, купив билет, прибывает в назначенное место, обычно вечером, и смотрит представление вместе с другими людьми, от начала до конца. Для краткости описания подобной театральной темпорализации и принципа внимания я буду использовать термин «черный ящик»¹⁰. *Выставочное время*, напротив, более рассеяно и привязано к рабочему графику, обычно с 10 до 18¹¹. Оно предполагает самостоятельный просмотр, не синхронизированный с толпой, и физическую мобильность: можно в любое время зайти на выставку или уйти с нее. В качестве определения всех галерейных контекстов, независимо от их действительных архитектуры и декора, я буду использовать сокращение «белый куб»¹².

Безусловно, как черный ящик, так и белый куб являются идеологически нагруженными пространствами. Белый куб — это смесь нейтральности, объективности, безвременья и святости: парадоксальное сочетание, которое претендует на рациональность и беспристрастность, в то же время придавая работе почти мистические ценность и значитель-

ность¹³. Этот формат начал возникать в Европе в первой декаде XX века и постепенно стал нормой для галерей всего мира. По сей день он остается всемирным стандартом в равной степени для ярмарок искусства, музеев и альтернативных пространств. Черный ящик, напротив, обрел популярность в 1960-х, особенно в университетских кампусах, где можно было привлечь дешевую или бесплатную студенческую рабочую силу. Хотя его архитектура возникла в результате естественного развития «гибкого театра» или «модульного театра» 1950-х, черный ящик идеологически не выкристаллизовался до 1968 года — пока не были опубликованы две книги: «К бедному театру» Ежи Гротовского и «Пустое пространство» Питера Брука. Оба режиссера стремились уничтожить театральные внешние атрибуты, отказываясь от сложных технологий и декораций, чтобы обнажить связь «актер–зритель», которая, как они считали, является самой сутью театра¹⁴. Как призывал Гротовский: «Пусть зритель окажется на расстоянии вытянутой руки от актера, чтобы чувствовать его дыхание, запах его пота»¹⁵. Театр не мог конкурировать с искушениями кино и телевидения, но он мог предложить телесную сиюминутность, близость и общность.

Как белый куб, так и черный ящик — предположительно нейтральные рамки, направляющие и иерархически упорядочивающие внимание и, таким образом, конструирующие субъектов-наблюдателей на основе давно устоявшихся, негласных поведенческих норм. В пространстве как черного ящика, так и белого куба помехи оказываются, скорее, слуховыми, чем визуальными — кашель, шуршание, прием пищи или громкие разговоры. И то и другое дисциплинирует и формирует буржуазную модель субъекта, который следит за соседями — не проявляют ли они признаки неконформистского поведения¹⁶. Когда танец внедряется в выставку, обе эти рамки ломаются: созерцание из одной точки замещается мультиперспективизмом, идеальное место обзора отсутствует. Освещение редко направляет наше внимание (как правило, оно по-прежнему фокусируется на произведениях искусства на стенах); звук, если он вообще задействуется, обычно разносится ужасным эхо по всему пространству. Из-за



Мария Хассаби «Пластик», 2015–2016. Вид экспозиции в Музее современного искусства, Нью-Йорк, на лестнице между залами четвертого и пятого этажей, 21 февраля–20 марта 2016. Исполнители Ниалл Джонс, Тара Лорензен, Майкл Хелланд. Фото Томас Поравас. Предоставлено автором, галереей Кенига и Клинтон, Нью-Йорк, галереей «Бридер», Афины.

того, что положение зрителя не определено, стандарты поведения зрителей менее стабильны и больше открыты импровизации. Именно поэтому перформанс в музее так часто фотографируют на смартфоны, что до сих пор запрещается в театре¹⁷.

Поэтому миграцию исполнительских видов искусства в музеи и галереи следует считать не (просто) циничной попыткой со стороны музеев привлечь посетителей, а прямым следствием развития и изменения белого куба и черного ящика под давлением новых технологий. Начиная с 1980-х, черный ящик больше связан с мультимедийным погружением, чем с бытийной общностью¹⁸. Таким образом, танцевальную выставку можно считать попыткой восстановить близость и экспериментирование, приписываемые черному ящику во времена, когда эти ценности уже не синонимичны данному аппарату: сегодня, чтобы увидеть, как потеют исполнители, вы идете в белый куб.

Между тем галереи были превращены в пространство безграничного документирования: виды экспозиции (и селфи) публикуются на гибридных публично-личных сетевых платформах. Музеи в большинстве своем сняли ограничения на фотосъемку, исполнение которых они ранее отслеживали, и даже предлагают хэштеги, под которыми зрители могут выкладывать свои фото в Instagram, Twitter и Flickr. Таким образом, переход от черного ящика к белому кубу сталкивает две отдельные пространственные идеологии и два набора поведенческих условностей. Танцевальная выставка наделяет темпоральностью институцию, которая привычно отрицает время посредством коллекционирования объектов на века, а теперь вынуждена иметь дело с живым телом, которое нужно кормить, одевать, давать ему приют, лечить его и оплачивать¹⁹. Со своей стороны, статичное, направленное внимание черного ящика сталкивается с яркой освещенностью белого куба и его разнообразными, мобильными посетителями со смартфонами — а может и не встретить зрителей вовсе²⁰.

На кону не только конкурирующие дискурсы черного ящика и белого куба и их идеологические претензии на нейтральность, но и вопрос о влиянии технологии на внимание. Художница Хито Штайерль утверждает, что миграция экспериментального кино в белый куб

в 1990-х нормализовала состояние отвлеченного внимания: «То, что в кино воспринимается как акт предательства — уход из кинозала до конца фильма, — становится обычным поведением в случае любой пространственной инсталляции. В инсталляционном пространстве музея зритель действительно становится предателем — предателем кинематографической длительности»²¹.

По мнению Штайерль, это имеет последствия для нашего представления о публике: расширенная темпоральность видеоинсталляций «предотвращает по-настоящему коллективный дискурс вокруг них», поскольку едва ли кто смотрит работы целиком. Зрители становятся сами себе кураторами, редактируя выборку работ так, чтобы она соответствовала промежутку времени, которым они располагают.

Здесь можно провести параллель между полнометражным кино и танцем в музее, поскольку каждая танцевальная выставка пред-

полагает момент, когда зритель покинет исполнителей. Однако есть и важные различия — в отличие от кино, танцевальную выставку нельзя посмотреть целиком. Эта избыточность побудила переосмыслить понятие зрительства в теории танца. Теоретик танца Андре Лепеки недавно настаивал на фундаментальном различии между *зрителем* перформанса и его *свидетелем*. Зритель — это пассивный, молчаливый соучастник, выкладывающий в Instagram клишированные позы, и «который предпочитает проверить свой iPhone или загрузить последний пост в блогах о том произведении, которое он в настоящий момент (не) смотрит, чтобы удостовериться во всех фактах (как уликах)»²². Лепеки противопоставляет подобного зрителя более политической и этичной фигуре свидетеля — актора-рассказчика, который берет на себя ответственность за произведение, передавая свое восприятие о нем последующим аудиториям посредством вербализации. По Лепеки, лишь



Мария Хассабид «Постановка», 2017. Вид экспозиции в Художественном центре имени Уокера, Миннеаполис, 8–19 февраля 2017. Исполнитель Мики Махар. Фото Томас Поравас. Предоставлено автором, галереями Кенига и Клинтон, Нью-Йорк, галереями «Бридер», Афины.

свидетель воспринимает перформанс целостно и собственно «субъективен-телесен-аффективен-историчен»; зритель же, напротив, отмечается и выходит²³.

Хотя противостояние Лепеки культу информации можно понять, его одобрение «свидетеля» закрепляет главенство присутствия, порочит технологии опосредования и переоценивает роль писателя. Он также пренебрегает тем фактом, что направленное внимание — сравнительно недавний феномен в истории перформанса. Лишь в конце XIX века, когда Вагнер спроектировал театр Байрейта без возможности смотреть на сцену сбоку, обеспечив каждого зрителя фронтальным обзором, спрятал оркестр и окутал аудиторию практически полной темнотой, возник идеал полного погружения и концентрации. До того театр был полон периферийных отвлечений — в первую очередь, социальных, более того, они были основной причиной, по которой люди ходили в театр. Возвращая нас к модели зри-

тельства как общительности, современная танцевальная выставка напоминает, что внимание и отвлечение всегда были тесно переплетены и редко существуют в чистом виде.

Однако открытие внимания и отвлечения как амбивалентного целого принадлежит не театру, а промышленному Новому времени. Как продемонстрировал Джонатан Крэри, Новое время породило двойственную озабоченность вниманием и отвлечением, что было прямым результатом переработки человеческого восприятия промышленным капитализмом. Он насадил дисциплинарный режим внимательности (например, в виде бдительности, необходимой для безопасности при работе с фабричными машинами), но одновременно работал против него, требуя от субъекта адаптации к ускоряющемуся циклу перемен, замен и устаревания. По сей день идеальный субъект потребительского капитализма пытается совладать с императивом преуспевать внутри структурного противоречия: быть сосредото-



Мария Хассаби «Соло шоу», 2009. Представление в Пространстве перформанса 122, Нью-Йорк, на Перформе 09, 12–15 ноября 2009. Исполнитель Мария Хассаби. Фото Пола Корт. Предоставлено автором.

ченным (на работе) и отвлеченным (на досуге). Эти конкурирующие требования продолжались на протяжении всего прошлого века, и лишь в конце XX столетия их патологизировали как «синдром дефицита внимания и гиперактивности» (СДВГ) — в 1980-х его признали психическим расстройством, требующим медикаментозного лечения. Сегодня специальные препараты позволяют детям хорошо себя вести и учиться в школе, а взрослым сосредоточиться на работе — многозадачной деятельности на компьютере, инструменте как для работы, так и для отдыха, увековечившем это противоречие.

Наряду с патологизацией внимания, мы находим и его морализацию. Ежемесячно выходят статьи и книги, стенающие по поводу эмоциональной зависимости от смартфонов, о необходимости «цифровой детоксикации» и перенастройки познания после интернета и о неспособности студентов высидеть семинар или лекцию, не заглядывая в телефон или электронную почту²⁴. Хотя многое в этой критике справедливо, нет сомнений в том, что цифровые технологии реорганизуют как интеллект, так и социальные взаимоотношения — рассеянность часто списывается на слабость характера, которую можно преодолеть силой воли; внимание же, напротив, связывают с дееспособностью и самоопределением. Однако требование быть как внимательным, так и расслабленным невыполнимо: идеальный субъект неолиберального капитализма по сути вообще не человек, а компьютер, способный на многозадачность и одновременное исполнение нескольких процессов²⁵.

Ряд современных перформансов явно посвящены невозможности полного внимания и выдвигают на первый план эстетику цифрового отвлечения. В «МЕЗМ: балетная история об интернете» (2013) Райана Макнамары зрители сидят в креслах на колесиках, которые катают по залу; каждый из них видит лишь фрагменты хореографии — что воспроизводит с намеренно неловкой телесностью идею пролистывания веб-страниц, а также соцсетевой феномен тревоги упущенных событий (FOMO). Длящийся три с половиной часа перформанс Мортена Спонгберга «Интернет» (2015) поставлен для троих танцоров в пространстве галереи; как и «МЕЗМ», он исполняется под сопровождение

поп-музыки (последний час в течение 57 минут на повторе звучит «I'm Single» Лила Уэйна). Зрителям разрешено болтать, пить, проверять почту, фотографировать и так далее — как и исполнителям, которые постоянно разговаривают друг с другом (но так тихо, что зрители не слышат, о чем) и контактируют со Спонгбергом, который корректирует действие в реальном времени через текстовые сообщения или Фейсбук²⁶.

В этих работах внимание аудитории направлено на действие, но не только; мы участвуем в коллективном опыте и его документировании, но время от времени отвлекаемся от исполнителей, чтобы поболтать с друзьями, виртуально или в реальной жизни. Я утверждаю, что эти работы не представляют нам новый, проблематичный вид дефицита внимания, а лишь выводят наружу и буквализуют тот ментальный дрейф, который проявляется *каждый раз, когда мы смотрим какое угодно исполнение*²⁷. Внимание существует в континууме других состояний, необязательно связанных с оптическим, в том числе транса, мечтаний, витания в облаках, гипноза, медитации и рассеянности. Когда-то считалось, что эти внутренние состояния жизненно необходимы для творческого процесса, но сегодня их обесценивают как непроизводительное время. Длящийся танец, театр и опера предлагают богатые возможности для такого рода внутренней медитации. Филип Гласс считал, что аудитории совершенно не возбраняется дремать во время его оперы «Эйнштейн на пляже» (1976), которая длится четыре с половиной часа, и цитировал Роберта Уилсона: «Ну, знаете, если вы и заснете, то когда проснетесь, она все еще будет идти»²⁸. Длительность в 1970-х отличается от длительности сегодня, поскольку колебание между просмотром представления и «внутренним путешествием» вашего сознания теперь открыто для внешней коммуникации в киберпространстве, создавая треугольник из произведения, вашего ума и iPhone.

Таким образом, очернение перформанса в музеях можно интерпретировать как последнее воплощение давнишней тревоги по поводу внимания и технологии. Проверке на прочность также подвергаются дебаты вокруг живого и опосредованного, которые доминировали в изучении перформанса в 1990-х. Сего-

дня опосредование — в меньшей степени вопрос документации, чем композиционный метод: Макнамара выводит хореографию из YouTube; Хассаби застывает в позах, как бы предлагая захватить ее в фотографический плен («Пластик», 2015–2016); Анна Имхоф застраивает обширный стеклянный пол, под которым двигаются исполнители («Фауст», 2017) — по сути, один огромный сенсорный экран. Так происходит потому, что сам аппарат, с которым художники решают работать, уже является одной из форм опосредования: катание зрителей по подсобке театра, окружение исполнителей на лестнице музея или просмотр их движений сквозь стеклянный пол. Опосредование всегда было присуще зрительству; сегодня разница лишь в том, что внимание также овнешняется, оно существует не только в умах, но и направлено вовне и онлайн.

Вот она, серая зона: область, где поведенческие конвенции еще не устоялись, еще от-

крыты обсуждению²⁹. Таким образом, танцевальная выставка имеет гибридный характер — здесь поведение аудитории непредсказуемо, и бывает даже, что охране приходится защищать танцоров. Единственное, что представляется бесспорным в серой зоне — это степень, до которой фотографирование и социальные сети являются неизбежными аспектами этого гибридного жанра. Таким образом, одновременное появление танцевальных выставок и смартфонов позволяет понять, насколько мечта о полной концентрации и направленном видении (как попытка восстановить единство восприятия и субъективную целостность) — всего лишь фантазия, которая возникла в Новое время и развивалась синхронно с рутинизацией восприятия. Внимание и отвлечение всегда взаимосвязаны, или, скорее, отвлечение — лишь еще одна форма внимания, которое в наши дни протекает одновременно на разных уровнях. И вполне воз-



Мария Хассаби «Постановка», 2017. Вид экспозиции в Художественном центре имени Уокера, Миннеаполис, 8–19 февраля 2017. Исполнители Джесси Гольд, Симон Куршель, Ошин Монахан, Христоула Харакас. Фото Томас Поравас. Предоставлено автором, галереей Кенига и Клинтон, Нью-Йорк, галереей «Бридер», Афины.

можно сосуществование всецело вовлеченного внимания и глубокого мышления наряду с постоянным архивированием.

Не вызывает сомнений, что сегодняшний интерес кураторов к исполнительским искусствам привел к определенному ослаблению перформанса, более не занятого трансгрессией, протестом или институциональной критикой³⁰. Однако миграция из черного ящика в белый куб позволяет взглянуть через увеличительное стекло на конфликты, лежащие в основе трансформирования нашего сенсориума технологиями. Танцевальные выставки — это одновременно симптом и компенсация за виртуализацию восприятия и внимания. Настаивая на во многом детехнологизированном и упрощенном подходе к производству, ставя на первое место близость человеческого тела, они, тем не менее, несут в себе, в самой своей структуре негативный отпечаток цифровых технологий. Утверждая как непосредственность, так и опосредование, танцевальные выставки выводят на передний план и проблематизируют то, как современное внимание — и, таким образом, современный субъект — сконфигурированы в данный конкретный исторический момент. Это субъект, пойманный между конкурирующими представлениями публичного и личного, субъекта и объекта, физического и виртуального, сформированного институционально и самоучрежденного. Вопрос в том, куда мы двинемся дальше: в сторону кодификации идеологических ставок серой зоны, усиливая ее противоречия, или в сторону предотвращения ее парадоксов, изъав перформансы из галерей и вернув их обратно в специальные места, более комфортные и привычные, но в которых не хватает того, что является самой сутью современного конфликта.

Май 2017

Перевод с английского МАРИИ МАЦКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Искусство перформанса также все больше присутствует в коммерческих галереях, однако в этой статье я пишу о музее из-за его мандата на историю и продолжающегося стремления служить обществу.

² Saltz J. This Renovation Plan Will Ruin MoMA, and the Only People Who Can Stop It Aren't Trying // *New York*, March 25, 2014, доступно по <http://www.vulture.com/2014/03/saltz-renovation-plan-will-ruin-moma.html>.

³ Lütticken S. *Dance Factory // Mousse* 50 (October 2015). P. 91, p. 96.

⁴ Хотя Фостер, к его чести, признает амбивалентный статус повторных перформансов в музеях — «К институционализации экспериментального перформанса и танца можно относиться негативно как к поглощению альтернативных практик или позитивно как к восстановлению утраченных событий» — в конце концов, он занимает оборонительную позицию: идеологическое вложение в перформанс как активацию является атакой на историю искусств, что оживляет то, что, в противном случае, оставалось бы мертвым — или делало бы это, если бы произведения искусства не были мертвы без того. Foster H. In *Praise of Dead Art // Bad New Days*. New York: Verso, 2015. P. 98. Употребление Фостером слова «оживляющий» является отсылкой к Эрвину Пановскому.

⁵ См., например, специальный номер *The Drama Review* о «Прекарности и перформансе» под редакцией Николаса Райдаута и Ребекки Шнайдер, *TDR* vol. 56 no. 4 (Winter 2012) и Franko M., Lepecki A. Editors Note: *Dance in the Museum // Dance Research Journal* vol. 46 no. 3 (December 2014). P. 2 («Танец становится фигурой *par excellence* нематериального труда как такового»). См. также Свена Люттикена: «В проектах [Майкла] Кларка и [Бориса] Шармаца в Турбинном зале танец не столько обращается к, сколько оказывается погружен в современный режим перманентного и всеобщего исполнения <...> Если фантазмагория товаров была основана на сокрытии труда, сегодня мы сталкиваемся с фантазмагорией труда». Lütticken S. *Dance Factory*. P. 92, p. 96. Я тоже повинна в подобном редуктивизме: Bishop C. In the Age of the Cultural Olympiad, We're All Public Performers // *The Guardian*, July 23, 2012.

⁶ Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2013. С. 52–74.

⁷ Куратор Франк Бок, соорганизатор «Проекта об объемах», сопровождавшего выставку «ЗЕРКАЛЬНЫЙ ГОРОД» в галерее Хейворд в 2014 году, говорит о том, что программа представила шесть хореографов/коллективов аудитории в 24000 человек (количество билетов, проданных на выставку) — количество, значительно превосходящее аудиторию любого традиционного «черноящичного» теат-

ра. Интервью с Франком Боком в *Wookey S. Who Cares? Dance in the Gallery and Museum*, London: Siobhan Davies Dance, 2015. P. 68.

⁸ Хотя можно говорить, что протоколы непрерывного перформанса в выставочном пространстве изобрел Тино Сегал, многозначительно, что он настаивал на запрете фотосъемки его работ. Ко времени его персональной выставки в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке в 2010 году следить за тем, чтобы его представления не фотографировали, стало уже невозможно. Можно утверждать, что первой групповой выставкой, задействовавшей непрерывный перформанс в галерейном пространстве, стала «Хореографическая выставка» («Choreographed Exhibition») в выставочном зале Санкт-Галлена в 2007 году.

⁹ Хотя художники нашли способ непрерывного показа театра и музыки в галерее, именно в визуальном и чувственном свойстве танца мы находим наиболее сильное совпадение нынешних тревог по поводу технологии, внимания и коллективного присутствия.

¹⁰ В изобразительном искусстве «черный ящик» означает затемнение залов для показа видеоинсталляций и других проецируемых медиа. Этому термину предшествовал театральный «черный ящик», который означал тип исполнительского пространства, характеризовавшийся отрицанием оснащения традиционного театра вроде авансцены и фиксированной рассадки, о чем ниже.

¹¹ С началом нового тысячелетия в тандеме с тем, как культура заняла центральное положение в индустрии досуга, музеи и галереи продлили часы работы; например, Токийский дворец, открытый в 2002 году, работает ежедневно с полудня до полуночи. Как Тейт Модерн, так и Музей американского искусства Уитни открыты до десяти вечера по пятницам и субботам.

¹² Джорджо Агамбен определяет аппарат очень широко — как «любую вещь, обладающую способностью захватывать, ориентировать, определять, пресекать, моделировать, контролировать и гарантировать поведение, жестикуляцию, мнения и дискурсы живых людей». Агамбен Дж. Что такое диспозитив? // Киев: Дух і Літера, 2012. С. 26. Я использую аппарат в более ограниченном смысле, подобно описанию аппарата проекции в кинотеории — как идеологическое производство зрительского субъекта, который отождествляется с (гендерной) виртуальной точкой зрения.

¹³ О'Догерти Б. Внутри белого куба: идеология галерейного пространства. М.: Музей «Гараж» и Ад

Маргинем, 2015. С. 20: «Святость храма, строгость зала суда, таинственность научной лаборатории порождают в соединении с изысканным дизайном средоточие эстетики». Более историческое повествование см. в *Grasskamp W. The White Wall: On the Prehistory of the White Cube // Curating Critique*. Frankfurt: Revolver, 2007. P. 316–339.

¹⁴ Готовский: «Путем постепенного исключения из зрелища всего того, что можно было исключить, мы обнаружили, что театр способен существовать без грима и костюма, без традиционной сцены, без игры света, без музыкального фона и т.п. Он не может существовать, если нет связи “актер — зритель”, без их осмысленного, непосредственного, “живого” общения». Готовский Е. К бедному театру // К бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 13.

¹⁵ Готовский Е. К бедному театру. С. 42. Это стремление к специфичности медиума совпадает с подобным поиском в изобразительном искусстве того времени, программно изложенном в работах Клементы Гринберга. У Гринберга, однако, специфичность медиума связана с вопросом качества, а не с вниманием (несмотря на его более раннее желание изолировать искусство от китча). Необходимы медиум-специфичные границы, чтобы судить о картине как о картине.

¹⁶ Драматург Говард Баркер пишет, что «в любой коллективной культуре ваш сосед контролирует вас взглядом. В темноте он устранен, и вы оказываетесь наедине с актером... В черном ящике вам доверены свобода и ответственность». *Barker H. Arguments for a Theatre*. London: Calder, 1989. P. 74. Я не согласна с диагнозом Баркера: в черном ящике темно, но едва ли это место, где мы не видим наших соседей и не следим за ними. Более того, как отмечает Джордж Хоум-Кук, больше всего помех вниманию в театре, как и в кино, являются слуховыми (телефоны звонят, разворачивают фантики от сладостей, шепот и т.д.). *Home-Cook G. Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. New York: Palgrave MacMillan, 2015. P. 3.

¹⁷ См. *theatre-charter.co.uk* и недавние статьи: *Piepenburg E. Theaters Struggle With Patrons' Phone Use During Shows // The New York Times*, July 10, 2015; и *Burkeman O. Put Your Phone Away and Be Quiet in the Theatre. Evolution Demands It // The Guardian*, February 18, 2015.

¹⁸ Это развитие отчасти было инициировано использованием видео параллельно с живым представлением у «Вустер-групп», впервые соединивши-

ми их в «Шоссе 1&9 (последнее действие)», 1981. Использование экранов у таких современных театральных трупп, как «Временное искажение», осуществляется с сознательной отсылкой к видео-инсталляции.

¹⁹ Куратор Тейт Катрин Вуд отмечает институциональную борьбу по поводу простого разрешения приносить в галереи воду для исполнителей: «С точки зрения сохранности существуют моменты трения, с одной стороны, классическая забота — можно ли танцовщикам приносить с собой воду для питья, которая им необходима — с другой стороны, хранение собрания: беспокойство о выставленных работах; но еще также трения касательно поведения аудитории». Цит. по Wookey S. *Who Cares?* P. 34.

²⁰ Хореограф Дженифер Лейси, рассказывая о своем участии в выставке в галерейном пространстве в 2008 году, отмечает, что ей пришлось превратить представление своих произведений в работу на выносливость: «Вопрос длительности был <...> для меня совершенно очевиден. Невероятно, что танцовщики должны были приходить и работать без перерыва, со всеми разнообразными представлениями о перформансе, *при возможности отсутствия каких-либо зрителей в течение всего дня*». Лейси в разговоре с Матье Копландом (2010), в *Choreographing Exhibitions*. Dijon: les presses du réel, 2013. P. 123, выделение мое. Она говорит о «Хореографической выставке» в выставочном зале Санкт-Галлена, 2007.

²¹ Штайерль Х. Является ли музей фабрикой? // *Художественный журнал* № 79–80 (2010). Выставление кино в галерее, то есть конвертация фильма из графика показа в график выставки, стала возможна лишь с изобретением DVD в 1995 году. Оно позволило автоматическое закольцовывание — вместо перемотки видеокассеты или пуска киноплёнки по кругу (что, скорее всего, делалось нечасто до 1990-х).

²² Lepecki A. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. New York: Routledge, 2016. P. 175. Лепеки игнорирует различия между пользователями мобильных телефонов (различия, о которых часто говорят танцоры): теми, кто смотрит работу внимательно и затем пользуется встроенной камерой, чтобы запечатлеть конкретное движение или жест, и теми, кто все представление воспринимают через свои устройства.

²³ Lepecki A. *Singularities*. P. 173.

²⁴ См., например, Renstrom J. *And Their Eyes Glazed Over* // *Aeon*, September 12, 2016, доступно по

<https://aeon.co/essays/can-students-who-are-constant-on-their-devices-actually-learn>.

²⁵ Crary J. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press, 1999. P. 14.

²⁶ Spångberg M. Имейл автору, 19 сентября 2016. Что характерно, он описывает поведение и речь танцоров — «как будто три женщины/человека идут в музей».

²⁷ Созерцание движущихся тел задействует перенос из сознания одного человека к другому, от танцора к зрителям, пробуждая воспоминания о собственном телесном опыте. Танцевальный критик Джон Мартин описывает это как метакинез: «передающее мысли свойство движения», в особенности нерепрезентативного движения. См. *Martin J. The Modern Dance*. Dance Horizons/republished by Princeton Book Company, 1989. P. 85.

²⁸ Sillito D. Philip Glass: Have a Sleep During Einstein on the Beach // *BBC News*, May 4, 2012, доступно по <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-17958400>.

²⁹ Пожалуй, неслучайно в «Пластике» Хассаби и ее танцоры были одеты в серую джинсу, а стены атриума были покрашены в серый цвет — тождественный ни черному ящику, ни белому кубу.

³⁰ Если танец осуществляет критическую интервенцию в музей, то он принимает другие формы, такие, как серия «Беседы о ценности» Ральфа Лемона, организованная во время его резиденции имени Анненберг в МоМА, в 2013–2014, или выставка Бориса Шармаца «Моменты: история перформанса в десяти действиях» в ЗКМ в 2012 году, которая проверяла на прочность границы художественного института, подвергая исторические произведения искусства импровизации танцоров.

Клер Бишоп

Родилась в 1971 году.

Художественный критик и историк искусства.

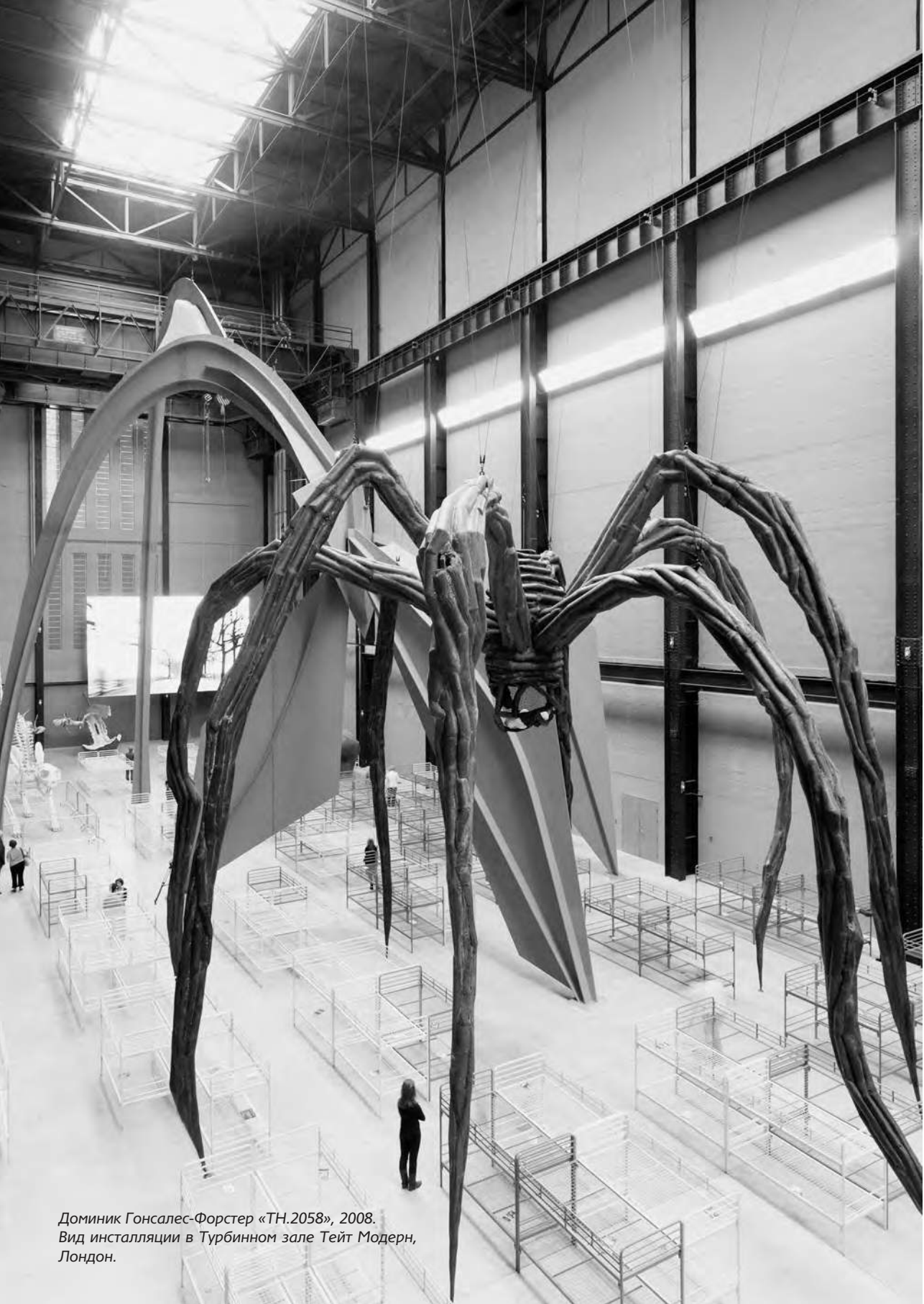
Автор книг «Искусство инсталляции:

критическая история» (2005),

«Искусственный ад: Партиципаторное искусство и политика зрительства» (2012),

«Радикальная музеология, или Так ли уж “современны” музеи современного искусства?» (2013; русское издание — 2014).

Живет в Нью-Йорке.



Доминик Гонсалес-Форстер «ТН.2058», 2008.
Вид инсталляции в Турбинном зале Тейт Модерн,
Лондон.

Доротея фон Хантельманн

Эмпирический поворот*

Перформативность

За последние десять–пятнадцать лет термин «перформативный», изначально используемый всего несколькими философами-лингвистами, заметно расширил область своего применения, превратившись в ключевую категорию дискурса современного искусства и эстетики. Сегодня любое произведение искусства, которое каким-либо формальным, тематическим или структурным образом подразумевает процесс, игру, театральность, установку на «здесь и сейчас», но не является при этом перформансом, называется перформативным. Однако использование слова «перформативный» для обозначения произведений, в которых «есть что-то от перформанса», привело к серьезной путанице, так как невозможно четко определить, что такое на самом деле перформативное произведение. Категория эта остается неизменно размытой, поскольку изначально значение слова было переосмыслено.

Не бывает перформативного произведения искусства потому, что не бывает неперформативного. Само понятие «перформативный» было введено в лингвистическую теорию британским философом Джоном Лэнгшо Остином в лекции «Как совершать действия при помощи слов», которую он прочел в Гарвардском университете в 1955 году¹, чтобы показать, что язык подобен действию. Остин утверждал, что в определенных случаях сказанное имеет последствия за рамками языка.

Другими словами, знаки могут производить реальность; слова — действие. По утверждению Остина, классическим примером «перформативов» являются юридические объявления, такие, как «Я объявляю вас мужем и женой» или «Тем самым я приговариваю вас к шести месяцам тюремного заключения без права досрочного освобождения». Сначала Остин намеревался выделить определенные высказывания, подпадающие под понятие перформативного, но вскоре понял, что четко разграничить констативный (описание реальности) и перформативный (влияние на реальность) виды разговора невозможно. Если каждое высказывание содержит как констативный, так и перформативный аспект, говорить о «перформативном языке» — тавтология. Тот же принцип применим к произведениям искусства. Бессмысленно говорить о перформативном произведении искусства, поскольку каждое произведение искусства имеет измерение, влияющее на реальность.

Говорить о перформативном в искусстве — не значит определять новый класс произведений, скорее, очерчивать определенный уровень создания смысла, который, по сути, существует в любом произведении искусства, хотя и не всегда намеренно формируется художником с целью влияния на реальность. В этом случае определенная методологическая ориентация идет рядом с перформативным, создавая другой взгляд на

* Впервые опубликовано в Living Collections Catalogue vol. 1 (2014), issue «On Performativity», edited by Elizabeth Carpenter. Minneapolis: Walker Art Center. Перевод публикуется с разрешения автора.

то, что в произведении искусства рождает смысл. Понятие перформативного вводит в круг рассмотрения такие сферы влияния, как случайное и иллюзорное — их искусство затрагивает ситуационно — в определенном пространственном и дискурсивном контексте — и по отношению к зрителю и публике. Оно признает производительное, то есть меняющее реальность измерение произведений искусства и привносит его в дискурс. Следовательно, мы можем спросить: какую ситуацию создает произведение искусства? Как оно располагает своих зрителей? Какие ценности, соглашения, идеологии и смыслы вписаны в эту ситуацию?

На самом деле, понятие перформативного применительно к искусству указывает на переход от того, что изображает и представляет произведение искусства, к порождаемым им воздействиям и переживаниям — или, говоря словами Остина, от того, что оно «говорит», к тому, что оно «делает». В общем и целом перформативное меняет то,

как мы смотрим на любое произведение искусства, и на то, как оно создает смысл. Понятие перформативного, таким образом, действительно предлагает изменение точки зрения. Однако довольно бессмысленно навешивать его как ярлык для категоризации определенной группы современных произведений искусства.

Все это не означает, что мы не можем использовать это слово, чтобы пролить свет на те феномены искусства, к которым его чаще всего применяют. Интерес к тому, каким образом и при каких условиях произведение воздействует на зрителя, действительно стал доминировать в искусстве начиная с 1960-х. Хотя я знаю, что новое понятие вызовет новые проблемы, но мне хотелось бы предложить термин «эмпирический поворот» — он, может быть, лучше подойдет для описания этих давно возникших в современном искусстве тенденций. За ним стоит конкурирующая гипотеза — в течение нескольких последних десятилетий создание и форми-



Доминик Гонсалес-Форстер «Бухта отражения», 1999. Вид инсталляции в галерее Дженифер Флей, Париж.

рование переживаний все больше становится неотъемлемой частью концепции произведения искусства. Минималистская инсталляция, созданная в 1960 году Робертом Моррисом, практически не содержала смысла — если понимать смысл традиционно как то, что наличествует в объекте и должно быть «прочитано» или «понято» зрителем. Однако, без сомнения, она заставляет переживать — посредством того, как соотносится с пространством и телом зрителя. Ссылаясь на такие работы, как коридоры Брюса Наумана, и размышляя об их тактильно-кинестетическом вовлечении зрителя, историк искусства Оскар Бетчманн ввел термин «формирователь переживаний»², понятие, которое можно применить к целому ряду произведений современного искусства. Например, Даниэль Бюрен называет свои работы «поучительными переживаниями»³, а в 1990-х целое поколение обратилось к эмпирическому измерению искусства. Это заметно и в работах Доминик Гонсалес-Форстер, и Рикрита Тираванийи. Что же произошло? Как могли «переживания» выступить в роли художественного средства в современном искусстве? Как они создаются, формируются и отражаются в произведениях искусства, и как производят смысл?

Ниже я хочу провести двухсторонний анализ этого упора искусства на эмпирическое измерение. Во-первых, я смотрю на эту проблему с художественно-исторической точки зрения, фиксируя ее зарождение в минимализме и дальнейшее развитие вплоть до сегодняшнего дня. Во-вторых, я утверждаю, что «эмпирический поворот» — и сопутствующий ему акцент на воспринимающем, испытывающем переживания субъекте, — резонирует с фундаментальными экономическими и культурными трансформациями западного буржуазно-индустриального общества конца XX и начала XXI века. Ссылаясь на социологические теории, в частности, на ту, что выдвинул Герхард Шульце в своей книге «Общество переживаний», я предполагаю, что художественный переход к созданию переживаний следует воспринимать в контексте общей переоценки переживаний как центра внимания культурной, социальной и экономической активности.

Восприятие, переживание, ситуация

Определенные позиции внутри минимализма 1960-х основательно изменили отношения между объектом и зрителем, между искусством и его площадкой, полностью сведя значение объекта к вызванному им переживанию, и придали визуальным искусствам ситуационный акцент, привнеся осознанность пространства и телесную ситуативность зрителя.

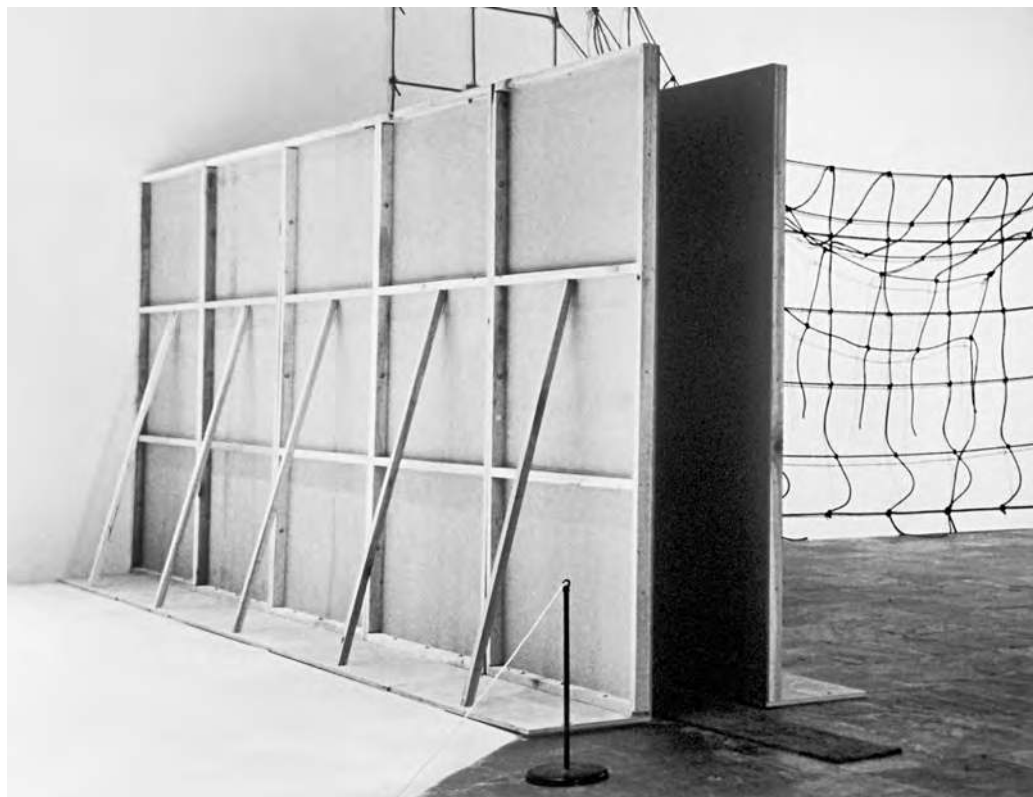
Ключевой фигурой здесь следует назвать Роберта Морриса, который в своих работах и статьях открыто поставил под сомнение традиционное понимание как художественного объекта, так и зрителя в пользу того, что Розалинда Краусс называла «живой телесной перспективой»⁴. В 1971 году Моррис сказал: «Я хочу создать ситуацию, в которой люди смогут больше понять о себе и своих переживаниях, чем познакомиться с одной из версий моих собственных переживаний»⁵, обозначая решающий перенос внимания с художника и его намерений на эстетические и неэстетические переживания зрителя. Традиционно считается, что любое произведение искусства — это воплощение намерений художника через акт творчества, составляющего его основу и суть. Минимализм переводит внимание с его внутреннего содержания на внешние эффекты. Уже не считается, что произведение искусства представляет умственное, внутреннее пространство или сознание. Напротив, оно отчасти формирует внешнее пространство — делит его со зрителем — в котором в зависимости от конкретной ситуации и возникает смысл. Форма и ее содержание вторичны по отношению к тому влиянию, которое объект оказывает на внешнюю ситуацию, отбрасывая зрителей назад к себе.

Исходя из одних предпосылок, Карл Андре и Роберт Ирвин следуют разным творческим методам. Известный своими напольными объектами — модульные формы из кирпичей и досок — Андре переосмысляет физическую реальность произведения искусства как эстетического феномена, как общую с реальностью зрителя. Произведение искусства и зритель занимают одно и то же неметафорическое и несимволическое пространство. Сегодня нам трудно понять, почему работы

Андре (практически плоскости, по которым можно ходить) встретили столь бурный отклик со стороны их первых зрителей. Но помимо того провокационного момента, что в этих последовательно расположенных готовых объектах не было почти ничего «обработанного», именно простой факт их горизонтальности вызвал негативную реакцию публики. Андре интересовала горизонтальность, поскольку она распространялась на окружающее и, следовательно, проявляла его, а также наносила удар по традиционной концепции скульптуры как вертикальной и антропоморфной форме. Горизонтальность, как заявляли Ив-Ален Бюа и Розалинда Краусс — это плоскость *bassesse* и, таким образом, нечто решительно немонументальное⁶. Первоочередное правило любого столкновения

с искусством — «не трогать», а здесь — произведения искусства, по которым можно ходить.

Роберт Ирвин начинал в 1950-х как живописец, но позже перешел к созданию таких объектов, как диски и акриловые колонны. Постепенно не столько сами объекты, сколько их представление и размещение становилось для художника все более важным — он стремился размыть границу восприятия между скульптурой и ее окружением. Отказавшись от студийного искусства, Ирвин начал создавать привязанные к месту произведения, мастерски работая с масштабом и структурными параметрами пространства, устанавливая и провоцируя границы восприятия. Исследование восприятия и феноменологического опыта — даже исследование ис-



Брюс Науман «Перформанс корридор», 1969. Музей Гуггенхайма, собрание Панца. Вид инсталляции на выставке «Антииллюзия: процедура/материалы» в Музее американского искусства Уитни, Нью-Йорк, 1969.

куства как изучение природы мышления и переживаний — стали основой его исканий. Переход от дискретного объекта к постановке переживаний, опосредованных местом, заставил Ирвина работать в разных контекстах. Он интегрировал эмпирические отношения в архитектурную среду, проектировал сады, занимался ландшафтными проектами. В 1992 году он начал планировать Центральный сад нового Центра Гетти в Лос-Анджелесе. И когда нью-йоркский фонд искусства Диа открыл свой новый музей, Диа:Бикон, директор Майкл Гован попросил Ирвина «спроектировать» музейные переживания⁷.

Павильоны Дэна Грэма — еще один пример постминималистического распространения искусства, ориентированного на переживания. Часто расположенные в общественных парках структуры Грэма играют с эффектами отражающего и прозрачного стекла, вызывая различные формы восприятия и переживания себя и окружающих. Благодаря свойствам зеркального стекла одна из частей павильона может быть более отражающей или более прозрачной, в зависимости от того, на какую из них падает больше света. Двусторонние зеркала, используемые в офисных зданиях, всегда непрозрачны снаружи и полностью прозрачны для работников, находящихся внутри, чтобы корпоративная сторона могла пользоваться чем-то вроде преимущества наблюдения. Ссылаясь на это психологическое измерение, скрытое в материале, павильоны Грэма предлагают вид изнутри и снаружи, одновременно полуотражающий и полупрозрачный. Сам Грэм считает эти работы «психологической, философской моделью», заявляя: «Метафорически каждый павильон можно воспринимать как "Я", которое получает свою идентичность в непрерывном полуотражении другого полуотражающего "Я"»⁸.

Хотя для таких художников, как Андре, Ирвин и Грэм, визуальное остается важным фактором искусства, их работы освобождены от подсознательных отношений зритель—объект, где смысл определяется оптическим обменом через визуальное поле, в пользу ощущаемого и проживаемого опыта телесности, гаптической или тактильной феноменологии тела при его столкновении с

физическим миром. Эта трансформация, вызванная эстетикой минимализма и ее феноменологической моделью опыта, которые концептуальное искусство позже заменило семиотической моделью опыта, привела к пересмотру как парадигмы понятия объекта, так и идеи субъекта-зрителя, которая стала крайне важна для художников, работавших в 1990-х. В своих «Заметках о скульптуре» Роберт Моррис пишет, что объект становится не менее важен, а «просто менее замкнут на себе»⁹. В инсталляциях таких художников, как Доминик Гонсалес-Форстер, Филипп Паррено и Карстен Хёллер, автономный объект отступает перед идеей восстановления эмпирической, социальной и интересубъективной способностей искусства. Когда Хёллер инсталлирует гигантские желоба в Турбинном зале Тейт Модерн, объект — хотя очевидно скульптурного качества — действует как инструмент для создания собственных переживаний зрителя (или переживаний другой стороны самого себя)¹⁰. В сущности, эстетический эффект работы лежит в ее способности запустить эти экспериментальные отношения с самим собой. Смотри на желоба, мы взаимодействуем не с чувственностью или конкретной субъективностью художника — что мы можем делать, созерцая другие произведения искусства, например, рисунки — но с собой и другими людьми, переживающими тот же опыт.

Однако субъект — это уже не «реципиент» музея в его канонической конструкции XIX века. В противоположность тому, как зрители XIX века воспринимали канон, тихо созерцая произведения — тем самым подчиняясь авторитету истории, государства, знаний и так далее — такие художники, как Хёллер, предлагают понятие отражения, неразрывно связанного с прожитым, ощущенным и размещенным измерением переживания. Они обращаются к субъекту, для которого смотреть телом можно не меньше, чем глазами, субъекту, чье тело вовлечено в активное столкновение с физическим миром.

Общество переживаний

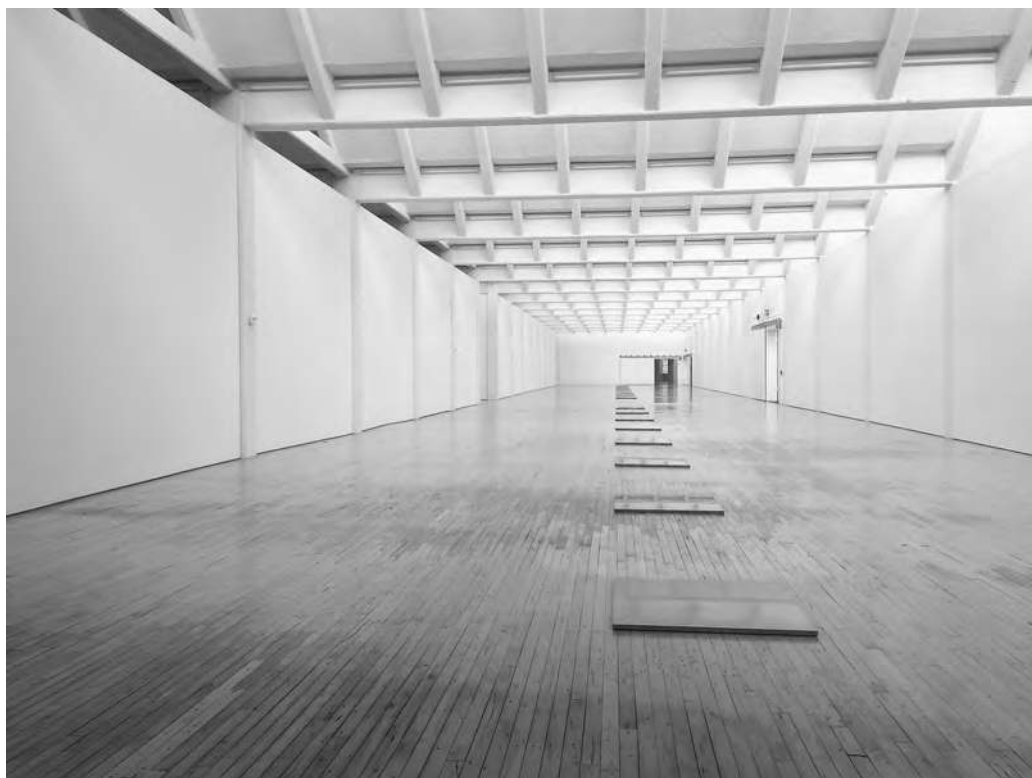
То, что в визуальных искусствах со времен 1960-х все большее значение придается пе-

реживаниям, не ограничивается эстетическим измерением. Это связано с общей переоценкой переживаний в западном обществе, где «переживания» стали средоточием социальной, экономической и культурной активности. Эту тенденцию обсуждали многие наблюдатели¹¹; однако самый исчерпывающий ее анализ дал немецкий социолог Герхард Шульце¹², по мнению которого возобновление внимания к эмпирическому следует связывать с глубокими экономическими трансформациями западного общества в конце XX и начале XXI века. Шульце имеет в виду переход от общества дефицита к обществу изобилия, происходивший в Северной Америке в 1950-х, а в Западной Европе — в 1960-х. Впервые в истории западных цивилизаций материальные потребности большинства населения были удовлетворены — новая ситуация, которую британский экономист Джон Мейнард Кейнс предсказал в 1930-х, а Джон Кеннет Гэлбрейт задокументировал в середине 1950-х¹³.

Хотя экологические и экономические последствия этой трансформации к настоящему моменту осознаются обществом, ее культурное воздействие рефлексировалось гораздо меньше. По Шульце, переход от общества дефицита к обществу изобилия меняет отношение людей к себе. С ростом дохода и времени досуга все больше людей могут (и нуждаются в том, чтобы) строить свою жизнь согласно своим собственным потребностям и предпочтениям. Они сами выбирают образ жизни, причем их выбор перестает быть целевым, продиктованным необходимостью, но все больше эстетическим¹⁴. В западном обществе в 1950-х и 1960-х эстетическая сфера приобрела огромную важность. Возникающее общество изобилия все еще может наслаждаться своим новым богатством — как говорят, в избытке чем больше, тем лучше — но основной точкой отсчета для индивида в продвинутом обществе изобилия стали эстетические критерии, такие, как качество и интенсивность переживаний. Однако важно рассматривать это как постепенный проект, в исторической перспективе. Шульце не утверждает, что сегодня мы хотим (или можем) ориентировать свою жизнь на переживания. По его словам, исто-

рическое и межкультурное сравнение показывает, что в настоящее время в социальных процессах заметен акцент на переживаниях.

Наряду с этим переходом к нематериальным и связанным с субъектом соображениям возникает новая «культура бытия»: как мы хотим жить? Что сегодня значит хорошо жить? Что из себя представляют «красивые отношения»? Это новое внимание к субъекту и интересубъективному идет рука об руку с изменившимся отношением к материальному миру. В обществе, сосредоточенном на производстве товаров — другими словами, обществе дефицита — отношения с вещами, по сути, значат приспособление к их характеристикам. В постиндустриальном обществе потребления и изобилия внимание сдвигается с производства вещей на их выбор. Однако то, что вы выбираете вещи, значит, что их критерии приспособлены к вам. Такая смена концепции приводит к взаимодействию с самим собой. Помимо вещей, субъект начинает интересоваться собой. Именно здесь Шульце вступает в дискурс о «технологиях себя» (Мишель Фуко) и «эстетике существования», которые в последние годы привлекают все больше внимания. Этот новый интерес к субъекту и технике и методам субъективизации подвергался серьезной критике, о нем даже отзывались пренебрежительно как о новой моде, или — как, например, утверждает Ульрих Брёклинг — как об особенно изощренном способе экономической самозаэксплуатации¹⁵. Шульце, напротив, считает поворот в сторону субъекта неотложным и необходимым проектом, требующим общественной и научной дискуссии, поскольку мы не знаем, как сегодня может выглядеть «культура бытия». Современные западные общества в первую очередь характеризовались своей приверженностью к тому, что Шульце называет логикой распространения или «кумулятивной игрой» (*Steigerungsspiel*)¹⁶ — постоянному технологическому, экономическому и научному прогрессу и новаторству. Чем больше вездесущ статус-кво научного и технологического развития, тем очевиднее необходимость другого образа действий, того, что меньше поглощен разрушением границ и расширением возможностей и больше ори-



Вид зала с работой Карла Андре в Диа:Бикон, штат Нью-Йорк.

ентирован на идеи о том, как сформировать, придать форму статусу-кво. В этой связи Шульце отмечает, что растет значимость «культуры прибытия», которую необходимо приобрести в коллективном процессе обучения¹⁷. Это, по мнению Шульце, и есть основная трудность современного западного общества: переход от традиции присвоения природы к присвоению культуры.

Если мы согласны с Шульце, который говорит, что основная характеристика нашего времени состоит в том, что культивация эстетического существования, ранее считавшаяся феноменом высших слоев общества, стала сегодня чем-то вроде массового феномена, то «общество переживаний» в конечном счете следует считать частью мощного движения демократизации. С ростом дохода и свободного времени больше людей могут и должны научиться приемам и методам са-

мопознания: свобода выбора — это также и обязанность выбора. Когда материальные потребности до некоторой степени удовлетворены, внутренние переживания становятся средоточием поведения индивида, и возникает потребность в формировании и совершенствовании личности. На эту потребность в светском обществе отвечает более не религия, а культура. Это в определенной мере может объяснить, почему в западных обществах эстетика обретает все большее значение для практики жизни. Однако понятие эстетического постепенно теряет свою обязательную связь с объектом или артефактом и все больше ориентируется на субъективное и интерсубъективное.

Это более широкий социальный и культурный контекст, в котором мы должны видеть переход искусства от эстетики объекта к эстетике переживаний. И вновь мы говорим о

долгом историческом процессе, пронизывающем современность. Современное понятие визуального искусства формировалось параллельно со становлением буржуазного общества. А развитие буржуазного общества, в противовес предшествующему аристократическому, характеризуется привязанностью личности к материальному объекту. В аристократической культуре объекты также играли роль маркера вкуса, богатства и статуса. Но, по сути, они были частью эстетики манер и стиля; они украшали субъекта, который был намерен превратить себя в другого, более рафинированного персонажа. Тем не менее, аристократия высоко ценила такие виды времяпрепровождения, как беседа и общительность, лишь потому, что была освобождена от труда. Как показал Торстейн Веблен, ей даже было необходимо культивировать эти занятия, чтобы демонстрировать, что у нее много свободного времени, что явно отделяло ее от низшего класса производителей, который был поглощен удовлетворением своих базовых потребностей¹⁸. Буржуазия, напротив, видела себя как интеграционный организм, чьи прогрессивные — можно даже сказать, революционные — достижения со-

стояли в создании социального порядка, в котором материальное производство и эстетическое совершенствование уже не были взаимоисключающими сферами, и люди работали и имели доступ к культуре. В этом новом социальном порядке культурное совершенствование и экономическое производство вошли в нечто вроде диалектических отношений. С исчезновением феодальных связей богатство и статус уже не приобретались по праву рождения, а зарабатывались трудом и производством. Так же, как материальное производство в потенциале стало источником богатства для каждого, каждый должен был иметь доступ к сфере культурного совершенствования, по крайней мере в теории. Рост материального производства как доминирующего источника богатства сопровождался новым стремлением демократизировать культуру, что сблизило области культуры и производства. Итак, если буржуазная культура была, по сути, основана на связи между индивидуумом и материальным объектом, то визуальное искусство стало чем-то вроде опытной площадки, на которой практиковалась и отражалась на свободном от цели уровне эта специфическая связь



Вид выставки «Карл Андре: скульптура как место 1958–2010» (2014–2015) в Диа:Бикон, штат Нью-Йорк.

между материальностью и субъективностью. Не только потому, что произведение искусства само по себе как материальный объект имело отношение к сфере материального производства — все же этот объект мог стать источником культурного значения и эстетического совершенствования — но и потому, что выставка являла что-то вроде ритуальной культивации идеи об индивидууме, который связан с этим материальным объектом.

И так же, как привязка визуального искусства к материальному объекту культивировала и облагораживала укорененность процессов материального производства в буржуазно-индустриальном обществе, так и «эмпирический поворот» искусства — и новый акцент на воспринимающем, переживающем субъекте, который пришел вместе с ним — резонируют с фундаментальными экономическими и культурными трансформациями буржуазно-индустриальных обществ в конце XX века. Стремление современного западного общества к постиндустриальному социальному порядку отражается и в переходе искусства от объекта к измерениям субъективных и интересубъективных переживаний. Именно это соответствие между эмпирическим поворотом искусства и превращением «переживаний» в основную парадигму западного общества в конце XX — начале XXI века делает основным вопрос суждения о качестве в этом новом «эмпирическом повороте» в визуальном искусстве. И под этим я имею в виду не только способность отличить эстетические от неэстетических переживаний, которая становится все более затребованной в силу того, что «переживания» сегодня в фокусе социальной, экономической и культурной деятельности, но также и проблему эстетического суждения, качества и глубины. Это вопросы, которые до настоящего момента задавали в первую очередь в критическом дискурсе: что, в конце концов, люди переживают? Переживание того, что они пережили? Играет ли сосредоточенность на субъекте на руку нарциссической потребительской культуре? Как ориентация на присутствие, возникшая с поворотом искусства к эмпирическому, связана с идеей исторической памяти, создающейся искусством и через искусство?

Критика эмпирического поворота

Книга «Общество переживаний» Шульце была опубликована в 1992 году. Эмпирические данные, на которых основана книга, соответствуют 1980-м. Критики могут сказать, что диагноз слишком устарел, чтобы быть адекватным реальности начала XXI века, что экономический кризис и «новая бедность» ставят под сомнение изобилие западного общества и поиск «переживаний» как одну из основных его характеристик. Однако они ошибаются в двух моментах. Во-первых, общество изобилия определяется тем фактом, что производится гораздо больше, чем может потребить население. Оно знаменует переход от рынка предложения к рынку спроса. Это не значит, что все производящееся распределяется равномерно и равнодоступно. Факт существования неравномерного распределения можно и должно критиковать, однако это не значит, что западное общество — это не общество изобилия по своей структуре. И, во-вторых, эмпирическая ориентированность, которую наблюдает Шульце, возросла с тех пор, как вышла эта книга.

Хотя фундаментальный диагноз Шульце все еще справедлив, сам автор усовершенствовал и обновил свой анализ в недавно прочитанной лекции, посвященной этому предмету. В сегодняшних реалиях автор выделяет «раннее» и «позднее» общество переживаний, что также можно определить как «первое» и «второе» общество переживаний. Первое общество характеризует описанный ранее переход от внешних к внутренним целям, который отводит центральную роль субъекту, ищущему счастья в эмпирической стимуляции. Пересматривая этот феномен сегодня, Шульце высказывается более критически, в частности, и в отношении нарциссического и индивидуалистского акцента на переживаниях:

«В раннем обществе переживаний инструментальное мышление преодолело новую комбинацию. Родилась рациональность переживаний: набор общих принципов для их максимизации и совершенствования. Быстро растущий рынок переживаний натренировал и стабилизировал их рациональность. В коллективном процессе обуче-

ния потребители и поставщики создали четыре простые технологии психологической стимуляции: накопление, разнообразие, эскалация и кодирование возможностей переживания. <...> однако в позднем обществе переживаний эти технологии практически утратили свое могущество, как вызывающие привыкание наркотики. Люди все еще заточены под поиск счастья. Они все еще определяют смысл жизни с психологической точки зрения. Хорошая жизнь все еще воспринимается как интенсивные, волнующие переживания. Но все громче звучит критика, слышны голоса скуки, отвращения и враждебности»¹⁹.

Так же, как Зигмунт Бауман и другие, Шульце указывает на тупиковость поворота субъекта к себе в попытке перевернуть эгоцентричную концепцию и открыть ее новому направлению: понимать работу над собой как нечто, требующее привлечения чего-то извне, с проектами и содержанием. Переход к внутренним целям, который Шульце считает основной характеристикой современного западного общества, сегодня воспринимается как путь, который не уводит от внешнего, а, напротив, предполагает работу с ним.

Все больше вырисовывается связь между критикой общества переживаний Шульце и критикой эмпирического поворота в искусстве, заметной в работах историка искусства Розалинды Краусс. Как пишет Краусс в своем эссе «Культурная логика позднекапиталистического музея», опубликованном в 1990 году, феноменологическая ориентация на переживания, то, что она в первую очередь относит к скульптурам Роберта Морриса, принесла с собой не только новый подход к физическому состоянию тела, но и почти компенсаторный, если не утопический жест²⁰. Зритель-субъект, отчужденный в обычной жизни от своих переживаний, должен быть воссоединен с ними через переживания искусства. «Это, — говорит Краусс, — происходит потому, что минималистский субъект именно в этом перемещении возвращается к своему телу, он вновь заземлен в более богатой, густой подпочве переживаний, чем в том тончайшем слое автономной визуальности, который был целью оптической живописи»²¹.

Со временем Краусс пересмотрела свою первоначальную позицию, признав, что обещание минималистского искусства не только не было исполнено, но и до определенной степени превратилось в свою противоположность. Оглядываясь назад, она уже не считает минимализм зародышем более богатой формы переживаний, возникающих от искусства, скорее, она полагает, что оно само вымостило дорогу к своему упадку. Поскольку объект минимализма сосредоточен не только на теле человека, но и на ситуации — то есть на контексте выставки — это разутверждение художественного опыта также воздействует на музей. В конце концов, лишается содержания историческое измерение художественного опыта, или, точнее, измерение, имеющее отношение к историческому. Она осознала это, когда в Соединенных Штатах конца 1980-х полностью изменилась социальная функция музеев. Новое налоговое законодательство позволяло продавать объекты из коллекций; это повлияло как на статус музейных собраний, так и на новые пространственные концепции и новый музейный дизайн, а также на презентационные формы. Краусс цитировала Томаса Кренса, тогдашнего директора Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке, главного сторонника этих перемен, который, объясняя новые установки, специально говорил о минимализме: «Именно минимализм придал новую форму тому, как мы <...> смотрим на искусство: требованиям, которые мы теперь к нему выставляем; нашей потребности переживать его наряду с его взаимодействием с пространством, в котором он существует; нашей потребности испытывать суммарный, серийный всплеск эмоций из-за интенсивности этих переживаний; нашей потребности иметь все больше в большем масштабе»²². Кренс понимал, что традиционная музейная архитектура не могла обеспечить те переживания, которых требовали объекты минимализма. Скульптуры подсказали ему необходимость сделать выбор в пользу новых парадигм дизайна, готовиться к новым пространственным концепциям, которые брали начало в складах и фабриках и презентационных форматах, направленных на всеобъемлющие монографические выстав-

ки. «По сравнению с масштабом минималистских объектов более ранние работы и скульптуры выглядят невозможно ничтожными и непоследовательными — как открытки — и галереи приобретают сумбурный, переполненный, культурно нерелевантный вид, становятся похожими на какие-то антикварные магазины», — писала Краусс²³.

Когда в 1989 году Краусс посетила коллекцию семьи Панца в Париже и увидела выставку работ таких художников, как Роберт Моррис, Дэн Флавин и Карл Андре, она поняла, что минимализм действительно возвестил «радикальный пересмотр» музея. Мощное присутствие этих объектов, писала она, сделало само выставочное пространство объектом переживания. Для зрителей сам музей, таким образом, становится объективированной и абстрактной сущностью, «из которой была извлечена коллекция»²⁴. Эти пережива-

ния, как объясняет Краусс, очень интенсивны и эффективны, но в конечном счете остаются, по сути, пустыми, поскольку они определены лишь эстетически, а не исторически. Переживания, вызванные объектом минимализма, ориентированы на индивидуума, который создает себя в акте восприятия и, следовательно, лишь временно, от одного момента до другого. Эти эстетические переживания, в своей радикальной случайности и зависимости от условий пространства и соответствующей ситуации, создают определенный вид субъективных переживаний, но не тот, который может (или намеревается) связать индивидуума с координатами истории. Это переживание себя не является и не может быть исторически обоснованным. С минимализмом, заявляет Краусс, музей становится местом нового пространственно-эстетического измерения переживаний, но



Дэн Флавин «Без названия (тебе, Хайнер, с уважением и любовью)», 1973. Вид экспозиции в Диа:Бикон, штат Нью-Йорк.

перестает быть тем, в чем можно пережить историю, или, скорее, укорененность индивидуума в истории: «Энциклопедический музей нацелен на то, чтобы рассказать историю, поскольку еще до того, как пришел посетитель, там организована определенная версия истории искусства. Синхронный музей — если можно так его назвать — откажется от истории в пользу интенсивности переживаний, эстетического заряда, не столько временного (исторического), сколько радикально пространственного»²⁵.

Именно потому, что эти объекты порождают случайные переживания и, по сути, не относятся к стабильному предмету, этот опыт не может способствовать возникновению культурного контекста, традиционно представленного музеем. Вместо того, чтобы «примирять» индивидуума с его переживаниями, минимализм, по словам Краусс, в конечном счете усиливает то, что она называет «чрезвычайно фрагментированным, постмодернистским субъектом современной

массовой культуры», который уже не находит территорию переживаний в исторической траектории²⁶. Другими словами, он воспитывает индивидуума, поработанного до зрелища.

Минимализм — пусть и не фактически (хепенинги или события флюксуса), а концептуально — действительно не укладывается в привычную модель истории, используемую в музеях. Хотя сегодня можно считать, что минималистские произведения искусства относятся к определенному времени и могут быть представлены как таковые, в том, что касается их концепции, они изначально отвергали конкретную привязку к истории. Минимализм располагается за рамками исторической определенности искусства и таким образом до определенной степени отказывается вписываться в музей как в декорации последовательности исторически определенных артефактов. В каком-то смысле минимализм похищает у исторического повествования его содержание, так как



Дэн Грэм «Норвежская деревянная решетка, пересеченная изгибающимся двусторонним зеркалом», 2010. Вид инсталляции в Оппланде, Норвегия.

сдвигает смысл произведений искусства на общий и неопределенный уровень воздействия. Но так же, как абстрактные минималистские произведения искусства — со своими геометрическими формами и качествами чистых объектов, кажется, сохраняющих свое место вне выразительных традиций, определенных историей искусства, — абстрактны и переживания, возникающие, когда мы смотрим на эти работы. Об этом свидетельствует, например, часто упоминаемый случай с Тони Смитом — Смит «ехал ночью по недостроенной магистрали в Нью-Джерси и пережил ощущения, которые сравнил с эстетическим переживанием, хотя любой традиционный эстетический порядок на этой пустынной дороге отсутствовал. «Это невозможно сформулировать, вы должны почувствовать это», — говорил он, и ему было ясно, что переработка концепции эстетического приведет и к фундаментальному изменению концепции искусства, нарушению границ эстетического опыта неким универсальным способом²⁷. Именно эта универсальность в конце концов сделала переживания, возникающие от подобных работ, неопределимыми и общими.

Эссе Краусс, опубликованное на немецком языке в журнале *Texte zur Kunst* в 1992 году, предварялось кадром из абсурдной голливудской романтической комедии «Лос-Анджелесская история», в которой любимым времяпрепровождением главного героя, которого играл Стив Мартин, было проноситься на роликах по залам музеев — по ходу действия фильма он делает это дважды²⁸. Сначала он мчится по историческим залам Музея искусства округа Лос-Анджелес, потом через галереи Музея современного искусства в Лос-Анджелесе. Он в эйфории, наслаждается своим стремительным прорывом сквозь историю искусства, во время которого отдельные произведения проносятся мимо него как кадры из фильма. Антитезу музею как месту хранения коллективной, историко-культурной памяти, описанному Юргеном Хабермансом в модели буржуазного института, организованного, чтобы дать возможность посетителям ощутить, как происходило формирование буржуазного индивидуума, вряд ли можно пока-



Филипп Паррено «Где когда угодно», 2016. Вид инсталляции в Тейт Модерн, Лондон.

зать лучше: здесь музей становится местом возникновения потенциала гедонического переживания, в котором субъект не формируется, а теряется в созерцании культурного наследия.

Рационализация и переозначивание переживаний

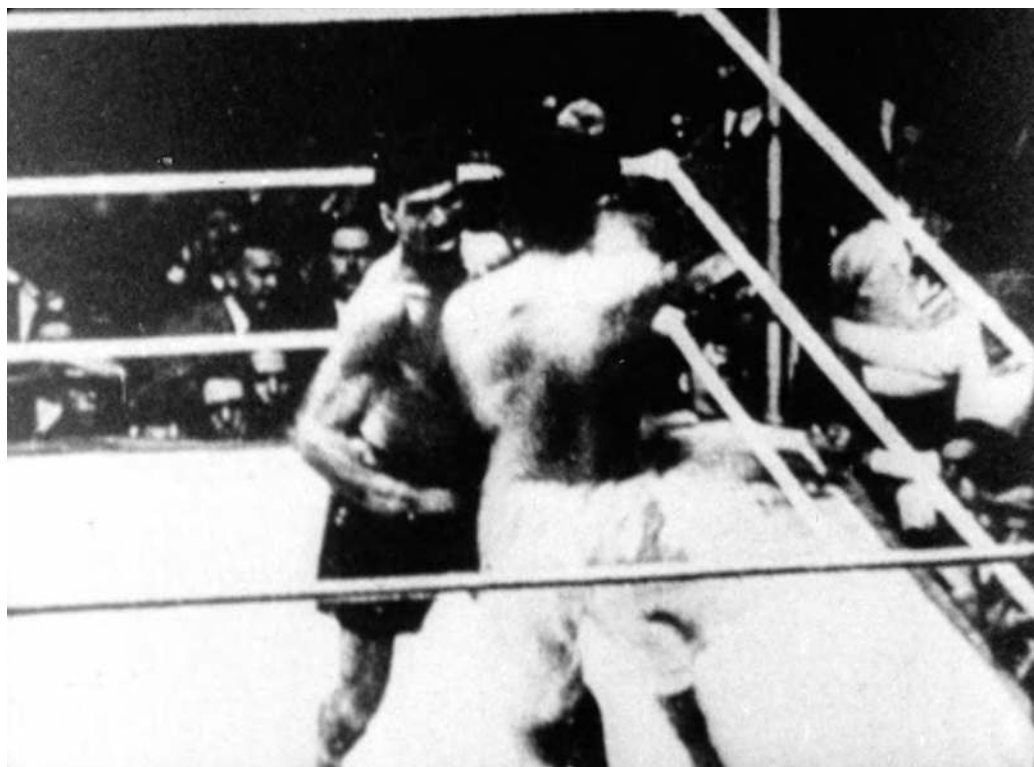
Краусс и Шульце с разных позиций указывают на важную предпосылку эмпирического поворота, который означает не поворот прочь от значения, дискурса и содержания, а, скорее, к связи создания значения и переживаний — к размещенным и воплощенным переживаниям зрителя. Это ведет нас к концепции размещенного знания, пониманию значения как чего-то всегда и неотрывно связанного с размещенным и воплощенным субъектом. Следовательно, поворот к субъекту и его переживаниям не означает нар-

циссический поворот к себе. Работа с собой и над собой предполагает связь с внешними проектами или содержанием так же, как занятия проектами или содержанием ведут к работе над собой.

В завершающей части этой статьи я хотела бы сосредоточиться на вопросе о том, как перевести такую концепцию или опыт в сферу эстетического. Какое значение это имеет для искусства? Как можно наполнить переживания смыслом, значением и содержанием? Можно ли связать феноменологическую модель переживаний, как описано в начале этого эссе, с семиологической моделью? Как соединить впечатления с их историческими, контекстуальными и эпистемологическими источниками? Я представляю вам два произведения искусства, которые, по моему мнению, предлагают, по крайней мере, отчасти, ответ на эти вопросы: кинематографическую инсталляцию Джеймса

Коулмана «Бокс (агаразвернись)» 1977 года и сконструированную ситуацию Тино Сегала «Эта цель того объекта» 2004 года.

«Бокс» — работа, в которой активно цитируется и используется тело. Даже издали мы слышим глухие удары, пронизывающие выставочное пространство, как будто кровь проталкивается по сосудам ударами сердца. Как только мы входим внутрь, удары достигают предела выносимого; их ритм почти насильно захватывает тело посетителя. Здесь очень темно. Вспышки света на долю секунды освещают происходящее, позволяя мимолетно рассмотреть двух дерущихся на ринге боксеров. Визуальное стакато застывших черно-белых контрастов не менее интенсивно воздействует на глаза, чем удары — на тело. Удары пульсируют из одного гигантского динамика, а из другого слышатся обрывки фраз: «Сделай это еще раз, еще раз — стоп, с-т-о-п, вернись, ага/ага,



Джеймс Коулман «Бокс (агаразвернись)», 1977. 16 мм пленка, черно-белый, звук, закольцовано.

ах... давай, продолжай... еще, еще раз», которые произносит мужской голос. Команды, реплики, выдающие страх, сомнения и боль боя, повторяются, как будто кто-то думает вслух и, громко дыша, хватая ртом воздух в паузах.

«Бокс» — единственная работа Коулмана, основанная на документальном материале. Картинки для этого произведения были взяты из записи боя между Джинном Тунней и Джеком Демпси, к которым художник добавил обычные черные кадры. Бой между двумя чемпионами в тяжелом весе, который происходил в Чикаго 22 сентября 1927 года — легенда истории бокса. Джек Демпси был одним из самых известных спортсменов своего времени. Знаменитый своими быстрыми, как молния, ударами, он удерживал титул чемпиона в тяжелом весе почти семь лет. Его прозвали «пещерным человеком», он считался непобедимым, но в 1926 году он проиграл чемпионское звание неизвестному спортсмену Джину Тунней, бывшему полной противоположностью Демпси: привлекательный и эстетически утонченный интеллект. Матч-реванш год спустя, которого ждали с большим волнением, был обречен остаться в истории бокса как один из самых зрелищных боев своего времени. И снова произошло невозможное: Тунней победил. В момент боя на карту было поставлено все: он должен был выиграть второй раз, чтобы удержать свой титул; в момент битвы он одновременно был чемпионом и не был им.

В инсталляции Коулмана сверкающие вспышки света настолько коротки, что невозможно следить за ходом матча. Последовательность возникающих картинок не ведет к развязке, а представляет собой непрерывную, повторяющуюся петлю. Плохое качество документального материала, помехи и разбалансированные движения фигур свидетельствуют о давности пленки. Все это, хоть и завуалировано, подсунуто, указывает на историческую и территориальную привязку работы, которая, однако, так и не становится более явной и растворяется под эстетическим влиянием ее визуальных и акустических эффектов. Вальтер Беньямин в своих концепциях телесного (Leibraum) и изобра-

зительного (Bildraum) пространств описал механизм видения, который поглощает субъекта, или создает образ, который, как пишет Зигрид Вейгель, «наползает на субъекта и материализуется в физических иннервациях»²⁹. Похожим образом в этой работе Коулман соединяет аппарат восприятия с телом зрителя и связывает этот механизм с визуально-слуховым опытом. Пульсирование ударов в теле зрителя и драматизм произносимого текста заставляет его ощутить себя в теле и сознании боксера. В этот момент разделение между внутренним и внешним у него почти исчезает — как и у боксера, который одновременно изолирован и находится в центре нервического, энергетически заряженного поля восприятия, направляемого публикой. Коулман дирижирует телом (зрителя), которое связует визуальный и звуковой механизмы. Кажется, что мы, зрители, проникаем в тело боксера так же, как изобразительный/звуковой аппарат проникает в наше тело. Именно это объединение тела и кинематографических инструментов всего на какой-то момент создает впечатление исторического события, не изображенного или представленного, а, скорее, перенесенного в настоящее и подвешенного в эстетическом переживании. Ритмический принцип этого произведения искусства как будто связывает два уровня времени — *эмпирический* и *исторический* — через посредство телесных и эстетических переживаний зрителя.

Названием «Бокс» Коулман указывает на определенную иконографическую черту минимализма и в то же время на его пространственную ориентацию на тело зрителя. Хотя в минимализме тело переживается вне определений власти, сексуальности и истории, Коулман, напротив, очерчивает переживания исторически-материалистическим контуром. Он предлагает измерение, не исключающее смысл, язык, критику или историю, а придает этим категориям конкретную форму как необходимую основу любых переживаний. Субъект предстает в социогеополитическом контексте и одновременно задействован на неконтролируемом уровне эффекта и телесности. Тело, следовательно, воспринимается как материал, как носитель смысла и одновременно как психофизиоло-



Роберт Ирвин в своей мастерской со скульптурами из оргстекла, 1970.

гическая сущность. Через способ радикальной непоследовательности Коулман создает связи между субъективным опытом и конкретным историческим событием. Таким образом, он определяет переживания в двух направлениях. Во-первых, он конструирует эстетическое с точки зрения временной структуры, формируя прерывистую последовательность настоящего и прошлого. Во-вторых, ссылаясь на конкретное историческое событие и используя определенные возможности кинематографического медиума — дробить и шокировать, сосредотачивает внимание на возникающих в ходе истории, в самой структуре переживаний, трансформациях. Переживания, вызываемые произведением искусства, преломляются на отражении исторического, культурного и медийного источников данного переживания. Коулман придает эстетическому опыту определенный исторически-материальный толчок. Мощные переживания, вызванные произведением искусства, привязаны к моменту

восприятия, но они содержат в себе и историческое, привнося его в настоящее, связывая его со свидетельством конкретного события, заряженного всем напряжением и противоречиями, формирующими конкретную историческую ситуацию.

Работа «Эта цель того объекта» Тино Сегала основана на формальной структуре, приглашающей посетителей, вовлекающей их в опыт коммуникативный и intersubjective. Как все работы Сегала, «Эта цель того объекта» приводится в действие разными людьми на протяжении всех часов работы выставки. Зритель приходит в пустое выставочное пространство, и его медленно окружают пять человек, выходящие задом один за другим из тайных уголков, и становятся в круг на расстоянии двух-трех метров от него. Все они повернуты к посетителю спиной и громко дышат в синхронном ритме. То, что сначала кажется едва слышным бормотанием, превращается во фразу, произносимую в унисон и настойчиво повторяемую:

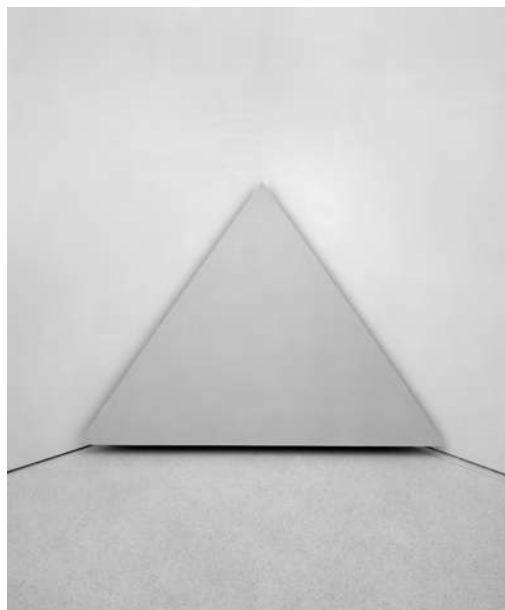
«Цель этой работы — стать предметом дискуссии». Чем громче произносится это предложение, тем более эмоционально, как требование, оно звучит, и паузы между произнесенными фразами становятся все длиннее.

Это пролог произведения искусства, которое требует комментариев. Если посетитель не отзывается и не реагирует, игроки через несколько минут обессиливают. Их голоса слабеют, они медленно сползают на пол, и с их затихающим дыханием фраза вырывается последний раз: «Цель... этой работы... стать... объектом дискуссии». Вот и все. Затем, в молчании, игроки безжизненно лежат на полу. Без беседы, без коммуникации произведение искусства лишается жизненных сил. Но как только что-то происходит, или кто-то произносит слово, они снова встают и возбужденно говорят: «У нас есть комментарий, у нас есть комментарий. Кто ответит, кто ответит?» Один из них говорит: «Я» или «Я отвечу», и это начало дискуссии между ними. Игроки обсуждают — всегда сохраняя круг, не поворачиваясь лицом к посетителю — возможные значения и последствия комментария посетителя. Поскольку комментарии могут быть разными, дискуссия тоже бывает совершенно разной. Та, которую я наблюдала, была вызвана часто встречающимся вопросом: «Почему игроки всегда повернуты спиной?», что вело к обсуждению культурного значения визуального контакта. Внезапный звонок мобильного телефона, смех, фраза на иностранном языке может стать началом совершенно другой дискуссии. Игроки интерпретируют комментарии посетителя, как критик обсуждал бы произведение искусства. Хотя посетители могут влиять на ход дискуссии, вступая в разговор или давая комментарий, они никогда не займут то же положение, что и игроки, отчасти из-за формальной организации ситуации.

Наслоение, которое Сегал создает своей работой, — это странная смесь между разговором и скульптурой или социальной ситуацией и эстетикой. Посетители жизненно важны и конструктивны для этой работы — без их комментариев не могло бы происходить главное. Если они молчат, работа не идет дальше неизменного пролога. Произведение искусства должно стать объектом

отражения так же, как посетители должны стать объектом обсуждения, которое они наблюдают; как будто произведение искусства держит зеркало для наблюдателя. Таким образом художественное произведение и реакция на него пребывают в непрерывном контуре обратной связи, в гибком и постоянно обсуждаемом соотношении сил между игроками и посетителями, которое до определенной степени направляется драматургией Сегала и мизансценой. Если бы на зрителя было направлено пять пар глаз, соотношение сил для зрителя было бы совершенно иным. Тот факт, что игроки смотрят в стену, жизненно важен, поскольку он позволяет посетителям воспринимать эту расстановку как нечто выдуманное и эстетическое. Эта пространственная конфигурация создает некое равновесие между теми, кто играет роль, и теми, кто пришел на выставку. Игроки знают, что нужно делать, а посетители могут определить игроков. Поскольку игроки всегда повернуты лицом к стене и не видят, как меняется ситуация, им недоступны такие вещи, как невербальная коммуникация между зрителями. «Это нечто среднее между балетом и шахматами», — сказал один посетитель, и, действительно, работа функционирует как пространственная и формальная игра, которую посетители пытаются понять и даже контролировать. «Посетители пытаются обыграть нас», — сказала одна из игроков, когда несколько посетителей оттолкнули ее в угол, пытаясь увидеть ее лицо, и таким образом изменив пространственную конфигурацию работы.

На примере этих работ Коулмана и Сегала можно увидеть, чем отличаются произведения искусства, вызывающие переживания (что, по сути, делает любое произведение искусства) от произведений, формирующих переживания. Во втором случае они становятся неотъемлемой частью художественного произведения, выступают в качестве смыслообразующих. И, таким образом, обе они показывают, как переживания можно зарядить смыслом. Коулман делает это через диалектический подход к переживаниям, которые возникают, и формируются, и в то же время отражаются в своем историческом, культурном социальном и медийном источ-



Роберт Моррис «Без названия (угловое произведение)», 1964. Фанера, краска. Музей Гуггенхайма, собрание Панца.

нике. Ссылаясь на концепцию «археологии» Фуко радикально дискретным способом, он строит связи между субъективным опытом и конкретными историческими событиями, обращаясь, в свою очередь, к информационным средствам и общекультурным феноменам в истории современности³⁰. Сегал работает с переживаниями, создаваемыми в рамках эстетически сформированной, социальной и интерсубъективной ситуации. Если, согласно Шульце, игры являются важной сферой, в которой происходит работа над собой, Сегал вводит в игру посетителя в его коммуникационных действиях, и такая игра радикализирует и подвергает сомнению «старую» игру музеев как места формирования и самоформирования индивидуума.

Музей всегда был местом, меняющимся и трансформирующимся в соответствии с серьезными переменами социоэкономического порядка, на котором он основан. Пока этот порядок определялся предпосылками производства и прогресса, выставка могла быть привилегированным местом ритуально-

го осуществления субъективного столкновения с объектами. Исторически это было учреждение либерального правления, в котором можно было практиковать важные ценности современной субъективности и встречаться с глазу на глаз с материальными объектами. В этом смысле Тони Беннетт называет выставленные объекты «подпоркой для действия, в котором можно сформировать и проработать прогрессивные, цивилизованные отношения с собой»³¹.

С начала 1960-х годов в визуальном искусстве наблюдалась заметная тенденция подключаться к этому способствующему образованию личности воздействию музея и в то же время бросать ему вызов. Выставка, когда-то понимавшаяся как пространство, посвященное культивации наших самых изощренных отношений с объектами, теперь предлагает эстетические переживания, уже связанные не с произведением, а с самим собой. Объект, традиционный протагонист производства значения, становится инструментом вовлечения человека в экспериментальные отношения с самим собой и другими людьми. Если мы понимаем поворот к производству и формированию переживаний сегодня как приспособление к современному состоянию западного общества, это, в лучшем случае, может восстановить дискурс, который позволяет искусству стать продуктивным за рамками его границ в проекте «культуры бытия». И все же субъект этих переживаний — это субъект не внемировой и безвременной универсальности; скорее, он воспринимается как размещенный и контекстуализированный, устанавливающий понятие эстетического опыта, который может связать социальный и культурный контексты искусства.

Перевод с английского
МАРИИ МАЦКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов // Избранное. Перевод с английского Лолиты Макеевой, Вадима Руднева. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 13–138.

² Bättschmann O. Ausstellungskunstler. Cologne: DuMont, 1997.

³ Sans J. Daniel Buren: Au sujet de...; Entretien avec Jerome Sans. Paris: Flammarion, 1998. P. 126.

⁴ Krauss R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // *October* 54 (Autumn 1990). P. 9.

⁵ Цит. по Bird J. Minding the Body: Robert Morris's 1971 Tate Gallery Retrospective // *Newman M., Bird J. (eds.) Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion, 1999. P. 97.

⁶ Bois Y.-A., Krauss R. Formless: A User's Guide. Brooklyn: Zone, 1997.

⁷ См. беседу Роберта Ирвина и Майкла Гована в Музее искусства округа Лос-Анджелес в 1999-м году, доступно по <http://www.artbabble.org/video/lacma/robert-irwin-and-michael-govan-lacma>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 2014 год.

⁸ Graham D. Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art, ed. Alexander Alberro. Cambridge: The MIT Press, 1999. P. 174.

⁹ Morris R. Notes on Sculpture // Battcock G. (ed.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. P. 234.

¹⁰ Карстен Хёллер «Испытательный участок», серия Юнилевер, Тейт Модерн, 10 октября 2006–15 апреля 2007, доступно по <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-carsten-holler-test-site>.

¹¹ См., например, Бек У. Общество риска: на пути к другому модерну. Перевод с немецкого Владимира Седельника, Нины Федоровой. М.: Прогресс-Традиция, 2000; Bauman Z. *The Art of Life*. Cambridge: Polity, 2008; Pine B. J., Gilmore J. H. *The Experience Economy*. Boston: Harvard Business School Press, 1999. Прорывную историческую перспективу вы найдете в социологических анализах Георга Зиммеля.

¹² Schulze G. *Die Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt: Campus, 1992. Опубликовано в английском переводе как *The Experience Society*. London: Sage, 2005.

¹³ Кейнс Дж. М. Экономические возможности для наших внуков (1930) // *Вопросы экономики* № 6 (2009). С. 60–69; Гэлбрейт Дж. К. Новое индустриальное общество. Перевод с английского Л. Розовского, Ю. Кочеврина, Б. Лихачева. М.: Прогресс, 1969.

¹⁴ Schulze G. *Die Erlebnisgesellschaft*. S. 38ff.

¹⁵ Brockling U. *Das unternehmerische Selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

¹⁶ Steigerungsspiel — это парадигма прогрессии и роста, которая относится не только к историче-

скому горизонту, но включает модели мышления и действия в их совокупности.

¹⁷ См. также Schulze G. *Die beste aller Welten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. P. 38.

¹⁸ Веблен Т. Теория праздного класса (1899). Перевод с английского Софьи Сорокиной. М.: Прогресс, 1984.

¹⁹ Schulze G. *Searching Ground: Patterns of Self-Transcendence in Late Experience Society*. Лекция на четвертой нордической конференции по исследованию культурной политики, Йювяскюля, Финляндия, 19–22 сентября 2009.

²⁰ Krauss R. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*.

²¹ Там же. P. 9.

²² Там же. P. 7.

²³ Там же. P. 4.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. P. 7.

²⁶ Там же. P. 12.

²⁷ Цит. по Fried M. *Art and Objecthood* (1967) // *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. P. 158.

²⁸ Krauss R. *Die kulturelle Logik des spatkapitalistischen Museums* // *Texte zur Kunst* no. 6 (Juni 1992). P. 131–145.

²⁹ Weigel S. *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997. P. 114–120.

³⁰ Фуко М. Археология знания. Перевод с французского С. Митина, Д. Стасова под общей редакцией Бр. Левченко. Киев: Ника-Центр, 1996.

³¹ Bennett T. *The Birth of the Museum*. London: Routledge, 1995. P. 186.

Доротея фон Хантельманн

Родилась в 1969 году. Историк искусства. Помимо современного искусства и эстетики изучает историю и социальные функции выставок. Среди ее книг: «Как совершать действия при помощи искусства: значение перформативности искусства» (2010), «Выставка: политика ритуала» (2010), «Заметки о выставке» (2012). Живет в Берлине.



Марина Абрамович «Семь простых работ», 2005. Перформанс в музее Гуггенхайма, Нью-Йорк. Повторение произведения Джины Пане «Приспособление», первой акции из серии «Автопортрет(ы)», 1973.

Хэл Фостер

Хвала актуальности*

1. В последнее десятилетие художественные музеи неоднократно воссоздавали перформансы и хореографические работы, восходящие по большей части к 1960–1970-м годам. (Так, примером первого случая может быть ретроспектива Марины Абрамович 2010 года в нью-йоркском Музее современного искусства, а второго — Театр танца Джадсона¹.) Эти реинактменты — не вполне живые и не вполне мертвые — привнесли в музейное пространство зомби-время². Часто подобная гибридная темпоральность, являя собой не настоящее и не прошлое, окрашена в серые тона, подобные тем, что присущи старым фотографиям, которые, собственно, и лежат в основе многих реинактментов, отчего как фотографии, так и воссозданные по ним события кажутся одновременно реальными и нереальными, документальными и фиктивными. Более того, иногда помещения, в которых представляется это неуспокоенное искусство, выкрашиваются в серое: так, наряду с белым кубом для живописи и скульптуры, а также черным ящиком для экранного искусства, создаются «серые ящики», в которых подобное искусство поддерживается в состоянии отрешенной оживленности³.

2. Институционализация перформанса очевидна и в приросте кураторства и биеннале. К этому можно относиться негативно как к поглощению альтернативных практик или позитивно как к восстановлению утраченных событий; подобно независимому кино, экспериментальные перформансы и танец приходят в музей в расчете на новую публику и новые

экономические ресурсы. Однако это не объясняет внезапную любовь к интерактивным событиям в институциях, посвященных вообще-то искусству неодошвененному⁴. Во время недавнего музейного бума Рем Колхас заметил, что, поскольку в обращении находится недостаточно прошлого, его котировки должны взлететь. Сегодня же, как кажется, в обращении нехватка настоящего: по причинам вполне очевидным в сверхмедиализированную эпоху на него существует огромный спрос, как и на все, что мы можем принять за реальное присутствие⁵. Однако зомби-время реконструированных перформансов лишь усугубляет ситуацию, поскольку — напоминая сказанное ранее — они не выглядят достаточно реальными. В рецензии Йоханны Бертон на «Семь простых работ» Марины Абрамович, в которых она инсценировала в музее Гуггенхайма исторические перформансы Брюса Наумана, Вито Аккончи, Вали Экспорт, Джини Пане и Йозефа Бойса, а также два собственных, это произведение было определено «сложносочиненной голограммой, несущей в себе как прошлое, так и настоящее, являющейся как фактом, так и фикцией»⁶. То, что здесь было представлено — это, скорее, не исходный исторический перформанс, а образ этого перформанса; перформанс возникает как симуляция, как то, что предназначено для воспроизведения большого количества изображений в СМИ (возможно, отчасти он действительно и создавался для этого). Некоторые художники, осознав ситуацию, тематизировали ее, как, к примеру, Элад Лассри, кото-

* Перевод осуществлен по изданию Foster H. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso, 2015. P. 126–140, P. 178–184. Публикуется с разрешения автора.

рый в работе «Без названия (присутствие)», осуществленной в пространстве «The Kitchen» («Кухня») в 2012 году, выявил чисто образное измерение перформанса⁷.

3. Исследователи перформанса часто обращаются к используемому в лингвистике понятию перформатива, чтобы сделать акцент на том, что может осуществить перформанс, в отличие от того, что он может значить. Однако в контексте обсуждаемых здесь реинактментов этот термин больше не означает того, что он означал в теории речевых актов, откуда он, собственно, и был позаимствован: в данном случае перформатив не учреждает (что, к примеру, приписывается перформативному высказыванию: «Я объявляю вас мужем и женой»), а виртуализирует. Он, по-видимому, предлагает столь нами желаемое присутствие, но только присутствие это призрачное,

чего-то в нем явно не хватает, и в результате мы, зрители, начинаем ощущать себя отчасти призраками. В 1960-х аудитория почти так же определяла перформанс, как и его исполнитель (и это считалось одним из основных отличий перформанса от театра); однако в реинактментах мы оказываемся случайными свидетелями события, которое с тем же успехом могло произойти и без нас⁸. Более того, некоторые реинактменты, кажется, гораздо больше заинтересованы в присутствии камеры, чем аудитории; новые перформансы часто появляются готовыми к тому, чтобы превратиться в изображение. В результате мы уже не разделяем с событием его пространство и время.

4. Некоторые художественные институции попытались осуществить реинактменты состоявшихся в прошлом выставок и — что харак-



Танцевальная труппа Триши Браун «Произведение на крыше, переукладка», 2011. Исполнение в Музее современного искусства. Фото И-Чун Ву.

терно! — по преимуществу это были выставки, тематизировавшие присутствие и процесс — как, например, «Первичные структуры» (1966) и «Когда отношения становятся формой» (1969), то есть первые репрезентации минимализма и постминимализма⁹. При этом точная их реконструкция невозможна, но ее и не пытались сделать: оригинальные работы чаще всего были представлены в экспозиции увеличенными фото на стенах или же криминалистическими силуэтами на полу. Подобный подход не может не дереализовать искусство, и эта дереализация воздействует также и на зрителя. Мы снова находимся в серой зоне, и едва ли это, говоря словами Гегеля, совиные сумерки исторического сознания; скорее иначе, эта серая зона может стать препятствием на пути примирения с прошлым. Удачной альтернативой этим реконструкциям можно расценить практику воссоздания событий прошлого политически ангажированных художников Джереми Деллера, Шэрон Хайес, Кирстен Форкерта и Марка Трайба. «Я всегда говорил, что это сродни выкапыванию трупа и аутопсии», — отметил Деллер, имея в виду «Битву при Оргриве» (его видеодокументированный реинтактмент произошедших в Южном Йоркшире в 1984 году, в ключевой момент тэтчеровского неолиберализма, столкновений между полицией и шахтерами). По мнению Деллера, историческая реконструкция не погребает прошлое, а вновь приводит его в действие; это что-то вроде превратной истории — «превратной» потому, что вызывает в воображении как то, что происходило прежде (до) события, так и после него (затем), и все это для того, чтобы открыть возможности для настоящего¹⁰.

5. Так почему же, с учетом всего вышесказанного, перформативное вернулось как почти бесспорное благо? Можно предположить, что, наряду с обещанием эффекта присутствия, еще одна причина состоит в том, что оно открывает зрителям доступ к производству искусства, раскрывая всем и одновременно процесс его формирования. К подобной прозрачности стремился авангард как довоенных, так и послевоенных лет, и особенно 1960-х. (Известный пример — «Перечень глаголов» 1967–1968 годов, в котором Ричард Серра заявил о намерении «вращать, сгибать,

сворачивать...» свои объекты из резины и стали.) Так, наряду с перформансом, к нам вернулась процессуальность; однако, как и прежде, предъявление материалов и действий вместо прояснения дает зрителю еще более смутное представление о цели художника. Другими словами, вместо того, чтобы обосновывать работу целесообразностью, уход в материалы и действия приводит к тому, что она воспринимается как произвольная (почему выбран один материал, а не другой? почему его обрабатывают так, а не иначе? и так далее). Процесс может вскрыть работу вплоть до точки ее рассеивания, в результате то, что испытывает один человек, никогда не сможет испытать другой. Без возможности концентрации и общего обсуждения выхваченный нами фрагмент будет, скорее всего, случаен, лишен эстетического отклика и дискурсивного результата. В результате процесс подвергается театрализации, как это имеет место в упомянутом перформансе Абрамович и за что обычно критикуют работы Мэтью Барни, Урса Фишера и других.

6. Так почему же перформативное подхватывают с такой готовностью? Еще одна причина в убеждении, что оно активизирует зрителя, особенно если его включить в процесс, спровоцировав на действие или жест. Предполагается, что, оставив работу незавершенной, вы предлагаете зрителю закончить ее, тем не менее, такое отношение легко может стать оправданием для того, чтобы не доводить ее до конца. Но незавершенная работа едва ли привлечет зрителя; его наиболее вероятной реакцией будет безразличие. В любом случае, такая неформальность не позволяет долго удерживать внимание как эстетическое, так и критическое: мы, скорее всего, пройдем мимо работы, так как ее создатель уже сам это сделал, возможно, рассчитывая на поверхностный эффект. Два следующих допущения не менее сомнительны. Первое — что зритель как будто бы пассивен, что не вполне верно, и второе — что законченная в традиционном смысле работа не может активизировать зрителя столь же эффективно, что, на самом деле, не отвечает действительности. С точки зрения активации и внимания, в любых обстоятельствах я предпочту Пита Мондриана Джорджу Мациюнасу¹¹.

7. Возможно, критика авторитетности авторства сделала свое дело и даже сделала его слишком хорошо? Когда Дюшан настаивал на участии зрителя в «творческом процессе», а Умберто Эко в известных текстах 1957–1958 годов защищал радикальность «открытого произведения», а Фуко ставил под вопрос «функцию автора», а Барт в основополагающих текстах 1967–1968 годов праздновал «смерть автора», они делали это, чтобы в первую очередь поставить под сомнение два устоявшихся представления — формалистическую идею произведения искусства, понимаемого как закрытая система значения (это было основным принципом школы Новой критики того времени), и широко распространенную в то время идею (восходящую к романтизму и глубоко в большинстве из нас укоренившуюся), что художник есть источник всех содержащихся в произведении значений. Сегодня эти идеи отошли на периферию; и идея «неопределимости» работы, которую Джон Кейдж защищал в конце 1950-х и начале 1960-х, и стратегии участия зрителя, в том виде, в котором им одновременно положили начало такие движения, как неоконкретизм и флюксус, занимают привилегированное положение в художественной практике, равно как и в истории искусства. Не так давно ими пренебрегали, сегодня — превозносят¹². Идея неплоха, чтобы поверить в нее, мы должны забыть о том, что изначально мотивировало принципы неопределимости и участия, или закрыть глаза на то, как эти качества могут сегодня цениться в искусстве именно из-за их недооцененности во всех остальных областях общества (например, неопределимость подорвана большими данными, а коллективное участие ослаблено в демократиях, захваченных олигархиями).

8. Партиципаторное искусство воскрешается в памяти коллективными работами последних лет, в том числе «эстетикой взаимодействия» — еще одним наследником традиции творческой неопределимости Дюшана-Кейджа. В 1998 году Николя Буррио сформулировал идею «искусства взаимодействия» как «совокупности единиц, реактивируемых зрителем-манипулятором»¹³. Вопрос здесь, скорее, не «что», а «кому», — добавил Пьер Юиг в 2002 году. «Он становится вопросом

обращения»¹⁴. Однако в какой момент эта активизация ложится слишком тяжким бременем на зрителя, а обращение становится чрезмерно инвазивным тестом для аудитории? По иронии здесь, как и с процессуальностью, есть риск неясности: часто смерть автора означает не рождение читателя, как воображал Барт, а недоумение зрителя. Может оказаться, что это послужит как раз возвращению автора как источника и цели работы — то изначальное данное, с которым нужно было разделиться в первую очередь¹⁵.

9. Активизация зрителя стала целью, а не средством, так как субъективности и социальности, которые она порождает, уделяется явно недостаточно внимания. Кажется, что музеи сегодня не могут оставить нас в покое; они подсказывают нам и программируют подобно тому, как многие поступают со своими детьми. Как и в культуре в целом, они продвигают, почти навязывают коммуникацию и установление связей ради них самих. Такая активизация помогает оправдать музей в глазах надзорных инстанций и сторонних наблюдателей, позволяет показать, что он состоятелен, жизненно необходим, или просто очень востребован, так что больше, чем зрителя, музей стремится активизировать самого себя. Но это лишь укрепляет недоброжелателей музея в сложившемся мнении: эстетическое созерцание скучно, историческое сознание — элитистское, музей — это мавзолей¹⁶. Подобно тому, как зритель должен быть обречен на пассивность, чтобы его можно было активизировать, так же и произведение искусства, и сам музей обречены быть безжизненными, чтобы их можно было возвратить к жизни. Находясь в центре дискурса о художественных музеях Нового времени, эта идеология — основа истории искусства как «гуманистической дисциплины», чья миссия, как писал Эрвин Панофский семьдесят пять лет назад, — «оживить то, что в противном случае так и осталось бы мертвым»¹⁷. Созвучные нашему времени возражения исходят от историка средневекового искусства Эми Найдт Пауэлл: «Ни организация, ни человек не могут вернуть жизнь объекту, у которого ее никогда не было. Неразборчивость произведения искусства — его возвращение, повторение и увековечение, простирающиеся за рамки

момента его возникновения — самый точный показатель того, что оно никогда не жило»¹⁸.

10. Еще один серьезный вопрос — это характер искусства, которое ставит участие и процессуальность превыше всего. Иногда подобные практики отождествляются с политикой на основе шаткой аналогии между открытым произведением искусства и инклюзивным обществом, как будто произвольная организация материала может разбудить демократическое общество, а неиерархическая инсталляция — предсказать эгалитарное общество, а отказ в искусстве от категории качества — предвосхитить мир, в котором каждый может быть художником. Помимо умножения авторства, идея творческого сотрудничества со зрителем преподносится предтечей коллективности и, таким образом, снова почти бесспорным благом. Тем не менее, даже такой убежденный сторонник этих идей, как Ханс Ульрих Обрист, выражал сомнение по этому поводу. «Сотрудничество — это ответ, — заметил он. — Но в чем вопрос?»¹⁹ То есть сотрудничество грозит стать автономным, даже

автоматическим; сотрудничество, подобно активизации, поощряют ради него самого. Или же сотрудничество, особенно под личиной кураторской практики, осуществляемой как художническая практика, так и наоборот, может стать алиби для неформальных работ, поставленных нами выше под сомнение. Оно также может быть способом незаметно задействовать непризнанный и неоплаченный труд²⁰.

11. Как было уже также отмечено выше, процессуальность чревата для произведения риском бесформенности. Для Батая «бесформенное» было действием, призванным разрушить любую ставшую фиксированной форму, в особенности фиксированную как значение (которое он считал *ipso facto* идеалистическим)²¹. Если обособить *бесформенное* от трансгрессии формального, само по себе оно может стать значением, даже ценностью, которые Батай начисто бы отверг. Это же верно по отношению к «антиэстетике»: отстранившись от конфликта с эстетическим, она сама по себе может стать руководством, даже принципом²². Тем же рискует живопись, кото-



Вид экспозиции «Другие первичные структуры» в Еврейском музее, Нью-Йорк, 2014. Фото Дэвид Хеальд.

рая должна визуализировать во много раз превосходящие ее потоки изображений СМИ, или скульптура, от которой ожидают антиформальности как чего-то само собой разумеющегося²³. Совпадая с предшествовавшими позициями, доводы в пользу «переходной» живописи и «немонументальной» скульптуры противоположны идее эстетической автономии так же, как и реальности товаризации. Однако такая живопись может быть по-своему автономна, а скульптура — скорее вторить мусорному пространству вокруг нас, чем критиковать его.

12. В лучшие времена «эстетики взаимодействия» Риркрит Тиравания сомневался в «необходимости фиксировать момент, в котором все завершено»²⁴. Считалось, что временный характер, распространявшийся на такие традиционные средства, как живопись, ограждает произведение искусства, с одной стороны, от статуса потребительского товара, с другой — от художника как бренда; однако ни то, ни другое не дало ожидаемого эффекта²⁵. Напротив, порой он сводил на нет ту службу, которую искусство еще способно оказывать: отстаивать некую позицию, сводя вместе эстетическое, когнитивное и критическое. То, что это представление кажется устаревшим или чрезмерно амбициозным, или и тем и другим, показывает, насколько сложно стало вообразить внешний облик и шкалу времени, не подчиняющиеся потокам образов и информа-

ционным сетям, проходящим вокруг нас и сквозь нас. Однако вместо того, чтобы приспособливаться к этой странно-статичной текучести, возможно, имеет смысл, напротив, стремиться с одной стороны, критически обострять ее, и, с другой — формально противостоять ей.

13. <...> «Подлинная и важнейшая функция авангарда, — писал Клемент Гринберг в работе «Авангард и китч» (1939), в период величайших потрясений, — заключалась в поиске пути, следуя которому можно было обеспечивать развитие культуры в условиях идеологического смятения и насилия»²⁶. С его точки зрения, правильный путь — подталкивать имеющиеся художественные средства, вознося их «до воплощения Абсолюта, в котором все относительности и противоречия либо нашли бы свое разрешение, либо утратили смысл»²⁷ — путь, которому уже давно почти никто не следует. Однако, переосмысливая Гринберга в начале 1980-х, во времена других потрясений (ранние годы неоллиберализма), Тимоти Джеймс Кларк заявлял, что «самоопределение» неотделимо от «практик отрицания», возникших именно из «относительностей и противоречий», где отрицание понимается как «попытка отразить нехватку последовательных и повторимых смыслов в культуре — отразить нехватку и превратить ее в форму»²⁸. Сегодня бесформенность — совсем не то, чем она была в период, когда писал



Миниатюрная модель выставки «Первичные структуры: молодые американские и британские скульпторы» в Еврейском музее, Нью-Йорк, 1966. Создана преподавателем и студентами факультета строительства школы дизайна Парсонса для выставки «Другие первичные структуры», 2014.

Гринберг и даже Кларк; до определенной степени бесформенность приняла облик цифровой текучести, постичь которую еще сложнее. И все же, помимо очевидной сложности, есть ли еще причина, по которой этот проект — превращение бесформенности в форму — следует отвергнуть?

14. Есть ли причина, по которой нельзя заняться также следствием этого подхода — то есть попытаться критически усугубить «относительности и противоречия», как можно более явно отобразить «смятение» правящих элит и «насилие» глобального капитала, как политическую незащищенность, так и экономическую нестабильность неолиберального порядка? <...> Подобный мимесис не должен быть беспорядочным, художественная ненадежность дублирует социальную нестабильность своей деятельностью, равно как и актуализирует собственное расколотое состояние и отсутствие коллективных смыслов. Как это ни парадоксально, но бесформенное может таким образом принять форму ненадежную, форму, способную обратить это обессиливающее поражение в мощный призыв²⁹. Выше я поставил под сомнение поспешную аналогию между открытым производением искусства и эгалитарным обществом, а здесь я как будто выстраиваю такую же параллель между бесформенным произведением искусства и нестабильным обществом, однако в данном случае подразумевается не близость или отражение, а критика.

15. Как бы формальное сопротивление и миметическое обострение ни напоминали нам об идеях Адорно и Бенямина, я предпочитаю их двум другим доступным сегодня подходам. Первый — его можно назвать неограмшианским, защищает «искусство социальной практики», в чьем названии слово «практика» призвано увязывать «социальное» и «искусство», хотя сам факт этой попытки свидетельствует, насколько они обычно далеки друг от друга³⁰. Более того, вместо того, чтобы связывать эти два понятия, такие названия могут избавить художника от необходимости предъявления социальной эффективности или художественного новаторства; или один критерий может превратиться в алиби от другого, когда давление со стороны социального отвергается как «социологическое», а с художественной

стороны — как «эстетское». В любом случае ожидаемое воссоединение «социального» и «искусства» разрушается практически еще до того, как его заявили.

16. Второй подход можно назвать неоситуационистским. Он побуждает художников обращаться к образам, которые агломерируются в потоки изображений и информационные сети, чтобы приобрести акцентированную публичность и власть, способные быть перенаправленными, в случае если художники эффективно переформируют эти изображения. В этой «эпистемологии поиска», как называет ее Дэвид Джослит, потоки и сети могут быть очерчены так, что станут очевидны «выразительные шаблоны»³¹. Эта визуализация очень важна, однако, ожидая распознавания шаблонов от зрителя, мы возлагаем на него слишком много или слишком мало: слишком многого в том смысле, что такие потоки и сети превосходят способность индивидуума картировать их, слишком мало, потому что зрительство современного искусства — это часто и есть лишь поиск шаблонов³². Более того, конкретная картина или скульптура едва ли могут служить «путеводной звездой», переключателем между производением искусства и сетью, в случае, когда это произведение искусства уже считается созерцательным или полностью овеществленным, или и тем и другим³³. Почему бы не фиксировать, а не схлопывать зазор, все еще существующий между произведением искусства и сетью, в режиме формального сопротивления, или, иначе, когда этот зазор представляется закрытым, почему не попробовать заставить эти «окаменелые порядки» снова сплясать в манере миметического обострения?

17. Я начал с обсуждения двусмысленной природы нынешнего перформативного искусства и перешел к предупреждению о несвязном аспекте некоторого партиципаторного искусства. Эта критика не привела меня, однако, к утверждению укорененного в реальности или же абсолютного самодостаточного произведения. Скорее, то, чему я постарался придать значимость, так это актуальности в самом прямом смысле этого слова, то есть произведениям, которые способны объединить не только разные регистры опыта (эстетический, когнитивный и критический), но и разные по-



Карстен Хёллер «Опыт», 2011–2012. Фрагмент, вид экспозиции в Новом музее, Нью-Йорк. Фото Бенуа Пейли.

рядки темпоральности. Это собрание в созвездия я противопоставляю виртуальному смешению пространств и путанице зомби-времени, с которого я начал. Но эта актуальность не значит просто присутствие (я также ставил под сомнение желание присутствия, или, скорее, манипуляцию этим желанием), и тем более презентизм (хотя доступ к настоящему — один из эффектов художественного собрания в созвездия, которое я держу в голове). Любое произведение искусства скрепляет различные времена создания и восприятия, не только пока мы противостоям ему в настоящем нашего собственного опыта, но и когда другие мгновения будут вписаны в работу, когда она будет прокладывать свой путь сквозь историю³⁴. И все же великолепная работа помогает нам актуализировать все это многообразие темпоральностей. По сути, эта актуальность не так драматична, как «диалектический образ» Беньямина; она ближе по

духу к бодлеровскому определению живописи как «мнемоники прекрасного» — коль скоро эта техника памяти чувствительна и к другому прекрасному, тому, которое когда-то мы называли возвышенным, а теперь все больше воспринимаем как травматическое³⁵. В то же время такая актуальность не может фиксироваться на травматическом взгляде на прошлое; то есть если она и воскрешает в памяти прошлое искусство, то должна быть открыта и будущим работам.

Перевод с английского МАРИИ МАЦКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В искусстве 1960–1970 многие перформансы осуществлялись лишь один раз, и обязательность присутствия при проведении считалась определяющей чертой данной практики (присутствие, несомненно, подразумевалось и в более раннем термине «хепенинг»). Поскольку танец обычно нотируется, он многократен по сути, тем не менее, как утверждал Дэвид Левин, когда танец заново ставят в музеях, он превращается в перформанс, то есть в визуальное событие, редкий объект, то есть в художественное произведение. Левин различает несколько видов реконструкций — «уликую», в которой на первом плане документирование оригинального перформанса, «презентационную», в которой перформансы назначаются на определенное время, и «длительностную», когда перформанс непрерывно идет в выставочном пространстве — и полагает, что, пока презентационное театр контрбандой протаскивает в музей, длительное — это скульптура под прикрытием. См. Levine D. You Had to Be There (Sorta) // *Parkett* 95 (2014).

² Метафора зомби вездесуща, и не только в кино и на телевидении; например, см. Robinson W. Flipping and the Rise of Zombie Formalism // *Artpapers*, April 3, 2014. Многие примеры нынешнего искусства можно описать как (в хорошем смысле) «живого мертвеца»: например, абстрактные жесты Шарлин фон Хейл, скульптурные ассамбляжи Рейчел Харрисон и коллажную живопись Альберта Оэлена; есть даже художник-живой мертвец Клер Фонтен. Возможно, превалирование метафоры зомби в культуре в целом имеет нечто общее с нашим неолиберальным статусом «человеческого капитала». Маркс и Лукач сравнивали индустриального ра-

бочего с монстром Франкенштейна, его тело произведено сборно-разборно, наряду с товаром, на конвейере; капиталистического владыку тогда можно считать Дракулой, который пьет кровь рабочего. Будучи человеческим капиталом, мы — монстр Франкенштейн и Дракула одновременно, словно зомби. О метафорах Франкенштейна и Дракулы см. *Moretti F. Dialectic of Fear // Signs Taken for Wonders*. London: Verso, 1983.

³ См. первоначальное предложение 2014 года бюро Диллер, Скофидио + Ренфро о реновации Музея современного искусства.

⁴ Хотя этот процесс поднимает вопрос об избыточной централизации в художественном музее, сам я счастлив видеть такие события; что меня тревожит, так это мотивация.

⁵ Даже кино иногда трансформируют ради этого требования, см. *Balsom E. Live and Direct: Cinema as a Performing Art // Artforum* vol. 53 no. 1 (September 2014).

⁶ См. *Burton J. Repeat Performance // Artforum* vol. 44 no. 5 (January 2006). Р. 56. Первоначально перформанс намеревался развеять миф о произведении искусства; Абрамович снова мистифицирует его в форме художника как произведения искусства; более того, она одухотворяет его (ее перформансы иногда напоминают чудесные исцеления). В такого рода перформансах часто происходит обмен аурой (или, по крайней мере, очарованием): художники (такие, как Абрамович) становятся звездами, а звезды (такие, как Тильда Суинтон, Джей-Зи или Бьорк) — художниками. Также и поэтому перформанс превращается в развлечение, а развлечение — в перформанс: музеи так привлекают аудиторию и внимание, хотя они все же сохраняют небольшое отличие от поп-культуры, которой они, вообще-то, подражают; этим отличием становится коэффициент «искусства». (За эту мысль я благодарю Тима Гриффина.)

⁷ Кэрри Ламберт-Битти утверждала, что хореографы церкви Джадсона уже знали об этой трансформации перформанса в документ, который, по сути, они встроили в часть своих работ. См. *Lambert-Beatty C. Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. Cambridge: The MIT Press, 2008, особенно «Judson Theater in Hindsight». Это странное зрительство, возможно, не такое уж и странное для поколения, выросшего в голограммном мире цифровых видеоигр, который может быть историческим и отдаленным по теме, протекающим в реальном времени и взаимноучастным в действии. Для этих зрителей, в от-

личие от более старых, призрачные реконструкции — первичный опыт. (Спасибо Питеру Ростовскому и Карен Яма за последние два момента.)

⁸ По этой проблеме еще раз см. *Levine D. You Had to Be There (Sorta)*. Документы перформансов, проходивших в 1960–1970, не пытаются «структурировать восприятие зрителем события», — считает Левин, а документы недавних перформансов почти так же сценографичны, как и в театре, с явным чувством сцены и аудиторными ограничениями, что вновь предполагает, что они сделаны для воспроизведения в изображениях (Р. 230). В теории речевых актов перформативное по структуре повторно, что можно понять как препятствие его приложению к перформансу или, если посмотреть с другой точки зрения, как указание на напряжение между единичным и повторяющимся, что может быть основополагающее для перформанса.

⁹ «Первичные структуры» были повторены в нью-йоркском Еврейском музее в 2014 году, а «Когда отношения становятся формой» реконструировались несколько раз, наиболее примечательно — в фонде Прада в Венеции в 2013 году.

¹⁰ Джереми Деллер в *Rugoff R. et al. Joy in People: Jeremy Deller*. London: Hayward Publishing, 2012. Р. 98. Во многом то же самое можно сказать и о практике реконструкции Хайес, Форкерт и Трайба; о последних двух см. *Bryan-Wilson J. Sounding the Fury // Artforum* vol. 46 no. 5 (January 2008). Современные романисты, такие, как Бен Лернер, также интересуются реконструкциями, а именно теми различиями, которые они могут порождать; см. его «10:04» (2014). Рон Кларк напоминает, что театр Брехта часто включает фиктивное воссоздание исторических фигур, а брехтианский импульс ощущен в значительном количестве упомянутых здесь работ.

¹¹ Можно согласиться с Рансьером, что риторика вокруг активизации часто предполагает, что эстетическое созерцание просто пассивно. В конце концов, бинарность активного и пассивного зрительства не очень полезна; более производительна диалектика внимания и отвлечения, сформулированная Вальтером Беньямином и развитая Джонатаном Кэрри. Часть этих вопросов рассматривает Клер Бишоп в *Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. На то, что незаконченное может привлечь зрителя, надеются и некоторые архитекторы. Вот что говорит Франк Гери о построенном по его проекту здании фонда Луи Виттона в Париже: «Он кажется незаконченным намеренно, и я думаю, что это будет с тече-

нием времени привлекать людей взаимодействовать с ним» (*The New York Times*, October 17, 2014). Конечно, расплывчатость не бесцельна; для произведения искусства она может стать способом противостоять превращению в изображение или даже переосмыслить изображение как «ситуацию» или «экономику», которая сопротивляется своей капитализации. Об этой возможности см. Джослит Д. Против репрезентации // *Художественный журнал* № 94 (2015). С. 46–51. Название этого текста, посвященного работе Пьера Юига, красноречиво; оно предполагает утомленность критикой, понимаемой строго в параметрах репрезентации. Но следует ли нам оставить эту критику, эту политическую позицию?

¹² Еще одним плохим объектом, доминировавшим в то время в истории искусства, являлся смысл, понятий иконографически как привязанный к существовавшему ранее источнику. Против подобной интерпретации выступали такие критики, как Сьюзан Сонтаг, но ее классическая обличительная речь «Против интерпретации» (1964) также уже пережила пятидесятилетие.

¹³ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. Перевод с французского Алексея Шестакова. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2016. С. 22.

¹⁴ Пьер Юиг в *Obrist H. U. Interviews, Volume 1*. Milan: Charta, 2003. P. 480.

¹⁵ Еще один вид активизации в последнее время стал весьма заметен, и его ценность в отношении взаимосвязанности также двусмысленна. Если Кант спрашивал: «Прекрасно ли произведение?», а Дюшан задавался вопросом «Искусство ли это?», наш главный вопрос, похоже, «Как это воздействует на меня?» Там, где когда-то — мы говорили о «качестве», потом об «интересе» и затем о «критичности», сегодня мы ищем пафос, который нельзя оценить объективно или совсем нельзя передать другим: пунктом для одного — лишь зевком для другого.

¹⁶ Метафору музея как мавзолея вы найдете в Адорно Т. Музей Валери-Пруста (1953) // *Художественный журнал* № 88 (2012). С. 23–31. «Активизация, — писал Тим Гриффин в ответ на эту заметку, — заменила субъекта, или субъект — это ничто кроме (чувства) активизации». Как будто по мере того, как музеи переходят к созданию виртуальной аудитории онлайн, они хотят гарантировать, что физическая аудитория остается в галереях («экран» и «мясо» не отменяют, но зовут друг друга). В другой момент Джо Сканлан сказал мне, что появилась усталость от искусства, связанного с активизацией зрителя, о чем свидетельствует вновь возникающий интерес к аут-

сайдерскому искусству (Венецианская биеннале 2013, где было выставлено искусство сумасшедших, и большие шоу фольклорного искусства в Тейт Британия и Национальной галерее искусства в Вашингтоне). До разной степени это искусство, созданное компульсивно, без предвкушения и признания зрителя, что игнорирует «исконное правило» (Майкл Фрид) о том, что искусство существует первоначально и, в конце концов, чтобы быть увиденным. (Эта усталость от субъект-центрированного искусства также очевидна в возникшем в последнее время интересе к спекулятивному реализму и объектно-ориентированной онтологии). Наконец, мысль о побуждении и программировании в музеях можно расширить на колледжи и университеты. Сегодня элитные заведения либерального гуманитарного образования конкурируют друг с другом отчасти через центры искусства: как будто каждого студента нужно активизировать как перформанс-художника.

¹⁷ Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Перевод с английского В. В. Симонова. СПб.: Академический проект, 1999. С. 33. О диалектике между овеществлением и возвращением к жизни в дискурсе о музеях см. мою статью Архивы современного искусства // *Дизайн и преступление* (и другие диатрибы). Перевод с английского Дмитрия Потемкина. М.: v-a-c press, 2014. С. 89–107.

¹⁸ Powell A. K. *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*. Brooklyn: Zone Books, 2012. P. 17.

¹⁹ *Obrist H. U. Interviews, Volume 1*. P. 410.

²⁰ Существует еще дискуссионный материал в качестве перформанса, сотрудничества, процесса или всего вместе: как обсуждения-марафоны (круглосуточно, непрерывно в течение нескольких дней или даже недель и т.д.), которые в последние годы организовывали Обрист и другие. Такая любовь к разговорам, такая недооценка мышления, такая демонстрация эгалитаризма и такой удар по экспертному знанию. Также возможно, что то, что в последнее время особое внимание уделяется перформативно-собираательно-коллективной деятельности в музеях, отчасти стало заменой политическим сборищам в городах, как будто акции в галереях почти так же хороши, как оккупации на улицах. (Спасибо Карен Яма за этот последний момент.)

²¹ См. Bataille G. *Formless // Visions of Excess*, trans. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. P. 31.

²² См. *Elkins J., Montgomery H. (eds.) Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*. University Park: Penn State University Press, 2013.

²³ См. *Джослит Д.* После искусства. Перевод с английского Дмитрия Потемкина. М.: v-a-c press, 2017; и *Hoptman L. et al. Unmonumental: The Object in the 21st Century*. New York: New Museum, 2007.

²⁴ Рикрит Тиравания в *Obrist H. U. Interviews*, Volume 1. P. 890.

²⁵ См. *Rubinstein R. Provisional Painting // Art in America* (May 2009). Великолепный анализ того, как такие обусловленные временным характером произведения согласуются с внеплановой экономикой см. *Reilyea L. Your Art World: or, The Limits of Connectivity // Afterall* 14 (Autumn/Winter 2006). И снова мы находим параллели в современных романах, таких, как «Какой личности следует быть?» (2012) Шейлы Хети, который также выносит вперед временное.

²⁶ *Гринберг К.* Авангард и китч // *Художественный журнал* № 60 (2005). С. 49–58.

²⁷ Там же.

²⁸ *Clark T. J. Clement Greenberg's Theory of Art // Critical Inquiry* vol. 9 no. 1 (September 1982). P. 153, 154. Одна из проблем посткритического дискурса — его редуктивное понимание отрицания. См. *Фостер Х.* Посткритическое // *Художественный журнал* № 84 (2011).

²⁹ «Что, если гетерогенность искусства значит возможность, а не дисфункцию?» — кстати задает здесь вопрос куратор Келли Баум. — Что, если гетерогенность — это призвание искусства, а не беда? Что, если посредством своей гетерогенности искусство бы продуктивно обратилось к текущим общественно-политическим условиям <...> Я думаю, сегодня мы видим, как искусство изображает свой контекст. Я думаю, мы наблюдаем, как искусство исполняет “агонизм”, “дезагрегацию” и “партикуляризацию”. Гетерогенность не просто состояние искусства, другими словами, она также его предмет». *Questionnaire on «The Contemporary» // October* 130 (Fall 2009).

³⁰ С подобной магией Рансьер декларирует, что политическое и эстетическое всегда уже связаны друг с другом. См. его *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso, 2012; а также мою статью *What's the Problem with Critical Art?* // *London Review of Books*, October 10, 2013.

³¹ См. *Джослит Д.* Об агрегаторах // *Художественный журнал* № 93 (2015). С. 112–123.

³² Так или иначе, важная работа Лоры Курган посвящена картированию потоков и сетей; см. *Кур-*

ган Л. Close Up at a Distance: Mapping, Technology, and Politics. Brooklyn: Zone Books, 2013.

³³ См. *Джослит Д.* После искусства. Это допущение о созерцании или овеществлении также подспудно присутствует в доводах в пользу перформативного творчества.

³⁴ Ключевой текст об этой расширенной темпоральности произведения искусства — это *Nagel A., Wood C. Anachronic Renaissance*. Brooklyn: Zone Books, 2010. См. наряду с другими обзорами мой текст *Preposterous Timing // London Review of Books*, November 8, 2012. В первый момент глобализация заставила некоторых историков искусства более внимательно отнестись к пространственной составляющей истории искусства; затем, в следующий момент, она повысила чувствительность других к своей сложной темпоральности. «Актуальность» тогда можно понимать в том смысле, что прошлое становится настоящим, как когда мы говорим об актуальности исторической фигуры (художника, автора и т.д.), обновленная релевантность, которая часто возникает через посредничество современной фигуры в своей области. Конечно, не только прошлое становится настоящим, но и настоящее — прошлым. В каком-то смысле актуальность — моя попытка объединить притязания анахроничности и историчности, и, благодаря этому, противостоять неопределенностям первой и ограничениям второй. Похожую формулировку актуальности вы найдете у *Nesbit M. The Pragmatism in the History of Art*. Pittsburgh: Periscope Publishing, 2013.

³⁵ См. *Benjamin W. Convoluted N // The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 1999; и *Бодлер Ш.* Салон 1846 года // *Об искусстве*. М.: Искусство, 1986. С. 95.

Хэл Фостер

Родился в 1955 году в Сиэтле.

Историк искусства и художественный критик.

Автор множества книг, среди которых:

«Возвращение реального» (1996), «Дизайн и преступление» (2002), «Боги на протезах» (2004), «Художественно-архитектурный комплекс» (2011). Сопавтор учебника «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм» (2004). Живет в Принстоне.



Материал иллюстрирован графическим проектом Екатерины Муромцевой «Рисунки шута, сделанные им во время ожидания куратора», созданным специально для данного текста.

Елена Конюшихина
 (в соавторстве
 с Александром Андрияшкиным,
 Дарьей Демехиной,
 Камом Лачинским,
 Елизаветой Морозовой,
 Лией Эбралидзе)
За дверью

Пьеса в трех частях

Действующие лица:

Куратор
 Шут
 Пегас
 Ассистентка куратора
 Перформансист
 Танцор
 Бродячий философ
 Художник
 Посетитель музея

I

За партией

Утро. Светает. Солнечные лучи заливают просторный кабинет Куратора. Дверь приоткрывается, и в комнату входит Шут, в

руках у него шахматы. Садится и расставляет фигуры.

Шут (поет):

Уж близок час, и вот сейчас
 со стуком шести ударов
 Куратор явится и с ним Пегас
 после бодрых утренних забегов
 по всем своим владениям и местам,
 где прячется Искусство.
 И жажду вдохновения утолив
 в рощи Муз у источника Гиппокрена,
 спешит обратно он в Музей —
 на шахматной доске помериться умом
 с противником Шутом.

Часы бьют шесть ударов. Куратор верхом на Пегасе влетает в открытое окно. Надевает очки в черной оправе и садится за игру в шахматы с Шутом.

Куратор: Шах и мат. *Ite missa est.*

Уходит.

Звучит гимн Венеры из оперы Вагнера «Тангейзер». Пегас бьет копытами и улетает в открытое окно.

Шут (поет):

Еще посмотрим, кто кого,
день только начался.
Финальный ход еще за мной,
ох, уж и посмеюсь я потом с лихвой.
Уходит.

II

Перформанс vs. танец

Перформансист, Танцор, Бродячий философ и Художник ждут в прихожей Музея, когда их пригласят в кабинет Куратора. К ним выходит молодая и бойкая Ассистентка куратора с красной помадой на губах.

Ассистентка куратора (очень вежливо): Большое спасибо за ваше ожидание, monsieur Куратор все еще не может вас принять, у него очень важная встреча, но он просил передать вам свои извинения. А пока могу вам предложить свежавыжатый сок Mint.

Ставит поднос с соком и уходит. Появляется Шут и приседает в реверансе.

Шут:

Дамы и господа,
monsieur Куратор просил вас чем-нибудь занять,
пока вы схвачены столь длительным томленьем.

Итак, приступим.

Что у нас на повестке дня?

Перформансист: Мы все в предвкушении готовящейся выставки и очень рады приглашению monsieur Куратора принять в ней участие. Кураторы соседних королевств и Тридевятых царств собираются почтить наш Музей своим присутствием.

Танцор: Monsieur Куратор обещал нам по полному флакончику из источника вечного вдохновения Гиппокрена, что в роще Муз, за наше участие.

Бродячий философ: И мои речи станут еще убедительнее.

Шут (в подбор):

Представьте, большая комната, и там кружится вихрь танца.

Потом стихает, тишина,
Перформер вдруг вступает
и телом в зрителя бросает.

Танцор: Постой, почему в твоём сценарии я только развлекаю? Живописцы присвоили все открытия себе, например, перспективу или композицию. Да, художник изначально работал с композицией, так же, как и танцор на сцене. Линия изобразительного искусства имеет долгую институциональную историю, поэтому к нему все стекается. Считается, что художники придумали инсталляцию и дали ее нам, но понятно, что на самом деле это все параллельные процессы. Танец как форма не существует в подчиненном положении, все эти знания в нем тоже существуют. Но институция подминает танец, который оказывается в роли служанки, мечтающей о том, что Куратор женится на ней и сделает хозяйкой в своем Музее. А пока она может и так поработать. Ее содержание не требует ни больших вложений, ни декораций, но взамен Музей получает и партисипативность, и сиюминутность на усладу своему зрителю.

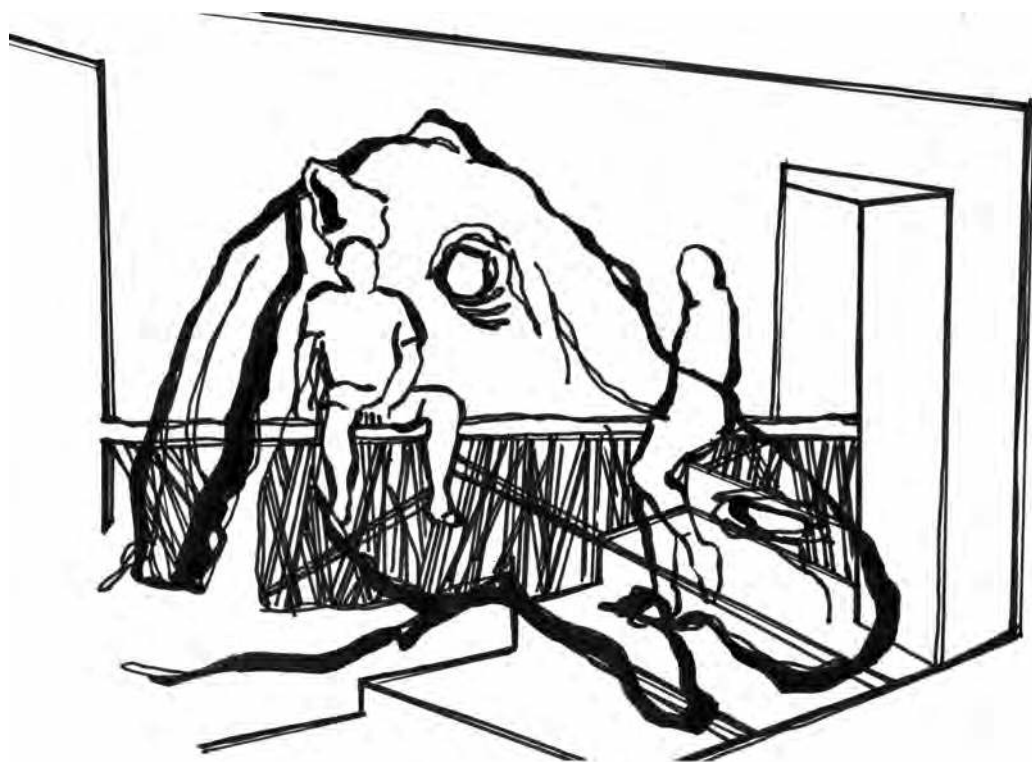
Перформансист: По-моему, напротив, процент танца в современном искусстве и в музеях зашкалил. Раньше танец действительно мог привнести в перформанс недостающее, утраченное начало, связанное, например, с пластикой тела, а не только концептуальной идеей. Но за десять лет ситуация поменялась. Возможно, как раз потому, что пришел Нито Лесаг! Сегодня редко встретишь молодого концептуального перформансиста. Даже ученики левой группы «Что кукарекать?» в обязательном порядке занимаются танцем, так же, как выпускники Школы Дорченко занимаются танцем и бутю! Причем, танцем определенным — современным! Это уже стало общим местом и носит консервативный оттенок. Мне было бы намного интересней, если бы они, например, занялись для разнообразия хип-хопом. Ну, или для радикальности — балетом... Балет лучше бы отразил сегодняшние политические реалии, это было бы честнее. При всем моем интересе и уважении к проекту Нито Лесаг саму тенденцию к делегированному перформансу я рассматриваю как деградацию жанра перформанса, его

вымирание, слияние с театром и кино, медиа, уход в декоративность и институционализацию. Делегированный перформанс совершенно по-другому устроен, построен на иной этике, чем классический перформанс 1970-х годов. Интересно мне в его творчестве, скорее, конструирование ситуаций, нарушение ожиданий зрителей, работа с текстом, чем танец. Вообще главное в перформансе — свобода автора и триединство его ролей: художник — сам себе актер, режиссер, сценарист, критик и куратор. Если же происходит разделение, то это театр или капиталистическая эксплуатация.

Художник: Да, перформанс силен идеей, но не пластикой, а многие хореографы работают без концепции на интуитивном автопилоте. В танце есть одержимость, то есть определенный набор убеждений, который должен быть исполнен, а перформансист не так строг с этим. У перформера больше гибкости и возможности зайти и

выйти из работы, а у статичного перформера нет таких опций без хореографии, это все лишь порождение сущностей. Но все равно я думаю, что тело еще не отработано. Только когда танцор свободен и открыт, то есть не переживает, что ему сейчас нужно будет раздеться или кто-то выскочит и на него накричит, только тогда это уже не будет игрой, и в этой ситуации он честен перед собой. Это близко христианской идее о Христе, который отдает свое тело так же, как танцор. Берите меня полностью, я ваш.

Перформансист: Художнику важно не тело вообще, а, скажем, кожа или какая-то конкретная часть тела, которая может испытать боль, важны микронюансы. Тело в концептуальном перформансе равно мысли. С точки зрения художника, тело танцора слишком красиво, обучено, оно привыкло двигаться и хочет, чтобы на него смотрели, поэтому оно ближе к телу акте-



ра. В то время как художник привык смотреть в себя, в альбом, для него просто показаться зрителю — почти подвиг во имя искусства, то есть перформанс. И это напряжение от непривычки предъявления себя зрителю дает другую энергию, куда более искреннюю, другой, непрофессиональный тонус мышц. Это важные нюансы, которые понимающий человек сразу видит. Перформанс в понимании художника — это сделать публично то, что ты никогда не делал, приобрести новый уникальный опыт. Например, станцевать, если ты этого не умеешь. Арт-перформансы более естественны, так как не похожи на искусство. Танцевальные перформансы, напротив, искусственны донельзя — это искусство в квадрате, поэтому радикальными они быть не могут. Уже в самом слове «танец» есть претензия на искусство. В то время как перформанс — «искусство жизни», *living art*.

Танцор: Я думаю, что перформанс умер, так как умерла коммуникация, но потребность в высказывании и рефлексии сохранилась. Как мы можем высказываться, если перформанс уже не работает? Сейчас есть новое направление — штарпонтум (*Schtarpontum*), которое как раз пытается понять, какой инструментарий может рефлексировать и высказываться в контексте отсутствия поля коммуникации, но с сохранением потребности в коммуникации и высказывании. Сегодня диагностирование ситуации, инструментарий и практика намного важнее, чем продукт и имена.

Бродячий философ: Несмотря на то, что перформанс может быть хореографирован, это не ключевая категория для него, в то время как танец — захореографирован всегда. Существует запись движения в той или иной форме — партитуры, архива из фотографий, видео. Проводить четкую границу мы сегодня не можем, так как по большей части имеем дело с гибридными формами.

Перформансист: Одно из самых перспективных направлений современного перформанса — перформанс в сети, где действует исключительно виртуальное тело.

К группе дискутирующих подходит потерявший Посетитель музея. Вступает в разговор.

Посетитель: Добрый день! Я проходил мимо и случайно услышал ваш разговор, который крайне меня заинтересовал, поэтому я бы хотел высказать свое мнение от лица зрителей. Я бы сказал так — танец имеет законченную форму, то есть у него есть начало, середина и конец. Конечно, это сложно приложить к каким-то экспериментальным формам, но в танцевальном спектакле чаще всего есть законченная композиция и форма. Мне кажется, что все-таки перформансу свойственна меньшая линейность, то есть это может быть что-то повторяющееся много раз и не имеющее законченной структуры, где нет никакой естественной кульминации. В каком-то смысле перформанс больше работает на зрителя.

Художник: Вы со мной согласитесь, (обращается к Посетителю) что зритель идет на перформанс или на танец за чуточкой транса, который он там получает, за свободой от внешней матрицы и за работой хореографа? Хореограф должен обязательно владеть вниманием, только вниманием можно привлечь нового зрителя и задержать его, дать чуточку транса и радости. Должна быть драматургия — интрига в работе, так как поймать и зацепить вас (показывает на Посетителя) только вниманием уже недостаточно. Вниманием ты лишь схватишь зрителя секунд на пять-десять, потом нужно поймать его образы из прошлого, будущего или настоящего. Мне нравится, когда хореограф или перформер чувствует каждого зрителя, может фокусироваться на том и на этом, и ты чувствуешь эту энергию. Такого не каждый может добиться. Если канал у тебя открыт, ты коммуницируешь в это время. Композиция сложится, если и пространство, и хореограф, и зритель вошли в какое-то отношение. Потом каждый берет из этих отношений что-то для себя. Хореограф, понятно, работает, а зритель берет — симпатию, воспоминание или что-то открывает в себе, он может просто от этого получать удовольствие, может обучаться или получать зрительный или телес-

ный транс. Я приобретаю телесный опыт, понимаю, что что-то происходит, но я не знаю что. Мне языка мало, это даже когда тела уже мало, когда тебе нужна опора во внешнем мире. Вообще мне было бы интересно посмотреть не на личную историю или переживание — этого и так сегодня очень много, а на способ от них избавиться. Вот этого я не видел. Нарратив в обратном порядке. Я бы хотел увидеть телесную психотерапию без погружения себя.

Посетитель: Смотря какой зритель, мы все разные! Но очень сложно держать внимание на одном представлении на протяжении многих часов. Я сам недавно осознал, что в школе я ходил на четырехчасовые спектакли и мне было отлично, а сейчас я с трудом выдерживаю полтора часа. Диджитализация сильно влияет на нашу способность концентрироваться. И в каком-то смысле этот формат dance exhibition, когда ты ходишь по музею — там кто-то стоит, там лежит — это здорово. Ты ходишь и можешь отвлечься от одного и пойти к другому. Картины ведь тоже так висят, ты можешь подойти к одной, потом к другой. Это такой гибрид.

Танцор: Все, что касается живого человека, когда он ногами куда-то пришел, связано с тем, чтобы он получил какой-то опыт сам, а не просто выслушал или высмотрел чей-то чужой. В этом смысле галерея или музей не отличаются сегодня от любой другой развлекательной институции. Эти процессы — реакция на рынок. Можно ли это оценить? Смотря с какой стороны посмотреть. Если главной задачей музеев или галерей является привлечение аудитории, то институция может и проиграть, так как уходит от содержания в сторону развлечения, получает чуть больше зрителя, но уходит в какую-то плоскость, лишается объема.

Бродячий философ: Сегодняшний зритель достаточно многозадачен. В галереях или музеях это вообще никого не смущает. Зритель выхватывается из своего мира и должен чем-то зацепиться в другом. Все перформативное искусство оказывается завязано на том, что оно борется за внимание зрителя с кинотеатрами и торговыми цент-



рами, вообще с любыми формами досуга, которые проще в потреблении. Но это все-таки оказывается такой потребительской борьбой. Сейчас термин «перформанс» используется в самых разных контекстах: если вам что-то ужасно не нравится, то вы можете назвать это перформансом, или если вам что-то безумно нравится, можете говорить об этом как о перформансе. Театры, например, очень часто называют перформансом все, что не подходит под определение репертуарного театра. Это убивает интерес к перформансу со стороны их зрителя: у театра особая аудитория, которая привыкла и хочет видеть определенные постановки, но, если им будут показывать необычные театральные спектакли под видом перформанса, она не заговорит о перформансе, потому что не будет понимать, что это такое. Это разговор на другом языке.

Все-таки спрос на перформативные практики достаточно широк в нашем королевстве. Я думаю, это связано с тем, что у

людей есть потребность в телесном сопри-
сутствии, за которым стоит некоторый кри-
зис, связанный с диджитализацией, когда
большая часть общения проходит через Lo-
okbook. У людей есть необходимость на-
хождения другого тела рядом с собой. По-
этому, наверное, перформанс-арт достаточ-
но востребован сегодня.

Возвращается Ассистентка куратора.

Ассистентка куратора: Спасибо за ожи-
дание. Monsieur Куратор готов вас принять.

III

Несогласие

*Группа заходит в просторный кабинет Ку-
ратора, ослепительное солнце бьет в глаза.
Куратор надевает очки и приветствует гес-
тей.*

Куратор (улыбается): Друзья, прошу
прощения за столь длительное ожидание. Я
очень рад видеть вас в стенах нашего
Музея. Чуть позже моя ассистентка прове-
дет для вас экскурсию, и вы сможете под-
робнее познакомиться с экспозицией. Те-

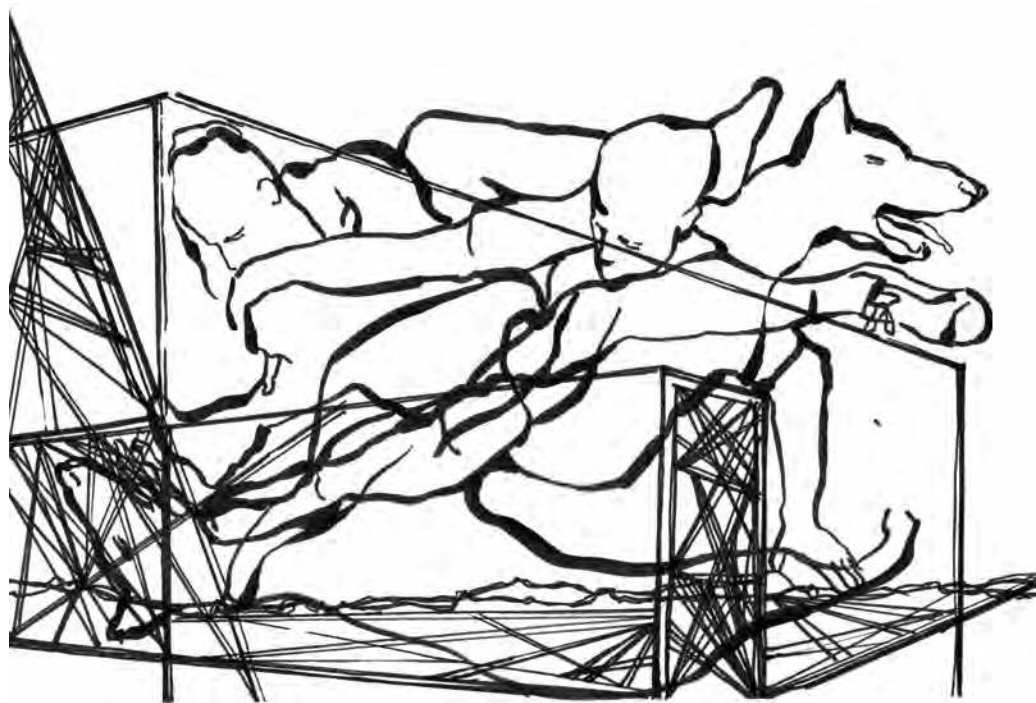
перь перейдем к нашим делам. Скоро от-
крывается долгожданная выставка «Победа
над солнцем», в которой все вы принимаете
участие. Давайте коротко пробежимся по
программе.

Танцор (перебивает): Мы очень рады ва-
шему приглашению, но прежде, чем обсуж-
дать программу, мы хотели бы обсудить
условия работы. На последней нашей
встрече речь шла о полном флакончике из
источника вечного вдохновения Гиппокре-
на, что в роще Муз.

Куратор (в замешательстве): Дамы и гос-
пода, вы же понимаете, что вам выпала уни-
кальная честь представлять наш Музей на
межкоролевском уровне, ваши работы уви-
дят Кураторы соседних королевств! Это
уже большая награда, которую вы получи-
те. Многие хотели бы оказаться на вашем
месте.

Танцор: Этим, monsieur Куратор, вы хо-
тите сказать, что никто из нас не получит
флакончика за свою работу?

Куратор: Вы не совсем верно поняли, тут
же идея, идея...



Перформансист (перебивает): Monsieur Куратор, речь ведь не идет о двух-трех часах работы, без флакончиков у нас не будет вдохновения!

Танцор (обращается ко всем): Друзья, тут нам делать больше нечего, пойдемте на улицу в центр города и там исполним нашу программу, любой сможет увидеть наше искусство.

Посетитель: Искусство для всех! Ура! Идем!

Художник: Долой Музейный авторитаризм! Искусство — людям!

Все радостно уходят и направляются в центр города, приглашая людей присоединиться, танцуют. К ним навстречу летит Пегас. Звучит вальс из оперы «Травиата».

Куратор (в замешательстве): Пойдите, вы куда?

Шут: Окончен бал.

Погасли свечи.

Присоединяется к группе танцующих.

КОНЕЦ

В РОЛЯХ:

Перформансист — Елизавета Морозова.

Танцор — Александр Андрияшкин.

Бродячий философ — Дарья Демехина.

Художник — Кам Лачинский.

Посетитель музея — Лия Эбралидзе.

Елена Конюшихина

Родилась в 1992 году в Москве.

Критик, куратор. Участник кураторской мастерской «Треугольник»; один из кураторов проекта «Точка отсчета» в рамках V Московской международной биеннале молодого искусства в ЦТИ Фабрика, куратор проекта «Голоса» при участии Международного Мемориала в галерее АЗ. Живет в Москве.

Александр Андрияшкин

Родился в 1980 году в Новосибирске.

Хореограф, танцор. Ведет классы contemporary в школе Цех и занятия по перформансу в школе-студии МХАТ.

Совместно с хореографом

Александром Любашиным ведет проект коллективных перформативных действий «Lego из Ego».

Дарья Демехина

Родилась в 1992 году в Москве. Куратор, исследователь перформативности.

Живет в Москве.

Кам Лачинский

Родился в 1973 году в Баку. Художник.

Увлекается современной хореографией и телесной пластикой.

Живет в Москве.

Елизавета Морозова

Родилась в 1973 году в Москве.

Художник, исследователь перформанса, кандидат психологических наук.

Живет в Москве.

Лия Эбралидзе

Родилась в 1990 году в Тбилиси.

Переводчик, специализируется на балете и современном танце.

Автор канала «Danse macabre» в Телеграме.

Живет в Москве.

Александра Пирич «Мягкая власть —
скульптурное дополнение к памятнику
Екатерины Великой», 2014. Предостав-
лено автором.



Егор Софронов

Терпсихора в очках: о перформансе и мнемоническом жесте

Институция в расширенной перформативности

В этой статье я хочу рассмотреть один из востребованных в современном искусстве в последнее десятилетие методов. Суть его я аллегорически определяю фразой: «Терпсихора в очках». Фраза отсылает к известной книге Салли Бейнс 1980 года «Терпсихора в кроссовках: постсовременный танец», в которой представлена панорама североамериканского танцевального неоавангарда, синонимичного тому, что в России называют англицизмом *contemporary dance*¹. Уже само название книги Бейнс говорит о тех метаморфозах, которые претерпел танец. В первую очередь, в танцевальном театре Джадсона Нью-Йорка 1960-х. Его пионеры программно внедряли редукцию стандартно применяемых в танцевальном спектакле элементов — сценического пространства, театральности и иллюзионизма, развития действия.

Их новаторство — как и в изобразительном искусстве 1960-х, то есть минимализме и концептуальном искусстве — заключалось в отказе от конвенциональных навыков и выводе на сцену производства действия самого по себе, и даже в продельвании некой работы — конвейерного либо бюрократизированного труда. Работа и действие заменили иллюзию и легкость танца, сталкивая зрителя с повседневностью. Каноническим примером этого является «Трио А» (1965) Ивонн Райнер.

В свою очередь, надевая на Терпсихору очки, я намекаю на происходящее сегодня

сближение танца с интеллектуальным трудом, или, шире, нематериальным трудом. Перед нами некое продолжение постепенной деквалификации художнических навыков в модернизме — если его операции рассматривать как повтор или эстетическую симптоматику процессов индустриального дробления труда на простейшие операции².

Конечно, танец я рассматриваю с перспективы того, как его инкорпорируют в изобразительное искусство художественные институции. Музеи все чаще и все с большим успехом у аудитории впускают танец в свои пространства, а художники и искусствоведы заимствуют из этой дисциплины концепции, тактики и стратегии. Именно этим обусловлен тот факт, что *Художественный журнал* впервые за долгие годы посвящен не идейным основаниям происходящих в искусстве процессов, а художественному медиуму или набору методов. Ведь, как представляется, именно через них открывается сегодня продуктивная возможность диагностировать новый мейнстрим, основное своеобразие которого в акценте на исполнении. Можно, пожалуй, сказать и иначе: мейнстримом сегодня является некая расширенная перформативность, частью которой стал и танец. В этой расширенной перформативности можно найти много близкого с интеллектуальным, коммуникативным и аффективным трудом, то есть с тем, что философы Майкл Хардт и Антонио Негри называли «нематериальным производством», — найти не меньше, нежели с телесностью и физическим на-



Александра Пирич «Скульптурное дополнение к конному памятнику Кароля I», 2011. Из серии «Если мы вам не нужны, мы хотим вас». Предоставлено автором.

выком. Один из путей, в которых разворачивается данный поворот к исполнению, лежит в обращении перформанса к истории. Перформанс поворачивается к широко понятому архиву, иногда к исследованию и знанию. Это обращение сопутствует растущей институционализации перформанса, его музеефикации и зарождению академической субдисциплины перформанс-штудий; различным столетним юбилеям перформанса и привязанным к этим празднованиям большим историческим смотрам.

Стремление к поглощению прошлого меняет сущность произведения. Реконструкция или принцип воссоздания меняет его интенцию и темпоральную структуру. Когда институция предлагает художнику реинтерпретировать собственные старые работы или —

все чаще — исторические произведения других художников, она не приобретает фетишизируемые останки — фото- и видеодокументацию перформанса или его реквизит, а иницирует создание нового произведения, не повторяющего точь-в-точь реконструируемую работу. Реинтерпретация обладает эстетической автономией, которая отличает произведение искусства от документации произведения искусства.

Письмо в пространстве

Важно отметить, что и сама документация не является исключительно производным от перформанса: напротив, она имманентна телесной экспрессии, которая господствовала в перформанс-производстве в неоавангарде. Речь об изначальной вписанности документации в любой феномен недокументируемой непосредственности (обязательность физического присутствия задействовал в качестве приманки перформанс). Критик Филипп Аусландер даже писал о «перформативности перформанс-документации», привлекая теорию речевых перформативов, чтобы показать, как воля к документации производит эффекты еще на стадии зарождения события³. Она наделяет документацию способностью оказывать воздействие вне орбиты локально-темпорального здесь-и-сейчас акции, то есть после действия и в местах географически и темпорально отдаленных от него. Добавим к этому неравную экономию видимости, которая привилегиирует то, что было задокументировано. Иными словами, разделение чувственного предполагает документацию. Или, что то же самое, невозможно без носителя.

Реконструкциям вторит то, что я определяю как мнемонический жест. То есть это такие аспекты перформанса, которые вбирают в себя некий архив; телесные движения, чьи значения соотнесены с историческим или мнемоническим свидетельством — будь то из истории искусства, или из общеполитической истории, или их синтеза (как в случае с публичной скульптурой). Адекватный им способ восприятия — не зрительное удовольствие или телесное наслаждение, сколь угодно опосредованное, не колебания

ритмического и не близость других — а чтение. Распознавание означающих является важной стороной перформативного искусства, не менее определяющей, нежели пластика движения или соприсутствие и в корне либидинальное удовлетворение от их восприятия. Даже в чистом танце эта сторона была детерминирующей, что заметил еще на заре становления танца-модерн Стефан Малларме, увидевший за становящимися все более редуцированными движениями тела языковые означающие: «*Танцовщица не есть танцующая женщина, по следующим взаимосвязанным причинам: что она не есть женщина, но метафора, выражающая один из элементарных аспектов нашей формы, меч, чашу, цветок и т.д., и что она не танцует, но припоминает, посредством чудесных сгибов и прыжков, с помощью телесного письма, которое бы заняло многие абзацы прозы, диалога и описания в том случае, если бы его выразили письменно; поэма, освобожденная от всякого письменного приспособления*»⁴.

Понимание движения как телесного письма обусловлено структурой опосредования, вписанной в танец как нотируемая и повторяемая форма. Его движет та риторичность значения, которая позволяет отличить танцовщицу от ее танца. Танец для Малларме являлся концептуальным искусством — или «зримым воплощением идеи» (*incorporation visuelle de l'idée*)⁵. А идею невозможно воспринимать только карнально — поскольку она удалена, недоступна, обнажает «наготу ваших концептов» — ее нужно читать.

Архивный импульс без пыли реквизита

Также и архив не следует отождествлять с действительным набором исторических документов. Обосновывая архивные референции в искусстве, Хэл Фостер расширял их диапазон: «Архивы, о которых я пишу, не имеют ничего общего с пыльными комнатами, заполненными сухими свидетельствами академической учености. Я использую это понятие в духе Мишеля Фуко, для которого архив — это “система, управляющая появлением высказываний как единичных событий” и структурирующая конкретные выражения в конкретные периоды истории»⁶. В 2004 году Фо-

стер диагностировал вездесущий «архивный импульс», сравнив его с приступом меланхолии из-за ощущения заблокированного настоящего и будущего. Тональность ретроспекции по своей силе и напористости стала практически сравнимой с бозаром и академической живописью — главными лейтмотивами в искусстве девятнадцатого века: интеллектуальная история, всевозможные расплывчатые анекдотические микронарративы стали новой лингва-франка современного искусства, а художники-исследователи старательно строят карьеры профессиональных левых меланхоликов, защищая степени Ph.D и разбираясь в тонкостях резиденциально-грантовой системы⁷.

Перформанс же в этой ситуации предлагает глоток свежего воздуха, избавляя от излишнего реквизита, от всех этих слайд-про-



Александра Пирич «Памятник Революции», 2012. Из серии «Если мы вам не нужны, мы хотим вас». Предоставлено автором.

екторов и витрин с материалами, которые нашли неоплачиваемые стажеры и которые никто не читает. То есть перформанс осуществляет некоторую дематериализацию, обнажая трение между бумажным носителем и нематериальной идеей в наследии концептуализма⁸.

Здесь ключевую роль сыграл Тино Сегал, создав в первой половине нулевых весьма популярную модель танцевальной выставки, легитимируя ее как настаивающее на дематериализации продолжение концептуализма, и интегрирующий в себя институциональную критику метод. Отказываясь от вещной составляющей, в работе «Поцелуй» (2006) он обратился к окружающему музейному контексту, то есть к развешенным на стенах произведениям, в контрапункте с которыми пары нанятых исполнителей повторяли одно и то же действие, дестабилизируя условно-

сти музейной презентации. Желаемого эффекта Сегал добивается, создавая у зрителя ощущение неопределенности — как смотреть, с какой дистанции и как долго. Плюс он строит работу на диалоге с нематериальным архивом жестов из истории искусства: в «Поцелуе» это Роден («Поцелуй», 1889), Бранкузи («Поцелуй», 1908), Джефф Кунс («Сделано в небесах», 1990–1991) и полотна Курбе. В таком окружении индивидуальные движения исполнителей приобретают совершенно иное значение — они конструируют некий нематериальный архив истории искусства, документы которого служат для них прототипами их жестов. В случае выставки Сегала в Третьяковке летом 2017 года, когда «Поцелуй» разместился в зале, где экспонируются полотна сталинского соцреализма, этот архив столкнулся со своим Иным — тоталитарным официозом, который в прежний пе-



Александра Пирич «Мягкая власть — скульптурное дополнение — исполнение статуи Ленина, Санкт-Петербург», 2014. Предоставлено автором.

риод вытеснил и насильственно подавил модернизм; а теперь ждет своего смещения той модернизирующей корпоративной трансформацией, одним из легитимирующих этапов которой стала выставка Сегала в Москве. Танцевальный критик Анна Козонина остроумно определила Сегала как «неолиберального двойника» левых критических практик — задействующего их еле живые наследия, но на деле находящегося в тесном сговоре с институцией и служащего ее облагораживанию⁹.

«Поцелуй» является парадигматическим произведением в развитии перформанса как мнемонического жеста. В нем присутствие и телесность задействованы вместе с исторической референцией, внедренной внутрь работы временной инаковостью. Для контраста сравним его с аутоэротизмом мастурбирующего под полом галереи Вито Аккончи в «Рассаднике» (1972), в котором трансгрессивная жестикуляция Аккончи не отсылала к историческим прецедентам мастурбации на публике. Вызов Аккончи был обращен в актуальное настоящее как травматическое свидетельство присутствующего тела. Перформанс ранее не адресовался к памяти так, как это происходит в «Поцелуе» и как это все чаще делают современные авторы.

Дальнейшую трансформацию этого изобретения — жеста с закодированным прецедентом — произвели Борис Шармац и Александра Пирич. Шармац сформулировал новый способ концептуализировать понятие музея, музейной выставки или ретроспективы. Он создал мигрирующий «Музей танца», принципиально не обладающий ничем — ни стенами, ни хранилищем, ни выставками — кроме тел танцовщиков. Танцовщики, как в «Поцелуе» Сегала, инсталлируют своими телами произведения искусства прошлого, даже целые ретроспективные выставки, каждый раз в разной локации, таким образом, деконструируя имманентно присущий «фундаментализм» музеев искусства, их национализм, их укорененность в почве и в экономике обладания. В 2009 году Шармац написал своеобразный манифест, в котором заявил, что музей «может включить виртуальное пространство» (виртуальное не в смысле интернет-присутствия, чему уделяют все боль-



Александра Пирич «Памятники в работе», 2015. Фото Ричард Эстай. Агентство публик-арта. Предоставлено автором.

ше внимания музейные администраторы, а в смысле воображаемого), а также: «Прежде всего, музей может "иметь место" каждую субботу»¹⁰. Подобное парадоксальное смешение места и времени или столкновение двух темпоральностей — график представлений и график работы выставки — происходит за счет совмещения логики вечернего представления, предполагающей концентрированное внимание, и логики галереи, допускающей свободное перемещение зрителя. Это смешение породило и особый тип выставочного пространства — так называемый серый ящик, соединяющий белый куб галереи и черный ящик театрального или мультимедийного показа¹¹.

Практика Шармаца переосмысляет не только привязку к месту, времени и музейному объекту, но и располагает танец как пограничный феномен, с позиции которого проблематизируется сама история искусств. Например, в произведении «Ретроспектива



Александра Пирич «Мягкая власть — скульптурное дополнение — исполнение статуи Ленина, Санкт-Петербург», 2014. Предоставлено автором.

Мерса Каннингема» или «Альбом для листания» (2013) труппа Шармаца инсценировала страницы из альбома избранных постановок Каннингема, используя его как своеобразную реди-мейд партитуру. Как хореограф-постановщик, Шармац выстраивал живое исполнение танцовщиков, повторяя документальные фотосвидетельства, а сам альбом водрузил на дирижерский пюпитр, который был инсталлирован прямо перед зрительской трибуной. Таким образом, зрители могли сравнивать реконструкцию в реальном времени с изображениями прошлого, сталкивая два режима восприятия в такой опыт, который остро выявлял проблематику, основополагающую не только для понимания живых исполнительских искусств и перформанса, но и для сегодняшнего состояния эстетики в целом. Она обусловлена ускоряющейся

и повсеместной архивацией в образной экономике, которая прошивает, но вместе с тем упускает свой объект, из-за опосредования которого возникает компенсаторный запрос на присутствие. Особенность «Ретроспективы Мерса Каннингема» в том, что она не просто стремится этот запрос удовлетворить и заключить события прошлого в музейную вечность — а проблематизирует их и помещает в контекст, в котором эфемерность настоящего переплетается с эфемерностью исторических свидетельств¹².

Воплощения, развоплощения и перевоплощения памяти

Ранее я рассматривал, как мода на реконструкции разворачивается в производстве знания на примере проекта «Проекция авангарда» 2014 года в Манеже, в рамках которого искусствоведческая конференция стала театрализованным реинактом¹³. Хореографическая практика также оказывает давление на традиционные форматы вроде выставки: в эпоху всеобщего исполнения и нематериального обмена традиционный показ объектов представляется все менее безусловным. Особенно когда рассматриваемые здесь новаторские феномены, претендующие на роль объектов художественной истории, замещают дискурс, знание, представленное как речь, и движение тел. Так, «Нематериальная ретроспектива Венецианской биеннале» (2013) Александры Пирич и Мануэля Пелмуса являла собой кристаллизацию мнемонического жеста: исполнители румынского павильона в Венеции инсценировали своими телами несколько избранных произведений из истории биеннале: «Легкую атлетику» Альоры и Кальсадили (2011), разрушенный пол немецкого павильона Ханса Хааке (1993), «Гернику» Пикассо и так далее.

История искусства ретранслировалась как современный танец, растянутый в соответствии с графиком выставочного павильона — вместившего в себя вместо объектов нескольких исполнителей и толпы зрителей без однозначного кодекса просмотра. Радикальный редуктивизм «Нематериальной ретроспективы» был противопоставлен традиционной экспозиции, доминировавшей

в большинстве павильонов и по-прежнему лежащей в основе крупных художественных форумов. Подвергалось вопрошанию и понятие шедевра — посредством по-прежнему маргинальной для рынка и биеннале хореографии.

Пирич и Пелмус — центральные фигуры на бухарестской художественной сцене, где в последние годы перформанс невероятно актуален. В 2010 году правительство закрыло Бухарестский национальный центр танца, с которым были тесно связаны современные художники, в ответ на что Пирич и ее коллеги в знак протеста в течение месяца на улицах города изображали своими телами общественные монументы¹⁴. Из этой серии работ — «Если мы вам не нужны, мы хотим вас» (2011) — и проистекла идея «Нематериальной ретроспективы», исполняемой с таким же критическим посылом. В работе «Мягкая власть — скульптурное дополнение» (2014), показанной в Санкт-Петербурге на

Манифесте-10 в ситуации запрета на любые (даже прото-) политические собрания, живые тела, изображая памятники Екатерине Великой, Петру I и Владимиру Ленину, гасили своей хрупкостью национально-исторический пафос фигуративных репрезентаций. По словам Пирич, таким образом она хотела «бросить вызов этому нарративу былого величия, этой мифологии великого прошлого, которое было утрачено и которое непременно нужно вернуть»¹⁵.

И документация, и реконструкции, и мнемонический жест смещают ценность непосредственности и телесной прямоты, приглашая взамен множественные и неравномерно распределенные во времени и на разных носителях способы воздействия и значения, требующие более внимательного и вдумчивого подхода, чем просто присутствие с небольшой группой единомышленников в правильном месте: ведь нам известно о танцатре Джадсона, о прорыве феминистского



Александра Пирич «Скульптурные добавления к памятникам в общественном пространстве Бухареста», 2011. Из серии «Если мы вам не нужны, мы хотим вас». Предоставлено автором.



Александра Пирич «Открытка "Если мы вам не нужны, мы хотим вас": скульптурные дополнения к памятникам в общественном пространстве Бухареста», 2011. Предоставлено автором.

перформанса в неоавангарде или даже о выходах футуристов по нескольким плохого качества картинкам и кратким, в несколько строк, описаниям. Без документации эти феномены не были бы вписаны в историю искусства. Тот факт, что перформанс по своей сути говорит намного чаще про упущенную встречу, про многократно опосредованные переказы и технически усложненные передачи, нежели про присутствие и непосредственность, должен нас подвести к осознанию необходимости более дистанцированного взгляда на саму эту аксиоматику, противопоставляющую присутствие опосредованию.

По крайней мере, ценность телесной уникальности, прямоты и невоспроизводимости не должна автоматически выводиться в пропорции с эстетическим и познавательным достоинствами той или иной практики. Она может обладать отложенными эффектами или изначально порождаться со взглядом — критическим или мнемоническим — как уте-

рянное, невоспроизводимое прошлое, релятивизируя тем самым настоящее присутствие. В конце концов, работа может быть также устремлена в будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Banes S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

² Понятие деквалификации, заимствованное из теории труда применительно к промышленным преобразованиям Нового времени, впервые было применено к модернистской редукции в искусстве Бенджамином Бухло: откуда промышленный капитализм сводил все многообразие человеческой деятельности к фрагментированному и монотонному повтору ради отчужденного продукта, художественный авангард усугублял, отыгрывал или выявлял как симптом условия этого процесса в том, как он отражался на коллективном сенсории. См. Бухло Б. Неоавангард и культурная индустрия. Перевод с английского Дмитрия Потемкина.

М.: v-a-c press, 2016. С. 254. О применении понятия декалфикации к исполнительским искусствам недавнего времени см. *Bishop C. Unhappy Days in the Art World? De-skilling Theater, Re-skilling Performance // The Brooklyn Rail* (December 2011).

³ *Auslander P. The Performativity of Performance Documentation // PAJ* 84 (2006). P. 1–10.

⁴ *Mallarmé S. Œuvres complètes. Édition de Georges Jean-Aubry et Henri Mondor. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. P. 304.*

⁵ *Mallarmé S. Œuvres complètes. P. 306.* Эстетизм «искусства ради искусства» Малларме во многом был порожден огромным влиянием на него «чувственной формы идеи» гегелевской эстетики, которая тоже настаивала на опосредовании через логику снятия, внедрявшую диалектическую негативность в любое конкретное воплощение.

Анализируя защиту танца как искусства идеи у Малларме, Жак Рансьер раскрывает один из аспектов своей концепции современной эстетики как общего режима искусств, близкого символизму 1890-х: *Рансьер Ж. Танец света. Париж, Фоли-Бержер, 1893 // Художественный журнал № 97* (2016) С. 140–151.

Концептуальная чистота танца, его способность к бесконечной изобретательности и изъятию, его идейная составляющая — в том, как они были распознаны в этом знаковом очерке Малларме — побудили Алена Бадью найти в танце аналогию со спекулятивной мыслью: *Бадью А. Танец как метафора мышления // Малое руководство по инэстетике. Перевод с французского Дианы Ардамацкой и Артемия Магуна. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. С. 64–77.*

⁶ *Фостер Х. Дизайн и преступление (и другие диатрибы). Перевод с английского Дмитрия Потемкина. М.: v-a-c press, 2014. С. 89.*

⁷ Острую диагностику того, как прогрессивная мнемоническая служба в архивной ностальгии, которую Хэл Фостер еще мог защищать в середине нулевых как противоядие насаждаемой спектаклем исторической амнезии, сменилась на рутинное обслуживание неолиберального переустройства сфер культуры и образования в прибыльные рынки знаний см. в *Воропай Л. «Художественное исследование» как симптом: о месте художника в «когнитивном капитализме» // Художественный журнал № 92* (2013). С. 88–95.

⁸ О понятии дематериализации, о его введении у Люси Липпард и о его генезе в аргентинском неоавангарде см. у Клер Бишоп в «Искусственном

аде»; в *Morris C., Bonin V. (eds.) Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art. Brooklyn and Cambridge: Brooklyn Museum and The MIT Press, 2012*; а также у историка латиноамериканского современного искусства Даниэля Квайлса в *Quiles D. Dead Boars, Viruses, and Zombies: Roberto Jacoby's Art History // Art Journal* vol. 73, no. 3 (Fall 2014). P. 38–55. Любопытно, что импульс к призыву дематериализоваться буэнос-айресский теоретик, куратор и критик Оскар Масотта позаимствовал в 1967 году у Эля Лисицкого (чье эссе «Наша книга» было опубликовано в *New Left Review* в 1967) — Питер Осборн использует этот факт, чтобы вознести генеалогию дематериализации к советскому авангарду 1920-х: *Osborne P. The Kabakov Effect: «Moscow Conceptualism» in the History of Contemporary Art // Afterall* 42. P. 110–117.

⁹ *Козонина А. «Живое искусство» Тино Сегала: от апологии до деконструкции, в настоящем номере «ХЖ».*

¹⁰ *Шармац Б. Манифест национального хореографического центра (2009) // Театр* 20 (июль 2015). С. 193–198.

¹¹ *Бишоп К. Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого? В настоящем номере «ХЖ». А также Bishop C. Black Box, White Cube, Public Space // Out of Body — publication of Skulptur Projekte Muenster 2017 (Spring 2016). P. 1–4.*

¹² Полезный перечень различных вариантов реконструкции, реинактментов и повторов последнего времени см. в *Buskirk M., Jones A., Jones C. The Year in «Re-» // Artforum* vol. 52 no. 4 (December 2013).

¹³ *Софронов Е. Исполнять знание // Волкова Т., Зубченко Е., Митенко П. (ред.) МедиаУдар: активистское искусство сегодня. М.: МедиаУдар, 2016. С. 152–184.*

¹⁴ *Marian O. S. Organized Movement: on Performance Art and Politics in Romania // Artforum* vol. 52 no. 8 (April 2013).

¹⁵ *Толстова А. Интервью с Александрой Пирич // Коммерсантъ Викенд № 19, 23 мая 2014. С. 30.*

Егор Софронов

Родился в 1989 году в Якутске.

Художественный критик.

Редактор «ХЖ».

Живет в Москве.



*«Айседорино горе» «Структура масс», 2016. Документация перформанса в Манеже 21 мая 2016.
Предоставлено авторами.*

Дарья Плохова, Александра Портянникова

Тело — медиум: диалоги «Айседориного горя»

*Тело <...> освобожденное
от изображений <...> становится
способным к воображению.*

Жан Бодрийяр

Саша Портянникова и Даша Плохова: Следующий свой танец мы бы хотели исполнить между Ханом Замаем и Славой КПСС. Это будет вращение мечущихся планет между двумя черными дырами. Мы поклоняемся силе Кориолиса и причащаемся бозоном Хиггса.

С.: Этот диалог о сложностях, с которыми мы сталкиваемся каждый день: в процессе преподавания, работы над постановками, подачи заявок и написания текстов. Причина этих сложностей — отсутствие понимания танца, его инструментов, его метапосланий, вопросов физиологии движения и восприятия, оппозиции телесного и духовного. А все потому, что танец рассматривают в отрыве от исторического и социокультурного контекста и, прежде всего, от своего собственного тела.

Д.: Мы, танцевальный кооператив «Айседориное горе» — Саша и Даша, как практикующие танцхудожники постоянно задаемся вопросом: каким образом тело осуществляет передачу информации и связь с другими телами?

Что такое Тело Человека с учетом всевозможных коннотаций и нужд практики?

Что нам может дать нейрофизиология для понимания механизмов восприятия?

Почему танец — единственный неотчужденный вид искусств?.. Никто не видит современное тело. Никто не видит тело, и все работают

как бы. В таком окружении мы и сами перестаем его видеть.

С.: А почему «видеть», а не чувствовать? Это же тело...

Д.: Конечно, чувствовать! Действие/движение мы чувствуем телом, и современный танец — весь про тело. Потому что любое действие — это движущееся тело! Его особое качество, его особое состояние! Это не либретто, не мораль, не какой-то символ чего-то там идеального, как будто бы возвышенного.

С.: Да — это про ощущение, нерациональное переживание. Оно попадает в нас, минуя сознание, поэтому вызывает реакции и эмоции, к которым мы не готовы и не привыкли. А как можно привыкнуть чувствовать свое тело в стране великого балета? Балет ведь является наследием балов при дворе Людовика XIV, которые он сам изобрел и стал законодателем танцевальных мод. Специфика балетной эстетики обусловлена телесными паттернами Людовика — теми позами и движениями, которые ему легко и удобно давались. Тем же обусловлена характерная для балета композиция — солист (а.к.а. Король) в центре, кордебалет (свита) на втором плане обрамляет триумф гения. Немудрено, что балет так любил Сталин.

Д.: Потребность насущного дня — переосмыслить понятие тела. Экономический строй раз десять сменился, а мамочки все мечтают воспитать из своих деточек маленьких пажей Людовика, скачущих в Версале. Но хочется верить, что мы преодолели поздний феодализм в своих сердцах. Сегодня технологии меняются



«Айседорино горе» «Факультатив чувственности», 2017. Фотография репетиции танцевальной постановки 7 октября 2017. Фото Маргарита Денисова. Предоставлено авторами.

стремительно, заставляя наше тело постоянно к ним адаптироваться. Я никак не могу привыкнуть к новой «Винде», только вчувствование и действия наугад выручают меня. Скольким людям нужно сегодня приспосабливаться к среде, такое же разнообразие тел и способов их существования можно наблюдать. И потому в современном танце тело представлено разнообразно, порой равно противоположно у разных хореографов (сравните спектакли Александра Андрияшкина и «По.В.С.Танцев»).

С.: Да, в танце проблематизируется вопрос самореферентности тела. Наше тело субъективно, и мы через него познаем мир. Я вижу мир так, как я его вижу. Я не могу сослаться ни на кого, кроме себя.

Д.: И если я вижу даму, изображающую любовь, я всего лишь вижу даму, изображающую любовь.

С.: Даша, ты рифмуешь «кровь» и «любовь».

Д.: Только «любовь» и «любовь». Если танцовщица классно машет руками, то я чувствую,

как классно она машет. Неважно, как кто она машет, как лебедь или как ленивец, важно само тело, движущееся в момент, его качество.

С.: Рудольф Лабан еще до Второй мировой войны освободил танец от сюжета, музыки и заданных па, а мы все интерпретируем танец с помощью каких-то текстов. Осталось только тело — воспринимающее, воспринимаемое и действующее одновременно. Тело — единственный медиум танца. В английском языке, среди прочих непереводаемых слов, есть термин *embodiment*, который часто трактуется как «воплощение» или, еще круче, «олицетворение»... Чувствуешь мощь и наследие церковно-славянского?

Д.: Яркий пример *embodiment* — проект Александры Конниковой «Действие». Здесь все абстрактно и трудноуловимо, перетекает.

С.: Проект про вчувствование. Про погружение своего тела в процесс и погружение процесса в свое тело.

Д.: Интересно, что в такой плотной среде для вчувствования — большая свобода для игры сознания и воображения.

С.: Потому что символическое поле не перегружено. Нанси писал, что тело, пересыщенное означением, перестает быть телом — это уже истерия.

Д.: Когда означающих много, мозг слишком занят решением интеллектуальных задач и блокирует все остальные каналы восприятия. Вся глюкоза в топку идет, и тут уже не до тонких чувств, проприоцепции, эмпатии и так далее.

С.: А когда танец абстрактный — есть возможность заметить работу зеркальных нейронов. Это они отвечают за проприоцепцию — чувство, когда мы смотрим на движущегося человека и наше тело частично разделяет его телесный опыт. Эксперименты показывают, что активнее всего эти нейроны включаются, если наблюдающий имел аналогичный опыт. То есть если я никогда не крутила сальто, то просмотр соревнований

по спортивной гимнастике для меня будет переживанием, аналогичным созерцанию вращающегося спиннера. Если же такой опыт был, и желательно недавно, — все группы мышц, которые сокращаются в процессе исполнения элемента, будут активироваться в моем теле в тот момент, когда я смотрю на спортсмена.

Д.: То, что несет тело исполнителя, все будет схвачено зрителем. Даже если работа о любви и добре, а у исполнителя зажаты ляжки — на выходе у зрителя еще некоторое время будет держаться аналогичное состояние в четырехглавых мышцах бедра. И зритель этого даже не заметит, так как в культуре принято иметь зажатое тело и жаловаться периодически на боль. Видимо, как на свидетельство наличия своего тела.

С.: Недавно вышел клип у ЛСП «Мое тело, которое болит» — очень показательно. Но круто уже, что не душа болит. Мы бессознательно воспринимаем тело телом. Если смотреть на разные танцы — хип-хоп, тверк, балет,



«Айседорино горе» «Факультатив чувственности», 2017. Фотография репетиции танцевальной постановки 7 октября 2017. Фото Маргарита Денисова. Предоставлено авторами.

контемп, аргентинское танго, контактную импровизацию — тело будет чувствовать себя по-разному. А еще тело несет бремя нашего культурного наследия. Вот мы на днях посмотрели на советское тело (хотя заявлено было постсоветское).

Д.: Неуверенное, нервное, сильное. Поверхностное, так как боится идти в глубь движения и все делает как будто, хотя потенциал большой. И я сижу, и переживаю, и нервничаю. Нанси тоже не знал, что делать с телом. «Тело <...> разомкнутость и дискретность». Он так поэтичен, но так же разомкнут, как его тело и сознание. Нанси никак не может с собой соединиться. Для него тело немислимо, не писано, непостижимо. В тексте чувствуется ограниченный телесный опыт философа.

С.: Да, Нанси проблематизирует тело на уровне зуда, возникающего во время чтения его трактата. При этом он остается в ситуации тела, которое покоится перед белым листом бумаги, и созидает мыслеобразы, посвященные Телу.

Было бы классно устроить баттл между Нанси как теоретиком тела и Томасом Ханна как практиком-новатором. Томас Ханна дистанцируется от самого слова Тело и вводит понятие Сомы — набора психофизиологических функций человека.

Д.: «Сомы — осознающая, ощущающая, регулирующая себя и несущая за себя ответственность живая система, это единство физического и ментального. Сомы нестабильна, она постоянно развивается и видоизменяется». Тело — это сложная развивающаяся система, направленная как вовнутрь, так и наружу. Но у нас тело уже две тысячи лет дискриминировано. И какой тут свободный современный, я тебя спрашиваю, а тем более экспериментальный танец?

С.: Уж какой есть!

Д.: Ага, танец «сосуда души моей» или «всего лишь грубой материальной оболочки». Вот представление об атоме не только сложилось в современном мышлении, но уже десять раз поменялось. А отношение к



«Айседорино горе» «Рыцари дизабилити», 2015. Фото Катя Помелова. Предоставлено авторами.

собственному родному телу до сих пор несет бремя христианской морали.

С.: И эта христианская мораль считается на уровне метапослания. Потому что как мы про свое тело думаем, так мы его и чувствуем. А как мы его чувствуем, так его воспринимает зритель.

Д.: Какое метапослание несет танец, исполнитель которого воспринимает свое тело как «сосуд души моей»? Метапослание невербально кодирует определенным образом отношения тела с окружающей средой. Тело воспринимает метапослание. Так, наш любимый балет выстраивает вертикаль и воспеваает иерархию власти, поддерживает бинарные оппозиции. И это его метапослание.

С.: В послевоенной Европе, особенно Германии, балет был в большой опале именно в связи с концепциями *триумфа воли* и *идеала*, которые по понятным причинам были серьезно переосмыслены. Современный танец там получил государственную поддержку в период послевоенного авангарда как вынужденный поиск языка, который бы не ассоциировался со вкусами вождей третьего рейха и не отсылал бы к евгеническим подходам в обучении и композиции.

Д.: А современный танец несет в себе демократические ценности и идеи дзен-буддизма. Он апеллирует к «здесь и сейчас» и субъективному опыту. Часто его метапослание — вернуть зрителя в свое тело. Прекрасный пример из собственного творчества — «Ай-яй-яй перформанс» (2014), однообразный, долгий и сексуальный. Он обращает зрителя к переживанию своего собственного восприятия. Так вот, метапослание современного танца — это реальное действие/движение тела в разных модусах его существования от биологического до гиперреального. И пусть меня не поймут.

С.: Принцип «здесь и сейчас» также отсылает нас к социокультурной функции танца, танца как действующего тела. Чтобы митинг стал заметным, нужно принести свое тело на площадь. Недостаточно поставить «пойду» в Фейсбуке, необходимо физическое присутствие. Остин говорит, что языковые высказывания обладают перформативным потенциалом, но они недействительны, если нет тел, которые регистрируют это высказывание.

Перформативность присуща телу. Тело, действующее в своих интересах, производит неотчужденное действие. Тело познает само себя через танец. Танец — единственная неотчужденная форма искусства, когда он не имеет никаких целей, помимо реализации собственного интереса в движении.

Д.: Невербальность танца дает возможность раскрыть невербальные интересы. Коих, скорее всего, большинство у нас, так как язык — это один из адаптационных механизмов, а большинство интересов или желаний тела лежат во невербальном поле. А абстрактный танец — то движение, которое мы не можем помыслить, расширяет наши возможности и воображение.

С.: Тело-медиум и сома нетривиальны, нерациональны и абсурдны.

Д.: Тело организует связи с окружающей средой через движение, и только через движение может их познавать и проявить. Википедия говорит: «**Медиум** (лат. *medium* «средний»; здесь — «посредник») — чувствительное физическое лицо, которое <...> служит связующим звеном между двумя мирами: материальным и духовным».

С.: Тело — медиум. Аминь.

«Айседорино горе»

Танцевальный кооператив, учрежден в 2012 году Дарьей Плоховой и Александрой Портянниковой, выпускницами Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. В своей исходящей из текущих обстоятельств практике художницы сочетают анализ пространства, обращение к личным историям, элементы непредсказуемости и демонстрацию политического на уровне телесности. Участвовали в фестивалях: *Culturescapes* (Швейцария), *Искусство движения* (Ярославль), *OpenLook* (Санкт-Петербург), *Zdvig* (Киров), *Айседора* (Красноярск), *Игра в классики* и *Перформативное искусство* (Москва) и др. Их произведения были представлены в следующих институциях: ДК ЗИЛ, ЦЕХ, Музей «Гараж», Манеж, фонд V-A-C, Музеон, Боярские палаты, Инновационный культурный центр (Калуга), Ярославский художественный музей (Ярославль). Базируется в Москве.



Анна Имхоф «Фауст», 2017. Джош Джонсон и Эмма Дэниэл. 57-я Венецианская биеннале, Павильон Германии. Фото Надин Фражковски. Предоставлено Павильоном Германии и автором.

Саша Бурханова-Хабадзе

От «эстетики взаимоотношений» к этике индивидуализма: почему мне хотелось плакать на «Фаусте» Анны Имхоф

На «Манифесте» в 2000 году польский художник Павел Альтхамер представил перформанс «Кино». На оживленной площади в центре Лубяны актеры, приглашенные Альтхамером, исполняли роли обычных людей, занятых своими делами. Бездомный. Старик. Маленькая девочка. Влюбленные. Уличный музыкант. Турист с фотоаппаратом. Перформанс длился около получаса; проходил каждый день на протяжении трех недель. В финале каждого дня актеры просто поднимались со своих мест и покидали «сцену». Таким образом, оказываясь в нужное время на площади, прохожий — осознанно или неосознанно — становился зрителем, соавтором и действующим лицом очередной серии частично срежиссированного фильма. Альтхамер не ставил себе целью рассказать чью-то историю или спровоцировать реакцию публики; по сути, речь не шла даже о том, чтобы снять фильм (отсюда и отсутствие инвентаря для съемки), художника, прежде всего, интересовало, как в нюансах работает процесс распознавания реальности и как скажется на человеческом восприятии ее легкая модификация: например, внедрение замаскированной под реальность фикции в естественное течение жизни¹.

Задачей нонспектаклярного искусства, к которому принято относить художественное высказывание Альтхамера, является не прямая критика репрезентации и опосредованного образами «общества спектакля»,

а нечто более тонкое: развенчание несостоятельности мышления бинарными категориями «реальность/фикция», «предмет/изображение», «означающее/означаемое», и в конечном счете — уход от репрезентативности как таковой. Роль художника в этом случае сводилась к переносу внимания зрителя: с предполагаемых смыслов, заложенных в работу, на ее функционирование. При минимальном наборе подсказок зрителю предполагалось разобраться: как устроена работа? какое влияние она оказывает на время и место, в котором размещена? что она изменяет? Однако прежде всего от него требовалось разобраться: о какой работе идет речь? *Где она?* По определению Анатолия Осмоловского, создавшего несколько художественных проектов в этом направлении в России, нонспектаклярное искусство существует «вне зрелищного аспекта изобразительности»: технически его «нельзя увидеть, в нем можно только принять участие»².

Несколькими годами позже хореограф и критик Мартин Спонгберг предложил использовать термин «нематериальный перформанс», чтобы описать набирающий популярность жанр на пересечении иммерсивного театра и перформанса, функционирующий по принципам нонспектаклярности. Нематериальный перформанс не существует как фиксированная постановка: он является, скорее, «кандидатом в перформанс», возможность раскрытия потенциала которого оценивается и тестируется субъектами,

включенными в специфическую среду: в «мир перформанса»³. Среди них — художники, перформансисты, критики, зрители; те, кто уже знаком с его эстетикой, посвящен в культуру, на которую он ссылается, и способен распознать его коды. Для непосвященного потенциал нематериального перформанса так и останется нереализованным, так как «никакое действие не является перформансом по определению»⁴, и, соответственно, вопрос не в том, что есть перформанс (как форма искусства), а скорее — каким образом определенное действие становится перформансом? В какой момент? При каких условиях? А главное — для кого?

«Кино» Альтхамера, как и концептуальный текст Спонгберга, можно расценивать как примеры распространения «реляционной эстетики» — также известной как «эстетика взаимоотношений» и «эстетика взаимодействия»⁵ — на домен искусства перформанса. По определению французского кри-

тика и куратора Николя Буррио, это художественный формат, «теоретическим горизонтом которого служит не столько утверждение автономного и частного символического пространства, сколько сфера человеческих взаимоотношений с ее социальным контекстом»⁶. Эстетика взаимоотношений стремится к устранению границы между зрителем и произведением искусства. В случае с перформансом убирается разделяющая черта между зрителями и актерами-перформансистами — делая, таким образом, практики «исполнительства и зрительства равнозначными и взаимозаменяемыми»⁷. Ничто не является перформансом по умолчанию, однако любое социальное действие или ритуал могут быть в него переформатированы: от распития чашки кофе до сбора милостыни и уличного музыкального выступления, как у Альтхамера. Так, целью искусства взаимоотношений становится не производство объекта или смысла, а установление времен-



Анна Имхоф «Фауст», 2017. Элиза Дуглас. 57-я Венецианская биеннале, Павильон Германии. Фото Надин Фражковски. Предоставлено Павильоном Германии и автором.

ной связи между теми, кто вовлечен в процесс: их взаимодействие, соединение собственного восприятия с опытом другого, сопереживание и развитие эмпатии. Оно функционирует как трансиндивидуальное состояние встречи; своеобразная игра, сближающая людей друг с другом и катализирующая единство различий, связанных между собой в рамках единого целого.

В работах немецкой художницы Анны Имхоф, на первый взгляд, четко угадываются стратегии и инструментарий искусства взаимоотношений. К такому выводу мог прийти зритель четырехчасовой оперы «Фауст», представившей Германию на 57-й Венецианской биеннале, в которой Имхоф смоделировала погружение в кодированную социальную общность поколения миллениалов.

Немецкий павильон Имхоф напоминает нечто среднее между учреждением строгого режима и берлинским ночным клубом. Снаружи слышен лай собак: молодые, сильные доберманы патрулируют помещение. На входе пара андрогинов осуществляет фейсконтроль, ограничивающий скорость человеческого потока. Барьеры из металлической сетки и стекла позволяют видеть пространство насквозь, при этом контролируют движение. Внутри павильона зритель оказывается в массе тел, перемещающихся в разных направлениях и плоскостях. Для создания многоуровневого пространства также использовано стекло: аллюзия на прозрачность присутствующих здесь структур контроля. Лениво и постановочно перформеры перемещаются под прозрачным полом, замирают у стеклянных стен, балансируют на ограждениях, позируют на пьедесталах, скользят пустыми взглядами по пространству и лицам зрителей. Их тела одновременно воспринимаются как скульптуры, рекламирующие сами себя товары и камеры наблюдения, выполненные в человеческий рост. Находиться с ними рядом тревожно, встречаться глазами — некомфортно.

Работе Имхоф свойственен символизм, однако символизм иного порядка, чем тот, который ассоциируется с эстетикой взаимоотношений. Художница не заимствует социальные ситуации у «обыденности»; у так называемого реального мира до его репрезен-

тации посредством цифровых устройств, языка, искусства. Вместо этого «сырьем» у Имхоф становятся образы современной культуры, существующие благодаря продуктивной способности языка медиа не описывать, а *создавать* реальность. Для Имхоф дискурс и процесс медиации оказываются первичны, а какая-то другая «неотмедианная» реальность — например, до и после «Фауста», снаружи немецкого павильона, вне контекста биеннале — невозможна.

Жизненная сила образов, собранных Имхоф, — в инклюзивности, способствующей их усвоению и воспроизведению в разных ситуациях, разными социальными группами, с целью трансляции разных, порой противоречащих одно другому значений. «Фауст» в переводе с немецкого означает «кулак» и одновременно отсылает к классической немецкой легенде, в которой шла речь о продаже человеческой души. Сжатая в кулак рука в разных контекстах оказывается символом сопротивления, агрессии, спортивной тренировки, готовности держать удар, а также жестом солидарности; в работе Имхоф все эти контексты активированы одновременно. Вот еще один пример. Каждая из позиций, которую занимают доберманы в опере, символизирует историческое перераспределение силы между человеческим и нечеловеческим: собака, свободно разгуливающая по павильону, собака в клетке, собака и человек-хозяин, человек и собака-компаньон. В «Фаусте» эти типы отношений сосуществуют без временного разрыва и без взаимоисключения.

Несмотря на то, что Имхоф, в отличие от многих хореографов, отказывается разрабатывать единую систему обозначений действий для своих перформансов, партитура, по которой разворачиваются действия в «Фаусте», все-таки существует. В то же время метод ее написания устраняет всякую возможность отклонения от текста для перформера и вмешательства в ход событий для зрителя — так как сами функции «отклонения» и «вмешательства» изначально внесены в партитуру. Линия повествования у Имхоф не фиксирована: схемы действия перформеров всегда имеют несколько возможных вариантов реализации — в зависи-

мости от интенсивности зрительского внимания в определенный момент и на определенной локации, от образовавшейся дистанции между зрителем и перформером, от рассредоточенности или уплотнения людей в зале и других факторов. Как следствие, «Фауст» работает как опера-фрактал, исполнение которой каждый раз — на протяжении Биеннале — производит новую версию себя.

Коммуникация между Имхоф и ее перформерами осуществляется через смартфоны. По первоначальной задумке использование девайса должно было ограничиться его периферийной функцией: проигрыванием музыки. По словам самой художницы, после того, как в ее работе «Тревога» через динамик телефона были озвучены все основные музыкальные партии — марш, балет, интермедия, увертюра, следующим логичным шагом ей показалось использование устройства по его прямому назначению: «для максимально быстрой коммуникации»⁸, невидимой и бесшовной. Если принять во внимание формат «команд», которые Имхоф транслирует перформерам, — «А сейчас было бы неплохо, если бы вы все что-то сделали!»⁹ — технологическое устройство провоцирует в человеческом теле порыв, импульс, желание отреагировать и по сути работает как часть организма, посылающая сигналы мускулам. Важно отметить, что версия биотехнологического тела, предложенная Имхоф, проблематизирует положение как перформеров, так и зрителей. Она представляет тело современного субъекта как неунифицируемое, рассредоточенное между физическим и виртуальным существованием, реагирующее и отвечающее, но не действующее автономно, одновременно отвергающее контроль и нуждающееся в нем, вписанное в глобальную социальную сеть и сопротивляющееся ее алгоритмам.

Непрекращающаяся борьба между потребностью и отторжением в какой-то момент провоцирует в биотехнологическом теле защитную реакцию от перенапряжения: апатию. Так, соучастие и сопереживание, которым отводится ключевая роль в искусстве взаимоотношений, в «Фаусте» — как и в других постановках Имхоф — замещены отчужденностью, отрешенностью и кажущимся

безразличием к происходящему. Благодаря растянутости оперы во времени, организации пространства полупрозрачными перегородками, упрощающими обзор, однако затрудняющими перемещение, и манерности движений, которая транслировалась от перформеров к зрителям — ленивое переключение внимания стало основным видом активности для обеих групп. Перевод глаз с одного на другое: с экрана телефона — на происходящее вокруг — снова на экран. У перформеров эта операция связывалась с получением сообщений от Имхоф, у зрителей — с загрузкой кадра оперы в Инстаграм. В «Фаусте» два пространства — по ту и эту сторону смартфона — работали сообща, и действия оперы разворачивались одновременно на обоих уровнях. В отличие от профессиональной съемки Надин Фражковски, функционирующей как официальная документация перформанса, фотографии и видео, размещенные зрителями в социальной сети, работают как бесконечные новые сцены, созданные посредством перефокусировки внимания и игрой с фильтрами коррекции цвета. В то же время присутствие и внимание зрителя здесь не расценивается как необходимое условие реализации перформанса. Скорее, оно эквивалентно нажатию кнопок «like» или «share» при прокручивании новостной ленты: действиям, которые создают иллюзию обратной связи и соучастия, однако на деле не дают пользователю-зрителю ни доступа к информации о том, как устроен сам алгоритм работы, ни шанса что-либо в нем изменить.

При явном пренебрежении ролью зрителей с участниками ее перформансов Имхоф поддерживает близкие, дружеские отношения. Их мысли, мнения, персональные качества и реакции для художницы важны не меньше, чем возможности их тел. Те схемы движения, которые мы наблюдаем в «Фаусте», разрабатывались для каждого перформера в отдельности, с учетом его/ее индивидуальности. Как следствие, герои в работах Имхоф оказываются незаменимы: их особая комбинация определяет характер их взаимодействия, из которого рождается перформанс. И если бы по какой-то причине пришлось тренировать новых перформеров, че-



Анна Имхоф «Фауст», 2017. Билли Балтхил и Элиза Дуглас. 57-я Венецианская биеннале, Павильон Германии. Фото Надин Фражковски. Предоставлено Павильоном Германии и автором.

ловеку А пришлось бы научиться вести себя как Элиза Дуглас, перенять ее грацию и ярость; человеку Б — дышать как Мики Махар; человеку В — причинить боль человеку Г, медленно наступив на ее руку, и в это время таращиться на одного из зрителей в толпе, как в импровизации Франциски Агнер с Элизой Дуглас¹⁰.

Сделав акцент на личностях своих героев и их незаменимости, Имхоф ставит себя в положение поразительной уязвимости — однако не в значении позиции жертвы. У Имхоф она означает способность открываться и доверять себя другому, на всех уровнях и без цели. Именно такого чистого самовыражения и самоотдачи, за которым не стоит стремление донести какое-либо сообщение или смысл, требует художница от своих перформеров. Showing nothing, как определяет подобную поведенческую стратегию Гельмут Дракслер¹¹, подразумевает nothing but oneself: потому как попытка по-

казать что-либо иное помимо порывов собственного тела неумолимо скатится в оперирование доступными медиаобразами и стереотипами, в уход от себя и самообман. Так, когда мы пытаемся классифицировать перформеров Имхоф как единую социальную общность — например, «завсегда-ти клуба Бергхайн», «поколение миллениалов», «постгендерная молодежь», «секта», «зомби», «люди-машины», «спорт-готы» — мы терпим поражение и упускаем суть происходящего в «Фаусте». Здесь, в действиях каждого из героев, одновременно реализуются потенциалы различных общностей, к которым они одинаково не принадлежат — равно как они не принадлежат ни себе, ни друг другу. Вместо этого они становятся собственностью закольцованного момента — четырех часов на протяжении нескольких недель, за которые они реализуют себя снова и снова, без кульминации. Самим перформерам для этого не нужно заранее

продумывать и согласовывать действия между собой; вместо этого — быть уязвимыми в присутствии друг друга: открываться действиям другого и позволять себе отвечать на них мгновенными реакциями. «Мы — группа людей, которые вместе способны оказать влияние на Имхоф. В конечном счете [наш перформанс] становится манифестацией нашего одновременно общего и индивидуального стремления придать произведению жизнь», — комментирует перформер Балтхил принципы, на которых держится «Фауст»¹². «Придание жизни», к слову, здесь стоит понимать буквально: не как отыгрыш роли в постановке, а как ее подпитка собственным существованием.

По Дракслеру, для достижения максимального эффекта стратегия самодемонстрации должна быть реализована коллективно — и здесь нельзя не отметить решение Имхоф использовать формат оперы, выполняющий это условие и отвечающий позиции перформеров, которую описал Балтхил. Вокальные партии, каждая из которых создана для единственного исполнителя, начинают звучать рассредоточенно, из разных концов немецкого павильона. В определенный момент люди и голоса сходятся в общем зале, однако не в формате хорового пения. Становится очевидно, что предложенный исполнителям текст и ритм составлен не для их синхронизации, а как провокация, которая



Анна Имхоф «Фауст», 2017. Элиза Дуглас, Ли Велш и Билли Балтхил. 57-я Венецианская биеннале, Павильон Германии. Фото Надин Фражковски. Предоставлено Павильоном Германии и автором.

будет интерпретирована каждым по-своему и вызовет уникальную реакцию: *showing nothing but oneself*.

Когда такой акт абсолютного разоблачения производится коллективно, открывается возможность соединения не с другими, а в первую очередь с самим собой. Пока мы наблюдаем за героями Имхоф, мы не испытываем к ним эмпатии, однако ощущаем эффект терапии. Элиза Дуглас лежит под стеклянной сценой, под ногами у всех, монотонно выводя свою партию, уставившись в потолок — и на глаза наворачиваются слезы: слезы жалости к себе. В присутствии индивидуальных историй, когда воздух наполнен чужими слабостями и страхами, формируется связь со своими собственными. В конечном счете, создав «Фауста», Имхоф смоделировала для нас формат межличностных отношений, который помогает установить эту связь — тогда как реализуемая здесь этика индивидуализма становится пронзительной альтернативой эстетике взаимоотношений.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Экспликация к произведению «Фильм», или «Движущаяся картина» Павла Альтхамера на сайте Манифесты 3, 2000, доступно по http://m3.manifesta.org/a_pawe.html. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 31 августа 2017.

² Осмоловский А., группа *Escape, et al.* Информационный банкет-перформанс. Письма критикам, 2002, доступно по <http://www.escapeprogram.ru/russian/gallery/g13/>.

³ Spångberg M. *Immaterial Performance // Performance Research* vol. 11, no 3 (2006). P. 68.

⁴ Там же.

⁵ В оригинальном названии книги Николя Буррио используется словосочетание «*esthétique relationnelle*» (1998), которое в разных изданиях было переведено на русский язык как «эстетика взаимодействия» (*Художественный журнал*, 1999), «эстетика взаимоотношений» (*Коммерсантъ.ru*, 2005; *Artguide*, 2015) и «реляционная эстетика» (Ад Маргинем, 2016). В данном тексте будет использоваться перевод «эстетика взаимоотношений» как наиболее корректный с точки зрения автора статьи.

⁶ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2016. С. 15.

⁷ Spångberg M. *Immaterial Performance*.

⁸ Pfeffer S. Interview with Anne Imhof // *Kaleidoskope* 29 (Spring 2017).

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Draxler H. *Showing nothing. The Ethics of Institutional Critique* // Лекция в Барселонском музее современного искусства 8 июня 2016.

¹² Polera J. Anne Imhof's «Faust» at Venice Biennale // *DANSK Magazine* (Summer 2017).

Саша Бурханова-Хабазе

Родилась в 1989 году в Жагани, Польша.

Независимый куратор, аспирант Университета имени святого Мартина, Лондон.

Ее кураторские проекты выставлялись в Лондоне (176 Gallery, Hanmi Gallery, Display, GRAD), Цюрихе (Манифеста 11) и Москве (Российская академия искусств, ГЦСИ, Рабочий и колхозница, галерея OSNOVA). Живет в Лондоне.



Материал иллюстрирован кадрами видео из работы Кирилла Савченкова «Музей скейтбординга», 2015.

Кирилл Савченков

Waves and graves

(событие в трех действиях)

Действующие лица: воск и камень.

Участники: гранит, скейтборд, мрамор, ветер, солнце, гравитационные волны, кость, металл, мышление.

Место: мемориал погибшим.

Время: период теплого ветра и солнца, светящего в полдень, как на закате дня.

Действие 1

Камень повстречался с бежевым воском. Солнце уже полностью село, окрасив горизонт в алый цвет. Мраморные формы погружаются в прохладу сумерек не очень теплого, но солнечного дня.

Камень: Гибридное состояние, потому что у тебя есть посредник, инструмент. Только через него тело раскрывает суперархитектуру вещей, уже находившихся в пространстве. И я понимаю, что даже для людей, которые катаются дольше, чем я, а я катаюсь всего три месяца, это, наверное, лучше ощущается, потому что какое-то более близкое взаимодействие происходит. Но все равно доска... плюс покрытие, особенно в Москве. И третий еще фактор — это ветер.

Воск: Почему ветер?

Камень: Потому что он сдувает (смеется). Возможно, это только у меня. Он ирризирует.

Воск: Такое бывает с погодой. Дождь, свет, ветер... экосистема. И с ветром есть такая история. Он помогает или мешает движению, как покрытие. Когда кто-то делает трюки или просто едет, зачастую это связано центростремительными силами в самом инструменте, естественно, когда ты его закручиваешь или что-то с ним делаешь — то фактор ветра становится очень важным.

Камень: Он отлетает просто.

Воск: Да, в Парке Победы... это же холм. Там большая ветреность бывает, и, более того, сама архитектура создает ветреные мешки и тихие лакуны безветрия. Катающиеся стекаются в них. Архитектура изменяет в плохую погоду положение людей и влияет на их манипуляции со скейтбордом.

Камень: А я меньше с архитектурой связана. Знаешь, кто-то сказал, что главное в ней не камень, а пространство и пустота. У меня практика связана скорее именно с этим и ландшафтом. Самое опасное — это неудачное падение просто на горке, на холме, где скорость может быть под сто километров в час. Либо это протяженная набережная, по которой можно долго и достаточно медитативно ехать. Наверно, да, разные элементы среды задают разную практику. Если сравнивать скейтборд и лонгборд. Первый — это активное чтение пространства телом, влияет ритм и синтаксис препятствий, материалов и поверхностей. Второй — гравитация, сцепление с поверхностью, в которой физика и влияние небесных тел. Доска для этого не приспособлена, не приспособлена и я. Но мне очень нравится этот момент зависимости от среды и легкого изменения чувственности. И, наверное... мышление, потому что для простого движения вперед надо задействовать гораздо больше частей тела, и влияет на это большое количество элементов окружающей среды. Мышление немного меняет локализацию. И ты уже мыслишь всем телом. Движешься определенным образом, и происходит это частично в пространстве возможностей и отношений вещей (вспомни поверхность, парапеты, перила, газон и тому по-

добное, их вещности). То, как ты поймешь (интерпретируешь) парапет, меняет его, расширяет его как вещь, выводит на другой уровень. Ты нарекаешь его новым именем.

Воск: Получается столкновение с гравитацией, волновой стихией. Появляется особый род танца гравитационных волн, людей, вещей, мышления и интерпретации.

Камень: Ну да, и тебе надо ее как-то... причем важно, что не покорить! Потому что, если ты начнешь ее покорять, то просто упадешь, оступившись. Надо выстроить особые отношения.

Воск: ...С видимым и невидимым, со стихией поверхностей объектов, гравитацией — ее волнами... которые определяют тектонику, землю и экосистему.

Камень: Да... они посредники энтропии. Вот покрытие, например. Мрамор, гранит и асфальт при разной температуре и том или ином типе дождя ведут себя по-разному, и ты начинаешь понимать это всем телом. Отношения зависят от миллиона факторов. Оптика меняется, но для процесса самое важное, сколько в нем участников. Это так похоже на новости жизни. И ты становишься гораздо меньше хозяином себе и своему движению. И есть предположение, что во многом это соотносится с искусством: когда художник передоверяет и структурирует определенные процессы, создает организованную случайность, границы контроля которой плавают. Но вот это передоверие какого-то финального решения очень сильно сближает два типа практики, что можно наблюдать у человека по имени Роберт Смитсон.

Воск: Описательная система случайностей.

Камень: Мне кажется, не ты ее создаешь. Ты в нее включаешься, это важно.

Действие 2

Парафин блестит на полированном граните мемориала. Ветер звучит в застенчивых кронах деревьев парка.

Воск: И вот мы здесь.

Был свечой из храма, ею натерли грань на монументе холокосту — люди разных полов поднимаются из земли, воскресают друг за другом.

Камень: Как там говорят — пошли кататься на холокост?

Воск: Два типа памяти встречаются в борьбе между собой. Телесная память прыжка веры с парапета и память о свидетелях Дахау. Слишком много для человека.

Камень: Обнаруживает себя скрытый навык менять оптику взгляда на видимое и невидимое, противоречивые отношения между пространством и памятью. Или оптика телесного чтения вещей? И через это ты как бы воспринимаешь пространство: «Ага, здесь кататься можно». Есть это ощущение, как в видеоиграх, когда ты открываешь территорию постепенно и пошагово рассказываешь скрытые сюжетные линии и нарративы.

Воск: В скейтбординге есть вероятность того, что место присваивается через трюки. На лонгборде ты чаще всего проезжаешь какие-то места. И единственный способ присвоить это место себе — это взгляд. В случае скейтбординга своим присутствием ты обнаруживаешь некую потенциально открытую для кодирования среду. Можно по-своему обозначить в ней центр и периферию.

Камень: Ну да, дополнительный режим существования места. Я интересный момент наблюдала. В какой-то момент на памятнике Бродскому появилась новая тусовка скейтеров. Ее не было прошлым летом. И сразу памятник приобрел дополнительные функции. Потому что на нем стало можно делать трюки, прыгать. Я и асфальт со своей длинной доской даже немного завидовали этим практикам переназначивания, потому что я так делать не могу. Но лонгборд — это, скорее, подстраивание под характеристики пространственной ситуации, но, с другой стороны, в случае даунхилла — это может быть переназначиванием. Когда ты в горах мчишься вниз по серпантину на доске — это невероятно красиво и абсолютно невозможно в московских и подмосковных условиях.

Воск: В этом плане спуск с горы намного более опасная вещь.

Камень: Ну, естественно.

Воск: Люди нередко гибнут на таких спусках.

Камень: Кошмар какой.

Воск: Большая скорость, машина, сильный вираж — и ты просто вылетаешь и раз-

бываешься. Вот это такой момент, например, в сноуборде регулярно гибнут из-за скоростей, амплитуд и лавин. А лонгборд...

Камень: Ну, это же почти как театр такой немножко.

Воск: Да. И более того, он постоянно документируется.

Камень: Да, я очень люблю это дело. Это как балет, или театр, или современный танец.

Воск: И тут нет правильного исполнения. Возможно, человек становится известен, а его движение копируемым. Его узнают и на него смотрят не из-за того, что оно какое-то правильное. А скорее, из-за того, что оно неправильное и определено человеческим телом. Тем, например, как расслаблены руки, или положением колен. И человек, когда тренируется, чувствует всю эту пластику в себе. И он пытается ее как бы отшлифовать до состояния, когда она становится очень специфичной.

Камень: Интересно. Ну, то есть как в искусстве распознается...

Воск: Поэтика! Потому что это продолжается даже не через то, что ты делаешь,

а пластику движения. Ты начинаешь выбирать препятствия, которые эту пластику дополняют, одеваться определенным образом, создавать себе образ под ритм пространства и наоборот.

Камень: Конструирование идентичности.

Воск: И тут важна медийная пластичность фиксации событий. Пластика изображения: 16 мм, VHS, HD или это только фотографии (единичные или серийные раскадровки).

Камень: Это все очень хорошо коммерциализируется. Ну, конечно, в первую очередь это связано с обменом образами, с производством образов, с вселенной технических образов и их экономикой. А во-вторых — с коммерцией, потому что некоторые скейтеры становятся представителями брендов, профессионалами. Это очень важный момент профессионализации и, соответственно, коммерциализации. Чтобы оставлять эту практику не политической, а чтобы у нее было некая потенциальность. Мне кажется важно, чтобы она была в каком-то смысле собственной. Чтобы имела отношение только к тебе и не соотносилась с коммерческими системами. В этом есть опреде-





ленное сходство с одним из вариантов оптики на искусство, которая как раз таки про экологию. Про то, какие системы ты задействуешь и в какие системыходишь. Еще один момент, когда ты говорил про экологию... Мне кажется, в эти отношения со средой так или иначе обязательно включен разрыв. Где разрыв — это понятно, падение. И ты должен принять эту вероятность разрыва, и в общем, как-то с этим примириться. Осознать, что это не катастрофа, не что-то ужасное, а просто одна из значимых частей твоей практики. И можно сразу же подумать про важность ошибки в искусстве, важность разрыва, неудачи, провала.

Воск: Да, а раньше, можно сказать, это было предпринимательство и малый бизнес.

Камень: На самом деле, знаешь, что мне это напоминает? (Смеется.) Историю искусства в России. Начиная от галерей девяностых. Это был не очень крупный бизнес, скорее, даже надежда на бизнес и культуртрегерство. Сейчас мы наблюдаем немножко иную ситуацию, когда некая крупная институция — не будем показывать пальцем (смеется) — работает как большая корпорация. И встраивает или не встраивает художника (или художник продолжает существовать сам по себе) в некий процесс, уже имеющий

отношение к культурной индустрии как минимум.

Воск: И здесь возникает какое-то очень специфическое отношение между большими бюджетами, маленькой субкультурой, большими и очень дорогими соревнованиями. Вырисовывается отличающая скейтборд от других видов активностей характеристика — помимо субкультуры он является индустрией, которая близка к большому спорту. Но я бы хотел вернуться к моменту, когда ты сказала про разрыв. Поскольку разрыв подразумевает ошибку, и контроль ошибки может перетекать в категорию эстетическую, когда человек специально неправильно что-то делает. И из этого выстраивает свою... так скажем, поэтику. Когда у него очень широкая доска, или она устаревшей формы, или он все трюки делает рваными движениями.

Камень: Ну, ведь все, о чем ты говоришь... он же не падает и не разбивается в кровь на камеру.

Воск: Тут и возникает этот момент, при котором ошибки зачастую приводят к падению, но он их контролирует, и в результате появляется не то чтобы искусственная, но смоделированная опасность. То есть он делает трюк таким образом, что вероятность ошибиться у него возрастает.

Камень: Но я знаю, что в видео специально монтируют моменты, где люди всячески бьются. «Да, ребята, мы тоже падаем, нам тоже бывает очень больно». И это становится неотъемлемым элементом для видеофильмов.

Воск: Да, а вот тут как раз, именно в формате падения, открывается иная характеристика, связанная с тем, что само падение как ошибка имеет не только символическую или функциональную роль, но и эстетическую. То есть пластика падения берется во внимание. Через падения видео, как медийный продукт, переводится в другой регистр, когда помимо выполнения трюков появляются все эти моменты падения, столкновения с полицией с бездомными... это все одна какая-то область.

Камень: Мне кажется, нынешняя практика очень редко подразумевает какие-то столкновения с полицией. Потому что постепенно катание на доске становится такой очень разрешенной практикой.

Воск: Не всегда, до сих пор полиция может арестовать за катание в ненадлежащем месте, или когда ты нарушаешь режим пространства. Все зависит от законодательства. В модернистские здания административных органов власти пробираются обычно ночью, нелегально, минуя посты охраны, камеры наблю-

дения и тому подобное. Плюс в Америке и Европе есть публичные места, где это просто запрещено официально. Но ты все равно это делаешь, поскольку место может быть очень специальным не только по архитектуре, но и по истории. Вот это нарушение режима пространства города, где устаканился определенный режим мобильности движения, приводит к конфликтам с полицией, жителями, охраной, если это торговый центр...

Действие 3

На солнце произошла самая большая вспышка за всю его жизнь.

Камень: Это на самом деле интересно. Но в моей ситуации просто катания, наверное, маловероятно. Но есть другой момент опасности просто катания вечером. Если ты вечером выходишь, ты как бы квір, ты странный, на какой-то странной штуке едешь, а если ты девушка, это добавляет тебе этой квірности и уязвимости для персонажей, которые могут свистнуть тебе вслед, как-то попытаться навязчиво с тобой познакомиться.

Воск: Да и со скейтбордистами то же самое. Когда эта странность, неопределенность твоей идентичности... пример — День десантника. Какая-то молодежь тут шумит,





катается, еще и на памятнике. Давай разберемся, кто тут неправ, кто не читит память о войне.

Камень: Я думаю, постепенно эта практика нормализуется. Потому что очень много сейчас людей катается. Я видела очень маленьких детей, которые едут быстрее взрослых. Это было малопривлекательно для самооценки.

Воск: Вот знаешь, все-таки очень важно, что лежит за этим: контакт с болью, страхом, агрессией, разочарованием... помимо того, что в прямом смысле может за этим лежать — контакт с вещами. Когда ты встраиваешься в экосистему вещей. И более того, открываешь их новые измерения. А иногда ты просто со сломанными вещами сталкиваешься. Сломанная лавка, поваленный фонарный столб, или поднятая крышка люка, или вспученный асфальт.

Камень: Вспученный асфальт, который становится как волна, если по нему проехать. А еще со шлагбаумом бывают трюки, когда доска под шлагбаумом проезжает, а скейтер перепрыгивает его и приземляется снова на доску. То есть в принципе это как

раз та самая практика переозначивания, которая часто используется и в художественных практиках.

Воск: Если рассматривать это количество условных вещей, которые организуются по тем или иным причинам в условном пространстве, например, на стройке. Когда есть пустоты в структурах или материал, который ты можешь апроприировать и выстроить из него что-то иное. Ты можешь сталкиваться с какими-то рунированными стройками и контактировать с ними на каком-то уже специфическом регистре. Они уплотняются, и город становится для тебя пространством таких уплотнений.

Камень: На самом деле, я подумала, что все эти практики схожи с ситуационистским дрейфом.

Воск: Да, безусловно.

Камень: То есть даже техники наблюдения, техники переозначивания частей города. В принципе, нам ситуационисты все рассказали и без досок. Возможно, без нашей досочной гибридности дрейф для условно современного человека, который существует в некоем медийном состоянии без дополнительного объекта, — он даже невозможен. Потому что, чтобы перейти в другой режим, нужен девайс или даже не девайс, а взаимодействие с вещью, которая создает из тебя такое странное существо на колесах.

Воск: Да, я бы сказал, что это суперпозиция. Потому что она организуется за счет тела, инструмента и, собственно говоря, объекта. Это может быть форма, поверхность, гравитация плюс поверхность. Если брать буквально, то вот дорога или вот грань, вот ступень или фасад здания. У тебя инструмент, если положишь его или кинешь — ничего не произойдет. Но именно с появлением тела, с помощью центростремительных сил, скорости, движения оно создает суперпозицию, которая становится суперархитектурной. Когда функционал инструмента, скрытый потенциал этого объекта (сломанной вещи и тела)... даже здесь не только физическое играет роль, но и ментальное, когнитивное...

Камень: То есть дело в том, как все эти факторы создают ситуацию.

Воск: Да, и появляется суперпозиция.

Камень: Гибрид. Какие-то стимпанковые штуки, когда к человеку прикручивается нечто дополнительное или колесо.

Воск: Тут, кстати, интересный момент. Скейтборд не является протезом. Это именно что инструмент-посредник.

Камень: Ну да, ты всегда такой фифти-фифти. Ты всегда можешь с доски прыгнуть и стать просто человеком с каким-то предметом и перейти строящуюся набережную. Ты непонятно кто или непонятно что, когда ты не занимаешь позицию ни пешехода, ни машины, ни велосипеда.

Воск: И здесь как раз вот эта пограничность мне кажется наиболее ценной. Она достигается вроде бы этим привычным инструментарием, привычным сопоставлением, но эта пограничность является очень интересной, привлекающей внимание. Убрав скейтборд, имена объектов, а оставив эти элементы системы, их взаимоотношения, их ген, код существования.

Камень: Я сейчас подумала, что позиция, в которой оказываются и художник, и критик в России — это тоже вечное такое же состояние... непонятно чего. То есть ты все время...

Воск: И не тут и не там.

Камень: Да. Все время находишься в подвешенном состоянии между какими-то положениями.

Текст основан на записи разговора между художником Кириллом Савченковым и критиком Александрой Шестаковой для Phantom Intelligence Podcast, созданного в рамках деятельности организации Horizon Community.

Кирилл Савченков

Родился в 1987 году в Москве.

Художник, преподаватель школы Родченко.

Живет в Москве.

Александра Шестакова

Родилась в 1993 году в Москве.

Художественный критик. Постоянный автор портала aroundart.org. Публиковалась в «ХЖ», «Коммерсантъ», Colta.ru и других изданиях.

Живет в Москве.

Horizon Community

Синтетическая организация, занимающаяся созданием гибридных тактик и знания для существования в противоречивом мире.

Основана путешественником во времени Джоном Титором.





Спектакль «89–93 (Сквоты)», «Театр.doc» в Трехпрудном переулке, 7 мая 2011. Фото Полина Королева.

Ильмира Болотян

Театральные художественные жесты

Экспериментальный театр сегодня — это, прежде всего, театральные художественные жесты. Жест — любое действие за рамками культурно санкционированного — направлен на перестройку устоявшегося поведения ради создания новых социальных и эстетических восприятий. Жест в театре — это отказ от создания «произведения» в пользу события. Это не только эстетический, но и этический сдвиг, так как в свой радиус он вовлекает Другого, до конца непредсказуемого. В представлении в качестве Другого фигурирует зритель. Активное участие публики (в противовес наблюдению) становится частью спектакля, без него спектакль не будет полноценным¹. Те, кто раньше воспринимались как «зрители», теперь — соавторы или участники. Подобные практики обсуждаются в марксистских терминах как проект по преодолению отчуждения, в котором нет места разделению труда. В своей статье я предпринимаю попытку анализа — каким образом художественные жесты работают в театральных рамках? И прослеживаю это на примере «Театра.doc» и спектаклей Всеволода Лисовского, весьма настойчивого и последовательного в своих экспериментаторских интенциях. Я рассматриваю их через призму теории постдраматического театра и одновременно — через использование в них широко понимаемого реди-мейда.

Вербатим и реди-мейд

«Театр.doc» возник в 2002 году и провозгласил, что главным отныне считается драматург, а текст — императив постановки. Основатели шли за лондонским «Ройал-Кортом» и за манифестом «Догмы-95» Ларса фон Триера и Томаса Винтерберга. В манифесте

«Театра.doc» 2003 года исключались декорации, пандусы, помосты, колонны и лестницы, музыка, танец и/или пластическая миниатюра как средства режиссерской выразительности, а также в целом — режиссерские «метафоры»². Основным способом создания драматического текста стала техника вербатим, а актерским и постановочным ориентиром — «ноль-позиция»³.

Реди-мейдность текстов и «ноль-позиция» задавали новые способы актерского существования: актер должен был не играть, а воспроизводить социальный образ информанта, в чем ему помогало дословное повторение записанной на диктофон речи персонажа: со всеми паузами, оговорками и интонациями.

Несмотря на новаторство, «Театр.doc» оставался в рамках театральных конвенций: удвоение субъекта (персонаж/актер), проекция состояний и образов в пространство, опосредованное отображение событий, в том числе политических, часто эстетическое и этическое, а не прямое вмешательство в действительность. Тем не менее, в его программе появились вещи, которые ожидаешь увидеть, скорее, в музее, чем в традиционном black box. Одним из первых таких экспериментов стал «Солдат» по пьесе Павла Пряжко (2011, режиссер Дмитрий Волкострелов), который признали самым коротким спектаклем российского театра (около пяти минут). Пряжко написал пьесу всего из двух фраз. Для «Театра.doc», сконцентрированного на производстве документальных текстов, такая редукция была революционной, однако театральный формат представления пьесы был полностью сохранен.

Дальнейшие эксперименты в этой области связаны с Всеволодом Лисовским, в прошлом

обитателем «Галереи в Трехпрудном переулке», телевизионным продюсером, а с 2011 года режиссером, или как он сам себя называет, «комиссаром» «Театра.doc». Уже дебют Лисовского, спектакль «89–93 (Сквоты)» (2011, совместно с Иваном Лебедевым, Наной Гринштейн и Юлией Овчинниковой, режиссер — Руслан Маликов), хотя и основывался на документальном материале и интервью с художниками «Галереи в Трехпрудном переулке», имел в себе элементы реинактмента: актеры воспроизводили на сцене перформансы художников.

Пьеса представляла собой монтаж интервью с обитателями сквота, специально дписанных частей, фотодокументации. Воссоздавая атмосферу Трехпрудного, авторы объединили в одно действо несколько перформансов: «Море водки» (1991) Павла Аксенова, Валерия Кошлякова, Константина Реунова, Авдея Тер-Оганьяна (на столе — пластиковые стаканы, актеры разливали водку и раздавали всем желающим), «В сторону объекта» (1992) Авдея Тер-Оганьяна, «Рецептура. Звуки супа. Тело

супа» (1992) Марии Чуйковой. На этом материале стало ясно, как сложно согласуются эти два вида исполнения — актера и перформера⁴. Лишенные контекста перформансы выглядели не реинактментами, а интерактивными актерскими номерами. Если пьяный Тер-Оганьян на полу галереи воспринимался именно как объект выставки, или, как описывает этот перформанс Андрей Ковалев, зрители видели «поступок художника, прикинувшегося “Сушилкой для бутылок”...»⁵, то лежащий на полу «Театра.doc» актер воспринимался именно как актер, изображающий пьяного персонажа. По всей видимости, эта неудача побудила создателей искать иные формы.

В двух следующих проектах Лисовский отказался от участия актеров, обратившись к человеческому реди-мейду. В 2012 году он совместно с Наной Гринштейн, Русланом Маликовым и Анастасией Патлай осуществил постановку «Акын-оперы» с участием памирских таджиков-гастарбайтеров. Все трое имели не только актерское образование, которое позволило им выступить на сцене, но и опыт слож-



Спектакль «89–93 (Сквоты)», «Театр.doc» в Трехпрудном переулке, 7 мая 2011. Фото Полина Королева.

ного выживания и труда, сделавший их носителями остросоциального документального материала. Помимо рассказов личных историй о своем новом житии-бытии в России, герои спектакля пели песни на родном языке и играли на национальных инструментах.

В новой версии «Акын-оперы» Лисовский объявил участникам, что у каждого будет свой проект, а его роль в нем — только помогать. Так получился «Шпатель»: один из мигрантов, каракалпакский танцор, представил одноактный спектакль о жизни иммигранта, который называли «мигрант-балетом», «свидетельским балетом» и который можно было бы отнести к партиципаторной практике, где люди определенных профессий и статуса становятся основным средством и материалом.

В «Пире» (2015) Лисовский обратился не только к непрофессионалам, но и к исключеннейшим из исключенных — бездомным. По его приглашению они приходили репетировать «Пир» Платона⁶. Однако «комиссар» столкнулся с препятствиями: низкой мотивацией и смертностью участников. В итоге Лисовский поставил «Пир» с актерами, а бездомных пригласил в качестве зрителей. Так репертуар пополнился еще одним спектаклем, где классический текст воспринимался как вербатим.

И «89–93 (Сквоты)», и «Акын-опера», и «Пир», хотя и обращаются к художественным жестам, однако пока не создают их. Воспроизведение перформансов на сцене актерами не было убедительным, а повторяемость историй мигрантов из раза в раз лишала их того аффекта, который возникает у партиципаторных проектов в институциях современного искусства. Однако в театре, в отличие от большинства партиципаторных проектов, делаемых художниками, исполнитель/свидетель становится видимым и наделяется правом высказывания/свидетельства. Он может получить осязаемые бонусы: гонорар; премии, публикации с указанием реального имени и тому подобного. Всегда остается вопрос об эксплуатации социально незащищенных людей, однако в этом случае он снимается тем, что в «Акын-опере» участники — в прошлом профессиональные исполнители, и этот проект — единственное место, где они могут вернуться к своей изначальной профессии, а «Пир» выявил сложности вовлечения такой маргинальной группы, как бездомные, в длительный творческий процесс, включающий



Спектакль «89–93 (Сквоты)», «Театр.doc» в Трехпрудном переулке, 7 мая 2011. Фото Полина Королева.

в себя репетиции и собственно публичное выступление.

Алеаторика и дрейф

«Четыре голоса в истории» (инициаторы проекта — Павел Митенко и Игорь Чубаров), осуществленные Лисовским совместно со мной на фестивале МедиаУдар 2014 года, положили начало его алеаторическим проектам. Участники Илья Будрайтскис, Павел Митенко, Наталья Смолянская, Игорь Чубаров отобрали тексты Мишель Бернштейн, Максима Горького, Анатолия Осмоловского и Андрея Платонова. Постановщики выбрали для представления этих авторов форму, в которой содержательная сложность снималась узнаванием стилистики и тематики. Фрагменты были перемешаны и вынимались по очереди. Таким случайным образом создавался монтаж разных позиций,



Спектакль «89–93 (Сквоты)», «Театр.doc» в Трехпрудном переулке, 7 мая 2011. Фото Полина Королева.

а зрители на выданных им анкетах отмечали, где чей текст.

Дальнейшую реализацию прием получил в «спектакле-променаде» «Неявные воздействия» (2016). Действие, во время которого зрителей водят нетипичными маршрутами, происходит в разных городских локациях — станции метро, кафе, общественные уборные, частные квартиры, торговые центры. Содержание представления зависит от участников, которыми становятся и зрители: им выдают специальные фишки — в зависимости от того, что там изображено, актер произносит тот или иной текст и совершает действия.

Формат «путешествия», известный и в театре, и в искусстве, зачастую сводится к тому, что нет деления на сцену и зал, а зрители могут свободно передвигаться. Как одного из прототипов «Неявных воздействий» важно упомянуть акцию «Вся Москва» (1992, А. Горматюк, В. Дубосарский, А. Тер-Оганьян, А. Харченко): пришедших на открытие посадили в автобус и увезли на экскурсию. После посещения до-

стопримечательностей все вернулись на пересечение Трехпрудного и Южинского переулков, что значило, что галерея, от которой стартовали, также находится в историческом месте.

Спонтанный, непредсказуемый формат, постоянно меняющиеся места проведения не позволяют точно описать происходящее в «Неявных воздействиях». Я присутствовала на показе на Триеннале российского современного искусства в Музее «Гараж». Путешествие началось в здании музея, задействовав в качестве сценической площадки и общедоступные, и подсобные помещения. Как только группа вышла из «Гаража», она немедленно попала под наблюдение охранников парка Горького. Охранников смущало не только то, что актеры взбирались на строения и скандировали, но и сложность идентификации происходящего. Текст не содержал в себе лозунгов, но отголоски отрывков классических и современных пьес или просто поток сознания настораживали. Началось преследование, которое скоро

приняло комический характер. Таким образом, охранники стали непосредственными участниками спектакля — влияли на маршрут, действия актеров и реакцию публики.

«Неявные воздействия» упоминают как вариацию ситуационистского дрейфа. Несмотря на параллели, имеет смысл делать акцент не столько на дрейфе, сколько на высокой доле спонтанности в действии и текстовой ткани спектакля: основным приемом здесь становится автоговорение, когда актер следует за своим потоком сознания. В то же время «Неявные воздействия» можно определить и как сайт-специфическое произведение: действие происходит в разных частях города, с обязательным взаимодействием актеров с различными постройками, часто с риском для их жизни.

Подобные проекты вызывают аналогию с алеаторикой в современной музыке, где принцип случайности становится главным формирующим началом. Элемент случайности возникает с помощью «жребия» (фишки случайно попадают в руки актеров, зритель не знает их значения и не может предугадать, на что по-

влияет в представлении — но зато увидит, как это будет осуществлено). Стабильная запись происходящего может появиться только после представления, как это нередко происходило с документальными и свидетельскими текстами «Театра.doc», однако вряд ли может быть реконструирована в полном объеме. Как в музыке алеаторика снимает с композитора ответственность за произведение, перекладывая ее на исполнителей, вольных по-своему реализовать намеченную схему, так и в театре алеаторика снимает ответственность с режиссера, роль которого сводится к сбору команды, организации, придумыванию названия, утверждению маршрута и участию в представлении, иногда в актерском качестве (в «Неявных воздействиях» Лисовский носит флаг с изображением муравьеда — на него ориентируются отставшие зрители). Случайность здесь не просто интегрирована в произведение, она и есть само произведение, в котором актеры, зрители и иногда случайные зрители (например, охранники в приведенном выше примере) становятся соавторами произведения⁷.



Спектакль «Акын-опера», «Театр.doc» в Трехпрудном переулке, 2012. Фото Полина Королева.

Молчание, скука и ничего

В «Молчании на заданную тему» (2016) обычно есть тема: например, «Что делать?» или «Кто и как должен (и должен ли) понижать количество энтропии в нашем мире?» Озвучиваются правила, суть которых — по возможности не пользоваться гаджетами и не вступать в физический контакт с актером/актрисой. Далее актер и зрители молчат в течение часа. Предполагается, что они коллективно думают на заданную тему.

Здесь напрашивается аналогия с перформансами, где актер/актеры представляют собой живые скульптуры, однако в театре важнее другое: редуцирование событий и действий актерского существования до минимума. Создатели спектакля говорят о так называемой «тактике крокодила»: это животное может довольно долго лежать неподвижно и, если за ним наблюдать, тот момент, когда крокодил моргнул, можно считать событием. Переосмысляется здесь и такой прием, как сценическое молчание. Из просто равноправного элемента представления оно становится основным его содержанием: здесь молчание — зримо явленный голый театральный

прием, настолько зримый, что легко рискует быстро стать скучным (в другом проекте Лисовский еще выведет на первый план состояние скуки, о чем речь пойдет ниже). Когда вопросы и темы в спектакле начали записывать, у зрителей появилась возможность временно меняться ролями с актерами — они выходили на сцену и писали свои мысли на заданную тему, иногда знакомились друг с другом с помощью записей, создавали свой спонтанный спектакль⁸.

Такие представления все еще относятся к театральным, потому что конфликт в них возникает между ожиданиями, связанными с театром, и тем, что видят по факту. Однако такой театр близок к перформансу, так как создаются специфические условия взаимодействия. Отказ создателей и участников контролировать ситуацию и предоставление публике возможности действия, в том числе на сцене, позволяют аудитории чувствовать себя не пассивными наблюдателями, поведение которых не влияет на представление, но разделять ответственность за происходящее, а в этом случае актер оказывается в ситуации, сравнимой с положением перформера.



Спектакль «Вакханки», «Театр.doc» в Малом Казенном переулке, октябрь 2016. Фото Александр Лепешкин.



Спектакль «Вакханки», «Театр.doc» в Малом Казенном переулке, октябрь 2016. Фото Александр Лепешкин.

Целью Лисовского было создание экспериментальной ситуации: этому служили отказ от репетиций (они почти исключают спонтанность, случайность), от предпосылок, определяющих восприятие. В любом случае режиссер не может влиять на автопоэзис «петли ответной реакции»⁹, связывающей воедино действия художников и отклик зрителей, здесь и сейчас, в акте сотворчества. Это возможно, только если он станет на место актера или зрителя. В этом главное отличие театрального художественного жеста от жеста художественного: в театре автор ситуации зачастую не способен непосредственно влиять на происходящее, он делегирует это актерам, а актеры — зрителям.

В декабре 2016 года Лисовский открыл новое экспериментальное пространство «Трансформатор.doc». Девиз команды: «Искусство быть маргинальным». Одним из важных проектов «Трансформатора» стала «Лаборатория смерти» (подразумевается смерть театра), наиболее радикальными проектами которой, на мой взгляд, оказались «спектакль-сенсация» Алексея Киселева «Настоящее время»

(2016), «От слов к делу» Дмитрия Хворостова (2016), «Никто ничего не узнает никогда» Всеволода Лисовского (2017), новогодний перформанс Олега Мавроматти (2017).

В спектакле-«трагедии» «Никто ничего не узнает никогда» (2016) Лисовский продолжил практику редуцирования традиционных театральных форм, разрушив принятую в театре иерархию, согласно которой автор текста обладает максимальным знанием о произведении; он делегирует режиссеру донести это знание до публики; режиссер интерпретирует текст, актеры в меру своих способностей воплощают режиссерское видение на сцене, зрители воспринимают представление и интерпретируют для себя. В «Никто ничего не узнает никогда» автор, он же режиссер, используя невербальные средства, прямо в ходе спектакля дает установку каждому из актеров; актеры играют то, что они поняли; после окончания не происходит никакого обсуждения или рефлексии — каждый остается с тем уникальным знанием, которое он получил или достроил сам. Все действие можно было бы сравнить с контактной импровизацией, где движение одного



Спектакль «Неявные воздействия», апрель 2017. Фото Сергей Морозов.

тела задается импульсом, переданным движением тела другого участника, если бы не тот факт, что в контактной импровизации импульс партнера все же считывается, а в спектакле Лисовского жест режиссера можно только интерпретировать.

Цель «12 оттенков скуки» (2017) — вызвать скуку у зрителей и удержать ее в течение часа. Актеры выходят на сцену, садятся на стулья и «сидят» в телефонах, пока по радио передают новости; актриса делает макияж, болтает по телефону; актер зачитывает некую историческую справку... В финале все ловят подвешенных над сценой насекомых — это «скука, сопутствующая процессу ловли мух», отсылающая к работе Ильи Кабакова «Чья это муха?». Однако, несмотря на намерение автора, спектакль демонстрирует, что любое действие, которое в повседневности можно было бы интерпретировать как скучное, на сцене таковым быть перестает.

В российском театре десятых годов XXI столетия появились проекты, балансирующие на

границе собственно театральных и партиципаторных практик и перформансов, отличающиеся жестовой природой, то есть не являющиеся иллюстрацией и изображением или интерпретацией чего-либо, но стремящиеся непосредственно взаимодействовать с реальностью, налаживать контакт с ней и тут же разрушать его. Границы при этом преодолеваются не между жизнью и искусством, к чему стремились практики авангарда, а между искусством и театром с целью: изъять из театра репрессивные элементы — главенство режиссера и его интерпретации, автора и его текста, актера и его присутствия, пассивизацию внимания публики, то есть собственно театральность — и внести в него скепсис по отношению к иерархиям, нарративу, единству и синтезу, самой структуре театрального представления; внести фрагментарность; случайность как текста, так и актерского существования перед и между аудиториями; представить речь как «выставочный объект»¹⁰, а не средство передачи смысла. Такие постановки ближе к перформансам, а актеры — к перформерам.

Импульс к самопреображению,двигающий перформанс-художниками, мотивирует как ак-

теров (например, это происходит в «Вакханках», 2016, где они, исполняя архетипическую трагедию обнаженными, воздействуют друг на друга), так и зрителей, когда они берут инициативу в свои руки, как в «Молчании на заданную тему» в силу того, что актер на сцене молчит, не действует.

Хотя активное вовлечение аудитории роднит эти проекты с партиципаторными, в них отсутствует необходимый элемент продолженной процессуальности. В театральных художественных жестах важны короткие яркие действия. Это искусство также зависит от непосредственного опыта, но краткосрочного, а не долговременного, поскольку время театра сильно ограничено. В большей степени это деятельность не столько социальная, сколько символическая. В «Акын-опере» важно, что участники — артисты, вынужденные трудиться на тяжелых работах, а в «Пире» — чтобы бездомные тоже могли читать Платона. Такое производство требует нового анализа, описывающего не только его содержание, но и его восприятие, поскольку как визуальные явления такие проекты зачастую антиэстетические и крайне редуцированные. Новый социальный и художественный опыт — вот что может быть их дальнейшим предметом.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «...театральное событие делает явным саму природу процесса, которая ему свойственна, включая и имплицитно заложенную в нем непредсказуемость. Совершенно аналогично различию, существующему между «закрытостью» книги <...> и открытой процессуальностью текста, театральное произведение, замкнутое на самое себя (хотя и растянутое во времени), замещается теперь открыто проявляющимся актом и процессом некой агрессивной, загадочно-эзотеричной или же попросту таинственной театральной коммуникации». Подробнее см. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: Фонд развития искусства драматического театра Анатолия Васильева, 2013. С. 98–99.

Обращение к дискурсу театра обосновывается также тем, что театральная теория лучше объясняет рассматриваемые явления, нежели художественная критика, по-прежнему опирающаяся на модернистский дискурс живописи. Иными словами, методология Гринберга мне не видится уместной для интересующих меня актуальных работ.

² Болотян И. «Док» и «Догма»: теория и практика // *Театр*. 29 (2015).

³ Первоначально с помощью этого понятия объяснялась и описывалась новая документальная манера актерской игры, подразумевающая «ноль-реакцию» (никакую реакцию) со стороны актера (и, соответственно, его героя) на какое-либо событие, происходящее с ним. Потом контекст употребления термина расширился: «ноль-позиция» стала соотноситься с позицией автора «изнутри», предполагавшей отсутствие точной системы координат, однозначной трактовки происходящего. См. Хакимов Т. Обнуление нуля-позиции // *Искусство кино* 5 (2013).

⁴ Неразрешимые противоречия проекта наглядно показаны в документальном фильме Натальи Мещаниновой «Псевдеж и симулякры».

⁵ Цит. по Обухова С. (ред.) Реконструкция: 1990–2000. В 2-х томах. М.: Центр современной культуры «Гараж» и фонд Екатерина, 2013–2014. Том 2. С. 78.

⁶ В связи с этим невозможно не вспомнить «Милосердие» (1991) Константина Реунова и Авдея Тер-Оганьяна, выставку в «Галерее в Трехпрудном переулке», на которой «оживили» репродукции Рембрандта с изображением нищих: помимо репродукций в зале находилось трое бездомных, которые просили милостыню у посетителей.

⁷ С августа 2017 года Всеволод Лисовский усложнил задачу актерам и зрителям. Теперь «Неявные воздействия» происходят без предварительной проработки маршрута: раньше зрители не знали ничего, а актеры не знали что, но знали где. Сейчас ни актеры, ни зрители не знают ничего про маршрут.

⁸ В других вариантах проекта несколько актеров молчат определенное драматическое произведение, например, несколько актов трагедии Шекспира «Гамлет». В этом случае на стене проецировался текст пьесы.

⁹ Подробнее о термине см. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play & Play и Канон+, 2015.

¹⁰ Подробнее о речи как о «выставочном объекте» см. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 240–242.

Ильмира Болотян

Родилась в 1980 году в Чувашии.

Художница, куратор.

Кандидат филологических наук.

Живет в Москве.



Ивонна Райнер «Территория», 1963. Раздел «Бах». Мемориальная церковь Джадсона, Нью-Йорк, 1963.
Фото Ал Гизе.

Аннетт Майклсон

Ивонна Райнер*

Словосочетание «нью-йоркская школа художественной критики» не носит устоявшегося характера. Зародилась в послевоенную эпоху. Оказала влияние не только на теорию искусства, но и на способы его производства. Как Бодлер и Мане в Париже XIX века заложили основы дискурса модернизма, так и нью-йоркские художники и критики 1960-х внесли вклад в новые способы рассуждения. До сих пор разнородность носителей образа обретает смысл через противопоставление «медиум-специфичности». Дисперсионная, множественная онтология сегодняшнего художественного объекта продолжает противопоставляться представлению о самоценности «минималистского объекта» и его замкнутой на субъекте феноменологии. В шестидесятые были предложены продуктивные модели междисциплинарного расширения эстетических практик, в которых (пост-)минималистское искусство развивалось в тесном переплетении с экспериментальным кино и современным танцем. Переоценка в последние годы танца со стороны искусства побуждает обратиться к знаменательным прецедентам их взаимодействия.

Одним из таких прецедентов является статья «Ивонна Райнер» Аннетт Майклсон. Написан этот текст как кульминация возникшего в 1966 году интереса к танцу и перформансу. Майклсон — одна из ранних теоретиков искусства, кто делает танец предметом серьезного анализа. В этой и других более ранних статьях есть не только первые упоминания многих важных танцпостановок¹. Майклсон настаивала на их важной роли в развитии будущего искусства. В этом описании конкретной авторской практики Майклсон свидетельствует, каким образом ценностная модель междисциплинарности развивалась рядом с формалистской самокритикой. Редукция танцевальной лексики у Ивонны Райнер становится для Майклсон вершиной аналитической, саморефлексивной практики, которая вбирает в себя находки изобразительного искусства, в частности — конструктивизма и минимализма.

Этот текст стал одним из обстоятельств, приведших в 1975–1976 годах к основанию журнала *October*. Майклсон вместе со своей младшей коллегой Розалиндой Краусс покинула Артфорум после конфронтации с главным редактором, когда тот снял из плана уже готовившийся номер о перформансе. По его мнению, перформанс не был «кровеносным источником» для журнала, так как был малопривлекателен для рекламодателей: во вновь запущенном журнале до сих пор не публикуется реклама, а иллюстрации — черно-белые². При этом «Ивонна Райнер» — последний текст Майклсон, посвященный исполнительскому искусству. Впоследствии она почти полностью переключилась на кино (закономерно поэтому, что вторая часть настоящего текста — это продолженный разбор фильма Райнер «Жизнь исполнителей» и начало такого проблемного объекта, как танцевальное кино).

Егор Софронов

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Velasco D. Motion Capture: on Annette Michelson's «The Dancer and the Dance» and «Lives of Performers» 1974 // *Artforum* vol. 51 no. 1 (September 2012).

² Newman A. *Challenging Art: Artforum 1962–1974*. New York: Soho Press, 2000.

*Впервые опубликовано в *Artforum* vol. 12 no. 5 (January 1974) и *Artforum* vol. 12 no. 6 (February 1974). Перевод публикуется с разрешения редакции.



Ивонна Райнер в «Газетном событии» Кароли Шне-
еман. Фото Ал Гизе.

Часть первая: танцовщик и танец

В современном возрождении исполнительского искусства есть два основных и неоднозначных стремления, формирующие и вдохновляющие основные веяния новаторства. Первое, укорененное в расширенном понимании христианского наследия, отличают мифопоэтические устремления, эклектизм формы и неизменная приверженность полиморфной стилистике, этому назойливому пережитку экспрессионизма. В театре оно представлено Арто, Гротовским, в кино — Мурнау и Брэкиджем, в танце — Вигман и Грэм. Второе, последовательно светское в своей приверженности объективации, исходит из кубизма и конструктивизма; его формы являются аналитическими. В театре его представляют Мейерхольд и Брехт, в кино — Эйзенштейн и Сноу, в танце — Каннингем и Райнер.

В контексте именно этой второй тенденции зародились и получили развитие американские новый танец и новое кино, став одними из самых долгоиграющих и радикальных примеров этого эстетического проекта. Усло-

вием этой радикальности была болезненная роскошь бездомности. Подобно новому кинематографу, современные хореографы обосновались в Сохо и прилегающих к нему кварталах, в этом центре визуальных искусств, но оставались при этом на периферии экономики художественного мира. Хотя их привлекает труд и производство в искусстве, места для них в структуре его рынка не нашлось. Новые танец и кино непоглощаемы товарной стоимостью, частично или полностью. Существующие и развивающиеся в пределах среды обитания, подобной резервации, они были обречены на строгую рефлексивность. В результате появилось искусство критически ориентированное, всепоглощающе самоаналитическое, при каждом удобном случае объясняющее проблемы, связанные с постоянным пересмотром грамматики и синтаксиса собственного дискурса. То, что танец в его самых новаторских проявлениях настаивал на изменении условий дискурса, стремясь к изменению отношений между исполнителем и аудиторией, определяя и практикуя новые формы внимания и удовлетворения, частично обусловлено тем, что в диалектике перформанса аудитория была самым проблемным местом.

Творчество Ивонны Райнер, черпающее значительную часть своей энергии и видения в систематическом изучении связей и меняющихся форматов, начинается с первоначального исследования представлений о Личности исполнителя и признания их неоднозначности применительно к современному художнику. Рассмотрим перформанс «Трио А» (это часть более крупного произведения «Ум — это мышца», 1966), который на протяжении последних нескольких лет неоднократно повторялся в различных вариациях или цитировался в других перформансах. (К примеру, перформанс «История женщины, которая...», 1972, предваряется позаимствованной из «Трио А» репликой: «Она показывает ему свой танец», — которая в контексте новой повествовательной конструкции принимает новый, двусмысленный характер). Это не просто очень удачное произведение. Оно знаковое, и представляет собой в рамках работы «Ум — это мышца» нечто вроде водораздела в творчестве Райнер, так как объединяет ряд

стратегий, принятых художницей для пересмотра хореографического синтаксиса. Кроме того, оно создает сдвиг в темпоральном восприятии Танца и в функции исполнителя; именно эта связь, несомненно, объясняет особое удовольствие, которое получают его зрители.

«Трио А» построено на бессюжной связи; движении от одной фразы к другой без паузы или перехода, и эта ровность, бесшовность высказывания достигается за счет отказа танцора спрягать движение смысловыми акцентами; в каком-то смысле оно является просто последовательностью действий во времени, ощущаемых так, словно их увидели одно за другим. А это делает его весьма особенной работой.

«Трио А» было создано в контексте общей переоценки эстетики и стиля танца на Западе, вдохновленной идеями, аналогичными тем, которыми в середине 1960-х годов руководствовалась авангардная скульптура. Центральным в этих соображениях было различие

между временем, которое можно назвать синтетическим, и фактическим временем, временем нашего опыта¹.

Это вопрошание было инициировано Мерсом Канингемом и радикализировано в работах Райнер, Симоны Форти, Стива Пэкстона, Деборы Хей и других перформансистов, работавших в Нью-Йорке в середине 1960-х годов. Их общей целью было создание радикально новой экономики движения. Это требовало систематической критики риторики, условностей, эстетических иерархий, навязанных традиционными или классическими танцевальными формами. Эта риторика была фактически отменена, разрушена т.н. танцем «повседневного языка» или «выполнения задачи».

Коррелятом виртуального, скульптурного пространства было ритмичное, миметическое время, созданное музыкой и/или нарративной ситуацией традиционного танца и театра. Вот критический текст, который воспекает это время и его эстетические последствия:



Ивонна Райнер «Дискретность носителя», 1966. Представление в рамках фестиваля «9 вечеров: театр и инженерия» в Арсенале, организованном Экспериментами в искусстве и технологии, Нью-Йорк, октябрь 1966.



Ивонна Райнер, 1982. Фото Джек Митчелл.

«В танце человек делает шаг и восстанавливает свое равновесие. Риск — это часть ритма. Танцор теряет равновесие и вновь его находит; он продолжает делать это вновь и вновь, и шаг за шагом масса его тела переносится с места на место. Но действие становится более интересным и рискованным, когда танцоры двигаются в такт музыке. Тогда пульсация сильной доли может приподнять танцора, когда он делает шаг; она может на мгновение заставить его воспарить в воздухе, и на следующую сильную долю он сможет повторить это движение снова. Этот устойчивый ритм, под который можно танцевать, вот о чем мечтает и ради чего живет танцор. Легкость, которую дает музыка, — воображаемая или образная. Вы знаете, что это иллюзия, но вы видите, как это происходит, и вам нравится в это верить. В танце есть немного безумия, которое всем идет на пользу»².

Новый танец 1960-х годов, как и новая скульптура, поставил под сомнение стилистику иллюзии, основанную на этом понятии риска. Он использовал иррациональность фантазии или комедии в качестве материала, но его основной импульс в отношении «безумия» был, как и можно было предположить,

терапевтическим. Рациональный, объективирующий позы и выпады танцора, он принимается за разъяснение пространственной и темпоральной логики танца в обширном стремлении достичь «конкретной разумности»³.

Новый танец появился на свет во многом сходным образом с современной скульптурой 1960-х для того, чтобы шаг за шагом оспорить эстетические условности, которые приобрели онтологический статус, реабилитируя и внедряя в танцевальную ткань задачу — движение, качество которого определено его характером действия. Встраивая в структуру танца элементы игры и задания, танец создал определенную логику движения и, конечно же, возможность для ее изменения. Задействуя найденные предметы и движения, или движения с заданными правилами, используя технику дизъюнкции, задавая движение на фоне звука, на фоне музыки и речи, фактического движения на фоне записанного движения (кино), на фоне статичных образов движения (слайды), новый танец раздвинул границы места действия организованной темпоральности, встраивая в танцевальную ситуацию реальное или фактическое время и переопределяя хореографию как ситуацию, в которой действие может занимать время, требуемое для его совершения. Не будучи самодостаточным или созданным заранее заданными ритмическими или риторическими шаблонами, он не был «синтетическим». Впоследствии новый танец задействовал множество новых возможностей, преодолев первоначальный аскетизм, который он разделял со скульпторами-авангардистами того периода — Моррисом, Джаддом, Андре. Была произведена ревизия хореографического словаря путем переосмысления проблемы высвобождения энергии. Накопление новых материалов порождало паратактические конструкции.

«Трио А» не содержит заданных схем, целенаправленных движений; его время не является «реальным» временем фактического движения, но, как подчеркивает Райнер, скорее, «настоящим фактическим временем», «временем, которое требуется телу с конкретным весом для совершения заданного движения. При этом какое-либо фиксированное время не предусматривается»⁴. То есть понятие перфор-

манса как выполнение задачи было радикализировано, он превратился в исполнение подручной задачи. «Фактическое время» задачи или действия получило новое определение, идентичное с танцем. Иными словами, они схлопнулись в единичное, новое и обобщенное чувство времени. Это схлопывание связано с распадом техники композиции фразы за фразой, отрицанием движения к кульминации и периодическому снятию напряжения, которая к тому времени начала казаться «чрезмерно драматичной, и проще говоря, ненужной. Перформансистский прием подвергся переоценке, и в этом смысле действие или то, что выполняется, гораздо интереснее, чем изображение персонажа или отношения. Это действие лучше всего может выражаться через погружение личности; так что в идеале исполнитель — это не его “я”, а нейтральный исполнитель»⁵.

Другими словами, выполняющий указание и решающий насущный вопрос посредством танца.

В своем раннем творчестве Райнер резко критикует эксгибиционизм перформансиста, явно или подспудно, но есть в этой критике ярость против нарциссизма, ведущего к самоуничтожению. Особая отстраненность и плавность «Трио А» во многом связана с тем, что взгляд танцора постоянно отвлекается от аудитории. (Взгляд Вальды Сеттерфильд, прикованный к шару, который она держит в руках во время сольного танца в перформансах 1972–1973 годов и в «Жизни других», будет вариацией на эту тему.). Этот отвлеченный взгляд — попытка обойти проекцию Я на аудиторию, устранить условия нарциссического удовлетворения. Его последствия для зрителя — это проблема, или вопрос, потому что если танцор — это она или он, выполняющий некую задачу во время танца или задачу танца вообще, то зритель, столкнувшийся с этим «нейтральным исполнителем», этим полным погружением в насущный вопрос, которым является перформанс, должен задать вопрос самому себе — и буквальность этого вопроса дает нам понимание его актуальности и срочности: «Как отличить танцовщицу от танца?»

«Невозможно да и не нужно искать это различие», — говорит перформансист в дан-

ный момент истории танца. Вместо различия предлагается пространственно-временной комплекс равномерных, последовательных, нефлективных моментов/движений или равнозначных основных акцентов, в которых активно используются слайды, реквизит, звуки, фильмы и тексты. Дистанцирование от миметического увеличивается по мере того, как тексты прочитываются нейтральными голосами, даже в случае непосредственного диалога. Движение цитируется; примешивается пародия. Все больше присутствие и движение исполнителей выступает в качестве одного параметра среди прочих. Это является основанием для призыва «расширить фокус от психологической конфронтации с исполнителем». И, наконец, в другой примечательной заметке говорится о том, что «исполнитель — это то, что остается от устаревшей художественной формы — театра. Как использовать перформансиста как медиум, а не как персонажа? Является ли *ballet mécanique* [sic] единственным решением?»⁶ Это, конечно, частый



Ивонна Райнер, 1982. Фото Джек Митчелл.

соблазн в истории исполнительского искусства этого столетия, который начинается с театрально-утопических проектов Гордона Крэга и достигает своей кульминации в великих спектаклях Мейерхольда «Великодушный рогоносец» и «Смерть Тарелкина», в баухаусовских спектаклях Шлеммера⁷.

Для американского модерниста, работающего во второй половине века, *ballet mécanique*, по целому ряду причин, гораздо менее соблазнителен. И танцовщик особенно отделен от более широкого рабочего процесса, однажды породившего интенсивность общего устремления⁸. Американский модернист унаследует поглощенность производственным процессом, терапией, задачей или решением проблемы, проистекающих из традиционной необходимости оправдания через трудовую этику. Как мы уже видели, эти парадигмы производства, не связанные с более широким сообществом, стремящимся к цели, порождают формальные стратегии создания новой темпоральности Танца, разрушая тем самым временной

континуум повествования, порядок, имеющий начало, середину и конец, в котором драма обретает форму, а персонаж получает роль. Вот здесь и находится исток формального распада личности актера и вымышленного персонажа: лишенный времени, в котором он может создавать и развивать образ, он утрачивает метафорическое пространство, в котором может дышать и функционировать. Данный темпоральный порядок как средство повествовательной формы неизменно является объектом критики, которая охватывает на протяжении столетия все роды искусства. Приведу два ее недавних выражения со стороны кинематографистов.

Майкл Сноу: «...Итак, переходы, в которых непосредственно во время, постфактум или в предвкушении действия я могу отметить полные откровений единства и несоответствия. Интересно не систематизировать, а расширять и понимать природу переходов из одного состояния в другое, не приписывая "началу" роль более важную в эпизоде, чем "важности" в этом предложении. Или концу в этом...»⁹



Ивонна Райнер «Территория», 1963. Освещение Роберта Раушенберга. Фото Ал Гизе.

Жан-Люк Годар: «Да, мои фильмы имеют начало, середину и конец, но не обязательно в этом порядке».

А вот гораздо более ранний пример, воплотивший в себе откровенную силу поэзии — заключительные строки стихотворения Швиттерса «К Анне Блюме»:

Анна Блюме! Анна, а-н-н-а,
я по каплям сливаю твоё
имя. Твоё имя каплет,
как растопленный говяжий жир.
Ты это знаешь ли, Анна,
знаешь ли ты уже?
Тебя можно читать и задом наперед,
и ты, ты
Великолепнейшая из всех,
ты что спереди, что
сзади: «а-н-н-а».
Говядный жир каплет,
глядя меня по спине.
Анна Блюме, ты глупый зверек,
я люблю тебе!¹⁰

Швиттерс здесь за волей разрушить начало и конец усматривает либидинальный источник. Отрицание направленности или структурной целесообразности связано с удовольствием, и амбивалентность имени является метафорой отказа от навязанной телеологии. Что еще более важно, оба включены в дарующую наслаждение настойчивость на теле как на тексте, подлежащем двойственному прочтению и полиморфному наслаждению. Высказывание Швиттерса, отождествляющее сексуальный акт с пониманием, предполагает, что причина современных падков на повествовательную конструкцию и ее эстетику — стремление к удовлетворению, освобожденное от ограничений целесообразности, *la promesse de bonheur*. Становится виден возможный источник антинарциссической ярости, упрямо предуготовляющей распад времени повествования как условие для появления перед зрителем «нейтрального исполнителя». Разрыв с ситуацией суррогата и нереализованных сексуальных отношений для таланта столь умелого, для харизмы столь мощной, как у Райнер, не мог быть легким. Он требовал большего, чем решительность: порождения множества стратегий, созданных в середине 1960-х, среди которых отстраненный взгляд — лишь одно из тонких проявлений.

Я довольно общё рассматриваю аспекты развития творчества Райнер 1960-х годов, важные для понимания ее работ, того, как грамматические и синтаксические новшества становятся частью чего-то большего, и того, что мы можем искренне назвать радикальным устремлением. Данный текст не описывает или не ведет подробную хронику этих разнообразных событий, полных противоречий, инноваций, юмора, аллюзий, референций и аффективного резонанса. Скорее, меня заботило выявление некоторых предпосылок радикальных сдвигов и разрывов, поддерживавших раннее творчество, и без которых выдающееся и отнюдь не простое творчество Райнер последних трех лет не было бы таким ярким и острым. Именно к этому периоду перформанса, который завершился первым фильмом, я перехожу в настоящий момент.

Весной 1970 года в музее Уитни в течение трех вечеров Райнер представляла «Проект в развитии — с ежедневными изменениями». Среди ее коллег-перформансистов были Беки Арнольд, Дуглас Данн, Дэвид Гордон, Барбара Ллойд, Стив Пэкстон. К ним присоединились несколько их друзей, читавших в выбранные ими перерывы заданные тексты. Перформансы проходили на трех площадках, одна из которых была центральной для большинства видов активностей с использованием объектов, реквизита и «вспомогательных элементов для тела», кинопроекции и звука/музыки. Проект получил название, как указано в брошюре с программой, от выставившейся тогда в музее скульптуры Роберта Морриса. Ретроспективно их связь представляется как интересный, критический и переходный момент для обоих художников¹¹.

Выставка Морриса была открыта для зрителей с первого дня монтажа. Максимальное использование музейного пространства и структуры, публично продемонстрированное во время публичного процесса монтажа, также позволило выставке реализовать скульптуру в качестве труда, как инсталляцию, дающую потрясающе четкий и информативный текст о технической стороне, масштабные демонстрации системы рычага и шкива. Мастера, музейный персонал и художник транспортировали огромные элементы из цемента, дерева и стали, превращая лифт в гигантский шкив, поднимавший их до

уровня выставочного зала, пока масса посетителей, вооруженных магнитофонами, кинокамерами и фотоаппаратами, фиксировали их работу под руководством художника. Неделя монтажа и последовавших изменений конструкций во время работы выставки сформировали единый «Проект в развитии — с ежедневными изменениями».

Работа Райнер, представленная в музее Уитни той весной, была новым и значительно более продолжительным исследованием материала, который она в марте предыдущего года показывала в Институте Пратта. Перформансы, менявшиеся каждый вечер, опирались на несколько списков. Первый обозначал формы активностей, возможных в перформансе. Среди этих форм, перечисленных в программке, были репетиции, обучение, генеральная репетиция, тренировка, расстановка меток, непредвиденные ситуации, а также общая категория спонтанного и неотренированного или срежиссированного действия. Второй список анализирует уровни реальности перформанса: первичный, когда оригинальные материалы исполняются в индивидуальном стиле; второй, когда исполняют чей-то материал в стиле, приближающемся к оригиналу, или работая в известном стиле или «жанре»; и, в-третьих, когда исполняют чей-то еще материал в стиле, совершенно отличном от оригинала или ему несоответствующем. В этом перформансе, как и в предшествующих ему работах, предпочитаемые уровни указывались как Б и В (где В пользовался неким преимуществом), гарантируя максимальную дистанцию от подражательного. Различия между профессиональными и любительскими жестами и поведением, заметные у опытных и неопытных перформансистов, быстро размываются. Разработка программы, способа, при котором она направлена на выражение озабоченности и процессов, непредвиденных обстоятельств, формирующих перформанс, сильно влияет на опыт и воспоминание о работе, управляет ей и побуждает к анализу произведения. Зачитываемые тексты, в основном, воспоминания актеров эпохи немного кино, накладывали уровень референции, отсылающей к прошлому, таким образом заверченный перформанс накладывался поверх перформанса, который

рождался на наших глазах. И, наконец, список «ролей» и «метамышечных условий, видимых и невидимых, влияющих на физические трюки», давал перформансу эффект открытости. Вот краткий отрывок из длинного списка:

подросток
ангел
атлет
ребенок-аутист
Аннетт Майклсон
птица
Барбара Стрейзанд
Бастер Китон
гнев
выздоровление
безбрачие
запор
кататония
наркотическое опьянение
дисциплина
диарея.

В «Проекте в развитии» можно найти значительную часть стратегий, использованных и трансформированных в кинофильме, который будет снят в 1972 году. Например, слова из этих списков выполняли функцию, близкую к функции титров или интертитров; однако, их расположение было оставлено на усмотрение зрителя. Титры, выведенные через проекцию или надписями на сцене, будут все чаще использоваться в перформансах 1972 года, в университете Хофстра и в музее Уитни, пока не примут переменную структурную функцию в «Жизни исполнителей».

Принципиальное изменение в структуре и динамике перформанса, привнесенное «Проектом в развитии», возникло благодаря новому подходу Райнер к работе с труппой и внутри нее, когда она частично отказалась от руководства в качестве хореографа и допускала инициативу и предложения, исходящие от самих танцоров. «Проект в развитии» инициирует, фактически, двухлетний период, во время которого она будет продолжать единую линию импровизационной работы, изучения ситуаций и взаимодействия труппы, в то время как кульминации эта стратегия достигает в спонтанных, полностью импровизированных представлениях с труппой, известной под названием «Великий союз». В этих публичных выступлениях устойчивая поведенчес-



Ивонна Райнер «Территория», 1963.

кая преемственность поддерживается не подготовкой, а увеличением накала близости и развитием потенциала свободы индивидуального отклика.

Пересматривая свои заметки по поводу третьего и последнего перформанса «Проекта в развитии», состоявшегося 2 апреля 1970 года, я вспоминаю модальности изучения, обучения и тестирования. Например, Дэвид Гордон и Стив Пэкстон, будучи партнерами, обучают, проверяют друг друга; Райнер дотрагивается до своего тела, изучая его, ускоряясь, рождая на свет нечто вроде судорожного движения; Гордон работает со всей труппой, тестируя стабильность каждого участника, толкая каждого, затем возвращая на место покачивающим или вращающим движением, лицом к лицу к Райнер и в окружении труппы — в последовательности, означающей развитие и топологию случайной встречи или детской игры.

«Приспособления для тела» и реквизит были громоздкими, странными, назойливыми. Из-за этого возникало движение столь неожиданное, что требовалось мастерство, изобретательность реакции и случайное падение так же часто, как оно имело успех.

У Гордона был рок-н-рольный эпизод в сомбреро. Одна танцовщица с подушкой на животе затем помогла ему с этой шляпой; все это время Пэкстон удерживал его ногу на земле. Райнер и Барбара Ллойд бегали вокруг труппы, танцующей рок-н-ролл. Эти два ритмических рисунка совершенно не пересекались между собой. Раздавались — вновь и вновь — просьбы о помощи, и зритель видел, как воссоздавались модели взаимодействия и перформанса «сведи концы с концами при помощи друзей», он видел, как перформанс и репетиция входят в пространство жизни танцора и хореографа.

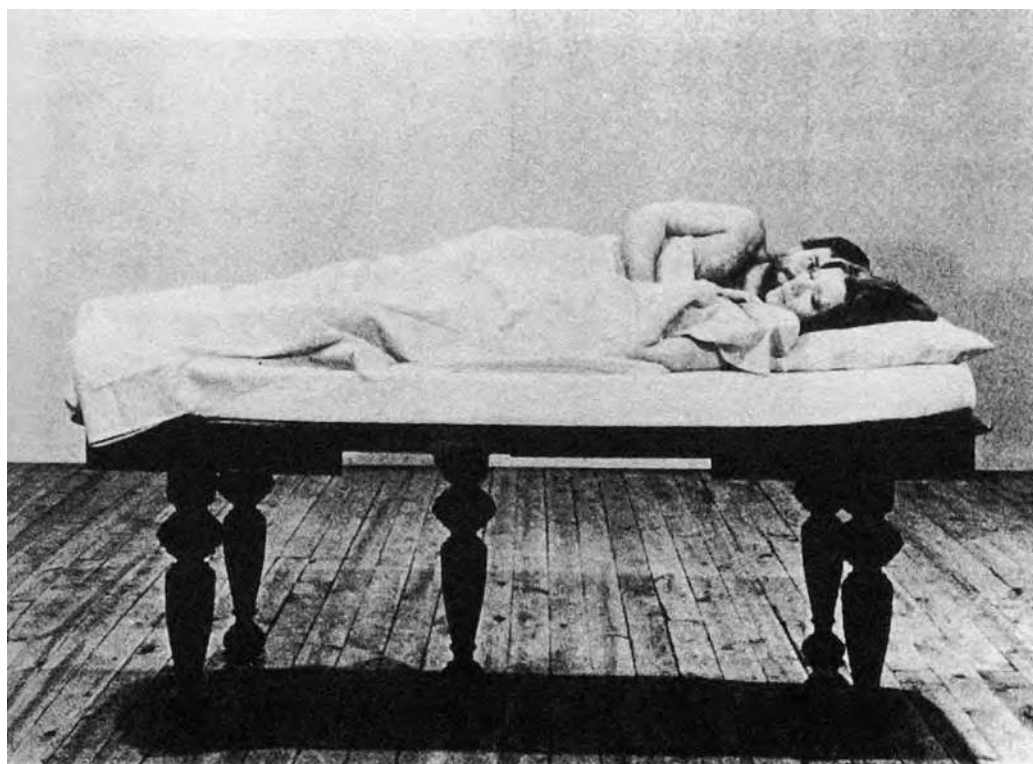
Беседа между Райнер и Дугласом Данном о кадре приобрела некую дистанцированность из-за того, что Райнер сидела и совершала чрезвычайно заметные полуобороты к микрофону (и это было очень заметно), говоря в него с разных сторон, как в имитации стендап-комиком двустороннего диалога. Это был вариант «жанра» перформанса, к которому она имеет наклонность. Разговор коснулся истории искусства. Райнер вспомнила, как Марджори Страйдер использовала пустые холсты в подрамниках, предположив, что она могла позволить себе больше исто-

ричности по сравнению с Данном. Однако, историческая отсылка увела слушателя еще дальше — к ранней работе Морриса «Место». Использовались и другие исторические реминисценции: отрывок с участием Гордона и Ллойда, где Гордона, искавшего предмет, спрятанный в очень большой коробке, Ллойд удерживал за ногу. И в этом чрезвычайном физическом напряжении Гордон воспроизвел балетное па, вытягивая ногу. Или вновь, в отрывочных воспоминаниях о прошлых выступлениях, Райнер и Гордон, глядя друг на друга, разделенные подушкой, совершают ряд наклонов, отсылающих к эротическим бальным танцам вроде танго. Тем самым, они напоминают о перформансе, о котором я знала, но никогда не видела: «Переключатель лодочника».

Помимо подушек, среди реквизита была мексиканская шляпа, накладка для живота, картонные коробки, холсты на подрамниках,

пара крыльев и хвост: образы ангела и зверя с легкостью создавались стилем движения, иногда смешным, иногда сложным. Пародия была почти повсеместной или грозила ей стать. После музыкального «танцевального номера» со стульями и подушками Дэнн, подбросив подушку на стул, украсил себя фалдами ткани и завел руку за спину с беззаботностью Фреда Астера. В числе актеров немого кино, чьи образы всплывали в памяти, были также Китон, Бетти Блайт, Луиза Брукс и другие.

Звучащий текст, реквизит, движение, ситуации позволили беспрестанно переходить от репетиции к игре, к обучению, эксперименту, существуя между строгими указаниями хореографа и непросчитанными рисками и неопределенностью, возникшими из-за сложного ритма и напряженных межличностных отношений. Создавалось ощущение явления, отличного от эффекта, создаваемого правилами игры, выполнения задачи или завершенного,



Ивонна Райнер «Фильм о женщине, которая...», 1974. Кинофильм.

объективированного формального движения. Отчетливое и неустанное чувство неопределенности, противоречий и горечи испытаний, неудач, повторения, оставленности или ревизии старого ощущалось во время этих импровизационных вечеров. Творчество Райнер 1960-х годов, в котором всегда активно использовались личные и эмоционально насыщенные референции и объекты, воплотилось в серии самодостаточных и формальных конструкций. Работая с чувствительной диалектикой контроля и импровизации, она инициирует в рамках твердо установленных границ вечернего представления и аналитического перечня способов исполнения, мышечного напряжения, ролей и стилистических возможностей их постепенный и условный распад. Перечни свидетельствуют о необходимости признать обусловленность, но в качестве последующего предмета для анализа, упорядочения, объективации и повтора, вроде характерного предписания Булеза «организовать безумие». Начиная работать с «Великим союзом» и одновременно занимаясь личными проектами, она на самом деле начинает работать с исполнителем как с медиумом. Только исполнитель и перформанс теперь являются понятиями, носящими неоднозначный характер. Как говорит Пэкстон:

«Медиум — это люди и то, что они делают вместе и по отношению друг к другу. Для того, чтобы сформировался коллективный разум, потребовалось несколько лет. На участников «Великого союза» повлияло в равной степени их общее прошлое и особенное внимание к новым развитиям в коллективных действиях, как и их собственные решения относительно будущего»¹².

В последующую эпоху единения «Трио А» могло показаться в своем плавном, самодостаточном движении и отстраненном взгляде пережитком солипсистского прошлого; оно созрело для серии деконструктивных вариаций, впоследствии сделавших эту работу самой узнаваемой.

Зимой 1970 года Райнер путешествовала по Индии, наблюдая за исполнением и преподаванием танцев. По ее словам, это было пе-

реживание уникальной интенсивности, переломного момента в эволюции ее творчества. Это само по себе якобы было удивительно для нее самой, и несколько удивительно ее удивление. Ознакомление с каким-то особым словарем движения и жеста было менее важным, нежели переосмысление природы и функции нарратива в танце, которое на нее снизошло. Понимание того, что индийский танец полностью зависит от структуры нарратива, и опыт удивительных форм и энергий его артикуляции связан с ощущением «моральной и духовной атмосферы, окружающей эти формы искусства», побудил пересмотреть возможности нарратива в ее собственном творчестве.

«Меня поразило осознание, что я занималась драматическими элементами в своей хореографии, но не выстраивала их вместе, чтобы рассказать историю. По сути, все мое внимание было направлено на то, чтобы избежать какой-либо ясной последовательности... Но существует какая-то уловка в том, что мы не хотим дать четкое послание; тем не менее, предоставив интерпретацию публике, мы желаем сделать ее свободной, а не манипулировать ею. В Индии творчество имело значение для публики в совершенно ином ключе»¹³.

Это измерение смысловой полноты, как отметил интервьюер Райнер и как признала она сама, зависело от другого, общего определяющего фактора: существования общей парадигмы религиозных и этических убеждений, как основы мифа и формы повествования. Затем она рассказывает о своем недавнем откровении:

«Американский путь заключается в том, что каждый человек должен создавать способ коммуникации для себя самого — у нас нет наследования, нет традиций, у нас нет подходящих образцов в мифологии. Мы читаем «Илиаду» и «Одиссею» как художественную литературу, для нас они не содержат моральных предписаний. Это возвращает нас к индивидуальному опыту...»

Знакомые слова и тон. Они опять подтверждают мифопоэтическое устремление, коснувшееся каждого крупного поэта начиная с эпохи романтизма, вдохновлявшее творчество Йейтса и Белого, Элиота, Одена

и Стивенса, Арто и Блейка. Райнер, заново открывая для себя мифопоэтику как основу нарративной формы, пользуясь неожиданным и непосредственным доступом к религиозной культуре, вступает в связь с другим основным мотивом искусства нашего времени. С характерной ясностью и верностью ощущениям своих собственных обязательств, она считает этот мотив проблематичным, так как он требует полного переизобретения. Словарь жестов и движения в танце Катхакали, хотя и открывает новые смыслы, будет для нее бессмысленным; не может она и согласиться с мифами и ритуалами своей собственной культуры. Находясь в поиске материалов нарратива, пространства для его конструкции, она вернулась назад в светское, ироничное сознание и осознание, что «словно в моей собственной жизни есть возможности для создания мифологии». Эти возможности исследовались и переосмысливались в течение последующих двух лет в основных перформансах, двигаясь к сложному произведению, «История женщины, которая...», в серии реприз и вариаций.



Ивонна Райнер «Трио А», 1966. Фото Герберт Мигдолл.

ций. Все это нашло отражение в фильме «Жизнь исполнителей», порожденном из этих событий, в исследовании Райнер способов и форм темпоральности для возможного вымысла.

Часть вторая: «Жизнь исполнителей»

Сразу после индийской поездки Ивонна Райнер поставила «Мечты великого союза», в огромном, безликом гимнастическом зале образовательного центра Еврейской ассоциации молодежи имени Эммануэля в Мидтауне. Тогда казалось, что это самое сложное для восприятия произведение Райнер, и такое ощущение остается до сих пор. Оно нас интересует как основа будущих постановок и отправная точка произведения, представляющего сейчас для нас основной интерес — «Жизнь исполнителей».

В «Мечтах великого союза» Райнер начинает вводить вымышленных «персонажей», и именно это, в конечном итоге, влечет за собой пространство и структуру нарратива. Персонажи «Мечты» обязаны своему появлению наименованиям. Вспоминая, без сомнения, с оттенком завистливого сожаления, мифические условности и определенности танца Катхакали, Райнер разделила всех танцовщиков на несколько категорий — «Боги», «Герои» и «Смертные», однако персонажность ограничивалась этими наименованиями. Танцоры должны были двигаться в соответствии с использовавшимся реквизитом: нужно было вынести чемодан, деревянную коробку или небольшой домик, по размеру в два раза больше телефонной будки, и поставить его к стене. Открывалась сторона, ближайшая к зрителю, и ее заполняли тела танцовщиков, создавая застывшую хореографию распределения мест в пространстве, или занимая «пластические позы». Напряжение между наименованием и ролью, усиленное декламацией текстов Юнга и Гессе, было максимальным, и фактически, подстегивало чувство беспокойства и недоумения, придавая каждому движению скрытую символическую роль, окрашивавшую непосредственное внимание к любому текущему движению. Танцовщика, наделенного индивидуальными чертами, представляли публике. Так, Вальда Сет-

терфильд из труппы Каннингема, начинавшая тогда работать с Райнер, была задействована в спектаклях — и это продолжилось и потом — особым образом. Ее театральное присутствие на сцене, ее темперамент и шик, ее узкие покатые плечи, балетное пор де бра, подчеркнутые вырезом бархатного вечернего платья, были как бы внедрены в качестве референции к стилю исполнения — еще одному набору условностей и утраченных определенностей. Сеттерфильд, исполняя медленный танец, прочерчивает большую линию по кругу, держа на расстоянии вытянутой руки мяч, который неизменно при ней присутствует. Как в традиционной театральной постановке, за ней следует прожектор. Он освещает актрису на сцене и выделяет ее; она, как и танцовщица «Трио А», остается без непосредственного визуального контакта с аудиторией. Этот танец, как и ряд других элементов в «Мечтах», будет использован в будущем фильме.

Между тем, можно сказать, что эти Герои и Боги больше похожи на бездомных танцовщиков, и что как и танцовщики предыдущих поколений, они находились в согласии со своими физическими и пространственными ролями таким образом, какой обычно мы не ассоциируем даже со смертными «героями». Триша Браун, спустившись с Олимпа, прокладывает путь к группе смертных, оказывающих давление на героев, особенно на Эппа Коткаса, сжимающего красный шар. Она говорит Эппу: «Скоро ты увидишь то, чего никогда не видел прежде. Тогда ты поймешь вещи, о которых я никогда не могла тебе рассказать. Но тебе нельзя засыпать. Ты можешь увидеть их только однажды».

Затем Триша Браун — я выделяю только одну из олимпийского состава — исполнила, или воплотила, словно единственное желание, задачу высказывания и жест движения; она воспринималась как совокупность заданий, задач, указаний, а не как исполнительница роли или персонажа. Несовпадение между физическими особенностями выполняемых ею задач и ее мифологическим референтом было предельным. «Мечты великого союза» продолжали на глазах разваливаться на части: это несоответствие разрушало их. Ощущение референции, постоянное обеща-



Ивонна Райнер «Сати для двоих», 1962. Документация представления с автором и Тришей Браун.

ние символического откровения, напряженного стремления к этому раскрытию были более-менее разочаровывающими. Казалось, что сценой действия было не пространство, в котором исполнялся танец, а некое неопределенное, неизвестное пространство, где наименования должны иметь некий смысл, а его персонажи — получить жизнь: где-то по другому адресу, который мог в действительности оказаться вымышленным. В своей неразрешенности «Мечты великого союза» выявили симптомы «культурного шока»: кризис, произведенный в светском сознании модернистского художника пониманием, что вера и нарратив продолжают. Можно предположить, что именно осознание сложности и условности в разрешении этого кризиса заставило Райнер в брошюрке с программой этого перформанса объявить о том, что «это первая из будущих версий».

Теперь проблема заключалась в поиске новых условий для построения конструкций вымысла, соответствующих этому светскому, модернистскому сознанию. Как, собственно, можно было придумать нарративное про-

изведение, не поддаваясь соблазнам прибегнуть к вымышленному иллюзионизму и мифологическому референту? Ответ был умным, если не совершенно восхитительным. Во-первых, возвращение к частному, личному опыту, в том смысле, что наша собственная жизнь достойна внимания, как и любой другой материал (по крайней мере, этот материал — более доступный и более удобный). Следом появляется место для вымышленных ресурсов танцовщика — через осознание форм и риторики тех психологических ситуаций, что составляют репертуар бытовой драмы, представляя материал, который, по крайней мере, обладает подлинностью отчаянного вложения эмоциональной энергии. В конце концов, убежденность в том, что аналитическая культура обеспечивает отправную точку для ряда формальных вариаций на тему дизъюнкции (между звуком и изображением, между настоящим и прошлым, между характером и голосом, между чтением и речью), изобразит разъятое на части Я, стоящее в центре этой истории.

Вслед за этими решениями стало можно снова использовать элементы «Мечт». Помимо сольного выступления Сеттерфильд будет использована особая хореография «Коробки» для трупы во время репетиции. Все это вдохнет новую жизнь в следующую крупную постановку в Музее Уитни в 1972 году. С этого момента, действительно, представления для зрителей и работа в кино будут все больше сливаться. Так, например, элементы представления в университете Хофстра, видоизмененные для другого представления в Музее Уитни, прошли как открытая репетиция в Хантер колледже и были сыграны в немного другой версии на Парижском осеннем фестивале 1972 года и в Новгороде театре Нью-Йорка (весной 1973 года). Они послужат основой для второго фильма Райнер, над которым она работает в настоящий момент: «Это фильм о женщине, которая...» Материал из «Мечт» сохранился. Но прежде всего, увлеченность вымышленными формами и тактикой дизъюнкции станет руководящим элементом новых работ. В них «сюжет становится более запутанным», давая возникнуть фильму «Жизнь исполнителей».

Это первый фильм Райнер, завершенный в начале лета 1972 года. Его хронометраж — 120 минут. Конечно, в нем явен отход от режиссерских и композиционных форм, вдохновлявших Райнер в течение двух лет совместной работы с «Великим союзом». Работа над фильмом «Жизнь исполнителей», тем не менее, дала Райнер новую форму коллективного усилия. Дала удовлетворение от создания работы, которая, хотя и временная, но долговечная. Основным, нетанцующим партнером Райнер по работе над фильмом «Жизнь исполнителей» была Бабетта Мангольт. Ее выдающаяся операторская работа во многом определила успех этого фильма. «Жизнь исполнителей» снята по довольно длинному и сложному «сценарию», состоящему из материала, собранного Райнер в течение года. Ритм камеры Мангольт, ее монтаж напоминают другое подспудное присутствие, неизменное и исполненное изящества. Ее освещение, более того, наделяет голые стены лофта, его бумажные ширмы, реквизит, обнаженность вещей исключительной, сдержанной элегантностью.

Фильм состоит из частей перформансов, фрагментов хореографии, придающих его композиции измерение «перечисления». И этот фильм нельзя описать как единое целое; его части, хотя и не полностью отделенные друг от друга, работают как вариации на заданные темы и стратегии. Райнер впервые использовала дизъюнкцию для создания видимости непрерывного вымысла из ситуаций, которые, тем не менее, ощущаются как не связанные между собой части по отношению к всеохватывающему вымышленному целому. Затем фильм начинает создавать вариации на собственные темы и стратегии. Текст, который частично дается в титрах, частично читается за кадром, описывает сложные взаимосвязи, возникающие среди танцовщиков во время репетиций. Нужно помнить о том, что фрагменты этого сценария исполнялись «вживую» вместе с комментарием в Музее Уитни, и о том, что отсылка или свидетельство этому присутствует в фильме — в основном, через записанный во время чтений смех эрудированной и благодарной аудитории. В результате возникает очень сложная темпоральность. Зритель слышит голоса за кадром,

рассказывающие о событиях прошлого, вымышленные истории о танцовщиках, под своими собственными именами делящимися воспоминаниями об этом сочиненном прошлом; время от времени они дают отсылки к настоящим перформансам («Мечтам великого союза» и «Сокровенным явлениям»). Темпоральная сложность совмещения такого рода будет иногда усиливаться за счет разделения или смены ролей. Диалог начинается между Ивонной и двумя танцовщиками, Фернандо и Ширли. Затем к нему присоединяются Вальда и Джон. Режиссер Ивонна выдает определенную информацию, пока Фернандо и его коллеги обсуждают нюансы изменения настроения и задачи, вдохновляющие их сложные отношения. Эти связи, хотя и постоянно интерпретируются на языке несколько маниакального самоанализа, описывающем жизнь и любовь в терапевтически ориентированной культуре, не всегда очевидны. Роль Джона особенно призрачная, и Ивонна в какой-то момент заявляет, что она собирается взять ее на себя. Хотя литературные тексты и культурных героев время от времени цитируют и вспоминают, существует лишь одна форма интеллектуального дискурса, влияющего на «действие» этого фильма и его «персонажей»: психоанализ в его современных, ревизионистских формах. Большая часть материала, представленного в фильме «Жизнь исполнителей» — это содержание буржуазной драмы (и комедии), череда небольших кризисов и альянсов, маленьких агоний и восприятий в среде, существующей целиком внутри представления и репетиций, перекрестный анализ мотивов и намерений которой увеличивается в масштабе, полностью заполняя ее психическое пространство.

В первой части этого исследования (опубликованного в прошлом месяце) я упомянула рефлексивный характер Нового танца и манеру, в которой его разрушительный самоанализ до определенной степени зависит от интенсивной ограниченности социального пространства, в котором он развивается. Райнер в своем первом фильме — как и в постановках, ему предшествовавших — играет на психологической двойственности, впервые осмеливаясь ввести персонажей, словно она хочет сохранить точный момент их создания



Ивонна Райнер «Части некоторых секстетов», 1965. Репетиция в Нью-Йорке. Фото Ал Гизе.

в невымышленном эстетическом контексте. Следовательно, танцовщики сохраняют свои реальные имена в хитросплетении полностью вымышленных отношений. «Жизнь исполнителей», среди прочего, это конструкция, состоящая из серии довольно безрадостных *marivaudages*, где протоколы и самоаналитические обмены вносятся с благородным аскетизмом жизни обитателей квартала Сохо. Эти двусмысленности, очевидно, обращены к узкому, но ширящемуся кругу энтузиастов, где используется банальная приманка романа с ключом. Преисполненная аллюзиями на частные и не только проблемы и переживания (цитируются фрагменты из дневников и/или психотерапевтических откровений и восприятий), структура фильма предлагает, что намного интереснее способы использования такого материала, насколько его можно дистанцировать и извлечь формальный потенциал из этих ограничений и двусмысленностей. «Жизнь исполнителей» начинается с цитаты из дневников Лео Берсани о свойствах и значении клише как принципа внятности. По мере развития сюжета зритель



не почувствует полного и четкого раскрытия этого принципа, но будет ощущать его нерегулярное присутствие как формализующего агента, который подменяет собой миф.

Первая сцена фильма «Жизнь исполнителей», тем не менее, это не представление, а репетиция Райнер и ее коллег будущей работы для Музея Уитни. Повторяющемуся характеру репетируемого движения (как формальному компоненту) вторит (или подтверждает его) движение камеры — пожалуй, самое активное и длительное на всем протяжении фильма. Это движение описывает в монотонной серии панорамных планов повторяющуюся тетрагональную форму, ненавязчивую, но неизменную и постоянную. Звуковая дорожка не слышна до определенного момента. Постепенно становится очевидно, что диалог изъят из совсем другого момента репетиции. Это выглядит так, словно Райнер отдает указания (1, 2, 3, 4... начало), устанавливая траекторию движения камеры.

В этой первой сцене Райнер и Мангольт создали ряд вариаций, основываясь на факторе, который, по сути, является центральным для танцевального кино: синекдохическая форма артикуляции движения через со-

отношение крупных, средних и дальних планов. Райнер и Мангольт в целом довольно свободно и разнообразно подходят к танцевальному движению в труппе. К примеру, можно изолировать кадры, на которых общее пространство экрана ограничено крупным планом головы и торса с вытянутыми конечностями, руками или ногами, в нижнем углу с правой или левой части кадра. Здесь можно встретить кадры любого формата — диапазон от одного конца спектра до общего плана является полным. Следует предположить, что существует причина, по которой такое разнообразие планов особенно уместно для Нового танца. Известно, что Нуреев, отвечавший за последние кино- и телеверсии основных балетов Петипа, неизменно настаивал на использовании общих планов. Потому что раскрытие особенностей равновесия, присутствия, полноты жеста, характеризующие балетный стиль в целом и стиль Нуреева в частности, требует использования общего и дальнего планов. Этот танец нуждается в пространственно-темпоральной непрерывности мизансцены, проявляющей себя во всей полноте. Ибо совершенно очевидно, что не сюжеты «Спящей

красавицы» или «Дон Кихота» призывают или даже требуют впечатления неприкосновенности кинематографической иллюзии. Скорее, этого требует репрезентация балетной реальности танцора, движущегося в театральном пространстве.

Ивонна Райнер, в ранней дневниковой записи, предлагала следующую хореографию: «Делайте движение головой из стороны в стороны. Тем временем, руки хлопают по ушам, как семафоры. Говорите тихо — называя часть тела, совершайте движение ей. Назовите другую часть тела, и т.д. Делайте последовательность движений непрерывной». Именно в этой кинематографической синекдохе она выполняет аналитическую и наглядную работу над телом в движении; резкий монтажный переход обеспечивает кинематографическую интенсификацию ее продолжения. Репетиция заканчивается («растворяется») в смехе. Титр «Вдруг наше внимание исчезло» помогает перейти к следующей хореографической последовательности. Титры используются часто, по-разному. Намек на них в предыдущих постановках был засвидетельствован в подробных программах, в предъявлении списков, номенклатуры, а также в слайдах и надписях на доске. Титры комментируют действие фильма, мотивы персонажей. Они непосредственно говорят за персонажей, или заключают их ремарки в кавычки. Представляя собой литературные цитаты, риторику клише, они дают возможность состояться личному высказыванию, не отягощенному миметической выразительностью. Это как если бы Райнер заново открывала разностороннюю роль титров в немом американском и советском кинематографе. (Можно вспомнить фильм Сесила Демилля «Мужчина и женщина», 1918, картину, в которой нарратив усиливается за счет постоянного введения вербальных метафор в титрах.)

За титром следует вторая хореографическая последовательность из «Мечт великого союза», где утверждается, что ряд основных стратегий фильма возник в этой постановке. Мы видим восемь сменяющих друг друга фотографий из этого представления. Тем не менее, фоном им служит машинописный текст, собственно, сценарий кинофильма «Жизнь исполнителей». Благодаря закадров-

вому диалогу Ивонны, Ширли и Фернандо, возникает понимание этих фотографий, адресованных, по-видимому, наблюдателю. Предлагается описательный анализ природы этого перформанса:

«На этой первой фотографии Эпп и Джеймс выступают в дуэте. Дэвид и Ивонна только что вытащили их на искусственную траву, уложенную в небольшой арке. Стоя, они волнообразно двигаются в унисон, раскачивая красный шар. Они собираются поднять кусок травы и сделать его частью своей хореографии. Вальда ждет. Я задаюсь вопросом о том, что это означает. Они отмечают что-то? Да, похоже на то: Эпп и Джеймс танцуют танец экстаза, отмечая начало весны».

Начинается диалог между Ширли и Фернандо (тяжелый испанский акцент которого слегка расходится с легким языком его реплик): «Была весна, когда вы начали работать над этой постановкой — и я впервые встретила тебя, Фернандо. Я думаю, часть ребят пошла к тебе домой после той первой репетиции». Обмен воспоминаниями двух персонажей, предположительно уже любовников, прерывает Ивонна, которая, перед тем, как изучить кадр под номером четыре, замечает, что он лежит вне правильного порядка. На звуковой дорожке к ним присоединяется Вальда, и диалог переходит в обсуждение иконографических и текстуальных источников «Мечт великого союза». По мере того, как медленно происходит этот переход, дискурс Ивонны, обращаясь к Ширли, переходит одновременно в объяснение ее стратегии и разнovidность прямой речи, или ее подобие. Разногласие о качествах текста Юнга, использованного в «Мечтах», вызывает у Ивонны заявление о ее нынешнем неприятии падкости на грандиозные откровения великих мужчин и ее намерении провести предстоящий концерт (Уитни, 1972) совершенно иначе, просто используя другую форму повествования, более интимную и менее эпическую. Ее дальнейшее объяснение вызывает вопрос Вальды: «Вы это говорили или читали?»

В этой части статичные кадры представлены как документы прошедшего перформанса. Наложенное на актуальность вымышленное прошлое представлено как материал для будущей работы и является записью первой

последовательности. Она заканчивается, когда Райнер предупреждает нас о том, что она переходит от искушения мифическим (грандиозных откровений великих людей), от соблазна эпического к другой, более интимной форме.

Когда Ивонне задали вопрос, зачитывает ли она что-то или рассказывает свое представление, она ответила: «Я припоминаю это с Хофстры». Эта отсылка к перформансу в университете Хофстра, где впервые использовалась фотодокументация «Мечт», и смех, которым встречают ответ, сообщает нам о том, что мы слушаем звуковую дорожку, на которой записано использование во время перформанса в Музее Уитни того же самого материала и позабавленную реакцию освещенной публики Уитни. Декламация и вымышленные истории, теперь сопровождающие изображения на экране, кратко охватывают три разных временных отрезка прошлого. Этот несколько разобренный и множественный кинематографический момент возникнет вновь из записи смеха публики в другом диалоге Ширли и Фернандо, где излагаются условия амбивалентности и уязвимости Ширли. Крайне замкнутое настроение Ширли нарушается тогда, когда заходит Вальда в вечернем платье и рассказывает о том, что видела фильм. Ответ такой: «Я помню этот фильм. Он о маленьких предательствах, не так ли?» (в титрах), и мы становимся свидетелями еще одной вымышленной (клишированной) ситуации.

Вальда отвечает: «Можно описать это таким образом». Она начинает извлекать полную архетипическую силу из этой конкретной вымышленной ситуации, подробно рассказывая в закадровом повествовании о трех субъективно обусловленных возможных версиях бытового треугольника, который в том числе «о мужчине, который любит женщину и не может ее оставить, когда влюбляется в другую женщину. Я имею в виду, что он не может принять решение». Эта маленькая драма двойственности и вины разыгрывается, когда зритель видит Вальду, Фернандо и Ширли, стоящих лицом к лицу в кадре, снятом дальним планом. Соединившись, они приближаются и удаляются друг от друга в элементарной хореографии, объективирующей параметры

этого треугольника в крайней формализации этой драматической ситуации. Именно эта формализация ведет к дальнейшему развитию и усложнению отношений, которые до этого момента были установлены в качестве вымышленного ядра фильма. Когда публике представляют Джона, Джон и Валда начинают участвовать в драме между Ширли и Фернандо.

Камера создает очень интимное изображение этой драмы, используя крупные планы пола, кровати в пустой спальне. Ивонна и Ширли говорят: «Он устал от нерешительности. Она не знает, что делать». Далее следует откровение о том, что «она всегда работала в форме, исчезающей так быстро, как только она раскрывала себя». Это размышление, нагруженное смыслами эмоциональной двойственности Ширли, сопровождается объятием, во время которого камера поднимается вверх по соединенным телам и опускается вниз, когда тела уже разомкнуты. Спальня, в которой разыгрываются эти драмы, конечно, не является комнатой на деле. Скорее, это игровое пространство, рамки которого ограничены бумажной ширмой. Тем самым, появление объектов (например, чемодана Фернандо) имеет важное значение, и уникальность интерьера дает им особую весомость и интенсивность присутствия, свойственные реквизиту. В это игровое пространство персонажи заходят и покидают его несколько театрально. Так и Вальда, обсуждая сложности своих отношений с Джоном и Ширли, предлагает версии другой «классической» ситуации: реакции на вхождение в комнату в присутствии двух других участников этого треугольника. Они смело, недвусмысленно, «воссоздаются» в серии кадров, отделяемых друг от друга резким монтажным переходом: Вальда входит и замечает (или не замечает) их присутствие; Вальда может быть влюбленной, безразличной, задумчивой.

Это игровое пространство затем с легкостью трансформируется в пространство сновидения; когда Ширли рассказывает о сне, мы видим в рапиде играющего с шаром ребенка; на заднем плане за происходящим наблюдает кошка. Это весьма похоже на кинематографическую транспозицию портрета царственного наследника кисти Гойи. Ширли



Ивонна Райнер «Повседневный танец», 1960. Репетиция. Фото Уорнер Джепсон.

снится стена («не бетонная и не металлическая, а, скорее, из стальной рабицы» — то есть прозрачная), преодоление которой создает опыт освобождения и благополучия, когда она вступает на игровую площадку, которую можно уловить взглядом за стеной. По мере того, как она описывает эту стену, мы, скорее, ощущаем, чем видим, границу, отделяющую нас от играющего ребенка; это предел видимой области кинокадра, так что создается ощущение, что отскакивающий от пола мяч удаляется от нас, его направлением

управляет невидимый, неуловимый предел кинематографической иллюзии.

Последняя крупная форма вымышленной репрезентации в фильме состоит из длинной последовательности кадров, в которой Вальда, Джон, Ширли и Фернандо заняты в немых сценах. Зритель видит их на черном фоне в застывших позах, напоминающих о замершем драматическом действии, очень похожем на кадры со съемок кинофильма. Драма разыгрывается в полной тишине. Все титры, комментарии прекратились. Танцов-



Ивонна Райнер «Что знала Мейси», 1975. Кинофильм. Фото Бабетта Мангольт.

щики отказались от репетиции своих личных драм. Они являются частью еще одного сюжета, и мы чувствуем это из траектории их взглядов, напряжения тел, внезапных смен аксессуаров костюмов, подчеркнуто искусственного студийного освещения, которое, фактически, образует еще один вымышленный мир, где мотивы жестокости, вины разыгрываются на совершенно ином уровне интенсивности. На самом деле они воспроизводят отрывки из другого фильма — «Ящик Пандоры», снятого Г. В. Пабстом в 1928 году по драме Ведекinda. То есть они перешли от формализации архетипического бытового треугольника, рассматриваемого как хореография, к проекции кинематографической работы, представленной через фотографию, поскольку немые сцены рождаются не непосредственно из кинофильма, а из стоп-кадров — иллюстраций к изданию сценария от издательства Саймона и Шустера 1971 года. Понятие клише как организующего принципа, как замены архетипа, формы возможного художественного вымысла было радикализировано и буквализовано в этом финальном эпизоде: психологическая драма полностью опредмечена в телесных

положениях, следующих одно за другим в тишине, рожденной из фотографического усечения движущего образа. Затем звучит музыка, и «Жизнь исполнителей» подходит к концу.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Эти соображения раскрываются детальнее в моем каталожном эссе для выставки Роберта Морриса в галерее Коркоран, ноябрь–декабрь 1969. Robert Morris: An Aesthetics of Transgression. Washington, D.C.: The Corcoran Gallery, 1969.

² Denby E. Dancers, Buildings, and People in the Streets. New York, 1965. P. 165.

³ Отсылка к понятию Пирса о «конкретной разумности» и его применению к искусству, о чем см. мой очерк в Артфоруме (январь 1967), в рецензии на выставку «10 x 10» в галерее Дван.

⁴ Rainer Y. A Quasi-Survey of Some Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A // Battcock G. (ed.) Minimal Art, A Critical Anthology. New York, 1968. P. 270.

⁵ *ibid.*

⁶ Райнер И. Неопубликованные заметки к «Трио А».

⁷ Едва ли случайно или удивительно, что хореографическое развитие, тесно связанное с искусством середины и конца 1960-х и в особенности с импульсом, известным нам как «минималистский», отсылает нас к историческим прецедентам конструктивизма. Так же, как творчество Морриса и Андре побуждало свежее осмысление Татлина и Родченко, так и, напротив, декорации крупных биомеханических постановок предвосхищают, намекают на корпус танцовщиков, настроенный на перформанс выполнения задачи как на задачу перформанса. В декорациях к «Великодушному рогоносцу» архитектурные компоненты размещены на полу: нет ничего подвешенного на колосниках, костюмы заменены на рабочую одежду; нет реквизита, мебели, пространства для разыгрывания драмы внутренней психологии. Каждый архитектурный компонент побуждает интенсивный, физический, чисто объективированный отклик. А вращение цветного диска объективирует, измеряет, делает видимым течение времени.

⁸ Мейерхольдовский стиль, его биомеханическая гомогенность опредмечивания поддерживаются, однако, более широким повсеместным контекстом целеориентированного общества Социалистического Строительства, в котором устранение классов было основой для целокупного переосмысления искусства и художественного приема. В этом устранении границы между внутренним и внешним, скульптурой и архитектурой, досугом и целенаправленной деятельностью могли быть переосмыслены, им могли быть даны другие значения. Что придает «Памятнику» Татлина его уникальную иконическую силу, а творчеству Мейерхольда ту насущность, которая с нами до сих пор, так это огромный масштаб и радикальность революционного предприятия. Насущность и радикальность укоренены в общем устремлении, в неоспорной задаче Социалистического Строительства и его аналитических рабочих процессах.

⁹ Snow M. Passages // *Artforum* vol. 10 no. 1 (September 1971). P. 63.

¹⁰ Швиттерс К. К. Анне Блюме // Рихтер Х. Дада — искусство и антиискусство. Перевод с немецкого Татьяны Набатниковой под редакцией Константина Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2014. С. 315.

¹¹ См. мой обзор выставки Морриса: Three Notes on an Exhibition as a Work // *Artforum* vol. 8 no. 10 (June 1970). P. 62.

¹² Paxton S. The Grand Union // *The Drama Review* vol. 16 no. 3 (September 1972). P. 131.

¹³ Rainer Y. Response to India // *The Drama Review* vol. 15 no. 2 (Spring 1971). Эта цитата и несколько следующих взяты из данного интервью.

Аннетт Майклсон

Родилась в 1922 году.

Художественный критик, теоретик кино.

Сооснователь журнала *October*.

Живет в Нью-Йорке.



Илья Кабаков в своей мастерской, 1979. Москва. Архив Музея современного искусства «Гараж». Фонд Игоря Макаревича.

Мария Чехонадских

Форма искусства как опосредование: история и устное повествование до и после концептуализма

1. Вместо введения: $A \neq A$, или диалектическое сомнение

Основной проблемой искусства сегодня является поиск формы, которая была бы в состоянии опосредовать исторические и политические события нашего времени. В более широком смысле вопрос новой формы упирается в классические дискуссии о том, как искусство может представить тотальность события в его отношении к жизненному опыту людей. Под опосредованием исторических и политических событий мы не имеем в виду задачу простой репрезентации события, с этой задачей успешно справляются современные массмедиа. Представляя событие, журналист в первую очередь дает ему имя. Профессия журналиста в каком-то смысле и связана с успешным поиском имени, которое могло бы служить вездесущим объяснительным механизмом исторической реальности. Так, протесты и манифестации в арабском мире быстро получили клеймо «Арабской весны», став символом борьбы против диктатуры. События на Востоке Украины называют российской или американской интервенцией — интерпретация зависит от геополитического положения интерпретирующего. Репрезентация современных событий, иными словами, соотносится с глобальной политической конъюнктурой, в основе которой лежит позитивистский язык голых фактов и умелое манипулирование

ими: эмпирические протоколы с мест событий как будто бы выражают объективность, некую данность, за которой прячется умелая режиссура имени. За последние три года такие имена заполнили окружающее жизненное пространство, так что мы мыслим и рассуждаем о том, что происходит, исходя из формальной логики имен. Однако внимательный наблюдатель, а уж тем более участник событий, остается немым, столбенеет от косноязычия геополитических языковых операторов, штурмом берущих крепость события. Эти фальшивые имена хоронят под собой смысл истории и парализуют способность критического суждения. Замещение события именами-означающими превращает нас в потребителей готовых интерпретаций.

Присущая искусству материальность, вскрывающая комплексность события критическим и диалектическим способом, является тем самым опосредованием, которое мы имеем в виду. Другими словами, искусство должно начинаться с сомнения и отрицания, подрывать абсолютную идентичность любого данного X и Z , будь то «фашизм» и «антифашизм» Майдана/Антимайдана или же сама бинарная идеология *pro et contra*. Искусство в отличие от журналистики не обязано давать готовые имена и штампы, его основной задачей является учреждение особого места в центре события, из которого оно может вскрывать его диалек-

тическую логику: «А» является одновременно не-«А», ночь не есть ночь, потому что ночь предполагает день, а день сменяется ночью. С подобных сомнений относительно чувственной достоверности нашего опыта, как правило, и начинается искусство, которое отказывается от миметической функции чистого указания на свой предмет¹. «Это не трубка» у Магритта, это не кровать у Раушенберга, и это не писсуар как писсуар у Дюшана. У Кошута стул не только предмет мебели, на котором мы сидим, тогда как работы Юрия Альберта — это радикальное «не» всех прочих художников, в манере которых он пишет². Чтобы сказать, что вещь всегда представляет собой нечто иное, отрицающее ее молчаливую данность, нужно уметь рассказать историю этой вещи, для чего требуется особое рассмотрение предмета со всех сторон. В отличие от журналистики, искусство умеет говорить с точки зрения конкретной вещи, взятой в тотальности

ее отношений. Однако, чтобы рассказать историю этой вещи нужен еще и рассказчик, то есть тот, кто сможет изложить эту историю в той или иной форме.

Для Питера Осборна рассказчик представляет собой артикуляцию отсутствующей инаковости (otherness), в нашей терминологии — это «не», о котором говорилось выше. Рассказчик — повествователь прошлого, которое само по себе является отсутствующим другим в настоящем, историей инаковости жизни других людей (otherness of the other people's life). Иными словами, искусство может представлять историю через рассказ, когда объект искусства становится речью людей. Осборн подчеркивает, что рассказ истории не сводится к протокольному повествованию случая (case study) или производству исследовательского проекта. Рассказать историю означает найти коммуникативные формы представления исторического времени в его фрагменте (настоящего, события)³.



Арсений Жилиев «Синяя комната», 2014. Вид экспозиции на выставке «М.И.Р.: Новые пути к объекту» в фонде Кадист, Париж, январь–март 2014. Предоставлено автором.

Здесь Осборн перечитывает беньяминовского «Рассказчика». Действительно, согласно последнему, рассказчик является фигурой, которая видит фрагмент (рассказ) в качестве тотальности истории⁴.

Однако эту способность искусства рассказывать историю вещи Вальтер Беньямин и поставил под сомнение. В «Рассказчике» он отмечает, что после Первой мировой войны люди пришли с фронта онемевшими, они не могли рассказать историю этой войны. Война, как и любые другие формы капиталистического шока — экономического или общественного, — приводит к эрозии речи, своего рода афазии, выражающейся в депривации опыта и невозможности говорить⁵. Однако Беньямин имеет в виду кое-что еще. По его мнению, появление культурной информации — новостей, газет и радио — снимает саму необходимость рассказывать истории, поскольку все объяснения отныне делегируются СМИ. Информация, а не рассказ становится их прерогативой⁶.

Даже опыт приватизирован медиамашинами, подчинен логике эмпирической жизни: статистике убитых и раненых, разрушенных и восстановленных городов. Действительно, что можно рассказать о современных войнах? Разве любой аутентичный рассказ не является сегодня уже заранее подготовленной речевой или сценарной находкой телевизионных пропагандистов? Отсюда недоверие к любым формам дискурса и критики, определениям и концепциям. Такой тип реакции порожден постшоковой афазией: подходящие для объяснения слова просто не приходят в голову.

Каким же образом форма искусства в эпоху информации и медиа может опосредовать исторические и политические события? Здесь опыт московского концептуализма представляется нам ключевым. Однако чтобы лучше понять его роль, необходимо взглянуть на практики этого искусства ретроспективно, то есть с позиции прошлого в его отношении к настоящему. Данный текст является скорее предварительным и только лишь набрасывает возможные линии анализа, симптоматически и генеалогически перечитывая отдельные сюжеты советского концептуального искусства.

2. Рассказчик Беньямина и Страна Советов

Для Беньямина рассказ истории прежде всего связан с функцией обмена опытом. Необходимо напомнить, что под опытом он понимает своего рода экзистенциальный нарратив жизни, *оформление жизни*, придание ей *формы*. Опыт — это скорее биография жизни, ее формовка. Опыт как эмпирическая категория — протокол чувственной достоверности — не имеет с ним ничего общего. Однако эмпиризм подобного рода и получает свою некритическую рецепцию в отдельных практиках современного искусства, которые могут напоминать нам вышеупомянутый журнализм или позитивизм чистой данности ощущений и эмоций⁷.

Для того чтобы лучше прояснить эту мысль, необходимо обратиться к размышлениям Дьёрдя (Георга) Лукача, который различает эмпирический опыт как поток жизненных впечатлений и опыт жизни как формы. В своей ранней работе «*Душа и формы*» Лукач разделяет *жизнь как таковую* и *жизнь существенную*. Жизнь является негативной категорией, пока речь идет о *жизни как таковой*, потому что *жизнь как таковая* есть поток бесформенного негативного движения эмпирической жизни, полное неразличение: индифферентность чувственных данных и их восприятие. Жизнь становится *существенной*, только когда она сингулярна, выделена и противопоставлена эмпирическому опыту — биологии чистого выживания и несознательной социальной жизни⁸. Для *жизни как таковой* нет системы, она случайна, и может обрести свою *сущность* только в конкретном и единичном: «...отдельная вещь является единственно сущим; отдельное — это действительный человек»⁹. Такое романтическое представление о жизни как *жизни существенной* связывается молодым Лукачем с задачами искусства и философии. Дело художника, как он считает, заключается в том, чтобы очистить жизнь от ее индифферентности, при этом не превращая саму жизнь в чистую эстетическую форму. Говоря иначе, задача искусства заключается не в эстетизации жизни, но в ее диалектической формовке: в становлении жизни как формы, при том условии, что никакой идеальной

формы она в конечном итоге не предполагает¹⁰.

Рассказ для Беньямина является практикой формовки жизни в нарратив жизни. Рассказ артикулирует, формирует жизнь, когда люди передают опыт из уст в уста, давая друг другу советы. Согласно Беньямину, современное капиталистическое общество характеризуется как раз отсутствием института «советов», который заменяется здесь технологией информирования¹¹. Постепенное исчезновение рассказа начинается в эпоху романа, когда сам опыт письма становится индивидуальным, изолированным от жизни людей, между тем как феномен рассказчика всегда связан с обменом опытом и актом живой речи. Романист «сам лишен совета и поддержки и не может никому ничего посоветовать»¹². Рассказ формирует нарратив жизни в опыте жизни, тогда как информация и роман как ее провозвестник искусственно конструируют план жизни — ее вымышленную биографию, создавая своего рода ридмейды жизни, ее абсолютные образцы¹³.

Однако, как известно, во времена написания беньяминовского «Рассказчика» существовала целая Страна Советов, где обмен опытом, по крайней мере формально, был закреплен на государственном и политическом уровне. Советы, тем не менее, осмысливали феномен рассказчика далеко не на государственном уровне. Уже в 1919 году теоретик литературы Борис Эйхенбаум впервые обращается к феномену сказа, демонстрируя важность «слухового» и устного начала для русской классической литературы. Сказ обозначает особый жанр устной формы повествования, где сюжет не так важен, как стилистические приемы передачи живой речи рассказчика. Голос и авторская интонация становятся здесь центральной частью сюжета, что и создает иллюзию живого рассказа. В сказе внимание читателя сосредоточено на мимике, жестах, звуках или физиогномике языка, а в центре событий оказывается сам рассказчик и его история¹⁴. По мнению Эйхенбаума, в современной прозе — в работах Андрея Белого и Бориса Пильняка — читатель, однако, имеет дело не с устным повествованием как таковым, а с имитацией или стилизацией сказа: вместо рассказчика фокус

смещается на само слово, его звучание, обоняние или даже вкус¹⁵. Как мы можем заметить, современный Эйхенбауму сказ соответствует тому, что приходит на смену аутентичному беньяминовскому рассказчику — человеку эпической, устной культуры.

Следует отметить и то, что Эйхенбаум упустил из виду. В постреволюционной России сказ вообще становится основной формой бытописания революции, и советский авангард постоянно обращается к формам сказа, фрагмента, былины и притчи для того, чтобы передать опыт участия массы крестьян и рабочих в революции через фигуру рассказчика из народа. Такова проза Андрея Платонова, стихи Велимира Хлебникова, живопись Павла Филонова, кинематографические опыты Александра Медведкина. Даже сатирические опусы «Окон РОСТА» можно рассматривать в качестве апроприации форм сказа. Светлана Красовская отмечает, что сказ приобрел огромное значение для художественной культуры 1920-х годов потому, что опыт революции нуждался в новом историческом нарративе. Никакой жанр не мог лучше описать битву пролетариата и трансформацию мира, чем сказ, основанный на легендах, фольклоре, живой речи улиц и диалектов¹⁶.

Фрагментарный характер произведений 1920-х годов, с их тягой к эссе, репортажам, документации, хроникам и мемуарам, казалось бы, никак не соответствует задаче описания масштабов революционных событий, однако, по Беньямину, именно фрагмент может выражать тотальность истории. Кинооко Дзиги Вертова работает именно по этому принципу: оно скользит, фиксирует, наблюдает и схватывает фрагменты реальности с точки зрения перспективы социализма как тотальности новых общественных отношений. Аналогично устроена и проза Платонова¹⁷. Все потому, что авторы собирают свое произведение подобно мозаике: находясь в гуще событий, они передают опыт участия в революции масс путем схватывания фрагментов масштабного социального пейзажа. Именно так, рассуждая о том, что видит художник вокруг, событие не объективируется, застывая в голой абстракции факта, а передается в качестве живого опыта людей. Дей-



Арсений Жилиев «Ангел предыстории», 2014. Метеорит, 4 миллиона лет. Вид экспозиции на выставке «М.И.Р.: Вежливые гости из будущего» в фонде Кадист, Сан-Франциско, июль–август 2014. Предоставлено автором.

ствительно, произведения Платонова или фильмы Вертова повествуют о революционных событиях так, как их не может изобразить ни один документальный фильм или учебник истории. Все потому, что вместе с ними мы можем разделить опыт революции, тогда как сухая логика фактов оставляет нам лишь их интерпретацию.

3. Рассказчик после рассказчика: опыт советского концептуализма

Традиции сказа пережили революцию и сталинизм, чтобы возобновиться в новых повествовательных стратегиях московского концептуализма 1970-х годов. Однако художники этого круга занимались не созданием эпоса борьбы пролетариев в эпоху великих революционных событий, а бытописанием опыта анонимного советского человека. Это бытописание велось из уст художника-рассказчика, который сам являлся фиктивной,

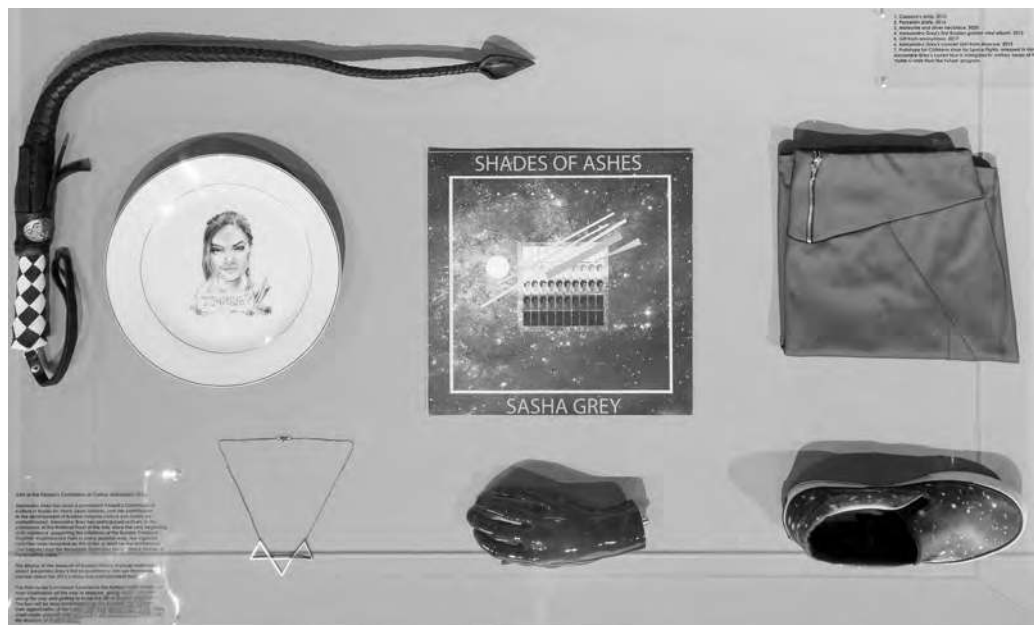
несуществующей фигурой «западного искусства» во враждебном для него советском контексте. В статье «Илья Кабаков. Художник как рассказчик» Борис Гройс отмечает, что сам жанр кабаковских альбомов «предполагает, что зритель имеет дело с повествованием», предметом этой истории является «эволюция некоторой художественной системы» западного искусства, изображенная, однако, в духе аллегорической эпопеи жизни и смерти вымышленных персонажей, проживающих не масштабы исторического времени реализма и сюрреализма, а цикл человеческого жизненного пути (альбом «Десять персонажей», 1972–1975)¹⁸. Как и в романе, смысл пути персонажа, который является метонимией искусства вообще и конкретной формы жизни в искусстве в частности, обнаруживается только после его смерти — в конце повествования всего альбома¹⁹. Однако альбом не задает «модель жизни» подобно тому, как ее, по Беньямину, производит роман. Вместо

этого Кабаков создает своего рода двойную фикцию: воображаемую модель западного искусства и историческое проживание этой модели сингулярным, «персонажным» способом, как будто сам Кабаков есть не что иное, как советская модификация этой западной истории искусств. В его персонажах искусство всегда разворачивается в пределах субъективного времени одной жизни, и жизнь эта является жизнью советского художника-одиночки. В альбомах сталкиваются типичный маленький человек классической русской литературы и большая история. Дialectика этих двух сущностей опосредована текстовыми комментариями, выражающими банальность повседневной рутины.

Альбомные серии и циклы Виктора Пивоварова обнажают этот конфликт большой истории и маленькой невзрачной советской жизни еще сильнее, заостряя до предела экзистенциальную тоску анонимной биографии среднестатистического человека. Таков его цикл «Проекты для одинокого человека» (1975), где скупно расписан биополитический

распорядок жизни типичного интеллигента в типичных обстоятельствах времени: невзрачный вид из окна, аскетичная мебель панельной хрущевки, работа до шести вечера, масса свободного времени и не меняющийся годами распорядок дня. Проект жизни Пивоварова можно понимать как романтический идеал жизни художника в условиях советского времени, однако парадокс состоит в том, что банальность этой жизни настолько типична, что скорее выражает материальность позднесоветского общества вообще. Сухой, протокольный язык словно комментирует глухую застойную тоску, застывшую в предметах, вещах и городских пейзажах.

Анонимный язык повседневной речи в концептуализме — это повествование о банальности существования вообще. Проза этого языка пронизывает каждый угол жизни, и жизнь художника здесь не является исключением, потому что эта жизнь ничем не отличается от миллиона других советских жизней. Художник, в общем-то, так же банален, как ЖЭК и его драмы. В этом и выражается со-



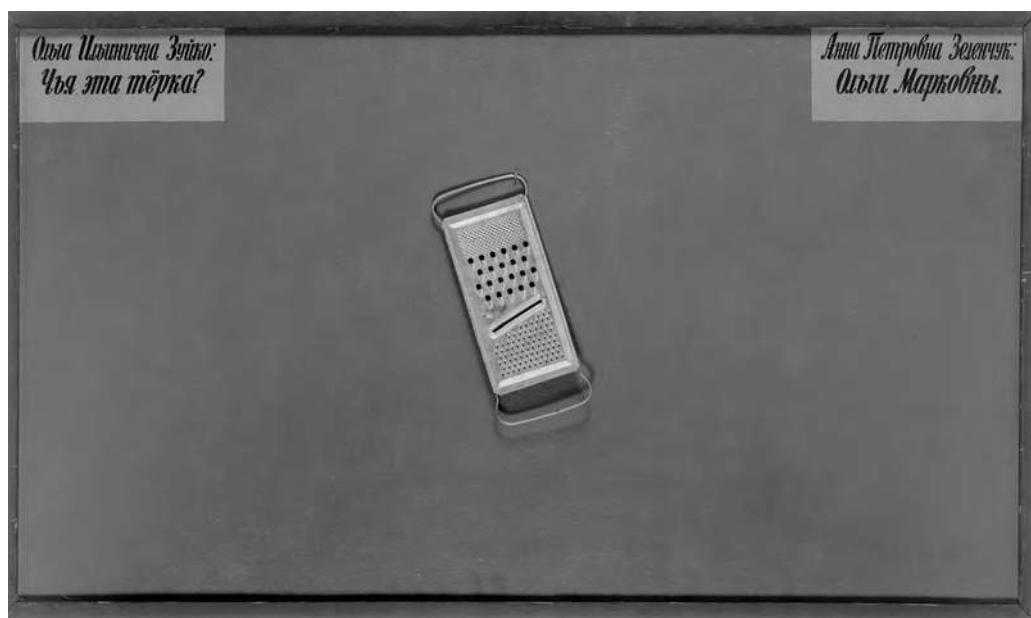
Арсений Жилиев «Икона церкви Челябинского метеорита», 2014. Смешанная техника. Вид экспозиции на выставке «М.И.Р.: Вежливые гости из будущего» в фонде Кадист, Сан-Франциско, июль–август 2014. Предоставлено автором.

ветский, декларируемый Октябрьской революцией и несколько покореженный сталинизмом, бесклассовый принцип жизни. Липкая анонимность «Анны Петровны», идентифицирующая хозяйку пропавшей терки (Илья Кабаков, «Ольга Ильинична Зуйко: Чья это терка?», 1982), — это целокупный образ всего позднесоветского опыта, емко выраженного в одной-единственной фразе, аккуратным почерком написанной на выкрашенной зеленой, подъездного цвета краской доске. «Анна Петровна» — это не просто коммунальная речь, дискурс (в постструктуралистском смысле²⁰), это — фактичность, схваченная в языке, но имеющая внеязыковую материальную субстанциональность. Схватить ее не до конца уловимый образ удалось лучше всего, пожалуй, писателю 1920-х годов Леониду Добычину в такой же одной короткой фразе, упомянутой между делом, как это у него и бывает, в рассказе «Конопатчиков»: «Полушальчиха пришла из кухни и, гордясь, стояла»²¹. «Анна Петровна» — не просто фраза, она и не женщина, это — целый рассказ, а может быть, и целый мир, который гордится и стоит в своей монолитности перед глазами тех, кто уже застал только лишь его руины. Что она такое? Она и есть советская форма жизни, с патриархальными матерями и авторитарными мужьями, застольями на Новый год в набитых до отказа кухнях, парадными подъездами и скрипучими качелями детских площадок. Она своего рода частичный объект, *l'objet a*, фрагмент советского мира, через который схватывается его тотальность. Ту же функцию выполняют и невыразительные предметы Михаила Рогинского — плита, уют, дверь, спички. Это инобытие «товарища-вещи»²², попавшего в приключенческую эпопею брежневского времени. За ним тоже стоит растерянная «Анна Петровна».

В эпоху интернета нам трудно себе представить живую передачу опыта устным способом, но можно вспомнить те недалекие времена, когда провинциал выбирался в Москву и по возвращению собирал круг друзей, чтобы рассказать им истории из жизни столицы. В позднее советское время именно таким образом и передавалась информация о запрещенных выставках, книгах,

кинопросмотрах и других событиях, потому как «сарафанное радио» отчасти срастается с эпическим жанром: любая недоступная информация становится рассказом, поскольку объект желания больше воображается, чем представляется в качестве реального. В результате сама информация превращается в мифологическое повествование. Потому Кабаков и сопровождает показ своих альбомов своего рода поэтическим перформансом: он зачитывает текстовые комментарии альбомов монотонным и методичным голосом, превращая само произведение в жанр устной истории, а себя — в умудренного опытом рассказчика, приглашающего послушать его рассказ только круг избранных. Отчасти то же самое происходит и в акциях группы «Коллективные действия», которые, в сущности, являются обменом опытом. Как известно, само действие акций КД зачастую сопровождается утомительным ожиданием некоего события, последнее и становится предметом комментариев к «Поездкам за город» — сборникам документаций акций. Обмен впечатлениями участников придает смысл и форму самой акции. Той же природы и само мифологизация среды московского концептуализма, с ее особым эзотерическим языком, словарем терминов, иерархиями и различными ритуальными объектами, такими, как, например, знаменитый мундштук Андрея Монастырского, лидера группы. Художники этого круга создавали не только воображаемых персонажей, но и свою собственную воображаемую групповую общность. По иронии истории, этот рассказ завершился журналистской мифологизацией имени собственного — появлением «лжеимени» «московский концептуализм»²³, встревожившим в свое время западную публику и озадачившим самих концептуалистов.

Как мы видим, обращение московского концептуализма к фигуре рассказчика связано с дефицитом публичной художественной жизни, равно как и с дефицитом информации, которая заменяется здесь повествовательными стратегиями разного толка (в рамках данной статьи мы ограничились только самыми очевидными примерами). Но разве информация и технологии, аналитика и журналистика не стали доминирующими форма-



Илья Кабаков «Ольга Ильинична Зуйко: чья это терка?», 1982. Объект (металл), мазонит, масло, эмаль. Частное собрание. Предоставлено Ильей и Эмилией Кабаковыми.

ми культуры и искусства сегодня, как и предполагал Беньямин?

Именно поэтому в российском искусстве в 1990-е, а затем и в 2000-е годы на смену дискурсивному концептуализму приходит акционизм — искусство чистого действия. Если проанализировать ключевые акции Александра Бренера или Олега Кулика, можно прийти к любопытному выводу. В данном контексте под «действием» следует понимать внедискурсивный акт, такой, как бросание боксерской перчатки Ельцину на Лобном месте на Красной площади в Москве (Александр Бренер, «Первая перчатка», 1995) или становление собакой (серия перформансов Олега Кулика, проведенных в 1994–1998 годах). Промежуточным звеном между советской дискурсивностью и постсоветской афазией можно считать акцию движения Э.Т.И. («Экспроприация Территории Искусства»), изобразившей своими телами нецензурное слово из трех букв на Красной площади за несколько месяцев до распада Советского Союза («Э.Т.И. — текст», 1991). Начиная с поэтических чтений, Э.Т.И. завершили совет-

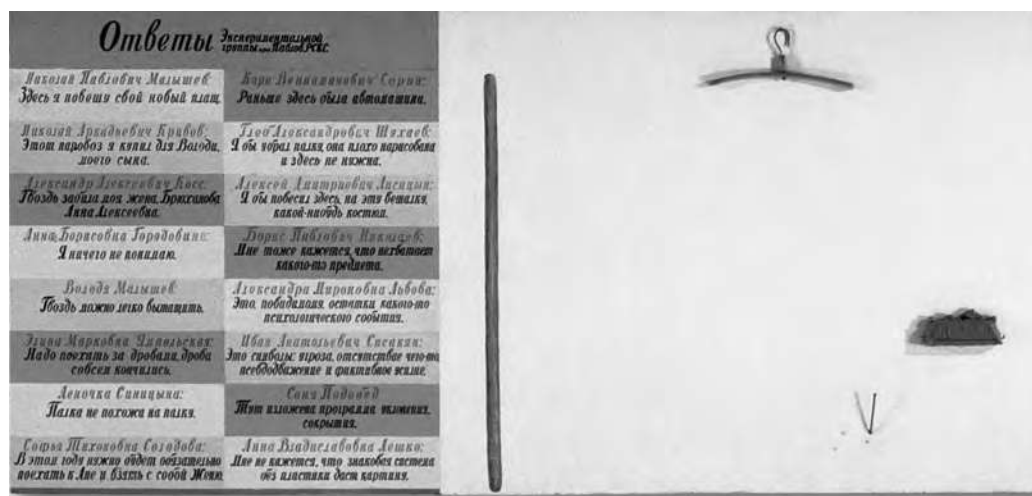
скую эпоху своей деятельностью жестом превращения советского логоса (поэзии и литературы) в бранную речь улиц, тогда как Бренер и Кулик довели до предела «безъязыкость» постсоветского акционизма. Согласно Льву Выготскому, в развитии субъекта действие всегда предшествует речи, и даже там, где речь уже возникает, например, в возрасте трех лет, действие и мышление логически скорее противоречат, нежели согласуются или протекают параллельно друг другу. То же самое характеризует и некоторые аспекты взрослой жизни человека, где образ действия не обязательно предшествует самому действию. Рассогласование действия и речи как раз и характеризует акционизм, выражающий невозможность говорить, поскольку реальность первоначального накопления опережает любую речь, ведь высказывание, еще не успев возникнуть, уже не соответствует событийной логике исторического момента. Диалектическая борьба действия и речи здесь, на наш взгляд, выражается буквально²⁴. Именно поэтому массмедиа занимают ключевую роль в акционизме — они опосре-

дуют голые действия и придают форму акции, освещая и распространяя скандальный образ человека-собаки или человека-боксерса в СМИ. Тогда как сам рассказ как раз-таки опосредует жизненный опыт и историю, информация упирается в непосредственное миметическое отражение чувственной достоверности факта и эмпиризма случая (case study). Акционизм — это анти-рассказ.

Означает ли это, что фигура рассказчика окончательно исчезает вместе с Советским Союзом? Действительно, тот же альбом рождается как специфически советская форма искусства, которую невозможно воспроизвести в институциональном контексте, даже если Кабаков согласится повторить перформанс его пролистывания перед группой посторонних зрителей. Это то, что отчасти сегодня делают такие художники, как Валид Раад и Хито Штайерль: они часто сопровождают показ своих работ перформативным действием, облекая в жанр устной истории политические комментарии к тем или иным событиям²⁵. В этом смысле повествовательные методы этих художников сближаются с фигурой и функцией рассказчика в московском концептуализме. Правда, в практиках Раада и Штайерль рассказчик зачастую выступает в качестве медиатора между формой

произведения и ее политическим контекстом. Таким образом, рассказ в эпоху информации — это переработка самой информации средствами рассказа.

Традиции тотальной инсталляции и литературного повествования развивает в своих работах Арсений Жилыев. Форму тотальной инсталляции, возникшую в интернациональный период творчества Кабакова, можно также понимать как повествовательную технологию. Она заменяет интимность альбомов и дружеский обмен опытом бессубъектным нарративом о прошлом с позиций настоящего (международно признанного советского художника). Это рассказ, объективирующий советское и опыт Кабакова, или рассказ информирующий. Он информирует западную публику о недалеком и экзотичном советском прошлом. Жилыев усложняет этот жест. У него вымышленными персонажами становятся уже эпистемы советской художественной культуры и истории как таковой: он возвращается к прочтению музеологии, практик пролеткульта и авангарда, используя для нарративизации идей советского прошлого сам медиум музея, так что эти идеи персонифицируются и превращаются в сюжет запутанной истории, выраженной сухим экспозиционным языком. Его



Илья Кабаков «Ответы экспериментальной группы», 1971. Объекты (плечики, гвоздь), мазонит, масло, эмаль. Частное собрание. Предоставлено Ильей и Эмилией Кабаковыми.

антологию музейного авангарда — сборник текстов дореволюционных и советских философов, художников, искусствоведов и писателей — можно рассматривать как своего рода концептуальный объект, размывающий границы между реальным историческим документом и вымышленным повествовательным пафосом его «музеологической» утопичности²⁶. В этом смысле проекты Жилева критически развивают *информирующий рассказ*, концептуально и эстетически располагаясь между проектами Раада, Штайерль и самого Кабакова.

В 1990-х московский концептуализм критиковали за его асоциальность и аутичность, зависимость от собственной субкультуры и этики эскапизма. По этой причине отношения современных постсоветских художников с концептуалистами выстраивались на отрицании или преодолении концептуализма. Однако вымышленные персонажи, так же, как и вымышленные коллективы, действия или даже исторические события и умение рассказать историю — иными словами, пресловутая литературоцентричность, — это как раз то, чего не хватало безъязыкому акционизму, который не находил слов, чтобы описать происходящее, и предпочитал действовать. Слова, дискурсы и истории потеряли всякий вес и смысл в ситуации шоковой терапии и первоначального накопления. Однако наступают времена, когда способность говорить возвращается. Таким образом, появляется тот, кто хочет и должен рассказать свою историю. И эта история должна быть в том числе историей переосмысления концептуализма в его актуальном взаимодействии с сегодняшним контекстом искусства.

Автор благодарит Арсения Жилева за ценные замечания и комментарии к тексту.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Здесь мы перефразируем критику достоверности чувственно данного опыта в «Феноменологии духа» Гегеля. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Перевод с немецкого Густава Шпета. СПб.: Наука, 1992. С. 51–59 (особенно С. 55–56).

² Речь идет о следующих работах: Рене Магритт «Вероломство образов» («La trahison des images», 1929), Марсель Дюшан, «Фонтан» («Fontaine», 1917), Роберт Раушенберг, «Кровать» («Bed», 1955), Джозеф Кошут, «Один и три стула» («One and Three Chairs», 1965) и серии работ Юрия Альберта «Я не...» (1980–2006). Работа Роберта Раушенберга «Кровать» состоит из подушки и стеганого одеяла, закрепленных на деревянном каркасе и повешенных на стене, так, что кровать превращается в живописный объект. В контексте рассуждений о диалектике и мимесисе уместно привести замечание Артура Данто об этой работе. Он пишет, что мы легко можем представить себе ситуацию, когда обыватель, разглядывающий «Кровать» Раушенберга, представляет себе ее в качестве объекта для сна. Все потому, что обыватель полагает, что искусство является копией реальности, а значит, художник всего-навсего предлагает нам купить эту футуристическую кровать. Однако мир подобия (мимесис) остался в прошлом: кровать больше не является кроватью, но становится как реальный объект частью искусства (piece of art). См. Данто А. Мир искусства. Перевод с английского Алексея Шестакова. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2017. С. 29–38. Следует добавить, что искусство всегда было предметом роскоши, и, как видно из примера с «Кроватью», теория мимесиса может только поддерживать товарный фетишизм и раскрепощать потребительское воображение по отношению к искусству.

³ Osborne P. What makes Contemporary Art Contemporary? Or, Other People's Lives // *Art & Education*, доступно по www.artandeducation.net/videos/peter-osborne-what-makes-contemporary-art-contemporary-or-other-peoples-lives. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 5 мая 2016. Это лекция, прочитанная в 2014 году в Центре критической теории Ноттингемского университета, Великобритания.

⁴ Беньямин В. Рассказчик // *Маски времени. Эссе о культуре и литературе*. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 383–418.

⁵ Беньямин В. Рассказчик. С. 384–385.

⁶ Беньямин В. Рассказчик. С. 390–392.

⁷ Подобно тому, как Голливуд разрабатывает физиологическую экономику «мыльных опер», провоцирующую зрителя рыдать или истошно смеяться, работающий с перформансом художник Тино Сегал полагает, что коллективный эмоциональный опыт можно точно так же закодировать путем повторяющихся ритмических паттернов и

особой организации эстетического пространства — темноты, резких звуков, повторяющихся ритмов и хореографии. В этом отношении показателен его перформанс «Эта вариация», представленный на выставке dOCUMENTA (13) в Касселе в 2012 году. Позитивистское упование на аутентичность опыта сводит аффекты, эмоции и другие проявления чувств к физиологическим реакциям организма. Вера в чувственную достоверность опыта, возможность его совместного, непосредственного переживания и сопутствующая данной логике экономика аффектов является большой эстетической проблемой. См. мой анализ перформанса Тино Сегала: Чехонадских М. «Документа 13» и слепой ужас точки зрения метеорита // *Художественный журнал* № 86/87 (2013). С. 120–133.

⁸ Лукач Г. Душа и формы. Эссе. Перевод с немецкого Сергея Земляного. М.: Логос-Альтера и ЕссоНото, 2006.

⁹ Лукач Г. Душа и формы. С. 79.

¹⁰ О жизни существенной и форме в этом смысле см. Лукач Г. Душа и формы. С. 74–89.

¹¹ Беньямин В. Рассказчик. С. 384–385.

¹² Беньямин В. Рассказчик. С. 389.

¹³ Беньямин В. Рассказчик. С. 406–408.

¹⁴ Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Сборник статей. Л.: Художественная литература, ленинградское отделение, 1969. С. 306–326.

¹⁵ Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза // О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 409–424.

¹⁶ Красовская С. Художественная проза А. П. Платонова: жанры и жанровые процессы. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2005. С. 67–70.

¹⁷ См. сравнение киноока Вертова и «евнуха души» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» у Валерия Подороги: Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы, том 2. М.: Культурная революция, 2011. С. 268–274.

¹⁸ Гройс Б. Художник как рассказчик // А–Я № 2 (1980). С. 17–22. Перепечатано в Гройс Б. Статьи об Илье Кабакове. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2016. С. 8–20. Цитата на С. 12.

¹⁹ Гройс Б. Статьи об Илье Кабакове. С. 12–13.

²⁰ Мы имеем ввиду популярные в 1980–1990-е годы постструктуралистские интерпретации концептуального искусства, самая знаменитая из которых принадлежит авторству Виктора Агамова-Тулицына: Тулицын В. «Другое» искусства. М.: Ад Маргинем, 1997.

²¹ Добычин Л. Конопатчикова // Город Эн. Рассказы. М.: Художественная литература, 1989. С. 176.

²² О понятии «товарищ-вещь» см. Деготь Е. От товара к товарищу // Родченко А. В Париже. Из писем домой. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2014. С. 121–132.

²³ Критику термина «московский концептуализм» см. в статье Питера Осборна «Эффект Кабакова. Московский концептуализм в истории современного искусства»: Osborne P. The Kabakov Effect: «Moscow Conceptualism» in the History of Contemporary Art // *Afterall* 42 (Autumn–Winter 2016). P. 110–117.

²⁴ Выготский Л. Мышление и речь // Собрание сочинений в 6 томах. Гл. ред. А. В. Запорожец. М.: Педагогика, 1982–1984. Т. 2. Проблемы общей психологии. С. 111. См. также мою статью с критикой российского акционизма 2000-х годов: Chohonadskih M. What is Pussy Riot's «Idea»? // *Radical Philosophy* 176 (2012). P. 2–7.

²⁵ Именно поэтому перформансы Раада, часто включающие в себя объекты и инсталляции, тем не менее легко переводятся в форму письменного рассказа. См. Raad W. Walkthrough, Part I // *e-flux journal* #48 (October 2013).

²⁶ Жилиев А. (ред.) Авангардная музеология. М.: V-A-C press, 2015.

О музеологическом исследовании Жилиев писал в Zhilyaev A. Conceptual Realism: The Vulgar Freedom of Avant-Garde Museum Work // *e-flux journal* #60 (December 2014).

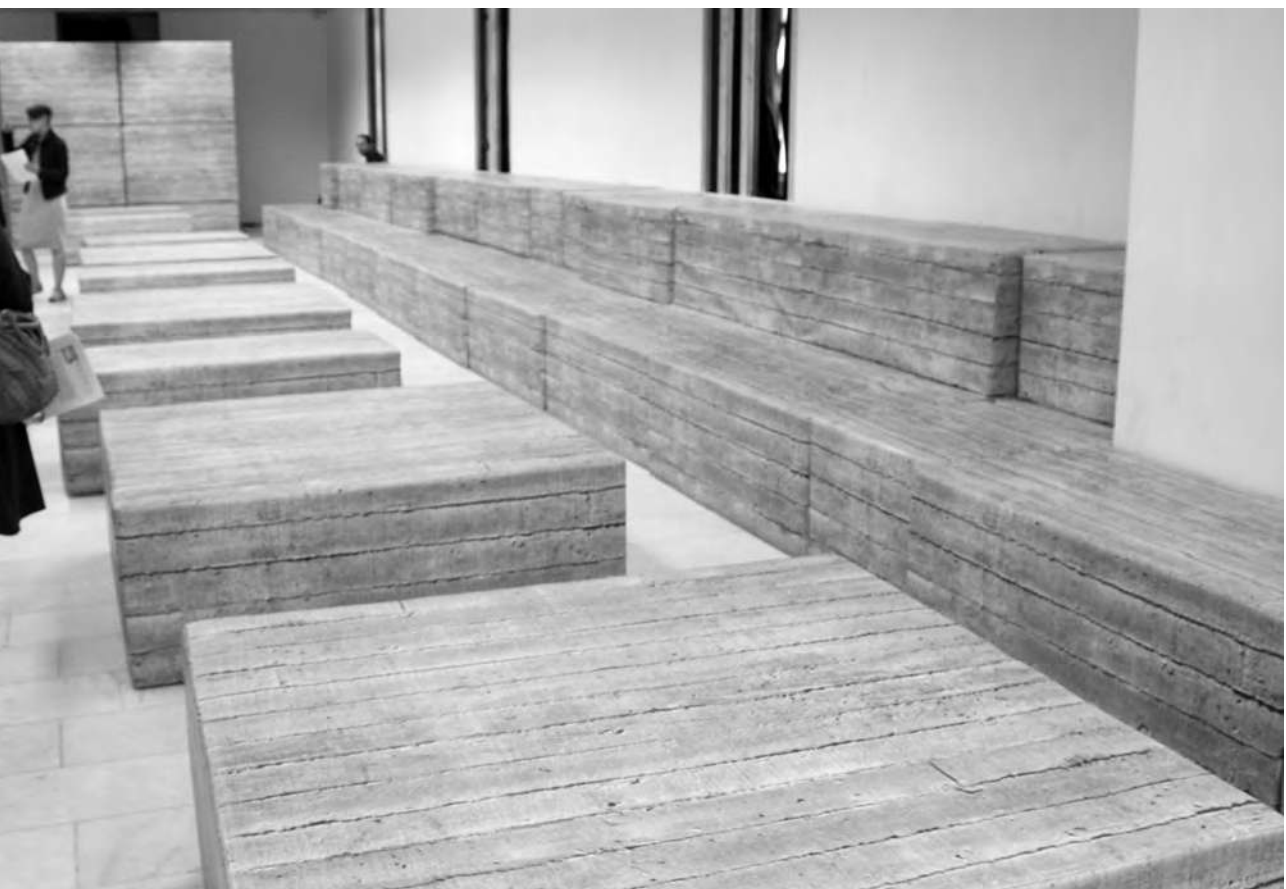
Мария Чехонадских

Родилась в 1985 году в Старом Осколе.

Критик и теоретик современного искусства, куратор.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Лондоне и Москве.



Андреас Ангелидакис. Инсталляция в Музее демократического движения и сопротивления диктатуре, 2016.
Материал иллюстрирован фотографиями Валерия Леденева.

Валерий Леденев

Тектоника и критика

Документа 14
Афины, 8.04.2017–16.07. 2017
Кассель, 10.06.2017–17.09 2017

Афины и Кассель: подобие без подобию

Все дискуссии вокруг Документы 14 неизбежно начинались с обсуждения ее организационной структуры. Крупнейшая международная выставка в этом году прошла не только в Касселе, но и в Афинах. Греческая итерация не только предшествовала немецкой, но и почти превосходила ее по масштабам и резонансу. Попытки географической экспансии форум предпринимал и раньше. Документа 11, помимо Касселя, проходила в Вене, Нью-Дели и Лагосе, а Документа 13 — в Каире и Кабуле. Но во всех этих случаях альтернативные площадки функционировали на правах сателлитов основного проекта. Куратору Документы 14 Адаму Шимчику и всей команде проекта потребовалось два года, чтобы, «в условиях невероятного внутреннего и внешнего давления, доказать значимость обеих инкарнаций Документы 14»¹, одна из которых — афинская — «постоянно находилась под угрозой сокращения и обесценивания»².

Кураторское решение Адама Шимчика перенести часть проекта в Афины поляризовало профессиональное сообщество сразу, как только было озвучено, вызвав критику на родине Документы³ и в Греции (бывший министр финансов страны Янис Варуфакис назвал проект аттракционом «кризисного туризма»⁴). Подобный ход никого не мог оставить равнодушным. Как резюмировала Кирсти Белл в статье для *Mousse Magazine*, «в большей степени, чем задействовав политическое на уровне темы и содержания, саму структуру выставки Шимчик сделал политической»⁵. «Теперь у каждого есть свое мнение относительно Документы, что она из

себя представляет и для чего нужна, — не без гордости резюмировал Шимчик. — Вокруг нее развернулись невероятные дискуссии, я стремился катализировать их, и считаю, что мне это удалось»⁶.

Причины выбора в пользу Афин как площадки Документы 14, на первый взгляд, лежат на поверхности. Новости о Греции, переживающей кризис, поставивший ее на грань банкротства и вынудивший к режиму жесткой экономии, не сходят с первых полос СМИ. Страны Европы, включая Германию⁷, сыграли здесь не последнюю роль, и было бы странным со стороны Документы обойти этот момент вниманием. В каталожном эссе Шимчик пишет также о положении города и самой Греции «у границ европейского экономического могущества»⁸, в пространстве, «бывшем некогда точкой сборки Средиземноморского мира и колыбелью самой европейской цивилизации»⁹. Менее очевидные резоны скрыты внутри экспозиции. Несколько залов Новой галереи в Касселе посвящены «немецкой античности», связанной с работами И.И. Винкельмана¹⁰ и преподнесенной мировой культуре в качестве романтического идеала красоты. Заядлым филэллин был и основатель Документы Арнольд Боде: в Новой галерее представлены несколько его рисунков шариковой ручкой, сделанных во время путешествия по Греции в 1960-е годы.

Критика без критики

Документа 14, кажется, пронизана «дипломатической» символикой, желанием культурного диалога, очередной встречи условного

«Запада» и «незападных» культур в условиях гуманитарного кризиса, перекаривающего привычные очертания мира¹¹. Не иначе как символическим жестом выглядит временный переезд коллекции Государственного музея современного искусства в Афинах (EMST) в центральный музей Касселя Фридрицианум, в залах которого были представлены работы греческих авторов в диапазоне от минималиста Стефена Антанакоса и автора политических «икон» Стелиоса Файтакиса до зарубежных художников вроде Кенделла Гирса, Эмили Ясир, Кёкена Эргуна и классика концептуализма Джозефа Кошута. Экспозиция в EMST, напротив, выглядит словно панорама тех проблем, что захлестнули мировое пространство: начиная с долга Греции, обыгранного в перформансе Марты Минухин «Возврат греческого долга Германии оливками и искусством» (художница убедила актрису, переодетую Ангелой Меркель, принять огромный поддон оливок как эквивалент греческой задолженности), до Ван Бина, снявшего 15-часовой фильм, хронометраж которого синхронизирован с рабочим днем текстильной фабрики в Шэньяне.

Шимчик, впрочем, заработал больше критики, чем похвал. Куратора обвиняли во всех грехах — от оппортунизма до колониализма и попытках спекулировать на кризисе. Подобной критике, — что примечательно, высказывавшейся зачастую еще до открытия экспозиции¹², — пришлось сразу же пройти проверку на истинность, что выявило не только слабые места проекта, но и ее собственную ограниченность.

Взять хотя бы упреки в колониализме. В случае международного проекта и институции подобного уровня можно ли их избежать в принципе? Может ли большая выставка, наделенная столь внушительным капиталом различного рода, перестать быть «центром» в рамках сложившейся структуры «центр — периферия»? Может ли игнорировать собственный статус и уровень видимости, которым наделяет участников? Может ли проиграть в конкурентной борьбе площадке вроде EMST или открывшейся параллельно 6-й Афинской биеннале, занявшей критическую позицию относительно «вторжения»¹³? Институции, как и человеческие существа, наделены неравными возможно-



Лала Рух. Из серии «Иероглифика», 1995–2008. Вид экспозиции в консерватории, Афины.

стями и привилегиями. Большой ошибкой было бы бравировать ими, но не менее ошибочно отрицать их, обрекая себя на вечную «тиранию покаяния», против которой предостерегал Паскаль Брюкнер¹⁴.

Подобной же ловушкой оказываются попытки рефлексии на тему кризиса — гуманитарного или финансового, — который по определению будет на выставке представлен не во всей полноте и отражен не со всех возможных сторон. Или разговоры про необходимость работы с местным контекстом, адекватное погружение в который в рамках столь крупной и забюрократизированной институции, как Документа, оказывается невозможным по определению. Шимчик, кажется, не просто приближается к этим ограничениям, но делает их видимыми в самой структуре мегавыставки. Не в последнюю очередь — за счет масштаба проекта, который в случае Документы 14 оказывается двоякого свойства.

Тектоника проекта

Дело даже не в количестве участников — их в этом году насчитывается не более двух сотен, что привычно для Документы, — но в емкости самих проектов, превосходящей возможности зрительского восприятия, требующих невероятных усилий по реконструированию контекста, необходимого для их понимания. Проекты, представленные на Документе 14, не просто внушительные, но совпадают с целыми областями культур и знаний, которые нельзя адекватно медиировать в рамках выставочного показа. Большинство работ невозможно прокомментировать, экспонировать без потери качества и смысла, позволив раскрыться, заговорить с опорой на ту систему категорий, что делает их значимыми и ценными в контексте современности.

Один из этажей Музея Братьев Гримм в Касселе посвящен Асе Лацис — латышской актрисе и режиссеру, ставшей героиней «Московского дневника» Вальтера Беньямина. Детальная экспозиция о ее жизни, выходящая за хронологические рамки беньяминовского нарратива, соседствует с рассказом о сестре Фрейда Марте Гертруде

Фрейд, детской писательнице и иллюстраторе — одним из ее альтер-эго был персонаж мужского пола. Пространство консерватории наполнено нотными грамотами и документами перформансов, центральным среди которых стал «Эпицикл» (1969) Яниса Христу, музыкальное произведение с открытой структурой, обретающей новое воплощение и развитие с каждым новым исполнением. Есть работы и иного рода. Абстракции Лалы Рух, основанные на каллиграфии и нотных партитурах, отсылающих к культуре родного художнице Пакистана, но обретающие дополнительный смысл в контексте истории автора, феминистки, пришедшей к занятию искусством в период исламизации страны.

И если масштабные проекты, недоступные для адекватного восприятия публикой, сегодня кажутся делом естественным и привычным¹⁵, на Документе 14 эта тенденция доведена до логического предела. Любое высказывание здесь расширено до целых ареалов возможных культурных практик. Тектонических пластов, открытых для бесконечного чтения, раскрывающего если не смысл, то идейные горизонты, в которых развивается не только художественный процесс, но сегодняшняя *condition humaine*.

Политическая география памяти тела

Одним из таких горизонтов является критика западоцентризма и его претензий на универсализм. Постколониальный поворот в культуре¹⁶, безусловно, обозначился не сегодня и стал очевиден не с подачи Документы 14. Но выставка не просто собрала на двух площадках художников незападного происхождения, предоставив им слово внутри проекта. Альтернативные способы видения и структурирования мира представлены здесь симультанно как конкретные жизненные практики, не требующие адвокации и явленные во всей своей материальности и полноте. Речь не только о «классике» постколониального подхода Рашиде Араине, представленном в обеих частях выставки, но и Бо Дике, выходец из коренных индейцев Канады, всю жизнь изготавливавшим маски, имевшие сакральное значение (представлены в EMST и Документа-Халле в Касселе).

Потомственный вождь племени квакиутл остался верен локальной идентичности и формам знания. Среди прочего он отказался получать канадские документы в знак протеста против политики страны.

Фильм камбоджийского художника Кхвай Самнанга «*Preah Kunlong* (путь души)» (2017) посвящен местному народу Чонг, придумавшему систему картографии, опираясь не только на предания «устной истории» и наблюдения за природой, но и на особые ритуалы, в результате которых память о местности сливалась с памятью человеческого тела. Художник Абель Родригес, знаток флоры Колумбийской Амазонки, оставил не только многочисленные рисунки с детальным изображением растений (их коллекция показана в музее Оттонеум в Касселе), но и придумывал им имена. Его знания, полученные от дяди, стали незаменимым подспорьем в научных экспедициях, куда художника неоднократно приглашали.

Пронзительным комментарием на эту тему выглядит работа Сьюзен Хиллер. В ее фильме «Последнее немое кино» (2007–2008) голоса за кадром произносят фразы — связанный рассказ или просто бессмысленную абракадабру — на языках либо вымерших, либо находящихся под угрозой исчезновения. Никакой визуальности в фильме нет, на экран выводятся лишь субтитры с переводом сказанного. Все эти экзотические наречия, отсылающие к целым областям культурных практик и знаний, превращаются для зрителя в неразборчивую звуковую вязь, которая, по всей вероятности, в скором времени лишится возможности быть дешифрованной.

По ту сторону вневходимости

Отсюда, кажется, естественным образом вытекают проекты, посвященные не просто деконструкции доминирующих парадигм знания, но обустройству собственных систем видения и личного автономного пространства. Той области субъективного существования, что расположена внутри действующего порядка, но не подчиняется ему, как социальный феномен, описанный Джеймсом Скоттом¹⁷, или антропологический — Алек-

сеем Юрчаком¹⁸. Целиком этой теме посвящена экспозиция в афинской Школе изящных искусств, где представлены педагогические эксперименты хореографа Анны Хелприн и ее мужа архитектора Лоуренса Хелприна, индийской школы Шантиникетан и Открытого города в Чили¹⁹, созданного опальной богемой в изгнании и превратившегося в поле экспериментов в области архитектуры, дизайна, пластических искусств и поэзии.

В музее Бенаки в Афинах представлен фильм словацкой художницы Анны Даучиковой «Вдоль оси бесконечности» (2015), посвященный Валерию Ламаху (1925–1978), украинскому художнику-монументалисту и автору философской системы в духе «ведического структурализма» (по выражению Елены Сорокиной)²⁰, ставшей важной «точкой прицепа» для представителей неофициального искусства страны. Инсталляция Ангело Плессуса «Протокол экспериментального образования, Дельфы» (2017) основывалась на истории Марии Заману-Михельсон. Во время Второй мировой войны она работала в греческой разведке и, задействуя ресурсы своего «невооруженного» восприятия, отслеживала траектории полета вражеской авиации. После войны Заману-Михельсон сохранила навыки «расширенного видения», иначе структурировавшие реальность в ее сознании. И кажется, что подобная стратегия обустройства субъективной внутренней автономии остается не просто адекватным, но единственным доступным механизмом сопротивления сегодня.

Афины, Кассель, далее — везде

Альтернативные культурные и персональные миры известны нам сегодня не в последнюю очередь благодаря массовым миграциям людей, причины которых разнятся в диапазоне от глобализации финансовых рынков до растущего неравенства и военных конфликтов, приводящими к появлению «перемещенных лиц».

Документа 14, с одной стороны, проблематизирует саму постановку вопроса о миграции. Ахлам Шибли в фотопроекте «Родина» (2016–2017) делал портреты жителей



Бо Дик «Маски», 2000. Вид экспозиции в Государственном музее современного искусства в Афинах.

Касселя, репатрировавшихся в Германию после вынужденного переезда во времена Второй мировой и холодной войн. А параллельно — портреты выходцев из Турции, приезжавших на правах сезонных рабочих, но за десятки лет интегрировавшихся в местную жизнь. Другим полюсом здесь становится радикальная ксенофобия, о которой рассказывает проект, посвященный «Обществу друзей Халита» — общественной организации, образовавшейся после убийства уроженца Турции Халита Йозгита в интернет-кафе Касселя. В работе Шибли понятие «мигранты» едва ли применимо к персонажам серии, но одновременно с этим они предстают «дружественными иными». Появление «Общества», напротив, читается как призыв отринуть этнические и культурные различия перед лицом непреодолимого зла, исходящего не извне, а изнутри — оптики нетерпимости, пронизывающей наше повседневное существование. Посередине между этими крайностями зрителю Документы 14

предлагается оценить собственную позицию на этот счет. Этический горизонт здесь задает фильм Артура Жмиевского «Проблеск» (2016–2017): немые картины мигрантского городка с бесконечными рядами бараков, обитатели которых ожидают решения властей относительно их интеграции или депортации. Во второй его части сам художник усиливает этическое вопрошание, предлагая участникам выполнить разнообразные действия в обмен на предметы одежды или за вознаграждение.

Этика идентичности

Впрочем, главным этическим горизонтом на выставке остается история немецкого фашизма, которая трактуется кураторами и художниками не как трагедия или вина определенного народа, но с точки зрения его актуальности применительно к политической обстановке сегодняшнего дня. Общую рамку здесь задает проект Марии Айххорн

«Институт Розы Валанд», посвященный исследованию культурных ценностей, конфискованных у законных владельцев во времена национал-социализма. «Похищенные объекты можно прочесть как многозначные символы — в их связи с историческими, юридическими, экономическими, политическими и социо-психологическими событиями, наряду с тем, что они — источники информации о Холокосте», — комментировала она²¹.

Среди неосуществленных планов Шимчика — представить собрание Корнелиуса Гурлитта, недавно ушедшего из жизни обладателя подпольной коллекции произведений модернизма, происхождение которой связано с фашистскими конфискациями. «Эти работы, безусловно, — видимое доказательство, — объяснял Александр Альберро. — С одной стороны, это коллекция определенного уровня. С другой, свидетельство преступлений невероятного масштаба. И, наконец, она оставалась большим секретом»²².

История семейства Гурлиттов, впрочем, оказалась представлена на выставке несколькими работами Корнелии Гурлитт — сестры Хильдебрандта Гурлитта, деда коллекционера. Секреты подобного рода могут простирались бесконечно до любой точки современности, как метафорически показал Петр Уклянски в проекте «Настоящие фашисты» (2017), сплошном фризе из нескольких сотен портретов участников национал-социалистического движения от руководства до рядовых функционеров, реплике проекта 1998 года, состоявшем из портретов сегодняшних медийных звезд. Раскрытие секретов неизбежно меняет идентичность сообщества и нации²³, и любое движение в сторону проработки травм приводит к тектоническим сдвигам в сознании. Этот вывод, кажется, можно распространить и за пределы истории национал-социализма: одной из площадок Документы 14 был афинский Музей демократического движения и сопротивления диктатуре (военной диктатуре правого толка в Греции в 1967–1974 годах).



Влассис Каниарис «Игра в классики», 1974. Вид экспозиции в Музее Фридрицианум, Кассель.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Szymczyk A. 14: Iterability and Otherness—Learning and Working from Athens // *The documenta 14 Reader*. Kassel and Munich: documenta, Museum Friedericianum and Prestel, 2017. P. 21.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Horner W. When German art meets Greek austerity // *Politico*, April 14, 2017, доступно по <http://www.politico.eu/article/documenta-14-athens-frankwalter-steinmeier-tourism-crisis-when-german-art-meets-greek-austerity/>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 26 сентября 2017.

⁵ Bell K. Learning From Athens? // *Mousse Magazine* 58 (April–May 2017). P. 50–55.

⁶ Там же. P. 52.

⁷ Shuster S. Germany Finds Itself Cast as the Villain in Greek Drama // *Time*, July 15, 2015, доступно по <http://time.com/3959164/germany-greece-bailout-deal-athens-merkel/>.

⁸ Szymczyk A. 14: Iterability and Otherness—Learning and Working from Athens. P. 21.

⁹ Там же. С. 29.

¹⁰ Об этом подробнее: Roelstraete D. An Eight-Point Program for Fathoming German-Greek Relations. documenta 14: The View from Kassel // *Mousse Magazine* № 58 (April–May 2017). P. 56–61; Panourgia N. Of Tyranny // *Mousse Magazine* № 58 (April–May 2017). P. 62–69.

¹¹ Частично об этом см. Картунов А. Гибридное сотрудничество. Как выйти из кризиса в отношениях России с ЕС. Публикация Московского центра Карнеги, 29 августа 2017, доступна по <http://carnegie.ru/commentary/72922>.

¹² Один из примеров: Athanasiadis I. Athenian Panopticon // *Art Review* vol. 69 no. 3 (April 2017). P. 72–76.

¹³ Waiting for the Barbarians: 6th Athens Biennale 2017–2018. Пресс-релиз, доступен по <http://athens-biennale.org/en/barbarians/>.

¹⁴ Брукнер П. Тирания покаяния. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 256.

¹⁵ Деготь Е. Потенциальное искусство // *Террористический натурализм*. М.: Ад маргинем, 1998. С. 99.

¹⁶ Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 217–282.

¹⁷ Скотт Д. С. Искусство быть неподвластным. Анархическая история высокогорий Юго-Восточной Азии. М.: Новое издательство, 2017. С. 568;

Наранович С. «Главное — это жить, не имея дела с государством». Интервью с Александром Никулиным // *Горький*, 30 мая 2017, доступно по <https://gorky.media/context/glavnoe-eto-zhit-ne-imeya-dela-s-gosudarstvom/>.

¹⁸ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 604.

¹⁹ Latronico V. Open City // *Frieze* 168 (January–February 2015).

²⁰ Кадан Н., Лейдерман Ю., Сорокина Е. Созерцание как форма мышления: Валерий Ламах на Documenta 14 // *Просторы*, 20 сентября 2017, доступно по <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/234-sozertsanie-kak-forma-myshleniya-valerij-lamakh-na-documenta-14>.

²¹ The Indelible Presence of the Gurlitt Estate: Adam Szymczyk in conversation with Alexander Alberro, Maria Eichhorn, and Hans Haacke // *South as a State of Mind* 6—[Documenta 14 # 1] (Fall–Winter 2015). P. 93–105.

²² Там же.

²³ Эппле Н. Память прорывается // *Inliberty*, 19 сентября 2017, доступно по <http://www.inliberty.ru/blog/2648-Pamyat-proryvaetsya>.

Валерий Леденев

Родился в 1985 году.

Художественный критик и журналист.

Научный сотрудник Музея современного искусства «Гараж». Работал редактором порталов «Новая карта русской литературы», «Gif.ru», «OpenSpace», журнала о современном искусстве «Арххроника».

В составе рабочей группы принимал участие в подготовке проектов «Древо современного русского искусства» и «Открытые системы».

Опыты художественной самоорганизации в России. 2000–2015».

Автор книги стихов «Запах полиграфии».

Живет в Москве.



Екатерина Муромцева. Из серии «Больше нас», 2017. Бумага, акварель, 297 x 150 см. Предоставлено галереей XL.

Елена Конюшихина

Двадцатый продолженный

Вильям Кентридж
«Вязкое время: инсталляции
и постановки»
Музей современного искусства
в Зальцбурге
29.07.2017–05.11.2017

Цай Гоцянь
«Цай Гоцянь. Октябрь»
ГМИИ им. А.С. Пушкина
13.09.2017–12.11.2017

Екатерина Муромцева
«Больше нас»
Галерея XL
12.09.2017–12.10.2017

Занавес открывается, а за ним: крутятся колеса, кричат в рупоры, летают книжные страницы, тянутся процессии и трубят оркестр — спектакль в постановке Вильяма Кентриджа. Непрерывное движение происходит под музыку Филипа Миллера¹.

Художник, не спеша, на старой зингеровской машинке ткёт полотно истории. Сквозь блестящие экраны чередой проносятся драматическая, наполненная борьбой и противостоянием история Южной Африки от апартеида 1950-х годов до наших дней, Октябрьская революция 1917 года и Культурная революция в Китае, но тихо, почти шепотом — без крови и насилия. Насыщенное аудиовизуальное пространство экспозиции с ее заразительной зрелищностью резко снижает градус пылающих исторических траге-

дий, что достигается за счет блестяще продуманной сценографии. Анимация, рисунки углем, принты, мультимедийная инсталляция, кукольный и оперный театр, танец и актерская игра вместе действуют в качестве Gesamtkunstwerk, разыгрывающегося на сцене. Вариативность медиумов Кентриджа говорит о сложном восприятии истории художником, ее вязкости (thick time).

Время Кентриджа — это не сменяющаяся хронологическая последовательность, а актуализирующаяся в присутствии зрителя длительность, почти всегда монохромная и бесцветная. Тени и фигуры, нарисованные углем, оставляют отпечаток предыдущих событий в каждом последующем кадре, сделанные в технике stone-age filmmaking². Художник обнажает процесс создания про-

изведения: стирания, замещения, перерисовки, ошибки — его рисунки подвержены тысячам изменений. Методом «проб и ошибок» Кентридж экспериментирует, наслаивает рисунки друг на друга, но стертый уголь все равно никогда полностью не исчезает. Наиболее интенсивна эта работа в «Семи фрагментах для Жоржа Мельеса» (2003), «День для ночи» (2003) и «Путешествие на Луну» (2003), где возникновение и исчезновение существуют как случайно пойманные на одно мгновение мысли в переполненной ожившими предметами лаборатории художника. Через рисунок углем он «тестирует» свои идеи, и медиум проводит к смыслу.

Удерживая следы прошлых событий, Кентридж пытается сохранить утраченную память, подверженную автоматическому стиранию. Прошлое, в конце концов, уступает место настоящему, но зазор между ними — топкое место, в котором можно легко увязнуть. Место памяти художника — Йоханнесбург, куда он постоянно возвращается. Мировые события, происходящие за его пределами — русская революция или китайская культурная революция, все равно относятся к Йоханнесбургу. Так смешивается и наслаивается история: прошлое его страны обнаруживается в каждом трагическом событии за границами Южной Африки и наоборот. В «Примечаниях к модельной опере», где на фоне карт Москвы, Шанхая и Йоханнесбурга переплетаются русский, китайский и африканский танец, через метафору оперы и танца сближаются истории этих стран, сквозь время и пространство. А в работе «Более сладко играть в танце»³ на фоне бесцветных пейзажей в *danse macabre* тянется вереницей толпа отчаявшихся людей. Йоханнесбург Кентриджа, как фолкнеровская Йокнапатофа или Макондо Маркеса — живая, хранящая останки предков земля, магическое место, где одновременно протекают локальная и всемирная история. Кентридж помнит не только трагедии своей страны, но всего XX века⁴. История Кентриджа — это вязкое, синхроничное время⁵ политической власти, «история международных преступлений и массовых убийств»⁶.

Кентридж эстетикой *la scène* пробуждает прошлое, в упор, лицом к лицу сталкивает с

ним зрителя. Этот взгляд изнутри предполагает чувство и отношение к *прошедшему*, протекающему в качестве аффективной, синхроничной длительности перед нашими глазами, в течение которой актуализируется память. Это насыщенный коллаж из образов, воспоминаний и ощущений, всплывающих по ходу действия и существующих в непрерывной процессуальности. Именно лейтмотив *процессий* снова и снова повторяется в работах Кентриджа⁷, за которым стоит главный медиум художника — анимация.

Если Вильям Кентридж заводит будильник для похрапывающей под пуховыми перинами памяти, то Цай Гоцян старается припудрить ей щеки. Она должна быть радостной и задорной, даже если вчера весь день стояла с ружьем на баррикадах. Методом клея и ножниц китайский художник вырезает контуры-клише Русской революции, насаждая их на трафареты один за другим. Да будет серп, да будет молот и на полу, и на потолке! Если земля — то плодородная, если река — то полноводная, если звезда — то красная, если квадрат — то Малевича. Все в одном флаконе, а при хорошем взбалтывании образы перемешиваются, и гамма получается еще насыщеннее. Где же ты, Октябрь 1917 года, когда «летели листья с кленов»⁸ и уже впору было надевать полушубок? Но нам остались только: земля, покрытая покачивающимся венечным сорго, с уже скошенным знаменем единства рабочих и крестьян («Земля», 2017), и двадцатиметровый пестреющий сад с цветущими маками и гвоздиками («Сад», 2017), и тихая, чернобелая река («Река», 2017), и где-то в стороне от них, как будто сам по себе, летает скромный воздушный змей («Воздушный змей», 2017). И кто-то рядом обязательно должен пропеть:

*Никто не даст нам избавленья:
Ни бог, ни царь и ни герой.
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой*⁹.

Любовь к зрелищам, скорее всего, осталась у художника со времен учебы в Шанхайской театральной академии, где он учил-

ся на сценографа, как в свое время Вильям Кентридж изучал актерское мастерство в школе Жака Лекока в Париже. Уже на последних курсах в академии Гоцян начинает запускать в холсты фейерверки, что впоследствии перерастет в его излюбленное занятие — пороховую живопись, при помощи которой он по очереди будет то созидать, то разрушать¹⁰. Из чего и вырастет сегодняшний «Цай Гоцян. Октябрь». Трафаретный метод может выдать привлекательную и аккуратную картинку, но никак не связанную с историей изнутри. Это не история в памяти, а ее образ-клише, который все знают и хотят видеть. Цай Гоцян действует в стиле художников-колонизаторов, через присвоение образов чужой визуальной культуры, путем их переноса на свою территорию. А игровая, реляционная этика вовлечения местных в свою работу — только в помощь. К вопросу о том, как заставить полюбить себя самым быстрым способом...

Вильям Кентридж, как Цай Гоцян, рассчитывается с историей. Революции, монархии, борьба за независимость и колониальные войны XX века — все это в прошлом, пытающемся на последнем скаку накинуть лассо на дикое настоящее. О чем шепчет на ушко наше время?

Тот, кто «Больше нас», приказывает: «Что нужно встать к стенке, дружно хлопать в ладоши, пасть на колени, присесть и закинуть руки за голову всем вместе, всем вместе». Екатерина Муромцева, реформируя эстетику советского коллективного тела, говорит о современном безличном согласии и невозможности свободного действия. Тело — атрофированное, экспроприированное, зараженное и токсичное, покрытое корой камуфляжа — прячется, исполняет приказ и не высказывается. Скованное и отчужденное, оно остается без права на выражение под пристальным взглядом того, кто «Больше нас».



Вильям Кентридж «Примечания к модельной опере», 2015. Трехканальная видеоинсталляция. Предоставлено Эмешой Мучи.



Вильям Кентридж «О, сентиментальная машина», 2015. Фрагмент пятиканальной видеoinсталляции. Предоставлено Эмешой Мучи.

Обезличенная телесная цепь, образованная цепляющимися руками, содрогается в коллективном танце, лишенном советской радости, но бьющем током так сильно, что ее хочется разорвать.

Советская бодрость и энтузиазм, какие встречаются на фотографии Аркадия Шайхета «Утренняя зарядка. У Храма Христа Спасителя» (1927) или на документальных кадрах 1920-х годов с гимнастическими упражнениями милиционерш, с их выверенной механикой, арийской патетикой и сверкающими телами, как будто выкованными из железа в лучах лучезарного солнца, в «Больше нас» оборачиваются телом без действия. Обязательная вакцинация Пролеткульта духом коллективизма, пропагандистская «Поэзия рабочего удара» 1920-х годов, экспериментальный театр Всеволода Мейерхольда с идеями о «конструкции человеческой машины» — все осталось в прошлом.

Представление о советском коллективном теле в «Больше нас» трансформировалось в жесткий, повторяющийся ритм, отдающий «Ать-два, левой» без слов и возражений. А кто против — того к стене. Может быть, еще помнят звук глохнущего мотора черного воронка, неспешно подъезжающего к соседскому дому. И слышно только: «Как же так?!». Тот, кто «Больше нас», готов к работе, пришло время надзирать и наказывать.

Коллективное тело Екатерины Муромцевой, встречающееся в милитаристских размытых сюжетах из жизни юношей-новобранцев на медицинском осмотре или братающихся в казармах, правоохранительных органов в действии, в каждодневно повторяющемся ритуале молящихся масс или в толпе, заполняющей стадионы, в белом, очищенном пространстве галереи XL разряжается, испускает дух. Становясь живописным, единым полотном-узором, общее тело одновре-

менно заполняет и освобождает пространство. Огонь затухает, и акварели превращаются в искусство. В галерее стоит тишина.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Филип Миллер (род. 1964) — международный композитор, звукорежиссер из Южной Африки, живущий в Кейптауне. Начинает сотрудничать с Вильямом Кентриджем с 1993 года, после того, как напишет музыку к его фильму «Феликс в изгнании» (1993–1994), а также к работам, представленным на выставке: «Путешествие на Луну» (2003), «Отказ от времени» (2012) и «Заметки к образцовой опере» (2015).

² Подробно в статье *Staci B. The Process of Change: Landscape, Memory, Animation, and Felix in Exile* // *Benezra N., Boris S., Cameron D. William Kentridge. Exhibition catalogue. Chicago and New York: Museum of Contemporary Art, Chicago, and New Museum of Contemporary Art, New York, 2001. P. 30.*

³ Работа представляет собой восьмиканальную видеоинсталляцию с четырьмя рупорами. Анимационный фильм сделан из рисунков углем и пастелью на бумаге, в котором слева направо тянется длинная процессия из крестьян, больных, беженцев, заключенных и проч. Наполовину скрытые в тени, они держат в руках разные атрибуты — головы святых, пишущие машинки, ванны и т.д., говорящие о роде их деятельности и социальном статусе, надеждах и кошмарах. На периферии, когда тени подкрадываются с углов экранов, можно обнаружить новое знание, находящееся в полумраке реальности. Источник — экспликация с выставки.

⁴ Куратор Окви Энвезор причисляет Вильяма Кентриджа к *постхолокостному* поколению. См. *Enwezor O. Truth and Responsibility: A Conversation with William Kentridge* // *Parkett* 54 (1998/1999). P. 170.

⁵ *Синхроничное* время рассматривается в терминах швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра, который ввел понятие синхронии для различения диахронической (исторической и сравнительной) и синхронической (дескриптивной) лингвистики. Синхрония (от греч. *synchroponos* — одновременный) — рассмотрение языка (или какой-либо другой системы знаков) с точки зрения соотношений между его составными частями в один период времени. Время Вильяма Кентриджа — это модель синхроничного времени, которое сосуществует одновременно с другими не-

зависимыми историческими событиями (время апартеида в Южной Африке, Октябрьская революция в России и Культурная революция в Китае).

⁶ Цит. по *Поллер К. Нищета историзма. М.: Прогресс, 1993.*

⁷ «Йоханнесбург, второй великий город после Парижа» (1989) — восьмиминутный черно-белый звуковой фильм, снятый на 35 мм пленку. Одна из первых работ, в которой Кентридж обращается к шествиям. Дальше этот мотив будет развиваться в работе «Арка/Шествие: развиваться, догнать, перегнать» (1990), состоящей из одиннадцати графических листов, формально образующих дугу (арку). Процессия из южноафриканских шахтеров в касках с фонариками, одноногого человека на костылях, рабочего, склоненного под тяжестью промышленной конструкции, мужчины, кричащего в мегафон, обнаженной женщины и нескольких фигур с открытыми зонтиками движется справа налево. В этой работе Кентридж исследует возможности заполнения пустого пространства людскими массами. См. в статье *Benezra N. William Kentridge: Drawing for Projection* // *Benezra N., Boris S., Cameron D. William Kentridge. Exhibition catalogue. P. 18.* На выставке «Вязкое время: инсталляции и постановки» процессия тянется в видеоинсталляции «Слаще играй танец».

⁸ Цит. по *Бунин И. Дневник 1917–1918 годов* // *Собрание сочинений в 8 томах. М.: Московский рабочий, 1993–2000. Т. 8.*

⁹ Начало второго куплета из гимна «Интернационала» в переводе В. Граевского и К. Майского. Первые две строчки написаны порохом на большом плакате над лестницей, ведущей в основной выставочный зал «Цай Гоцян. Октябрь».

¹⁰ *Леденев В. Интервью с Цаем Гоцяном* // *colta.ru*, 8 сентября 2017, доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/15922>. Ссылка приведена по состоянию на 2 октября 2017.

Елена Конюшихина

Родилась в 1992 году в Москве.

Критик, куратор. Участник кураторской мастерской «Треугольник»; один из кураторов проекта «Точка отсчета» в рамках V Московской международной биеннале молодого искусства в ЦТИ Фабрика, куратор проекта «Голоса» при участии Международного Мемориала в галерее А3. Живет в Москве.



Дэмиен Херст
«Сокровища
крушения
невероятного»,
2017.
Выставка в Центре
современного
искусства
Punta della Dogana,
фонд Франсуа
Пино, Венеция.

Денис Максимов

Сущность эстетико-политической формации реальности в зеркале современного искусства

Брекзит случился, и Европейский проект готовится к перезагрузке. Сорок пятый президент США Дональд Трамп настаивает на строительстве стены на границе с Мексикой. Северная Корея проводит ядерные испытания и запускает тестовые ракеты в сторону тихоокеанского соседа. Седьмой сезон «Игры престолов» закончился падением тысячелетней ледяной Стены и прорывом через нее армии мертвых.

Для того, чтобы понять, как мы оказались там, где сейчас находимся, совершим небольшой исторический экскурс. Культурный контекст современности развивается в рамках эстетико-политической формации политической теологии, где эстетика играет ключевую функцию легитимации реального. Форма «политического» развивалась и развивается, как многие другие антропологические процессы, циклично.

Монотеизм двухтысячелетней давности ознаменовал эпоху *теологически-политической* формации, в которой власть символически передавалась неким единым Богом своему помазаннику на Земле. Этот акт закреплялся в качестве образа легитимной реальности посредством производства культурных артефактов, которые в современности именуются объектами искусства. Гробницы фараонов, монументы римских императоров, Версальский дворец с портретами Короля-Солнца функционировали как элементы стратегии эстетической легитимации теологически-политического режима.

В эпоху европейского Возрождения теологическая сингулярность подверглась деконструкции. Великая Французская революция выбила теологию из фундамента политического, обозначив пришествие новой эпохи интерпретации сущности реальности через институционализацию политического доминирования — идея «Единого Бога» была заменена идеей «Единого Народа».

Формирование национальных государств как этнокультурных империй обрала *национально-политическую* формацию политической теологии. Ее эстетическая форма выразилась в национальных флагах, гимнах, создании национальных музеев истории и культуры. Онтологическое стремление империализма к постоянной экспансии и логически выросшие отсюда мировые войны, в свою очередь, подвели политическое мышление к формату «тотального». Новым Богом стала утопия нации, точнее, ее идеологическая архитектура, которая определила фундамент для аккумуляции новых тотальностей: коммунизма, либерализма, фашизма.

Наконец, с падением Советского Союза в качестве концептуальной альтернативы в середине 1980-х, конкуренция тотальностей сменилась единой, казавшейся на тот момент некоторым теоретикам финальной, формой: *неолиберально-капиталистической* эпохой национально-политической теологии. Книга «Конец истории и последний человек» Фрэнсиса Фукуямы могла стать новым священным писанием неолиберальной политической тео-

логии, однако, как показали события социально-экономического и культурно-технологического толка, этому периоду не было суждено продлиться долго. Мы оказались в эстетико-политической современности: многогранных и противоречащих друг другу нарративов, знаний, инаковостей. При этом очевидна парадоксальная гомогенность и одинаковость — аббревиатуры музеев современного искусства, как и международных аэропортов, биржевых индексов и интернет-доменов, так же однородны и глобализованны, как и внутреннее наполнение типизированных архитектурных форм (неотличимые дьюти-фри, работы одних и тех же современных художников в музеях, разделяемых континентами). Британский дуэт Никки Бел и Бена Ланглендса прекрасно отразили этот феномен в «A Muse Um», «CALM CASH (NASDAQ)», «Domain» и других работах.

Неолиберально-капиталистическая логика в политике и функционально-эмпирическая в науке сохраняют статус-кво, однако уровень доверия к их постулатам стремительно падает, создавая вакуум в пространстве политической рефлексии и действия. Постправда и альтернативные факты являются непосредственными последствиями дробного восприятия «реального», где политический выбор и идентичность становятся ключевыми якорями. Качество их эстетического оформления повышает шансы политического успеха, соответственно антагонизм и идеологическая борьба на этом поле становятся все более поляризованными, что делает проблематичной саму возможность поли(диа)лога. Пересечения мнений и обмен ими базируются теперь на военном поле, в то время как колоссальные ресурсы уходят на фундаментализацию уже признанных по-



Дэмиен Херст «Сокровища крушения невероятного», 2017. Выставка в Центре современного искусства Punta della Dogana, фонд Франсуа Пино, Венеция.

стулатов, тех или иных маркеров идентификации сторонниками и последователями.

Критическая роль эстетики в данном контексте становится жизненно важной: она позволяет создавать «мягкие пространства», где поли(диа)лог возможен на нейтральной, критической площадке, дерме под слоями сезонного, регулярно себя обновляющего идентификационного «эпидермиса».

Каким образом институты современного искусства реагируют или участвуют в формировании такого рода критических площадок?

Результат «глубинного обмена» между куратором Уго Киттельманом, писателем и кинорежиссером Александром Клюге, художником Томасом Демандом и дизайнером костюмов и театральной сценографии Анной Виброк в венецианском дворце фонда Прада демонстрирует продуктивность осознанного столкновения субъективностей, которое в свою очередь генерирует еще больше возможностей для создания постидентификационных смыслов. В качестве художника-перформера-актера выступает сам дворец, который играет одновременно множество ролей, прописанных для него участниками обмена. Диапазон ролей может быть неограниченно расширен критиками и всеми посетителями выставки. Представленный хаос изначально не имеет смысловой доминанты: этическая и позиционная нейтральность характеризуют его уникальный, деполитизированный потенциал. Политический ландшафт современного мира, по выражению политолога Яна Бреммера, мира «G-0», не имеет четко выявленного центра и представляет собой абстрактный эстетико-политический хост, где обилие элементов, маркирующих претендентов на лидерство, отщепляющихся от распадающегося ядра, раскрывают потенциал для индивидуального креационизма.

Масштаб потенциала индивидуального креационизма можно оценить, переместившись из мягкого пространства фонда Прада в один из центров фонда Пино, Пунта делла Догана или Палаццо Грасси. В обоих пространствах Дэмиен Херст развернул иконографичную, колоссальную по размерам, пластиковую и оттого частично ироничную картину некой потерянной империи, которую художник открыл в результате продолжи-



Бен Лэнглендс и Никки Белл «CALM:CASH (NASDAQ)», 2008. Неон и смешанная техника.

MUSAC	ICA	MINAM	FAM	BOZAR	GOMA	ATM	IMMA
NOMA	MOT	ACCA	MAMBO	NPG	CAGE		
MOMAK	PS1		PICA	DAM	MAC		FWM
CAHKA	OCA		CAAM	IVAM	AGO	MADRE	CCA
MMK	ISCAM	DCA	WANT	DMOMA	IMAK	SMAK	MAMA
WAM	BMQCA	MAD	NOVA	BAM	MAXXI	COCA	
GEM	MARCO	ARC	WV	MACBA	TMCA		BCAM
MOMA	EMEST	MTAC	MCA			NGV	

Бен Лэнглендс и Никки Белл «A Muse Um», 2007. Печать.



Бен Лэнглендс и Никки Белл «BOZAR: MUSAC (A Muse Um)», 2008. Неон и смешанная техника.



Рой Розен «Пыльный канал», 2016. Кадр из фильма.

тельной экспедиции. Пародийность и «пластиковость» эстетики отвечают становящимся каноническими принципам вязания нарративов постправды. При этом факт исчезновения этой империи не исключает возможности идентификационного строительства на ее руинах: make (вставьте желаемое) great again как универсальная панацея от необходимых изменений более чем актуальна в период парадигмального социально-политического кризиса. Гигантские тотемные скульптуры, представляющие собой свидетельства существования колоссальной империи наподобие Атлантиды, организованы в формате этнографического музея. «12 подвигов Путина» вместе с крымскими амфорами в Москве и документация «гигантских толп» на инаугурации Трампа в Вашингтоне вполне органично могли бы смотреться вместе с проектом Херста в контексте еще большей групповой выставки. Эстетизация современной политики в период, когда технологический прогресс ускоряет производство медиаконтента и альтернативных форм документации, создает беспрецедентную ситуацию. Постправда и альтернативные факты разрушили ранее казавшуюся неприступной монолитность реальности на всех уровнях, от локального до глобального, и выставка Херста демонстрирует критиче-

скую карикатуру на мегаломанию. Эстетико-политическая формация современной культуры выражается в возможности производства комплексной, референтной мифологии посредством эстетизации в минимальные сроки. При этом символическая база, учитывающая легкость доступа к расширяющейся вселенной медийного контента, не ограничена какими-либо барьерами: бомбардировка смыслами пассивного участника процесса, «политического зрителя» шоу, только интенсифицируется. Новая реальность, наряду с сокращающимся отрезком внимания и фокуса, позволяют даже некачественным, шитым белыми нитками мифологиям работать эффективно.

Однако стратегия срabатывает далеко не всегда: Фридрицианум, первый общественный музей в Европе, основанный в 1779 году в Касселе, в этом году впервые после тринадцати итераций Документы не является ее центральной площадкой. Музей представляет миссионерам со всего мира часть коллекции ЕМСТ, Музея современного искусства Афин, которая на данный момент не доступна для публики греческой столицы. Выставка названа «Антидорон», что в переводе с греческого буквально означает «возвращение дара». Мягкий и несколько наивный контекст обмена между Германией и Грецией в слож-

ный период самоопределения для разрываемого внутренними конфликтами и внешними угрозами Европейского Союза не вызвал, как показывают многие критические отзывы на выставку, ожидаемого куратором и его командой эффекта единения, этической рефлексии и морального возвышения. Когда предложенная эстетико-политическая форма обрамляется как нотация, ассоциативность с религиозной догмой становится неизбежной и вызывает естественное сопротивление. «Любите друг друга», «дружите и помогайте соседям» и прочие фундаментальные истины воспринимаются чуть ли не как лицемерие в пространстве эстетико-политического, какими-либо позитивными ни были намерения куратора.

С аналогичной проблемой сталкиваются выставки в Центре изящных искусств Брюсселя, который активно старается инкорпорировать политическое и идеологическое, то есть эстетико-политическое, образование в свою выставочную программу. Проект «Травма и возрождение», посвященный переоценке отношений между Россией и Европой во время и после холодной войны, является ярким примером. Выставка «Лицом к будущему: Искусство Европы 1945–1968» была показана в частности в Пушкинском музее и включила работы российских и европейских художников, работавших в нестандартных для них, согласно историческому контексту идеологического противостояния, медиумах. Рафинированное представление объектов абстрактного искусства из Советского Союза и западного, пускай не соц-, но все же реализма по принципу «мы все делали одно и то же» — не столько возвышает и сближает «агентов» противостояния, сколько представляет их в едином тусклом свете. Если проводить иную политическую аналогию, то подобная логика схожа с аргументацией президента Путина в отношении военных интервенций в соседних регионах — «покрутите глобус и попробуйте найти место, где американцы не пытались совершить переворот», или с позицией президента Трампа, склонного к отказу от морального лидерства в пользу жесткой реалполитик образца XIX века.

Однако простой вопрос легко очерчивает причинно-следственные связи в этой ситуации: когда прямое нравоучение эффек-

тивно справлялось со своей задачей? Мишель Фуко отмечал в 1980 году: «...я мечтаю о критике, которая не судит, но претворяет... идеи в жизнь... Она умножает не суждения, а знаки существования; она объединяет их, вытащит их из сна; возможно, даже придумает их — все к лучшему... Она добавит тем самым молнии к возможным штормам»¹.

Эстетико-политическая форма теологии, в отличие от теологическо- и национально-политической, прядет реальное не напрямую. Она служит площадкой для создания мифов, символов, их реорганизации и реинтерпретации. Прозрачность этого процесса, институционализация хаоса многогранности возможного, подрывает легитимность любых попыток тотального или нотационного подходов. Они кажутся смешными. Но с учетом отсутствия какой-либо альтернативы строительству новых тотальных идеологических башен из слоновой кости для организации политического, институционализации доминирования и власти, ключевая проблема остается неизменной: смеется последним тот, кто строит не альтернативу, а самую высокую или толстенную, неизбежно комичную башню. Однако даже толстые стены башен не помогут скрыться от онтологической угрозы наступающей армии мертвых с Королем Ночи верхом на ледяном драконе.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Foucault M. The Masked Philosopher // Ethics: Subjectivity and Truth. The Essential Works of Michel Foucault 1954–1984. Vol. 1. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, Allen Lane, 1997. P. 323.

Денис Максимов

Родился в 1987 году.

Политолог, независимый куратор, художественный критик. Курирует специальные проекты в галерее Shtager Gallery (shtagergallery.co.uk) в Лондоне. В 2015 году вместе с Тимо Туоминеном основал Авенир Институт (www.avenirinstitute.com) — лабораторию идеи на стыке политики, эстетики, эпистемологии и науки. Живет в Лондоне и в Брюсселе.



«Судебная архитектура. Навстречу расследовательской эстетике». Вид выставки в Музее современного искусства Барселоны, 28 апреля–15 октября 2017. Фото Микель Колл. Предоставлено Музеем современного искусства Барселоны.

Елена Яичникова

Эстетика судебной экспертизы

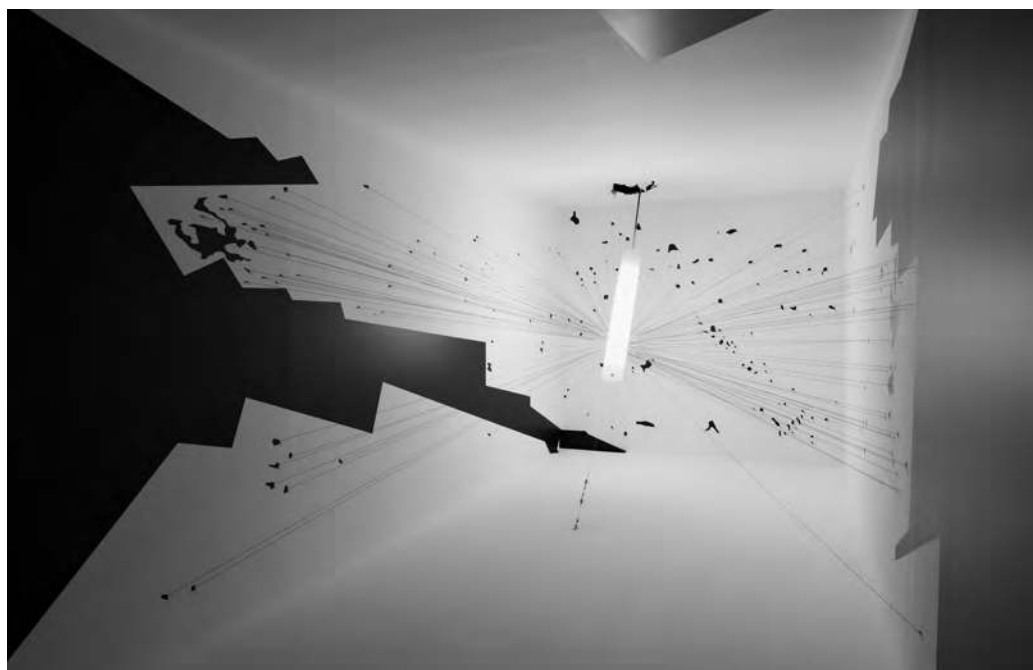
**«Forensic Architecture. Навстречу
расследовательской эстетике»
МАСВА, Барселона
28.04.2017–15.10.2017**

**Лоуренс Абу Хамдан
Перформативная лекция
«Наблюдение за птицами»
и фильм «Сталь в резиновой
оболочке»
Фестиваль «Kunstenfestivaldesarts»,
Брюссель
15.05.2017–16.05.2017**

Деятельность группы «Forensic Architecture», базирующейся в Центре исследования архитектуры в Голдсмитс-колледже Лондонского университета, стала широко известна в сфере современного искусства в последние годы благодаря многочисленным выставкам, публикациям и дискуссиям в художественных институциях по всему миру¹. Выставка в МАСВА, реализованная совместно с музеем MUAC в Мехико, — самая полная на сегодняшний день ретроспектива группы, которая представляет не только осуществленные проекты и проведенные исследования, но и исторические прецеденты подобной практики, сопроводительные аналитические тексты, а также, по сути, чисто художественные работы входящего в группу художника и исследовате-

ля звука Лоуренса Абу Хамдана, ставшие возможными благодаря проведенным им в рамках группы расследованиям.

Основанная архитектором Эялем Вайцманом в 2010 году, исследовательская группа «Forensic Architecture» занимается обработкой материалов и данных, полученных с мест вооруженных и политических конфликтов, происходящих в мире. Как правило, на основании анализа нанесенного зданию ущерба и с привлечением смежных дисциплин — от истории, картографии и археологии до океанографии и экологии в зависимости от каждого рассматриваемого случая — участники группы расследуют случаи насилия и нарушения прав человека, в которых агрессором выступают не отдельные люди, а государства, на чьей стороне



«Судебная архитектура. Навстречу расследовательской эстетике». Вид выставки в Музее современного искусства Барселоны, 28 апреля–15 октября 2017. Фото Микель Колл. Предоставлено Музеем современного искусства Барселоны.

технологическая мощь и аппарат, готовый скрыть улики и свидетельские показания под предлогом защиты государственных интересов. В этом смысле деятельность «Forensic Architecture» близка гражданской журналистике и направлена на то, чтобы оповестить людей о совершаемых их правительствами действиях и помешать происходящему беззаконию. Эяль Вайцман не устает напоминать, что английское слово «forensic» (судебный) происходит от латинского «forensis», то есть «имеющий отношение к форуму», месту публичных слушаний по тем или иным вопросам, что проводит ключевую для группы связь между политической, законодательной деятельностью, судопроизводством и правами человека. И действительно, по заказу различных неправительственных общественно-политических и правозащитных организаций «Forensic Architecture» создают архитектурные макеты, 3D-модели, интерактивные карты, звукограммы, видеоматериалы и подробные ана-

литические досье по расследуемым случаям, которые циркулируют в официальных докладах и массмедиа, а также выступают в качестве доказательной базы в международных залах суда, гражданских трибуналах и комиссиях, включая Генеральную ассамблею ООН. Чем деятельность «Forensic Architecture» интересна для анализа на территории современного искусства? Прежде всего тем, что в своей практике группа отводит особую роль эстетике и демонстрирует многие аспекты, связанные с бытованием и осмыслением категории «документального» в искусстве и критических текстах двух последних десятилетий. Очевидно, что в данном случае речь идет не о распространенном в работах многих художников включении старых документов, фотографий и фильмов для отсылки к прошлому и выстраивания параллельной истории, не об эстетическом любовании старыми артефактами, которое нашло свое техническое преломление в не всегда оправданном ис-

пользовании 8- и 16-миллиметровой киноплёнки. «Forensic Architecture» позиционирует свою деятельность в настоящем и использует документы, которые представляет современная реальность — любительские документальные видео на Youtube, телерепортажи, изображения с камер видеонаблюдения и доступные в публичном поле снимки с беспилотников и спутников, то есть «плохие картинки», по точному определению художницы Хито Штайерль². Таким образом, участники группы отвечают на вопросы, которые сопровождают документальное изображение с момента его появления, исходя из сегодняшней эпохи «постправды», информационных войн и визуальных манипуляций: насколько правдива и объективна фотография? какие отношения она устанавливает с реальностью? какую роль играет фотограф? какое место занимает свидетель?

Выставка занимает три просторных зала на третьем этаже музея и последовательно знакомит с материалами, расположенными в соответствии с масштабом рассматриваемых явлений — от человеческого тела, зданий и городов до государственных границ, морских просторов и природных зон, подвергающихся климатическим изменениям вследствие войн и других человеческих действий. Центральный элемент выставочного дисплея — 100-метровая стена, которая пересекает пространство всех трех залов и в дополнение к представленным материалам, подобно визуальному эссе, снабжает теоретической и аналитической информацией о методе и характере работы «Forensic Architecture». Выставка дает обширный материал по каждому кейсу — найденные в сети или массмедиа изображения, созданные в ходе расследования макеты, видео и интерактивные карты, проведен-



«Судебная архитектура. Навстречу расследовательской эстетике». Вид выставки в Музее современного искусства Барселоны, 28 апреля–15 октября 2017. Фото Микель Колл. Предоставлено Музеем современного искусства Барселоны.



Сайденайя, внутри сирийской пыточной тюрьмы, 2016. «Судебная архитектура» и Международная амнистия. Предоставлено Музеем современного искусства Барселоны.

ные участниками группы интервью, а также «контринформацию» и реакцию, последовавшую от официальных лиц в ответ на обнародование результатов расследований. Другими словами, выставка насыщена текстуальной и визуальной информацией и требует погружения в представленные материалы, чему отчасти может помочь и подробный сайт группы.

В первом зале, названном «Положение», представлены проведенные во второй половине XX века расследования, которые в качестве прецедента заложили основы практики «Forensic Architecture» — ее методы, предпосылки и критический словарь. Среди них — судебные эксгумации и анализ останков жертв военных конфликтов из массовых захоронений, начавшихся в 1980-х годах в Аргентине после окончания военной хунты и имевших продолжение в других регионах мира; новаторская экспертиза предполагаемых останков главного врача концлагеря Освенцим Йозефа Менгеле, обнаруженных в Бразилии в 1985 году; анализ повреждений, нанесенных архитектурным постройкам (одним из примеров здесь служит архив разрушенных в Палестине зданий «Gaza Book of Destruction», 2008–2009); фотографий одной и той же местности, сделанных с временным интервалом и фиксирующих произошедшие

изменения. Видео «Доказательство на суде» (2014) Сьюзан Шупли, посвященное Международному судебному трибуналу по расследованию военных преступлений в бывшей Югославии, служит здесь примером того, как свидетельства и материальные артефакты нарушения прав человека становятся рассматриваемыми судом доказательствами в деле установления общественной правды.

Вторая и самая большая часть выставки, озаглавленная «Расследования», посвящена непосредственно работе «Forensic Architecture». Среди приведенных материалов — исследование ракетного удара с американского беспилотника в городе Мираншах в Пакистане 30 марта 2012 года, проведенное на основе 43-секундного любительского видео, почти чудом проникшего из этой зоны информационной блокады (доклад был представлен в Генеральной Ассамблее ООН в 2013 году); изыскания вокруг секретной тюрьмы сирийского режима в Сайденайя, имевшие целью выяснить архитектуру здания на основе интервью с бывшими заключенными (по заказу «Amnesty International»); восстановление события израильской атаки на палестинский город Рафа в секторе Газа 1 августа 2014 года на основе телерепортажей и любительских фото и видео (доклад по заказу «Amnesty International» был пред-

ставлен в Международном суде в Гааге); расследование инцидента так называемой «политики неоказания помощи» беженцам, когда в 2011 году пограничные службы ЕС и НАТО оставили дрейфовать в Средиземном море в течение 14 дней лодку с мигрантами, в результате чего из 81 человека выжили лишь 9 (совместно с коалицией неправительственных организаций).

В третьей части выставки — «Центр современной природы» — рассматриваются ситуации, в которых природные разрушения и изменения климата переплетены и во многом обусловлены политическими конфликтами. Среди приведенных здесь материалов — расследование «экоцида» (понятие, образованное по аналогии с термином «геноцид») в Индонезии, более 21000 километров территории которой в 2015 году оказались охваченными пожарами. Проведенный «Forensic Architecture» анализ показывает, что пожары стали отчасти следствием политических репрессий и массовых убийств, совершаемых индонезийским правительством с 1965 года, когда местные и международные компании получали в пользование силой захваченные у жителей земли. Пожар разразился на торфяниках, истощенных и высушенных агробизнесом по производству пальмового масла, что превратило эти территории в легко воспламеняющиеся зоны. Варьируя масштаб рассмотрения внутри кейсов, участники группы никогда не теряют из вида горизонт человеческой жизни в качестве отправной точки каждого исследования. Тем не менее, выставка заканчивается изображением черепа убитого орангутанга, обнаруженного активистами «Greenpeace» в зоне пальмовых плантаций в Индонезии в 2013 году. А вместе с ним — утверждением новой концепции универсального, созвучной современной критике антропоцена: не расширить применение категории «защиты прав человека» по отношению к другим живым организмам, а распространить на человека коллективные и природоохранные «права орангутанга», когда человек понимается как «человекообразный».

Переходя к анализу вопросов, затрагиваемых деятельностью «Forensic Architectu-

re», в первую очередь стоит вернуться к характеру используемых в качестве источников анализа документов — большей частью анонимных фото- и видео-изображений низкого качества, снятых в зоне военных конфликтов на любительскую камеру или телефон и циркулирующих в интернете. Решающим для последующей работы оказывается их «порог распознаваемости» («threshold of detectability»). Камеры беспилотников, чье разрешение держится в секрете, имеют оптику, разработанную, исходя из размеров человеческого тела, и со всей вероятностью способную разглядеть его в необходимых подробностях. Однако доступные в публичном поле изображения с спутников и беспилотников имеют ограниченное разрешение, при котором один пиксель равняется 50 сантиметрам, что соответствует изображению человека. Таким образом, как раз информацию о человеческом теле, как констатируют участники «Forensic Architecture», они призваны скрывать, оказываясь в публичном пространстве. Пиксель, обозначающий человека или дыру, оставленную в крыше здания сброшенным с беспилотника снарядом, — это тот элемент, из которого складывается изображение, подобно точке в живописной картине, но и тот, который скрывает глубину содержащейся в нем информации. Это уровень абстракции, с которого начинается работа «Forensic Architecture» и который наглядно демонстрирует расстановку сил, информационный вакуум и неопределенность, которые составляют нашу современность.

Чем руководствуются люди, выкладывая эти изображения в публичный доступ? Безусловно, в первую очередь, желанием донести информацию о происходящем до своих современников, и во вторую, сохранить их для истории. Сила изображения раскрывается благодаря его передаче, напоминая о том, что фотография или видео — это, прежде всего, медиа, то есть «медиум», или посредник. Материальность изображения и его рассеяние создают среду и «сообщение», которые соединяют создателя с пользователем. «Поэтому медиальное нефиксируемо, поэтому оно есть не "вещь", на которую можно направить



Сайеднайя, внутри сирийской пыточной тюрьмы, 2016. «Судебная архитектура» и Международная амнистия. Предоставлено Музеем современного искусства Барселоны.

взгляд, но скорее горизонт», — отмечает исследователь медиа Нина Сосна³. Выуживая изображения из анонимного пространства интернета или любительских архивов, участники «Forensic Architecture» выступают в качестве их пользователей. Они активируют их, прежде чем взять на себя функцию экспертов, позволяющих этим изображением заговорить в правовом поле (интересно отметить, что видео само по себе не принимается судом в качестве доказательства). Другое следствие производимой активации изображений заключается в том, что таким образом они оказываются вписаны в глобальный контекст и получают там отклик и своего рода защиту благодаря универсальной категории «прав человека». Так, «старая максима “вся политика локальна” теперь преобразилась в максиму “вся локальная политика сегодня глобальна”»⁴ — как замечает куратор Окви Энвезор в тексте, посвященном анализу реализованной им и во многом документальной по характеру «Documenta 11», и искусство играет в этом не последнюю роль.

Другой и, пожалуй, наиболее очевидный, вопрос, который поднимает практика «Fo-

rensic Architecture», связан с понятием «правды», которую якобы содержит в себе документальное изображение. Представление о том, что фотография (или видео) запечатлевает реальность «как она есть» и, таким образом, «правдива» по умолчанию, подверглось радикальному пересмотру в искусстве и критической литературе в XX веке, что, впрочем, не мешает ему вновь возвращаться в дискуссионное поле. Повторим известный постулат: значение изображения не присуще ему изначально, а рождается в результате интерпретации, которая в свою очередь зависит от множества далеких от объективности факторов, а значит, тенденциозна, манипулятивна и неоднозначна. Кроме того, документальное изображение подчиняется уже известным нарративным кодам, и в этом смысле производит реальность, а не отражает ее. Что касается «Forensic Architecture», то на первый взгляд, как можно убедиться из приведенных выше примеров, вся их деятельность направлена на выяснение правды, то есть того, что в действительности произошло, и имеет свое логическое продолжение в зале суда. В то же время прак-

тика группы со всей очевидностью демонстрирует, что понятие «правды» связано не столько с ее обнаружением, сколько с ее производством. Документальное изображение — это поле битвы различных интерпретаций, конфликтная территория, и правда оказывается на стороне тех, кто предоставил доказательства фактов, не нашедшие своего опровержения. «Правда» проистекает из столкновения и борьбы разных источников и полей экспертизы, и судебный процесс демонстрирует это в полной мере (отголосок этой борьбы на выставке — в представленных в материалах некоторых расследований ответной реакции официальных лиц и циркулирующей контринформации). В этом процессе можно усмотреть проявление того, что Олег Аронсон, опираясь на Лиотара, называет переходом от дискурса истины, связанного с «большими нарративами», будь то Христианство, Про-

свещение или Гуманизм, которые сами устанавливали свою норму и режим существования Истины, к дискурсу справедливости как отказу от них⁵ (заметим, что справедливость — важная категория в словаре «Forensic Architecture»). Этот переход, продолжает Аронсон, в свою очередь неотделим от проблематики свидетельства как пространства, в котором содержатся зачатки дискурса справедливости.

Действительно, основываясь на анализе изображений там, где это возможно, «Forensic Architecture» опирается на свидетельства участников событий, чтобы создать изображения там, где они отсутствуют. Так, в расследовании, посвященном сирийской тюрьме в Сайедна — предполагаемому месту казней и пыток, доступ в которое журналистам и международным наблюдателям запрещен, — участникам группы предстояло выяснить архитектуру здания на ос-



«Судебная архитектура. Навстречу расследовательской эстетике». Вид выставки в Музее современного искусства Барселоны, 28 апреля–15 октября 2017. Фото Микель Колл. Предоставлено Музеем современного искусства Барселоны.



Деревня аль-Тюри и кладбище аль-Аракиб. Изображение составлено из фотографий, снятых в два разных времени года, когда граница пустыни меняется из засушенной в зеленую. Хагит Кейсар/Публичная лаборатория, «Судебная архитектура», Ариель Кейн, Зохрот, деревня аль-Аракиб. Предоставлено Музеем современного искусства Барселоны.

нове интервью с бывшими заключенными, содержащимися в абсолютной темноте и тишине согласно действующим в тюрьме порядкам. Очевидным образом, их свидетельства, как воспоминания любого пережившего травматичный опыт человека, полны лакун, противоречий, провалов памяти, искажений и ошибочных заключений. Память — это зыбкое образование, на которое невозможно положиться. И тем не менее, «парадоксальным образом, несовершенство свидетельства — это то, что удостоверяет факт насилия», — констатирует один из пояснительных текстов на выставке. Таким образом, свидетель — это не тот, кто говорит правду, а тот, кто «является частью свершившегося события (не важно, как оно было им воспринято) и приносит вместе с собой неустрашимый его след»⁶. Любо-

пытно отметить, что место свидетеля на суде невозможно без интерпретирующего и утверждающего его слова эксперта. То есть свидетель — не участник спора в дознании истины, а «некий агент справедливости будущего судебного решения»⁷. Таким образом, свидетельство, как пишет Аронсон, никогда не доказательно, но может быть убедительно, и «убедительность его всегда безосновна, поскольку апеллирует к некоему “общему чувству”, базирующемуся на вовлечении других в причастность к событию», поскольку «...само свидетельство уже часть образа, разделенного с другими»⁸.

В этой разделенности свидетельства с другими, безусловно, содержится его этическое измерение, и современное искусство последних десятилетий стало привилегированным пространством, где звучат свиде-

тельства разного рода, за счет обращения к документальному жанру. Оквуй Энвезор отмечает новые отношения между этикой и эстетикой, которые рождаются в пространстве между документальным и тем, что он обозначает как «*vérité*» по аналогии с возникшим во Франции в 1960-е годы кинематографом «*cinéma vérité*». Если документ озадачен фиксацией сухих фактов, то идея «*vérité*» в артикуляции Энвезора связана с уже упомянутым понятием «правды»: это «процесс развертывания, изыскания, вопрошания, рассмотрения, анализа, исследования, поиска правды или, скажем, правдивости»⁹. То есть это не правда, но верность правде, которую документ безостановочно конструирует и деконструирует. «Правда» здесь понимается этически, и главным для Энвезора оказываются отношения, которые пространство «документальности/*vérité*» устанавливает между изображением и зрителем, поскольку документальное изображение изначально предполагает наличие Другого.

Какими знаниями и умениями нужно обладать, чтобы участвовать в этом процессе поиска правды и ее производства? В случае «Forensic Architecture», выступающих против нарушающих права человека государств, которые располагают существенными научно-техническими преимуществами, решающим инструментом оказывается художественное мышление, которое приводит к изобретению новых методов работы. Разработанный группой метод — это способ наблюдения и видения, основанный на сопоставлении и установлении связей, часто неожиданных, между полученными из разных источников изображениями, свидетельствами и явлениями. Знакомая с расследованиями участников группы, нельзя не признать, что в этом деле им удалось невероятные прорывы. Так, расследование израильской бомбардировки палестинского города Рафа 1 августа 2014 года стало возможно благодаря новаторской методике анализа, при которой форма облаков на фото- и видео-изображениях и понимание того, как она изменяется в различных метеоусловиях, стала своеобразными часами, позволившими установить время и место, из которых была произведена съемка, а вслед за этим — восстановить временную после-

довательность событий и направление, в котором велись бомбардировки. Расследование вокруг тюрьмы в Сайеднаия, проведенное Лоуренсом Абу Хамданом в 2016 году, в свою очередь, опиралось на уникальную психоакустическую экспертизу свидетельств бывших заключенных, которая позволила проанализировать особую чувствительность слуха, приобретенную ими за время заключения в условиях полной тишины и темноты, с тем, чтобы выяснить на ее основе архитектуру здания тюрьмы¹⁰. Оба примера демонстрируют, что решающим в расследовании неизменно оказывается способность не столько подобрать, сколько помыслить и создать еще несуществующий метод анализа, который позволит связать и проинтерпретировать различные материалы и данные. В этом смысле показательно, что в «Forensic Architecture» работают художники, архитекторы, дизайнеры и люди скорее творческих профессий, чья экспертиза абстрактного свойства и не поддается однозначному определению. Практика группы подтверждает, что как раз эта неопределенность, свойственная искусству, оказывается самым сильным инструментом в процессе поиска правды, который разворачивается одновременно в эстетическом, этическом и легальном поле.

Как уже отмечалось ранее, наравне с приведенными «Forensic Architecture» расследованиями выставка представляет и основанные на них художественные работы участника группы Лоуренса Абу Хамдана. Одна из них — это 21-минутный фильм «Сталь в резиновой оболочке» (2016), представленный в отдельном боксе¹¹ по соседству с другим, на этот раз в полной мере информационно-документальным видео, посвященным изложению материалов соответствующего исследования. Сопоставление этих двух фильмов, документального и художественного, является продуктивным для анализа границы между фиктивностью искусства и реальностью зала суда, в пространстве между которыми располагается практика группы, а кроме того, предлагает ответ на вопрос о поле действия и потенциале искусства, прибегающего к документальности.

Оба фильма посвящены эпизоду, произошедшему в мае 2014 года на территории



Анас Хамадо моделирует коридор по памяти в виде сферического пространства. «Судебная архитектура» и Международная амнистия. Предоставлено Музеем современного искусства Барселоны.

Палестины, когда двое безоружных подростков, вышедших на стихийную акцию протеста, были убиты израильскими военными. Сцена убийства была зафиксирована камерами журналистов CNN и таким образом попала в публичное поле. Предметом рассмотрения Лоуренса Абу Хамдана, выступавшего от имени «Forensic Architecture», стали зафиксированные на видео звуки выстрелов, произведенные солдатами. Финальный доклад, подготовленный по итогам аудиовизуального анализа звука, констатировал, что вопреки заявлениям израильские военные использовали наравне с резиновыми настоящие боевые пули. Как и в случае других проведенных группой расследований, доклад стал частью судебных разбирательств, на этот раз предпринятых правозащитной организацией «Defence for Children International». Что касается художественного фильма, то он также обращается к форме судебного заседания и воспроизводит в виде беззвучных субтитров показания, данные по этому делу в суде. В это время на экране демонстрируется зал боевого тира, в котором вместо мишеней висят

панно со спектрограммами звука выстрелов, приближающиеся к переднему краю экрана по мере того, как отсылка к ним возникает в речи говорящего. После знакомства с упомянутыми материалами расследования мы понимаем, что речь выступающего — это речь самого художника. Впрочем, экспертные показания, произнесенные им на стороне обвинения, и сам суд в том виде, в каком он предстает в форме субтитров в фильме, в данном случае не имели места, несмотря на всю их кажущуюся реалистичность, а были написаны художником. Таким образом, принципиальное отличие фильма Абу Хамдана от фильма документального — в привнесенной художником фиктивности, которая достигает кульминации в финале видеоработы, когда судья дает возможность высказаться присутствующим в зале палестинским подросткам как «настоящим экспертам звука», а они предпочитают остаться безмолвными. Последние строчки стенограммы заседания, которые передают субтитры, фиксируют «невнятный шум» (inaudible). Таким образом, слова не способны передать голоса людей, обычно ис-

ключенных из юридического процесса, и оказываются бесполезными в ситуации, когда они добровольно отказываются от неожиданно предоставленной возможности высказаться, чтобы не участвовать в ограниченном другими выборе. Их голоса оказываются вне фиксации, а значит, вне истории, и художественный фильм Абу Хамдана, а вместе с ним искусство как пространство вымысла, транслируют эту тишину сильнее документальных фактов.

Показательно, что в ответах на вопросы, прозвучавших после видеопоза и перформативной лекции художника на фестивале «Kunstenfestivaldesarts» в Брюсселе, Лоуренс Абу Хамдан отстаивал свою позицию художника и преимущества искусства как пространства экспериментирования по отношению к консервативному залу суда: «Мы недооцениваем искусство, думая, что если художник пошел свидетельствовать в суд, то это здорово. Это не здорово, если после этого он не возвращается обратно в искусство». Искусство стало пространством не только для обсуждения социо-политических вопросов, порой невозможного в других областях, но и для рефлексии над собственными основаниями и категориями, которые другие дисциплины принимают как данность (как это происходит, к примеру, в фотожурналистике, которая непрерывно воспроизводит уже известные коды). Кроме того, практика «Forensic Architecture» демонстрирует, что производство правды — это и в полной мере эстетический акт, в котором создание изображений и способность изобретения языка, свойственные искусству, оказываются решающими.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В России проекты группы были представлены, в частности, на Московской биеннале 2015 года, на выставке «Особые приметы» фонда V-A-C в Музее истории ГУЛАГа в 2016 году и на Уральской биеннале 2017 года.

² Штейерль Х. В защиту плохой картинки // *OpenSpace.ru*, 14 января 2010, доступно по <http://os.colta.ru/art/projects/111/details/15533/>.

³ Сосна Н. After-life фотографии: анимация архива // Каспэ Н. (ред.) Статус документа: оконча-

тельная бумажка или отчужденное свидетельство? М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 258.

⁴ Enwezor O. Documentary/Vérité: Bio-politics, Human Rights, and the Figure of «Truth» in Contemporary Art // Lind M., Steyerl H. (eds.) *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* #1. Berlin and Annandale-on-Hudson: Sternberg Press and CCS Bard, 2008. P. 78.

⁵ Аронсон О. Мгновение документа и полнота памяти // Каспэ Н. (ред.) Статус документа. С. 229–230.

⁶ Там же. С. 231.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Enwezor O. Documentary/Vérité. P. 97.

¹⁰ Птицы, чей взмах крыльев заключенные слышали всякий раз при приближении смотрителей, служили им своеобразным средством прослушивания, что дало название перформативной лекции художника «Наблюдение за птицами» 15–16 мая на «Kunstenfestivaldesarts» в Брюсселе.

¹¹ Эта видеоработа Лоуренса Абу Хамдана была также показана в качестве самостоятельной видеопроекции 15–16 мая на фестивале «Kunstenfestivaldesarts» в Брюсселе.

Елена Яичникова

Родилась в 1979 году в Люберцах.

Куратор, художественный критик. Куратор и сокуратор выставок «Личные истории» (Музей «Гараж», 2014), «Другая часть нового мира» (ММОА, 2015), «Взаимодействие» (ММОА, 2016) и др.

Живет в Москве и Лионе.

Анна Козонина

«Живое искусство» Тино Сегала: от апологии до деконструкции

«V-A-C Live: Тино Сегал»*

Третьяковская галерея

на Крымском валу

Государственный музей

**архитектуры имени А. В. Щусева,
Москва**

1.08.2017–14.09.2017

В течение 2000-х годов Тино Сегал дал несколько интервью куратору Хансу Ульриху Обристу. Первый и главный вопрос Обриста — об отношениях художника с экономикой и о его существовании в контексте рыночных механизмов. Сегал говорит, что в юности столкнулся с проблемой поиска интеллектуального ориентира: некоего образа или школы мысли, которая может что-то сказать о современном обществе. И хотя в западной традиции интеллектуалы привыкли полагаться на философов и писателей, таким ориентиром Тино Сегал выбрал экономику¹.

Отучившись на экономиста и некоторое время проработав в этой сфере, Сегал осознал, что министерства, в которых он проводил время, не являются местами развития настоящей политической деятельности. «Я увидел, что выступающий пе-

редо мной министр лишь управлял культурными ценностями. Настоящим же политическим полем является создание этих ценностей», — объясняет Сегал свой уход в искусство². Бросив работу экономиста и занявшись танцем, а затем так называемым «конструированием ситуаций», он, однако, не оставил интереса к экономике. Напротив: разговор о его искусстве часто строится вокруг вопросов покупки и передачи прав на его произведения, а также поддержания такого типа рыночных отношений, которые могут функционировать вне производства материальных благ. И если господство нематериального производства является постоянным предметом анализа и критики, в глазах Сегала это оптимистический горизонт будущего.

Сегодня рынок перенасыщен материальными благами, и экономике, чтобы продол-

* В соответствии с требованием художника и организовавшей выставку институции материал публикуется без иллюстраций.

жать расти, необходимо коммодифицировать нематериальное — что, как убежден Тино Сегал, и может обеспечить перспективу долгосрочного развития общества. В этом, по словам Сегала, заключается его основной художественный интерес: продолжать действовать в логике рыночных отношений, производя не объекты, а ситуации и отношения, которые тоже являются «продуктами»³. В контексте музея, который художник называет местом легитимации и политической власти, это означает переход от выставления объектов к выставлению самих музейных ритуалов, которые всегда больше говорят о социуме, нежели объекты.

Материальная база радикальной дематериализации

Летом 2017 года в Новой Третьяковке и Музее архитектуры имени Щусева впервые в России прошел масштабный показ работ Сегала, организованный фондом «Виктория — искусство быть современным». В экспозицию «V-A-C Live: Тино Сегал» вошли семь работ: «Это пропаганда» (2002), «Поцелуй» (2002), «Это новое» (2003), «Вместо того чтобы позволять чему-либо возноситься к твоему лицу, танцуй Брюса и Дэна и другое» (2000), «Этот прогресс» (2006), «Эта вариация» (2012), «Поцелуй (чистая версия)» (2006). Смыслообразующим зерном выставки стала уже привычная формула: «Художник бросает вызов пониманию искусства как материального производства и конструирует иммерсивные ситуации, перестраивающие традиционную музейную среду»⁴.

Остается задаться вопросом, почему, несмотря на пятидесятилетнюю историю вторжений перформанса в музеи, материальному производству все еще нужно бросать вызов. Увидев работу Сегала «Это так современно» (2005), Бенджамин Бухло заметил, что Сегал действует так, будто представляет в музее умывальный черес год после появления на выставке писсуара Дюшана⁵. Однако броские формулировки институциональных заявлений, скорее, служат конвенциональной упаковке работы художника, представляющей при более близком рассмотрении клубок противоречий.

В 2005 году галерея Тейт приобрела работу «Это пропаганда». Акт покупки представлял собой устную передачу художником прав на воспроизводство набора инструкций. Наследуя Иву Кляйну, но отказываясь даже от расписок, Тино Сегал заключает устное соглашение о покупке в присутствии нотариуса, а затем, также стараясь избежать любых письменных документов, передает куратору и сотрудникам галереи ряд инструкций по постановке. Музей или галерея, в свою очередь, нанимает исполнителей, которые работают посменно, создавая эффект постоянного присутствия работы в пространстве институции. Основное условие художника — отсутствие материальных артефактов: фото- и видеодокументация запрещены.

Например, «Это пропаганда» представляет собой существование внутри музея исполнителя (или «интерпретатора»), переданного в музейного зрителя. При появлении посетителей он начинает петь: «This is propaganda. You know. You know», повторяет этот пассаж несколько раз и завершает его оглашением лейбла — этикетки с подписью, которая обычно маркирует произведение в выставочном пространстве: «Tino Sehgal "This is Propaganda", 2002».

Исследовательница Акация Финбау, анализируя эту работу, подчеркивает, что в материальном плане она воплощается в телах исполнителей, восприятии зрителей и знаниях, воспоминаниях работников музея. Само же колебание между активной (пение) и пассивной (его отсутствие) фазами представляет собой тот нематериальный «продукт», о котором грезит Сегал. При этом такой продукт неотделим от музейного контекста, а его радикальная нематериальность может существовать лишь внутри жестких, выстроенных художником условий и отношений с музеем⁶.

Таким образом, приобщение зрителя к дематериализованному искусству Сегала базируется на прочных экономических основаниях: покупке прав на постановку, наемном труде и, что редко отмечается критиками, персональном бренде Сегала. Хотя, на мой взгляд, именно брендовая составляющая и сопутствующая ей медийность яв-

ляются неотъемлемым содержанием его «ситуаций».

Говорите правильно

Тино Сегал довольно рано покинул сферу современного танца и театра, решив, что музей с его замкнутостью на объектах — более подходящее место для проблематизации танца и перформанса в качестве медиумов. Несмотря на длинную историю танцев в галерее, уходящую корнями в 1950-е, сам художник свидетельствует, что еще в начале нулевых в пространстве, где все привыкли наблюдать реликвии, человеческое тело как искусство выглядело странно, а значит — интересно⁷.

В маниакальном стремлении пресечь документацию своих работ Тино Сегал выглядит апологетом настоящего, «живого» искусства перформанса. Однако в своей героической борьбе он доводит примат «непосредственного присутствия» до пределов, за которыми апология превращается в травестирование. В центре разговора о его искусстве — всегда идея непосредственности как фетиша. Хотя Сегал и настаивает на примате опыта, его работы (для широкой аудитории) существуют преимущественно в режиме медиального опосредования: через рассказы о «радикальном художнике, бросающем вызов...» и медийную нехватку визуальной составляющей. Это отсутствие материальных останков является и методом, и главной темой его работ. А как еще может процветать нематериальность в контексте рынка, если не через активный медийный зуд?

Кроме того, принципиальный упор на устность — в процессе заключения сделки и передачи инструкций — удачно смыкается с задействованием художником архаичного медиа — сарафанного радио⁸. Слух и пересказ — основной способ диссеминации. Это особенно чувствуется, когда ты заходишь в музей и спрашиваешь: «Где тут перформансы Тино Сегала?» «Они не любят слово “перформанс”, лучше — “ситуация”», — передает тебе притчу во языцех пожилая кассирша, специально обученная транслировать нормы говорения о Сегале и коррек-

тировать отклонения. И кажется, что именно в производстве и жестком поддержании этих норм и заключается основная работа художника. Сегал — это во многом то, как он учит говорить о своем искусстве.

Любопытным образом тема слухов и отношения к ним художника возникает в очередном интервью. Первая работа в жанре «ситуаций», «Вместо того чтобы позволять чему-либо возноситься к твоему лицу, танцу Брюса и Дэна и другое», стала началом музейных интервенций Сегала. В ней он, с одной стороны, противопоставлял живого танцора мертвым реликвиям музея, с другой — представлял живое действие, собранное из реди-мейдных элементов старых, как бы музейных перформансов Брюса Наумана и Дэна Грэма. Однако когда Обрист спрашивает Сегала, где он брал информацию о конкретных движениях предшественников, выясняется, что художник никогда не наблюдал этих работ вживую, а лишь видел пару фотографий и читал описания. «Но ведь это только слухи», — говорит Обрист. «Слухи — это один из способов существования истории», — отвечает Сегал. Так важно ли непосредственное переживание, если и опосредованное — информативно? И почему Сегал, как концептуалисты, отлично существует в пересказе?

На словах свой путь дематериализации художник не склонен возводить к практикам концептуалистов. В одном из интервью он говорит, что, избавившись от объектов, концептуализм уткнулся в слова, начертанные на бумаге. «И бумага со словами тоже стала фетишем», — понимающе говорит Обрист. — Ты хочешь пойти дальше и отказаться от бумаги?» «Борьба с фетишизмом меня не интересует», — возражает Сегал. — Я не против, если люди фетишизируют мое искусство».

Так художник заигрывает с двумя традициями, связанными в своих истоках с антикапиталистическим отрицанием: перформансом как эфемерным искусством, не поддающимся воспроизводству и продаже, и концептуализмом, поначалу включавшим в себя борьбу с фетишизацией материальных объектов. Со временем рынок поглотил обе формы, сделав перформанс воспроизводи-

мым развлекательным продуктом, а концептуальное искусство — отделом по продаже подписей. И как бы Обрист ни старался обнаружить в собеседнике симпатию антирыночным потугам, Сегал остается верен себе и своим убеждениям.

Машина присутствия⁹

Итак, феномен Тино Сегала во многом воспринимается как контроль за дискурсом и репрезентацией его работы. «Как и многие художники, он чувствителен по отношению к тому, как его представляет пресса; но в отличие от них, он очень зависим от того, как в СМИ репрезентируется его образ»¹⁰. Его выставка выходит далеко за пределы эфемерных ситуаций — это целая дисциплина передачи знания. Это ритуал борьбы с документацией, плеяда обученных зрителей, конвенциональные экспликации, корректировка ошибок... Все это как будто призвано сакрализировать непосредственную встречу с «ситуациями».

Однако, как справедливо отмечают критики, Сегал разрушает тождество между непосредственным присутствием и его подлинностью. Клер Бишоп относит его работы к жанру делегированного перформанса, который противопоставлен классическому через иной тип присутствия, имеющий особую экономическую генеалогию. Если в классическом перформансе тело художника было медиумом, а длительность его присутствия была связана с трансгрессией, то в перформансе 1990-х и 2000-х эта длительность не имеет никакого радикального содержания. Художники нанимают исполнителей посменно осуществлять труд пребывания в пространстве, подобно тому, как компании в 1990-х стали отдавать работу на аутсорсинг¹¹.

Как отмечает Бишоп, напряжение здесь может возникнуть из осознания того, что художник делает саму экономическую эксплуатацию объектом своего анализа. Однако и здесь Сегал как будто заигрывает с критическим (на этот раз партисипаторным) искусством. Например, если Сантьяго Сьерра или Артур Жмиевский требуют от исполнителей разыграть какой-то аспект их иден-

тичности (класс, раса, гендер), то Сегал нанимает более «нейтральных» перформеров, профессионалов, представителей среднего класса. И хотя в основе этих отношений все тот же precarious труд, такой тип перформанса выглядит более безопасным и приемлемым для музеев. Так, всегда оказываясь где-то рядом с «критикой слева», Сегал не идентифицируется с ней, оставаясь неуязвимым. Можно вообразить, что Сегал — это странный неолиберальный двойник старых и новых критических художественных практик.

Критично ли искусство Тино Сегала само по себе? Если он и критикует что-то, то вряд ли материальное производство. Скорее, в своей работе он воспроизводит логику неолиберальной экономики, в которой люди создают нематериальный продукт (присутствие, идеи), а компании ставят на нем свои бренды. Поэтому самый волнительный момент его «ситуаций» — озвучивание исполнителями текста этикеток произведений. Проговаривая имя автора и название, они утверждают свой труд (присутствия) как собственность — бренда художника и институции. И в эту принадлежность уже включена их уникальность: особая «интерпретация» инструкций каждым телом. Так, профанируя подлинность, Сегал иронически трансформирует искусство перформанса и то, что якобы отстаивает: непосредственное присутствие. Любая идентичность, которая еще существует в работах делегированного перформанса, по Сегалу уже апроприирована брендом, уже захвачена дискурсами. И чтобы говорить об этом, ему не нужно вставать на позиции открытой критики. Вместо этого он создает искусство-машину, в котором архаичности тела, устности и непосредственности работают как элементы доведенного до предела неолиберального переустройства.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Obrist H.U. Interview mit Tino Sehgal // Katalog des Kunstpreises der Böttcherstraße Bremen, 2003.

² Hans Ulrich Obrist in conversation with Tino Sehgal // *Arterritory.com*, February 10, 2017, доступно по <http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/6335->

my_interest_as_an_artist_is_to_think_about_long-term_development/. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 29 августа 2017.

³ Obrist H.U. Interview mit Tino Sehgal.

⁴ Пресс-релиз выставки «V-A-C Live: Тино Сегал», 9 июня 2017.

⁵ Buchloh B. The Curse of Empire // *Artforum* vol. 44 no. 1 (September 2005). P. 254–258, P. 324.

⁶ Finbow A. Tino Sehgal, This is Propaganda 2002/2006 // *Performance At Tate: Into the Space of Art*, Tate Research Publication (2016), доступно по <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tino-sehgal>.

⁷ Rosenthal S. Choreographing You: Choreographies in the Visual Arts // *Rosenthal S (ed.) Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*. Exh. cat. London and Cambridge: Hayward Gallery and The MIT Press, 2010. P. 8–21.

⁸ В этом смысле примечателен комментарий Тино Сегала относительно прогресса. В упомянутом интервью Обристу 2003 года он говорит: «Мы не хотим оставаться на одном и том же месте, но где локализован прогресс? Например, я довольно скептически отношусь к искусству новых медиа, потому что оно локализует прогресс там, где он всегда находился: в технологиях; поэтому мне кажется, искусство новых медиа предполагает, что, чтобы быть современными, мы должны использовать современные технологии. Я же заинтересован в использовании технологий древних, как жизнь человечества, но при этом в том, чтобы вести себя с ними современно».

⁹ Любопытным представляется комментарий Франка Лейбовиси относительно постоянного присутствия исполнителей в пространстве выставки в работах Сегала. В интервью Елене Сорокиной он говорит: «Возможно, наиболее точное соответствие этого постоянного присутствия может быть найдено в *Dream house* — «Доме мечты» Ла Монте Янга. Янг считал, что его музыка должна существовать вечно. Соответственно он обустроил дом, в котором вот уже тридцать лет на синтезаторах непрерывно играет его музыка. Понятие постоянного присутствия, будь то в области музыки или театра, по-моему, относится к той же категории. Прежде всего, это техническое приспособление. Неважно, сделано ли оно из диодов и транзисторов или же из мужчин и женщин». Сорокина Е., Лейбовиси Ф. Прогресс

в перформансе или перформанс в прогрессе? // *Художественный журнал* № 79–80 (2010).

¹⁰ Collins L. The Question Artist: Tino Sehgal's Provocative Encounters // *The New Yorker*, August 6, 2012.

¹¹ Бишоп К. Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности // *Художественный журнал* № 82 (2011). С. 57–69.

Анна Козонина

Родилась в 1992 году в Нижнем Новгороде.

Критик современного танца.

Главный редактор нижегородского онлайн-журнала «Культура в городе».

В 2016 году — соорганизатор ряда образовательных программ в области современной культуры в Нижнем Новгороде. Живет в Санкт-Петербурге.