

ХЖЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

ВИКТОР МИЗИАНО

Редакторы

ГАЛИНА АВАНЕСОВА
ПОЛИНА ЖУРАКОВСКАЯ
ЛЕОНИД НЕВЛЕР

Комикс

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ

Исполнительный директор

КСЕНИЯ КИСТЯКОВСКАЯ

Ответственный секретарь

ЕКАТЕРИНА КВАШЕНКО

Главный художник

ИГОРЬ СЕВЕРЦЕВ

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

ИРИНА БАЗИЛЕВА (Москва)
ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ (С.-Петербург)
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН (С.-Петербург)
ДМИТРИЙ ГУТОВ (Москва)
ОЛЬГА КОПЁНКИНА (Нью-Йорк)
АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ (Москва)
ДАВИД РИФФ (Москва)
ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ (Москва)
ЕЛЕНА СОРОКИНА (Париж)
СТАНИСЛАВ ШУРИПА (Москва)

Верстка **ГАЛИНА МУХИНА**

Корректра **НАДЕЖДА ФИЛИППОВА**

Адрес редакции:

125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9
тел.: (495) 609 0812 факс: (495) 609 0812
E-mail: martmag@online.ru
<http://xz.gif.ru>
<http://www.guelman.ru/xz/index.html>

ISBN 0896 - 4397 «Художественный журнал» зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.
Учредители: редакция, ООО «Изд-во "ИМА-пресс"», НТПФ «Велта»

В России и странах СНГ подписка на журнал осуществляется в отделениях связи через каталог
Агентства «Книга — Сервис» (117168, Москва, ул. Кржижановского, д. 14, корп. 1, тел. 129 2909, факс 129 0154).
За рубежом журнал распространяется фирмой
«Наука—Экспорт»/«Nauka—Export» (117997, Москва, ул. Профсоюзная, д. 90, тел./факс: 334 7479, 334 7140).
Subscription from abroad: «Наука—Export», 117997, Moscow, Profsojuznaya st., 90, tel/fax: 7-495-334 7479,
E-mail: nauka@naukae.msk.ru

В оформлении обложки использован проект **Виктора Скерсиса** «Аллегория 5», 2005

MOSCOW ART MAGAZINE

EDITORIAL BOARD

Editor in chief

VIKTOR MISIANO

Senior editors

GALINA AVANESOVA
LEONID NEVLER
POLINA ZHURAKOVSKAYA

Comics

GEORGY LITICHEVSKY

Business manager

KSENIA KISTIAKOVSKAYA

Editorial manager

EKATERINA KVASHENKO

Art director

IGOR SEVERTSEV

CONTRIBUTING EDITORS

IRINA BAZILEVA (Moscow)
DMITRY GOLYNKO-VOLFSON (St.-Peterburg)
DMITRY GUTOV (Moscow)
OLGA KOPIONKINA (New York)
ANATOLY OSMOLOVSKY (Moscow)
DAVID RIFF (Moscow)
VLADIMIR SALNIKOV (Moscow)
ELENA SOROKINA (Paris)
STANISLAV SHURIPA (Moscow)
DMITRY VILENSKY (St.-Peterburg)

GALINA MUKHINA lay-out

NADEZHDA FILIPPOVA proof reading

Moscow Art Magazine office:

9, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812 fax: (495) 609 0812
E-mail: martmag@online.ru
<http://xz.gif.ru>
<http://www.guelman.ru/xz/index.html>

ПРИЧУДЫ РОМАНТИКИ

© ХЖОРА Л. 2008



НУ ПРАВИЛЬНО - СМОТРИ, КАК МЫ ПОРХАЕМ. - ОЧЕНЬ РОМАНТИЧНО. КАК БАБОЧКИ!!



КОНЦЕПТУАЛИЗМ – НАВСЕГДА

Выпуск 1

Наиболее безошибочным подтверждением оправданности темы номера является отклик на нее авторов. Предложение высказаться на тему концептуальной традиции спровоцировало появление стольких материалов, что «ХЖ» вынужден был разделить их на два самостоятельных выпуска.

В чем же причина такой актуальности концептуализма 60–70-х годов минувшего века сегодня, в первое десятилетие века XXI? Конечно, в России всегда «внимание к концептуальной традиции – едва ли не более пристальное, чем к традиции супрематизма и к Малевичу». Ведь именно концептуализм «принес в Москву ... вначале плодотворный творческий метод, ... потом чувство западного плеча и, наконец, приличные деньги». Поэтому (а это может быть одним из возможных ответов на поставленный выше вопрос) в настоящий момент, когда система искусства в России, как принято считать, переживает бурный рост, к этой традиции «прибегают молодые и не очень молодые упыри, укрепляя вертикаль власти и утверждая себе «отцов» со всеми их пороками и задним умом. В ситуации, когда искусство ... продуцирует спекуляции и ажиотаж вокруг себя, традиции ему нужны лишь в таких же спекулятивных вампирских целях (Е. Андреева. «Реплика о концептуальной традиции»).

Реакцией на это – что можно считать вторым ответом на поставленный вопрос – стало стремление оспорить монополию на концептуализм господствующего мейнстрима, напомнив о подлинной сути концептуального искусства. Так, контрапунктом отождествлению искусства с институциями и зрелищем будет напоминание, что «отмена зависимости от выставочного пространства – ... важнейший прорыв концептуализма» и что искусство это «открыло для художника большое поле критики искусства» (К. Чухров. «Простые машины концептуализма»). Как свидетельствуют очевидцы: эпоха 60–70-х – «это последний на нашей краткой памяти период, когда чуть не каждый месяц художники предлагали новые ответы на вечные вопросы» (Н. Алексеев. «О табуретках в небе»). В конце концов, потому-то это искусство и называется концептуальным, что оно отдавало пальму первенства не репрезентативно-зрелищной, а познавательной-содержательной стороне.

Однако актуализация явления прошлого – это не только восстановление его подлинного исторического смысла, но и его творческое развитие в настоящем, которое, кстати, может подвергнуть его перенормировке и перекомпоновке. Так, концептуальный опыт санкционирует сегодня крайне разноречивые призывы – от приобщения к «психоделическому опыту» (П. Пепперштейн. «Социология московского концептуализма») до приобщения к реальности, которую одни определяют как «биосоциоантропоральность» (К. Чухров. «Простые машины концептуализма»), а другие как «пространство реальности» (Б. Мамонов. «Пространство без иллюзий»).

При этом, раз новейшие тенденции в искусстве узнают себя в фактах прошлого, то, следовательно, есть аналогии и в неких более общих контекстуальных условиях эпохи нынешней и той, что дала жизнь концептуализму. И действительно, подобно тому как классический концептуализм суть часть процессов становления постиндустриального общества и типа производства, то ныне мы являемся свидетелями новой фазы этого процесса – когда общество становится «обществом знания», труд – «нематериальным» (М. Лаззарато. «Нематериальный труд»), а созидание – «посткреативом» (С. Шурипа. «Посткреатив»).

И все же находятся и такие – причем и среди ветеранов концептуализма, – кто скептически смотрит на перспективы нового переиздания этой практики. «Мотив припадания к корням золотых времен концептуализма... им представляется скучным... Это несложный диссонирующий аккорд двух составляющих – благих намерений, быстро переваренных рынком, и несъедобной маргинальной размазни по краям котла глобальной культуры». А потому они «настаивают, ...что функция художника – это изготовление умных и добрых табуреток», т.е. надо, пренебрегая соблазном нематериального и цифрового, «вернуться к изготовлению предмета – в самом широком смысле обозначающего это понятие слова» (Н. Алексеев. «О табуретках в небе»).

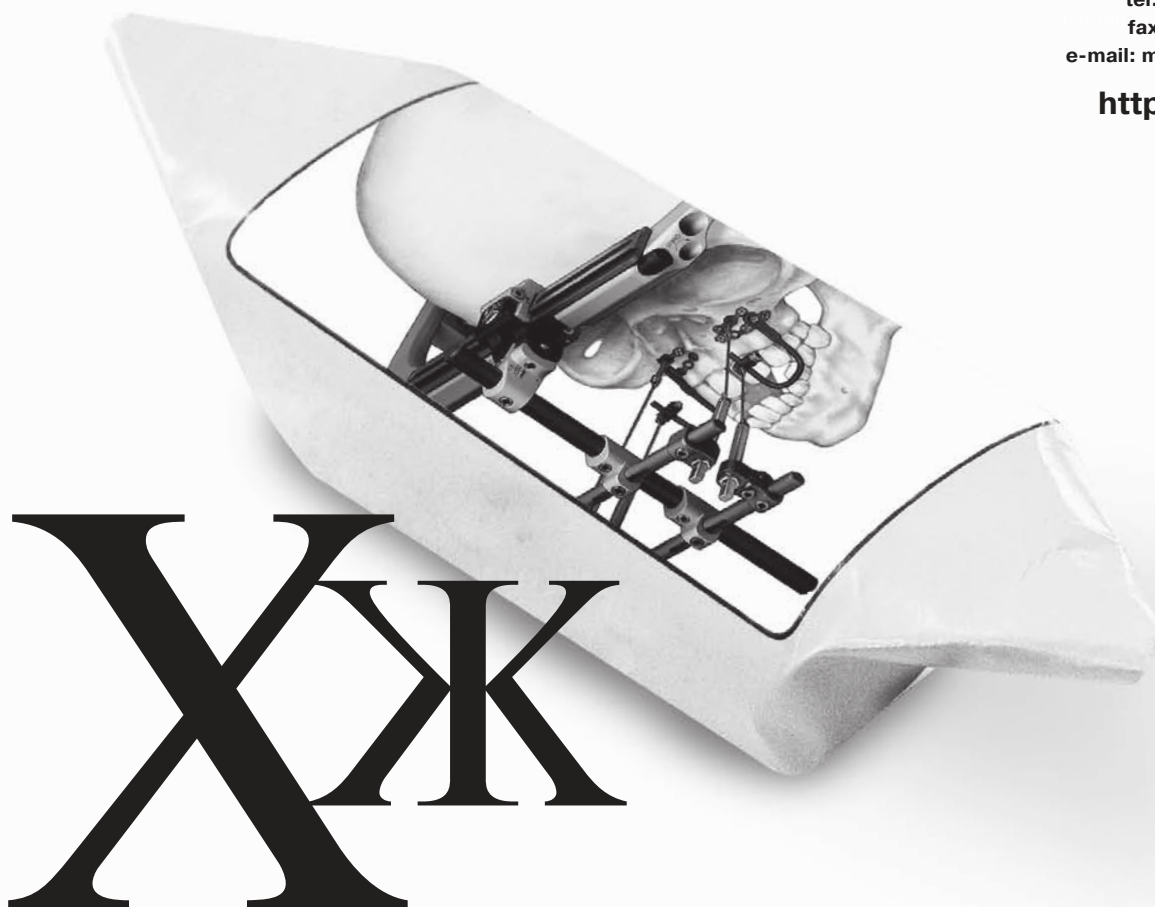
Предостережением этой перспективе может служить тезис: «Если художник “делает искусство”, он сегодня неизбежно делает что-то другое... Именно то в искусстве, что связано с его “аутентичностью”, “уникальностью”, “особенностью”, и позволяет ему стать рыночным» (О. Аронсон. «Современное искусство и его изгой»).

И все же, сколь бы ни противоречили друг другу гипотезы авторов этого номера, они суть реактуализация концептуальной традиции. Ведь реактуализация – это не возрождение, не продолжение, не реставрация, а «скольжение по поверхности интенсивных размышлений и свободных ассоциаций вне связи с тем, что получится в результате... Процесс этот уже таит в себе нечто значимое и способен вызвать к жизни некоторые важные для сегодняшнего дня смыслы и энергии (или не вызвать)» (Т. Даими. «Записки перцептивного нигилиста...»).

Адрес редакции
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 609 0812
e-mail: martmag@online.ru

Moscow Art Magazine office
9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: 7.495.609.0812
fax: 7.495.609.0812
e-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>



Журнал можно приобрести в Москве:
магазин "Новодел", Б. Палашевский пер., 9/1
магазин "Фаланстер", М. Гнездиновский пер., 12/27
магазин "Ad Marginem", 1-й Новокузнецкий пер., 5/7
магазин "Культиовары", Крымский вал, 10
(в помещении ЦДХ)
магазин "Графоман", Крутицкое подворье
Центр современного искусства М'АРС, Пушкарёв пер., 5,
Галерея Герцева, Каретный ряд, 5/10
Магазин «Гилея», Нахимовский пр-т, 51/21
Магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
и в магазинах сети "О.Г.И."

в Санкт-Петербурге:
магазин "Борей", Литейный пр-т, 58
магазин "Летний сад",
Большой пр-т Петроградской стороны, 82
кафе "Zoom", Гороховая ул., 22

в Нижнем Новгороде:
кафе/магазин "Буфет. Еда и культура",
Ошарская ул., 14

СОДЕРЖАНИЕ

6

БЕЗ РУБРИКИ
**РЕПЛИКА
О КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ
ТРАДИЦИИ**
Екатерина Андреева

9

АНАЛИЗЫ
**ПРОСТЫЕ МАШИНЫ
КОНЦЕПТУАЛИЗМА**
Кети Чухров

16

ПУБЛИКАЦИИ
**ПАРАГРАФЫ
О КОНЦЕПТУАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ**
Сол Левитт

22

ТЕОРИИ
**ЗАПИСКИ
ПЕРЦЕПТИВНОГО
НИГИЛИСТА,
ИЛИ ЖИЗНЬ ПОСЛЕ
ФИЛОСОФИИ**
Теймур Даими

35

ЭССЕ
**ПРОСТРАНСТВО
БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ**
Богдан Мамонов

39

КОНЦЕПЦИИ
**НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ
ТРУД**
Маурицио Лаззарато

49

БЕСЕДЫ
**ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ
ПОВОРОТ**
Питер Осборн

56

ЭССЕ
ПОСТКРЕАТИВ
Станислав Шурипа

63

БЕСЕДЫ
**СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО
И ЕГО ИЗГОИ**
Олег Аронсон

73

ИНТЕРВЬЮ
**СОЦИОЛОГИЯ
МОСКОВСКОГО
КОНЦЕПТУАЛИЗМА**
Павел Пепперштейн

78

РЕМАРКИ
**О ТАБУРЕТКАХ
В НЕБЕ**
Никита Алексеев

82

ПОЗИЦИИ
**УДОВОЛЬСТВИЕ
ОТ ИСКУССТВА**
Анатолий Осмоловский

85

КОНЦЕПЦИИ
**ПИСЬМА
ОБ АНТИЭСТЕТИЧЕСКОМ
ВОСПИТАНИИ**
Игорь Чубаров

91

РЕАКЦИИ
**ПРОДОЛЖЕНИЕ
ПРЕРВАННОГО
РАЗГОВОРА
ПРО АПОФАТИКУ**
Никита Алексеев

95

СОБЫТИЯ/«ДОКУМЕНТА»
**ОТ ОРНАМЕНТА
К ОСВОБОЖДЕННОМУ
ПРОИЗВЕДЕНИЮ
ИСКУССТВА**
Харри Леманн

105

СОБЫТИЯ/«ДОКУМЕНТА»
**«ВОЗВРАЩЕНИЕ»
ШРЁДЕРА**
Оливер Марчарт

112

ВЫСТАВКИ
**ПАРАДОКС
СКЕРСИСА**
Богдан Мамонов

116

ВЫСТАВКИ
**СТРАТЕГИИ
«ВЕЛИКОГО ОТКАЗА»**
Ольга Копёнкина

120

ОБЗОРЫ
**ВЕРТИГОНАЛЬНАЯ
ПРОЕКЦИЯ**
Виктор Тупицын

123

ВЫСТАВКИ
**АРХЕОЛОГИЯ
НАОБОРОТ**
Георгий Литичевский



Ему сейчас снится поезд.

РЕПЛИКА О КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА



Лука Пиньятелли
*Фрагмент
инсталляции
в Неаполитанском
археологическом музее
2007*
Фото Г. Плискина

Дюшан в России – больше чем Дюшан. Внимание к концептуальной традиции здесь едва ли не более пристальное, чем к традиции супрематизма и к Малевичу. Поэтому «ХЖ», продолжая свое «вопросание о традициях», естественно фиксируется на концептуализме, связь с традицией которого принесла в Москву последнего тридцатилетия XX века вначале плодотворный творческий метод, дающий свободу говорить как и что хочешь, потом чувство западного плеча и, наконец, приличные деньги. Но все же есть ощущение, что, хотя жизнь удалась, что-то идет не так.

Это «что-то» описал Павел Пепперштейн в тексте «Ликование, личико, личинка», который мы с галереей XL опубликовали в 1997 году в буклете медгерменевтической русско-музейной выставки «Портрет старика». Имеется в виду портрет старого ростовщика, так живо воплощенный Гоголем в повести «Портрет». На примере героя Гоголя, художника Чарткова, которого портрет-вампир соблазняет свертком золотых монет, засунутых в щель между рамой и холстом, Пепперштейн превосходно разыграл тему

Павел Пепперштейн
*«Ему сейчас снится
поезд»,
рисунок*

развития современного искусства от его начала в традиции романтизма до конца в постмодернизме. Чартков начинает как романтик, затем «портрет» высасывает из него художественную силу в обмен на золото салона и Чартков превращается в «мертвого художника»: злого модерниста, уничтожающего произведения коллег, преданных искусству живописи. Фаза «пренатальной агонии» Чарткова, – он умирает в кошмарах, преследуемый портретом старика, который сам себя копирует и «расползается по миру финальным “иконостазисом”», – представляет стадию постмодернизма. Агония искусства длится и длится, становясь «просто жизнью», но тем не менее в 1991 году, по словам Пепперштейна, современное искусство как живущий «агональный» дискурс пресекается: «Искусство... становится предателем своей собственной смерти, оно перестает умирать и внезапно возвращается к состоянию, напоминающему его состояние перед началом агонии, – к состоянию предрождения, к состоянию личинки». Обратим внимание на главное – художник Чартков, то есть современный художник, на протяжении всего этого исторического периода более чем столетие пребывает в состоянии «личинки», которая в конце концов погружается в галлюциноз «ликования», в калейдоскопическое мелькание «ликов». Он живет как личинка потому, что современное искусство – это искусство длительного переходного периода от одной стадии развития к другой, технологически неизмеримо отличающейся от всего предшествовавшего.

Действительно, современное искусство в исторической обратной перспективе является искусством глобального периода модернизации, которая начинается за-

падной промышленной революцией. По-настоящему модернизированное общество, живущее в среде, которая уже ничем не напоминает среду хотя бы конца XIX века, формируется в более-менее гомогенных социокультурных сгустках не ранее 1980-х годов, то есть не ранее постмодернизма. Именно в этот решительный момент в западной культуре начинается «вопросание о традициях», и затем, спустя десятилетие, переходная форма современного искусства исчезает, постепенно замещаясь новым типом «постмодернистского» искусства 1990-х и «нулевых».

Проблема российского искусства «нулевых» – я говорю о состоянии дел в целом, когда исключения только подтверждают правила, – в том, что оно так и не родилось из «личинки» в живущее адекватной жизнью существо: его связь с миром не является связью взрослого организма, наделенного своим умом и способного к актуальным поступкам. Оно реально существует как предатель своей смерти, а значит, и жизни. Это неудивительно, ведь именно так последние десять лет живет вся страна. В этом отношении можно говорить о двух подходах к традиции. В одном случае, – а именно такими были и ренессансные переозвучивания античности, и авангардные погружения в архаику, и иницирующий момент постмодернизма, – новое поколение свободно «ныряет» в руслу традиций, зная свою силу и ощущая, как живая вода прошлого держит живое в настоящем, открывает свободу движений и счастье обновления. В другом случае к традиции прибегают молодые и не очень молодые упыри, укрепляя вертикаль власти и утверждая себе «отцов» со всеми их пороками и задним умом.



Лука Пиньятели
Фрагмент
инсталляции
в Неаполитанском
археологическом
музее
2007
Фото Г. Плискина

В ситуации, когда искусство не увеличивает свободу и радость, а продуцирует спекуляции и ажиотаж вокруг себя, традиции ему нужны лишь в таких же спекулятивных вампирских целях.

И в заключение один исторический пример от января 2008 года. Представьте себе археологический музей в Неаполе. В подвале, конечно же, египетские саркофаги; на первом этаже – Геракл Фарнезе, живой и прекрасный, гораздо живее посетителей, глазающих на его разнообразные мышцы; на втором и третьем – все, что осталось от протобуржуазного курорта Помпеи: бесконечные бронзовые головы императоров, очень много кухонной посуды, грубо и по-живодерски украшенной, порнофрески из малогабаритных номеров античных борделей. Общество потребительских радостей, удовлетворение которых было завоевано в жестокой идеологической борьбе. Китайская модель, одним словом. Здесь

же, прямо за углом от помпейских оригиналов в центральном объеме верхнего третьего этажа – пафосная временная выставка звезды помпейского стиля Альмы Тадема и его многочисленных подражателей, включая россиянина Бакаловича. Живопись конца XIX века очень современно воспринимается как соблазнительно нейтральная шелковистая и голографическая фактура банкнот: римлянки и римские юноши, наблюдающие за петушиными боями, переливаются, как разноцветные евро. Хотя, конечно, колорит салона грубее по цвету: все-таки дизайн евро принадлежит эпохе политкорректности. Гигантские бронзовые наковальни гладиатора из помпейского цирка, как аборигены-носильщики в спалетеле, – вот единственное, что напоминает о реальности за расслабляющими покрывалами соблазна. Спускаемся на первый этаж, и здесь в нескольких полупустых залах открывается пример плодотворного понимания концептуальной традиции. Это кураторский проект Акилле Бонито Олива – выставка итальянского художника Луки Пиньятели, ровесника и духовного брата нашего Валерия Кошлякова. Он еще в 1990-е занимался привычным для современного художника делом – воображением смерти и катастроф: рисовал самолеты как призраки технологий, «присыпанные» алюминиевой пудрой. Олива культивирует наклонности художника, открыв ему для интеллектуального анализа и чувственной эстетизации Неаполитанский археологический музей как музей смерти. Мы видим написанные на гигантских брезентовых полотнищах (в прошлом – орудийных, самолетных или танковых чехлах) головы античных богов, безупречные силуэты амфор с имплантированными изображениями истребителей-бомбардировщиков, позднегоготических девственниц-принцесс-Диан со стаями гончих псов. Пиньятели в техниках современной живописи

предстает ничуть не меньшим виртуозом, чем Альма Тадема. Но в его живописной инсталляции наряду с возбуждающе величавым итальянским чувством формы есть еще общезначимая историческая истина. Молчаливо-агрессивные угольные и охристые залы Пиньятели выглядят актуальным современным постскриптумом всего Первого и Второго Рима, да и житель империи Третьего Рима чувствует себя здесь не чужим. И главное – эти залы одним визуальным акцентом включают всю помпейскую коллекцию: весь ее жадный горячечный драйв, навсегда остановленный извержением Везувия посреди исторической суестьи закипающей новой эры, изъятый из реальности словно бы до срока в бесполезно напутственный пример другим.

Такой живой (живущий в образе и в «агональном» дискурсе) концептуализм несомненно исходит из корня традиции, повествуя о глобальной гонке технологий, включая и драматическую сшибку технологий духа. Причем именно соразмерный историческому величию лаконичный формат воспроизведения культовых мотивов прошлого, их напряженное графичное молчание делают особенно вопиющим «ликование» буржуазного галлюциноза наверху среди опаленных останков катастрофы первого века нашей эры.

Екатерина Андреева
Историк, критик и куратор современного искусства. Научный сотрудник Отдела новейших течений Русского музея. Автор нескольких книг по проблемам теории и практики современного российского и интернационального искусства.
Живет в С.-Петербурге.

ПРОСТЫЕ МАШИНЫ КОНЦЕПТУАЛИЗМА

КЕТИ ЧУХРОВ

Вали Экспорт
«Окружение»,
ч/б фотография,
раскраска красной
акварелью,
1976
Предоставлено
VALIE EXPORT



Эпоха концептуализма в искусстве XX века была в некотором смысле пределом, который обозначил, с одной стороны, кризис модернизма, а с другой – неизбежный компромисс перед надвигающейся новой постмодерной, постиндустриальной стадией неоконцептуализма.

Концептуализм подверг основные мифы модернизма – приоритет формы, авторского стиля, эсхатологического нигилизма, суверенный дендизм – жесткой критике. Но он же и выявил в самом модернизме то, что многие игнорировали, – линию «концептуального», которая часто оставалась в тени акселерации авторских методологий.

Несомненно, именно модернизм ввел в искусство не только диалектику оптического бессознательного и структурной решетки, не только дискурсы медиумов и поверхностей, но и выделил значение идеи.

Однако в модернизме же эта потенциальность, – существующая в качестве незаинтересованного трансцендентального созерцания в кантовской эстетике, – локализовалась в виде формальной репрезентации.

Первый и наиболее важный художественный жест концептуализации принадлежит Дюшану. Его акции переноса реди-мэйдов на художественную территорию создали неоспоримый прецедент концептуальной составляющей современного произведения. Однако эти жесты не только повысили статус идеи (концепта) в искусстве, но совершили радикальную демаркацию того, что Борис Гройс назвал территорией валоризованного. Если возможно позволить себе критику концептуализма дюшановского толка, то она, наверное, основывалась бы на том, что искусство хоть и освобождалось этим жестом от гнета искусности и морфологической изоэтрности,

но при этом с новой силой восстанавливало самореферентность собственно художественной территории. То есть дюшановский концепт оставался классически модернистским в том смысле, что он был еще одним способом автономизации и герметизации художественного языка. Для Дюшана гораздо важнее были «изоляция выбора» и «сверхбыстрая экспозиция» (Р. Краусс), чем тот аспект, который Розалинд Краусс выделяет в программных художественных работах концептуализма.

В книге «Оригинальность модернизма» в главе об индексе Краусс обнаруживает специфическую семиотическую парадигму концептуального мышления – вид знака, который в семиотической системе Ч.С. Пирса определяется как индекс. Он представляет собой «вторую» категорию в триаде «икона–индекс–символ». Суть иконического знака в том, что он не проводит различия между собой и объектом. Такова, например, геометрическая фигура. Символ, напротив, не нуждается в сходстве и зависит от соглашения, от конвенции. Он является устройством, интерпретирующим первые два знака – икону и индекс; таковым можно считать слово. Индекс же находится в динамической, а не миметической связи с объектом. Он соотносится с обозначаемым им объектом благодаря тому, что объект *реально* на него *воздействует*. Он не нуждается ни в символизации, ни в сходстве. Индексами можно считать палец, указывающий направление, стекло с

Вали Экспорт
 «Конфигурация
 с красной рукой»,
 ч/б фотография,
 раскраска красной
 акварелью,
 1972
 Предоставлено
 VALIE EXPORT



отверстием от выстрела, следы и отпечатки, акт референции нейтрального местоимения (Я, Ты) и самого физического тела и т.д. Как пишет Краусс, «Я», «Ich» символичны, но сам факт обращения физичен и, следовательно, индексален.

Таким образом, если Дюшан концептуализирует исключительность¹ художественной территории и посвящает перенос именно ее самодостаточности, то в логике индексальных соотношений подчеркивается само действие, сама смыслообразующая, мирообразующая и политическая потенциальность переноса, а не валоризация того места (места «искусства»), куда переносится объект. То есть важен не сам писсуар и его новое условное (как бы сакрализованное) значение, а некая машина драматизации, машина соотношения, которая работает независимо от того, где экспонирован художественный объект и экспонирован ли вообще. Аналогичным образом в работах Даниэля Бюрена важны не полоски и их формальная вписанность в тот или иной ландшафт, а потенциальность их перемещения и образования новых соотношений с реальностью.

Такую парадигму концептуальной динамики мы бы назвали «простой машиной». Прототипом такой «простой машины» является делезовский пример черной дыры и белой стены. В данной «простой машине» черные дыры меняют стену на лицо. Это – театр изменения, который не иллюстрировал бы никакое другое событие, а сам являл бы это неутилитарное (т.е. политическое и художественное) изменение в любое время и в любом месте, без технологического опосредования.

Классический концептуализм конца 60-х и 70-х – как западный (в лице более формальных Джадда, Левитта, Смитсона, Серра и более лингвистичных Кошута, «Art and Language», Мэри Келли и др.), так и московский – достиг почти невозможного для своего времени: он распространился с авторским самодержавием, с модернистской религией формы, с экспозиционной гегемонией, с демагогией воли и зависимостью от института признания.

Одним из главнейших революционных свойств эпохи концептуализма было размывание и постоянное переопределение

тех границ художественной территории и искусства, которые были сформированы модернизмом, первым авангардом и собственно первым концептуальным маркированием этой территории Дюшаном.

Отмена зависимости от выставочного пространства – как музейного, так и галерейного – или во всяком случае его нивелирование – важнейший прорыв концептуализма.

Бразильский художник Хелио Ойтицика призывал апеллировать к миру, к ежедневному опыту, а не к музею. Группа «Art and Language» предлагала отождествить художественное сознание с сознанием рабочих и только исходя из этого претендовать на художественное высказывание, считая все наследие современного искусства лишь частью буржуазной идеологии. Бюрен отождествлял стремление к артистическому самовыражению с презрением к человеку к миру и призывал полностью отказаться от иллюзионизма и ложной уникальности в пользу нейтрального объекта, не нагруженного ни эстетической, ни рыночной, ни субъективной функциями. Творчество должно было указывать на что-то еще за порогом искусства («Искусство имеет дело с тщетой, потому что оно оказывается всего лишь искусством», говорит он в беседе с Ж. Будадем²).

Чаще всего теория искусства располагает концептуализм в пределах языка как направление близкое аналитической пост-философии и позитивизму. Язык в этом случае выступает как негативный предел, на котором ничего сказать нельзя, как стена, за которой – ничто. В значительной степени подобные

интерпретации, сводящие концептуализм к игре в замкнутом пространстве языка, обязаны Джозефу Кошуту, который в своем программном тексте «Искусство после философии» определил задачи концептуализма как тавтологию. Такая позиция предполагает, что невыразимого – нет, поэтому работать можно только с тем, что можно высказать. Но если добавить к этому, что ничего нового сказать нельзя, ибо все уже в истории и культуре высказано, остается работа с тавтологиями³. В результате контекстуальные столкновения становятся каноном, не позволяющим ничему, кроме парадоксального высказывания о самом искусстве, возникать непосредственно в качестве комментария искусства. Оно также требует полного отказа от чувственного (синтетического, согласно Канту) опыта в пользу аналитических суждений. Но «философское» и «возвышенное» в данной парадигме тоже объявляются вне закона, ибо философское высказывание не обладает тавтологичностью и конкретностью. Концептуальное искусство же должно было, в интерпретации Кошута, достигнуть точности логики и математики и одновременно полностью отказаться от внешней себе цели. Такие высказывания, как: «Искусство существует только для себя самого... Единственным запросом искусства является само искусство... Искусство является определением искусства»⁴, открывали для художника большое поле критики искусства, но и само искусство превращали в некотором смысле в пустое означающее.

Однако, возможно, за кажущейся тавтологичностью и за гегемонией лингвистической

логики, столь актуальной в 60-е и 70-е, сегодня выступает другая составляющая концептуального художественного мышления. А именно: «концептуальное» является «таковым» именно потому, что имеет дело с тем, что не концептуализируемо; оно имеет дело с явлением, которое выражается концептуально именно потому, что то, что, условно, стоит за концептом, *больше* концепта. И в лучших работах, как это ни парадоксально, то, что больше концепта, – это не идея, до которой должен дотянуться концептуальный объект, а – *реальность*. Но реальность в особом режиме.

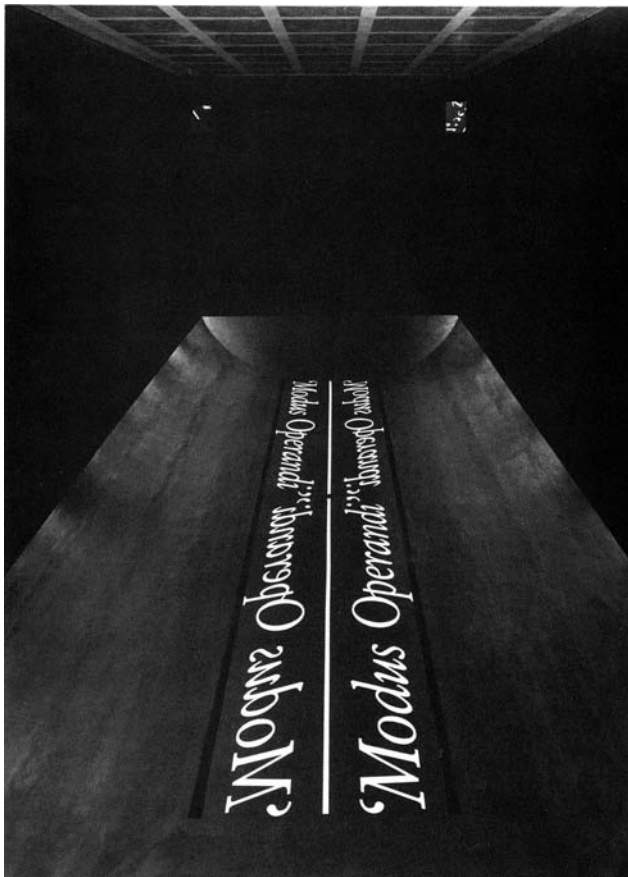
Это реальность, которую следует настраивать и перестраивать, реальность, которую можно не столько отразить или выразить, сколько найти тот предел, на котором феномен и смысл могли бы совпасть. Ведь смысл уподобляется свойственному для концептуализма нонсенсу, потому что его слишком много и язык не в состоянии его освоить. Но тем легче в таком случае увидеть объективный мир не в качестве застывшего образа, а в качестве движущихся соотношений.

В принципе пионерами так понятого концептуализма можно считать обэриутов. Они одними из первых показали, что вещи и смыслы, вещи и слова не просто взаимозаменяемы и произвольны, как у Соссюра, но что между словами и вещами нет разницы. Что дело не в разделении знаковых структур и вещей, а в том, что слова и вещи способны осуществлять сдвиги в судьбе мира. Именно этот момент, выходящий за рамки языка и не подчиняющийся выражению, ставит художника в позицию концептуалиста, требуя от него совершить «концептуальный» выхода из тупика, с

одной стороны, аморфной текучести мира, а с другой – его монолитной герметичности. Тогда «концептуальный» значит не только рефлексивный, апофатический или игровой, но еще и видящий саму реальность как следы прошлых и потенциальность будущих акций, а сами предметы и образы – как элементы возможного действия.

Если классический авангард должен был повернуться спиной к телесности и фигуративности мира, выжимая из него форму сущности, представленную визуально, то концептуальное зрение выходит из модернистской логики оптического бессознательного, отходит от канонизации геометрии и способно сливать визуальный и смысловой уровни, способно саму реальность видеть как открытую, незавершенную конструкцию, в переосмысление которой может вмешиваться художник. Это уже даже не метод остранения, который по сути негативен по отношению к реальности и на сегодня представляет собой технологию и аттракцион странности; это также не просто демонстрация объекта критики. Это – способность видеть реальность как одну из вариаций с учетом других возможных вариаций. И именно этот потенциал концептуализма мог бы быть актуален сегодня.

Речь идет не о вариации форм или об играх с языком. А о том, о чем мы писали выше, – о «простой машине», возникающей на границе реальности и произведения, которая всегда способна оставаться художественной потенциальностью, даже когда реальность апроприруется властью, капиталом, монетизируется или отбрасывается в зону энтропии. Концептуальная вариация, осно-



Джозеф Кошут
«Modus Operandi. Зачёркнутый. Перевернутый»,
 1988

ванная на реальности и сдвигающая реальность в том или ином направлении, не может быть никем отнята, даже если сама реальность оказывается лишь следствием весьма искусственных биополитических манипуляций.

В этой связи мне вспоминается остроумное высказывание Бориса Кагарлицкого, согласно которому то, что нам кажется аутентичным выражением национального быта и государственной идентичности, может быть всего лишь контингентной формой чьих-либо частных монетарных интересов. Эту реальность, безусловно, надо отображать, документировать, но ее можно на ходу превращать во что-то иное, изменять – по той простой причине,

что реальность в условиях капитализма выступает своей собственной рекламой, собственной иллюстрацией, т.е. не является реальностью.

Именно поэтому при всей ценности реабилитации русской реалистической традиции XIX века и ее контекстуального сведения с современным российским искусством⁵ следует помнить и о том, что модель критического XIX века ценна для нас скорее отказом вышестоящих классов от своих сословных интересов в пользу низших, а не только миметической традицией отзеркаливания жизни народа. В случае передвижников само обращение к тем зонам, которые были вне дворянской культурной реальности, и сыграло роль сдвига, изменения межсословной оптики, революционизировав их. Поэтому, безусловно, «реальность» у Перова, так же как и «реальность» у Михайлова или Чернышевой, концептуальна в том смысле, что не описательна, но указательна и указывает, как в случае знаков «индексов», на то, что находится за границами образа, на универсальную и революционную потенциальность униженного. Закрепленным социальным феноменам здесь придается порой противоположный смысл. У Ольги Чернышевой попрошайка предстает поэтом («Поезд»), супружеская пара провинциальных обывателей преображается в куртуазных возлюбленных («Пароход “Дионисий”»), а у Б. Михайлова квартира бомжей становится театром жизни всей страны («История болезни»).

Однако, говоря о простых машинах концептуального мыш-

ления, мы все-таки имеем в виду кое-что еще.

В одной из своих важнейших работ «Тысяча поверхностей» Делез и Гваттари пишут следующее:

«Диаграмматическая или абстрактная машина не функционирует для того, чтобы репрезентировать, даже что-то реальное, но скорее конструирует реальное, которое еще должно настать, новый тип реальности... Это Реальное/Абстрактное совершенно отлично от фикциональной абстракции и от предположительно чистой машины выражения⁶.

Согласно Делезу и Гваттари, абстрактная машина не является ни инфраструктурой, ни трансцендентальной идеей, она не делает различий между планом выражения и планом содержания. Она не имеет своей собственной формы. Она не является ни телесной, ни семиотической, скорее диаграмматической (а диаграмма – это уже более сложный эффект индекса). Она оперирует посредством материи и функции, а не субстанции и формы.

В данном случае реальность не рассматривается как цельность, открытая ретине, как в домодернистской перспективе. Она не является также чистой решеткой, как в модернизме, и коллажем, как в постмодернизме.

Реальность является эффектом внедрения в нее события, ввода в нее того элемента, благодаря которому в ней возникает некое парадоксальное минимальное соотношение, перестраивающее предыдущие соотношения, – индекс. Но это не иконоборческое вмешательство, это также не совсем ввод нового, странного, незнаваемого предмета в реальность. Это дизъюнктив-



Джозеф Кошут
«Modus Operandi»,
проект с флагом,
1988

ное сведение уже существующих объектов, драма которых разыгрывается через число два. Если бы можно было нумерически определить концептуальность, то числом, определяющим ее, являлось бы «два». Домодернистское искусство – это «три», модернистское (писсуар Дюшана как его икона) – это «один» (не говоря уже о «нуле» у Малевича и обэриутов).

Конфеты Гонсалеса-Торреса в углу; полоски Бюрена в урбанном окружении; настенная коробка Монастырского с дырой, в которую просовывается второй объект – палец; подбрасываемое в геометрию городской архитектуры женское тело у Вали Экспорт; биоморфные мягкие массы, сжатые «до боли» жесткими материалами – решеткой, проволокой, сеткой, у Евы Хессе; диалектика решетки и серийного от нее отклонения у Сола Левитта в работах 60-х; коньки (духовное) на плотском (на горе моркови) у Г. Эдзгверадзе.

Во всех вышеупомянутых работах нет новоизобретенной формы, нет и эксклюзивного авторского стиля. Художественное событие располагается между двумя компонентами, создавая драматическое напряжение.

Этот акт драматизации и можно назвать простой машиной. Эта машина, где бы и при каких обстоятельствах – в галерее или в открытом, не маркированном пространстве – она ни была экспонирована, из каких бы более или менее качественных материалов ни была создана, будет всегда «рабочей». Причина такой универсальности «простых машин» в том, что они не зависят от аспекта репрезентации, экспонатности, – их универсальность имеется в виду в самом прямом смысле. Они принадлежат реальности – всему пространству, которое вообще есть в универсуме. В своей берлинской лекции в январе 2008 г. А. Бадью говорил о самом важном, с его точки зрения, элементе произведения искусства будущего: оно должно быть «без места», так как искусство – это не образ или картина какого-либо места, а открытие любого места, – новое место, смещающее все места.

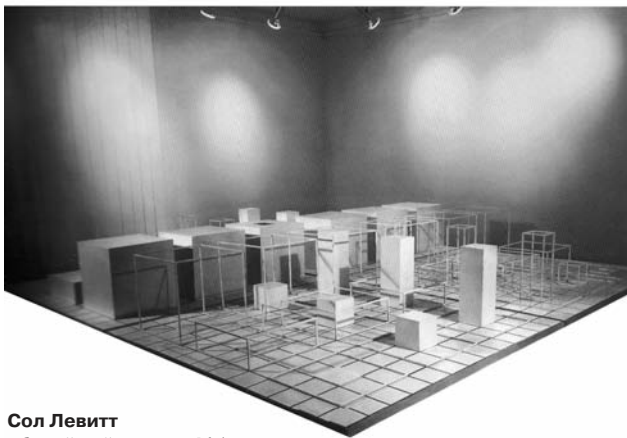
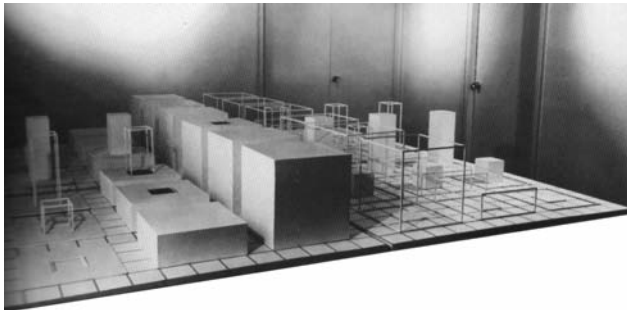
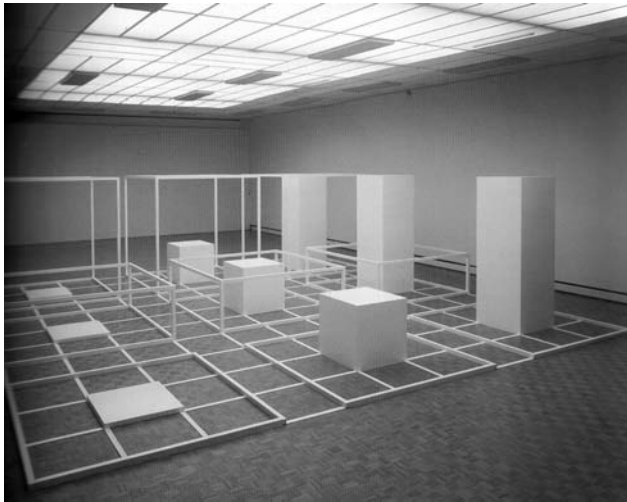
Телосом таких простых машин является смысл, который вечен. Собственно говоря, смысл слова «машина», понятый через искусство, предполагает не механику или автоматику, а потенцию вечности.

Когда-то композитор Антон Веберн писал, что

произведение искусства должно быть подобно плоскогубцам. Можно бесконечно производить разные плоскогубцы, хранить их или выбрасывать, но их функция и предназначение необратимы, незабываемы, неархивируемы. Смысл, произведенный такой простой машиной – это нечто подобное математическому остатку. И эта математика является одновременно политическим результатом, достигнутым здесь и сейчас именно в данной конкретной акции и ни в какой другой. Это смысл, отнятый простой машиной искусства у высокотехнологизированной машины власти.

Одним из важнейших свойств таких перманентных простых концептуальных машин является также кастрация феномена медийности. Существует мнение (и оно в контексте истории искусства справедливо), что концептуальные работы, особенно же работы московских концептуалистов, – это опыт медийный, коммуникативный, основанный на внепредметных связях, главным образом языковых, письменных. На уровне циркуляции информации о самих работах и типе их документации в условиях отсутствия художественной территории это действительно верно. Однако сама смысловая суть концептуальных машин как раз альтермедийна или даже антимедийна.

Если считать, что природа медийности состоит в том, что она есть радикальная опосредованность, то концептуальная машина смысла строится именно на радикальной неопосредованности. Индексальные соотношения связаны с дислокацией, но не посредством технологического усовершенствования. Между двумя предметами, о концеп-



Сол Левитт
«Серийный проект №1»
(ABCD),
1966–1985

туальном конфликте между которыми мы говорили, нет добавленного носителя, или скрытых дополнительных средств ускорения и передачи. Иначе говоря, логика концептуального произведения (даже

если она работает с серийностями) – аналоговая.

Классический концептуальный пример отвода медиа дан в работах и перформансах австрийской художницы Вали Экспорт в рамках ее концептуальной программы «расширенного» кино».

В данном проекте альтернативой медийности становится исполнение непосредственного соотношения между предметами и человеком, т.е. материальный *межпредметный парадокс*. Иначе говоря, на место медийности встает та потенциальность реальности, те соотношения между людьми и предметами, которые могли бы произойти, но не произошли.

Такова и работа «Кино касания» (*TAPP UND TAST KINO*, 1968), в которой художница с голым торсом и навешенным на себя ящиком с занавесом – этим портативным «кинотеатром» – выходит на улицу и предлагает любому из желающих просунуть руки за занавес и таким образом вместо просмотра кино (медийного опыта) коснуться обнаженного женского тела (объекта, который является одним из наиболее spectacularных визуальных фетишей). Ящик профанирует не только спектакль как таковой или фантазм женского тела, но сам акт прикосновения к либидинальному объекту. Поскольку такое кино нельзя увидеть, нельзя подделать под фантазм, все вуайерское наслаждение (принцип кино) исчезает. Такая простая машина радикально разводит то, к чему прикасаются рукой, и то, что воспринимается визуально.

В результате кино как индустрия репродукции образов свертывается в черный куб. Руки (метафора виртуального

фаллоса), просовываемые в него, чтобы прикоснуться к эротическому фетишу, на самом деле ощупывают дезэротизированную аморфную материю. Данная концептуальная «простая машина» совершила многоуровневую перекодировку – политическую, гендерную, культурную и даже биологическую. Такие «простые машины» доказывают, что детерриториализация вовсе не метафора. Семантическая и политическая перестройки происходят параллельно работе машины.

Такие «простые машины» осуществляют функцию сообщения без участия медиа и вне дихотомии формы и субстанции, тем самым найдя соотношение между визуальным и смысловым феноменами, которое содержит нулевую степень медийности.

Если «медиумом» может стать любой объект для другого, т.е. почти все окружающее, это значит, что изменение возможно не только на метафорическом, семантическом уровне, но предполагает, что изменение дано как политическая открытость реальности. Политическая потому, что для перекодировки окружения важны не объектив и не поверхность экрана; не эти поверхности являются средством передачи и представления реальности. Реальность сама образует новые концептуальные эффекты – открытую возможность обращать одно к другому, – обнаруживать которые предстоит художнику.

P.S.

Сегодня неспособность и нежелание мыслить концептуально характеризуют не только российскую художественную сцену, но являются признаком глобальной ситуа-

ции в искусстве. Художники в современных условиях не склонны мыслить концептуально. Одна из причин – глобальная монетизация культуры и превращение ее в индустрию, которая имеет место наряду с омассовлением *contemporary art*, с одной стороны, а с другой – с поднятием его рыночного и культурного престижа. В качестве социально-критической альтернативы в создавшейся ситуации выступает зона так называемого некоммерческого искусства, которая поддерживается сетью некоммерческих и неправительственных институций (на Западе). Безусловно, выделение такой зоны является альтернативой как рынку, так и официозу. Однако отрицательный аспект выделения «некоммерческого», «критического» искусства в отдельный сектор состоит в том, что искусство делится на две части – спектаклярно-инновационную и социально ангажированную, но при этом обе эти оппозирующие друг другу парадигмы все равно стремятся закрепить свои позиции именно на территории так называемого «современного искусства».

В результате «территория» настаивает на своей условной автономности и герметичности именно там, где она должна была бы снять границы, предпочитая творческий поиск цеховому кодексу. Однако она охотно расширяет свои границы как в пользу сращения художественного рынка с бизнесом, так и в пользу «некоммерческой» ангажированной социологии. За пределами же территории остаются реальность и мышление о ней, не говоря уже о потенциальностях ее (реальности) перекондиционировки.

Получается, что как коммерческая, так и некоммерческая зона использует деконцептуализированное наследие модерна: первая – в качестве дизайна, а вторая – в качестве креативной социологии. Проблема со второй зоной в том, что первостепенным для нее оказывается конкуренция на территории искусства, а не действительное столкновение с социальными проблемами, на исследование и обнажение которых она претендует.

Иначе говоря, деконцептуализация как эстетических, так и художественно-политических практик напрямую связана с логикой двойного стандарта самой территории современного искусства: она должна оставаться верной модерной идеологии нигилизма и самокритики, но одновременно должна подтверждать свою монетарную рентабельность и служить дизайном культурной элиты и «государственной» политики. Кошпотовский вариант языкового концептуализма и самореференции здесь уже сработать не может. Критика современного искусства на его же территории, иначе говоря, самореферентный пуризм потерял возможность оставаться концептуальным, ибо давно превратился в стиль, только подкрепляющий элитарность территории.

Именно поэтому важнейшей художественной (а значит, и политической) альтернативой для художественной деятельности является перенесение концептуальной работы в открытое биосоциоантропологическое окружение.

На каждом этапе исторического развития доминирующей творческой практикой эпохи становится та практика, которая не только читает или

записывает современность, но и создает ее. Территория «современного искусства» все реже демонстрирует такую способность. Поэтому вполне вероятно, что по-настоящему современная и концептуальная художественная деятельность, выполняющая задачи искусства в наше время, перестанет называться *contemporary art* и, соответственно, апеллировать к нему, оставляя этой исчерпанной культурной практике возможность получать свои дивиденды; сама же вырвется в пространство, которое вновь позволит искусству быть «пионером» жизни и творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из интервью Д. Бюрена с Жоржем Будаием// *Critical Anthology of Conceptual Art* ed. by Al. Alberro and Blake Stimson. The MIT press, 2000. С. 66.

² Там же. С. 72.

³ В качестве классического примера можно упомянуть пустой холст Джона Бальдессари, на котором написано: «Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work».

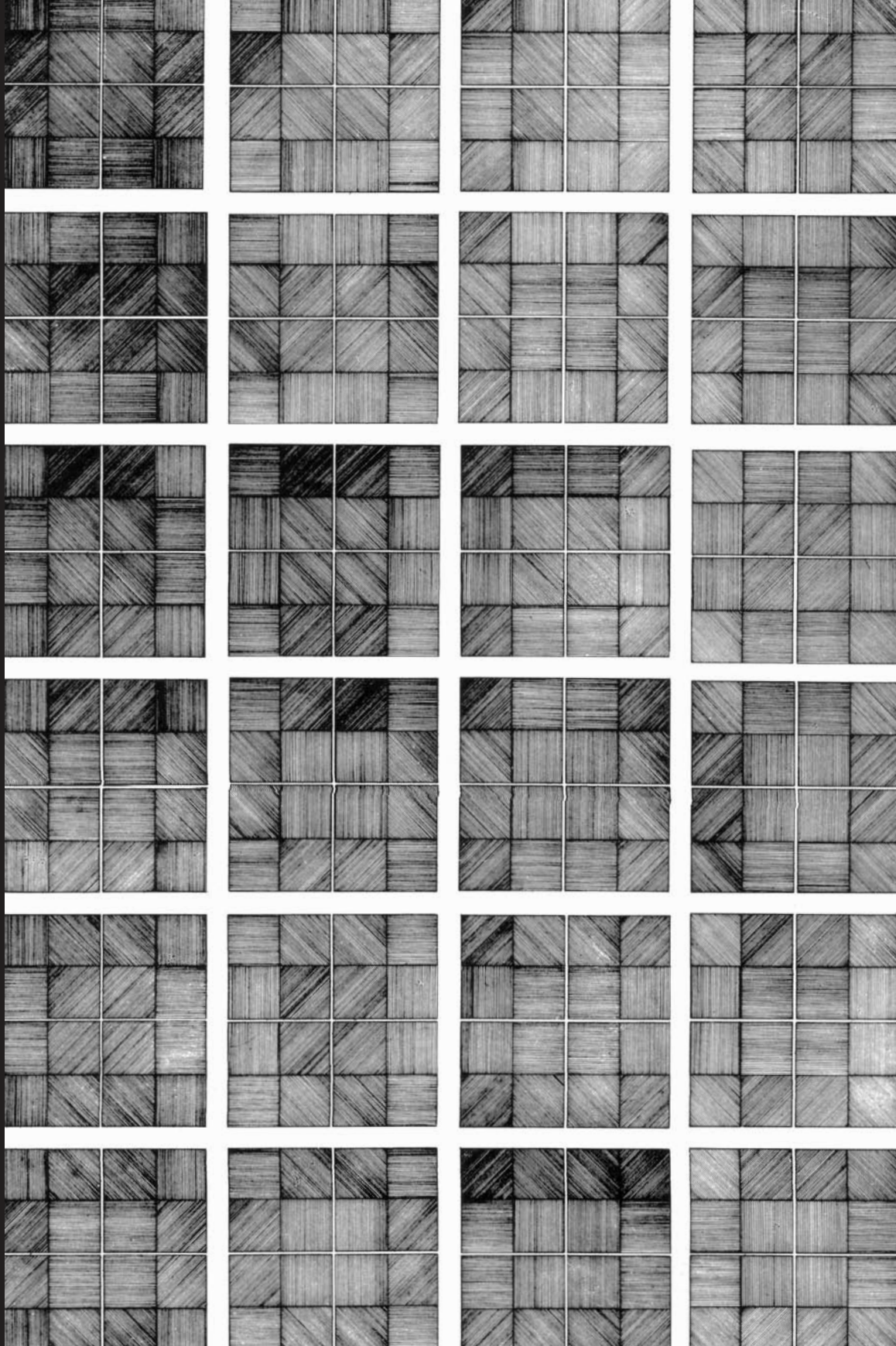
⁴ Joseph Kosuth. «Art after Philosophy»// *Critical Anthology of Conceptual Art* ed. by Al. Alberro and Blake Stimson. The MIT press, 2000. С. 170.

⁵ Имеется в виду кураторский проект Е. Деготь «Мыслящий реализм», имевший место в Третьяковской галерее в марте 2007 г.

⁶ Gilles Deleuze, Felix Guattari. «A Thousand Plateaus». University of Minnesota Press, 2005. С. 142.

Кети Чухров

Родилась в 1970 году. Философ, докторант Института философии РАН. Редактор журнала «Номер» и издательства «Логос-Альтера». Живет в Москве.



ПАРАГРАФЫ О КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

СОЛ ЛЕВИТТ

В одном полученном мною от некоего редактора письме упоминалось, что он не склонен считать, что «художник – это своего рода обезьяна, поведение которой становится понятным лишь благодаря цивилизованному критику». Пожалуй, это хорошая новость и для художников, и для обезьян. Преисполненный такой уверенности, я надеюсь оправдать редакторские надежды. Воспользуюсь бейсбольной метафорой (если один художник предпочитает отбить мяч в поле, то другой – спокойно постоять и подождать, когда мяч питчера сам попадет в него) и поблагодарю за возможность отбиться самостоятельно*.

Тот вид искусства, которым я занимаюсь, назван мною концептуальным искусством. В концептуальном искусстве самый важный аспект произведения – это идея или концепция. Это означает, что все планы и решения принимаются заранее, а само выполнение является формальностью. Идея становится тем механизмом, который создает искусство. Этот вид искусства не является теоретическим и отнюдь не иллюстрирует некую теорию. Концептуальное искусство интуитивно; оно воздействует все типы мыслительной активности; оно бесполезно. Как правило, оно не зависит от ремесленного мастерства художника. Для художника, занимающегося концептуальным искусством, важно, чтобы зритель с интересом интеллектуально воспринял произведение, поэто-

му он постарается сделать его эмоционально сухим. Впрочем, нет оснований предполагать, что концептуальный художник собирается наводить на зрителя скуку. Единственное, что может оттолкнуть зрителя от восприятия этого искусства, – это ожидание эмоционального удовольствия, воспитанного привычным общением с экспрессионистским искусством.

Концептуальное искусство отнюдь не обязательно логично. Логика работы или серии работ – это инструмент, используемый порою лишь для того, чтобы быть уничтоженным. Логика может применяться в качестве камуфляжа подлинных намерений художника. Она может создать у зрителя иллюзорное ощущение, будто он понимает это искусство. Иногда логика нужна для создания парадоксальных ситуаций (например, логичное *versus* алогичное). Некоторые идеи логичны в виде концепции, но нелогичны при восприятии. Идеям вовсе не нужно быть сложными. Многие успешные идеи до смешного просты. Видимая простота успешных идей связана с тем, что они кажутся очевидными. Работая с идеями, художник волен удивить даже самого себя. Идеи возникают интуитивно. Не очень важно, как выглядит произведение искусства. Ему непременно надо выглядеть, как что-то, если у него есть физическая форма. Не важно, какую форму оно примет в итоге, важно, чтобы оно начиналось с идеи. Художника

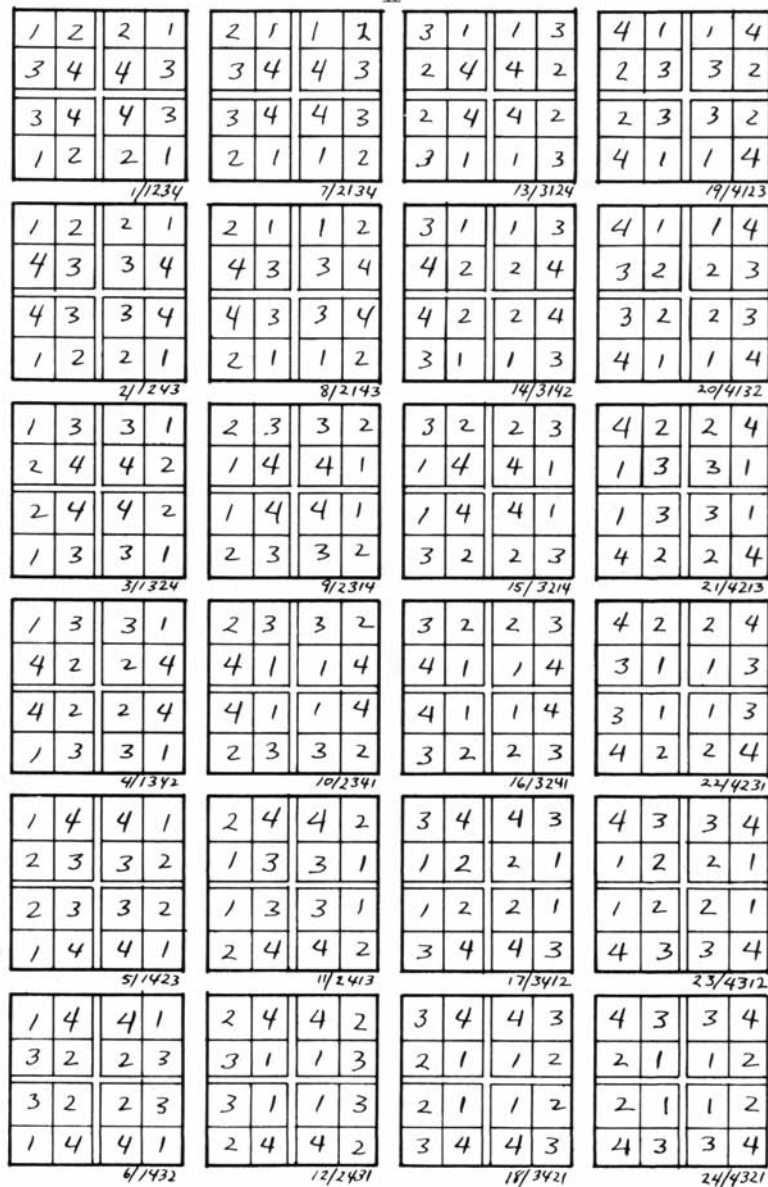
больше всего заботят процессы продумывания и реализации концепции. В тот момент, когда произведение наделяется физической реальностью, оно становится открыто восприятию каждого, в том числе и художника. (Слово «восприятие» я использую для обозначения способности к представлению реальности, данной в чувствах, объективного понимания идеи и одновременной субъективной интерпретации и того и другого). Произведение искусства может быть воспринято лишь после того, как оно завершено.

Искусство, которое ориентируется преимущественно на зрительные ощущения, будет называться скорее перцептивным, нежели концептуальным. Оно будет включать в себя почти все оптическое, кинетическое, световое и колористическое искусство.

Функции концепции и перцепции противостоят друг другу (одна опирается на замысел, вторая – на конечный результат), поэтому привнесение художником субъективности в произведение может привести к упрощению его идеи. Если же художник хочет проанализировать идею достаточно глубоко, он сведет к минимуму произвольные или случайные решения; при этом каприз, вкус и прихоть будут исключены из процесса создания искусства. Вовсе не обязательно отказываться от произведения, если оно плохо смотрится. Иногда то, что сначала представляется корявым и неуклюжим, в итоге оказывается приятным глазу.

Сол Левитт
«Графическая серия II»,
1968

II



Избежать субъективных привнесений можно, четко следуя заранее разработанному плану. Благодаря ему не обязательно продумывать каждое произведение по очереди. План определит замысел произведения. Некоторые планы допускают сотни вариаций, некоторые сводятся к

ограниченному числу, но в обоих случаях число вариаций конечно. Другие планы предполагают бесконечное множество вариаций. В любом случае, однако, художник должен выбрать основную форму и правила, которые будут определять решение проблемы. Затем, чем меньше

решений будет принято в процессе завершения произведения, тем лучше. Это позволит оптимально исключить все случайное, произвольное и субъективное. Вот причина для использования этого метода.

Если художник использует метод многократной модуляции, он, как правило, выбирает простую и легко доступную форму. Значение формы как таковой весьма ограничено; она становится грамматической основой для всего произведения. На самом деле лучше всего сознательно подобрать неинтересный базовый элемент, чтобы он скорее стал имманентной частью всего произведения. Применение сложных базовых элементов лишь нарушает единство целого. Повторное использование простой формы сужает область работы и позволяет сконцентрировать мысль на упорядоченности. Упорядоченность становится целью, в то время как форма оказывается средством.

Концептуальное искусство в действительности слабо связано с математикой, философией или какой-либо другой интеллектуальной дисциплиной. Та математика, к которой обращаются в большинстве своем художники, – это простая арифметика или простые числовые системы. Философия произведения подразумевается самим произведением; речь не идет об иллюстрации некой философской системы.

Совершенно не важно, понимает ли зритель концепцию художника, когда видит его искусство. После того как произведение покинуло «мастерскую», художник не может проконтролировать, каким образом зритель его воспри-

мет. Разные люди по-разному понимают одни и те же вещи.

В последнее время много писалось о минимализме в искусстве, но я еще не встретил никого, кто признался бы, что работает в этом направлении. Существуют и другие подобные виды искусства, определяемые как «первичные структуры», «упрощенное искусство», «отверженное искусство» и «мини-арт». Опять же, никто из моих знакомых художников не станет причислять свое творчество к какому-нибудь из этих направлений. Отсюда я заключаю, что это часть тайного языка, на котором критики коммуницируют друг с другом посредством журналов об искусстве. Лучше всех мини-арт — он напоминает о мини-юбках и длинноногих девчонках. Этот термин, должно быть, относится к очень маленьким произведениям искусства. Очень хорошая идея. Возможно, выставки «мини-арта» можно отправлять в турне по стране в спичечных коробках. Или, может быть, мини-художник — это человек очень маленького роста, скажем, не выше ста пятидесяти сантиметров. Если так, то много хороших работ этого направления можно обнаружить в начальных классах (первые классы — первичные структуры).

Если художник доводит свою идею до конца и облекает ее в видимую форму, тогда значение имеют все этапы творческого процесса. Сама идея, даже если она не визуализирована, является произведением искусства в той же степени, что и материально осуществленный результат. Все промежуточные этапы — заметки, наброски, чертежи, неудачные работы,

модели, эскизы, мысли, обсуждения — представляют интерес. Те из них, которые показывают мыслительный процесс художника, порою бывают интереснее конечного результата.

Определить, какого размера должно быть произведение, очень сложно. Если идея требует воплощения в трех измерениях, то может показаться, что любой размер подойдет. Вопрос в том, какой размер окажется самым подходящим. Если сделать вещь огромной, сам размер окажется настолько впечатляющим, что идея полностью затеряется. Опять же, если сделать вещь слишком маленькой, она может стать совсем незначительной. Рост зрителя может иметь некоторое отношение к произведению, равно как и размер пространства, в котором оно выставлено. По своему желанию художник может поместить объекты выше или ниже уровня глаз зрителя. Я думаю, вещь должна быть достаточно большой, чтобы дать зрителю ту информацию, которая ему нужна для понимания произведения, и помещена таким образом, чтобы это способствовало пониманию (если только сама идея не связана с помехами и не требует затруднений при рассмотрении).

Пространство можно представить как куб, заполненный трехмерным объемом. Пространство может занимать любой объем. Это воздух, и его не видно. Это интервалы между предметами, и их можно измерить. Интервалы и измерения могут иметь принципиальное значение для произведения. Если важны промежутки определенного размера, их следует сделать очевидными. Если простран-

ство относительно не важно, оно может быть отрегулировано и выровнено (фрагменты произведения будут располагаться на одинаковом расстоянии друг от друга) для того, чтобы снизить интерес к интервалам. Регулярное пространство также может стать метрическим элементом времени, своего рода ритмичным биением пульса. Если интервал задается как регулярный, все нерегулярное приобретает большее значение.

Архитектура и трехмерное искусство имеют диаметрально противоположную природу. Архитектура задается целью создать помещение, соответствующее специфическим функциям. Архитектурное сооружение вне зависимости от того, имеет ли оно художественную ценность, должно быть утилитарно, в противном случае оно обречено на провал. Искусство не утилитарно. Если трехмерное искусство приобретает какие-нибудь дополнительные характеристики, например задает форму утилитарного помещения, то ослабевает его функция как искусства. Когда зритель ощущает себя карликом, глядя на огромные размеры произведения, это давление акцентирует физическое и эмоциональное преобладание формы, в результате чего теряется идея работы.

Новые материалы — это одна из самых больших бед современного искусства. Некоторые художники путают новые материалы с новыми идеями. Нет ничего хуже искусства, барахтающегося среди цветастых побрякушек. Большинство художников, привлеченных этими материалами, недостает строгости ума, которая позволила бы им мудро их применить. Надо



Сол Левитт
*«Настенный рисунок
 № 391»*,
 1983

быть хорошим художником, чтобы использовать новые материалы и создать с их помощью произведение искусства. Опасность, как мне кажется, заключается в том, что физические свойства материалов оказываются настолько важны, что становятся основной идеей произведения (новый тип экспрессионизма).

Трехмерное искусство любого рода – это физический факт реальности. В его материальности заключается наиболее очевидное и экспрессивное содержание. Концептуальное искусство создается для того, чтобы привлечь ум зрителя, а не его взгляд или эмоции. Материальность трех-

мерного объекта при этом оказывается противоречием по отношению к его нечувственному содержанию. Цвет, поверхность, текстура и форма лишь подчеркивают физические аспекты работы. Все, что привлекает внимание и вызывает интерес к материальности, уводит нас от понимания идеи и используется как экспрессивное средство. Концептуальный художник будет стремиться к тому, чтобы свести к минимуму акцент на материальной стороне произведения либо представить эту сторону парадоксальным способом (обратить ее в идею). Этим видом искусства следует заниматься с предельной экономией средств. Любую идею, которую можно лучше выразить в двухмерном измерении, не следует представлять в трех измерениях. Идеи могут также быть выражены в числах, фотографиях, словах или любым иным способом по выбору художника, при этом форма будет не важна.

Нижеследующие параграфы не носят характер категорического императива, однако изложенные в них идеи в наибольшей степени отвечают моим размышлениям последнего времени. Эти идеи суть результат моей работы как художника, и они изменяются по мере того, как изменяется мой опыт. Я постарался изложить их с предельной ясностью. Если мои формулировки неясны, это может означать, что мышление неясно. Еще при написании этих тезисов возникали очевидные противоречия (я постарался их исправить, но некоторые из них, возможно, проскользнули в текст). Я вовсе не пропагандирую концептуальное искусство для всех художников. Также я не думаю, что все

концептуальное искусство заслуживает внимания зрителей. Концептуальное искусство хорошо лишь тогда, когда хороша идея.

Тезисы концептуального искусства

1. Концептуальные художники скорее мистики, нежели рационалисты. Они приходят к таким заключениям, к которым логика привести не может.

2. Рациональные суждения повторяют рациональные суждения.

3. Иррациональные суждения приводят к новому опыту.

4. Формальное искусство в высшей степени рационально.

5. Иррациональные идеи следует проводить последовательно и логично.

6. Если художник изменяет решение на полпути к завершению работы, он пересматривает результат и повторяет прошлые результаты.

7. Воля художника вторична по отношению к инициированному им процессу от замысла до завершения. Его своеволие происходит от его эго.

8. Если используются такие слова, как «живопись» и «скульптура», они подразумевают художественную традицию и предполагают последовательное принятие этой традиции, ограничивая тем самым художника, который неохотно делает искусство, «выходящее за рамки».

9. Концепция и идея суть разные вещи. Концепция задает общее направление, идея является компонентом произведения. Идеи позволяют реализовать концепцию.

10. Идеи могут быть произведениями искусства; они включены в цепь развития, которая в итоге может приобре-

сти форму. Идеи не должны быть непременно реализованы в материи.

11. Идеи не обязательно развиваются в соответствии с логическим принципом. Они могут задать неожиданное направление, однако идея непременно должна получить завершение в уме прежде, чем появится новая.

12. Для каждого произведения, получившего физическую форму, существует много вариаций, которые не были воплощены в материи.

13. Произведение искусства можно рассматривать как проводник между умом художника и умом зрителя. Однако произведение может никогда не достичь зрителя или оно также может никогда не покинуть ум художника.

14. Слова одного художника в адрес другого могут породить цепь идей, если оба художника разделяют общую концепцию.

15. Ни одна из форм ничем не превосходит остальные, поэтому художник может использовать любую форму – от словесного выражения (записанного или высказанного) до физического объекта.

16. Если используются слова и они проистекают из идей об искусстве, тогда они суть искусство, а не литература; числа не являются математикой.

17. Все идеи являются искусством, если они связаны с искусством и подпадают под нормы искусства.

18. Обычно искусство прошлого понимают, соотнося его с нормами настоящего, отчего понимание искусства прошлого оказывается ошибочным.

19. Произведения искусства изменяют нормы искусства.

20. Успешное искусство из-

меняет наше понимание норм, изменяя наше восприятие.

21. Восприятие идей ведет к появлению новых идей.

22. Художник не может представить себе свое искусство и не может постичь его до тех пор, пока оно не завершено.

23. Художник может ложно воспринять чужое произведение искусства (отлично от художника-автора), однако это недопонимание может инициировать в нем собственную цепочку размышлений.

24. Восприятие субъективно.

25. Художник не обязательно понимает собственное искусство. Его восприятие не лучше и не хуже, чем у других.

26. Художник может воспринимать чужое искусство лучше, чем свое.

27. Концепция произведения искусства может включать в себя материал, в котором выполнена работа, или технику его создания.

28. После того как идея работы определилась в уме художника и принято решение о конечной форме, процесс протекает вслепую. Возникает множество побочных эффектов, которые художник не мог себе представить. Они могут использоваться как идеи для новых произведений.

29. Процесс носит механический характер, не следует в него вмешиваться. Он должен идти своим ходом.

30. В произведении искусства задействовано множество элементов. Самые важные из них – самые очевидные.

31. Если художник использует одну и ту же форму в серии работ и меняет материал, можно предположить, что концепция художника

связана с материалом.

32. Банальные идеи не спасет прекрасное выполнение.

33. Сложно испортить хорошую идею плохим выполнением.

34. Когда художник чересчур отточит свое мастерство, у него начнет получаться гладкое искусство.

35. Эти тезисы суть комментарии к искусству, но не искусство.

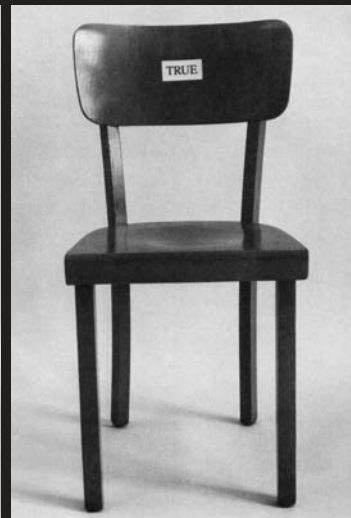
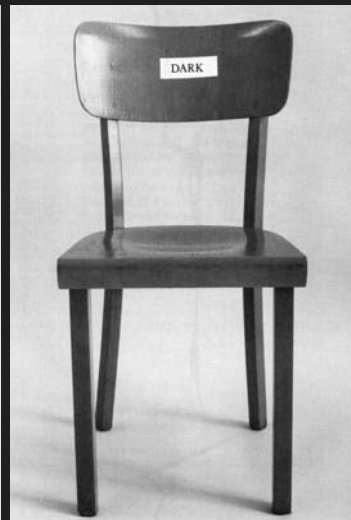
Опубликовано впервые в «0-9» (Нью-Йорк), 1969, и «Art-Language» (Англия), 1969.

Перевод с английского Полины ЖУРАКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЕ

* Здесь Сол Левитт использует глагол «strike out»: выражение «strike out for oneself» означает «бороться, не рассчитывая на постороннюю помощь, вести борьбу в одиночку»; в бейсболе термин «strike out» используется в тех случаях, когда бьющий не смог заработать права бежать на первую базу (обычно, если он три раза промахнулся).

Сол Левитт
Родился в 1929 году в Хартфорде, США. Один из крупнейших художников США минувшего столетия. Основатель минимализма в визуальном искусстве. Скончался в 2007 году.



ЗАПИСКИ ПЕРЦЕПТИВНОГО НИГИЛИСТА, ИЛИ ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ФИЛОСОФИИ

ПЕРЦЕПТОЛОГИЯ *VERSUS* СЕМИОЛОГИЯ

ТЕЙМУР ДАИМИ

Мир есть обман чувств.

Преп. Исаак Сирин

*Всякое познание
начинается с ощущения,
поэтому в философии отдел,
занимающийся миром
чувственных вещей, должен
предшествовать учению
о мире, недоступном
чувственному познанию.*

А. Ф. Лосев

*Видите ли, на мой взгляд,
художники, ученые,
философы вытягивали
линзы. Всё это великая
подготовка к чему-то,
что никогда не удастся.*

*Однажды линза
вот-вот станет
совершенной, и тогда мы
всё увидим ясно, увидим,
что ошеломляющий,
удивительный,
прекрасный мир – это...*

Г. Миллер

Почему концептуализм?

Время – первый враг человека. Говорят, что время лечит и расставляет всё на свои места. Чуть – время только перетасовывает и искажает исторический материал. Взглянем на любое значимое историческое явление/движение/направление, имевшее место в культуре, религии или политике. Если мы сравним то, что было в начале, у истоков, с тем, во что это вылилось после, то, естественно, заметим принципиальную разницу. Скажем, что общего между Посланием Христа и историческим хрис-

тианством, основоположником которого был Павел? Ничего. То же самое можно сказать относительно связи метафизического проекта Мухаммеда с судьбой исторического ислама – связь более чем проблематична. Хотя, с точки зрения экспансии определенного комплекса идей, трансформирующих геокультурную ситуацию в мире, эти инверсионные процессы вполне можно оправдать.

Кстати, я неспроста привел в пример две мировые религии. Дело в том, что пророк Мухаммед не собирался основывать новую религию. Его единственной целью было возрождение истинного христианства, или, говоря современным интердисциплинарным языком, *реактуализация первичных интенций* христианского учения, которые были благополучно свернуты вместе с «уходом» Иисуса с этого плана бытия. В том, что именно в деятельности пророка ислама было подмечено, выделено, зафиксировано социумом и историей, – по большому счету не его (Мухаммеда) проблема... Но, что интересно, произведя реактуализацию первичных интенций изначального христианства, пророк ислама с необходимостью вышел на то, что стояло и за христианством, и за исламом, – на авраамическую Традицию. То есть процедура возрождения истинного христианства обернулась у Мухаммеда в процедуру возрожде-

ния авраамической Традиции в конкретном месте/времени.

В связи с вышесказанным реактуализация – процесс очень интересный и неоднозначный. Это не революция и не реформа, приводящие к активизации броуновского движения множеств и возбуждению социума: партий, сектантских и субкультурных движений, смене общественно-политического устройства, заканчивающихся, при любом раскладе, неимоверным насилием и морем крови. Здесь речь идет о том, чтобы не столько проникнуть в суть явления, сколько о том, чтобы увидеть за этим историческим явлением некий мерцающий вневременной *background* – мощное энергетическое поле, которое вызвало к жизни явление, но осталось неизменным в своей первозданности, в отличие от самого явления, искаженного временем и социумом. Повторяю, что уже было сказано: в случае с христианством и исламом таким полем явилась единая авраамическая Традиция. С другой стороны, в какой-то степени реактуализация первичных интенций христианства схожа с конфуцианской процедурой *исправления имен*.

Всё это я говорю, для того чтобы проделать одну небольшую, но невероятно тяжкую процедуру: попытаться реактуализировать первичные интенции одного из самых судьбоносных направлений в культуре XX века – *концеп-*

Джозеф Кошут
«Комната
с двадцатью
тремя качествами»,
1992

туализма. Желание это, конечно, жутко претенциозное и неблагодарное. Да и вообще, возможно ли реактуализировать такое неоднозначное во всех отношениях явление, как концептуальное искусство? И нужно ли это делать? Зачем ворошить то, что уже давным-давно вошло в историю искусств, стало достоянием человеческой культуры... Одним словом, попытка моя скорее всего обречена на провал. Но не в этом дело. Главное – это процесс реактуализации сам по себе, скольжение по поверхности интенсивных размышлений и свободных ассоциаций вне связи с тем, что получится в результате. Так как процесс этот уже таит в себе нечто значимое и способен вызвать к жизни некоторые важные для сегодняшнего дня смыслы и энергии (или не вызвать).

Таким образом, мы не ставим задачу теоретически прозондировать почву для «нео-концептуализма» или «нео-неоконцептуализма» и т. д. Концептуализм мы берем лишь за точку отсчета с целью выйти на некие латентные в настоящее время магнитно-силовые линии, способные создать метадискурсивную парадигму для интеллектуального запроса завтрашнего, а может, даже и сегодняшнего дня. Но в рамках настоящей статьи, в силу онтологической чуждости рассматриваемых нами топик дискурсивному мышлению, мы, разумеется, обречены двигаться на ощупь, ограничиваясь сомнительными интенциями, косноязычными намеками и обрывками интуитивных прозрений. Всё это, безусловно, разрывает дискурсивную ткань текста, но что поделать – остается надеяться, что лоскутики раз-

розненных мыслей сольются в мозгу у читателя, подобно раздельным цветовым пятнам художников-пуантилистов XIX века, намеренно не смешивавших краски, а располагавших их на холсте рядом друг с другом...

Итак, почему концептуализм? Ответ очень прост. Во-первых, личная заинтересованность: мне давно хотелось разобраться со своим отношением к этому явлению в том смысле, что, по словам некоторых знакомых-профессионалов, мои работы сделаны в русле именно этого направления, с чем я не вполне согласен. Не согласен не потому, что эти люди не правы и стилистически мои работы не укладываются всецело в формат концептуального искусства – по сути, в наше безответственное время, при определенном использовании критического инструментария любые работы можно привязать к чему угодно: и к постмодернизму, и к концептуализму, и даже к сюрреализму, – а потому, что, подобно исихасту, внимание которого зафиксировано на Иисусовой молитве, мое внимание упрямо направлено на тот самый энергетический *background*, который вызвал к жизни концептуализм и который, на мой взгляд, нуждается в активной манифестации. Другими словами, концептуализм – это только верхушка айсберга.

Во-вторых, именно в концептуализме, а точнее, в том, что его породило, я вижу пути преодоления тех глобальных «концептуальных» преград, которыми изобилует наше время. К слову сказать, то, что породило концептуализм в лице Джозефа Кошута, породило в свое время и юродствующего протоконцептуа-

листа Марселя Дюшана (стратегия реди-мэйда как сингулярности, прорывающей симулятивную поверхность «реальности актуального»), мета-концептуалиста-шамана Йозефа Бойса (социальная пластика, превращающая всю «реальность актуального» в виртуальную глину, нуждающуюся в деммиургическом вмешательстве художника) и неоконцептуалиста-мистика Била Виола (в своей метафизической одержимости упорно игнорирующего «реальность актуального», за что последнее мстит ему тем, что идентифицирует его творчество с китчем и гламуром). Можно также отметить ассоциативные связи концептуализма с «новыми реалистами» Европы, группировавшимися в 50–60 годах прошлого века вокруг критика Пьера Рестани и в своих экспериментах предвосхитившими некоторые открытия концептуалистов¹.

Не так важен факт, что вышеупомянутые художники значатся в разных «арт-рубриках». Главное то, что их стратегии предельного вопрошания о природе искусства и самой возможности последнего обнаруживали и обнаруживают «иное в очевидном», представляя вектор противоположный линейному течению современного искусства, плюхнувшегося в глобальный постмодернизм, с одной стороны, и в оформление политического активизма, с другой. Но, безусловно, их нечто объединяет. То, что их объединяет, назовем *перцептивным нигилизмом*, понимая под этим определением широкую апофатическую стратегию, направленную на погашение информационных шумов Этого мира, с целью

прорваться к «подлинности», к «фактической» Реальности, не опосредованной никакими теоретическими установками и описаниями. Казалось бы, эта универсальная и упорно замалчиваемая стратегия имеет мало общего с *Conceptual Art*, таким, каким мы его знаем из истории современного искусства. Но это чисто номинально, потому что перцептивный нигилизм, одним концом восходящий к тайным гностическим доктринам, а другим – к древнейшим антропологическим «практикам себя», и есть тот самый энергетический *background*, заключающий в себе мощные взрывные потенции. Скажем так, перцептивный нигилизм относится к концептуализму так, как, например, авраамическая Традиция к христианству или исламу. Применение его даже в адаптированных малых дозах уже способно привести к ощутимым сдвигам в тектонических слоях социального ландшафта. Это видно на примере московского концептуализма, успешно разрушившего непоколебимые на первый взгляд мифопоэтические конструкции советской идеологической машины. А ведь была применена лишь малая толика перцептивного нигилизма. Недаром концептуализм, скрывающий в себе неявную протестную энергетiku, был буквально накрыт «девятым валом» других направлений и, в особенности, постмодернизмом – так «реальность актуального» защищает саму себя². Поэтому неудивительно, что наша работа по реактуализации концептуализма будет всё время сползать/дрейфовать в сторону говорения о перцептивном нигилизме или около него.

Проблематичность концептуализма: между философией и искусством

Если обратить внимание на то, как исторически выглядит концептуальное искусство, то создается впечатление, что это самое безэмоциональное, сухое и занудное направление, которое когда-либо появлялось в истории культуры. С точки зрения предыдущего искусства, включая авангардное, появление этой, по сути, интеллектуальной игры – чистой воды авантюра. Здесь «эстетическому взгляду» не за что зацепиться. Если в сумасбродном дадаизме было на что посмотреть, а не менее шизофреничные сюрреализм, абстракционизм, поп-арт еще как-то ласкали зрение и подкорку, то концептуализм... Еще бы, – искусство как идея, как чистый замысел, концептуальный проект, не нуждающийся в материальной реализации. Что может быть скучнее с точки зрения рецепции «произведения искусства», как оно понимается в посткантианском мире? Непонятно, как вообще такое могло возникнуть в лоне искусства, тем паче визуального, предполагающего хоть какую-то зрелищность, интересность в плане внешней формы. Именно эта антиэстетика концептуализма раздражает тех, кто, будучи оболваненным нормативной эстетикой Нового времени, привык под искусством и произведением понимать совершенно определенные вещи.

Но не всё так просто.

Во-первых, только поверхностный взгляд усматривает суть концептуального искусства в демонстрации голого концепта, чистой идеи. Эта демонстрация только предлог, точка отсчета, главное же – это создание парадоксальной

ситуации (реинтерпретация абсурда, тонкая режиссура интеллектуальной провокации, вскрытие смыслового потенциала скуки как психической протяжности, в которой «как бы» ничего не происходит), предполагающей иной методологический подход и иную технику мышления как в креации «произведения искусства», так и в его рецепции. Отказ от морфологии произведения, от рабской привязанности к спекулятивной идее профессиональной сделанности высвободил колоссальную энергию для концентрации внимания на выстраивании самодостаточного ситуативного поля, в котором происходит поста-кральное Событие, отпечатывающееся в духовном опыте каждого из свидетелей этого События.

Во-вторых, концептуализм как раз и возник для того, чтобы отменить возникшее после Ренессанса «традиционное» понимание искусства как зрелищной формы, обслуживающей эстетические потребности homo sapiens или решающей какие-то идеологические задачи. Концептуализм вообще вышел за институциональный формат искусства, в том числе современного. Как это ни странно, именно в контексте «сухого» концептуализма обнаружилась проблематичность соотношения между перцепцией, информацией и гнозисом: была поднята проблема значимости чувственного восприятия (аспект *внимания*), его взаимосвязи с мыслительными процессами, а значит, была вновь радикализована тема когнитивных возможностей человека как существа, прежде всего *воспринимающего* (думаю, трудно не согласиться с тем, что восприятие – первично. Оно

есть точка первого контакта с Реальностью, предваряющая все остальные мозговые процессы; кто я – неизвестно, что я воспринимаю – (пока) не ясно, но что неоспоримо и не подлежит сомнению, так это само смотрение, слушание, осязание... т. е. сам процесс восприятия. В этой связи можно смело перефразировать знаменитое *cogito* Декарта и сказать: «Я воспринимаю, следовательно, я существую»). Более того, именно с подачи концептуализма и лично Дж. Кошута, даже если он сам этого по молодости не осознавал, вновь осветилась нон-актуальная и архаичная (в контексте постмодернизма) проблематика поиска безусловной свободы и безусловной (но не абсолютной!) истины. Той самой непомысливаемой истины, что вспыхивает всякий раз в «отдельно взятом» сознании в миг, когда «теряются все истины и исчезают все абсолюты», иными словами, когда человек, окончательно разувверившись в значимости внешних, навязываемых ему социумом общечеловеческих ценностей, приходит к тому, что, перефразировав Джанни Ваттимо, можно назвать «внутренней сакральностью». Одним словом, в самом что ни на есть рационально-холодном, интеллектуально-занудном направлении современной культуры неожиданно проявился высочайший накал экзистенции...

Наша гипотеза заключается в том, что в рамках концептуализма, хоть и не столь явно, но всё же была сделана *попытка* отменить то, что в философии со времен Платона, а тем более после Нового времени стало считаться *исходной беспредпосылочной ситуацией*, с которой якобы на-

чинается акт познания мира. На самом деле эта так называемая исходная ситуация уже обезображена онтобиогенетическим изъёмом, делающим познание не только неадекватным, но и вообще, погружающим человека в онейрическое состояние буквально с самого рождения... А раз так, то всё остальное в пространстве человеческого экзистенции теряет всякий смысл.

Сделаем существенную оговорку: несмотря на то, что в концептуализме все вышеупомянутые темы поднимались и так или иначе отрабатывались (степень осознанности этой работы со стороны субъектов «концептуального» процесса для нас не имеет значения), это отнюдь не означает, что нашли ответы... Более того, многие важные аспекты, связанные с соотношением чувственного и интеллектуального, под натиском последующих за концептуализмом тенденций оказались преданы забвению. Поэтому мы и говорим о реактуализации первичных интенций концептуализма, ибо в контексте перцептивного нигилизма как парадигмальной основы последнего все эти темы до сих пор актуальны и ждут своего разрешения.

Начнем с того, что концептуализм остро проблематичен: вся его прелесть состоит в прослеживающемся внутри него драматургическом напряжении между искусством и философией. Общеизвестно, что Дж. Кошут в своей программной статье «Искусство после философии» 1969 года провозгласил концептуализм дисциплиной, призванной заменить философию, которая не справилась со своими когнитивными задачами.

Правда, позже он почти отказался от этого сильного заявления, сославшись на издержки юношеского максимализма, но это не суть важно. Главное – заявление объективно заработало!

С одной стороны, в критике Кошутом философии нет ничего необычного. Внутри самого философского цеха такая критика не утихает аж со времен Ницше. «Бог умер» Ницше, «Закат Европы» Шпенглера, «кризис смысла» Гуссерля, «конец метафизики и дезонтологизация мысли» Хайдеггера, «конец человека» Фуко, «конец истории» Фукуямы, «конец философии» Рассела и пр. – дефиниции одного порядка, маркирующие общее интеллектуальное умонстроение современности. При обобщении эти знаки конца можно свести к одному – к кризису попыток построения с помощью рациональных методов *универсального знания*, которое охватило бы собой абсолютно ВСЁ. Этот кризис можно назвать также (по А. Пятигорскому) кризисом *экстенсивного* типа культуры, которая конституируется в параметрах Внешнего как уничтожающая *индивидуума* контрдуховная историческая протяжность – Репрессивное Целое, – стремящаяся к саморасширению и абсолютной гомогенности³.

Таким образом, ведущие мыслители прошлого столетия дружно подписались в бессилии преодолеть когнитивную нищету, провозгласили крушение последнего основания, а квантовая физика, вдобавок, растворив «объективную действительность» в неопределенности хаотических процессов, неподконтрольных амбициозному разуму Просвещения, закрепила тезис

о крушении пути к Универсальному в естественнонаучных терминах. Тем самым современное общество вступило в пострациональную нелинейную фазу, характерную, однако, безумным сопротивлением этой фазе со стороны самого общества, еще пребывающего по инерции в предыдущей социокультурной реальности, якобы защищенной искусственно состряпанной системой конвенций от вторжения внесоциального хаоса. Сопротивление выражается в судорожных и безуспешных поисках других, более модифицированных типов рациональности, в результате чего наблюдается невиданная интенсификация и уплотнение нескончаемых информационных потоков, только усугубляющих ситуацию когнитивной нищеты: бег по замкнутому кругу и упрямое возвращение, казалось бы «списанной в архив» призрачной, но удивительно эффективной идеи насильственной универсализации (глобализации), скрывающейся под маской мультикультуры и различия.

Но, что примечательно, все эти интеллектуальные экзерсисы и тщетные попытки нахождения альтернативных путей имели место внутри самой философии как институциональной дисциплины. В случае же с Кошутым мы имеем любопытный ход: не философ, а профессиональный художник объявляет о конце философии и замене ее визуальной практикой – сферой, традиционно работающей с потоком чувственных данных⁴. Этот вопиюще «некорректный» жест субъективного произвола и дерзкой наивности создал уникальную возможность разорвать замкнутый круг и выйти на совершен-

но иной гносеологический режим, где граница между теорией и практикой стала бы прозрачной и где открылась бы возможность появления иного, *интенсивного* типа культуры (опять же, по Пятигорскому).

Да, конечно, Кошут в своих текстах высказывал весьма неоднозначное отношение к эстетике. Но, тем не менее, вне зависимости от намерений основателя концептуализма, в этом повороте от философии к искусству как постфилософской деятельности фактор эстетики очень важен. Но, внимание: не той эстетики, которую мы знаем сейчас как «науку о природе и закономерностях эстетического освоения действительности», а эстетики, сведенной к собственной этимологической сущности, как, прежде всего, учения о чувственности. Во времена Г. Баумгартена, впервые введшего в обиход этот термин, и Канта под эстетикой понималось именно это, и сам Кант говорил в своем учении о чувственности и ее априорных формах – пространстве и времени – как о «трансцендентальной эстетике». И только чуть позже, не без подачи самого Канта, эстетика превратилась в буржуазное «учение о прекрасном, об искусстве», которое в своей сахарно-слащавой аморфности не могло удовлетворить таких интеллектуальных экстремистов, как Кошут. Эстетика же в смысле перцептологии как прикладной дисциплины, занимающейся вопросами перцепции, так и не состоялась.

Итак, запомним эти принципиальные «засечки» в нашей работе: первое – используя терминологию Делеза, поворот от Концепта к Перцепту⁵ (хотя внутри концеп-

туализма как формы искусства просматривалось обратное движение: от перцепции к концепции), т. е. от философии к искусству как изначально *перцептивной* сфере, непосредственно соприкасающейся с чувственностью – с ощущениями, восприятиями, представлениями, и второе – фактор эстетики, взятой в своем изначальном качестве, как несостоявшегося учения о чувственности (перцептологии).

Теперь для продолжения нашей работы сделаем следующую перцептивно-феноменологическую операцию: попытаемся реконструировать акт восприятия наиболее программного произведения Кошута «Один и три стула» (1965), чтобы понять, какие потенции смыслов содержит в себе концептуализм как практика ментального освобождения, или, тривиально выражаясь, «пробуждения сознания». В этой реконструкции нам поможет отрывок из лекции М. Хайдеггера «Идея философии и проблема мировоззрения», в котором приведен уникальный анализ переживания мыслителем простой деревянной кафедры, находящейся в университетской аудитории. Напомним, что в этой первой своей послевоенной лекции Хайдеггер задался целью «спуститься с небес на землю» и понять, что есть «изначальная установка переживания окружающего мира», не испорченная теоретической установкой (которая уже давно ввелась в матрицу нашего сознания и, как бельмо в глазу, мешает *видеть* мир, предопределяя его образ в нашем представлении). В данном случае профессиональный философ повел себя почти как художник-концептуалист, по-

буждающий публику посредством деструкции семантического поля (языка), объявшего туманом наше восприятие, «нырнуть» в самую суть реально про-исходящего, парадоксально пребывающей за фасадом очевидного. Возможно, дуэт Кошут – Хайдеггер может кому-то показаться некорректным, но на самом деле эти два формально не связанных между собой блока описания вкупе содержат в себе открытую возможность осознания прорыва к (до-языковой) подлинности, в которой только и начинается ЖИЗНЬ...

Добавим, что с нижеследующего анализа восприятия стула/кафедры мы уходим от теории и оказываемся в сфере интеллектуальной *практики* (с акцентом на втором слове, простите за тавтологию).

Стул Кошута и кафедра Хайдеггера: прорываясь к подлинности

Напомним, ставшая уже классической инсталляция Кошута состоит из трех компонентов: реального стула, фотографии этого стула и описания его функциональности из энциклопедии. Всё, больше ничего. Ситуация исключительно тавтологичная, вызывающая ассоциации с крылатым изречением Гертруды Стайн «это роза, это роза...» Никаких формальных изысков, способных порадовать глаз. Наоборот, перцептивный дискомфорт: зрение не сталкивается с визуальным образом, который мог бы спровоцировать соскок в воображение, вызвать ассоциации и увести внимание в платоновский мир «потусторонних» идей. Подобная крайне аскетическая ситуация, побуждающая к концентрации внимания на самодостаточности

данного момента восприятия, вне отсылок к чему бы то ни было, очень быстро приводит к своеобразной депривации зрительного органа. Последний, устав от недостатка визуальной информации, деконцентрируется относительно видимых предметов, что становится причиной активизации тех внутренних органов восприятия, наличие которых для нас не столь очевидно⁶. Как будто мы оказываемся перед белой стеной, подобно основателю дзэн-буддизма Бодхидхарме, и нашему вниманию не остается ничего другого, как сфокусироваться на самом себе: внимание направляется на внимание, перцептуальный круг замыкается и, при должной степени концентрации (если повезет!), происходит схлопывание, информационный коллапс...

Что же происходит в этом, казалось бы, прозаическом и далеком от романтико-эстетического великолепия случае? Предоставим слово германскому Мастеру:

«...Я, входя в аудиторию, вижу кафедру... Что же я вижу? Коричневые поверхности, сходящиеся под прямым углом? Нет, я вижу что-то иное: ящик, причем довольно большой, поверх которого надстроен другой, поменьше. Нет, опять не то: я вижу кафедру, с которой должен говорить. Вы же видите кафедру, с которой к вам будут обращаться, с которой я уже обращался к вам. В чистом переживании нет никакой <...> фундирующей связи, то есть нет такого, чтобы я сперва увидел коричневые поверхности, сходящиеся под прямым углом, потом они предстали бы передо мной как ящик, потом как тюпир и, наконец, как академическая три-

буна, то есть кафедра, – словно я взял и приклеил к ящику, наподобие этикетки, представление о том, что должно быть присуще кафедре. Всё это плохая, неправильная интерпретация, уводящая в сторону от чистого всматривания в переживание. Я вижу кафедру как бы сразу в разных аспектах; я вижу ее не только как нечто изолированное, но вижу и тюпир, установленный слишком высоко для моего роста. Я вижу, что на тюпире лежит книга – лежит так, что это мешает... Я вижу кафедру, определенным образом сориентированную в пространстве, определенным образом освещенную, выделяющуюся на определенном фоне... В переживании видения кафедры мне дается что-то и из непосредственно окружающего меня мира. Это «что-то», относящееся к окружающему миру <...>, не есть вещи с определенными значимыми характеристиками, то есть предметы, к тому же воспринимаемые как обозначающие то-то и то-то; нет, значимое – это то первичное, что дается мне непосредственно, так, что моя мысль не должна блуждать окольными путями, постигая отдельные вещи. Мне, живущему в окружающем мире, всегда и всюду дается знать: это все отмирное, оно мирствует»⁷.

Тем самым Хайдеггер дает нам понять, что в обычном повседневном режиме смотрения мы не видим кафедру (стул Кошута, а в перспективе – любой объект, явление...) такой, какой она предстает пред нами, не вычленяемой из целостного контекста множества сопутствующих элементов, в совокупности составляющих живое и подлинное

«здесь и сейчас», и то, что мыслитель определяет неологизмом «мирствует». А «видим» кафедру как нейтральный «объект», словно уже совершили в себе коварный акт сепарации на субъект-объектное отношение и вычленили из живого процесса восприятия переживающее «я», заменив его функциональным «я», которое нарекается «субъектом» и агрессивно сканирует лишь прагматически приемлемое. Скажем больше, в этом случае мы имеем дело уже и не с конкретным предметом/вещью, помещенным в живой, мерцающий мириадами оттенков контекст, а с мертворожденным знаком/означающим как полезным для спекулятивного манипулирования элементом в запутанной семантической паутине мира. Этот элемент очень схож с «идеей вещи» Платона, которая напаялена на наше восприятие и мешает видеть *уникальность* конкретной вещи/контекста – уникальность, в которой заключена тайна ноуменального, «со-размерная» разве что с тайной внутри самого воспринимающего.

Интересно то, что многие студенты в силу безнадежно спящего сознания так и не поняли, чего от них хочет Хайдеггер. Ибо проделать мысленно вышеприведенную установку и жить в реальное переживание кафедры, несмотря на кажущуюся простоту, оказалось невероятно сложным, а для многих невозможным делом, тем более, учитывая, что речь идет о людях, сформированных в рамках западноевропейской парадигмы мышления. Потому что уже в точке столкновения нашего взгляда с конкретным предметом внимание мгновенно соскальзывает в режим непод-

линности, иллюзорности – оказывается в ловушке теоретической установки (можно: в мире платоновских идей), которая предопределяет для нас реальность; нет, скорее наше внимание уже находилось в этой ловушке априори, и Хайдеггер в лекции, а Кошут (косвенно) в своей работе лишь призывают нас сделать усилие по преодолению этой вирусной установки. Но в чем действительно причина этой девиации и какова его «анатомия»?

Онтогенетический Дефект: проклятие апроприоризма

Заметим, что преодолеть эту так называемую теоретическую установку оказывается не просто тяжело. Как только мы пытаемся это сделать, словно весь Этот мир тут же ополчается против нас: ВСЁ начинает «сознательно» мешать нам. Почему? Потому что в этой перцептивной операции заключен колоссальный подрывной потенциал: в точке пробуждения сознания от семантической дремоты/гипноза рушится метаидеологический каркас Этого мира, а это куда опаснее, чем демифологизация конкретных тоталитарных политических режимов. Дело в том, что так называемая теоретическая установка укоренена в том, что называется онтогенетическим Дефектом Восприятия и составляет сущностную основу в восприятии человеком окружающего мира. Для современного человека освободиться от этого равноценно экзистенциальной катастрофе – это все равно что спилить сук, на котором он сидит.

Представляется довольно странным, что в философии Нового и Новейшего времени почти никто не радикализиро-

вал проблему адекватности нашего восприятия Реальности. А ведь именно с этой точки касания перцепции с потоками сенсорных сигналов начинается познание мира. Вековечный спор между рационалистами, настаивающими на примате разума, и сенсуалистами, доверяющими только чувствам, не мог быть разрешен, так как и он велся уже «внутри» априорной «теоретической установки».

Первым философом, серьезно указавшим на эту дьявольскую «установку», был один из родоначальников новоевропейской методологии опытной науки Фрэнсис Бэкон. Вспомним его четыре группы «идолов» – человеческих заблуждений, от которых необходимо избавляться человеку для достижения того психоментального состояния, в котором только и возможны истинное познание и духовная свобода. Так вот, первая и самая основная группа – это *идолы рода* – ошибки, связанные со специфическими особенностями восприятия и мышления, свойственные всем людям вообще, всему человеческому роду⁸. Здесь Бэкон предвосхитил И. Канта, у которого эти идола рода представлены как априорные формы чувственности – пространство и время, – которые в качестве таковых предзаданы человеческому сознанию и предопределяют любые когнитивные процессы, включая самый первый и самый *ответственный* этап познания – акт восприятия. Но в отличие от Бэкона Кант не считал их заблуждениями и, тем более, не призывал от них избавляться, считая эту ситуацию нормальной и предлагая выстраивать гносеологическую стратегию, отталкиваясь от нее. Он просто

констатировал наличие актуального механизма познания, который начинается с приема ощущений/впечатлений и, далее, посредством расщепочной работы, ведет к появлению понятий, категорий, рациональных умозаключений и т. д. А то, что вся работа этого механизма происходит внутри «теоретической установки», делающей процесс познания принципиально неадекватным объекту познания, кенигсбергского мыслителя не очень волновало.

Кант, по всей видимости, не задумывался над историческими предпосылками явления априорных форм, он просто считал, что они предзаданы человеку, и точка. Если же он задался вопросом об историческом аспекте вопроса, то, наверное, обнаружил бы, что всеобщей и необходимой априорной формой пространства и время становятся лишь «в эпоху цивилизации», т. е. в сравнительно недавнее время (в историческом ракурсе, разумеется). И что до сих пор на земле существуют «нецивилизованные» народы, аппарат восприятия которых зиждется на совершенно иных онтологических основаниях. Следовательно, априоризм нельзя назвать абсолютно изначальной формой, он имеет генезис, историческую точку рождения. То есть «что-то когда-то» случилось фатальное и экстраординарное, что повлекло за собой радикальные нейропсихологические мутации и вытолкнуло гомо сапиенса из точки непосредственного контакта с Реальностью.

В рамках настоящей статьи у нас нет возможности углубляться в подробности этого почти историософского, а значит, уязвимого для акаде-

мической критики вопроса. Поэтому, по необходимости опуская множество концептуальных элементов, просто примем к сведению следующее допущение: когда-то в невообразимые доисторические времена случилось судьбоносное нечто, повлекшее за собой необратимые процессы в нейрофизиологии антропоса, результатом которых стал Дефект Восприятия, ввергший сознание последнего в эту самую пресловутую ментальную темницу идолов рода Бэкона / априоризма пространства-времени Канта / теоретической установки Хайдеггера... Иначе говоря, после этого вневременного События (которое сродни событию Большого Взрыва) человек существует (а не живет!) в режиме перцептивного Дефекта...

Несмотря на то что об этом онтогенетическом изъязне было известно еще в глубокой древности, — ведь почти любой познавательный акт инспирируется интуитивным подозрением к прозрачности *очевидного*⁹, — он предстал «во всем своем великолепии» только в современную эпоху, благодаря исследованиям в нейропсихологии. Сейчас уже стало общим местом в различных работах по сенсорике приводить схемы работы перцептуального аппарата человека. Мы этого делать не будем, но вспомним основное, которое сводится к следующему. В процессе восприятия мира посредством пяти органов чувств сенсорные сигналы из внешнего мира, пройдя через многочисленные фильтры и «поселяясь» в мозгу, настолько искажаются, что говорить о нашей адекватной связи с Реальностью не приходится. Используя топологическую схему, можно сказать и так: в

точке (дефектного) восприятия происходит фатальная нестыковка, в результате которой Реальность (ноумен) «проносится вперед», оставляя нас «позади» — в прошлом (в призрачном мире феноменов); мы выталкиваемся из точки реально существующего настоящего («здесь и сейчас») в то, что разные традиционные системы называли несуществующей иллюзорной действительностью¹⁰. Эта действительность представлена в нашем сознании в качестве концептуального описания, или, по-другому, семиосферы, содержащей множество информационных потоков и смысловых комбинаций. Одним словом, между нами и Реальностью находится семиосфера как искаженный образ последней, как кантовская априорная форма — пространство-время... Повторяю, что всё вышесказанное давно известно и не раз озвучивалось, но...

Но если принять во внимание факт наличия у человека Дефекта Восприятия, постулирующего, что мы воспринимаем мир далеко не таким, каким он является/становится, то это значит согласиться со следующим, логически вытекающим из этого нелицеприятным выводом: *какими бы ни были результаты нашего восприятия, они не истинны, неправильны и не могут служить основой нашего познания мира, точнее, основой опыта как фундамента, на котором выстраиваются наши представления и знания о мире*. Другими словами, если так называемый прибор (аппарат восприятия, включающий пять органов чувств) неисправен и дает большую погрешность, то, соответственно, результаты измерений равны

нулю и не имеют никакого значения для дальнейшего исследования. Если же справедливо вышесказанное, то получается, что вся человеческая Культура (особенно в аспекте научных открытий, которые якобы приближают нас к истине) – это математическая сумма интеллектуально подслащенных фикций, а с точки зрения метапсихологии –местилище патологических отхо-дов от работы человеческо-го сознания, функционирую-щего в режиме Дефекта...

В этой связи упомянем о двух известных стратегиче-ских линиях исторического развития человеческой мысли, очень условно обозначенных нами как греко-римская (ци-вильзационная) и «не-греко-римская» (архаическая).

Первая линия восходит к древнегреческой постсокра-товской философии, конкрет-нее – к аристотелевскому фор-мально-логическому методу. На почве этого дискурсивного метода выросло гигантское и впечатляющее древо всей ев-ропейской рационалистиче-ской науки, нацеленной на эм-пирическое познание мира, которое предполагало насиль-ственное вторжение и прео-бражение последнего. Для этой когнитивной модели ха-рактерна ставка на автономизированный рассудок, а зна-чит, тенденция к абсолютиза-ции теоретического, спекуля-тивного начала и, как резуль-тат, – отрыв от Реальности, вы-раженный в создании беско-нечных «научных» интерпре-таций последней, носящих ха-рактер исключительно субъ-ективистских, «высосанных из пальца» описаний. Основные исторические этапы « торже-ства» данного гносеологиче-ского подхода также широко известны: Античность – эпоха

Возрождения – эпоха Просве-щения – Современность. Разу-меется, в свете сказанного прежде этот подход беспер-спективен и ущербен, так как предполагает познание мира в режиме Дефекта Восприятия, что изначально обесценивает и обесмысливает любые ожи-даемые результаты (получен-ные с помощью испорченного прибора), т.е. субъект позна-ния не только не приближа-ется к истине, но стремитель-но отдалается от нее, обвола-киваясь туманом псевдозна-ний. А классическая филосо-фия (связка Платон – Гегель) как интеллектуально-методо-логическое топливо рассма-триваемого подхода есть не что иное, как машина по умно-жению лжи и архивированию девиаций, сколоченных на ос-нове дефектного восприятия. Разумеется, здесь не проблема-тизировался актуальный пси-хофизиологический статус че-ловека, который, в целом, счи-тался онтологически адекват-ным.

Если говорить о нейрофи-зиологическом аппарате, то напрашивается оригинальный подход Арто/Делеза: тело с ор-ганами, имеющее фашизоид-ную, репрессивную дух-структуру, когда глаз смотрит *только* вперед, ухо слышит *только* вовнутрь и т. д.

В социокультурном про-странстве эта линия не могла не привести к тому, что мы имеем на сегодняшний день, – к безоговорочной диктатуре Капитала, ибо капитализм есть материализация «истин», из-рыгаемых автономизирован-ным рассудком (об эквивалент-ном соотношении рассудка и капитала писали Ж. Бодрийяр, М. Вебер, В. Зомбарт и т. д.).

Вторая, «не-греко-римс-кая», стратегия познания ха-рактерна для всего комплекса

метафизических учений, ле-жащих в основе традицион-ных сакральных доктрин – от шаманских ритуально-маги-ческих практик до монотеис-тических религий. Относи-тельно этой линии можно го-ворить об интеллектуальной практике, а не о спекулятив-ном мышлении. Осново-полагающим для этого подхо-да является не отвлеченно-умозрительное познание внешнего мира, что в принци-пе бесполезно, а целевая уста-новка на исправление прибо-ра познания (устранение Де-фекта Восприятия), отражен-ная в следующих вопросах: «...ибо если мы не знаем, кто познающий, то как можно до-верять результатам познания? Зачем нам результаты измере-ний, если прибор имеет дру-гое назначение или дает боль-шую погрешность? Зачем нам проводник, если он сам – сле-пец?!»¹¹. Одним словом, здесь поощряются психоменталь-ные стратегии, направленные на работу с телесной энерге-тикой, на изменение нейро-физиологического статуса «познающего», конкретнее – на ментальную (не букваль-ную!) депривацию внешних органов чувств с целью акти-визировать внутренние и сме-стить фокус внимания в нуле-вую точку – в Центр Чистого Восприятия (об этом чуть ниже). В отличие от первой линии, здесь человек рассма-тривается как существо ущербное и перцептивно травматическое. А любая его деятельность должна быть предвarena событием *пробу-ждения*, что и предполагает принципиальную нейрофи-зиологическую трансформа-цию. По словам выдающегося интеллектуального авантю-риста XX века Г. Гурджиева, прежде чем что-то «делать»,

человек должен «быть», что на «нашем» языке означает излечить перцепцию. В этом случае нейрофизиологический аппарат представляет собой (опять же по Арто/Делезу) тело без органов, в котором процесс восприятия не разделен на источник ощущения, орган приема ощущения и орган его обработки.

Провидение так распорядилось, что в истории возобладала первая линия развития – познание мира посредством неисправного прибора познания, со всеми вытекающими из этого последствиями. Но иногда в этот интеллектуальный мейнстрим вторгаются агенты второй линии (из современных назовем: Ницше, Арто, Батай, Маркс, Хайдеггер, Дебор, Эвола, Фуко...) и диверсионные архаичные тенденции, среди которых, как ни странно это звучит, и концептуализм. Внешне вполне рационалистичные и дискурсивные, внутренне они тем не менее опирались на не-греко-римскую традицию...

Стул Кошута и кафедра Хайдеггера (продолжение): нейропсихологическая топология «схлопывания»

Вышеприведенный экскурс в анатомию (как выяснилось) нейропсихологической девиации нам нужен был для того, чтобы ясно представить себе, что именно предлагается преодолевать/сжигать в процессе «переживания» стула/кафедры. Попробуем, используя геометрические образы и в самой грубой форме – а подругому и не получится, – представить себе психоментальную динамику этого восприятия/переживания (= преодолению/сжиганию).

Итак, если мы ввели понятие «Дефекта», то, значит, предполагается наличие «здорового» Центра Чистого Восприятия, откуда должен осуществляться наш прямой контакт с Реальностью и с которого мы (фокус нашего внимания) соскользнули в сферу тотальной обусловленности («теоретическая установка»), в сферу *неведения*. Таким образом, представим гипотетическую сферообразную фигуру с точкой центра, но без фиксированных стенок, т. е. «границы» сферы исчезают во тьме дурной бесконечности. Эта сфера неведения есть также символ того, что мы называли априоризмом и семиосферой. Реальность (ноумен) располагается по ту сторону центра сферы (и самой сферы), в «зазеркалье», с которой можно соприкоснуться только в точке Центра Чистого Восприятия. Иначе говоря, сфера находится внутри Реальности. Но здесь нужно учесть принципиальный момент, который почти невозможно геометрически представить себе: сфера неведения и Реальность находятся в разных «пространственных» измерениях. Напрашивается аналогия с парадоксальной топографией дантовских Ада, Чистилища и Рая в «Божественной комедии», когда Данте, начиная движение и спускаясь до определенной точки, как бы переворачивается и над его головой оказывается уже другое небо, другая реальность, словно мир вернулся наружу (или внутрь, смотря с какой стороны глядеть).

Если провести радиусную прямую от центра в глубь сферы, т. е. в сторону дурной бесконечности, то мы получим горячую линию позна-

ния, по которой дрейфует фокус внимания (а куда направлено наше внимание, там и есть мы). На этой линии существуют два направления движения внимания, определяющих и тип мышления – актуальный *центробежный*, разворачиваемый от центра, и латентный *центростремительный*, сворачиваемый к центру. Здесь важно отметить два момента.

Первое. Когда фокус внимания находится в центре, мы как бы пробуждаемся: по Хайдеггеру, имеет место «изначальная установка переживания окружающего мира», когда мы *видим* мир таким, каким он является/становится. Это идеальное состояние в принципе не присуще человеку, так как режим Дефекта Восприятия предполагает, что мы с самого рождения заброшены внутрь сферы (исключения – редчайшие индивидумы, которых в традициях называют посвященными, просветленными...). Соответственно, мы находимся далеко от центра, но, учитывая динамику «горячей линии познания», наше внимание не фиксировано на какой-либо точке радиусной прямой; т. е. оно способно в зависимости от психоментальных ситуаций, в которых оказывается наше сознание, перемещаться к центру или от центра. Скажем, попав в экстремальную пограничную ситуацию или испытывая шок, мы мгновенно выпадаем из диктата причинности и наше внимание стремительно «скользит» к центру; такое состояние иногда определяют как «расширение внимания»...

Второе. Объем семиотического пространства от точки нашего актуального расположения на радиусной прямой

до центра включает то информационно-образное содержимое, что составляет целокупный образ мира в нашем сознании, по сути, это и есть сам мир – То, Что Есть. Это именно то, что можно назвать бельмом на глазу.

Центробежная динамика отражает актуальный ныне тип *экстенсивного* мышления, т. е. преобладающий тип, рожденный греко-римской традицией мысли. В этом случае мы имеем обычный гносеологический режим: всё начинается с искаженных (уже в центральной точке перцепции, где и происходит девиация) впечатлений/представлений, которые проходят через фильтр рации и превращаются в понятия, сложные мыслительные конструкции, категории и т. д. Далее, вся эта рациональная вакханалия продолжается по линии рационального усложнения, абстракций и стремится к дурной бесконечности: наш образ мира становится сложнее, а мы рискуем превратиться в «гигантов ума и пигмеев духа».

То, что предлагал сделать Хайдеггер, и то, что предполагается внутри ситуативного абсурдного поля «концептуалистского События», – это «двинуться назад» с точки нашего актуального стояния на радиусной прямой: актуализировать центростремительную динамику, т. е. включить тип *интенсивного* мышления, в результате которого внимание способно (опять же, если повезет!) совершить «квантовый скачок» в центр и восстановить целостность Центра Чистого Восприятия. Здесь нам предлагается сознательно вернуться в точку восприятия и в акте своеобразной реперцепции попытаться вновь

увидеть Реальность¹². Другими словами, предлагается прийти к точке, в которой свертывается/схлопывается весь образ мира, вся могущественная семиосфера, как пелена, мешающая нам *видеть* Реальность, – в общем, сжигается Всё То, Что Есть. Приблизительная технология включения интенсивного мышления осуществляется посредством умелого столкновения различных языковых слоев (вербально-текстового, визуального) и деструкции семантической ауры языка, перекодировки смысловых комбинаций, разыдентификации знаковых структур, поддерживающих образ Этого мира...

...При рассмотрении вышеизложенных вопросов возникает соблазн обратиться к более архаичным традициям перцептивного нигилизма, интенсивно, на самых экстремальных точках телесности, работающих с семиологическими и перцептивными структурами (хуруфизм, кабалистика, гностицизм, исихазм, дзэн-буддизм, тантризм...). Но это вышло бы за формат нашей темы и увело бы нас в совершенно другую сторону. Сейчас для нас главным было указать на методологическую амбивалентность концептуального искусства, с одной стороны, использующего рациональные техники, связанные с языковыми играми, а с другой – пропитанного апофатическими токами перцептуального нигилизма, который восходит к иррациональным психотехникам.

Путь, по которому прошла история искусства с XV века, – «это путь от *подражания* к *изобретению* действительности, от мимесиса (греч. «вос-

произведение») к пойесису (греч. «творчество»)»¹³. С мимесисом связано классическое наследие, с пойесисом, соответственно, наработки авангардной культуры. Так вот, концептуализм/перцептивный нигилизм ставит под сомнение состоятельность подобной «эволюции» и «вклинивает» паузу *отрезвления* в эту суетливо-сомнамбулическую деятельность: о чем вы говорите, ребята?! О каком пойесисе (или мимесисе) может идти речь?! Обо всем этом еще рано, очень рано говорить. Человек не способен ни на какое *экзистенциально осознанное* творчество (которое только и имеет хоть какую-то духовную значимость), пока он не проснулся, не вышел из онейрического состояния, не вытравил из себя тотальное присутствие априорных форм. До того мгновения, пока он не вошел в пробужденное, не обусловленное «теоретической установкой» состояние сознания, грош цена всему, что он «натворит»: никакое из его действий не может считаться онтологически вменяемым и метафизически оправданным. С этой, не спорю, радикально-максималистской, но справедливой позиции все академические или околоакадемические музейные шедевры прошлых веков, включая продолжки авангарда, есть мертворожденные продукты, сделанные «мертвецами для своих мертвецов»...

...Концептуализм свел философию к точке, где она превращается из чисто теоретической спекулятивной сферы в интеллектуальную практику, в которой познание мира предваряется самопознанием с помощью нейропсихологических процедур (устране-

нием Дефекта Восприятия). Ведь набившая оскомину дефиниция «самопознание» означает не просто узнавание чего-то существенного про себя, но принципиальное изменение антропологического статуса, трансмутацию на атомарно-молекулярном уровне, возможную только при фатальных биохимических реакциях в мозговых структурах (произведенных вне фармакологического вмешательства!). А значит, реактуализация первичных интенций концептуализма/перцептивного нигилизма в дальнейшем потребует более пристального внимания к суггестивным технологиям и, в первую очередь, к перцептологии как модифицированной эстетической дисциплине.

Но интересно, что в начале прошлого века некоторые выдающиеся мастера уже обращали свое внимание на перцептологию. Известно ведь, что режиссер-документалист Дзига Вертов свою теорию «Кино-глаза» основывал на проведенных им в 1916 году исследованиях человеческого восприятия в Психоневрологическом институте в Петрограде. И, кто знает, может, действительно – хорошо забытое старое и есть новое?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В более широком контексте можно назвать Е. Грозовского, К. Штокхаузена, А. Кифера и некоторых других, творчество которых, несмотря на номинальную удаленность от догматического концептуализма и удачную вписанность в историю искусств и даже популярность, тем не менее выпадает из контекста «реальности актуального».

² Хотя, справедливости ради, признаем, что сам постмодернизм не так прост, и в нем самом

существует масса подводных течений, коррелирующих с перцептивным нигилизмом, и не даром в определенных кругах принято считать концептуализм первой ласточкой постмодернизма.

³ Что касается уничтожения индивидуума, или, как это еще называется, «практики репрессивной социализации», то этот вопрос серьезно проанализировал М. Фуко, обратившись к таким «институтам воспитания», как тюрьма и сумасшедший дом.

⁴ Еще одно тонкое замечание, сделанное Кошутам в этом контексте: истинная философия стала невозможна в силу того, что после Гегеля философ, призванный вопрошать бытие и выслеживать истину, превратился в историка философии, занимающегося количественными величинами: фактографией и перемалыванием чужих концептов.

⁵ К слову заметим, что сам Делез собирался совершить этот переход буквально, «завязав» с философией и начав заниматься живописью.

⁶ Сделаем небольшую оговорку: депривация органов восприятия и децентрация внимания относительно объектов внешнего мира достигаются и прямо противоположным путем – методом перенасыщения перцептивного аппарата визуально-информационным перебором.

⁷ Отрывок приведен по книге: Р. Сафрански. «Хайдеггер. Германский мастер и его время». М., 2002, с. 140–141.

⁸ Вторая группа – идолы пещеры – ошибки, связанные с психологическими особенностями определенных людских групп со спецификой сословного или профессионального менталитета. Третья группа – идолы рынка – ошибки, происходящие от несовершенства языка, в частности от многозначности смысла слов. И, наконец, четвертая группа – идолы театра – ошибки, порождаемые следованием авторитетам и доверием общепринятым мнениям.

⁹ Скажем, еще Демокрит указывал на неадекватность человеческого восприятия: палка, опущенная в воду, кажется как бы переломленной, сахар кажется печеночному больному горьким и т.д.

¹⁰ Для более подробного описания процесса восприятия отсылаем к работе А. Бергсона «Опыт о не-

посредственных данных сознания. Материя и память». (М., 1992, с. 254), где он пишет о том, что по-настоящему мы воспринимаем только прошлое...

¹¹ Шри Рамана Махарши: Весть Истины и Прямой Путь к Себе. М., 1991, с. 8.

¹² Реперцепция предполагает включение в нейрофизиологический процесс новых перцептивных модальностей (скажем, в исихастской традиции названной «умными чувствами»).

¹³ Готфрид Беем. В круге действительности. В каталоге «Собрание Ленца Шенберга». 1989, с. 39–57.

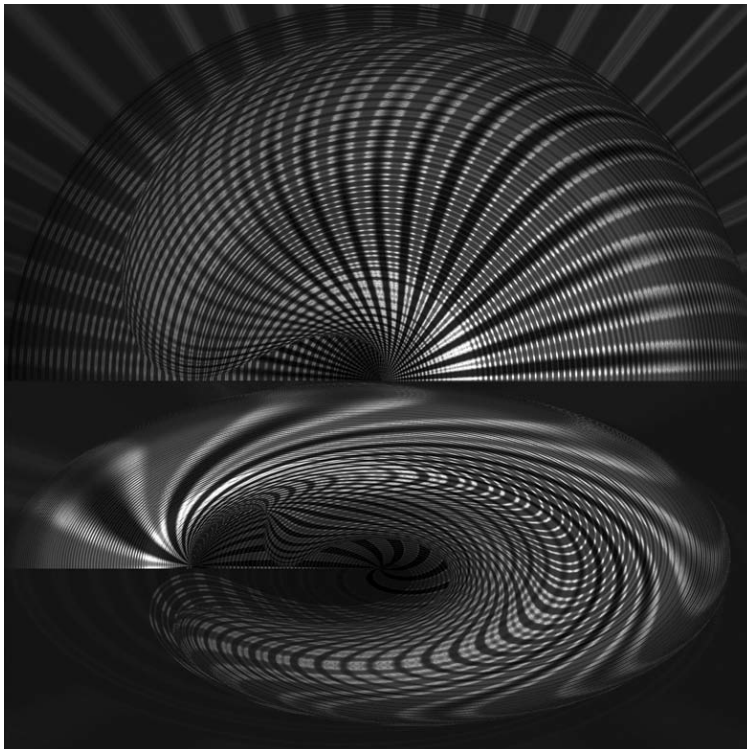


Теймур Даими
Родился в Баку в 1966 году. Художник, режиссер, философ. Автор книги «Обретение Пути» (1996). Живет в Баку.

ПРОСТРАНСТВО БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ

БОГДАН МАМОНОВ

Герман Виноградов
Из серии «Фильтроны»,
2005–2008



Кажется, нет в современной культуре ничего более скучного, ничего более заезженного и банального, чем культ нового.

Стремление к новому бесконечно старо.

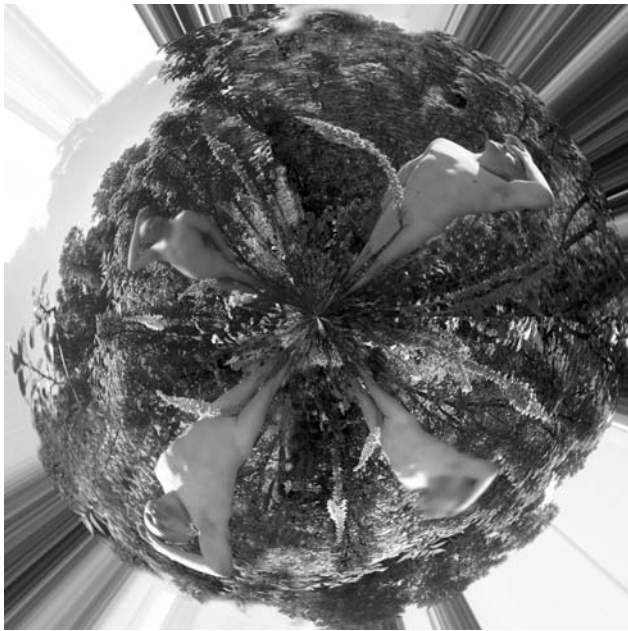
И вовсе не потому, что к нему стремились всегда, все-таки культ новизны присущ главным образом авангарду как культурному проекту, если мы условно назовем авангардом искусство двадцатого века. Но потому, что мы живем в самом конце этой эры, а новую еще не обрели или, во всяком случае, пока не осознали, то и культ нового – это все, что нам, по сути, знакомо. И чем сомнительнее ритуалы этого культа, чем больше усталость от бесконечного

потока информации, тем выше темп инновационного механизма, тем более лихорадочны поиски «молодых художников», тем больше возникает биеннале и премий, единственная цель которых заставить дряхлеющую культуру принимать фривольную позу и подкрашивать набухшие веки. Да разве молодость, сама по себе, озабочена тем, *как* она выглядит? Рефлексирует ли она по поводу собственной новизны, подчеркивает ли себя? Очевидно, что, когда подобное происходит, мы вправе говорить о дурном вкусе. Но еще большее отвращение вызывает старуха (как много подобных лиц, преимущественно американских, встречаешь

на туристических маршрутах) с карминными губами в белых кедах. Образ этих стариков, ковыляющих по мостовым Рима, Венеции или Баден-Бадена (этого преддверия Стикса), – вот подлинное лицо современной культуры. Выворотку этого лица мы найдем в новейших молодежных субкультурах, типа ЭМО, в которых педалируется (хотя это энергичное слово здесь вряд ли уместно) тема тихой, безболезненной смерти.

Современное искусство – это знамя цивилизации – закончилось. Оно закончилось именно потому, что больше не в состоянии поверить в то, что составляло самое его природу, – в будущее. В то будущее, которое еще совсем недавно представлялось пучком возможностей, из которых только надо сделать выбор. Похоже, однако, что выбирать уже нечего, потому что никто больше не хочет идти вперед. Мы видим, что искусство, в том числе то, которое еще по инерции называется современным, совершенно отчетливо разворачивает вектор своего взгляда назад. И если иллюзия нового еще способна родиться, то лишь как реактуализация старого. И опять мы как заклинание повторяем: новый авангард, новый концептуализм, эстетика взаимодействия и т. д. и т. п., пытаясь выжать из авангардного сюжета, когда-то данного нам историей, последние капли эликсира ускользающей молодости.

Но попытку реактуализировать опыт XX века нельзя сводить только к рыночной эксплуатации полюбившихся трендов. Есть здесь, вероятно, и



Герман Виноградов
Из серии «Фильтроны»,
2005–2008

другие интенции, связанные прежде всего с психотерапией культуры – с «транквилизацией памяти».

Разве не задаемся мы вопросом, а не возможен ли был в том же девяносто первом году иной путь, или, как сказал художник Антон Литвин по поводу тех событий: «Почему нам предложили выбирать президента, но не предложили выбрать форму правления?»

Да, трезвое размышление подсказывает, что, даже будь тогда проведен этот гипотетический народный референдум, общество выбрало бы то, что выбрало (слишком уж фантастическими красками был окрашен капиталистический *paradise*). Но разум отказывается признавать однозначность исторического решения.

История не терпит сослагательного наклонения, это так. Но как быть с тем стойким ощущением, что у нас больше нет единого исторического пространства? И если раньше мы представляли будущее как пу-

чок возможностей (Ю. Лотман), то теперь скорее прошлое являет пресловутый сад расходящихся тропок, и невротическое сознание вновь и вновь отправляется в дебри этого сада в попытках выяснить: а могли бы мы выбрать другое... настоящее?

И главным инструментом навигации по безбрежному прошлому становится, конечно, искусство. Потому что оно и в самом деле позволяет нам смоделировать иные возможности, реализовать нереализованное в надежде, может быть не столь уж тщетной, переформатировать настоящее. Именно настоящее, потому что будущего нет по определению, а в нашу эпоху будущего нет вдвойне. Между тем только настоящее и есть та точка, где мы имеем шанс столкнуться с вечностью. Здесь и только здесь весь смысл наших походов в прошлое, без этого все они лишь пустая ностальгия по «прекрасной эпохе».

Вскрывая инструментом под названием «искусство» археологические пласты истории, мы обнаруживаем особые поворотные узлы, где выбор еще был возможен и не принимал личину фатума. Я уже указал на девяносто первый год как точку, которая дает нам спасительную иллюзию, что история не носит фатального характера. Обращаясь сегодня к искусству, которое все еще можно считать передовым, хотя уже нельзя назвать инновативным, мы видим, что оно констатирует таким отрезком в истории десятки, двадцатые годы прошлого века. Здесь, здесь весь этот интерес к форме, реабилитация абстракции, попытки переосмыслить сакральное через десятилетия иконоборчества, как правого, так и левого. И не надо подозревать художников исключительно в поработанности рынком в желании «оседлать тенденцию».

Нет спору, рынок заинтересован в форме, да еще освященной авторитетом традиции. «Традиция авангарда» – как вам это сочетание? Оксюморон? Безусловно. Но в логике сегодняшнего мейнстрима в высшей степени симптоматичный.

И все-таки, повторяю, рынок падок на живое. И раз именно сегодня появился интерес к формальным – нет, не поискам, конечно, какие уж там поиски в начале двадцать первого века, ну да не важно, – пусть хоть опусам, значит, видится здесь какой-то прорыв к реальности...

Если только, и это ключевой мотив, само наличие реальности все же допустимо. Между тем именно в те «годы роковые», то есть в начале прошлого века, этот вопрос ставился со всей радикальностью.

Малевич и Дюшан – Петр и Павел современного искусства, собственно, с них оно и начинается. Насколько же они различны! У первого утверждение реальности в ее последней и абсолютной точке, у второго, напротив, апофатический жест, ставящий эту реальность под самое радикальное сомнение.

Малевич настаивает на абсолютном совершенстве, а значит, искусство его, в сущности, питается религиозным духом. Дюшан, напротив, атеистичен. Он утверждает, что Богом (искусством) является то, что мы Богом (искусством) считаем, то, что ставим на «свято место». Но антинормии сходятся, как известно.

Двадцатый век выбрал логику Дюшана, логику атеизма, но понял ее поверхностно. Дюшан был скорее мистиком, а его жест вписывался в логику развития христианской культуры, что и дало право Гройсу высказать абсолютно верную мысль: Бог христиан – это Бог реди-мэйд.



Герман Виноградов
Из серии «Фильтроны»,
2005–2008

Конец современного искусства как культурно-исторического проекта (а это не вызывает у меня сомнения) означает попытку отказаться от Дюшана, или, лучше сказать, от ложного Дюшана, во имя поиска абсолютной величины. Западный мир стоит перед лицом уничтожения и распада, а значит, утверждение «подлинных ценностей», способных мобилизовать хиреющий европейский дух, – это политическая задача.

Итак, мы видим, что возвращение к совершенной форме как эквиваленту безотносительной реальности, обладающей собственной ценностью, становится жизненно необходимым. Но вот что странно. В дискуссиях последних лет, посвященных обсуждению формы, я ни разу не сталкивался с понятием «пространства». А между тем именно вопрос понимания пространства является ключевым для понимания природы формы, да и самого искусства. Можно сказать, не рискуя оши-

биться, что история искусства есть история развития понимания пространства. Форма в данном случае вторична, так как сама она существует лишь постольку, поскольку существует пространство вокруг нее, которое преимущественно и определяет саму форму. С другой стороны, сама форма существует именно для выявления пространства, которое без нее являло бы лишь нейтральное безличное поле.

Если максимально схематизировать историю искусства как историю пространства, то мы увидим противостояние двух тенденций. Организация пространства как непосредственно данной реальности и пространство как иллюзия, как протовиртуальность, триумф которой приходится наблюдать в современной культуре. Иллюзорность, как это ни парадоксально, достигает пика именно там, где искусство чрезмерно занято социальным полем, что косвенно вызывает подозрение: а не иллюзорно ли само это поле? Например, в живописи передвижников можно наблюдать следующий прием: передний план картины выписан, как правило, тщательно, в то время как задний тонет в дымке. Плоскость картины понимается этими художниками как окно, шагнув в которое зритель может устремиться к горизонту – в то самое пресловутое будущее, которое обещает земной рай. Напротив, подлинно реалистическое искусство как бы выворачивает пространство наоборот, выталкивает задний план на поверхность холста. Оно как бы говорит зрителю: я то, что ты видишь перед собой, и ничто больше, я предмет, существующий в реальности – здесь и сейчас. Не теши себя иллюзиями, будущего нет, ты

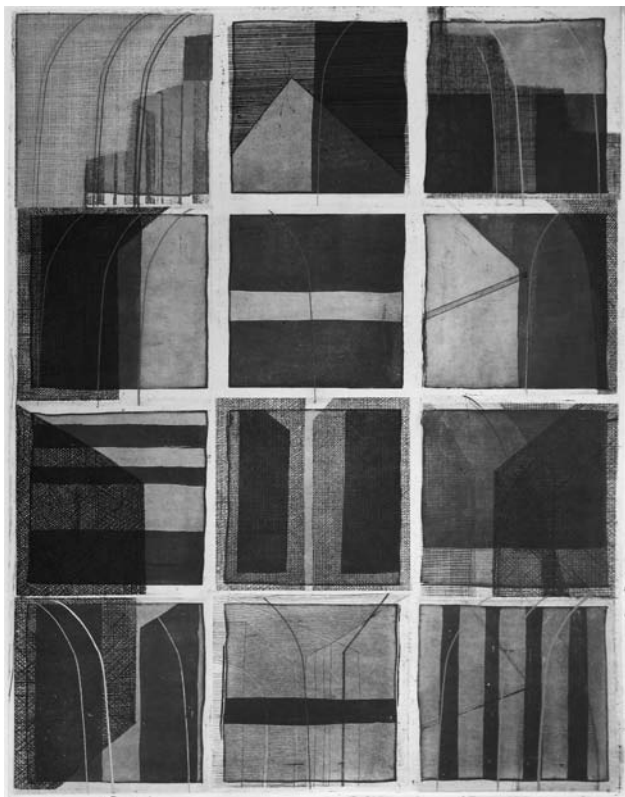
живешь в настоящем, которое единственно подлинно.

Именно это и заявляет, по сути, авангард, в этом его историческая миссия.

К иллюзорному пространству, как мы знаем, вернулся соцреализм, хотя это явление сегодня принято понимать очень широко. Однако вряд ли есть смысл оспаривать виртуальность искусства сталинского периода. Каким бы идеологически заряженным ни представлялось сегодня абстрактное искусство, боровшееся с виртуальным советским жизнеподобием, оно, несомненно, было исторически прогрессивным и подлинно реалистичным. Если, конечно, под реализмом понимать не просто следование неким каноническим видимым формам, но утверждение реальности мира, который может быть преобразен, причем не когда-то, а именно сейчас.

Мне неоднократно приходилось слышать, что местное подпольное искусство сыграло ничтожно малую роль в деле сопротивления и ниспровержения советской тирании. Что оно было немощным и бессильным, что конечное поражение Империи определили совершенно иные силы. Может быть, отчасти это так. Но не вполне и не до конца. Искусство андерграунда, каким бы вторичным оно порой ни представлялось, изменило пространство, прежде всего пространство собственное, внутреннее, а затем и социальное. Потому что между этими двумя типами пространства, я убежден, существует глубокая связь.

И, как это ни парадоксально, главнейшую роль в возвращении искусству пространства сыграл московский романтический концептуализм. Странно именно потому, что, казалось



Наталья Заровная
Из серии
«Архитектура»,
цветной офорт,
2007

бы, концептуализм классический вообще мало озабочен пластическими проблемами. Однако это верно лишь на первый взгляд. В действительности концептуализм как метаискусство глубоко связан с традиционным искусством, без которого он лишен базы собственной рефлексии. Именно концептуализм нуждается в пространстве, потому что именно по отношению к нему он может производить свой анализ. И даже там, где концептуализм стремится поэксплуатировать иллюзорность. Как, например, у Булатова, он все равно возвращает его к реальному пространству. Творчество Булатова особенно характерно в этом отношении. Он берет за основу иллюзорную картинку характерного для худших проявлений соцреализма и внедряет в нее новое изображение или текст,

которые как бы возвращают картинку назад в плоскость картины, разоблачают иллюзию, делая картину, но не картинку, реальной.

Важнейшую роль пространство играет и у Кабакова. «Белое поле», может быть главный персонаж его персонального проекта, восходит и к Малевичу, и к классической русской иконе. В последней пространство, как известно, играет ключевую роль. Там оно понималась как сверхреальность, противоположная ложной (иллюзорной) реальности видимого мира. Кабаков возвращает искусство к этой главной проблеме. Мне представляется, что именно в этом таится главный протестный потенциал романтического концептуализма, куда более мощный, чем всевозможные «диссидентские» жесты, внешне критичные, но живущие в той же логике иллюзии.

Никакая победа не бывает окончательной. В истории неоднократно приходится замечать, как победители оказываются зараженными миазмами, исходящими от трупов побежденных. Издыхающий соцреализм, низвергнутый авангардом, подобно умирающему кентавру, сумел внедрить в современное искусство худшее, что в нем было, — жажду иллюзии, а технологические революции конца двадцатого века хорошо удобрили почву, на которой взойшли новые миражи.

Анатолий Осмоловский где-то упомянул, что его конкуренция за премию Кандинского с группой АЕС не что иное, как борьба «добра и зла». При всей курьезности подобного заявления его надо признать в сущности верным. Только понимать это заявление стоит не в категориях морали, а в сфере эстетической. АЕС & Ф есть ярчайший

пример подмены реальности иллюзией. Если в начале своей карьеры группа воспользовалась языком новых технологий, применяя партизанскую тактику внедрения и подрыва, то с нарастающим успехом (а система всегда предпочитает иллюзорность как лучшую жвачку для социума — тот, кто пребывает в иллюзии, не способен к сопротивлению) им справиться не удалось. Язык иллюзии оказался сильнее художников и превратил их в послушных трансляторов самого себя. Подобный сюжет нередко использует Голливуд, вселяя в тела людей тех или иных носителей зла.

Я сказал, что борьбу пространства и иллюзорности нужно рассматривать в поле эстетического, но, разумеется, это не вполне верно. Эстетическое, и это важно помнить, неотделимо от нравственного. В мире иллюзий нет ближнего. Там никого и никогда не бывает жалко. Там отсутствует сообщество людей. Иллюзорность в искусстве уводит нас от реальности, от стремления преобразить мир не в будущем, которое иллюзорно по определению, а здесь и сейчас.

Сегодня мы всматриваемся в прошлое. Но этот взгляд оправдан лишь в том случае, если в наших ретроспективных путешествиях мы сможем обрести пространство реального и, утвердившись в нем, попытаться изменить настоящее.

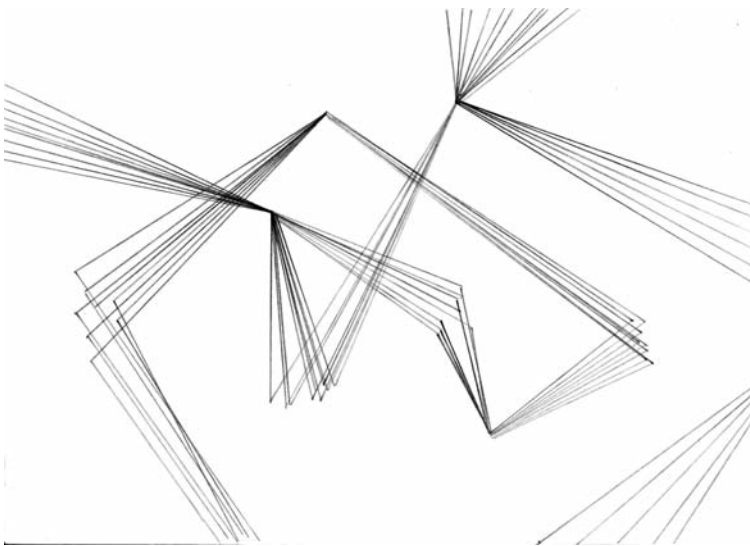


Богдан Мамонов
Родился в 1964 году в Москве. Художник, критик и куратор современного искусства.
Живет в Москве.

НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ ТРУД

МАУРИЦИО ЛАЗЗАРАТО

Арсений Жилев
«Рабочее движение»,
карандаш, бумага А3
(29,7×42см),
2005–2006



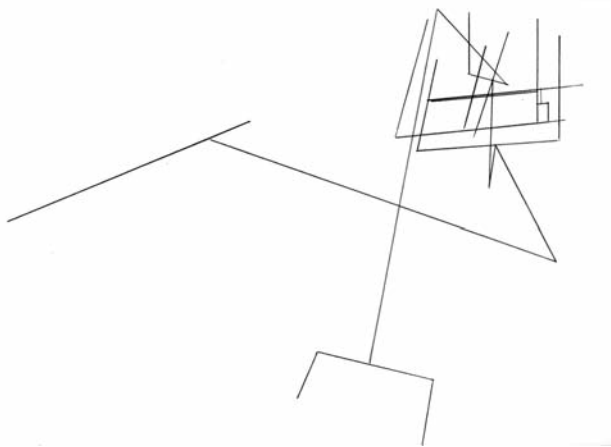
Проблеме новых форм организации труда посвящено значительное число эмпирических исследований, которые, будучи подкрепленными глубоким теоретическим анализом, позволили сформулировать новую, адекватную современным условиям концепцию работы и подразумеваемых ею новых властных отношений.

Если попытаться свести эту концепцию к синтетическому термину, способному описать технический и субъектно-политический характер современного рабочего класса, то можно остановиться на понятии *нематериального труда*, так как результатом его является информационный и культурный контент товара. Понятие это обращено к двум различным аспектам современной работы. Так, с одной стороны, апеллируя к «информационному контенту» товара, оно отражает те изменения, что произошли в трудовых

процессах работников больших компаний в промышленных отраслях и на рынке услуг, где все более непосредственно востребуются навыки кибернетики и компьютерного управления (а также горизонтальной и вертикальной коммуникации). С другой же стороны, производя «культурное содержание» товара, нематериальный труд включает в себя множество процессов, которые обычно не считаются «работой», а именно: создание культурных и художественных стандартов, моды, вкуса, норм потребления, а также, формулируя более стратегически, формирование общественного мнения. Некогда данные процессы регулировались буржуазией, однако с конца 1970-х они оказались в сфере компетенции тех, кого можно назвать «массовой интеллигенцией». Значительные преобразования в названных стратегических секторах радикально не только

изменили состав, управление и контроль рабочей силы, то есть организацию производства, но также привели к более глубоким изменениям роли и функции интеллектуалов и их деятельности внутри общественной структуры.

Начавшиеся в 1970-х «великие преобразования» изменили саму постановку вопроса о природе труда. Физический труд все более активно задействует операции, которые можно назвать «интеллектуальными», тогда как усложнение новых коммуникативных технологий подразумевает более высокую компетентность у субъективности. Результатом этого является не только то, что интеллектуальный труд теперь подчиняется нормам капиталистического производства, но также и то, что заявившая о себе новая «массовая интеллектуальность» есть производное как от новых потребностей капиталистического производства, так и от форм «валоризации», родившихся из традиции сопротивления рабочего класса работе. Старая дихотомия «умственного и физического труда», или же «материального и нематериального труда», уже не способна описать новую природу производственной деятельности. Разрывы между планированием и исполнением, между трудом и творчеством, между автором и публикой одновременно трансцендируются внутри «трудового процесса» и вновь навязываются в качестве политической директивы в ходе «процесса валоризации».



Арсений Жильев
«Рабочее движение»,
карандаш, бумага А3
(29,7×42 см),
2005–2006

Реструктурированный рабочий

За последние двадцать лет изменения структуры крупных производств породили примечательный парадокс. Появление различных постфордистских моделей производства стало возможным одновременно и вследствие исчерпания «фордистского» типа труда, и вследствие признания того, что в центре производственного процесса находится сейчас именно живой (все более и более интеллектуализирующийся) труд. Сегодня в работе сотрудников больших компаний на разных уровнях все более возрастает возможность выбора типа трудовой деятельности, что подразумевает и рост их ответственности за принимаемые решения. Концепция «интерфейса», используемая социологами коммуникаций, позволяет относительно полно описать деятельность подобного типа рабочего. Этот новый тип работника оказывается интерфейсом между различными функциями, различными группами сотрудников, различными иерархическими уровнями и т.п. Современные техники управления стремятся к тому, чтобы «душа рабочего стала частью производства». Для этого требуется,

чтобы личность и субъективность рабочего стала восприимчивой к организации и управлению, а качество и количество труда организуются вокруг нематериального. Таким образом, можно определить работу как способность инициировать и управлять продуктивным сотрудничеством. Все это требует от работника не просто подчинения командам, но превращения его в «активного субъекта», соотношенного с различными производственными функциями. На сегодняшний день процесс коллективного обучения стал средоточием производственного процесса, поскольку последнее требует теперь не разработки различных способов сочетания и организации уже существующих рабочих функций, но и поиска новых.

Однако же эта новая субъективность, ее коллективная форма, сами закономерности ее формирования и развития сразу же породили внутри организации труда столкновение общественных классов. Капиталисту в новых условиях необходимо найти способ прямого управления субъективностью; то, что раньше решалось предписыванием и вменением задач, теперь превращается в предписывание самой субъективности. Новый лозунг западных обществ гласит: все мы должны «стать субъектами». Однако так называемый партисипативный менеджмент — это технология власти, технология создания «процессов субъективности» и управления ими. Раз ограничивать субъективность исполнительскими задачами более невозможно, то необходимо, чтобы субъект в сферах управления, коммуникации и креативности принял условия «производства ради производства». Поэтому слоган «станьте субъектами» совершенно не искореняет антагонизмов между

иерархией и сотрудничеством, между автономностью и управлением, но на деле переводит эти антагонизмы на более высокий уровень, поскольку теперь он задействует и сталкивается с конкретной личностью трудящегося.

Так, мы имеем здесь дело, во-первых и прежде всего, с авторитарным дискурсом: каждый *должен* самовыражаться, каждый *должен* говорить, коммуницировать, сотрудничать и тому подобное. Произносятся же эти установки тем же императивным тоном, каким ранее говорили ведущие управленцы эпохи тейлоровской экономики; изменилось лишь содержание указаний. Во-вторых же, сегодня уже невозможно четко выделить и описать задачи и обязанности (как некогда делалось в «научных» исследованиях труда), сегодня работа требует, напротив, сотрудничества и коллективной координации, и поэтому субъекты подобного производственного процесса должны быть способны к коммуникации — они обязаны быть активными участниками рабочей группы. Отношения коммуникации (как вертикальной, так и горизонтальной) оказываются, таким образом, полностью предопределены и по форме, и по содержанию; они подчиняются «круговороту информации», и ничего иного от них не ожидается. Субъект играет роль простого ретранслятора кодификации и декодификации, передаваемые им сообщения должны быть «ясными и недвусмысленными», тогда как контекст коммуникации полностью нормализован менеджментом. Необходимость властного давления и свойственная ему жестокость в данном случае принимает форму нормативной коммуникации.

Таким образом, распоряжение управленцев «стать субъек-

тами коммуникации» обещает оказаться еще более тоталитарным, нежели бывшее жесткое разделение на труд умственный и физический (идею и воплощение), поскольку капитализм стремится вовлечь в процесс производства стоимости саму личность и субъективность рабочего. Капитал жаждет положения, при котором управление интериоризировано самой субъективностью, а также процессом коммуникации. Ответственность за контроль и мотивацию лежит на самом рабочем как члене команды – надзирателю нет нужды вмешиваться, его роль теперь состоит в курировании процесса. Причем работники серьезно озабочены возникающей здесь двойной проблемой: с одной стороны, им приходится признавать автономность и свободу труда единственно возможной формой кооперации в процессе производства, однако, с другой стороны, они одновременно обязаны (и это является жизненной необходимостью для капиталиста) не «перераспределять» власть, подразумеваемую новым качеством труда и его организацией. Современные теории менеджмента учитывают субъективность рабочего единственно ради кодификации оной в соответствии с требованиями производства. И на этой стадии преобразования вновь удастся успешно скрыть факт несовпадения частных и коллективных интересов рабочих и компаний.

Я определил труд рабочего класса как абстрактную деятельность, которая сегодня включает в себя производство субъективности. Во избежание непониманий должен, однако, добавить, что данная форма производственной деятельности не ограничивается исключительно высококвалифицированными специалистами; речь идет

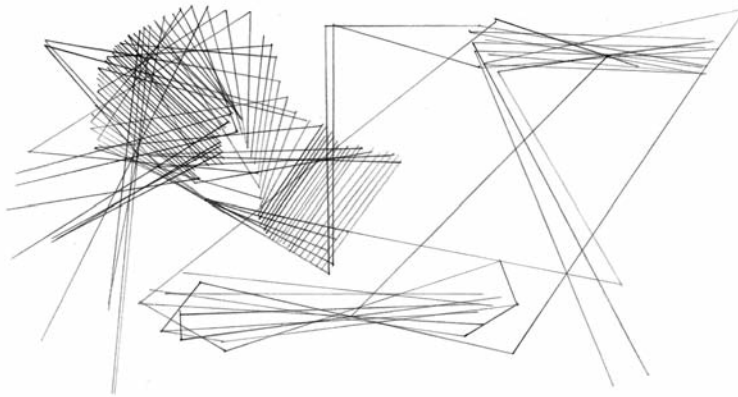
о нынешней потребительной стоимости труда и, более общо, о форме деятельности каждой производящей субъективности постиндустриального общества. Можно сказать, что высококвалифицированный рабочий уже имеет «коммуникативную модель», она уже конституирована в нем, и все потенциальности уже определены. Напротив, в случае же начинающего или сезонного работника или же безработной молодежи мы имеем дело с чистой виртуальностью, с еще не определенным потенциалом, который, однако, уже обладает всеми характеристиками постиндустриальной производственной субъективности. Виртуальность этого потенциала не пуста и не аисторична; скорее здесь имеют место открытость и потенциальность, которые берут свое историческое начало и предшественников в «борьбе с работой» фордистских рабочих, а в более позднее время – в процессах социализации, образовательного формирования и культурной самооценки.

Описанная трансформация мира труда становится еще более очевидна при изучении общественного цикла производства: «рассредоточенное» и децентрализованное производство, с одной стороны, и разнообразные формы индустрии услуг – с другой. Здесь можно исследовать, насколько значительна сегодня стратегическая роль цикла нематериального труда в глобальной организации производства. Различные исследования, концептуализации, менеджмент, отделы кадров и прочая, дополненные различными типами услуг, организованы в единые компьютерные, мультимедийные сети. Именно в этих терминах мы и должны осмыслить цикл производства и организации труда. Интеграция научного труда в промышленность и

сферу услуг сегодня является одним из важнейших источников эффективности, и для организующих ее циклов производства она становится все более значимой.

Классическое определение «нематериального труда»

Все характеристики постиндустриальной экономики (как в промышленности, так и в обществе в целом) легко распознаются в классических формах «нематериального» производства: аудиовизуальная продукция, реклама, мода, производство компьютерных программ, фотография, работы в сфере культуры и тому подобное. Подобные формы нематериального труда заставляют нас поставить под вопрос классические определения *работы* и *рабочей силы*, поскольку они включают в себя результаты различных трудовых навыков. Так, создание культурно-информационного содержания требует навыков интеллектуальных; способность сочетать креативность, воображение, технический и физический труд требует навыков ручной работы; управление общественными отношениями и структурирование тех видов социального сотрудничества, частью которых эти отношения являются, подразумевают предпринимательские навыки. Такой нематериальный труд конституирует себя в непосредственно коллективных формах, и можно сказать, что существует он исключительно в форме сетей и потоков. Организация производственного цикла нематериального труда (а это и есть именно производственный цикл, стоит нам отбросить наше стереотипное представление о предприятии «заводского» типа) не является непосредственно очевидной, поскольку не заперта в четырех стенах фабрики. Она разворачивается в простран-



ствах, вынесенных за пределы общества в целом, на уровне пространства, которое можно назвать «бассейном нематериального труда». Небольшие, а подчас и вовсе малые «производственные единицы» (порой это действительно лишь один человек) специально организуются под задачи определенных проектов и могут исчезать сразу же после завершения этой работы. Производственный цикл запускается только тогда, когда требуется капиталисту; по выполнении работы цикл вновь растворяется в сетях и потоках, которые и делают возможными воспроизводство и обогащение его производственного потенциала. Неустойчивость, гиперэксплуатация, мобильность и иерархия наиболее ярко характеризуют нематериальный труд в метрополиях. За статусом независимого работника-фрилансера мы на самом деле обнаруживаем пролетария умственного труда, признаваемого в данном качестве только лишь эксплуатирующими его работодателями. Необходимо отметить, что в таком модусе трудовой экзистенции становится все более сложно различать рабочее время и отдых. В некотором смысле жизнь становится неот-

делима от работы. Данная форма труда также характеризуется реальными функциями управления, состоящими в: 1) определенной способности управлять социальными отношениями и 2) извлечении социальной кооперации из структур бассейна нематериального труда.

Качество подобной рабочей силы определяется, таким образом, не только лишь ее профессиональными способностями (которые позволяют конструировать культурно-информационное содержание товара), но также и ее способностями к «менеджменту» собственной деятельности, исполнением роли координатора нематериального труда других (циклы производства и управления). Такой нематериальный труд представляет собой настоящую мутацию «живого труда». И мало что здесь соответствует тейлористской модели организации.

Нематериальный труд проявляется как перекресток – или, скорее, как интерфейс – новых взаимоотношений производства и потребления. Стимуляция и продуктивного сотрудничества, и социальных взаимоотношений с покупателем материализуется изнутри и посредством процесса коммуникации. Роль

нематериального труда заключается в поддержании непрерывности инновации в формах и условиях коммуникации (что означает, таким образом, в работе и в потреблении). Так получают форму и материализуются потребности, воображение, вкусы покупателей и тому подобное – продукция, которая, в свою очередь, становится мощной фабрикой потребностей, образов и вкусов. Товар, производимый нематериальным трудом (его неотъемлемая потребительская стоимость определяется его ценностью в качестве информационного и культурного контента), отличается тем, что он не только не уничтожается в процессе потребления, но, напротив, набирает силу, преобразуется и формирует «идеологическую» и культурную покупательскую среду. Товар этот не создает физических способностей рабочей силы – вместо этого он трансформирует пользователей. Нематериальный труд производит, прежде всего, «общественные отношения» (взаимоотношения инновации, производства и потребления). Только лишь успешное решение этих производственных задач обеспечивает его экономическую ценность. Нематериальный труд позволяет непосредственно увидеть то, что «скрывало» производство материальное, а именно тот факт, что труд производит не только товары, но в первую очередь отношения капитала.

Автономия продуктивных взаимодействий нематериального труда

Мою рабочую гипотезу можно, следовательно, сформулировать таким образом: исходной точкой цикла нематериального производства является общественная рабочая сила, независимая и способная к организации как собственной работы, так

и отношений с коммерческими организациями. Промышленность не создает этот новый тип рабочей силы, а просто вбирает в себя и адаптирует. Контроль промышленности над этой новой рабочей силой базируется на независимости организации и «свободной предпринимательской деятельности» рабочей силы. Двигаясь далее в этом направлении, мы подойдем к спорам вокруг природы работы в постфордистский период организации труда. Доминирующее отношение экономистов к данной проблематике можно описать одним-единственным предложением: нематериальный труд функционирует внутри организационных форм, дозволенных централизацией промышленности. От этого общепринятого утверждения отталкиваются две различные школы мысли: одна продолжает неоклассический анализ, другая же занимается анализом системным. Первая пытается решить вопрос через переопределение проблематики рынка. Предполагается, что для объяснения феноменов коммуникации и новых организационных измерений требуется ввести не только понятия сотрудничества и интенсивности труда, но также и другие аналитические переменные (антропологические переменные? нематериальные переменные?), и уже на этой основе можно вводить прочие цели оптимизации и так далее. На самом же деле неоклассическая модель с огромными усилиями пытается достичь внутренней последовательности, ограниченной теорией общего равновесия. Общая теория, верившая в вечную жизнь материального труда и индустриальной экономики, не сумела, да и вовсе не могла предвидеть новую феноменологию труда, новые измерения организации, коммуникации и по-

тенциальности спонтанных энергий, автономию задействованных субъектов и независимость сетей.

Сегодняшние данные свидетельствуют, что микроэкономика восстает против макроэкономики и классическая модель не выдерживает давления несводимой антропологической реальности.

Не принимая во внимание рыночные ограничения и придавая большое значение организации, системная теория оказывается более открытой к новой феноменологии труда, и в частности, к возникновению труда нематериального. Наиболее продуманные системные теории рассматривают организацию как совокупность факторов – как материальных, так и нематериальных, как частных, так и коллективных, – они позволяют определенной группе достигать заданных целей. Успех такого организационного процесса требует инструментов добровольной или автоматической регуляции. Эти выкладки, однако, по-прежнему отталкиваются от такого понимания организации труда и его общественного пространства, согласно которому эффективная с экономической точки зрения деятельность (иными словами, деятельность, соответствующая задачам) неизбежно должна признаваться излишней по отношению к коллективным процессам познания. Являясь системными дисциплинами, социологическая и трудовая экономии не способны отказаться от подобной позиции.

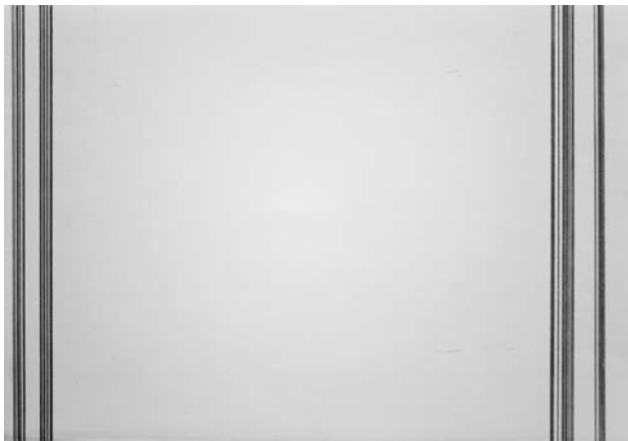
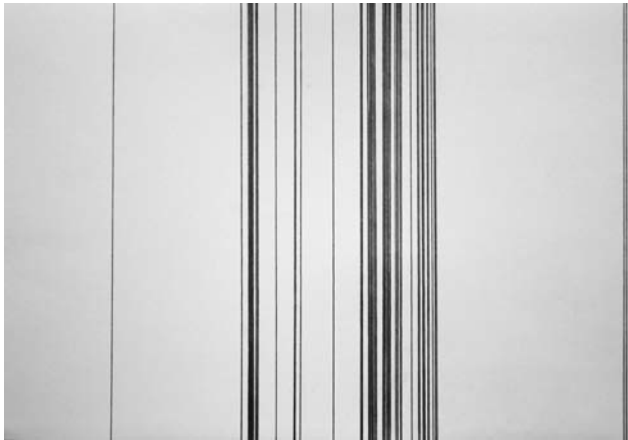
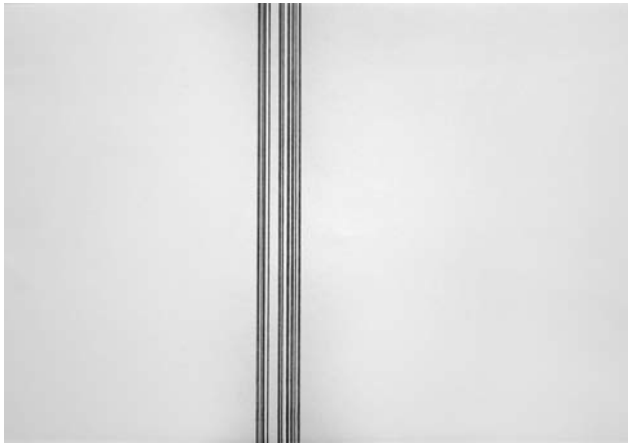
Я считаю, что анализ нематериального производства и описание его организации могут вывести за пределы предпосылок бизнес-теорий – будь то неоклассическая школа мысли или школа системной теории. Благодаря такому анализу, мы сможем на территориальном уровне

определить пространство радикальной автономии продуктивных взаимодействий нематериального труда. И тогда мы сумеем, вопреки прежним школам мысли, решительно обосновать конститутивную оптику «антропосоциологии».

Как только данная точка зрения возобладает внутри общественного производства, мы обнаружим прерывание последовательности моделей производства. Я имею в виду, что, вопреки позиции многих теоретиков постфордизма, я не верю, что обсуждаемый новый тип рабочей силы является всего лишь инструментом новой исторической фазы капитализма и его процессов накопления и воспроизводства. Эта рабочая сила возникла в результате «тихой революции», разворачивающейся внутри антропологических реальностей работы, внутри реконфигурации ее смыслов. Наемный труд и прямое подчинение (организации) более не являются принципиальной формой контрактных взаимоотношений между капиталистом и работником. Доминантной формой теперь стали различные типы автономной работы «на себя»; возник тип «интеллектуального трудящегося», который сам оказывается предпринимателем, играющим на постоянно меняющемся рынке и внутри сетей, преобразующихся во времени и пространстве.

Цикл нематериального производства

Выше я анализировал и конструировал концепт нематериального труда с точки зрения, которую можно определить как «микроэкономическая». Если рассмотреть нематериальный труд как часть цикла производства, стратегическим этапом которого он и является, мы увидим и набор неучтенных выше ха-



Арсений Жилев
«Вертикальные линии»,
карандаш, бумага А3
(29,7×42см),
2007

характеристик тейлористского типа производства.

В частности, мне хотелось бы раскрыть тенденцию к отождествлению процесса валоризации с процессом произ-

водства социальной коммуникации, а также непосредственное возникновение общественного и территориального измерений данных двух стадий (валоризации и коммуникации). Концепт нематериального труда предполагает рост производственного сотрудничества, которое включает в себя также производство и воспроизводство коммуникации, а следовательно, и ее важнейшего элемента: субъективности.

Если фордизм интегрировал потребление в цикл воспроизводства капитала, то постфордизм включает в него коммуникацию. Из чисто экономической *перспективы* цикл воспроизводства нематериального труда смещает отношения производства-потребления, определяй мы их как согласно «кейнсианскому кругу эффективности», так и согласно приводимым Марксом во втором томе «Капитала» схемам воспроизводства. Сегодня стоит обсуждать не обвал «спроса и предложения», но переопределение отношений производства-потребления. Как мы могли видеть, покупатель вписан в производство товара уже в концепции последнего. Покупатель более не ограничен только лишь потреблением товаров (которые уничтожаются актом потребления). Напротив, чтобы соответствовать необходимым условиям и новым товарам, потребление должно быть продуктивным. Таким образом, важнейший современный вид потребления – это потребление информации. Потребление теперь уже стало не только «реализацией» товара, но самым настоящим общественным процессом, который в данный момент определяется через термин *коммуникация*.

Широкомасштабное производство товаров и услуг

Для выявления новых характеристик производственного цикла нематериального труда нам требуется сопоставить его с крупным производством товаров и услуг. Поскольку цикл нематериального производства мгновенно раскрывает нам секрет посттейлористского производства (повторим, речь о производственной роли социальной коммуникации и конституирующих ее общественных отношениях), было бы интересно изучить, как эти новые общественные отношения стимулируют промышленность и сферу услуг и как они заставляют нас переформулировать и перестроить классические формы «производства».

Тяжелая промышленность

Постиндустриальные предприятия и экономика в целом основаны на манипуляции информацией. Отказавшись от свойственного бизнесу XIX века надзора за внутренним течением производственного процесса и контроля за рынками сырьевых материалов (включая и рабочую силу), предприниматели сконцентрировались на областях за пределами производственного процесса: продажах и отношениях с покупателями. Такой бизнес всегда уделяет больше внимания скорее коммерциализации и финансированию, нежели производству; машину запускают на конвейер, лишь только после поступления заказа от розничной сети. Данная стратегия базируется на производстве и потреблении информации. Она запускает важные коммуникативные и маркетинговые стратегии с целью сбора информации (признание рыночных тенденций) и ее распространения (конструирование рынка). Во времена

фордистской и тейлористской систем производства Форд положил начало массовому потреблению стандартизированных товаров и мог заявлять, что покупателю дано выбирать между черным «фордом Т5» и «другим черным фордом Т5». Сегодня же стандартизированный товар более не приносит прибыли и сама автомобильная промышленность, некогда производившая знаменательные серии машин по «низкой цене», стремится всеми силами играть по правилам неоиндустрии сингуляризации – и качества¹. Выживание требует от большинства компаний пребывать в непрерывном поиске коммерческих открытий, приводящих к изобретению более роскошных или более разнообразных товарных линий. Инновация сегодня подчиняется уже не только лишь рационализации труда, но также и коммерческим императивам. Создается впечатление, что постиндустриальный товар возник как результат творческого процесса, в который вовлечены и производитель, и потребитель.

Сфера услуг

Отличительные особенности описанного мной процесса еще более ярко выявляются на примере сектора «услуг» (крупные банковские операции, страхование и тому подобное). Сегодня важным моментом является не рост этого сектора, но развитие так называемых «отношений услуг». Преодоление тейлористского подхода к организации услуг характеризуется интеграцией отношений производства и потребления: покупатель теперь активно вторгается в процесс создания товаров. «Услуга» как товар становится общественным конструктом, общественным процессом «планирования» и инновации. В индустрии «услуг» задачи «ведения докумен-

тации» (чем традиционно занимается этот сектор) уже не столь важны, сколько «операции с клиентами». Отделы кадров повернулись лицом к внешней бизнесу публичке. Современная социологическая аналитика свидетельствует: чем менее материален товар, с которым работает сектор услуг, тем меньше последний руководствуется моделью промышленной организации отношений производства и потребления. Трансформация этих отношений оказывает прямое влияние на организацию тейлористского труда в сфере производства услуг, поскольку ставит под вопрос одновременно и содержание труда, и разделение труда (а вместе с тем теряют односторонний характер и отношения между планированием и исполнением). Если товар определяется через вторжение покупателя и таким образом переживает постоянную эволюцию, становится все более сложно определить нормы производства услуг и ввести некую «объективную» меру продуктивности.

Нематериальный труд

Все названные характеристики постиндустриальных экономик (присутствующие как в тяжелой промышленности, так и в сфере услуг) особенно ярко проявляются в действительно «нематериальном» производстве. Аудиовизуальные продукты, реклама, мода, компьютерные программы, управление территориями и так далее определяются свойственными им отношениями между производством и его рынком или потребителями. И здесь мы отходим от тейлористской модели далее, чем когда-либо. Нематериальный труд постоянно порождает и преобразует формы и условия коммуникации, которые в свою очередь играют роль интерфейса, регулирующего отношения произ-

водства и потребления. Как я уже отмечал, основным продуктом нематериального труда являются в первую очередь общественные отношения – то есть производятся не только товары как таковые, но и отношения капитала.

Если производство сегодня есть непосредственно производство общественных отношений, то «сырьем» нематериального труда является субъективность и «идеологическая» среда, в которой эта субъективность существует и воспроизводится. Производство субъективности перестает служить лишь инструментом социального контроля (над воспроизводством торговых отношений) и становится напрямую производственным, поскольку целью нашего постиндустриального общества является конструирование потребителя/коммуникатора, причем в качестве «активного» субъекта. Работники нематериального труда (занимаемые в сферах рекламы, моды, маркетинга, телевидения, кибернетики и так далее) удовлетворяют спрос со стороны потребителей и одновременно сами создают этот спрос. Факт одновременного производства нематериальным трудом субъективности и экономической ценности показывает, как капиталистическое производство распространилось в наших жизнях и разрушило все оппозиции между экономикой, властью и знанием. Процесс социальной коммуникации (основным содержанием которой является производство субъективности) становится теперь непосредственно производственным процессом, поскольку он в определенном смысле «производит» производство. Процесс становления «социального» (а также и более социального – то есть языка, коммуникаций и тому подобного) «экономическим» еще недостаточно изу-

чен. И вот получается, что, с одной стороны, нам знаком анализ производства субъективности, определенной как конститутивный «процесс», характерный для «отношения к личности», учитывая формы производства, свойственные знанию и власти (как это описывалось в некоторых школах постструктуралистской мысли французской философии), однако анализ этот никогда не совпадает в достаточной мере с формами капиталистической валоризации. С другой стороны, в 1980-х некоторыми экономистами и социологами (а до них и в итальянской традиции постопераистов) был произведен глубокий анализ «общественной формы производства», который, однако, слабо интегрируется с производством субъективности как содержания валоризации. В настоящее время посттейлористский способ производства определяется именно через принуждение субъективности к работе как по стимуляции производственной кооперации, так и по производству «культурного» содержания товаров.

Эстетическая модель

Однако каким же образом формируется процесс производства социальной коммуникации? Как внутри этого процесса происходит производство субъективности? Как производство субъективности становится производством потребителя/коммуникатора и его способностей к потреблению и коммуникации? Какую роль играет в этом процессе нематериальный труд? Я уже излагал свою гипотезу: *процесс производства коммуникации переходит непосредственно в процесс валоризации*. Если в прошлом фундаментальной ос-

новой коммуникации служили средства языка и институции идеологического и культурно/художественного производства, то сегодня, вследствие перемещения коммуникации внутрь промышленного производства, она репродуцируется средствами специфических технологических схем (знания, мысли, образа, звука и технологий воспроизводства языка), а также средствами форм организации и «управления», которые и являются носителями новых форм производства.

Для понимания процесса формирования общественной коммуникации и ее категоризации в «экономическом» пространстве имеет смысл использовать не «материальную» модель производства, но модель «эстетическую», включающую автора, воспроизводство и восприятие. Такая модель позволяет увидеть аспекты, скрываемые традиционными экономическими категориями; и я продемонстрирую, как эти аспекты конституируют «характерные особенности» посттейлористских способов производства². «Эстетическая/идеологическая» производственная модель будет преобразована в социологическую модель небольшого масштаба, со всеми присущими подобной социологической трансформации ограничениями и сложностями. Модель автора, воспроизводства и восприятия требует двойного преобразования: прежде всего, три этапа этого созидательного процесса должны непосредственно характеризоваться соответствующей общественной формой; а во-вторых, эти три стадии необходимо понимать как артикуляции фактического цикла производства³.

Термин «автор» необходимо лишить измерения индиви-

дуальности и трансформировать в индустриально организованный производственный процесс (состоящий из труда, инвестиций, заказов и так далее), «воспроизводство» становится массовой репродукцией, организованной согласно императивам доходности, тогда как аудитория («восприятие») превращается в потребителя/коммуникатора. В описанном процессе социализации и категоризации внутри экономики интеллектуального действия «идеологический» продукт обычно принимает формы товара. Я должен, однако, подчеркнуть, что категоризация этого процесса согласно капиталистической логике и преобразование его продуктов в товары не отменяют особенностей эстетического производства, а именно творческих взаимоотношений между автором и аудиторией.

Характерные особенности цикла нематериального труда

Позвольте мне вкратце описать *характерные различия* «стадий», образующих производственный цикл нематериального труда (самого нематериального труда, его «идеологических/товарных продуктов» и «аудиторию/потребителей»), в соотношении с классическими формами воспроизводства «капитала».

Относительно «нематериального труда» в качестве «автора» необходимо подчеркнуть *радикальную автономию его продуктивных взаимодействий*. Как мы уже убедились, нематериальный труд заставляет нас пересмотреть классические определения *работы* и *рабочей силы*, поскольку нематериальный труд является результатом синтеза различных типов ноу-хау: ин-

теллеktуальных, физических и предпринимательских навыков. Нематериальный труд конституирует себя в непосредственно коллективных формах, существующих в виде сетей и потоков. Подчинение этой формы сотрудничества и «потребильной стоимости» этих навыков капиталистической логике не препятствует автономии конституирования и смысла нематериального труда. Наоборот, это подчинение вскрывает антагонизмы и противоречия, которые требуют, вновь согласно марксистской формуле, как минимум «новой формы описания».

«Идеологический продукт» становится товаром во всех отношениях. Термин *идеологический* не характеризует продукт как «отражение» реальности, как истинное или ложное сознание реальности. Ровно наоборот: идеологический продукт производит новые стратификации реальности – пересечения, на которых сталкиваются человеческие силы, знание и действие. Новые режимы взгляда и знания требуют новых технологий, а новым технологиям необходимы новые формы знания и взгляда. Эти идеологические продукты расположены целиком внутри процессов формирования общественной коммуникации; они одновременно являются результатами и предпосылками этих процессов. Ансамбль идеологических продуктов конституирует идеологическую среду человека. Идеологические продукты становятся товарами, не теряя при этом своих особенностей; иными словами, *они всегда адресованы кому-то*, они являются «идеальными означающими» и поднимают, таким образом, проблему «смысла».

Моделью потребителя (аудитории/клиентуры) является общественность в широком смысле. Публика (имеется в виду пользователь: читатель, слушатель музыки, телезритель), к которой обращается автор, выполняет двойную производственную функцию. Являясь реципиентом идеологической продукции, публика есть прежде всего конститутивный элемент процесса производства. Второй важный момент: производственная роль публики – рецепция, которая обеспечивает продуктам «место в жизни» (другими словами, интегрирует их в общественные коммуникации) и позволяет жить и развиваться. Таким образом, *из этой оптики рецепция предстает творческим действием* и интегральной частью продукта. Преобразование продукта в товар не отменяет этот двойной процесс «креативности»; скорее принимает его как должное, пытаясь управлять им и подчинять собственным ценностям.

Получается, что превращение продукта в товар не может стереть *характер события*, открытый процесс творчества, возникающий между нематериальным трудом и публикой, который организуется в коммуникации. Если инновация в нематериальном производстве возникает через такой открытый креативный процесс, предприниматель ради интенсификации потребления и его постоянного обновления будет вынужден следовать «ценностям», производимым публикой/потребителями. Эти ценности предполагают определенные режимы бытия, режимы экзистирования и поддерживающие их формы. Данные соображения подталкивают к двум принципиальным следствиям. Во-первых, ценности

«работают». Трансформация идеологического продукта в товар искажает или преломляет общественное воображаемое, производимое в формах жизни, но в то же время товарное производство вынуждено признавать себя бессильным в отношении собственного производства. Во-вторых, формы жизни (в модусах коллективности и сотрудничества) сегодня становятся источником инновации.

Анализ различных «этапов» цикла нематериального труда позволяет мне выдвинуть гипотезу, что «продуктивным» является весь комплекс общественных отношений в целом (здесь представленный взаимоотношениями автора-работы-аудитории) в соответствии с модальностями, которые мгновенно вводят «смысл» в игру. Специфичность данного типа производства не только особым образом сказывается на «форме» процесса производства, устанавливая новые отношения между производством и потреблением, но также ставит проблему легитимности апроприации этого процесса капиталистом. Это сотрудничество ни в коем случае не может предопределяться экономикой, поскольку имеет дело непосредственно с жизнью общества. «Экономика» может лишь апроприировать формы и продукты такого сотрудничества, нормализуя и стандартизируя их. Элементы творчества и инновации неразрывно соединены с ценностями, производимыми исключительно формами жизни. Креативность и продуктивность индустриальных сообществ базируются, с одной стороны, на диалектике между формами жизни и производимыми ими ценностями, а с другой – на

деятельности конституирующих их субъектов. Легитимация, обеспеченная предпринимателю (по Шумпетеру) его инновативным потенциалом, ныне утратила основания. Капиталист-предприниматель не производит формы и содержания нематериального труда и даже не производит инновации. Последняя возможность управления и регулирования нематериальной трудовой деятельности, введения определенных инструментов контроля и создания публики/ потребителей сохраняется для экономики благодаря контролю коммуникации и информационных технологий и процессов их организации.

Творчество и нематериальный труд

Эти краткие выкладки позволяют нам поставить под вопрос характерную для нематериального труда модель создания и распространения, преодолев понимание творчества как «индивидуального» выражения, как вотчины «высших» классов. Работы Зиммеля и Бахтина, написанные на заре становления «продуктивности» нематериального труда, предлагают два совершенно различных способа понимания взаимоотношений между нематериальным трудом и обществом. Зиммель остается полностью верен разделению на физический и интеллектуальный труд, предлагая нам теорию креативности интеллектуального труда. Бахтин, с другой стороны, не принимает капиталистическое разделение труда как данность, развивая теорию общественного творчества. В сущности, Зиммель объясняет функцию «моды» через феномен имитации или распозна-

вания, регулируемый и контролируемый классовыми отношениями. Получается, что мода создается на высшем уровне средних классов, а нижестоящие классы пытаются имитировать ее. Мода здесь играет роль барьера, который постоянно возникает именно вследствие непрерывного нарушения. Для нашей проблематики здесь интересно, что, согласно концепции Зиммеля, нематериальный труд креативности ограничен определенной социальной группой и распространяется исключительно через имитацию. На более глубоком уровне данная модель принимает разделение труда на основе оппозиции между физическим и интеллектуальным трудом, в конце которой находятся регуляция и «мистификация» общественного процесса творчества и инновации. Модель эта могла до некоторой степени соответствовать динамике рынка нематериального труда в момент возникновения массового потребления (эффекты которого Зиммель исключительно прозорливо предсказывал), однако ее невозможно использовать для анализа отношений между нематериальным трудом и потребителем/публикой постиндустриального общества. Бахтин, напротив, определяет нематериальный труд как отмену разделения между «физическим и интеллектуальным трудом» и показывает общественный характер творческого процесса. В сущности, анализ «эстетического производства», проведенный Бахтиным и другими ленинградскими учеными, фокусируется именно на общественном моменте.

Подобная линия анализа представляется наиболее пло-

дотворной для разработки теории общественного цикла нематериального производства.

Перевод с английского Сергея ОГУРЦОВА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Yves Clot. «Renouveau de l'industrialisme et activité philosophique» // *Futur antérieur*, no. 10 (1992).

² Как творческие, так и общественные элементы такого производства вдохновили меня использовать смелую концепцию «эстетической модели». Интересно, что к этой новой концепции труда можно прийти как через художественную деятельность (следуя ситуационистам), так и через традиционное фабричное производство (следуя теориям операистов), поскольку то и другое отталкивается от марксистского концепта «живого труда».

³ Вальтер Беньямин рассматривал, как с конца девятнадцатого века художественное производство и воспроизводство, а в то же время и его восприятие, приняло коллективные формы. Я не имею здесь возможности останавливаться на его работах, лишь замечу, что они безусловно фундаментальны для построения любой генеалогии нематериального труда и форм его воспроизводства.

Маурицио Лаззарато
Философ, теоретик медиа, политический активист. Автор многочисленных исследований в области биовласти и современных медиа. Разрабатывал проблематику т.н. «когнитивного капитализма», «нематериального труда» и др. темы. Неоднократно обращался к материалу современного искусства и кинематографа. Совместно с медиа-группой Groupe Klobotic Research. Создал художественный проект для Венецианской биеннале. Живет в Париже.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ

ПИТЕР ОСБОРН

Станислав Шурипа
Из серии «Стрелки»,
бумага,
2004–2006



Зейгам Азизов: Вы склонны описывать искусство как дискурсивное пространство. Прочитую: «...выставка и дискурсивная саморефлексия становятся все более взаимосвязанными»¹. Можем ли мы охарактеризовать подобного рода ситуацию как интеллектуальный поворот в современном искусстве?

Питер Осборн: Да, я считаю это интеллектуальным поворотом, но я также вижу за этим и поворот институциональный. По сути своей поворот этот стал возможен благодаря встрече нового постконцептуального понимания произведения искусства, каким оно сформировалось к концу 1960-х – началу 1970-х, с преобразованиями институционального характера. Так на наших глазах изменилась культурная экономика художественного мира: она, в

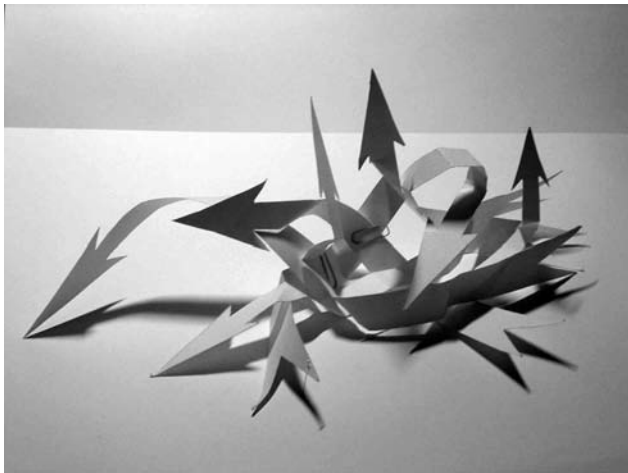
частности, транснационализировалась, т.е. произведение циркулирует сегодня в транснациональном пространстве. Возможным же это стало вследствие постконцептуальной реформы произведения искусства, которая освободила его от конкретного объектного бытования. Искусство отныне хоть и не может полностью отказаться от материального носителя, но определяется уже преимущественно дискурсивно. При этом если художественные условия для такого интеллектуального поворота возникли в конце 1960-х – начале 1970-х, то условия институциональные сложились лишь после 1989-го. Этот год изменил весь мир. До этого момента в силу институциональной незрелости художественного мира постконцептуальный потенциал современного искусства не мог получить полноценную реализацию.

З. Азизов: А что, собственно, произошло в 1989 году?

П. Осборн: В этом году прекратило существование то, что может быть названо историческим коммунизмом, что в свою очередь вызвало фундаментальные преобразования в геополитическом пространстве. Изжила себя теория «трех миров» – т.е. стран первого, второго и третьего мира. Отныне мы имеем дело с внутренне дифференцированной современностью глобального капитализма, где капитал управляет всеми формами общественных и политических взаимосвязей. При этом художественный рынок – или художественный мир – находится в культурном авангарде, формируя эти транснациональные связи. Таким образом, ситуация стала абсолютно посткоммунистической!

З. Азизов: Вот еще одно ваше высказывание: «...Переосмысленная Делезом философия времени Бергсона встречается ныне с постмарксистской философией революции Негри»². Революция, однако, понятие безмерное! Считаете ли вы, что в частности под революцией сегодня можно понимать и поиск новых форм производства смысла?

П. Осборн: Я действительно писал о перекодировании Негри и Хардтом политических идей Делеза и Гваттари. Революция связывается ими с антиинституционализмом современных посткапиталистических движений. Однако «революцию» здесь надо заключать в ка-



Станислав Шурипа
Из серии «Стрелки»,
бумага,
2004–2006

вычки, поскольку понятие это стало риторическим указанием на преемственность левого движения 1960-х, однако связь эта еще не осмыслена и не актуализирована. Пока что это лишь признак стремления продолжать некий исторический опыт, причем не имея для этого адекватных форм.

З. Азизов: В настоящее время в описании художественного производства, кстати, не без подачи Негри и Хардта, постоянно используется концепция нематериального труда...

П. Осборн: Признаться, мне трудно безоговорочно принять

концепцию нематериального труда, равно как и отождествление концептуального искусства с дематериализацией производства. Примечательна параллельность этих концептуальных ошибок. На мой взгляд, они исходят из неверного понимания нематериальности. Названные процессы можно представить дематериализацией или нематериальностью лишь с точки зрения физикалистской концепции материальности XIX века. Я же предпочитаю мыслить эти процессы как новые формы материализации. По сути своей данные процессы коммуникативны и обусловлены определенными материальностями, определенными технологиями и определенными общественными отношениями. Поэтому формулировка «нематериальный труд» уводит от сути коммуникативных практик и концептуальной работы. Тем не менее это позволяет обозначить связь между концептуальным искусством 1960-х и последующим развитием информационных технологий. Именно эта связь, на мой взгляд, и делает возможным сближение постконцептуального статуса произведения и новых интернациональных институций; для первого и второго средством служат коммуникативные технологии.

З. Азизов: Тем не менее Маурисио Лаззарато показывает, что за этими новыми технологическими средствами скрываются подчас процессы, которые он обозначает как «неоархаика».

П. Осборн: Здесь как раз и вскрывается проблематичность концепции нематериального труда. Хардт и Негри с ее помощью описывают т.н. «аффективный труд», под которым они понимают производственную

практику, основанную на прямых человеческих отношениях. Однако применять к этому аффективному труду понятие «нематериальный» совершенно неверно. Это во-первых. Что касается Лаззарато, то мне трудно согласиться с применением им понятия «неоархаики» к теории современности. То, что он называет «неоархаикой», я считаю безоговорочно принадлежащим современности, и поэтому неверно описывать это как архаическое, даже и с префиксом «нео». Например, я никоим образом не могу считать «неоархаизмами» любые виды религиозного фундаментализма, и в частности исламский фундаментализм. Это вводит нас в заблуждение и сближает с консервативным дискурсом, который не понимает, что сущностная динамика фундаментализма – политическая, а не культурная, не понимает его имманентной причастности существующей системе. Фундаментализм в той же степени современен, в какой противопоставлен современности.

Эти противоречия усугубляются по мере того, как Лаззарато, Хардт и Негри пытаются отойти от политической экономики Маркса, отказаться от Марксовой теории стоимости. Так, термин «нематериальное» подчеркивает, по мнению этих авторов, что стоимость более не зависит от затраченного на труд времени. Однако подобное различие классического промышленного и современного постиндустриального труда слишком недиалектично. Они, разумеется, и не стремятся к диалектике, но продуктивности я в этом не вижу никакой!

З. Азизов: И все-таки понятие времени остается одним из ключевых для понимания данной проблемы. При этом концепт времени интересен еще и

тем, что ставит под вопрос слепое доверие четким определениям. В вашей работе о концептуальном искусстве мы читаем: «Стремление к определению приводит подчас к плохой философии, но зато может породить хорошее искусство»³. Так можно ли использовать определения в качестве стратегического инструмента на данном весьма сложном и противоречивом этапе глобализации?

П. Осборн: Процитированная вами фраза относится к моей оценке творчества Джозефа Кошута. В самом деле, его искусство искупает его посредственную философию. Говоря, что «определения могут породить хорошее искусство», я ссылаясь на апроприацию концептуальным искусством определений в качестве культурной формы, которая, с одной стороны, псевдоинтеллектуальна, а с другой стороны, на мой взгляд, именно что нефилософична. Ведь все, что заранее закрепляет смысл, является по сути своей нефилософией. В концептуальном же искусстве определения предстают как культурная форма, т.е. предзаданность значений становится предметом художественного воссоздания, поэтому смыслы перемещаются здесь из одного культурного пространства в другое и таким образом дестабилизируются. Фиксированность значения используется здесь для осмысления теории значения. Этот момент представляется мне весьма продуктивным, при том что я не согласен с тем, как видел его сам Кошут – через аналитическую философию, причем по большому счету им и непонятую. Однако из перспективы понимания искусства это совершенно не важно, на мой взгляд.

З. Азизов: Получается, что вы объявляете искусство про-

странством, прощающим художнику непонимание? Вспоминая Адорно: лучшая идентификация – ошибочная идентификация?

П. Осборн: Необходимо различать обращение к философии в художественном критическом дискурсе (включая и художественный критический дискурс художников) и обращение к философии как художественному материалу в практике художников. Второй вариант может предполагать, что художник выступает в амплуа носителя критического сознания, которое, однако, понимается им как факт художественного пространства. Проблема Кошута заключается в том, что он хотел при помощи критического дискурса установить гегемонию в пространстве художественной практики. Требуется учитывать обозначенное различие, если мы хотим сохранить возможность использовать его в художественной деятельности.

З. Азизов: В настоящее время художественный мир пытается переработать идеи 1960–1970-х. Например, Николы Буррио рассуждает о «постпроизводстве» («post-production»), позаимствовав этот термин, насколько мне известно, из теории кино⁴. Многие оспаривают его соображения, но я нахожу термин «постпроизводство» вполне интересным. Думаю, сегодня мы можем констатировать, что искусство наконец-то посвятило себя тому, о чем давно мечтало: оно задумывает объекты, а не производит их. Оно открыло в себе способность к философскому созерцанию вещей...

П. Осборн: Концепция постпроизводства представляется мне значительно более продук-

тивной, нежели идеи Буррио об «эстетике взаимодействия». Разумеется, термин «постпроизводство» заимствован из киноиндустрии, где он обозначает работы, производимые над материалом на последних этапах общего процесса кинопроизводства. Здесь он имеет весьма определенное значение: речь идет не об отсутствии производства – будто бы мы находимся на каком-то этапе «после» него; напротив, имеется в виду новый тип производства, средствами которого становятся произведенные прежде объекты. Лично я не вижу структурной разницы между подобным типом производства и производством любого неорганического искусства. Логика постпроизводства является версией логики конструкции. В манифестах начала XX века конструкция представляла переход от органического произведения к неорганическому; или, по версии Адорно, производственный принцип сменился с композиции на конструкцию. Конструкция моделировалась как коллаж или монтаж, и вместо имманентного производства элементов этот новый процесс создавал конструктивные отношения между уже существующими элементами. С развитием технологических и общественных процессов имманентная логика конструкции прилагается уже к более широкому спектру художественных материалов. По мысли Буррио, концепция постпроизводства подразумевает распределение этапов определенных отношений в качестве элементов конструкции, хотя это всего лишь экспансия и социализация художественного материала. Я не думаю, что структура производства изменилась.

З. Азизов: Однако в основе всех современных дискурсов, осо-



Станислав Шурипа
Из серии «Стрелки»,
бумага,
2004–2006

бенно тех, что касаются производства, продолжают находиться идеи Маркса. Более того, популярность марксистских идей в последнее время лишь возрастает. Это справедливо и в отношении московской художественной сцены. Чем, собственно, релевантны до сих пор идеи Маркса о производстве?

П. Осборн: В марксистском подходе к этой проблеме понятие «общественное производство» носит промежуточный характер, я бы выделил здесь два основных аспекта. Это, во-первых, практика – прaxis (размышления о нем мы находим в «Тезисах о Фейербахе») и, во-вторых, товарное производство, которое раскрывается в «Капитале». В

моем понимании художественная практика есть особый случай Марксовой теории практики. Так, одной из особенностей практики современного искусства, среди прочего, есть ее противоречивые отношения с коммодификацией, т.е. с товарной ипостасью искусства. Само это сведение искусства к товару происходит здесь не на уровне производства, а главным образом в ходе его распространения и обмена. Вследствие этого понятие общественного производства не вполне уместно в анализе художественного производства, его можно использовать здесь лишь «формально». Спецификой художественного производства является то, что оно являет собой пример мелко-товарного производства, возникающего на поздней стадии развития капитализма. Когда искусство в полной мере становится фактом товарного производства, оно оказывается всего-навсего одной из составных частей культурной индустрии. Поэтому я стремлюсь сохранить различие между широко понимаемой автономией искусства и культурной индустрией, так как логика художественного производства все-таки отличается от логики товарного производства, что, разумеется, не означает непричастности произведения к товарным отношениям обмена и распространения. Следовательно, Маркс необходим для понимания искусства в аспектах практики и товарного обмена и менее релевантен в смысле общественного производства.

Значимость же Маркса для бывших коммунистических стран связана, я полагаю, с тем, что там его начинают читать как теоретика капитализма,

что ранее было в основном свойственно и для стран Запада. Из моего собственного опыта знакомства с Восточной Европой я знаю, что в начале 1990-х говорить там о Марксе было просто невозможно, поскольку тогда его по-прежнему воспринимали исключительно в качестве теоретика коммунизма. И не знали, что Маркс был прежде всего аналитиком капитализма. Сейчас это начинают понимать, но для серьезной адаптации его идей требуется время. Но культурное пространство для такой адаптации уже видимо возникло.

З. Азизов: Однако коммодификация искусства в постсоциалистических обществах имеет отношение не только к приходу сюда капиталистических отношений, но и к появлению здесь перспективы обслуживания новых идеологий, например идеологии националистической. Так, во многих странах бывшего СССР – в Азербайджане, Узбекистане, а также в Москве, – государственные ведомства инициируют биеннале современного искусства, призванные продемонстрировать доходы нефтягазовой промышленности и конкурировать с западными институтами. Эти инициативы также способствуют актуализации марксистских идей. Биеннале заставляют нас полностью осмыслить художественное производство: ведь они являют нам факт полной исчерпанности искусства как такового, сводя художественное производство к задачам поддержки той или иной идеологии.

П. Осборн: И все же пространства эти структурно противоречивы. Будучи частью художественного рынка,

они в значительной мере экономически управляемы. Это не подлежит сомнению. Эти площадки задают цены, выполняют идеологические функции, обслуживая национальные, региональные и прочие идеологии. С другой же стороны, в этих пространствах у искусства появляется возможность функционировать вопреки экономическим и идеологическим требованиям. Если эти пространства перестанут быть художественными пространствами, дающими искусству возможность критического высказывания, они низводятся к режиму пропагандистских ярмарок художественных товаров, идеологических витрин и тому подобного. Однако идеологические и экономические функции целиком и полностью зависят от сохранения этих пространств как художественно-критических. В этом их противоречивость. Здесь обнаруживается экстратерриториализация современного мира. Критическая роль искусства остается условием названных нами территориализаций: национальной, идеологической, политической и экономической.

З. Азизов: Используете ли вы здесь термин «детерриториализация» в делезианском смысле?

П. Осборн: Именно так. Территориализация – продуктивный концепт. Согласно Делезу и Гваттари, существует цикл: территориализация, ретерриториализация и детерриториализация, и мне это соображение представляется весьма полезным. Понимаю я это главным образом как пространственную версию темпоральной логики Сартра из «Крити-

ки диалектического разума»⁵. Отправной точкой служит Сартрова логика тотализации, детотализации и ретотализации. Делез и Гваттари переместили временной цикл Сартра в пространство. С тем различием, что Сартр делает акцент на тотализации: детотализация и ретотализация являются лишь моментами в процессе тотализации. Напротив, Делез и Гваттари ставят целиком на детерриториализацию, а ретерриториализация является полностью негативной. Сам я мыслю детерриториализацию как вид машинерии движения, однако детерриториализация как состояние недостижима. Это весьма продуктивный концепт Делеза и Гваттари, на мой взгляд.

З. Азизов: Что вы можете сказать о централизации культурного пространства, или о том, что иногда называют художественными центрами? Лондон стал одним из модных городов мира в интеллектуальном и культурном смысле.

П. Осборн: Причиной тому – концентрация и плотность отношений. Я соглашаюсь с концептом «глобальных городов» Сасскии Сассен⁶ – идеей геополитической реорганизации мира по линиям культурных и экономических процессов, которые материализуются в пространстве городов-метрополий, являющихся узловыми пунктами, непосредственно соотнесенными друг с другом, подчас независимо от национально-политических соображений. Система биеннале представляет собой вполне формальную версию такого рода сетевых связей. Это и происходило в Лондоне. Я писал об этих процессах для Сиднейской биеннале⁷. Худож-

ников там «сортируют» по двум признакам: месту рождения и месту проживания. В Сиднейской биеннале участвовали более 100 художников из более чем 60 стран, большинство из которых ныне проживают в крупных городах – преимущественно Амстердаме, Берлине и Нью-Йорке. Все более растет необходимость для художника переселяться в метрополию, поскольку это позволяет функционировать в качестве современного художника; если лет сто назад художники жили в изгнании или эмиграции, то теперь они остаются в одном месте в течение довольно продолжительного времени – десять или двадцать лет, – немало путешествуя и при этом сохраняя тесные культурные и социальные контакты с теми местами, где более не живут. Очевидно, что это удастся им благодаря информационным технологиям и падающей стоимости перемещений. Отсюда следует, что в наше время пространственность значительно преобразуется. Существуют узловые центры, и центры эти сами по себе являются концентрацией социально-пространственных отношений, которые могут оставаться абсолютно внешними им. В этом смысле данные города представляют собой странным образом денационализированные пространства, и именно из этих отношений художники создают сегодня искусство. Социально-пространственные отношения – один из основных художественных материалов, который идет на производство искусства, что соотносится с идеей постпроизводства, конечно же.

З. Азизов: Сегодня в художественных кругах ставится



Дмитрий Гутов
Вид инсталляции на
Венецианской биеннале
2007

вопрос: возможно ли сейчас сохранение в искусстве критического начала? Существует ли потенциал сопротивления? Я совершенно уверен, что оно вполне возможно, в частности вспоминая делезианскую концепцию: искусство или, вернее, философия работает с исключенным, с пропавшим, так сказать. Мне кажется, что реактуализация забытого может послужить сопротивлению современной одержимости сиюминутностью. В то же время некоторые авторы, например Жижек, оспаривают эти идеи, указывая, что фашизм также исключен, вытеснен... Что вы думаете об этом парадоксе?

П. Осборн: Идея эстетического остатка, безусловно, важна. Во многом в этой точке сходятся Адорно и Делез. Проблема, однако, в языке сопротивления, поскольку язык этот допускает путаницу между семантическими и политическими пространствами. Так, имеет смысл говорить об эстетическом остатке работ, сопротивляющихся закреплению смысла: продолжение развития смысла, производство новых смыслов является основой семиотиче-

ской концепции эстетики. Однако же если сопротивление предъясняется непосредственно политически, например, если политическая функция искусства понимается как эстетический момент сопротивления, я с этим не соглашусь. Для меня политические концепции сопротивления соотносятся с искусством в той мере, в какой критическая или семантическая функция искусства обеспечивает возможность общественных движений, политически резистентных самих по себе. Другими словами, политически сопротивление должно располагаться внутри общественных движений, которые могут различными способами апроприировать и инструментализировать искусство. Сопротивление, внутренне присущее произведению искусства, политично лишь метафорически или фигурально. Это представляет собой одно из главных препятствий для производства резистентного левого движения, политических субкультур: вы не должны производить субкультуру, поскольку полагаете, что она уже заключена в произведении. Одна из главных проблем в производстве критического искусства состоит в эрозии политического «электората», из которого подобные произведения производились исторически. Стоит только вам помыслить сопротивление в самом произведении, как вы упускаете условие его возможности, а это иной вид сопротивления, он возникает откуда-то еще. Он не возникает из искусства.

З. Азизов: Сейчас многие обсуждают книгу британского теоретика культуры Дика Хебдижа «Субкультуры: смысл стиля»⁸. Книга эта переносит читателя в 1970-е и показыва-

ет, насколько метафорически использовалась тогда в художественных кругах идея сопротивления. Искусство апроприировало уличную культуру. Сегодня ясно видно, как апроприируются ушедшие стили. И хотя мне симпатична эклектика, часто это походит на жест. Подобно, как мог бы сказать Делез, неспетой песне. Наше время – это время, когда искусство стало неспетой песней...

П. Осборн: Работа Дика Хебдижа – результат коллективного проекта под названием «Сопротивление в ритуалах»⁹. Эти исследования, проведенные в Бирмингеме, по большей части сосредоточились на маскулинных субкультурах рабочего класса. Их практики считались или сугубо культурными, или в некотором роде антисоциальными. Идея состояла в экспликации политического значения этих практик и элементов сопротивления в них посредством антропологического понятия ритуала. Но теорией сопротивления это никогда не было, оставаясь теорией субкультур и их сопротивленческих действий. Не стоит принимать это за теорию сопротивления. Культуралистский поворот политического дискурса способствовал тому, что идею сопротивления через стиль принимают за идею политического сопротивления. Ситуация лишь усугубилась возросшей апроприацией уличной культуры международной индустрией моды, что сегодня гораздо более очевидно. Субкультурное пространство стилей теперь куда как меньше и скоротечнее, чем прежде. Трудно относиться к нему так, как это можно было в 1970-х. Тем не менее все эти стилистические субкультуры поздних 1970-х – начала 1980-х, воз-

ники в Англии из панка и постпанка, ретроспективно остаются критическим культурным ресурсом, подобно тому, как я нахожу критический потенциал концептуального искусства 1960-х относительно современной художественной сцены, которая суть упрощенная стилистическая апроприация концептуализма. Культура по-прежнему остается отправной точкой национального/популярного критического подхода.

З. Азизов: Вы являетесь автором книги «Философия в культурной теории»¹⁰. Как рассказывал мне Стюарт Холл, на заре возникновения «культурных исследований» (*Cultural Studies*) «исследователи культуры» на самом деле были мало знакомы с философией...

П. Осборн: Да, это так. Причина состоит в ограниченности британской философской культуры в 1960-х – 1970-х – она страдала замкнутостью на себе, лишённая каких-либо позитивных соотношений с другими дисциплинами. На мой взгляд, концептуальное развитие философии интегрально связано с работой с нефилософским материалом. Философствовать можно лишь по отношению к нефилософскому материалу, производя философские концепты из соотношений с этим материалом. С другой стороны, самодостаточная философия, как называл ее Маркс (именно ее он критиковал в «Немецкой идеологии»), совершенно не применима в качестве критического или культурного ресурса. Здесь следует сказать, что я принадлежу постгегельянской традиции, которая сама по себе не всегда близка к Гегелю, поскольку я рассматриваю Валь-

тера Беньямина одним из ключевых мыслителей данной традиции. Философствование на основе и в соотношении с культурным материалом позволяет нам воспринимать философию широко и сущностно продуктивно (или конструктивно).

З. Азизов: «Немецкая идеология» была важной книгой для многих российских художников и теоретиков. Среди них Сергей Эйзенштейн, Бахтин, а также Михаил Лифшиц, наследие которого изучает сегодня художник Дмитрий Готов.

П. Осборн: Я общался с Дмитрием Готовым на «Документе-12» и конечно же читал «Философию искусства Карла Маркса» Лифшица. Известно, что Лукач высоко ценил эту книгу. Мне показалась интересной работа на тему чтений Маркса, которую Готов представлял с Давидом Риффом на Венецианской биеннале в 2007 году. Она отсылает к обозначенному выше различию между использованием философии в качестве художественного материала и к переплетению философии с критическим дискурсом; здесь делается попытка создать продуктивные и интересные отношения между двумя этими способами использования философского материала. Выполнено это на основе философского материала Маркса и работает на интеллектуальном уровне, сохраняя живость Марксова дискурса, используя его как критический материал, но также и как материал художественный. В показанной на Биеннале работе, инсценирующей группу читающих, последняя как бы играла роль проводника между этими двумя мирами. С точки зрения интеллектуальной работы, сама по себе читающая

группа является устоявшейся культурной формой, однако с точки зрения искусства она производит впечатление сродни ритуалу, наподобие постадаистского или футуристского перформанса.

Лондон, 22 февраля 2008

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Peter Osborne. *Documenta 12. Magazine project* // *Radical Philosophy* № 141, March/April, 2007.

² Peter Osborne. *Marx and Philosophy of time* // *Radical Philosophy* № 146, November/December, 2008.

³ Peter Osborne. *Conceptual Art*. – London, Phaidon Press, 2002.

⁴ Nicolas Bourriaud. *Postproduction*. – NY, Lukas and Sternberg, 2002.

⁵ Jean Paul Sartre. *Critique of Dialectical Reason*. – Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press, 1976.

⁶ Saskia Sassen. *The Global City*. NY, London, Tokyo. – Princeton University Press, Princeton, 2001.

⁷ Peter Osborne. *The Power of Assembly: Art, World, Industry*, in «Zones of contact», catalogue of the 2006 Sydney Biennale, Sydney, 2006, p. 125–128.

⁸ Dick Hebdige. *Subculture: the meaning of style*. – London and NY, Routledge, 1989.

⁹ H. Stuart, T. Jefferson (ed.), *Birmingham Centre for Cultural Studies. Resistance through rituals*. – London, Routledge, 1976.

¹⁰ Peter Osborne. *Philosophy in Cultural theory*. – London – NY, Routledge, 2000.

Перевод с английского Сергея ОГУРЦОВА

Питер Осборн
Один из ведущих британских философов и теоретиков искусства. Автор многочисленных книг (в том числе «Концептуальное искусство»). Редактор английского трехтомного собрания сочинений Вальтера Беньямина. Профессор и директор «CRMEP» (Центр исследований современной европейской философии) Мидлсекского университета. Редактор журнала «Radical Philosophy». Живет в Лондоне.

1
1967
1968
1969

JAN 1970

July 1971
11/25 1972

Feb 73

OCTOBER
1974

Sept. 75

NOV 1977

1978

OCT. 79

ПОСТКРЕАТИВ

СТАНИСЛАВ ШУРИПА

Онтология выключателя

Дух времени плывет за грань добра и зла, – снилось миросистеме на заре эры электричества. Позднее из биополярных колебаний переменного тока произошли электроника, функционализм одномерного человека и сетевое мышление серфера. Встреча бинарной логики и электрических цепей в капитанской рубке кибернетики определила курс на интеграцию культуры и технологии. Сквозь высокое и низкое, сквозь правое и левое, от мегатонн к мегабайтам: по ту сторону удовольствия открывалась эпоха чистых интенсивностей. Вера в прогресс начала растворяться в сетях знания, контроля, коммуникаций; гиганты модернизма вымирали, так как их картины мира лопались в электронной атмосфере. Выжили почти незаметные практики, воспроизводившие себя через дискурс. С тех пор все современное искусство так или иначе концептуально, поскольку при когнитивном капитализме предметы – это идеи, техника – это жизнь ума, субстанция – электронные сети, форма – потоки цифр. Самый важный ресурс «нового XVII века» (Антонио Негри) – это возможности или знания.

«Существует множество невоплощенных вариантов каждого произведения», – утверждал Сол Левитт. Реабилитация возможностей открыла новые степени свободы: от присутствия к опыту, от абстрактной живописи к хепенингам. Когда из-под глыб

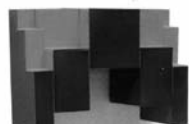
минимализма сверкнула мысль о том, что замысел – тоже работа, появилось концептуальное искусство. Уже в конце позапрошлого века в гонке прогресса наброски и эскизы получили статус законченных произведений; концептуализация поначалу напоминала второй этап модернизма, подобно маньеризму, занятому производством отклонений от высокой классики. Когда ровный свет чинквеченто растаял, барокко наполнило картины черной тенью Тридцатилетней войны, зиявшей сквозь мембраны образов. Абсолютное угасает в безмерном; разряды субъективного между ужасом и эйфорией вместо души производят числовые ряды. Концептуализм появился как авангард, то есть как новая позиция искусства в отношении к жизни, как свобода обратить в фарс служение мировой душе: молодой Зигмар Польке мог, мазнув по пустому холсту марсом, закончить работу под названием «Высшие силы приказали закрасить верхний правый угол черным».

Природа цифрового капитализма – это маркетинговая различия, а не иерархия тождеств, точность, а не устойчивость. Работу производят переходы между формальным и неявным знанием. Знание похоже на искусство тем, что на его ценность влияет контекст; потребление знаний эстетизирует жизнь. Так было – от простимулированной масскульта легкости 60-х до сегодняшней «креативности» или когнитивной предприимчиво-

сти масс. Искусство после философии как субъект после наслаждения, как техника после природы: западная метафизика противостояния уже не действовала, а философия языка стала основным элементом когнитивной атмосферы постфордизма. Рынок и язык в нематериальных производствах неразделимы, и концептуализация превращает произведение в предложение. Синтаксическая формула, предложение – это молекула речи, способная нести заряд смысла и образовывать молекулярные цепи. Инструментами создания пропозиций служат идеи, или концепты, – условия, правила и алгоритмы. Драматизация отношений концепта и пропозиции на сцене технологизированной жизни – такой была задача концептуального искусства, в те времена его называли «постминимализмом».

Напряжение между физической и лирикой, логосом и пафосом, музыку сфер когнитивного капитализма выражали даже незначительные вещи. Новому искусству уже не хватало «ментального образа», теперь работа включала и процесс ее понимания зрителем. Поэтому например, эпоксидка, резина, латекс и нейлон, из которых Ева Хессе ваяла свои системные притчи, происходят не из ребра «первичных структур», а из нового понимания искусства: это ассамбляжи из категорий мысли и сил природы, а не из предметов. Вот, «Hang Up» («Разрыв»): рама и проволока, твердое и мягкое, темное и свет-

Даниель Бюрен
«120 живописных работ» (фрагмент),
1967–1981



Мел Бохнер
Вверху слева
«Без названия»,
(«Фрагмент забора»),

внизу слева
«Без названия»,
(«Блок с шестью
разделенными
объемами»),

вверху справа
«1/2/3»,

внизу слева
«Без названия»,
(«Пятичастная
прогрессия»),
1966

лое, плоское и объемное, скрытое и обнаженное, прямое и кривое, случайное и правильное, замкнутое и открытое, конфликт и гармония, яркая и короткая жизнь.

Основа эстетики когнитивного действия – наблюдение идей, а они всегда двусторонни: бытие и существование, медиум и месседж, труд и капитал. Концепт в нематериальном искусстве – это качество, которое может стать форматом для следующего поколения предложений. Если для Дональда Джадда было достаточно знать, что искусство – это нечто названное искусством, то все последующее искусство развилось из уточняющих вопросов: кто и при каких условиях называет нечто искусством.

Медиум это медиум это медиум

Трон Пантократора. Квадрат, поворот, квадрат: время становится пространством вечного настоящего. Три стула и четвертый в уме: срез тройного потока вещей, образов и

слов, трех способов представления ментального объекта. Вспышки пустоты между реальным, символическим и воображаемым – знак действия произведения. По мысли Джозефа Кошута, эта перфорация определяет синтаксис образцового произведения. Видимое не имеет особого значения, стул – это аллегория «чего бы то ни было»; предметом искусства делается технология производства ментальных предметов, или смыслов. Междисциплинарность в науке 60-х соответствовала мультимедийности в искусстве, обратившись к своим собственным условиям, искусство исследовало понимание понимания и ощущение ощущения. Тавтология была вестью освобождения искусства из царства фордизма. Неопалимая купина языка и чрезвычайное положение дискурса; различие, отрицающее различие в различаемом. «Искусство – это искусство как искусство», – заявлял Эд Рейнхардт. «Идея как идея», – поправил концептуализм и продолжил: «Искусство – это правило определения искусства».

Монумент сингулярности, тавтология – это слепое пятно разума, граница, за которой – разделяющая медиаканалы толща мира. Медиум как таковой непереволим. Если финансовый капитал превращает колониализм в глобализацию, то в цифровых медиа и нематериальных производствах работает не трансляция, а транспозиция смыслов. Не перевод, но пересчет грамматики и лексики, защищенный от метанарративных инфекций. Перевод передает целостность фантазма; оцифровка, процесс без субъекта, устанавливает соответствия

по точкам. Поскольку все медиа – конечны, пересчет оставляет в сообщениях пустоты и оттого в обществе потребления знаний всегда будет множество черных дыр нищеты. Если трансляция репрессировывает различия, то в цифровых средах диктатуры вырождаются в плутократии. Развитие техники лишило науку монополии на производство систем знания, сделав искусство визуализацией общественной жизни ума (Ханна Арентт). Вивисекция системных связей, принципов означивания, алгоритмов и каталогов, схем и путеводителей, институциональной условности, стандартов восприятия, измерительных устройств и грамматических правил: «эпистемологический концептуализм», как его называла критика 60-х, выражал становление жизни мыслью.

Жизнь сама по себе, простая спонтанность – основной ресурс нематериального труда. Цифровые медиа размыли границы коммуникаций; биографии стали наборами радужных бликов на поверхности нерешенных проблем и неисчерпанных тем. Эстетику визуальных форм освоила креативная индустрия; визуальное наслаждение перестало быть привилегией правящих классов. Когда-то Просвещение призвало средневековый институт цеховой тайны для охраны входов в неокрепшую буржуазную культуру; так способ затемнения знаний сделал блистательную карьеру в роли художественного вкуса. Вторая модернизилишила вкус чрезвычайных прав, ставших помехой текучей субъективности. Нематериальный труд захватывает всю душу цифрового пролетария, вместе с



Мел Бохнер
Вверху слева
«1/2/3»,

внизу слева
«Без названия»,
(«Шестичастная
вертикальная
прогрессия»),

вверху справа
«Парадокс Кантора»,
(«Двойной»),

внизу слева
«Трёхлинейная
прогрессия
Фибоначчи»,
1966

эмоциями, надеждами, памятью. От техобслуживания до топ-менеджмента трудящийся – сам себе менеджер и дистрибьютор, его инструмент – поведение, а продукт – общение. Работники превращаются в деятелей, их жизни – в предприятия, дисциплина – в самоконтроль.

Критик Люси Липпард объясняла чистоту в мастерских своих друзей «дематериализацией объекта». Вывод производства в область виртуального позволил замыслу получить статус произведения. Творческие планы, легализованные как проекты, должны были покончить с пережитками антропоморфности, от коих не смог освободиться даже минимализм, чьи объекты еще отвечали взглядом на взгляд. Будучи темпоральной сущностью, проект свел на нет репрессивное сопоставление искусства человеческому телу. Как стихотворения, которые в середине 60-х сочиняла Карен Шоу, рифмуя ценники из супермаркетов. Но концептуализация не покончила с ан-

тропоморфностью: любое пространство имеет в виду человека и даже параграф текста нанизан на удобную для тела читающего линию, чтобы удерживать взгляд в стандартной темпоральности чтения слов. Так и конторские стулья из работ Джозефа Кошута излучают едва заметную энергию ожидания. Здесь твое место, когнитивный рабочий: стул успокаивает тело и стимулирует жизнь ума. Это пустая оболочка внимательного присутствия, минимальная зеркальность, без которой искусство-как-идея осталось бы иллюстрацией к тексту по аналитической философии.

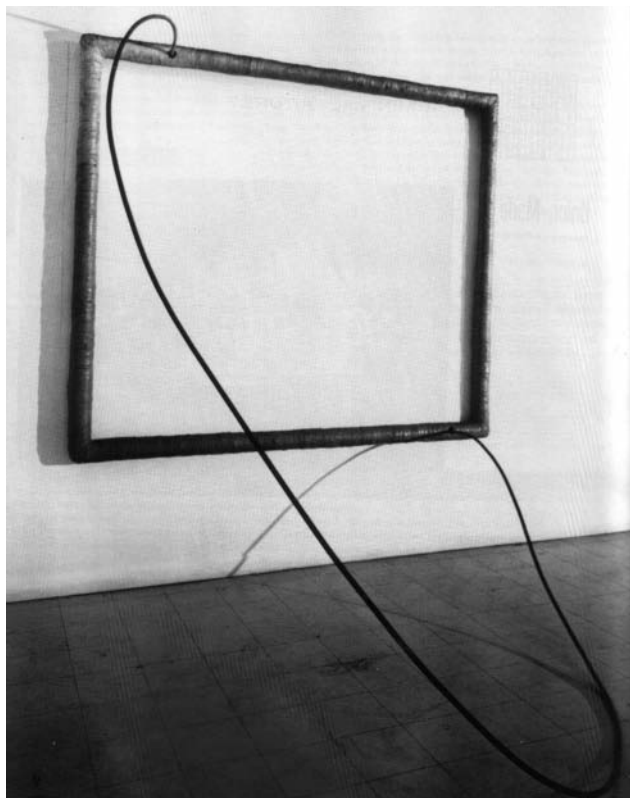
Еще анкор

Знаток «экшн пэинтинг» вглядывались в бесчинства своих фаворитов, как жестокие психиатры прошлого любовались постановками «гран истери». Перцептивный фанатизм и когнитивная гордыня служили кульгу оригинальности, которую по капле выдавливал из себя абстракционизм в отчаянной надежде на аполлоническое всезнание критики. Отчужденные рабы машин восприятия, художники больше не знали, что значат их картины и как их заканчивать. Чтобы прийти в себя, считай в уме, – общая мудрость цифровой эпохи апеллирует к системе вторичной обработки данных опыта, или разуму. Концептуализм увидел в повторении и серийности базовый способ организации ментального труда. Повторение освобождает от меланхолии, как от паузы в движении. Это сила, с которой возможно просвечивает сквозь наличное, проецируя прошлое как вновь настоящее. Повторение – это обратимость и условность до любых иден-

тичностей. Дематериализация освободила искусство от роли голема критики и рынка. Художник становится не только сам себе теоретиком, но и маркетологом своей работы.

Единство произведения происходит от веры в бессмертие души, чьим следом была апперцепция, способность буржуазного сознания синтезировать данные опыта. Сегодня данные опыта всегда уже отфильтрованы искусственной гиперприродой; визуальное удовольствие стало для искусства сырьем, повторением тождественного, орнаментом. Эволюция состоит из повторения различий, каждый раз уникальных отношений идентичностей со средой; до различий – только ничто простого движения. Освобождает, то есть переносит сквозь поверхности, повторение различного; не аналоговый луч бессмертия души, а пересчет случайного в неповторимое. Сол Левитт видел в логических скачках мистическое измерение концептуализма. Воля к парадоксу, добываемая нематериальным трудом из модернистского разрыва с традицией, делает предметом само воспроизводство разрывов. Управляемая цепная реакция различий, как «Achroma» Пьеро Манзони: серия ровно закрашенных одной и той же белой краской поверхностей с разными текстами.

Пустота – это общий знаменатель между утопией и абсурдом. Корневая для модернизма тавтология происхождения и назначения, решение во имя решения, иррационализм до логического конца, вычитание смысла из акта полагания смысла составляют жизненную силу модульных структур Сола Левитта, буйно



Ева Хессе
«Подвеска»,
1966

разросшихся на руинах минимал-арта. Большое и малое, пустое и полное, плоское и глубокое, видимое и невидимое: инкарнация общих мест и математизация страстей — это общая среда абсурдистских пьес и когнитивного капитализма. Разум обживает различия, душа дышит повторением: след жизни во времени, или судьба, — это ритмика различий. Модульные структуры универсальны: дигитальные схемы характеров, они могут стать и командой профессионалов, и группой товарищей. Наличное различие видимого — результат возможного повторения невидимого: как графические элементарные частицы в сериях настенных рисунков Левитта, чье разнообразие задано неизменностью интервала време-

ни, нужного для их появления на свет.

Анти-Эдип сменяет Сизифа, освобождая жест от плоти, делая машинной идеей. Технологии нематериального искусства базировались на описанных Делезом–Гваттари абстрактных машинах для переизобретения мира без каркаса из мимесиса и репрессий. Абстрактная машина — это соединение любых элементов, ритмично нарезающее потоки существования: каждый ломтик выражает структуру своего мира в прожилках смысловых связей. Точность нарезки обеспечивают гибкие лезвия тройного синтеза; по сравнению с этим кантовский механизм апперцепции — как гильотина рядом со слайсером. От скульптуры к структуре, от плоскости к объему, от квадрата к кубу, от контура к фону, от линии к массе, через простые правила пермутации — так «Серийный проект № 1» Сола Левитта разворачивает драму барочного нагнетания различий. Видимое — лишь пилотный образец базовой сборки, возносящийся в бесконечность воображением публики — материальность стала порогом пространства произведения. Левитт пришел к идее соположения рядов «контролируемых изменений», разглядывая фотоопыты Эдварда Майбриджа, протокинематограф, который впервые проявил «оптическое бессознательное». Левитт работал на заре цифровой эпохи, когда компьютеры позволили людям забыть математику, и поэтому в его приключениях многогранников обнаружило себя *цифровое бессознательное*.

Логос и ребус

Популярная эпистемология сетей происходит из точ-

ных наук, в эпоху угля и кабелей столкнувшихся с новыми типами объектов, потоками данных. Задолго до того сеть была орудием пространственного контроля для первобытных охотников и рыболовов. С началом истории городских цивилизаций высшие добродетели медиальной надежности перековали сеть в решетку. То, что было границей, превратилось в когнитивный каркас реальности, Декартову систему координат. Художники пользовались решеткой как арматурой композиции; по мере эстетической революции она проступала сквозь растворяющийся образ, как протестантская этика сквозь прогрессизм у Мондриана. Когда иконография слилась с иконологией, клетки и решетки стали мостом от модернизма к искусству-как-идее. Индексы и таблицы были основой логики концептов, из них искусство строило базы равноудаленных от хаоса и иерархии данных о мире, ставшем множеством изменчивых, *n*-мерных матриц.

На белой стене — строка чисел. Фрагменты надписи заклеены, остальное закрашено, и сверху написан тот же ряд в обратном порядке. Оторвали скотч, и явился след жизни ума Мела Бохнера: интерференция цифровых рядов. Мировая змея кусает свой хвост: вот поэзия после триумфа техники, биполярная пульсация цифровой строки. В сотнях рисунков и объектов Бохнера ментальные пейзажи возникают в градациях условных эстетических единиц, из напряжения между видимым и умопостигаемым. Пастель, гуашь, уголь, плоскость, прямая, угол; цвет как форма, форма как цвет; изображения как диаграммы возможных

комбинаций многоугольников. Нечто подобное спецслужбы называют сетевым анализом. Бохнер в тексте «Серийное искусство. Системы. Соллипсизм» (1967) называл это серийным методом, повторением рекомбинаций, прогрессий и ротаций. Серийность необходима идее, как множественность особей нужна для выживания биологического вида. Концептуализм исследовал серийность в отношениях пространства и места, соллипсизма и социальности, возвышенного и человеческого: один и тот же математический объект у Бохнера представлял нескончаемыми цепочками чисел и фигур, у Марио Мерца – поэтичными «Фибоначчи иглу».

Замечено, что срезы потоков оцифрованных данных, будь то реклама, годовые отчеты, панели управления или сценарии мыльных опер, напоминают рисунки пещерных людей. Общую структуру коммуникаций до и после линейной истории этнографы называли «мифограммой», а программисты – «интерфейсом». Схема через присутствие, табу через тотем: сначала карты мира предков, потом идеограммы, аллегории и анти-Эдипов дизъюнктивный синтез регистрации, или волевое сопоставление несравнимого. Мифограмма, первая мысль человечества и поэтический план бытия, возшла в утренних сумерках цифрового капитализма: не только в масскульте, но и в лавандовых туманах абстракции, в мегалитах минимализма. Концептуализация, ставшая началом мультимедийности, эксплицировала мифографическое письмо, поскольку эстетика переходов от явных к неявным знаниям была узнава-

нием паттернов на срезах разнородных потоков данных. Когнитивное потребление и производство сливаются, подобно столкнувшимся рядам чисел. Форма плюсом присутствие неопишима, категории – это частный случай ситуаций, значит, художник – это антрополог: так, в начале 70-х концептуализм начинается исследования в печальных тропиках идеологий.

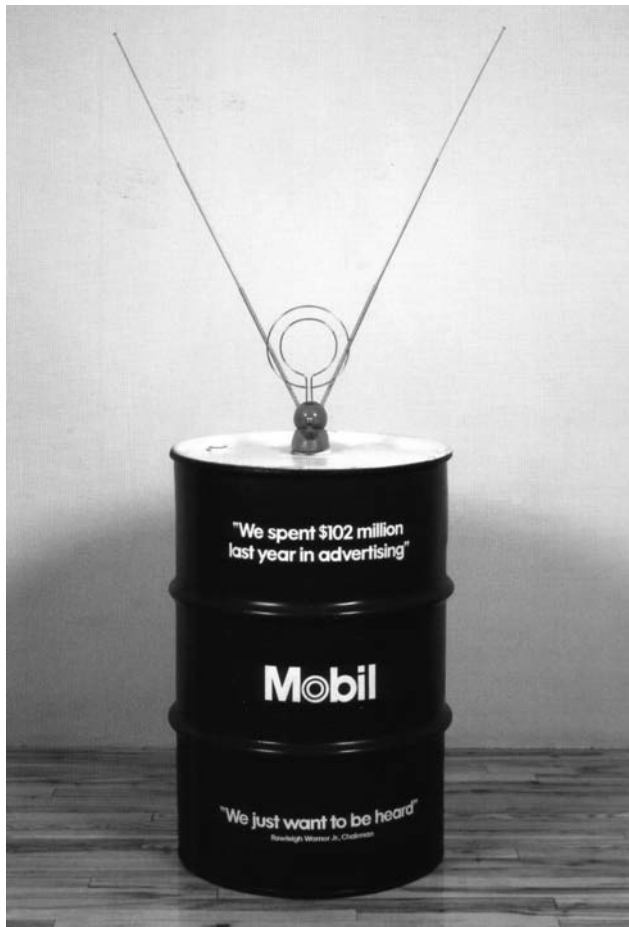
Вместо табу и тотемов там – эпистемы. Аппараты лицензирования и контроля пропозиций в срединном мире действительного, они определяют форматы мыслей и дел. Они не видны в пене дней, только при пересчете ситуаций в другой среде. Они включают субъектов в полярную систему координат с центром в провале здесь-бытия и репертуаром направлений в безмерное «там»; цифровой соллипсизм вегетативен, поскольку прислушивается к внутренним токам времени. Искусство как идеограмма мультимедийно и поэтому способно видеть сквозь поверхности. Как, например, в работе Дэна Грэхема, состоящей из самостоятельных практик от архитектуры до журналистики. От утопии до элегии; фотографии «домов для Америки» открывают специфический объект урбанизма, пригородный коттедж, между цивилизацией и варварством, между равенством и безликостью. Фильм «Rock my religion» повествует о великом поражении рок-музыки, ставшей субкультурой. Более всего известны стеклянные беседки, произведения как общественные места. «Мои павильоны – временные убежища в традиции Аркадии», – говорит Грэхем. Временные – потому что утопия в земную юдолю

является только на миг совпадения ритмов личного и исторического времени.

Все говорит

«Смерть есть и в Аркадии», – промолвил монарх, глядя на картину Пуссена. «Когда я слышу слово «культура», я хватаюсь за чековую книжку», – повторяют за героем Годара капитаны когнитивного капитализма. Дематериализация объекта совпала с материализацией институций, с глобализацией современного искусства. Концептуализм позволил художникам еще раз увидеть искусство «со стороны», как социальную, политическую, экономическую подсистему. 60-е наметили широкий диапазон критики институций: от афоризмов Даниэля Бюрена до Art&Language, глаголом выживавших имперские амбиции модернизма. Ханс Хааке, начинавший как средней руки минималист, оказался титаном художественной воли к социальной истине; ему удалось сохранить фигуру автора как лица, ответственного за сохранение общественной собственности на средства производства культуры. «Социальные и политические контексты – это материалы, как бронза или краски»; визуальная риторика Хааке – это ремикс из шлягеров «твердой современности», классицизм плюс культуркампф.

Социологический опрос – это идеограмма, или ассамбляж в цифрах. «Опрос в МОМА» (1971) выявил, что публика больше не доверяет сенатору Нельсону Рокфеллеру, поддержавшему решение «ястребов» поработать напалмом по нейтральной Камбодже. Формальное изящество в работе придавал фон: тот же



Ханс Хааке
«Создавая согласие»,
1981

Нельсон был председателем попечительского совета знаменитого музея. Произведение как компромат на спонсора стало открытием, расширившим границы искусства. До этого заказчик был невидим через произведение, наоборот, взгляд патрона был судьбой работы. И вот искусство дерзнуло взглянуть на покровителя; эффект был подобен гуманизации в начале Нового времени. Тогда разложение (по-гречески «коррупция») иконописного канона в западных византийских колониях, известное как Возрождение, было спровоцировано лавинообразным ростом числа изображаемых заказчи-

ков. Символическое пространство иконы распалось к началу XVI века: даже в самых интимных ситуациях библейских персонажей окружали толпы благочестивых меценатов.

В логическом мареве массового интеллекта коннотации разъедают остатки денотаций. Сокровища древней Нигерии, гранитные фантазмы нацистов, этюд Мане; в каждом факте культуры подпись патрона мерцает входом в зеркальце политической онтологии. Концептуализм инкарнировал волю к бесконечному в монументы непобедимой силе коррупции, и оттого работы Хааке напоминают алтари и обелиски. Что в электронной среде интерфейс, то в художественном опыте – инсталляция. Изнутри медиума не найти центра финансовой гравитации; критика возможна через мультимедиа. В доэлектронные времена алфавитное письмо вытесняло идеограммы, их труд использовали только в математике и в церкви для выражения космических законов: формулы физики связывают материю, пространство и время, тотальные инсталляции храмов захватывают каскадами образов, музыки и нарратива. Модернистская пропасть репрезентации на концептуальной карте искусства стала неименуемым. За институцией – идеология, за ней аффект, дальше – пустое повторение и его наместник на земле, копирайт, принцип индивидуации идей и основа когнитивной частной собственности.

Нематериальный труд и финансовый капитал не пересекаются по замкнутому контурам товарной формы. Искусство как идея было вызовом арт-маркетингу и музейной

промышленности. Сами художники призывали не к уничтожению музеев, но превращению их в архивы. Работа как дискурс, произведение как гипертекст – это было самой глубокой переменой в искусстве со времен эстетической революции конца XVIII века. Первыми гипертекстами были альтернативные истории модернизма от группы «Art & Language». В работе «Index 01» полное собрание сочинений группы было представлено в виде картотеки. Публика могла, комбинируя фрагменты, создавать все новые версии дискурса. В пространстве работы уместается история модернизма, внутри четырех стальных ящиков и в совпадении исторического нарратива и личного времени пользователей. Это основа когнитивной эстетики концептуализма – опыт управления временем. От демонстрации к декларации, от пророчества к толкованию, – концептуализм темпорализовал оптику и тем сохранил генетический код искусства после конца линейной истории: даже в плероме общего интеллекта произведение способно выразить целый мир.



Станислав Шурipa
Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске. Художник, живописец. Окончил Академию искусств Вааленд, г. Гетеборг (Швеция). Автор текстов о современном искусстве и визуальной культуре. Живет в Москве.

«Коллективные действия»,
«Русский мир»,
акция, 1985
Фото из архива
И. Макаревича



«Художественный журнал»: В твоём исследовании феномена богемы есть экскурс в советский период, однако среди рассмотренных тобой примеров «опыт сообщества» московских концептуалистов отсутствует¹. При этом многие предложенные тобой определения богемы – её субстанциональные конспиративность, а-и до-социальность, её открытость праздности и бытию-с-другим – узнают себя в практике концептуалистов, причем не только московских, но и интернациональных. Более того, представляется, что предметом интереса этих художников была как раз тематизация и рефлексия подобного типа общности. Мог бы ты дополнить свое исследование и вписать в

генезис богемы опыт концептуалистского сообщества?

Олег Аронсон: Согласен. Конечно же, московские концептуалисты близки тому опыту общности, который я пытался описать в «Богеме». Более того, в другом своем тексте я даже писал об этом, указывая на тот важный этический момент (то есть именно момент общности, в котором формируется своеобразный протоэтнос), с очевидностью заявляющий о себе в практике «Коллективных действий»². При этом я противопоставляю Кабакова и Монастырского. Кабаков вполне традиционно ориентирован на эстетику, пределом которой становится тотальная инсталляция, или, я бы сказал

другими словами: заново полностью сконструированная чувственность, утраченная (или отсутствовавшая) в опыте (например, в опыте советского). Монастырский и «КД» также непосредственно связаны с опытом советского, но в «Поездках за город» этот опыт как бы остается размытым. Он остается той внешней силой, которая словно выдавливает тебя из любого места, где возможна идентификация, где ты можешь быть опознан как художник, ученый, интеллигент, москвич, диссидент и т.п. В этом смысле пустые загородные пространства – это пространства, где теряется идентификация, но где обретается общность людей, принадлежащих различным группам, но



**Никита
Алексеев**
*«Семь
ударов
по воде»,
перфор-
манс,
1978*

объединенных только одним – пространством, в которое они попали, избегая власти и идеологии (в том числе и власти эстетических ценностей...).

Мне кажется, что «КД» и «Поездки за город» – очень русский и по-своему даже геополитический проект. Он «русский» в смысле его связи с традициями XIX века прежде всего. Возьмем, например, разночинцев, которые осваивали

пространства российской глубинки, абсолютно им чуждые и даже враждебные, пространства не-собственные. Я сейчас не обсуждаю пафос, который двигал ими (социально-утопический, просветительский). Для меня важно, что и тогда, и в перформансах «КД» основным моментом действия была «несправедливость». Я бы сказал, что это продолжение движения по силовым линиям несправедливости: быть там, где кончается их способность воздействия. Если в случае разночинцев (да и тогдашней русской литературы) в этом движении была определенная обреченность, что проявлялось, в частности, в художественной склонности к сентиментализму, то в советское время, благодаря искусству перформанса, знаком такого рода действий становится бессмысленность. Перформанс как жанр современного искусства легитимизирует бессмысленное действие, облекая его в эстетические формы, которые возвращают смысл этим действиям, но уже исходя из некоторой экономики художественных ценностей. Мне кажется, что Монастырскому удалось крайне ослабить этот моментальный «второй ход» придания смыслу действию через искусство. И коллективность здесь – важный момент. Другим же моментом является бутафорская конспиративность. Еще одним – разговоры и интерпретации, в которых каждый перформанс обретал почти мистическое значение и постепенно приближался к ритуальному действию, почти таинству. И здесь принципиален момент «пустого пространства», а точнее практики опустошения (в том числе и через конкретные загородные ландшафты) той чувственности, которая, каза-

лось бы, целиком и полностью была отдана господствующей системе социальных отношений, то есть подвластности тел – тел, существующих только в режиме аффективной несправедливости. Тело же это и есть набор аффектов, вступающих в противоречие с господствующими формами социальности, да и чувственности тоже. Об этом, между прочим, постоянно пишет Толстой в работе «Что такое искусство».

Понятно уже, что слово «геополитика» понимается здесь не столько в его привычном смысле, а скорее в делёзовском – поиск «новой земли», новой территории, где бессмысленное обнажает иной, аффективный смысл. Место, где мы вместе поневоле (или непонятно зачем), связывает нас в этой крайне непрочной привязанности месту-действию, проявляя аффект общности, совместности различных, несовместимых существований. Современное искусство по-прежнему сохраняет в себе этот потенциал, при том, что его потенциал эстетический практически сведен на нет. То, что делал Монастырский, хотя «КД» уже и давно не существует, важно именно этим...

«ХЖ»: Однако «КД» продолжает существовать! Они существуют и чисто формально – группу ведь никто не распустил, и реально – совсем недавно они сделали свою очередную акцию!

О. Аронсон: Да, возможно... Интересно, что они пытаются продолжить свое существование... Но все-таки период их активной деятельности закончился, и, что характерно, закончился вместе с советской эпохой. Несмотря на это именно то, что они делали в те

ушедшие годы, мне представляется до сих пор современным. Потому что не прямо, но (как в свое время и Лев Толстой, и Горький, и Бахтин, и поздний Мандельштам, да и многие другие) они обращались к этическим основаниям искусства. А следование по этому пути предполагает отказ от практики существования в мире так называемых «художественных форм», а значит, и от политики авторства, и от прочих механизмов идентификации посредством искусства...

«ХЖ»: Однако, насколько уместен этот опыт деидентификации художника в современной ситуации? Ведь сегодня нас настойчиво пытаются убедить, что настало время реабилитации эстетического, что именно Художник и Произведение есть путь разрешения художественных и даже этических и политических противоречий. Отсюда и критика концептуалистов, чей опыт готовы признать важным и симптоматичным для своего времени, но все же несостоятельным именно эстетически, так как он не оставил после себя музейного класса произведений. Одно-временно исчерпанной кажется и ставка концептуализма на апологию бессмысленного, ведь осмысленность есть гарант включенности в коммуникационный обмен, без которого невозможны не только функционирование художника в системе искусства, но и эффективное сопротивление ей. А именно идея сопротивления и мобилизует сегодня на конструирование альтернативной системы искусства и протестного сообщества! Скажем иначе, мог бы ты добавить аргументы к гипотезе настоящего номера «ХЖ», что «про-

этический» опыт художников 60-х и 70-х все же обретает сегодня новую актуальность?

О. Аронсон: Начну с твоего последнего слова. «Актуальность». Я этому слову не очень доверяю. Оно давно стало коммерческим термином в области рынка современного искусства. Таким же пустым словом, какими когда-то стали «прекрасное» или «новое». Но это вовсе не значит, что эстетический или инновационный план в искусстве исчезает. Скорее, меняется его топос. Мы уже не можем отделить красоту от ее массового производства в виде китча, а новизну – от всех тех коллизий, которые произошли в науке, например, которые, так или иначе, но заставили пересмотреть романтическое отношение к идеям просвещения и прогресса. «Актуальность» – слово, которое отмечает попытку искусства стать политичным, отвечать за процессы, происходящие не в сфере некоторой «эстетической истины», а в сфере истины общественной. Но, мне кажется, несмотря на то, что такое критическое направление в искусстве еще не так давно было очень популярно на Западе, когда художник фактически выступал в роли социального критика, а искусство стало возможным внеполитическим местом для политических высказываний, – так вот, мне кажется, что этот очень важный момент в искусстве XX века исчезает на наших глазах. Слово «актуальность» – это остаточное явление. Мы употребляем его, думая, что через него отмечаем некую «видимую» ценность тех или иных произведений, а по сути мы просто пользуемся критерием уже внеположенным тому, что происходит.



**«Коллективные действия»,
«Картины»,
акция, 1978
Фото из архива
И. Макаревича**

Когда я говорю о «современности» (Монастырского и «КД», например), то не имею в виду некую дрящуюся актуальность. Напротив, я понимаю современность как со-одно-временность разных времен: времени, когда некий художественный жест совершался, и времени его незавершенности, дрящейся по сей день. В этом смысле то, что связано с эстетикой времени или определенного социального опыта, легко становится архивом, легко документируется и музеефицируется. Я вовсе не отрицаю возможность извлечь некий эффект современности из творчества Кабакова, например, но он, очевидно, уже не там, где мы имеем дело с его идеей тотальной инсталляции, не там, где мы опознаем его эстетику советского. Так, меня в его «Дворце проектов» сегодня захватывает не сама эта грандиозная инсталляция и даже не идея, а жест введения в пространство современного искусства анонимных авторов, которые без Кабакова так и по-

чили бы в бозе. Интересно, что этот жест вообще лежит в основании его искусства, хотя почти не обсуждается. Ведь все эти его знаменитые картины с надписями «Чья это муха?» или «Где синий диван?», помимо какого-то острающего отношения к советской повседневности, есть также и выделение некой коммуникативной зоны, где действует особая, я бы сказал, бесчувственная чувственность, то есть зоны астетизиса и даже определенной социальной анестезии. У каждого такого банального высказывания есть автор. Анонимный автор. Автор, не распоряжающийся этими словами как произведением. И Кабаков фиксирует эту анонимность в подписях типа «Мария Петровна». И сегодня, в том числе благодаря Кабакову (но также, кстати, и Бахтину), у нас нет достаточных критериев, чтобы отделить эти «произведения» от тех, которые производятся в сфере современного искусства.

И здесь я подхожу к твоему вопросу о той идеологии воз-

вращения Автора и Произведения, которая заявляет о себе последние примерно лет десять. Или поменьше? Ну, это не так важно. Просто помню, мы уже с тобой говорили на эту тему где-то в начале 2000-х. И моя позиция за эти годы мало изменилась. Помнится, Боб Уилсон был одним из тех, кто провозгласил это возвращение. И многие наши художники приняли это как указание к действию, стали делать эстетические объекты, создавать новые пластические формы, хотя раньше в особом пристрастии к этому замечены не были.

При этом сам Уилсон, как показывает, например, даже выставка его «живых» фотографий, не так давно показанная в Москве, интересуется не столько произведениями в рамке, не столько даже концепцией самой выставки, сколько неким новым медийным (кинематографическим, телевизионным, рекламным) аспектом изображения, его способами функционирования в экспозиционном пространстве современного искусства. Мне, честно говоря, здесь бросается в глаза определенный пакт, соглашение о намерениях между миром искусства и миром рекламы и глянца. Одни получают деньги, другие – реноме под видом «нового» и «актуального». Здесь нет никакого возвращения авторства и произведения, а скорее возвращение салона, превращение галереи в салон. То, что происходит с Московской биеннале, с Винзаводом, – явления того же порядка. Кулик, АЕСы, Осмоловский давно уже стали буржуазными художниками. По мне куда честнее Мэтью Барни, который напрямую работает с медийными и глянцевыми образами, доводя их до некото-

рого предельного состояния, до состояния заволаживающей непотребности и непотребности, так, что все, что мы можем в результате потребить, это не объект, а само чувство заволаживающей (фасцинации) зрелищем. А вопрос здесь такой: может ли художник быть буржуазным? Мой ответ: если «да», то он несомненный, даже – «мертвый», который уже купил себе место на музейном кладбище, и все, что делает, – его обулаивает. Собственно, именно это и называется сегодня «успешный художник».

Более спокойно то же самое можно выразить следующим образом: рынок актуального искусства пытается полностью контролировать сферу современного искусства, то есть выносить вердикты и о современности, и об актуальности, и о ценности тех или иных авторов и произведений. Это вполне естественное состояние рынка. Но, чтобы функционировать, этот рынок должен улаживать преемственность современного искусства с искусством прошлого, должен постоянно устанавливать непрерывную связь современных перформансов или инсталляций с дорогостоящими картинами или скульптурами, со всем тем, чем уже заполнены музеи. Музей – это пространство, где искусство прекращает свое действие, где оно становится товаром, а точнее – своего рода ценной бумагой (акцией) некоего предприятия, имя которому «автор». Размещение таких акций-произведений в одних музеях (например, в МОМА) резко повышает цены на другие произведения автора, в других – тоже повышает, но незначительно... Фестивали современного искусства все

более напоминают биржевые торги. Так вот, преемственность искусства нужна, чтобы создать иллюзию, что рынок картин ничем принципиально не отличается от рынка любых артефактов, возможных под именем «современное искусство». «Автор» и «произведение» – это функционалы, удобные инструменты для такой рыночной стратегии.

Ты говоришь о сопротивлении, но у меня вопрос: возможно ли оно внутри этой системы? И если всерьез отнестись к давней идее Грамши о «гегемонии капитала», то приходится констатировать, что сама идея «сопротивления» давно капиталом апроприирована, а точнее, логика капитала такова, что всякое сопротивление работает на него. Попытка выхода из этого тупика была связана с так называемой автономией искусства. Вот Бадью пытается держаться этой линии в своих размышлениях. То есть искусство *есть*, в его пространстве творится некая процессуальная истина, хотя при этом совершенно невозможно установить, как и чьими руками, но уж точно не руками кураторов или художников. И даже этот теоретический «экзотизм» рынок готов принять... И будет принимать, пока искусство готово поставлять произведения, а не *события*. Событие – изменение характера субъективности, изменение отношений производство–потребление, прерывание закона функционирования произведения по заданным условиям. Таким событием был пресловутый «Черный квадрат» Малевича. Хотя точнее было бы сказать, что квадрат Малевича был частью такого рода события, поскольку событие принципиально гетерогенно и не локализуемо в

отдельном произведении. «Черный квадрат» причастен некоему событию искусства именно потому, что эта работа вступала в противоречие с самой идеей картины, идеей представления, воображения и прочего, с чем связывала себя живописная традиция. Это событие длится до сих пор... До сих пор оно отмечает некую невидимую границу современности. Можно сказать, что современный художник – тот, кому удастся *повторить* жест Малевича. А жест этот состоит в том, что я смотрю на нечто, названное искусством, и понимаю, что оно не «здесь», понимаю, что оно уже в других пространствах, которые еще не получили для себя языка. То есть, если искусство не утверждает изнутри себя, то в чем-то оно уже не-искусство, шансов быть современным у него нет. При этом оно может сколько угодно называться актуальным, новаторским и т.п., но место ему – в салоне.

Мы присутствовали на протяжении всего XX века при своеобразной забастовке произведений, которую рынок постепенно нейтрализовывал. Ведь что такое по сути институт кураторства в современном искусстве? Это люди, взявшие на себя ответственность за функционирование предприятия, организовавшие рынок бастующих произведений, доказывающие нам постоянно, что забастовка – та же работа, которую можно продавать. Например, под ярлыком «свобода художественного выражения».

Именно исходя из этих реалий я бы и рассматривал возможность говорить об этике как новом пристанище искусства, как о том «другом месте», где оно как искусство еще не опознается...



«Коллективные действия»
«Место действия»,
акция, 1979
Фото из архива И. Макаревича

«ХЖ»: В качестве примера события ты приводишь «Черный квадрат» Малевича, а Бадью, насколько я помню, приводил пример Октябрьской революции. Но ведь это события действительно экстраординарные и уникальные! В какой мере событие может стать мотивацией и режимом существования сообщества? Или это противоречие в терминах? Т.е., что событие не может не быть экстраординарным и уникальным. Но ведь если нас сегодня так интересует опыт концептуальной культуры 60-х и 70-х, так это не только уникальным событием «КД» или Бойса, но и способностью художественной и интеллектуальной среды той эпохи осуществить «опыт сообщества». Оправданно ли рассматривать практику «КД» (которая, кстати, сама была групповым и диалогическим опытом) вне группового и диалогического опыта концептуалистского сообщества? Без того целенаправленного усилия той среды укоренить художественную работу в незаинтересованном размышлении? Разве не это предопределило то, что искусство тогда нашло свое пристанище в этике?

О. Аронсон: Я бы сейчас не стал углубляться в дискуссию по поводу события. Есть разные способы его понимания. От позднего Хайдеггера до Делёза и Бадью... Однако при всех принципиальных различиях они удерживают некий важный мотив – мотив, по сути, ницшеанский: событие не фиксируемо в момент, когда оно происходит. Он не имеет своего «здесь и сейчас». Оно как бы внутри себя не несет своего осознания в качестве события, то есть не может быть присвоено. Между тем «Черный квадрат» вроде бы как апро-

приирован историей искусства, вписан в эту историю. В этом смысле он лишен своей событийности. Я же пытаюсь сказать, что событием «Черный квадрат» делает не история искусства, а то, что искусство в своих современных практиках не может от него избавиться. Этот «квадрат» преследует любой художественный жест как некий призрак. Другими словами, то, что сделал Малевич, выходит за рамки и его собственного понимания, и понимания исследователей авангарда, и множества различных интерпретаций этой картины как произведения. Помню, один художник вполне серьезно говорил, что «Черный квадрат» – хорошая картина, поскольку он, дескать, профессиональный художник и может оценить ее качество... Мне же важным (или «событийным», если угодно) видится как раз то, что чаще всего «наивный» зритель предьявляет квадрату Малевича как претензию, а именно – *это может нарисовать каждый*. Мне кажется, наивный зритель схватывает нечто важное, что упускает порой историк искусства, высоколобый сноб или художник-профессионал. Правда, вся элитаристская логика таланта, авторства, выдающегося произведения заставляет его оценивать это в негативных терминах. Мне же кажется, революционность Малевича именно в том, что он дал возможность любому быть художником, дал это важное чувство: «так и я могу». И с этим моментом современное искусство до сих пор не может справиться. Оно до сих пор делает одно, а весь понятийный аппарат берет из другой эпохи. Оно делает вещи, которое может делать любой (не только профессиональный обученный

художник), а представляет это как некий новый аристократизм. Такая политика очень важна для рынка, поскольку для непотребимых (с точки зрения традиционных эстетических критериев) объектов создается целая объяснительная инфраструктура. И «возвращение автора и произведения» – торжество этой логики.

Вот и для Бадью Октябрьская революция – событие совершенно в ином смысле, нежели уникальное и экстраординарное явление. Скорее это явление, который несет в себе, говоря языком советских клише, «всемирно-историческое значение»... Событие пролетарской революции связано с рождением нового политического субъекта, потому он ставит ее в неожиданный, казалось бы, ряд других событий – культурная революция в Китае, 68-й год (и в Париже, и в Праге), польская «Солидарность». То есть антикоммунистическая «Солидарность» имеет Октябрьскую революцию в качестве своего неотчуждаемого условия. Или, можно сказать по-другому: все это – элементы одного и того же события.

Также и в искусстве – реди-мэйд, поп-арт, концептуализм, акционизм продолжают событие «Черного квадрата», указывая не на уникальность, а на множественность. То есть событие имеет многочисленные актуализации, получает много имен, и оно еще не завершено в своем действии, потому и современно. И здесь важно понять, в чем состоит его действительность. А действительность связана, на мой взгляд, с тем, что искусство покидает пространство «художественных форм», пространство эстетики, чувственного восприятия, смысла. Оно становится некоей практикой существова-

ния, а точнее – сосуществования.

Так, когда я говорю о «КД», то, понимая тот социальный контекст, который, несомненно, очень важен, пытаюсь его редуцировать, увидеть нечто, что продолжает не традицию, нет, а именно разрыв с традицией, разрыв, который повторяется, который создает некую историю повторений. И история эта не закончена, пока такое повторение жеста возможно. Не воспроизводство, имитация и подражание на уровне объектов-произведений, а именно повторение жеста. Такое повторение (продолжение события) происходит в неосвоенных пространствах. Это и не позволяет представить акциям «КД» в виде завершенных форм. Это и создает трудности их музеефикации. Никакие фотографии, никакая документация, никакие записи разговоров не могут предъяснить ту хрупкую материю общего коммуникативного опыта, которая, я не побоюсь так сказать, исследовалась в «КД». Все объяснения и интерпретации их перформансов фиктивны, я бы даже сказал, естественно ложны. И не случайно использование для этого самими участниками несовместимых языков (от современной западной философии до восточной мистики). Именно эту часть восприняла и разрабатывала «Медицинская герменевтика». Меня же больше интересует момент общности, позволявший делать (открывать) искусство не-художникам в пространстве не-искусства. Здесь все – соучастники, и нет разделения на авторов и зрителей, производителей и потребителей.

«Это может делать каждый». Это не просто формула или лозунг. Это некое этическое усло-

вие, которое отделяет современное искусство от традиционного или рыночного. Если художник не указывает своим жестом на этику общности, на общность как новый субъект искусства, то даже если то, что он делает, очень похоже на современное искусство, таковым не будет. Рынок так называемого актуального искусства переполнен имитациями подобного рода. И это создает эффект чудовищной тоски. И на Западе, и у нас делают примерно одно и то же, система нормализации прекрасно работает, кураторы «ловят тенденции», художники научились быстро меняться в соответствии с модой (прошли времена долгосрочных проектов, и лишь немногим именитым позволено длить свои прежние мотивы)...

Вот ты говоришь, что искусство в 70-е нашло свое пристанище в этике. Я с этим не согласен. Я думаю, этика как предмет искусства вообще-то тогда никак не рефлексировалась. Да и сейчас этого толком не происходит. Даже когда совершаются жесты, провоцирующие и шокирующие, вводящие зрителя в ситуацию какого-то морального беспокойства, даже тогда нельзя еще говорить о том, что искусством затронута некая этическая материя. Провокация давно стала жанром, причем одним из легких, поскольку художник на правах художника получил на нее право. И такой образ художника выгоден рынку и институциям, поскольку непосредственно связан с традиционным образом автора-демиурга со всеми сопутствующими категориями «оригинальности», «таланта», «профессионала» и т.п. Сегодня, как мне кажется, искусство все больше там, где художник от-



«Коллективные действия»

«Изображение ромба»,
акция, 1983

Фото из архива
И. Макаревича

казывает себе в праве быть художником или хотя бы согласен быть «плохим» художником. Это трудно. Но это важный этический момент: искусство должно быть с теми, кто отлучен от искусства (отлучен историей, рынком, арт-институциями). В конце концов, опыт искусства оказывается в жесте, который не-от-себя и не-для-себя. Если обе эти ноты звучат (пусть сколь угодно слабо и, конечно же, вне всяких деклараций), то каким бы «вторичным» жест ни выглядел, он будет неизбежно современным (и неизбежно несвоевременным). Я хочу сказать, что искусство изменило свою функцию (и мне даже странно, что это все еще называется искусством) или, возможно, обнажило ту, которая до сих пор оставалась скрытой.

Слово «сообщество» лишь приблизительно указывает на тот тип слабых аффективных связей, которые не подчиняются ни экономическому, ни политическому порядку, ни

моральным установлениям. Оно указывает на место *несобственной* аффективности, на сферу действий, субъектом которых индивид быть уже не может. Достаточно вспомнить такие разные вещи, как идея *Gemeinwesen* в рукописях 1844 года у Маркса, проблематика поступка у раннего Бахтина, все то, что связано с «машинерией» и «становлением» у Делёза и Гваттари, «любовь» в интерпретации Лакана, переосмысление категории «возвышенного» Лиотаром... Философия пытается нащупать возможность высказывания за границами индивидуальной субъективности. Это совершенно отчетливо видно и у Мераба Мамардашвили, несмотря на его постоянные апелляции к индивиду и личности, его склонность говорить о свободе. Однако он наполняет эти понятия неким физическим содержанием (он любил, кстати, вспоминать Фурье, который говорил: чтобы родилась одна «душа»,

необходимо соучастие тысячи четырехсот двадцати индивидов), а точнее, пытается описать материальные основания метафизических понятий. Характерно, что все эти философы (кроме Маркса) обращались к опыту искусства с не меньшей энергией, чем к опыту философских спекуляций. Можно также упомянуть и Валерия Подорогу, который хотя и далек от тем этики и сообщества, но пытается переосмыслить (а не возродить!) на примере литературных текстов понятие произведения. Для него как раз произведение не является продуктом автора, а скорее неконтролируемым выражением его тела. В этом смысле произведение становится действующим, реагирующим, но абсолютно непотребным и неприсваиваемым. Мне же кажется, что если мы касаемся темы этики (как области неморального коммуникативного действия) и ее связи с искусством, то вся проблематика произведения неизбежно снимается. Даже в том виде, в каком ее предлагает мыслить Валерий.

«ХЖ»: Однако если система искусства навязывает авторское начало, уникальное произведение, профессиональные критерии валоризации, то где же место реализации неиндивидуальной субъективности? Концептуалисты в частности нашли его в повседневности, которая по определению внесистемна и внепрофессиональна. Может ли сегодня частное существование стать вновь местом тому, что ты называешь несобственной аффективностью? Или это уже невозможно, так как слишком связано со специфическими советскими условиями? И именно поэтому для тебя опыт «КД» остался в

советском прошлом? Может ли этим местом стать то, что советское прошлое в полной мере еще не знало и что столь определяет условия наших дней – пространство массовых коммуникаций? Ведь в отличие от профессиональной системы искусства пространство это – как ты сам признавал в своих исследованиях – отличается снятие уникального, авторского, иерархич!

О. Аронсон: Ну, во-первых, для меня как раз опыт «КД» не остался в советском прошлом. Я его рассматриваю как вполне современный. Просто советское прошлое было условием его возникновения. Сегодня условия другие, но это не значит, что такого рода опыт оказывается невозможен. Опыт – это же не то, что мы получаем в виде каких-то зафиксированных форм. Опыт – своего рода «форма форм», как любил когда-то говорить Мамардашвили. В этом смысле он не принадлежит никому конкретно, но негласно разделяем. Опыт – всегда опыт общности, даже если общность себя в нем не узнает. Именно это я и называю несобственной аффективностью. И опыт всегда утрачивается в его индивидуальной апроприации или репрезентации. То есть всякий разговор об индивидуальном переживании или индивидуальном усилии (что, в конце концов, воплощает в себе фигура автора) есть способ стирания этического условия действия. В нашем случае – художественного жеста. То же можно сказать и о сведении произведения к некоторой репрезентируемой эстетической форме. Меня как раз интересует этот момент стирания этического порядка (порядка общности) в угоду бизнесу, политике, в

угоду устоявшейся морали. Поскольку, понятно, то, что я называю этическим порядком, не принадлежит пространству моральных суждений. Это – пространство действий, поступков, в которых ценности подвешиваются, в которых мы обнаруживаем нечто внормальное (но не аморальное!).

Почему меня так смущает этот возврат к категориям традиционной эстетики? Да именно потому, что современное искусство еще не успело выработать свои критерии, кристаллизироваться в каких-то более или менее устойчивых общественных представлениях в качестве чего-то само собой разумеющегося, то есть, по сути, не стало ценностью для общества, но уже преодолевается, уже списывается в какой-то архив. Парадокс, но, не обретая ценности, оно обрело высокие цены. Когда картина Ротко продается за 100 миллионов долларов, то это значит, что Ротко превращается в престижный дизайн. То, что происходит с рынком современного искусства, – это как раз попытка превращения каких-то незавершенных поисков в области формы форм в потребимые формы. И чем сильнее и дольше сопротивляется художественный жест такому превращению, тем, на мой взгляд, он современней.

В сегодняшнем мире «искусство» – только имя, исторически сложившийся бренд. И для меня нет принципиальной разницы, когда, например, режиссер Кэмерон говорит о своем фильме «Титаник» как об искусстве или когда нынешние художники говорят о своих действиях как об искусстве. Если художник «делает искусство», он сегодня неизбежно делает что-то другое, что от ис-

кусства далеко так же, как массмедийная продукция, а может, и еще дальше. Грубо говоря, если у массмедийной продукции есть хотя бы шанс обнаружиться в потоке образов некий «след искусства», то самому актуальному искусству это сделать гораздо труднее.

Может показаться, что я выступаю против рынка и пытаюсь отстоять в искусстве нечто «аутентичное». Ничего подобного. Мой тезис другой: именно то в искусстве, что связано с его «аутентичностью», «уникальностью», «особенностью», и позволяет ему стать рыночным.

Что касается твоих слов о «реализации несобственной субъективности», то полагаю, что ее нельзя реализовывать. Когда мы обнаруживаем ее в искусстве (а это всегда происходит с запаздыванием), то в этот самый момент изменяется наше представление об искусстве. Так вот, я считаю, что искусство XX века было живо именно этим постоянным смещением, открытием невозможных территорий. И пресловутые «кризис искусства» и «конец искусства» естественным образом сопровождали это движение. В самой постановке проблем таким способом есть нечто меланхоличное (а порой и трагичное), связанное с тоской по тому состоянию, когда искусство было вполне обустроенным, комфортным местом. И нынешний рынок искусств, таким образом, был чаем с обеих сторон. И со стороны экономики, которая открыла для себя нематериальный труд и научилась его продавать и извлекать из него прибыль, и со стороны художников, которые через цены на их произведения обретали не столько благосостояние, сколько зна-

**«Коллективные
действия»**

«Звуковые перспективы
поездки за город»,
акция, 1983
Фото из архива
И. Макаревича



чимость в собственных глазах.

Я полагаю, что происходящая в художественном мире своеобразная контрреволюция вполне логична, поскольку быть художником на пути событий современности, о которых мы говорили раньше, становится делом все более и более неблагоприятным и рискованным. И если у тебя есть амбиция быть художником, то уже сама она словно стоит на пути возможности участия в «несобственной субъективности», то есть в этическом жесте, в котором искусство не разделяет людей (на художников и нехудожников, профессионалов и непрофессионалов), а соединяет их, становясь достоянием *любого*. Именно это я пытался высказать в своем тексте о «малом искусстве», посвященном работам моей американской знакомой Даниэль Обер, которая, кстати, являясь профессиональным дизайне-

ром, художником себя не считает.

Но у меня есть и более показательный пример. Одна моя знакомая, бывший врач, уйдя на пенсию, стала рисовать. Она не решается рисовать «от себя», «свое видение» и т.п. Она делает копии картин, которые она любит, и дарит эти копии своим знакомым. Причем «копиями» это назвать трудно, поскольку с очевидностью обнажен зазор между оригиналом и копией. У нее нет достаточно-го мастерства, школы и т.п., а есть только (!) любовь к живописи и желание подарить эту любовь своим друзьям. Эти «копии» изнутри себя говорят: мы – не искусство. И именно это делает их искусством. Но профессиональный художник такой жест повторить не сможет, поскольку в его непохожей копии все равно будет просвечивать этот жест *искусственного* непрофессионализма. Чтобы повторить жест

моей знакомой, надо найти зону любви, дружбы (чистой этики общности), попадая в которую неизбежно становишься непрофессионалом, дилетантом. Продолжать что-то делать в такой ситуации – риск, на который мало кто способен, поскольку он связан с непризнанием...

Когда-то Кант, помимо ремесла и мастерства, видел в искусстве еще одну необходимую составляющую: оно должно быть сделано не для продажи. То, к чему Кант подошел чисто умозрительно, сегодня обретает вполне конкретные очертания. Сегодня этот момент «не-для-продажи» (или, я бы сказал более ясно, чтобы не попадать в логические схемы рынка, – *не-для-себя*) диктует в том числе и изменение самого характера художественного ремесла, и критериев оценки искусства...

Беседу проводил Виктор МИЗИАНО

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Олег Аронсон. «Богема. Опыт сообщества». – М., ФНИ «Прагматика культуры», 2002.

² См.: Олег Аронсон. «Художник будущего, или Этика деидентификации», в каталоге выставки «На курорт! Русское искусство сегодня» в Кунстхалле Баден-Баден, 2004.

Олег Аронсон
Родился в 1964 году. Кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН, автор книг «Богема: опыт сообщества», «Метакино», «Коммуникативный образ». Живет в Москве.

ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН

Илья Кабаков

«НОМА, или Московский
концептуальный круг»,
инсталляция,
1993



«Художественный журнал»: Насколько оправдана гипотеза «Художественного журнала», что сегодня концептуальная традиция вновь стала предметом для актуального обсуждения?

Павел Пепперштейн: Московский концептуализм сейчас вновь становится актуальным. Причем молодежь реагирует на него очень живо и не ощущает по отношению к нему особой временной дистанции. Не думаю, что причина здесь в том, что сейчас сложились аналогичные или сколько-нибудь похожие на советскую эпоху обществен-

ные условия. Я не вижу ни малейшего сходства – несмотря даже на опять устанавливающийся тоталитаризм. На микроуровне этот тоталитаризм совсем другой, и он несет с собой совсем другой воздух, другую воду, другой огонь – другие стихии. Противостоять ему можно лишь через борьбу, через предельное напряжение всех сил. Московский концептуализм же существовал в очень идиллическом режиме. Это позволило ему воспарение, которое он собой и являет. Московский концептуализм – это высокий стиль, одно из наиболее ярких его проявлений в истории искусства.

Отсюда и противоречия его актуального существования. В настоящий момент, когда капитализм окончательно эстаблировался в России и экономически, и политически, – т.е. с приходом Путина, – можно чисто умозрительно представить возможность другого развития московского концептуализма в актуальных условиях. Так, закономерным было бы ожидать от него возрождения критического подхода и аналитики неокapиTaлиCTичеCкой культуры, в которой окажутся задействованы как старые приемы анализа советской культуры, так и вырабатываются новые. Однако беда



Вадим Захаров
«Aqua Sacra»,
1992

московского концептуализма в том, что он оказался вписан в орбиту явления, которое называется «современное искусство» и которому он, на самом деле, глубоко антагонистичен. Как типичный московский концептуалист я всегда терпеть не мог современное искусство. Я никогда не ходил на выставки. В европейских столицах я никогда не посещаю музеи современного искусства. В большей или меньшей степени такая нелюбовь к современному искусству присуща всем московским концептуалистам. Современное искусство в том виде, в каком оно существует сейчас, представляет собой

одну из сугубо колониальных структур, которая навязывается всем колонизированным территориям наравне с Македондсом и прочими явлениями. Искусство же, наследующее идеалам старосоветских художественных институций, воспринимается поэтому сейчас со значительно меньшим отращением, чем прежде. Художник, который стоит где-то в лесу на пленэре и мажет свои березы, и есть настоящий революционер, борец-антиглобалист. А вовсе не какой-нибудь активист современного искусства, который делает впечатляющие перформансы политического содержания.

«ХЖ»: И все-таки московский концептуализм прописан по ведомству современного искусства. Как ему тут живется?

П. Пепперштейн: Попробуем отвлечься от политических реалий (хотя от них абсолютно невозможно отвлечься) и говорить сугубо на языке культуры. В предгорбачевское время и во время перестройки внутри московского концептуализма велись живые обсуждения, существовала насыщенная среда общения, ожидалось некое открытие этого явления, в том числе для западного контекста. Вся горбачевская политика – это утопия. Но в эту утопию вписывались и на строения московского концептуализма того времени. Предполагалось, что произойдет движение двух культур по направлению друг к другу. Но ничего такого не произошло. Как мы сейчас видим, произошла замена одного другим. В качестве индальгенции и в подтверждение жестокой, некрофильской ориентации новой политики были отобраны «лучшие» произведения и

повешены в музей. Россия – очень некрофильская страна. Но западные страны тоже очень некрофильские. В этом смысле Россия – это очень западная страна. В итоге мы видим не обмен цветами, выращенными на разных огородах, а замену нашего огорода на общий огород. Когда деятельность круга московского концептуализма, состоявшего из художников, писателей, философов, столкнулась с реальностью установившегося капитализма, она в некотором смысле коллапсировала. В этот момент оставался выбор принятия одной из трех возможностей.

Первая возможность предполагала окончательное осознание себя художником. Художник делегирует себя своим произведением. Сама по себе такая позиция – прекрасна. Момент был выбран, с одной стороны, крайне удачный, с другой стороны, крайне неудачный. Крайне удачным он был в отношении рынка. И это было понятно с самого начала. Никто из членов круга московского концептуализма никогда не сомневался, что то, что они делают, когда-нибудь будет стоить очень больших денег. Это сознание было всегда у всех. Когда – после жизни этих людей или при жизни – не важно. Однако метафизическая составляющая этой позиции потерпела во многом крах. Рассыпалась идея музея как прекрасного пространства, связанного с вечностью, музея, созданного в согласии с традицией индивидуализма. Человек может принести в этот музей свой личный мир, тысячами нитей связанный с ним самим, повесить его на стену в виде картины, инсталлировать в виде инсталляции, и он там застынет, как у Господа Бога под-

мышкой, – эта идея развеялась в пыль. Музей – это обычная, ничего общего с храмом не имеющая институция современного общества. Ценность выставленным в нем объектам придает только рынок, т.е. гипотетическая возможность того, что их снова можно будет продать. Да мы и видим, что музеи закрываются, распродают их коллекции: музеи в рынке, они не вне его.

Цены действительно растут, и художники получают все больше денег за свои работы. Но в чем смысл этих денег? А смысл заключается в контроле за тем, что содержится в этих работах. Это своеобразное противостояние, идеально отработанное капиталистической системой. Как из пульверизатора, все покрывается деньгами. А дальше уже не важно, что именно находится под этим слоем денег. Это система смерти.

Другую возможность предоставил в 90-е годы московский акционизм. Но проблема в том, что при Ельцине все это делать было совершенно бессмысленно. Это имело бы смысл сейчас, но сейчас этого никто не делает.

Наконец, мы – круг «Мединской герменевтики» – пошли по третьему пути. Мы полностью направили свое внимание на молодежь и на клубную культуру и попытались как-то ее инфильтрировать своими образами и идеями. Это намерение было перенято у ленинградцев, но иначе воплощено. В Питере важен в первую очередь вклад круга художников именно в организацию музыкальной культуры. Тут интересно, что в московском концептуализме не было музыкантов, хотя они могли бы быть. Какие-то люди участвовали в обсуждениях, дру-

жили с нами – Володя Тарасов, Сережа Летов. Тем не менее не появилось такого явления, как музыка московского концептуализма. Сейчас можно сказать, что это большой минус, серьезное упущение. Ощущение того, что это неправильно, постоянно присутствовало. Оно было отчасти восполнено влиянием на складывающуюся психоделическую культуру. Маркировка современной культурной ситуации происходит через музыку. Питерцы первыми это поняли. В какой-то момент мы тоже начали заниматься свежими музыкальными вещами. Создался довольно обширный круг, существовавший на протяжении всех 90-х.

В 90-х годах эти три направления были основными зонами активности: московский акционизм, питерская клубно-художественная среда и круг «Тарту» в Москве, как мы его тогда называли. Этот круг оказал огромное влияние на молодежные субкультуры. Поэтому молодые люди и не воспринимают то, что было сделано в московском концептуализме, как нечто древнее. Это прошло через призму психоделического опыта. Неудивительно, что те, кто принимал *LSD*, даже не зная всех тонкостей московского концептуализма, очень быстро и тонко на него реагируют. А *LSD* в какой-то момент попробовали все. Московский концептуализм лишается репутации усложненного, запутанного лабиринта. Такая репутация у него была, и она абсолютно не соответствовала реальности московского концептуализма.

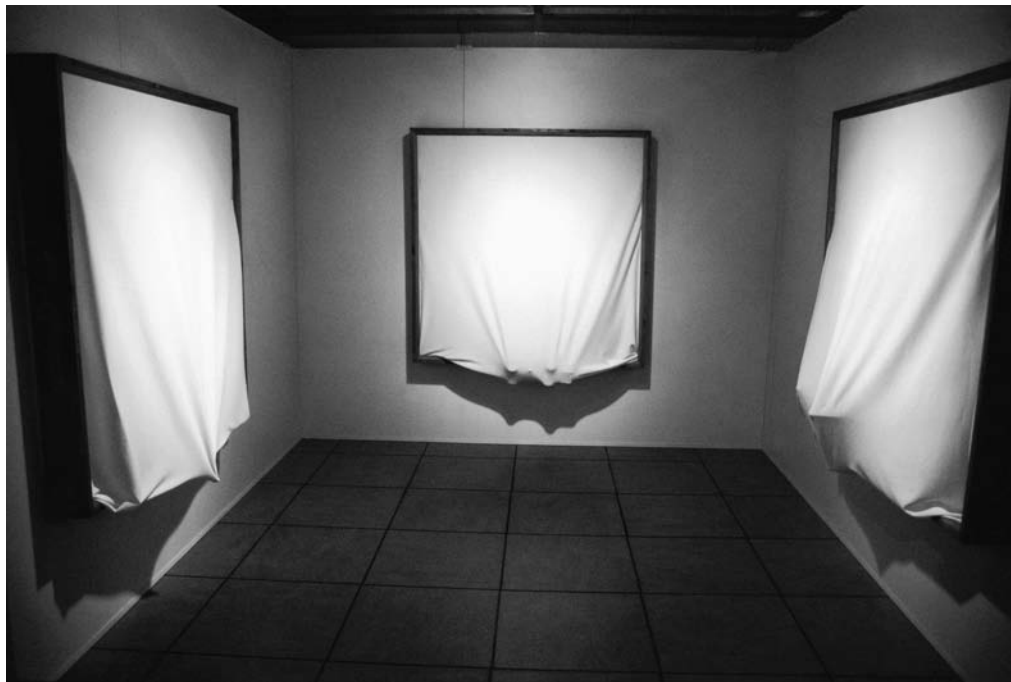
Именно поэтому в местной культуре московский концептуализм и то, что с ним связано, занимает куда большее место, чем западный концеп-

туализм в западной культуре. Западный концептуализм совершил много эстетических прорывов, которые важны были также и для концептуализма московского, но вот социальные аспекты этих явлений настолько разные, что скорее было бы уместно говорить о совершенно разных феноменах. Ни в какой книге я не внес бы их в один раздел: есть «*conceptual art*», а есть «московский концептуализм».

«ХЖ»: Раз ты настаиваешь на внеэстетической природе московского концептуализма, то, следовательно, это явление идеологического характера?

П. Пепперштейн: Идеология – это важный вопрос. Помимо сложного комплекса отношений с советской идеологией, концептуализм имел дело и с незаметно просачивающейся идеологией нью-эйджа. Концептуализм относился к этой идеологии критически, дистанцированно, при этом упущены были имевшиеся в ней очень важные потенциальные моменты. Впрочем, в тот момент это было не очень актуально. Но когда капитализм этаблировался, идеология эта оказалась крайне востребованной.

Советская власть сакрализовала и, по сути, реконструировала оппозиционную русскую культуру царского времени. Этим деянием она дала мощный импульс всей оппозиционной контрсоветской культуре. Все мыслили в этих категориях. Предполагалось, что оппозиционно мыслящие люди будут впоследствии также канонизированы, в соответствии с той же логикой, согласно которой советская власть канонизировала Толстого, Некрасова, Белинского и Черны-



«Медицинская герменевтика»
«Проблема трофея»,
 инсталляция,
 1993

шевского. Но получилось по-другому. С исчезновением советского мира исчезла и большая русская культура. Один из главных вопросов теперь – куда поместить концептуализм. Я уже сказал, что это высокий стиль, большая культура. Для того чтобы его правильно разместить, необходимо реставрировать большую культуру. Но этого нельзя добиться в условиях тоталитаризма наших дней, даже если ввести цензуру. Только в условиях социализма человек может противостоять бытию в целом. Мне кажется, основное непонимание позднего концептуализма – неокончательная установка на социализм. На самом деле только при возвращении социализма наследие московского концептуализма может быть размещено в правильном контексте.

«ХЖ»: Но пока же мы живем в мире, называемом сейчас миром гламура.

П. Пепперштейн: И тут тоже есть свои пути, самым оптимальным из которых является уорхоловский. На смену причастности кругу людей думающих, работающих, размышляющих, понимающих глубину своих изысканий, приходит позиция жертвы. Признавая, что мир таков, художник отдает себя этому миру, растворяется в нем. Ученики собрались у постели умирающего гуру и ждут от него последнего слова. В этот момент один из учеников, в котором воплощен уорхоловский элемент, смотрит в соседнюю комнату. Там прыгает девочка и играет с мячиком. Он идет к ней. Он понимает, что в ней столько же мудрости, сколько и в его умирающем учителе. Во всей попсе, которая нас окружает, есть все. Важно сделать это предметом своего глубокого внимания. Но это внимание уже будет структурироваться по садо-мазохистической мо-

дели, а не по внелибидинозной концептуалистской модели небесного созерцания. Здесь предполагается, что надо стигнуть под модными ботинками публики. Позиция гламурного художника – это позиция глубочайшего смирения и подстилания в отличие от шизовеличественной позиции концептуализма. Ощущение абстрактного величия в концептуализме безусловно было. Позиция современного художника сравнима с позицией не неба, но пола – вернисажного пола, по которому топчется публика. Это тоже духовный путь.

«ХЖ»: Пригов в последние годы связывал перспективу с тем, что он называл «зонами выживания», т.е. реконституированием замкнутого сообщества единомышленников. Он посвятил этой теме специальный текст, который был опубликован в «ХЖ» в номере, называвшемся «Зоны автономии. Зоны солидарности».

П. Пепперштейн: Мне кажется, такой круг создать здесь и сейчас нельзя. Московский концептуализм был тесно связан не только с социально-экономическими или идеологическими реалиями советского и постсоветского времени, но со структурой мест. Для концептуализма очень важна материальность неодушевленного мира. Это опять же отделяет его от западного концептуализма, где важна лишь материальность человеческого тела, в крайнем случае – тела животного. Тело вещей воспринимается им как абсолютно функциональный момент. Для московского же концептуализма была крайне важна, скажем, материальность городских



«Медицинская герменевтика»
«Золотые иконы
и черная линия»,
инсталляция,
1993

объектов. Концептуализм в этом смысле — последнее проявление аграрной культуры. Аграрная тема вписывает концептуализм в контекст русской культуры. Сейчас же происходит регресс в охотничью стадию. Поэтому снова актуальна магия, снова актуальны деньги. Охотничьи союзы в отличие от аграрного сообщества иначе структурированы. И вовсе не на принципе индивидуализма. С Запада к нам пришел кризис индивидуализма в форме тихоокеанского (японско-филиппинского) коллективизма. Советское общество было дико индивидуалистично.

«ХЖ»: Оно не было конформистским.

П. Пепперштейн: Потому что все воровали.

«ХЖ»: И все ненавидели советскую власть.

П. Пепперштейн: Поэтому все были безгрешны. Советская власть была абстрактная и большая; грех против нее не был грехом. А сейчас все грешны. Те, кто ворует, воруют у других людей, таких же, как они. У всех появилось сознание вины, которое отсутствовало в советское время. Для аграрных союзов места нет. Есть места лишь для охотничьих союзов наподобие «Двенадцати друзей Оушена». В начале фильма почти незнакомые люди собираются «на дело». В конце они расходятся и забывают друг о друге.

«ХЖ»: А разве молодые художники, интересующиеся, скажем, концептуальным искусством, не образуют «аграрное сообщество»?

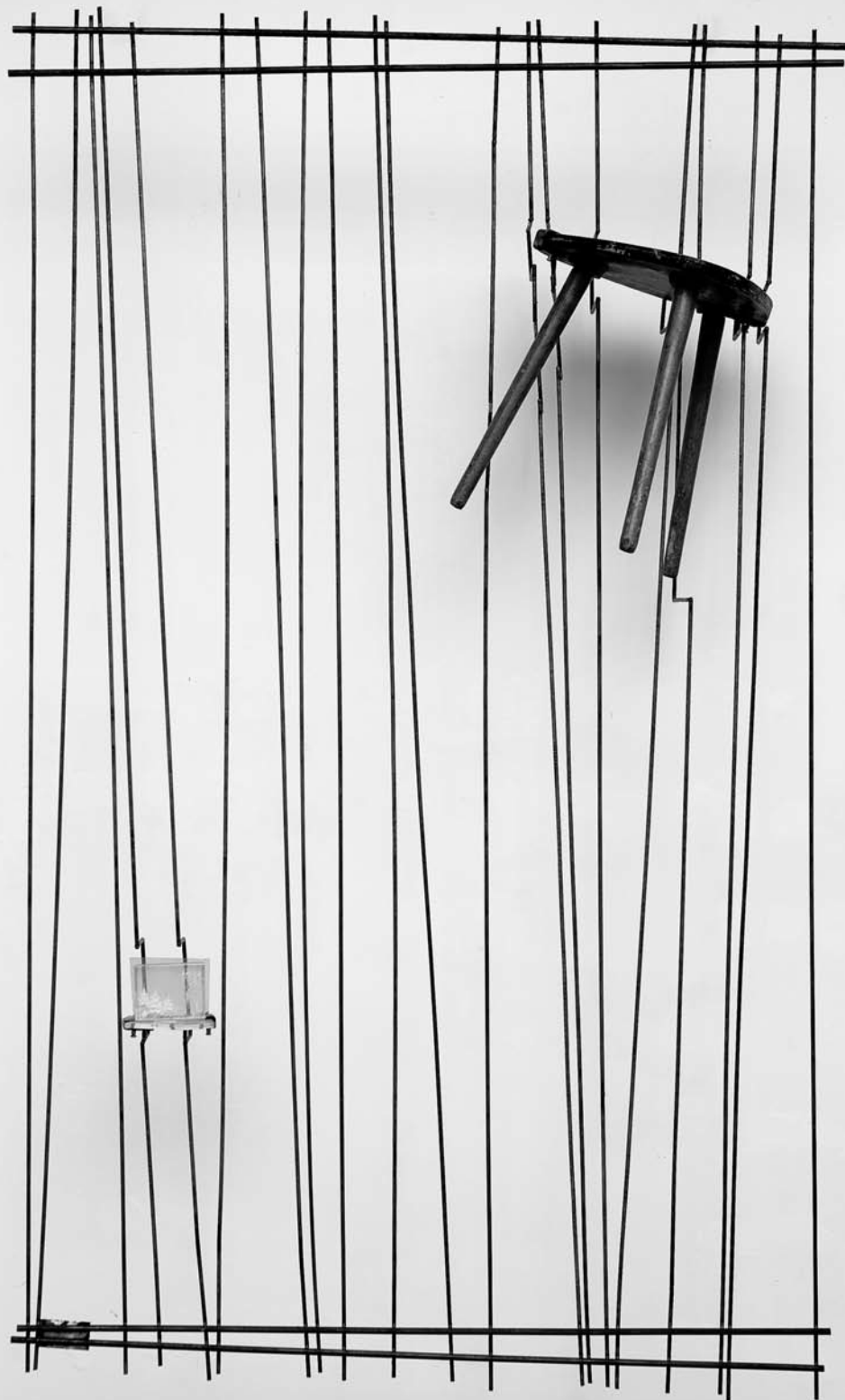
П. Пепперштейн: Есть еще вещи, связанные с возрастом. В охотничьих культурах молодежь до инициации живет в

одном месте: мужские дома, инициационные избушки. В той культуре, в которой мы сейчас живем, предполагается, что человек бывает свободным примерно где-то с тринадцати до восемнадцати лет. Если это артистическая среда, «свобода» может затянуться на неопределенный срок. Это не важно. В принципе, можно и всю жизнь прожить в инициационной избушке. Это то, что предлагает нью-эйдж — всем поселиться в инициационной избушке. На самом деле, это мудрое и глубокое предложение, о котором еще недостаточно подумано. Как правильно сказал Уэльбек, потенциал нью-эйджевской идеологии еще далеко не исчерпан. Наш, медгерменевтический, проект «ортодоксальной избушки» был как раз примерно об этом: об аграриях, которые почувствовали, что наступают охотники.

В беседе участвовали Полина ЖУРАКОВСКАЯ и Виктор МИЗИАНО

Материал подготовила Полина ЖУРАКОВСКАЯ

Павел Пепперштейн (Пивоваров)
Родился в 1966 году в Москве. Художник, литератор, теоретик современного искусства. В 1987 г. совместно с Ю. Лейдерманом и С. Ануфриевым основал группу «Инспекция «Медицинская герменевтика». Автор книг: «На шести книгах». Кунстхалле, Дюссельдорф, 1990; «Великое поражение и Великий отдых». М., Obscure, 1993; «Идиотехника и рекреация». М., Obscure, 1994; «Голос из китайского ресторана». Pastor Zond Edition, Koeln, 1996.
Живет в Москве.



О ТАБУРЕТКАХ В НЕБЕ

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ

Лет двадцать тому во французском городке Бар-сюр-Об я познакомился с занимательным стариком, потомком местной дворянской семьи. Он был роялистом, то есть сторонником легитимной монархии. Более или менее понятно: многовековое родословное древо могло родить очень консервативные политические воззрения. Но за обедом (на салфетках вышиты королевские лилии, они же – на вилках и ножах) он меня на некоторое время озадачил, сказав следующее: «Да, я роялист, но не идиот, чтобы не понимать невозможность возвращения Бурбонов к власти в современной Франции. А от голлистов, социалистов, коммунистов, лепенцовцев, троцкистов и неоконсерваторов меня тошнит. Так что коли монархия невозможна, так пускай уж вовсе никакой власти не будет. И вы меня можете считать анархистом с таким же успехом, как роялистом».

Безусловно, суждение не просто парадоксалистское, но граничащее с полной безответственностью. Тем не менее оно меня заинтересовало. Прежде всего потому, что оказалось до некоторой степени близким моему отношению к современному искусству. В этом самом современном искусстве тоже крайний традиционализм на каком-то этапе может оказаться парадоксально граничащим с крайним радикализмом.

Впрочем, что такое современное искусство? Кому именно и чему оно современно и каким временным промежутком измеряется его современность? На этот вопрос у меня, да

и, похоже, у всякого вменяемого человека, точного ответа нет. Кем определяется, что такое современное искусство? Широки ми кругами общества? Вроде бы нет. Всем художественным сообществом? Тоже нет, как мы видим. Если бы было так, решение о смысле искусства принималось бы демократическим образом, а это невозможно. Будучи решительным сторонником демократии в государственном устройстве (и любя вспоминать максимум Черчилля «Разумеется, демократия – это гадость, но никто ничего лучше не придумал»), я прекрасно понимаю, что демократичность искусству противопоказана. Обычно решение о том, что такое современное искусство (говорю о демократических странах), принимается более или менее авторитарным образом – достаточно узкой группой (или группами) каким-то образом приобретших влияние экспертов – кураторов, критиков, музейщиков и дилеров.

Но, как всегда бывает при авторитарном волеизъявлении, время от времени случаются возмущения, а то и открытые бунты. Обычно они успешно подавляются, но иногда переламывают статус-кво.

Можно, конечно, предположить, что на вопрос «Что такое современное искусство?» отвечает каждый по отдельности, на свой страх и риск. Но это грозит полной анархией и коллапсом существующих структур.

Поскольку я чувствую некоторое ментальное родство с дедом из Шампани, мне иногда хочется заявить: «Да и хрен с ними, коли то, что называется

современным искусством, по меньшей мере на 90% полное дерьмо, пусть себе рушится!» Но, не желая рубить под собой сук, сдерживаюсь. Для этого оппортунизма, однако, имеется более достойная причина. Ведь, если взглядеться, в искусстве во все времена процент хорошего был ничтожен по сравнению с количеством плохого, просто по естественным причинам из старого искусства до нас дошли в основном самые удачные работы.

Кроме того, искусство, похоже, всегда развивается по синусоидной модели. Иногда бывает, что прохождение синусоид очень ускоряется: так было в XX веке. На его протяжении искусство лихорадило, и, хотя Малевич и Дюшан, по сути, определили развитие художественного процесса в начале ушедшего столетия, далее все же постоянно происходило что-то важное и интересное.

Сейчас случилось замедление, причем где-то рядом с нижней точкой синусоиды. Поскольку мы привыкли к большой скорости, это замедление психологически переживается тяжело, что дает повод для роста либо милленаристских, либо – чаще – ретроградных и ностальгических настроений.

Под милленаризмом я подразумеваю мнение, что искусство в том виде, как мы его начали понимать со времен Ренессанса, полностью утратило смысл; в условиях постиндустриального общества, «общества знания», тотальных коммуникаций и чрезвычайно стремительного развития новых технологий вот-вот родится

Дмитрий Гутов
«Табуретка»,
200х120 см, металл,
сварка, ассамбляж,
2008

Дмитрий Гутов
«Фотобачок»,
70х70 см, металл,
сварка, ассамбляж,
2008



некий совершенно новый феномен, который заменит то, что мы привыкли считать искусством, а существующие методы, стратегии и институции окажутся абсолютно нефункциональными.

Некоторый резон в таких предположениях, возможно, есть. Но, как всегда бывает с апокалипсическими верованиями, их крайне трудно подвергать рациональному анализу. Кроме того, если всмотреться в то, что делается в области искусства, базирующегося на новейших технологиях и миллениаристских чаяниях, и попытаться это оценить при помощи имеющихся у нас искусствоведческих критериев (пусть расплывчатых и анахроничных, но других у нас пока нет), выясняется, что ничего особенно интересного и не делается. По большей части результаты сильно смахивают на

голливудские мультяшки, и, пока благодаря нанотехнологиям мы не превратимся в их персонажей, пришествия этого «нового» ждать (или опасаться) не имеет смысла.

Остается обращаться к *good old days*.

И там, в меру возможности осознания прошлого, пытаться прийти в будущее. Какой период в искусстве и, широко говоря, в культуре был самым высоким на синусоиде за последние декады? Верно, это 60–70-е, то есть временной промежуток, еще не закатившийся за горизонт, но уже мифологизированный.

Ведь как там все было – там был настоящий бой за истину как сомнительную, так и предполагаемую единственно действительной во всех мирах. Тогда предмет искусства, несомненно, дематериализовался до состояния вовсе нена-

добной сущности (вспомним номинализм Вильгельма Оккама), а затем тут же впитывал в себя все жизненные соки и являлся нам во вполне кристаллизованном виде (снова прочитаем «Итог богословия» Фомы Аквината).

Если говорить собственно об искусстве (даже – в духе Джозефа Кошута – «об искусстве после философии»), это был последний на нашей краткой памяти период, когда чуть не каждый месяц художники предлагали новые ответы на вечные вопросы, и иногда они действительно оказывались очень остроумными. Но беда художников и искусствоведов в том, что они склонны верить: искусство не исчерпывается искусством, оно неким образом превосходит собственную имманентность и способно быть фактором, меняющим мир.

И правда, в те *good old days* не только художники и искусствоведы верили, что их деятельность сокрушает установившийся омерзительный порядок вещей, и вот-вот, еще одно усилие! – и мы либо будем свободны и счастливы, либо обречем дар говорения на всех языках, причем разница между означаемым и означающим исчезнет, либо постигнем счастье окончательной пустоты.

К несчастью, это иллюзия, это всего лишь еще одно маниевание покрывала майи. Йозеф Бойс вовремя помер, а то никакие крымские татары ему не помогли бы перед лицом поражения от гениального киника и не самого плохого богослова Энди Уорхола, отлично понявшего, куда катится колобок современной культуры. Ну, а ребята более простые – взять хотя бы Даниэля Бюрена, того же Кошута и Ричарда Серра – взялись за исполнение очень больших государственных, муниципаль-

ных и корпоративных заказов. Надо сказать, у них это получалось великолепно. Во-первых, потому, что они, вне всякого сомнения, очень хорошие художники, а во-вторых, они работали в условиях демократического и сравнительно культурного общества. Если убрать эти два обстоятельства, ясно, что, по сути, их деятельность ничем не отличается от практики Зураба Церетели, действовавшего в условиях недемократического и некультурного общества.

Исходя из этого, мотив припадания к корням золотых времен концептуализма, минимализма и социального нарративного искусства мне представляется скучным. Его кода предсказуема. Это несложный диссонансирующий аккорд двух составляющих – благих намерений, быстро переваренных рынком, и несъедобной маргинальной размазни по краям котла глобальной культуры.

Печально, но я настаиваю: ни художникам, ни художественным опинионмейкерам не стоит мифологизировать роль искусства, ведь она очень проста и одновременно весьма изощренна. По моему мнению, функция художника – это изготовление умных и добрых табуреток. Казалось бы, такая задача крайне проста: соединить вместе четыре ножки и перпендикулярную им поверхность, а для устойчивости конструкции связать несколькими перемычками.

Но опыт показывает, что большинство табуреток, внесенных в мир, оказываются или умными, но не добрыми, или добрыми, но не умными, или только умными либо только добрыми. Очень, очень мало кто способен создать умную добрую табуретку.

Если же говорить о том, как приступить к их изготовлению,

я думаю, лучший путь – отказаться как от миллениаристского угара, так и от попытки поймать Луну, проплывая мимо ее отражения на ряби Волги, вечно впадающей в Каспийское море. Подступ к этому путешествию в сторону табуретки, на мой взгляд, лучше всего начать с возвращения к изготовлению предмета – в самом широком смысле обозначающего это понятие слова.

И тут, как ни странно для самого себя, я обнаруживаю ментальное родство не только с художниками, мне близкими по почти биографическим причинам (Андрей Монастырский), но и вроде бы чуждыми – с Дмитрием Гутовым и Анатолием Осмоловским. Я не навязываюсь, просто вижу, что странное сближение происходит.

С Монастырским понятно: он не то чтобы мне учитель, но, несомненно, сильно повлиял на то, что я делаю, поскольку рядом мы очень давно. Когда я теперь смотрю на то, что делает он, могу ответственно сказать: меня не сильно интересует, что делает Андрей, гениально делая одно и то же, а как он это делает. У него это получается изумительно, и не имеющие, казалось бы, никакого пластического смысла поделки оказываются материальными достижениями, ценными в координатах всех обычных органов чувств.

Но то же самое происходит для меня, когда я смотрю на работы последних лет Гутова и Осмоловского. И снова мне в принципе безразлично, какие идеологемы подкладываются этими художниками себе под задницу, когда они стругают на колене предметы искусства, мне представляющиеся близкими к доброте и уму. Точно так же для меня, когда я делаю свои работы, безусловно важно, что я

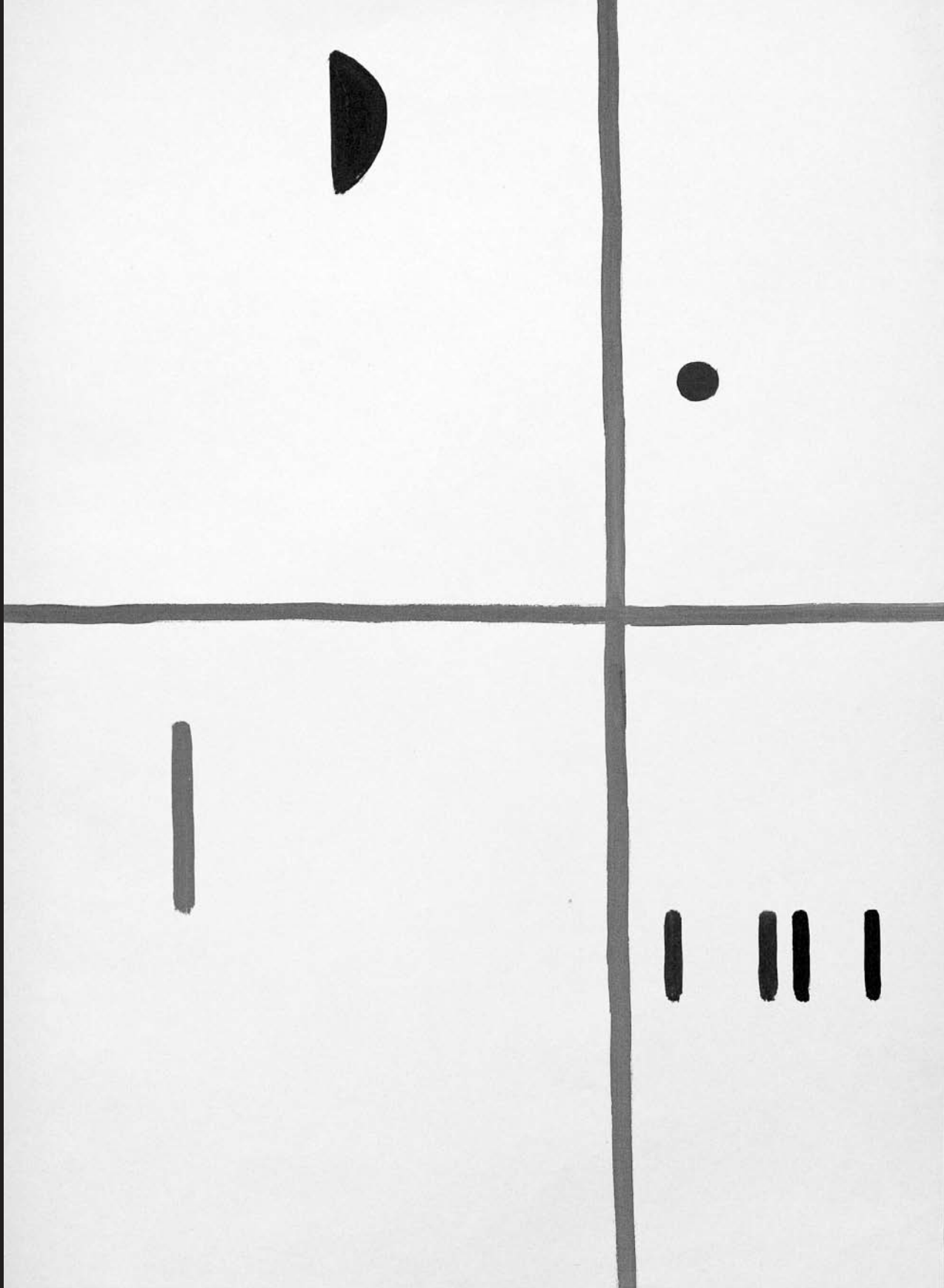
думаю перед тем, как приступить к их изготовлению. Но мне ясно, что зритель-потребитель-использователь моих изделий ни в коем случае не обязан учиться у меня размышления. Конечно, мне бы этого хотелось, ведь мои работы только в том случае и могут оказаться хорошими, если они кому-то интересны вне их соотношения с моей персональной философией и теологией.

И какая мне разница, что Осмоловский думает про современную философию и политику (читая его тексты и слушая его, ничего особенно важного узнать нельзя), если его деревянные хлеба и бронзовые как бы танковые башни изумительны своим убедительным материалистическим нонсенсом, близким к уму и доброте? Что мне за дело до умственных спекуляций Гутова, когда его работы отличаются от большинства деласемого вокруг своей предметной точностью?

Не будучи, как и дедушка из Бар-сюр-Об, полным идиотом, я понимаю, что мои суждения вряд ли могут иметь смысл для художественной обществу, крепко держащейся за то, что она считает культурной вменяемостью. Но ее беда в том, что она ловит отражение лун в ряби вечно меняющихся вод, а я готов утонуть в Лете, пытаюсь поймать ладошкой Луну, имеющую точные физические измерения.

Никита Алексеев

Родился в Москве в 1953 году. Художник, критик, журналист. Один из создателей и участник группы "Коллективные действия", основатель легендарной галереи "неофициального искусства" АГП-АРТ. Живет в Москве.



УДОВОЛЬСТВИЕ ОТ ИСКУССТВА*

АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ

«Искусство во все времена, начиная с ранней античности и до наших дней, было связано золотой пуповиной с правящим классом» – эта справедливая мысль Клемента Гринберга осаживает чрезмерно ретивых поборников «сопротивления» до сих пор. Стоит подчеркнуть, что в этой мысли очень важна метафора «золотой пуповины»: она подчеркивает неявную связь, связь, которую в критическом угаре можно и позабыть. С другой стороны, эта метафора констатирует относительную независимость искусства – его способность жить самостоятельной жизнью и даже занимать в известной мере критическую позицию.

Но самой центральной категорией является понятие «правлящего класса». Если в результате революции правящий класс может меняться (что на краткий миг произошло в России с 1917 по 1924/25 гг.), то и искусство начинает «служить» не буржуазии, а новым «господам» – рабочему классу. Троцкий в одной из статей справедливо отмечал, что футуристам очень повезло – их возникновение и творческий рост пришелся на переломный момент революции. Именно благодаря этому совпадению у футуристов появился шанс реально трансформироваться – преобразоваться из скандальных декадентов в новую поэзию новой рабоче-крестьянской республики. Как мы помним, эта трансформация произошла: поэзия зрелого Маяковского по поэтике, синтаксису, структуре и темам разительно отличается от Маяковского

раннего. Маяковский не только состоялся как поэт, но и на долгие годы заложил основания советской поэзии, которые эксплуатировались с разной степенью убедительности Асеевым, Сельвинским, Евтушенко, Вознесенским, Рождественским (это только самые известные). Развитие поэтики Маяковского – очевидное доказательство связи между искусством и правящим классом, с одной стороны, и реальности происшедших в ходе революции перемен – с другой.

Метафора «золотой пуповины» примечательна и еще одним поворотом возможных размышлений. Она подчеркивает наличие двух различных тел. Одно из которых (искусство) в силу своих имманентных свойств связано с публичной деятельностью, другое (правлящий класс), наоборот, стремится как можно глубже расположиться в тени организованной им политической структуры парламентаризма и различных иных публичных практик (в том числе и искусства). Картина плода и порождающего тела в буржуазном обществе инвентаризована – место родителя занимает плод, а место плода – родитель. Ролан Барт писал, что буржуазия – это класс, не желающий быть названным. В этом желании – не быть названным – интересы правящего класса парадоксальным образом совпадают с интересами подчиненного большинства. Перед нашими глазами прошли девятые годы, где малоприветные лица Березовского, Бендукидзе, Гусинского, Ходорковского

и прочих не сходили с центральных полос газет, светились во всех новостных программах. Результатом этого самовлюбленного пиара стала жесткая идеосинкразия к этим олигархам персонально и ко всему правящему классу в целом. (Последним подобным, уже не запланированным пиаром стал скандал олигарха Прохорова в Куршавеле.) Российская буржуазия постепенно понимает, что для публичной репрезентации ей необходимы и парламентаризм и искусство. Если парламентаризм – это просто ширма для отправления власти, то искусство этой ролью далеко не исчерпывается. Более того, в использовании искусства в качестве ширмы содержится значительный элемент цинизма.

Можно по-разному определять социальную функцию искусства: и как особый инструмент познания, и как исследование возможностей человеческой фантазии, и как исторический документ, и как элемент политической критики – несомненно одно: искусство приносит удовольствие (эстетическое удовольствие). Раздаются возмущенные возгласы: неужели искусство – это просто удовольствие? Извините, но удовольствие – это не так уж и мало. За неограниченный доступ к удовольствиям (в том числе и эстетическим) люди на протяжении веков убивали друг друга. Можно даже без преувеличения заявить, что *эстетическое удовольствие – это и есть политическое в искусстве*. Поэтому политическая теория, призывающая к

Юрий Злотников
Из серии
«Сигналы»,
1957–1958

аскезе, отказывающая искусству в существовании, запрещающая эстетическое наслаждение, – квазирелигиозная и глубоко репрессивная теория. Она совершает двойную репрессию: требует воздержания, но ничего не предлагает взамен (в отличие от традиционных религиозных систем). Такая теория не имеет никаких шансов на массовую поддержку и поэтому в политическом смысле бессмысленна и бесплодна.

Как писал Делез, «революционная машина – ничто, если она не способна перекодировать потоки желания в свою сторону». Наоборот, подлинная революционная политическая теория должна не только разоблачать использование искусства в качестве ширмы, но и поддерживать, выявлять и даже прославлять возможности эстетического наслаждения.

В конечном счете также не вызывает сомнения тот факт, что искусство принадлежит не правящему классу (он его только содержит), а всему человечеству. Откройте в человеке способность к эстетическому наслаждению – и вы решите половину задач всеобщей политической эмансипации.

В 2001 году я высказал скандализовавшую все наше микроскопическое «левое» сообщество мысль, что художники должны быть для Господ (не «вместе с ними», не «за них», а именно «для»). Этой шокирующей фразой я хотел подчеркнуть, с одной стороны, существующую дистанцию (пресловутая «золотая пуповина»), с другой – историческую заменимость самих этих Господ. Критическая позиция начинается именно с этой констатации. На самом деле для правя-

щего класса нет более страшной мысли, чем их историческая сменяемость. Именно фундаментальное подчеркивание дистанции, это мнимое рабочее «для» содержит в себе огромный заряд безжалостной, сжигающей любые иллюзии правды. Но и для деятелей искусства осознание этого «для» (ведь всегда «для» кого-то) вносит значительный элемент реалистичности в понимание собственного положения.

В том же году я объявил (прежде всего, конечно, для себя) радикальную переориентацию т.н. «левой» тенденции в искусстве с позиций арт-активизма, политического перформанса и практик нонспектаклярности в сторону углубленной работы с художественной формой, не боящейся никаких аспектов чувственных эстетических удовольствий. Эта независимость искусства от всевозможных контекстов, комментариев, социальных функций и прочего многих фрустрировала. Но эта независимость отнюдь не исключает ни контекстов, ни комментариев, ни даже социальных функций. Просто все они также должны выйти на свой собственный независимый уровень.

Помнится, когда в начале девяностых мною была начата радикальная практика уличных перформансов (при одновременной их интерпретации как разновидности левого активизма), я и узкая группа моих товарищей попали в полный вакуум. Был даже момент (сразу после возбуждения уголовного дела после акции на Красной площади), когда «заслуженные» деятели андеграунда из страха перед репрессиями переходили на другую сторону улицы, только бы не встретиться со

мною. Очень медленно, в течение пяти-шести лет, этот вакуум постепенно рассасывался.

Динамика общественного негативизма в связи с ориентацией на художественную форму должна быть прямо противоположна. В начале сдержанное приятие, потом легкое негодование и в конце – всеобщая анафема. Так что на этом пути я не предвижу ничего, кроме эскалации возмущения. Но эта реформа необходима, она прямо-таки насущно необходима всему нашему художественному сообществу. Критерии формального качества – это гарант развития в будущем, в том числе и для политического активизма. Не стоит забывать, что в основании «революции» 68-го года стоял сюрреализм (увы, каково основание, такова и революция).

Не имея стандартов формального качества искусства (которые еще предстоит выработать), невозможен никакой успех политической эмансипации.

Таковы актуальные задачи настоящего момента.

ПРИМЕЧАНИЕ

** Настоящий текст был написан автором как ответ на опубликованную статью «Политтехнология формы, или Мимесис политического» Игоря Чубарова в «ХЖ», № 67/68, 2008. С. 70–76. (Прим. редакции.)*

Анатолий Осмоловский
Родился в Москве в 1969 году. Один из ведущих актуальных русских художников. Основатель целого ряда творческих групп и институциональных инициатив.
Живет в Москве.

ПИСЬМА ОБ АНТИЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

Арвед Д. Горела
«Портрет Брехта»,
линогравюра, 1961



Письмо первое

Я хотел бы связать две на первый взгляд несводимые проблемы — эстетическое наслаждение и существование произведения искусства в истории. Любое художественное произведение выступает как бы в двух временных режимах — времени самого произведения и времени его се-

годняшнего восприятия, между которыми пролегает фильтр исторической рецепции, ну и сама история, разумеется. Рефлексия должна учитывать оба эти измерения, т.е. и изменение эстетического восприятия и появление новых, не бывших во времена всевозможных «классиков» социальных субъектов, со своими политическими, эстетиче-

скими и художественными программами.

Нашу проблему можно поставить по мотивам Марксовых затруднений: «Трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом»¹.

Здесь нужно прежде всего учитывать, что это вопрос, а не ответ, трудность, а не ясность. Причем Маркс объединяет в один проблемный узел тему социально-политической определенности искусства и вопрос об эстетическом наслаждении и нормах. Разберемся по порядку.

Уточняем вопрос: почему «устаревшее» или «реакционное» (в контексте современной расстановки сил в обществе, принятой в нем системы оценок, суждений вкуса и прочих конвенций) произведение прошлого может все-таки вызывать субъективное удовольствие просто от его прочтения или восприятия? Дело здесь, разумеется, не в существовании какого-то вневременного эстетического вкуса, которым кто-то обладает, а кто-то нет. Дело в том, кто и как читает.

Валерий Подорога отличает в этой связи время чтения-удовольствия, как время самого произведения, от времени памятника, как уже ставшего текста, обросшего интерпретациями, оценками потомков — в общем, «судом истории»: «...Мы не можем находиться во време-



Карло Шеллеманн
«Катафалк великих»,
карандаш, 1963

ни жизни произведения. Мы находимся во времени нашей смертной жизни. А произведение находится в другой размерности времени. Мы должны сравняться...»².

Но «сравняться» со временем произведения, чтобы получить от чтения «удовольствие», можно различными способами. И удовольствия будут здесь разными. Можно ориентироваться именно на памятник, на некую предвзятую, «партийную» интерпретацию текста, говорить об интимной связи с автором, о «сотворчестве» и предаваться прочей литературоведческой риторике. Именно так читают сегодня Пушкина всевозможные пушкинисты, государственники, «наследники и продолжатели» и «независимые личности».

Но в любом подлинном произведении искусства есть некий непотребляемый остаток

или некий избыток, который выступает источником перманентного дисбаланса – несовпадения между художественным объектом (замыслом) и его реализацией в тексте (или другом конечном художественном продукте). Он и не разрешает произведению завершиться в его собственном времени, но именно это позволяет потомкам вступить с ним в контакт во времени «приятного» чтения и дальнейшего анализа-понимания. Текст, собственно, отличается от произведения тем, что он завершен, конечен и, как правило, неудачен. Эту фундаментальную «неудачу» всегда чувствует настоящий художник, поэтому и переходит к следующей работе, следующему тексту в тщетной попытке завершить произведение в его собственном времени. Но жизнь произведения перетекает в другое время, условием чего, как это ни парадоксально, является физи-

ческая остановка в производстве текстов (смерть автора, отнюдь не в бартовском смысле). Нам же как будто остается только читать.

...

Я бы сравнивал эту ситуацию с пониманием отношения производительных сил (ПС) и производственных отношений (ПО) в марксизме. И это не какая-то отдаленная аналогия или метафора. Дисбаланс соответствующих серий ПО и ПС связан с неудовлетворенностью людей тем жизненным порядком, который им предоставляет каждая новая эпоха. Ощутить неадекватность отношений между людьми в том или ином историческом времени может только тот человек и та социальная группа (класс), которая как раз лишена возможности реализовать свои способности, свои знания и умения в рамках современных им ПО. Разумеется, что для начала люди должны были избавиться от природной зависимости, а затем и прямого политического принуждения, ограничения в правах по сравнению с другими слоями общества и т.д. Пока этого не произошло, говорить о самой возможности их участия в исторических процессах как сознательных существ по определению невозможно. Это обстоятельство не учитывают теоретики, которые ссылаются на факт связи художников с властью и власть предержащими, частичного облуживания и выражения в искусстве их интересов. Ибо это, конечно, так, да не так.

Действительно необходимым (но недостаточным) условием для занятия искусством и творческим трудом вообще является освобождение человека от принуждения и рабского труда (исключений, совмещаю-

щих занятия искусством и непосильный труд, в истории очень мало). Поэтому неудивительно, что в обществах и экономиках, построенных на узаконенной эксплуатации рабского или наемного труда, предполагающего правовое или социальное неравенство, достичь каких-то значимых результатов в искусстве и философии могли только художники и мыслители, жившие на попечении у правящих классов или сами относившиеся к элите общества. Однако вторым необходимым (и уже достаточным) условием их становления в качестве художников были проблематизация и отрицание в самом их творчестве тех условий, которые сделали их занятия искусством возможными, а не простое отражение и оправдание последних. Причем это отрицание, как правило, было связано как с изменением тематики произведений (их материи и содержания), так и (и даже прежде всего) самой художественной формы, техники, стиля по сравнению с формами и содержаниями искусства предшествующих эпох. Т.е. настоящие художники всегда чувствовали, что в обществе что-то не так, что тот уровень свободы, которого им удалось достичь индивидуально, обеспечен несвободой других, а образ мира и человека, доступный их выражению и рефлексии, крайне односторонен, причем не только в социальной жизни, но и (как следствие) в творчестве форм и теоретических построениях.

С другой стороны, художественные достижения той или иной эпохи зачастую проецировались (полностью к нему не сводясь) на мировоззрение того класса, который был в то время более прогрессивным и революционным, т.е. боролся за власть в обществе и экономике. Так вот, постольку, поскольку тот

или иной художник/мыслитель на уровне своих произведений не совпадал с интересами этого класса нацело, т.е. не только выражал его неизбежно ограниченное мировоззрение, он получал шанс остаться в истории или как минимум переключаться в следующую эпоху. А изобретение им противоречащих формам искусства уходящей эпохи художественных приемов могло на символическом уровне влиять или по меньшей мере коррелировать с социальными процессами. В этом смысле революционность подлинного искусства заложена в самой его природе.

При этом, разумеется, формы социальной жизни прямо и без остатка в формы художественные неконвертируемы. Отсюда недоуменный вопрос искусствоведа: «классы», «мировоззрения», «прогресс», «революция», но при чем здесь, например, «натюрморт»? Да при том, что поиск или выбор соответствующих художественных форм имеет прежде всего политическую мотивацию, даже если сам художник этого и не сознает. И если о прямом следовании художественных форм из социальных и экономических отношений говорить действительно нельзя — они скорее всего производны (в миметическом смысле) от форм более фундаментального антропологического опыта, — то об известной гомологичности или некотором изоморфизме в каждой эпохе говорить не просто можно, но и необходимо. Особенно имея в виду перспективу их исторического схождения или слияния (в позитивном смысле утопическую: формы искусства = формам бытия и чувственности).

Трансцендентальным фоном упомянутой возможности ста-

новления художником выступает конечность, смертность человека и другие ограничения его способностей (в том числе и миметических). Осознание этой конечности и ограниченности (в искусстве, в философии, в политике, в общественном сознании) и запускает механизм борьбы человечества за свое освобождение (вначале от природы, затем от звероподобного устройства социума).

Господское искусство, буржуазная философия и религия спекулируют на этих темах, выражая их в различного рода идеологических табу. Так, они гипостазиируют тему смерти, выводя ее за пределы истории и человеческих отношений. Однако задача состоит в том, чтобы вернуть ее по сю сторону жизни, т.е. сделать человека не только хозяином своей жизни и судьбы, но и своей смерти. Я, разумеется, говорю не о недостижимой фигуре индивидуального бессмертия. Речь идет о бессмертии самого человечества и человеческого в нем, его достижении и увековечении не столько на индивидуальном, сколько на родовом уровне (в смысле Gattungswesen раннего Маркса³).

В свете вышесказанного, думаю, ясно, что у Пушкина, например, к прогрессивному «дворянству» с его «демократически-просветительскими требованиями» и реакционному «мещанству» с его примирением с действительностью все не сводится, как, впрочем, и к «художественности», «прекрасным формам», «легкости» языка, сочетаниям вольных ямбов и хореев и пр. Существуют еще так называемые «общечеловеческие проблемы», которые он с помощью новых художественных форм и обращений к новым содержаниям жизни если и не решил, то довольно остро для своего времени поставил. А актуальны они



Любовь Попова
Дизайн рабочей
одежды для актеров
свободной студии
В. Мейерхольда,
 1921

до сих пор только потому, что не решены или даже, возможно, не решаемы. Однако их принципиальная неразрешимость не должна выступать основанием безразличия в отношении решения проблем более насущных — социальных.

Я бы развернул этот известный вопрос следующим образом — основная несправедливость социальной жизни состоит не в том, что человек конечен, но в том, что над ним при этом еще и издеваются, не давая возможности осознать и принять смысл этого трагического факта. Таким образом, позитивную нерешаемость экзистенциальных проблем и путь к адекватному пониманию соответствующего положения вещей мешают увидеть именно отношения господства и подчинения, эксплуатации и социальное неравенство. Однако, с другой стороны, устранение последних не является основанием для решения первых, но только для их правильной постановки⁴.

В предреволюционные времена и первые годы Советской власти прогрессивным художникам и мыслителям (кубофутуристам) казалось, что эти экзистенциальные проблемы нерешаемы только в рамках феодального и буржуазного общества, но благодаря революционным изменениям вот-вот будут решены в социалистическом. Поэтому они и предлагали скинуть «Пушкина, Толстого, Достоевского и проч. с парохода современности». Но они хотели «бросить» не самого Пушкина, а только отказать от характерных для его времени художественных форм, которые в новом времени могли выполнять реакционные функции.

Соответствующие революционные процессы в искусстве происходили на фоне и вследствие изменения расстановки социальных сил в русском обществе. Именно с приходом в искусство в XIX в. разночинных слоев, а затем и с выходом к на-

чалу XX в. на историческую сцену пролетариата открылась возможность принципиально иной постановки упомянутых выше проблем. Это было обусловлено появлением фигуры «человека с коллективной субъективностью», как можно пока неточно выразиться. Имеется в виду рождение «пролетарского сознания» — языка пролетарской чувственности и телесности, не сводимого к доступу к культурному производству людей, номинально принадлежавших к соответствующему классу.

Как мы уже писали, художники и мыслители предшествующих эпох исходили в основном из чувственности индивидуалистического, «господского» типа, и она существенно определяла художественные образы, формы и содержание их творчества. Они полуинстинктивно следовали здесь общей логике до-человеческой в родовом смысле слова жизни. Их фактическая принадлежность к правящим и свободным слоям общества в условиях несвободы большинства обуславливала известную ограниченность их поэтики и эстетики. И только частично, соразмерно их включенности в общий эмансипаторный социальный процесс, они вышались на этой ситуацией.

Пролетарии и другие угнетенные слои общества, не желавшие ничего лично для себя, стремились не только к уничтожению неравенства, зависимости и эксплуатации, но и самих себя как класса. Речь шла о возникновении в этой социальной среде (при условии достижения ею политической и экономической свободы) универсальной модели человеческого, не нуждающейся для своего существования в господстве над другими. И это обстоятельство не могло не оказать обновляюще-

го, революционного влияния на создаваемое в этой среде искусство.

К сожалению, марксистско-ленинское учение о гегемонии пролетариата было уже вскоре подменено неизбежной, наверное, исторически, но принципиально ложной идеей продолжения его диктатуры в условиях уже установившейся во всех слоях общества и экономики власти большевиков. Эта идея предполагала фигуру какого-то нового раба, над которым победивший пролетариат мог бы осуществлять свое господство. Но в результате власть у пролетариата была именно что отобрана и делегирована совсем другим людям – новой партийной элите, которая очень быстро реставрировала модель традиционного российского общества, хотя и с принципиально иной идеологией⁵.

Но даже несмотря на все это, ситуация с пониманием природы и роли искусства, науки и философии в современном обществе и логикой их развития теперь необратима. Так же как после Октябрьской революции и семидесяти лет Советской власти (даже с учетом всех недостатков «реального социализма») уже нельзя говорить о безальтернативности капиталистического пути развития, невозможно не видеть вектора для развития мирового искусства в целом в изменении отношений художника, общества и власти, социального статуса художественных произведений и самой сущности искусства, которые имели место в первые годы Советской власти.

Главным результатом этого события явилось то, что художник в современном мире может уже не служить господствующим классам общества, даже если он живет в условиях капитализма. И хотя полностью рас-

крыться он может только при коммунизме, уже сегодня, на уровне доступной ему «производительной силы», он может сознательно двигаться в направлении этого исторического горизонта.

Еще в 1934 г. в докладе «Автор как производитель» Вальтер Беньямин вслед за Бертольдом Брехтом и Сергеем Третьяковым (прочитавшим в Берлине в 1931 году лекцию «Писатель и социалистическая деревня») выдвинул перед левыми западными интеллектуалами и художниками радикальное требование: «Нельзя задействовать производственный аппарат без его изменения, по мере возможности, в смысле социализма». Т.е. работа автора, «который досконально продумал условия современного производства, [...] никогда не будет работой только над продуктами, но всегда одновременно и над средствами производства. Другими словами: его продукция – наряду с характером произведения и даже в первую очередь – должна обладать организующей функцией»⁶.

Таким образом, изменения политических отношений и развитие техники в XX в. позволяют, по Беньямину, не только снять жесткое различие между автором и читателем/зрителем, но и открыть перед пассивными в прошлом реципиентами возможности самостоятельного исследования и творчества. Причем речь у него, как и у Третьякова, шла не только о пресловутом «сотворчестве» с автором в процессе чтения, а именно о возможности придания труду творческого характера и, наоборот, производственного статуса искусству. Ибо художник в свою очередь, разделяя с народом общие политические устремления, должен был переосмыслить характер своего производства и направить его

средства на организацию нового коммунального быта и чувственности в социалистическом духе⁷. Нам здесь интересно то, что открытие новых возможностей для искусства Беньямин видел не только у советских художников в условиях социалистического строя, но и в театральных экспериментах Брехта и в современном ему западном кино, в которых успешно разрабатывались художественные стратегии коллективной сопричастности и социалистического сопротивления в условиях капитализма.

Здесь и пролегает не то чтобы объективная граница, а именно спорная и оспариваемая межа между пониманием искусства как удовольствия-развлечения и орудия идеологического контроля, с одной стороны, и искусства как «жизнестроительства» – художественного оформления коллективного быта и инструмента воспитания чувственности⁸, с другой. Это корень классовой природы искусства и ключ к пониманию его историчности. Историзм в отношении искусства исходит из определенного понимания истории, ее целей, этапов и механизмов, позволяя учесть, как каждый новый исторический этап перестраивает «отношения между субъективностью, репрезентацией и реальностью»⁹. Но эта историчность не должна привести нас ни к социологическому редукционизму, ни к иллюзиям релятивизма. Т.е., с одной стороны, не следует сводить искусство и его формы к внеэстетическим феноменам, а с другой – не ограничиваться наслаждением его художественными качествами, существующими как бы вне истории и социума.

Два отмеченных выше темпоральных режима, в которых существует произведение искус-

ства, коммуницируют между собой, обеспечивая возможность понимания и наслаждения им, только благодаря его проекции в будущее. Последняя необходима для утверждения революционной природы искусства хотя бы потому, что это будущее уже имело место в нашем прошлом. Совершенно не случайно, что в истории искусства этому пониманию его природы более всего соответствует футуризм.

В этой перспективе можно понять, почему дореволюционный авангард был отмечен признаками беспредметности, бессюжетности, нерепрезентативности и внеутилитарности, а после революции принял прямо противоположные формы производственничества, утилитаризма или агитационного искусства. Ничего загадочного нет и в том, почему на определенном этапе (к концу 20-х) тезисы производственного искусства и литературы факта, несмотря на их внутреннюю революционность, вновь стали сомнительными в исторической перспективе, и могли отчасти соответствовать идеологическому запросу сталинской культурной политики. Это позволяет также объяснить, почему подлинно левые художники должны были снова возвращаться к несколько модифицированным дореволюционным моделям иронии и абсурда (поставангард, А. Платонов, А. Введенский и др.) и/или погибнуть (причины распада ЛЕФа и самоубийства В. Маяковского). Отсюда же выводимы признаки и критерии, по которым сегодня можно распознать художника, писателя или поэта, верных проекту авангарда. Ибо социально-историческая ситуация в очередной раз изменилась и продолжает изменяться.

08.06.08

Продолжение следует

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маркс К. Из экономических рукописей 1857—1858 гг. Введение (Собр. соч. К.Маркса и Ф.Энгельса в 39 тт. — М., 1958. Т. 12, С. 737).

² http://www.russ.ru/besedy/razgovor_poeta_sergeya_solov_eva_s_filosofom_valeriem_podorogoj

³ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. Социология. — М., 2000. С. 231.

⁴ Ср.: «Андрею Платонову была понята простая истина, что неустрашимая трагичность человеческого бытия не является аргументом против борьбы за социальное (не путать с сексуальным) освобождение человечества, приведения человека к его умопостигаемой сущности и т.д. Как он пишет в ранней статье о «смысле жизни», сначала надо дать «жизнь людям, а потом требовать, чтобы в ней были истина и смысл». Или еще более конкретно: вначале нужно «перекрошить белых», а потом делать «разнообразные вещи». Т.е. надо отличать метафизические вопросы от социальных, не подменяя одни другими. Речь здесь идет о трех разрывах, или различиях. Во-первых, необходимо оторвать вопрос о боге от вопроса о смерти. Во-вторых, вопрос об избавлении от эксплуатации, бедности и страдания людей в обществе от вопроса о принципиальной конечности человеческого бытия. И, в-третьих, не надо спекулировать неудовлетворимым желанием маленького буржуазного субъекта, когда миллионы людей в мире вообще ничего не могут пожелать (кроме смерти), и то исполнение этого желания оказывается не в их власти». <http://www.apn.ru/publications/article17501.htm>.

⁵ Поэтому тот же Андрей Платонов писал уже в 1920 г.: «Сначала дайте пролетарским массам пролетарское же сознание жизни, пролетарское сознание долга, и тогда придет все остальное — и хороший транспорт, и ладное хозяйство, и скорая военная победа. Сначала воспитание и сознание, потом победа и жизнь!» (Платонов А. Сочинения. — М., 2004. Т. 1. Кн. 2. «Воспитание коммунистов». С. 63.).

⁶ Benjamin, Walter. «Der Autor als Produzent» // *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, 1972—1989. Bd. II, S. 691, 696.

⁷ Ср.: «При оценке художественного произведения с позиций материалистического критицизма мы

задаемся вопросом — какое место произведение занимает в связи с его позицией по отношению к общественно-производственным отношениям данного периода. Поддерживает ли оно их — реакционно, или пытается свергнуть — революционно? Это важный, но сложный вопрос... Я предложил бы близкую ему альтернативу. Перед тем как спросить: какова позиция литературного произведения относительно производственных отношений, я бы заинтересовался: какое место оно занимает внутри них? Этот вопрос затрагивает функцию произведения в рамках литературных отношений производства, литературную технику произведения». Benjamin W. *The Author as Producer* (1934) // *New Left Review* 1/62, July–August. 1970. Trans. by J. Heckman. http://www.situations.org.uk/_uploaded_pdfs/AuthorasProducer.pdf. Перевод с англ. Ю. Вольфсон.

⁸ Предполагающего искоренение навыков использования и эксплуатации другого человека и соответствующего им добровольного лакейства.

⁹ Фор Д. Вступление к тексту С. Третьякова «The Writer and the Socialist Village». *October*; Fall, 2006. № 118. P. 64.

Автор выражает благодарность Юлии Вольфсон за ценные замечания и уточнения к этому тексту, и в частности за ссылку на текст В. Беньямина.

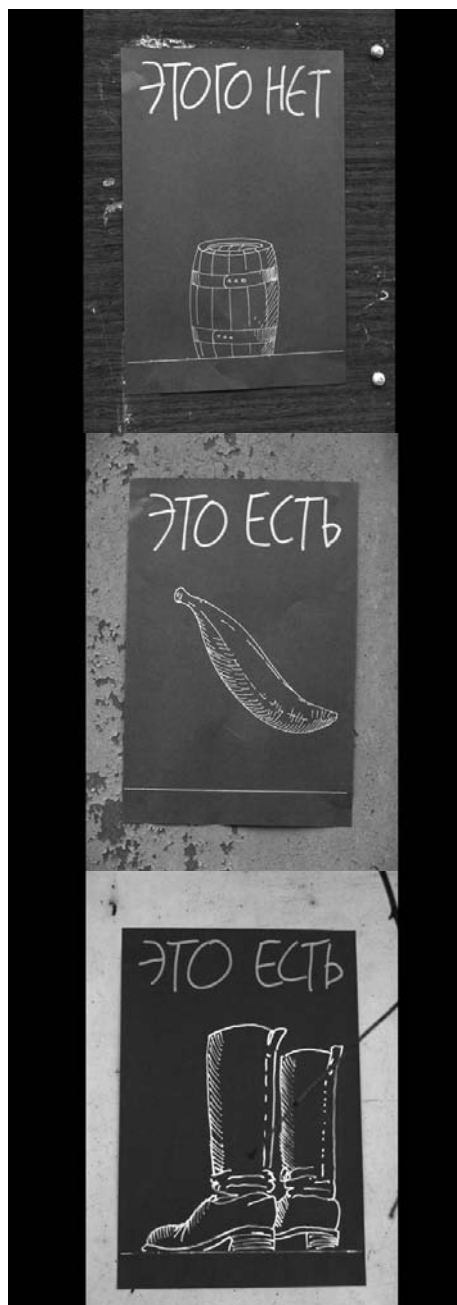


Игорь Чубаров
Родился в г. Курске в 1965 году. Научный сотрудник Института философии РАН. Директор издательства «Логос-Альтера». Живет в Москве.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕРВАННОГО РАЗГОВОРА ПРО АПОФАТИКУ*

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ

Материал
проиллю-
стрирован
документа-
цией акции
**Никиты
Алексеева**
«Это есть.
Этого нет.
Это есть»,
Москва, 2008
Фото
Варвары
Филипповой



Дорогой Теймур, то, что я пишу, я считаю продолжением нашего разговора за столом узери в Салониках. Поэтому позволю себе эпистолярный стиль и заведомо личное (другого, впрочем, у меня нет и быть не может, о чем ниже) отношение к проблемам, затронутым Вами. Но сперва несколько уточнений, надеюсь, не очень назойливых.

Григорий Палама жил не в XV, а в XIV веке. Но, конечно, занимательно подумать, какими были бы его судьба и богословие, живи он не в эпоху, когда обитателям сжавшейся в морщинистый кулачок Византии только и оставалось любоваться закатными отсветами былого величия, а доживи до дня, когда султан Мурад II в 1430 взял Фессалоники и вырезал половину населения, в том числе большинство духовенства?

Далее, по Салоникам я расклеил не несколько рисунков, а около ста, что все же важно: для меня принципиально было «размножение сущностей» при том, что большинство из них было обречено на исчезновение, куда им и дорога. Некоторым случайным счастливым суждено было оказаться в коллекции салоникинского Музея современного искусства и в других вполне достойных собраниях. Тоже – туда им и дорога. А «Этого нет» написано было на койне, литургическом старогреческом, почерком, принятым во времена Паламы. Кроме того, Вы, разумеется, об этом ничего не знали, но затея в Салониках – это часть «триптиха»: недавно я расклеил в Москве

99 рисунков приблизительно такого же свойства, но не на красной бумаге, а на коричневой, и с надписью не «Этого нет», а «Это есть». Тем же собираюсь заняться этой осенью в Армении, в Гюмри, на местной биеннале, – там будут рисунки на темно-синей бумаге, с надписью «Это есть» на грабаре, староармянском литургическом языке, который мало кто из армян понимает.

Тут еще забавное обстоятельство. В Салониках меня забрали в полицию: ее сотрудникам попритчилось, что я – антиглобалист и протестую против чего-то существенно важного для демократии, а Марии Цанцаноглу, куратору биеннале и директору музея, пришлось меня выручать. В Москве случился единственный конфуз: я попытался приклеить рисунок к вывеске с надписью «Дом причта такого-то храма, въезд постороннему транспорту запрещен», а выходящий из ворот батюшка велел мне это безобразие убрать и сказал, что не даст благословения. Я его об этом, собственно, и не просил. Интересно, что будет в Армении?

Что касается экзальтации, с которой я рассуждал о своей работе и тем, которых она касалась, – наверно, если она и случилась, то причиной скорее всего были вино и узо, которые в Солуни во время биеннале потреблялись активно. Вообще-то я не склонен к лишней экспрессивности и прошу ее списать на счет щедрой души наших греческих друзей.



И, наконец, насчет моего перескока на другие темы, когда наш с Вами разговор прервали подошедшие художники, критики и кураторы, глаголевшие на языках. Дело вовсе не в неустойчивости на позиции, которую я занимаю, а наоборот. То, о чем мы разговаривали, для меня безусловно крепко, однако для меня это дело глубокое и интимное. Это почти как обсуждать сексуальную жизнь свою и своих близких. Об этом можно говорить либо тет-а-тет, либо договорившись провести «круглый стол» именно на эту тему. Я легко переключился на незначительную болтовню из соображений тактичности и попросту скромности (о скромности как эстетическом факторе ниже), не желая мешать другим – при том, что с некоторыми из них мне было бы очень интересно побеседовать о том, о чем мы вели наш диалог. И я Вам благодарен, что он случился.

На воспоминаниях здесь, слава богу, остановлюсь и как смогу продолжу прерванный разговор. Если позволите, оставаясь в заданной Вами в Вашей статье богословско-экономической тональности.

Я – неверующий. Не будучи великолепным логиком и математиком, как Бертран Рассел, четко объяснявшим, почему он атеист, скорее могу себя назвать агностиком. Я не вижу смысла в существовании Бога, но могу предположить, что всякое возможно. Не потому, что опасаюсь оказаться в неудобном положении, если он таки существует, а по причине того, что убежден: мир куда многообразнее, чем нам представляется. При этом считаю, что богословие – наиболее мощный тренажер для ума, хотя бы потому, что окончательный результат размышлений наименее вероятен именно

в богословии, а не в спекулятивной философии, искусствоведении или антропологии.

Одна из важнейших областей богословия, как известно, *oikonomia*, то есть «домоустройство». Вот я и перейду к экономике и всячески ей сопутствующей социальности искусства.

Я грешен: люблю позлить друзей-коллег, настаивая на том, что художник – это всего-навсего изготовитель умных и добрых табуреток. Иногда они действительно раздражаются. Одни, полагаю, потому, что уже забыли о чем-то другом, кроме серийного производства предметов обихода. Другие – так как продолжают грезить о некоем высшем, профетическом призвании художника. А я на самом деле считаю, что наивысшая цель художника – делать умные и добрые табуретки. Это крайне трудно и мало кому удастся.

Обычно мы получаем ссдины, столкнувшись с добрыми и глупыми табуретками, со злыми и умными, со злыми и глупыми; умная и добрая табуретка – счастье.

Далее: табуретка – вроде бы штука демократичная, каждый может на ней посидеть. На самом же деле это не так. И Вы совершенно правы, что кураторы, музейщики, художественные критики и торговцы искусством, в просторечии именуемые галеристами и дилерами, отчасти решают, кому на чем сидеть. Но должен заметить: перечисленные занятия все же являются очень разными профессиями. Безусловно, бывают совместители, иногда даже весьма успешно играющие несколько ролей в храме мирового искусства, однако обычно музейщик и есть музейщик, он сидит в алтаре, торговец – торгует на паперти, а критик что-то критикует и описывает, иногда же то кадит ладаном, то опроки-

дывает столы и выпускает жертвенных голубей в небо. Ремесло куратора, признаться, для меня самое загадочное и рискованное (после ремесла художника, разумеется); при этом, будучи умудренным опытом агностиком, я могу предположить, что художнику без хорошего куратора – никуда. Кто же его сможет за максимально короткий промежуток времени провести по прямой линии из Египта в Землю Обетованную, как не этот современный Моисей?

Вы правы и в том, что перечисленные персонажи – это иерархия. Но, по-моему, не римско-католического, не православного и даже не протестантского типа. Эта иерархия скорее похожа на сетевую организацию полумифической Аль-Каиды. И это, естественно, насколько ей не мешает (как и сетевым террористам) исполнять все нужные требы – кого-то крестить и воцерковлять, кого-то от церкви отлучать, других – венчать либо отпевать. Разумеется, не мешает ей отсутствие централизованного управления и практиковать симонию, nepотизм, торговать индугульгенциями, а также время от времени устраивать публичные аутодафе.

И тут – субъект их деятельности – художник. Он, повторяю, всего лишь изготовитель табуреток. Наши сетевые клирики, увенчанные митрами, а кто и тиарами, за ним присматривают – а что им делать? Они – епископы, они смотрящие в своей зоне, и, получив каким-то образом инвестицию, они попросту не могут не эксплуатировать население своих епархий и делают это наилучшим образом. То кнутом, то пряником. Иначе им тут же придет печальный конец – как слишком алчному либо, наоборот, чрезмерно либеральному

епископу, растерзанному его паствой.

И надо учитывать, что эти священники современного искусства – люди разные в своих пристрастиях. Одному подай табуретку из литой платины, всю покрытую бриллиантами, другой обожает размноженные миллионным тиражом табуретки *Ikea*. Этот может спятить, если ему в задницу не воткнется заноза из колюченого злого уродца, сделанного ленивыми руками оголодавшего обитателя тьер-мондистского дискурса, а его сосед сильно обидится, когда ему вместо интерактивной табуретки, заодно выполняющей функции кровати и микроволновки, представят на рассмотрение изумительное изделие Чиппендейла.

Это на самом деле очень разные люди, как и художники, – они ведь тоже более или менее отличаются друг от друга и склонны к впаданию во всевозможные ереси и отрицанию того, что провозглашенная *ex cathedra* истина является единственно возможной. Самых мощных (или ловких) из них наши смотрящие-епископы иногда даже вынуждены многократно подпускать к алтарю, причащаться вместе с ними крови и тела человеческой культуры, а иногда, более того, допускать, что эти персонажи венчаются кесарями сами, не прибегая к помощи благословенных рук иерархов.

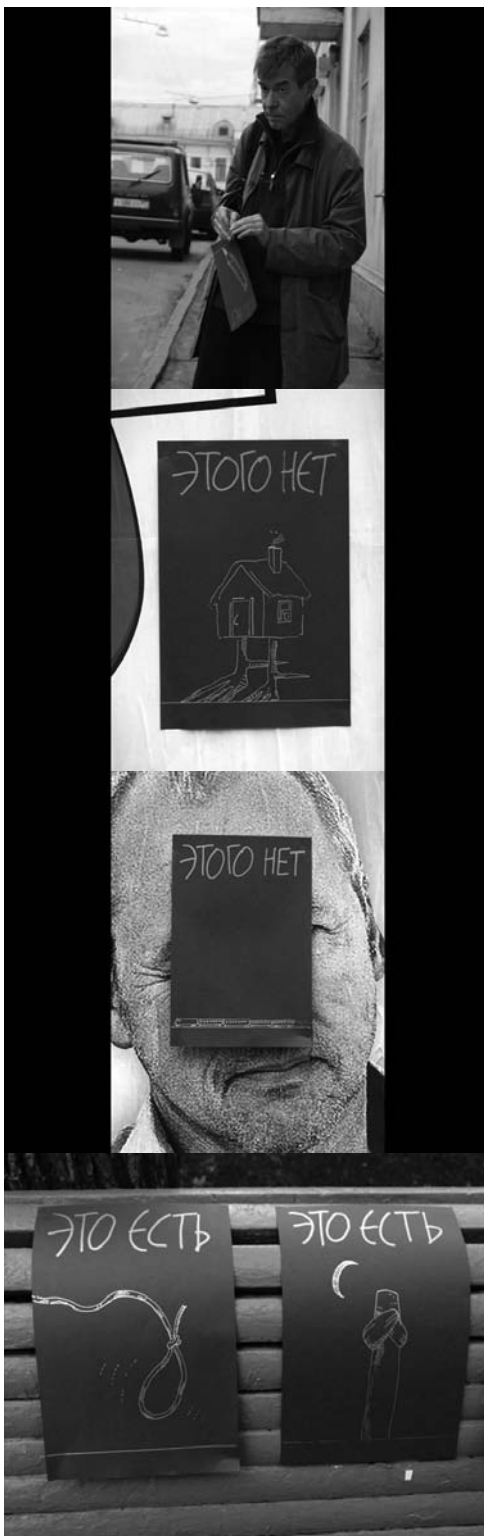
Ну и что в этом нового, Теймур? Ничего, ровным счетом. Мне трудно представить, как обстояло дело во времена палеолита, но с тех пор, как искусство стало более или менее тем, что мы под этим словом понимаем, художник всегда находился в некоторых ментальных и экономических отношениях со своим клиентом-заказчиком. Сильно ли отличался Меценат,

объяснявший греческим художникам-вольноотпущенникам, как и что им рисовать, от теперешних меценатов-спонсоров? Можно ли найти существенную разницу между Изабеллой д'Эсте, то баловавшей, то всячески унижавшей работавших при ее дворе куда как неплохих живописцев, Щукиным, говорят, что-то пририсовавшим к «Танцу» засидевшегося в Москве на его кошту Матисса, и капризами нынешних коллекционеров и хозяев фондов? Если снять естественную историческую фактуру, различие окажется незначительным.

Точно так же мне трудно найти принципиальную разницу между бетонными и судбоносными суждениями Гете, Морриса либо Стасова (удивительным образом ничего не смысливших в искусстве) или – ближе к нашему времени – заявлениями Жданова и неимоверной слепой упертостью мыслителей вроде Сюзан Зонтаг, Пальи или Гройса. И могу только уповать, что дело здесь именно в слепоте, а не в упомянутых выше домостроительных факторах.

Тут, естественно, встает назойливый и вряд ли ожидающий окончательного решения вопрос: «Что делать?». Я уверен – думать и выбирать. Единственно, что отличает людей от всех известных нам существ, это способность думать и выбирать, и я позволю себе процитировать любимого мною Рассела. Он написал: «Многие предпочитают умереть перед тем, как задуматься. Обычно им это удается». Это грустное, но верное заявление, и если продолжить об аксиологии искусства, то единственное, что можно делать (по моему мнению), – это думать и выбирать.

То есть, говоря проще, не лезть в каждую щель, не быть ка-



ждой бочке затычкой и не петь свои песни каждому куратору-маршану-критику, каким бы великим он ни казался.

Возможно, я ошибаюсь, однако думаю, что люди – разные и добрую и умную табуретку можно сделать, только будучи тактичным и скромным человеком, не навязывающим свое мнение окружающим. На это способен тот, кто превращает свое умение делать то, что больше никто не делает, в ненавязчивое, спокойное и уверенное в себе ремесло. И тогда, не исключено, такая этическая и эстетическая скромность станет очень мощной силой и броней.

Но, естественно, на вопросы, которые мы обсуждали на родине сэнсэя православной апофатики Григория Паламы в Салониках, каждый может ответить только сам. Позволю себе это сделать. Как бороться с вековым безобразием? Не знаю, и мой рецепт вряд ли полезен. Но все же. Я – одинокий шпион-диверсант. Не борюсь за интересы какой-то державы, корпорации, бандгруппировки или террористической сети. Преследую собственные цели, которые формулирую так: табуретка. Не чрезмерно дорогая, так как стыдно получать за то, что сделал за три дня, сумму, которую другие чудовищным трудом не могут заработать за год. Естественно, меня, в отличие от Григория Сковороды, упомянутого вами (тоже люблю его, замечательный был писатель), быстро изловят и прилюдно повесят на площади какого-нибудь уездного городка и, снабдив оскорбительной табличкой, выбьют табуретку из-под ног. А в сероглубом небе зато будут орать дурным голосом грачи, изображая из себя ворон. Я ведь не такой гениальный колобок, чтобы убежать от мира, бабки,

дедки, подкольной мыши и стрел Аполлона.

Но у меня есть образцы одиноких шпионов-диверсантов. Андрей Рублев, Пьеро делла Франческа, Хакуин и Сэсю, Джанбеллини, Мантенья, Брейгель Старший, Микеланджело, Эль Греко, Караваджо, Веронезе, Пиранези, Гейнсборо, Ромни, Ван Гог, Сезанн, Пиросмани, Малевич, Дюшан, Бродтарс, Сай Твомбли, Бен, Дэн Флавин... И это несколько из тех, кто в поле – воин, при том что они очень разные. Но их роднит единичность.

Вы справедливо меня спросите: при чем здесь скромность? Теймур, я не жажду вписаться в этот синодик. Я просто думаю о таких художниках и все больше понимаю, что только аскезы, которую они прошли каждый по-своему, дает надежду прорваться сквозь дурной студень того, что мы иногда склонны считать искусством и оправданием его истины.

И еще раз Вас благодарю за Вашу статью и возможность продолжить прерванный разговор.

ПРИМЕЧАНИЕ

** Настоящий текст является отзвом автора на статью Теймура Даими «Правда художника: проблема символической власти» в: «ХЖ», 2008, № 67/68, с. 93–101.*



Никита Алексеев
Родился в Москве в 1953 году. Художник, критик, журналист. Один из создателей и участник группы «Коллективные действия», основатель легендарной галереи неофициального искусства АИГГ-АРТ. Живет в Москве.

ОТ ОРНАМЕНТА К ОСВОБОЖДЕННОМУ ПРОИЗВЕДЕ- НИЮ ИСКУССТВА

«ДОКУМЕНТА-12», КАССЕЛЬ. 12.06.07–23.09.07

ХАРРИ ЛЕМАНН

«Документа» 1–3,
архивные материалы.
Предоставлено
documenta GmbH



Миф

Уже более полувека комплекс вины, что Германия испытывает перед модернизмом, вмещает «Документе» культ новизны. Живая память о враждебности собственной культуры новому и о преследовании но-

ваторского искусства лишь укрепляет взятое на себя «Документой» бескомпромиссное обязательство поддерживать все возможные формы художественного новаторства. Только благодаря этой внутренней установке она смогла выдвинуть программную задачу периодически разворачивать выставочный проект, документально протоколирующий актуальное состояние искусства. Так, Кассель стал тем особым местом, где каждые четыре-пять лет искусство занимается рефлексией по поводу самого понятия искусства. Таков миф, положенный «Документой» в основу своей собственной истории, и в то же время такова первопричина того затяжного кризиса, который этот проект переживает уже добрых тридцать лет.

Слава «Документы-5» Харольда Зеемана (1972) как раз и зиждется на том, что она воплотила этот ис-

ходный миф в наиболее полном виде, сделав его предметом теоретического осмысления. Впервые широко представленное здесь концептуальное искусство и искусство перформанса стремились стереть границы между различными художественными практиками и поставить под вопрос понятие произведения искусства. Так, Йозеф Бойс в течение ста дней дискутировал в выставочных залах с посетителями о «прямой демократии» и каждому присваивал звание художника. Можно добавить, что преодоление классического понятия искусства и стирание его границ одновременно рассматривалось и как форма социальной критики. После «Документы-5» это двойное обязательство авангарда – быть эстетически и политически радикальным – становится причиной постигшего ее кризиса.

Кризис

С тех пор «Документа» находится во власти апории: с одной стороны, она унаследовала авангардистское понимание искусства, а с другой – ее культурное окружение после 1972 года стало постмодернистским. Своим же происхождением постмодерн в искусстве связан как раз с тем, что концепт стирания границ искусства разбился о свои собственные границы. Принцип генерирования нового искусства путем негации старого оказался несостоятельным, так как сами авангардистские принципы стали саморепродуцирующимися.

«Документа» 1–3,
архивные материалы.
Предоставлено
documenta GmbH





«Документа» 1–3,
архивные материалы.
Предоставлено
documenta GmbH

Поэтому «Документы» с 6-й по 11-ю можно рассматривать как отчаянное предприятие, призванное так или иначе задействовать запасные стратегии, чтобы, невзирая ни на что, сохранить верность конститутивному для выставляемого на «Документе» искусства единству материального и социального прогресса. Первая и самая естественная возможность заключалась в ставке на новые медиа или на мультимедийные инсталляции, что позволило бы действительно представить прежде не существовавшие формы искусства. Так, на курируемой Манфредом Шнекенбургером «Документе-6» предпочтение было отдано прежде всего фотографии и кино, т.е. образному миру, который

Экспозиция
«Документы-5»,
1972
Предоставлено
documenta GmbH



в качестве выставочного искусства был освоен еще достаточно слабо. Десять лет спустя, на «Документе-7», Шнекенбургер еще раз поставил на технологические инновации, перенеся центр тяжести на видеоарт. Дилемма в этой стратегии на отождествление прогресса в искусстве с прогрессом техническим состоит в том, что границы понятия искусства могут быть стерты лишь однажды. Выход за пределы старых медиа, живописи и скульптуры, – это был тот сдвиг, который действительно изменил понятие искусства, освоение же новых медиа представляет собой не более чем имитацию подобного фундаментального преодоления границ.

Вторая запасная стратегия заключается в усилении рефлексивного момента авангардного искусства. Этот вариант был показательно реализован Катрин Давид на «Документе X», сделавшей ставку на искусство, черпавшее свой потенциал сопротивления в постструктуралистской теории. Следующая «Документа-11» искала спасения на пяти дискуссионных «платформах», причем одной из таких «платформ» была объявлена и сама выставка в Касселе. В принципе и эта попытка Окви Энвейзора также была нацелена на то, чтобы с помощью социально релевантной рефлексии оградить «Документу» от поставленного на поток производства постмодернистского искусства. Но фактически акцент был сделан на совершенно другой стратегии: показанное Энвейзором искусство было политически ангажированным, широко использовавшим средства документального видео». «Документа» не столько документировала современное искусство, сколько непосредственно фиксировала реальные проблемы своего времени.

Орнамент

Как всегда, если дух должен изобрести нечто новое, он избира-

ет окольный путь – в Касселе он мигрирует через форму. Явный отличительный признак последней «Документы» – это ее ярко выраженный интерес к форме. Наиболее сенсационно здесь, несомненно, то, что выставка показывает целый ряд произведений XIV–XIX веков. Причем в качестве критерия при выборе этих произведений выступает нечто отнюдь не обязательное: их орнаментальный характер. Идет ли речь о китайских рисунках тушью из берлинских Сарай-альбомов (XIV–XVI вв.), о каллиграфии Хаджи-Максуда (1573) или о китайских лакированных досках с инкрустациями (1662–1722); рассматриваем ли мы богато разукрашенные листы могольских альбомов из северной Индии (XVII–XVIII вв.), стоим ли перед огромным «садовым» ковром из северо-западного Ирана (ок. 1800), наталкиваемся взглядом на свадебный рубанд из Таджикистана (XIX в.) или сравниваем полосатые брюки на «*A Woman spinning*» (ок. 1820) с полосчатым декором Кацусики Хокусая (1835), и даже тогда, когда мы смотрим на составленного из многих остроконечных геометрических форм «*Angelus Novus*» (1920) Пауля Клее с его причудливо вьющимися кудрями, мы видим одно: во всех этих работах присутствует орнамент.

Что же стоит за тем, что выставка, посвященная современному искусству, постоянно перемежается такого рода отсылками к прошлому? Если гигантский «садовый» ковер вывешивается в «Документа-Халле», то это не «кураторское какао», как красиво, но по существу неверно выразился Безон Брок, а эстетический аргумент: смотри на современное искусство как на иранский ковер двухсотлетней давности! Рассматривай современное искусство как орнамент! Это способ видения, предписываемый самой выставкой. Однажды испро-



Гонсало Диас
«Eclipsis»,
 инсталляция,
 2007
 Фото
 Егберта
 Трогемана /
 documenta GmbH

бовав его, мы уже получим нить Ариадны, которая проведет нас через лабиринт последней «Документы». Всякий раз, когда, блуждая по обширным территориям касельской выставки, посетители наталкиваются на какое-либо из этих старых произведений, оно служит им указательным знаком, позволяющим заново отрегулировать свою зрительную перспективу и обратить внимание на переплетение художественных форм. «Ангел нового» Клее, первым встречающий посетителя на внутренней лестнице «Фридрицианума», воздевает свои руки-крылья над «Документой-12» как ангел формы.

Направляющие линии и ограничительные барьеры

Однако наряду с этим зафиксированным в орнаменте соотношением с традицией мы обнаруживаем и другие способы настройки перспективы. Кроме рассеянных по выставке старых произведений, сквозь нее связующей нитью проходят и отдельные работы некоторых современных художников. Таким способом выделяются некоторые направляющие линии, соединяющие различные места выставки. Во-первых, мы то и дело наталкиваемся на крупноформатные коллажи Хуана Давилы, составленные из цитат и

фрагментов. Во-вторых, в поле зрения осматривающего выставку посетителя постоянно попадают резко контрастирующие с ними строго геометрические и минималистские скульптуры Джона Маккракена. Речь здесь идет о двух взаимодополняющих противоположных стратегиях модерна, представляющих собой реакцию на классический язык художественных форм – об абстракции формы и фрагментировании формы.

Третий путь сквозь лабиринт выставки, ведущий между минималистскими скульптурами Маккракена и необузданными живописными оргиями Давилы, указывают крупноформатные фотомонтажи Софии Кулик: здесь мы снова обнаруживаем тот основной мотив, что объединяет актуальные и демонстрирующиеся на «Документе» исторические произведения, – орнамент. Сотни маленьких фотографий голых мужчин, стоящих, лежащих или нагибающихся, складываются в узоры роскошного одеяния. Картинки образуют линии, дуги, круги и группы, а в результате возникает изображение пышного одеяния, в котором они как таковые становятся невидимыми, оставаясь простыми формальными элементами. Как и в орнаменте, здесь используется несколько основных повторяющихся и варьирующихся элементов. В работах Кулик формальные элементы и не абстрагируются, и не «бесформенно» соединяются, а скорее комбинируются в определенном порядке. Здесь меняется полярность логики стирания границ, которой следуют обе другие серии работ; искусство не преодолевает традиционный для него эргономичный характер, а возвращается к нему, используя сутубо орнаментальную комбинаторику форм. Для выставки, которая своим возникновением обязана авангарду, это весьма примечательно, особенно если мы вспомним,

что некогда Адольф Лоос – целиком и полностью в духе авангарда – установил причинную связь между «орнаментом и преступлением».

Как старое, так и новое орнаментальное искусство, представленное на выставке, включает в себя встроенные оптические катализаторы, делающие процессы восприятия чувствительными к комбинаторике форм. Такой подход находит свое отражение во всей выставочной эстетике «Документы». Она не выстраивается ни по определенным темам, ни по определенным стилям и не подчиняет свои произведения никакой хронологии. Она вообще не следует какому-либо внешнему упорядочивающему принципу, а повинует имманентному принципу эстетической самоорганизации. Посредством отдельных формальных элементов произведения ссылаются друг на друга и создают резонансы, преодолевающие все жанровые границы и временные барьеры. «Миграцию форм» можно проследить отнюдь не только на протяжении столетий и не только между различными культурными пространствами; прежде всего она позволяет объединить в некую крупную форму представленные на выставке отдельные произведения и группы произведений.

Что значит рассматривать «Документу» как орнамент при условии, что в своей разветвленной сложности она скорее напоминает ризому, непроницаемое сплетение корней? Орнаменты комбинируют свои основные формы по принципу повторения и варьирования, создавая тем самым некую новую форму. Одни комбинации форм усиливаются чрезмерным повторением, другие ослабляются отклонениями, в результате чего со временем определенные визуальные образцы выступают на передний план, а другие нет. Такой опыт выразительности является эстетическим опытом в со-



Петер Фридль
*«История зоопарка»:
 чучело жирафа,
 2007*
 Фото Ганса Невидаля /
 documenta GmbH
 Предоставлено авто-
 ром, Международной
 академией искусства
 Палестины, Рамала

бственном смысле слова. Это не повседневный опыт, нейтральный в отношении вещей, ибо он нормирует взгляд на сами вещи. Таким образом, соотношение с историческим орнаментом резко увеличивает значение серии произведений Софии Кулик и позволяет работам Давилы и Маккракена предстать в качестве контрастных линий. Из трех визуальных осей, проложенных «Документой», центральной в конечном счете оказывается ось фотокомпозиции; серии же картин и скульптур становятся своего рода ограничительными барьерами восприятия. Именно такие инсценированные перцептивные опыты структурируют «Документу», и сквозь их ризомный облик просвечивает орнаментальный образец.

Возвращение произведения искусства

Последняя «Документа» не столько опосредуется определенным концептом, сколько раскрывается через непосредственный эстетический опыт. В этом одновременно сила и слабость этой выставки. Концепт выставки в гораздо меньшей степени, чем на предыдущих «Документах», артикулируется в качестве законченной концепции и в силу этого не поддается мо-

ментальной теоретической интерпретации. Поэтому прежде всего важно проанализировать сетевые связи между экспонатами. Бессмысленно подходить к представленному на этой выставке передовому искусству с готовыми моделями ожидания и выискивать в нем, например, достижения абстракции, жесты деконструкции и эффекты беспрецедентной новизны.

И все же одного экскурса в сферу эстетического опыта слишком мало для выставки, которая до сих пор всегда притягала на рефлекссию понятия актуального искусства. Ее легко можно было бы упрекнуть в неконцептуальности, разве что дистанция по отношению к концепту сама окажется частью аргумента. Итак, на что же нацелена эта «Документа», если она использует орнамент как призму эстетического опыта? Идея такова: она реабилитирует эргональный характер искусства в контексте истории «Документы». Ее ярко выраженный интерес к комбинаторике форм и эстетическому опыту свидетельствует о смене перспективы, ведущей к своего рода зеркальному отражению «Документы-5». Искусство, документированное в 1972 году, образцово растворяло художественное произведение в перформансе, процессе и социальной акции; выставка, проходящая в Касселе в 2007-м, снова пытается завладеть вниманием своих посетителей с помощью произведений. Речь более не идет о стирании границ понятия искусства, напротив, в такое лишенное границ понятие искусства возвращается художественное произведение. Таков скрытый историко-художественный тезис «Документы-12», рефлексивно обращающийся против ее собственной истории.

На этом фоне становится понятным и бросающееся в глаза участие восточноевропейского искусства, которое до сих пор почти не

входило в западный канон. Так, чешская художница Мария Бартузова представила небольшую, пространственно изолированную ретроспективу своих работ, созданных в 1970–1987 годах. Этот выставочный остров внутри большой выставки обращает на себя внимание особым эргональным характером собранных там гипсовых работ. Они представляют собой биоморфные формы, сдвоенные, сломанные или продырявленные тем или иным образом, причем подобные воздействия на форму вовсе не упраздняют эргонального характера, а, напротив, лишь усиливают его. Яйцо, к примеру, не отливается в виде первоначальной классически совершенной формы, а как бы заново складывается из вложенных друг в друга сломанных скорлупок в форму растрескавшегося яйца. Разрыв здесь не становится разрывом с произведением, а инкорпорируется в него. Хотя радикальные эксперименты авангарда по стиранию границ в принципе также могли бы привести к такому пониманию произведения, однако его невозможно было достичь в западной художественной системе во времена зарождающегося постмодерна. Тогда как в восточноевропейском обществе, где отдельный художник в гораздо меньшей степени был подвластен негативной логике самореференциально функционирующей художественной системы, мог развиваться такой ориентированный на произведение авангард. Эта забытая и не реализованная в свое время возможность заново открывается и реабилитируется в контексте «Документы».

Если верно, что «Документа-12» сводится к реабилитации категории «произведение», то, естественно, встает вопрос о содержательной стороне этой идеи. Ведь открытый разрыв с программой авангарда может вылиться в наив-

ный модерн и оказаться капитуляцией автономного искусства перед художественными ярмарками и художественными рынками. Что говорит в пользу, а что против подобного предположения? Решающее значение имеет не только ренессанс, переживаемый классической категорией «произведение», но и то обстоятельство, что «Документа» проливает свет на совершенно определенное понимание произведения, а именно на понимание, в котором осуществлено снятие опыта авангарда. Произведение искусства возвращается в дискурс модерна как *освобожденное произведение*. Здесь имеются в виду прежде всего те работы, которые благодаря своим размерам и местоположению оказываются в центре последней «Документы», например, «Phantom Truck» («Грузовик-фантом») Иниго Манглано-Овалле, «Dream» («Сон») Ромульда Хазума, «The Zoo Story» («История зоопарка») Петера Фридла, «Хлеба» Анатолия Осмоловского или «Love Songs: Multi-Story House» («Песни любви: дом множества историй») Мэри Келли и Рея Бэрри.

Инсталляции с измененной поллярностью

На первый взгляд эти работы объединяет их предметность. В этих произведениях несложно узнать грузовик, лодку, жирафа, куски хлеба или оранжерею. При этом речь явно не идет ни о классических скульптурных произведениях, ни об абстрактных скульптурах, ни даже об объектном искусстве, то есть о простом импорте предметов повседневности в пространство искусства. Более того, эти работы отмечены двумя взаимодополняющими моментами, а именно тем, что, с одной стороны, они раскрывают себя эстетическому опыту, а с другой – включены в определенный рефлексивный контекст. Лишь в этом взаимодействии опыта и рефлексии

они начинают функционировать как произведения искусства. Хотя речь идет о вещах, взятых из жизненного мира, они, однако, в отличие от своего повседневного восприятия, продуцируют особый эстетический опыт.

Например, «Phantom Truck» окутан полумраком, так что поначалу видны лишь очертания отдельных предметов и несколько стальных стоек. Когда глаза привыкают к темноте, эти впечатления складываются в образ грузового автоприцепа, однако затем мы замечаем, что у машины, словно на портрете-фотороботе, отсутствуют многие детали и какие бы то ни было следы эксплуатации. История, послужившая поводом для создания этой работы, такова: с помощью подобных снимков передвижной лаборатории по производству биологического оружия, сделанных секретными службами, государственный секретарь США пытался легитимировать на заседании Совета безопасности ООН начало войны в Ираке. Теперь эти веские причины для развязывания войны можно осмотреть, ощущать и постучать по ним пальцем. Необычность подобного опыта состоит в том, что вещи, когда мы воспринимаем их с близкого расстояния, не становятся лучше различимыми, как это обычно бывает с нормальными предметами, – наоборот, вблизи они становятся все более расплывчатыми и неопределенными. Там, где, казалось бы, должна быть дверца, ничего не открывается; дотронувшись до покрышек грузовика, мы обнаруживаем, что они из жести; отсутствуют крюки и петли для закрепления брезента, под которым, собственно, и должна была бы укрываться такая лаборатория на колесах.

«Dream» Хазума представляет собой сваренную из канистр для бензина лодку, в которую со всех сторон может хлынуть вода и кото-

рая – не способная в таком виде плавать и установленная на фоне фотопанно с видами африканского побережья – весьма наглядно превращается в лодку сновидений и кошмаров. Но сверх того, это произведение еще и усилено рефлексивным компонентом, поскольку на полу перед лодкой мы можем прочесть следующие слова: «*Dammed if they leave, and dammed if they stay: better, at least, to have gone, and be doomed in the boat of their dreams*» («Будь они прокляты, если отчалият, и будь они прокляты, если останутся: хотя лучше пусть остаются, обреченные плыть в лодке своих сновидений»).

Чучело жирафа Фридла нетвердо держится на ногах, у него блеклая шкура, и в целом оно производит удручающее впечатление, так что бедное животное становится символом тех жизненных условий, в которых оно выросло. Когда вдобавок нам становится известна и сама «The Zoo Story» – а именно, что этот жираф из палестинского зоопарка погиб при израильском налете, – это вызывает в нас зрительные образы этого региона и этого конфликта, которые едва ли смогут передать телевизионные репортажи. Правда, при сравнении этой работы с другими инсталляциями мы можем заметить, что существует опасность быстрого исчезновения производимого ею эффекта. Это произведение просто недостаточно комплексно, т.е. лишь очень немногие элементы восприятия и рефлексии могут сложиться в нем в осмысленную комбинацию, что ведет к невозможности сохранения долговременного эстетического интереса к этой работе.

Двадцать увеличенных до гигантских размеров кусков «хлеба» смонтированы в своего рода иконостас. Они вырезаны из дерева, и это проявляется в двух моментах. Во-первых, четырехугольная деревянная доска сохраняет свои очертания



Ромуальд Хазум

«Сон»,
2007

Фото Ганса Невидаль /
documenta GmbH

и лишь как негативная форма принимает облик куска хлеба. Во-вторых, внутри куска хлеба дерево не обработано и по-прежнему остается четырехугольной дощатой поверхностью. В обоих случаях детально демонстрируется то, что раскрывает смысл всего произведения: под поверхностью дерева, на котором написаны иконы, мы наталкиваемся – на хлеб. В других кусках находят смутные очертания религиозные символы – Бог Отец явлен в центральной хлебной иконе в виде нечеткого отпечатка в пористой структуре теста, распятый Христос проступает из дыр нарезанной буханки. Редко когда произведение искусства содержит в себе такую глубокую рефлексию. Перед нами возникает не только символ старой России, но и неочи-

данно обнаруживается то, что вплоть до сегодняшнего дня формирует чуждое нам мирозерцание этого культурного пространства: мы видим аллгорию православия. Хлебные иконы визуализируют то, о чем мы, как правило, вообще не имеем представления: они препарируют структуру той картины мира, которая более, чем где-либо, сформирована голодом и верой. В своем варьированном и передвижном иконостасе Осмоловский анализирует и синтезирует то, что не осознается ни верующими, ни неверующими, то, что не воспринимается и не продумывается людьми ни в Восточной Европе, ни в Западной: форму веры в культуре и ее отношение к основному для данной культуры продукту питания – «хлебу».

«Multi-Story House» («Дом множества историй») представляет собой ярко освещенный домик из молочно-белых пластин плексигласа, на стенах которого прозрачными буквами выгравированы надписи, напоминающие о временах «феминизма» семидесятых годов. Например: «*You didn't speak for others*» («Ты не говорил за других») или «*Everyone had a voice*» («Каждый имел голос»). Вызывающая и одновременно двусмысленная обязательная форма прошедшего времени предложений, поскольку при прочтении фразы «Каждый имел голос» тотчас возникает вопрос о том, имеет или, может быть, уже не имеет он его сегодня. Спустя три-четыре десятилетия домик как символ домохозяйки и как феминистский антисимвол стоит пустой и освещенный, его дверь широко открыта для каждого. Однако сегодня, когда посетитель переступает его порог, он оказывается в некоем месте саморефлексии. Не только прозрачные буквы, но и фраза «*Everything was so clear then*» («Тогда все было так ясно»), как лейтмотив вынесенная на фронтон дома, разъяс-

няют, что в этой инсталляции речь идет о ясности и о прояснении. Чего же? Если кто-то констатирует, что «тогда все было так ясно», а речь идет о его собственном существовании, о цели и смысле движения, к которому он примкнул, то сегодня, по всей видимости, это уже не столь ясно, как прежде.

Решающее значение имеет то обстоятельство, что во всех этих пяти инсталляциях речь отнюдь не идет о политическом искусстве, разрабатывающем такие взрывные общественные темы, как военная демагогия, экономическое беженство, ближневосточный конфликт, православная культура или феминизм; нет, благодаря присущему им языку форм эти работы становятся пространством определенного эстетического опыта, фокусирующим на этих темах с помощью новостей, изречений, историй, символов или надписей. Именно в таких точках интерференции формируется эстетическое содержание искусства; здесь генерируются схемы опыта, пытающиеся через сознание субъектов вторгнуться в общественное сознание. «Документа-12» также не отказывается от своего основополагающего социально-критического мифа, хотя и не пытается больше его реализовывать в ущерб эргономическому характеру искусства. Инсталляция меняет, так сказать, свою художественно-историческую ориентацию: изменяется ее полярность, а следовательно, она становится инверсированной инсталляцией, парадигматичной для освобожденного произведения искусства. Если в горизонте самопонимания исторического и современного авангарда инсталляционное искусство всегда функционировало исключительно как инструмент для стирания границ – как жанр, который подрывает традиционное понятие произведения и целиком и навсегда передает его в распоряжение ди-

зайнеров, модельеров и мастеров декоративно-прикладного искусства, – то теперь его комбинаторика форм вновь концентрируется в произведении, самостоятельно генерирующем для посетителя определенный эстетический опыт. Орудие, направленное против произведения, само становится произведением.

Ремесло и ручная работа

Особенно усиливает эргональный характер этих инсталляций то «ремесленное» совершенство, с которым они исполнены. Глядя на эти произведения, мы видим, что в них вложена та мера труда, которая необходима, чтобы построить грузовик, корабль или дом, набить чучело животного и возвести иконостас. Не в последнюю очередь именно этот аспект работы, ремесла и производства был обесценен в результате стирания границ понятия искусства, а теперь – как только снова проявился интерес к эстетической форме – автоматически регенерируется. Идею китайского художника Ай Вейвэя, доставившего из Китая в Кассель 1001 старый деревянный стул династии Цин, поначалу хочется приписать оргкомитету «Документы». Но как только мы свяжем эти стулья XVII–XIX веков, на которые во время осмотра «Документы» наталкиваешься буквально повсюду, со старыми коврами, каллиграфиями, платками и лаковыми росписями, они также приобретут эстетически-выставочный смысл. Если старые произведения искусства приковывают взгляд к языку форм орнаментов, то старые предметы обихода привлекают внимание к тому ремеслу, от которого ведет свое происхождение искусство. Но когда ремесло и орнаментика возвращаются в искусство и усиливают его эргональный характер, зрителю требуется время, чтобы проследить эту игру форм. Так, со-

ставленные вместе старые стулья, образуя уголки для отдыха посетителей, становятся символом и местом досуга, приглашением спокойно рассмотреть выставленные произведения искусства – жест, с помощью которого такое масштабное мероприятие, как «Документа», корректирует и преодолевает свою собственную культуру проведения мероприятий.

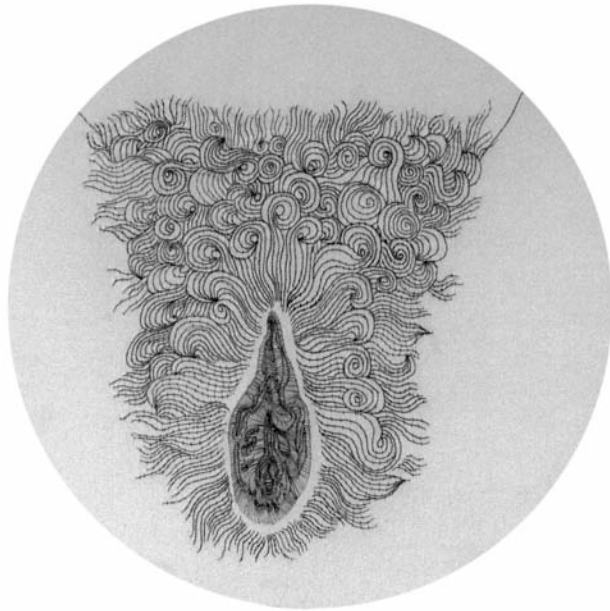
Самой убедительной апологией ремесла на «Документе», несомненно, являются шелковые вышивки китаянки Ху Сяюань. Готовые платки остаются в старых пальцах из дерева, которые, с одной стороны, отсылают к минувшим временам ручной работы, а с другой – превращаются в круглые рамы для картин. Но в то же время это состоящее из двадцати платков и палец произведение, называющееся «*A Keepsake I cannot give away*» («Подарок, с которым я не могу расстаться»), является для «Документы» своего рода тестером, позволяющим выяснить, насколько далеко можно зайти, следуя традиционному эргональному характеру искусства, и одновременно не упускать из виду его ремесленный аспект – не скатываясь при этом к декоративно-прикладному искусству. Такие трогательные мотивы, как бабочка, порхающая над цветком, две щебечущие птички на ветке или два утенка в пруду, вызывают вопрос: не имеем ли мы здесь дело с декоративно-прикладным китчем, смастеренным из женских волос и шелка? Но рядом с десятью такого рода китайскими аллюзиями из мира флоры и фауны, прозрачно намекающими на счастливую любовь, мы обнаруживаем и десять резко контрастирующих с ними не слишком скромных изображений женского тела, скрывающихся в изящно вышитом орнаменте: палец руки, пальцы ноги, два века, губы, ухо, два длинных волоса, зад, грудь и раскрытая вагина. Знаки абсолют-

ной интимности вышиты в том наиболее древнейшем жанре, где отношения полов выражаются лишь метафорически. Память о другом, форма интимности, утратила какую бы то ни было культурную опосредованность, стала всецело телесной и обратилась непосредственно к коже и волосу.

Освобожденное произведение

Когда инсталляции с измененной полярностью становятся образцом для освобожденного произведения, это, естественно, вызывает вопрос о том, как следует рассматривать понятие освобожденности как таковое. От чего, благодаря чему и для чего освободились произведения искусства? С одной стороны, подобные произведения не программируются такими жанровыми понятиями, стилевыми нормами или конструктивными предписаниями, определяющими элементы и взаимосвязи художественного медиума, как, скажем, центральная перспектива, принцип отражения, а также принципы абстракции, фрагментации или отчуждения. То, что в произведении является эстетической индивидуальной формой, и то, что генерирует комбинаторику таких форм, более не определяется традиционной системой изображения и авангардной логикой превосходства. Что такое форма и закон формы, обнаруживается только в конкретном произведении.

Но, с другой стороны, освобожденные произведения вырваны также и из своих рефлексивных креплений и более не генерируют свой смысл, ни следуя художественному дискурсу, ни с соотносясь с историей искусств. Освобожденное произведение вырывается из зависимости от такого специализированного знания об искусстве и непосредственно присоединяется к интимному знанию жизненного мира. Либо такое фоновое знание



Ху Сяоюань
*«Подарок, с которым
 я не могу расстаться»,
 инсталляция
 (20 старых рам, белый
 шелк, волосы автора),
 2005*
 Предоставлено
 автором

прямо вызывается в памяти благодаря символической форме произведения и его названию, как, например, в русской хлебной иконе; либо, как в *«Zoo-Story»*, в дополнение к нему рассказывается какая-либо история; либо оно может быть присоединено к какому-то предварительному всеобщему массмедийному знанию, как в *«Phantom Truck»*; либо предложение наподобие той, что написана перед лодкой-сновидением, одновременно порождает и рефлексивный контекст; либо же текст вписан в само произведение, как в случае с домом в *«Multi-Story»*.

Таким образом, освобожденное произведение искусства не привязано ни к материалу, ни к материальному прогрессу, к ограничению границ понятия искусства или стиранию его границ. Оно раскрывается зрителю непосредственно через осуществляемое им конкретное взаимодействие эстетического опыта и культурной рефлексии. Произведение само становится свободным полаганием и в качестве продукта автономного искус-

ства достигает еще одной автономии – по отношению к художественной системе. Освобожденное произведение автономно в отношении внешней и внутренней гетерономии, в отношении внешних властей мира и внутренних сил функциональной системы «искусства». Освобожденное (*freigesetzte*) от художественной системы произведение становится, таким образом, свободно полагаемым (*frei gesetzt*) произведением искусства*.

Старые и новые медиа

Итак, инверсированная инсталляция – это тот черный ход, через который произведение искусства на «Документе» вновь проникает в художественную систему. Это не значит, что только этот жанр один воплощает собой освобожденное произведение, а лишь свидетельствует о том, что в определенный исторический момент он становится перевалочным пунктом в истории искусств. Ориентированные на произведение инсталляции, доминирующие на «Документе-12», в первую очередь представляют собой одно: эстетический аргумент в контексте выставки. Если мы интерпретируем «Документу» как некое оторефлектированное в себе целостное художественное творение, которое посредством произведений проецирует на себя определенный способ видения, тогда и такие старые медиа, как живопись и скульптура, также могли бы расцениваться – по своему статусу – как освобожденные произведения искусства. А следовательно, дело было бы за тем, чтобы рассмотреть в этом свете и классические жанры.

В области двухмерного неподвижного изображения это удастся Недко Солакову в его превосходной серии из 99 рисунков тушью под названием *«Fears»*. Каждый лист изображает какую-либо страшную ситуацию и снабжен на-

писанным от руки остроумным, саркастичным или глубокомысленным комментарием. Крошечные фигурки на пустом белом листе привлекают зрителя в возвышенный фантастический ландшафт, складываясь в калейдоскоп страшного, бесстрашного, страшливого и охваченного страхом человеческого существования. Эти серии изображений полностью отмежевываются от всех принятых образцов, на которые обычно ориентируется почтенный жанр рисунка, раскрывая мир в такой сложности и глубине, на какую едва ли способны представленные на «Документе» крупномасштабные иллюстрации.

Впечатляющим примером освобожденной скульптуры является *«Hardware»* Анатолия Осмоловского: одиннадцать танковых башен из десяти различных стран, которые посредством ампутации орудий превращены в отливающие золотом портативные абстрактные бронзовые скульптуры. Перед нами военное искусство в двойном смысле слова: во-первых, выясняется, что в эти боевые машины в облике национального дизайн-стандарта влилось искусство, а во-вторых, мы видим, что, демаскируя милитаристскую эстетику, искусство тем самым объявляет ей войну. Таким образом, даже в медиуме классического жанра может быть представлена определенная схема опыта и – пусть и локально, но все же в высоких дозах – вприснута в общественное сознание.

Однако не только старые жанры – от которых мы обычно не ждем отказа от традиционных для них перцептивных и коммуникативных моделей, – но и такие передовые жанры, как, например, концептуальное искусство или мультимедийная инсталляция, способны продуцировать освобожденные произведения искусства. Хотя такие свободные полагания, по

сути, определяются путем прямого соотношения с миром, а не реализуются как искусство посредством искусства, это отнюдь не исключает самотематизации искусства – если оно помещено в соответствующий контекст. Даже такие искусства могут передаваться реципиенту непосредственно, через язык форм автономного произведения искусства.

Так, «*Eclipsis*» Гонсало Диаса представляет собой рефлексии самой выставки «Документа» – и в обоих случаях мы имеем дело с освобожденными произведениями, которые не только сами автономно функционируют, но и ставят зрителя в положение автономного реципиента. Он может раскрыть для себя оба произведения независимо от внутрисистемных дискурсов по поводу искусства и без всякого знания личной мифологии гениальных художников, что необычно именно для такого жанра авангарда, как инсталляция. Язык искусства вообще нельзя рассматривать как профессиональный язык, и тем более он не имеет отношения к разговорной речи моды, поп-музыки и дизайна; скорее он представляет собой в высшей степени нетривиальную форму коммуникации, апеллирующую к находящимся в свободном пользовании людей перцептивным ресурсам и интеллектуальным резервам. «Ты приходишь в сердце / Германии / только чтобы прочесть слово / искусство / под своей собственной / тенью». Это написанное свободным стихом изречение зажимается в картинной раме, залитой сверкающим белым светом, как только мы подходим к картине, заслоняя своим собственным телом луч прожектора. Тень зрителя делает видимыми белые строчки. Если мы прочтем этот маленький текст, не пропуская паузы при переходе со строки на строку, то она раскроет свой двойной поэтический смысл. Путешествие в Кассель становится

делом сердца, но то, что воспринимается реально, есть не что иное, как словесная шелуха искусства. Тень собственных ожиданий от «Документа» ведет к «*Eclipsis*», к затмению видимого искусства, точно так же как очертания нашей собственной тени затемняют картину, перед которой мы встаем. Остроумная работа Диаса оказывается своего рода самоиммунизацией выставки, защищающей и от шаблонов восприятия, привносимых в Кассель дилетантами, и от системного знания об искусстве, накопленного профессионалами. Говоря коротко, «*Eclipsis*» противостоит *eclipsis* (затмению) «Документа». Если мы примем во внимание, что эта инсталляция установлена в зале Бойса в Новой галерее, то и в ней сможем распознать важный элемент эстетики выставки. Как и искусство Бойса, она нацелена на эмансипацию зрителя, но в отличие от формулируемого Бойсом концепта авангарда она не пытается делать это с помощью дальнейшего стирания границ искусств, а вновь возвращается в границы *white cube* и реализуется в качестве автономного произведения.

Парадигмы авангарда

Итак, на последней «Документе» – а в принципе и вообще в горизонте самопонимания послевоенного модерна – произведение искусства оставалось категорией, заключенной в скобки. Причиной тому – доктрина авангарда, согласно которой искусство лишь тогда сможет развернуть в обществе свой эмансипирующий импульс, когда оно эмансипируется и от своей собственной традиции, от своих институтов и устаревших эстетических понятий. Стирание границ искусства служило социальной эмансипации. Последняя «Документа» впервые открыто порвала с этой доктриной, не отказываясь при этом – вопреки собственным опасе-

ниям – от своего собственного основополагающего «социально-критического» мифа. Скорее мы станем свидетелями разъединения и нового соединения двух понятий, в XX веке оказавшихся тесно переплетенными друг с другом: «искусства» и «эмансипации». С одной стороны, логика превосходства, присущая авангарду, а следовательно, принцип негации искусства путем искусства, ведет не к утратившему границы, а к освобожденному понятию произведения в искусстве. С другой – только первое нарушение границы вызывает в искусстве шоковый эффект, который – в течение незначительного для истории дифференциации художественной системы в целом периода времени – способствует прямой социальной критике или непосредственному вмешательству искусства в жизнь. Все, что появляется после завершения этой героической эпохи авангарда, неизбежно оказывает относительно слабое влияние и может реализовываться лишь в форме запасных стратегий, т.е. путем фокусирования на новых медиа или на концептуальном искусстве. Либо же дело идет к принципиальной смене перспективы, в результате которой универсальная претензия авангарда на изменение мира обернется конкретной интервенцией и освобожденное произведение искусства – благодаря своему языку форм – будет выборочно внедряться в схемы опыта и в модели самоописания общества, что и имело место на последних «Документах» в некоторых показательных произведениях.

Если этот анализ точен, то «Документа-12» могла бы более успешно, чем предшествовавшие ей художественные инвентаризации, вернуть описанную Деррида «законную силу» в искусстве. В том, что касается ее притязания на рефлексии актуального понятия искусства, с ней, по сути дела, можно сравнить

**Мэри Келли,
Рей Бэрри**
«Песни любви:
дом множества
историй»,
инсталляция, 2007
Предоставлено
автором



лишь ее антипод, «Документу-5». Разумеется, рецептивные условия, позволяющие нам воспринимать выставку как некую эпохальную веху, сегодня радикально изменились. Событие, каковым стала «Документа-5», было связано со скандалом, шоком и общественным возмущением, вызванными стиранием границ искусства. Такие перешигивания через границы – как это характерно для нарушений табу – гораздо более сенсационны, чем выставка, всерьез задающаяся вопросом об условиях возможности эстетического опыта в современном искусстве и тематизирующая свои конститутивные границы.

**Иниго
Манглано-Овалле**
«Грузовик-фантом»,
2007
Фото Катрин Шиллинг /
documenta GmbH



Московский художник Анатолий Осмоловский собственной персоной воплощает ту смену перспективы в автопортрете авангарда, к которой, по всей видимости, стремится и «Документа». Еще в двадцатилетнем возрасте он объявил себя прямым наследником образцов и течений русского авангарда, а во времена «перестройки» выступил с рядом сенсационных интервенций в социальное пространство. Одна из таких акций – «Маяковский–Осмоловский» – запечатлена на фотографии. Она в подлинном смысле слова состояла в рас-положении на гигантской статуе Маяковского в Москве и на-целена на то, чтобы в символическом акте отнять поэта русского авангарда у присвоившего его себе сталинизма. В 1993 году авангардист перестроечных времен как живой карлик садится на плечи этого гиганта исторического авангарда. Спустя всего десять лет Осмоловский обратится к конвенциональным жанрам и создаст такие скульптуры, как «Hardware» или «Хлебá». Для него границы утратившего определенность понятия искусства прошли испытание на прочность, под давлением темпа социальной трансформации

он в течение одного десятилетия повторил опыт всего столетия. Авангардист спустился вниз с плеч авангарда – и взялся за работу: за создание художественных произведений.

**Перевод с немецкого Кирилла
ЛОЩЕВСКОГО и Оксаны КОВАЛЬ**

ПРИМЕЧАНИЕ

* Автор говорит об «освобождении» художественного произведения в двух смыслах: во-первых, нечто может быть освобождено (*frei gesetzt*) от любых пред-посылок (*Voraus-setzungen*), что в философском контексте понимается как свободное полагание (*freie Setzung*) некоего первого различия, понятия; во-вторых, нечто может освободиться, высвободиться (*freigesetzt*), как, например, радиация при аварии на атомной электростанции. Различие значений выражается в немецком языке слитным или раздельным написанием глагола (*frei-setzen* или *frei setzen*). Художественное произведение, по мысли автора, сегодня и свободно полагается (художником, исходящим из своего собственного опыта и создающего свои произведения независимо от авангардной логики превосходства), и высвобождается (в результате имманентного исторического развития художественной системы). – Прим. пер.

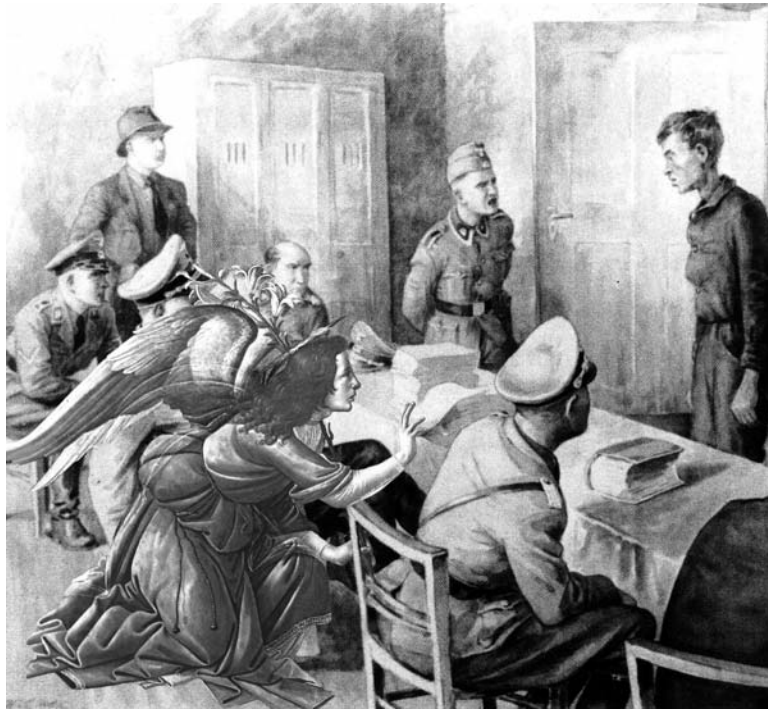
Харри Леманн
Родился в 1965 году в Дрездене. Философ, теоретик искусства. Изучал физику в Петербурге, получил докторскую степень на философском факультете Потсдамского университета. Автор недавно опубликованной книги «Убегающая истина искусства. Эстетика Николааса Лумана» (2006). Живет в Берлине.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ» ШРЁДЕРА

«ДОКУМЕНТА-12» КАК НЕМЕЦКИЙ ЛЕТНИЙ ЛАГЕРЬ ПРИМИРЕНИЯ
«ДОКУМЕНТА-12». КАССЕЛЬ. 12.06.07–23.09.07

ОЛИВЕР МАРЧАРТ

Соня Абиан Роз
«Благовещение
в блоке 11, Освенцим»
для инсталляции
«Концентрационный
лагерь любви»,
2007
Предоставлено
«Документой-12»



1. «Летний лагерь примирения»

Вскоре после того, как было объявлено, что Рогер Бюргель станет новым художественным директором «Документы», он сделал заявления прессе, в которых возвестил, что «Документа» вновь вернет «прекрасному» должное место в художественной культуре. Этот манифест возвращения к прекрасному был многими истолкован как сдвиг в политике «Документы», как возврат, после двух явно политических проектов, к выставке, содержащей меньше дискур-

са, меньше теории, политики, критических комментариев – и больше красоты, истории искусства и тихой медитации перед произведением искусства.

То, чего после заявлений Бюргеля все боялись, но никто не верил, что это случится, ко всеобщему удивлению осуществилось именно так, как и было заявлено. То, что создали Рогер Бюргель и Рут Ноак, – это «Документа» без дискурса и текстов, с намеренной деконтекстуализацией, формализацией, эстетиза-

цией и «орнаментализацией» выставленных работ. Результатом чего является также и успешная деполи-тизация даже тех политических работ, которые каким-то образом попали на выставку, что может служить доказательством возможности абсолютно неполитизированной выставки с несколькими политизированными работами. Единственное, что должен сделать куратор для того, чтобы избавиться от политики, это формализовать и эстетизировать все экспонаты.

Аполитичность, даже антиполи-тичность «Документы-12» конечно же не прошла незамеченной. На одной из кассельских «ланч-лекций» Брайан Холмс и Сурийя Еврен обсуждали то, что они назвали «ловушкой» «Документы-12». Если «Документу X» и «Документу-11» следует рассматривать как потрясающе сложные, смелые и состоятельные проекты, то «Документа-12» отличается полным отсутствием какого бы то ни было кураторского критического дискурса. Всё, что мы здесь имеем – это пара неясных кураторских аллюзий, в то время как расположение работ продиктовано «языком свободного ассоциирования». В результате – и в этом-то и заключается ловушка – непреднамеренные значения аполитичных работ рассыпаны среди политизированных и последние, по словам Еврена, «становятся чистым украшением». Тем не менее Холмс добавил, что разрушать этот «летний лагерь примирения» – напрасный труд, «лучше просто оста-



**Керри Джеймс
Маршалл**
*Работы
в экспозиции
замка
Вильгельмшоне,
2007
Предоставлено
«Документы-12»*

вить за спиной обломки этого и без посторонней помощи рухнувшего предприятия» и двигаться вперед.

В целом я готов согласиться с диагностикой Холмса и Еврена. Однако не склонен считать, что «оставить за спиной обломки» суть приемлемое решение. Проигнорировать эту провально скучную выставку и просто вернуться к обычному ходу вещей нежелательно по двум причинам. Во-первых, как раз сама «Документа-12» и призывает нас вернуться к «обычному ходу вещей», отказавшись тем самым от понимания искусства как территории, на которой осуществляется контргегемонистская критическая практика. Примирительная стратегия – эстетизация политических работ, превращение их в объекты незаинтересованного созерцания – может вывести принципиальные общественные и художественные вопросы из сферы внимания критического дискурса. Одной этой причины достаточно, чтобы «летний лагерь примирения» не мог быть попросту проигнорирован.

2. Возврат к примитивизму

Итак, деполитизирующий эффект этой выставки – одна из причин того, почему не следует просто оставить «обломки» позади. Но есть и другая, вторая, причина, которая связана с тем, что бюргелевские деполитизирующие процедуры формализации, деконтекстуализации и эстетизации усиливают не только деполитизацию политических работ. Они – что много хуже – производят двойкий эффект, который я предлагаю называть возвратом к примитивизму или к нормализации прошлого Германии. Что, собственно, Бюргель подразумевает под возвратом к прошлому? Отвечая на этот вопрос, отметим для начала, что бюргелевская стратегия на показ так называемого «незападного» искусства представляет собой полную противоположность стратегии Окви Энвейзора на «Документе-11». Для Энвейзора идея незападного художника понималась как явное противоречие, так как сама по себе была связана с западными представлениями.

В самом деле, как указывал Энвейзор, значительное число «незападных» художников живет в Нью-Йорке. Поэтому поиск подлинного «незападного» искусства вне области западной системы искусства чреват превращением в западный поиск «автохтонного» другого. Итак, одной из главных целей «Документы-11» было разобраться в ловушках и опасностях нового примитивизма. В свою очередь, два немецких куратора «Документы-12» обратились к поиску новых имен на новых континентах, заявив, что их проект представит много неизвестных художников, которые тем не менее знамениты в своих странах. Таким образом, художники эти воспринимались европейскими кураторами в ходе их этнографических поездок как представители местного контекста.

В результате в каталоге выставки превалирует язык этнографии, культурализма и аутентичности. Так, нам сообщают, что благодаря одному из произведений «Документы» – созданных Сакарином Круе-Оном в парке замка Вильгельмшоне terra-сированных рисовых полях – мы встречаемся с «тысячелетней практикой культивации риса» (как будто мы не можем «открыть» культуру выращивания риса в нескольких сотнях километров к югу от Касселя, в Италии). Аналогично, работы с масками Ромуальда Хазума комментируются в каталоге следующим образом: «Если вы являетесь частью четырехтысячелетней африканской культуры, вы не нуждаетесь в изучении истории европейского искусства». Это не только персональное оскорбление Хазума, т.е. отнесение его работы к эпохе каменного века, но это также свидетельство того, насколько так называемые «незападные художники» культивируются, экзотизированы и «аутентизированы» (путем отрицания их связи с дискурсами западного искусства). Аналогично, и фотографии ниге-

рийских причесок Дж. Д. Окаи Ожейкере представлены в каталоге следующим образом: «Когда в 50–60-е годы появились парики, казалось, что это культурное наследие, являющееся неотъемлемой частью нигерийской культуры, будет утеряно...» (И конечно же, автор текста не забывает упомянуть, что в этих произведениях мы имеем дело с «выдающейся работой поразительной красоты»). В действительности же в случае подобных комментариев мы имеем дело с типичными ностальгическими рассуждениями западного этнографа, с грустью констатирующего неумолимую смену культурных эпох.

Характерно и то, что в то время как большая часть экспонатов выставки – ввиду бюргелевской стратегии деконтекстуализации – оставлена абсолютно без текста, именно эти незападные работы сопровождаются достаточно детализированными, причем этнографическими, описаниями. «Привилегии» получить в рамках проекта свой текст и контекст большая часть художников была лишена. В результате отсутствие какого-либо критического дискурса и отсутствие какого-либо контекста подталкивает зрителя в восприятии этих работ к «западническим» и, возможно, даже расистским фантазиям. Здесь нет ничего, чтобы удержать от этого зрителя, поскольку Бюргель сделал так, что единственный открытый для публики путь к этому искусству – прямой непосредственный «опыт». Поэтому западный расистский и часто даже расистский подход формируется не только на самой выставке, но и в головах зрителей. Согласимся: странное, в самом деле, понимание Просвещения: дайте людям «почувствовать»; но то, что они будут чувствовать в отсутствие какого-либо критического обрамления, – это их собственный окультуренный расизм. Экспонирование Другого, как будто никакая постколониальная критика западного

взгляда никогда не была сформулирована и как будто «Документа-11» никогда не существовала, – вот что является целью бюргелевского возвращения к примитивизму.

Наиболее ярко это проявляется в том, как представлены или, точнее, не представлены работы Керри Джеймса Маршалла, поскольку единственное, что мы узнаем о нем из каталога Бюргеля, это то, что художник заинтересован в изображении промискуитета и что формальные достоинства работы, созданной этим «грандиозным художником» (Бюргель), удивительны. Ни слова о политической деятельности Маршалла и его борьбе за гражданские права в США. Его живописные работы, разбросанные по выставке вне какого-либо контекста, сводятся в конечном счете к изображениям «черных лиц» и «черных тел» и таким образом примитивизируются. Это особенно очевидно в случае так называемой «интервенции» – когда в экспозиции замка Вильгельмшоне картины Маршалла расположены между двумя картинами старого голландского мастера Карела ван Вандера. По причине, опять-таки, полного отсутствия дискурса, диалог этих произведений сводится не к серьезному комментарию колониальной образности в истории искусства, а к переключке общего мотива – изображений «черных лиц».

Этот сознательный примитивизм или, точнее, примитивизация, выступает на выставке рука об руку с экзотицистской и ориенталистской образностью. Знаменательно, что «Документа-12» мысленно связывается с традицией Всемирных выставок: говорят, что специально построенный по требованию Бюргеля Ауэ-павильон апеллирует к знаменитому сооружению XIX века – «Хрустальному дворцу», который, как известно, и был построен для одной из таких Всемирных выставок. В свою очередь, в Новой галерее, еще одной

из площадок «Документы», было экспонировано полотно кисти Эдуарда Мане, воссоздающее сцену Парижской мировой выставки 1867 года. Можно привести и много других экзотицистских и ориенталистских аллюзий: так, к примеру, немецкое название площадки, предназначенной для образовательных дискуссий, – это *Palmenbaine*, т.е. Пальмовые роши. Очевидно, Эдвард Саид с его знаменитой книгой «Ориентализм» не входит в круг излюбленного чтения Рогера Бюргеля.

Наконец, конечно же, показателен и проект, согласно которому были привезены в Германию и практически ограничены в передвижении (лишь в пределах города Касселя) 1001 китаец. Не будем спекулировать на мотивациях художника, автора этого проекта, но задумывались ли кураторы, давая ход этому проекту, о традиции привоза в Европу заморских иностранцев в качестве экзотического зрелища, что практиковалось в свое время как раз на Всемирных выставках? Неудивительно, что этот проект был оценен немецкими СМИ как один из наиболее успешных: ведь здесь мы имеем дело с мирным, «экзотизированным» Другим, обладающим тем преимуществом, что он «заперт» для обозрения в пространстве выставки (г. Кассель) и затем, по ее окончании, отправляется домой.

Ввиду этих примеров ключевая тема «Документы-12», сформулированная Бюргелем как «миграции форм», представляется в другом свете. На самом деле «Документа-12» – не столько о «миграции форм», сколько о формализации миграции. Ведущий принцип Бюргеля – то, что содержание и контекст должны быть переписаны посредством опыта поверхностных формальных аналогий, – порождает катастрофический эффект. Миграция становится формализованной, эстетизированной, деполитизированной и в конечном счете превращается в зрелище.



Петер Фридль
*«История зоопарка»,
 транспортировка
 чучела жирафа
 из Квалкильяха,
 Западный берег
 Иордана, 2007*
 Фото Петера Фридля

3. Возвращение Шрёдера: «Документа» о нормализации

Помимо уже обозначенного возврата к примитивизму, «Документа-12» являет собой попытку «нормализации» прошлого Германии. Дискурс немецкой нормализации происходит в виде ухода от разговора о нацистских преступлениях при одновременном проецировании их на конфликт на Ближнем Востоке, и особенно на Израиль. Так что, когда речь заходит о том, что, по словам Рогера Бюргеля, является конфликтом номер один в современном мире, т.е. о конфликте на Ближнем Востоке, «Документа-12» внезапно становится откровенно политической. Неожиданно мы сталкиваемся с работами, которым разрешено иметь текст, – однако, при условии, что они обвиняют Израиль наиболее пропагандистским образом.

Но прежде, чем обратиться к антиизраильской пропаганде на «Документе-12», давайте просто отметим чрезмерную представленность здесь ближневосточного конфликта посредством числа посвященных ему работ. Аллюзии на него можно найти во многих работах, по крайней мере пять из них имеют непосредственное отношение к предполагаемым преступлениям Израиля или судьбе палестинцев. Фотогра-

фии Ахлама Шиби воссоздают места проживания палестинских бедуинов в иорданском лагере беженцев, более примирительные гобелены Абдулы Конате соединяют израильский флаг и палестинскую каффию, видео Йаеля Бартана о совместном израильско-палестинском лагере, занимающимся восстановлением разрушенных палестинских домов, фотографии Ван дер Вена, воссоздающие в том числе и палестинские граффити, и, наконец, «История зоопарка» Петера Фридля. Что, собственно, настораживает в этой чрезмерной представленности израильских преступлений в ближневосточном конфликте? Если Израиль действительно является проблемной зоной номер один в мире, то возникает вопрос, слышал ли Бюргель о Дарфуре, где тысячи и тысячи иноверцев были убиты исламскими фундаменталистами? Молчание «Документы-12» об этих событиях и о других кровавых конфликтах аналогично молчанию западных СМИ, вопреки тому, что о каждом вторжении хотя бы одного израильского танка в Газу всегда сообщается на первых страницах большинства газет. Это несоответствие между чрезмерной представленностью в одном случае и практическим отсутствием информации в другом является симптомом гегемонистского, хотя порой смягченного антиизраильского дискурса СМИ, проявляющегося не только в Германии. Таким образом, в то время как область искусства не очень чувствительна к этой сверхпредставленности конфликта на Ближнем Востоке, масштаб, в котором этот конфликт представлен на «Документе-12», не может не удивлять.

Во избежание непонимания позволюсь мне уточнить следующее. Я не хочу настаивать на том, что критика политики государства Израиль должна быть полностью запрещена на художественных выставках. Но

стоит задаться вопросом: что означает столь значительная сверхпредставленность (что также симптоматично) на самой значительной художественной выставке в Германии – выставке, которая имеет статус национальной культурной ценности? Я не хочу также настаивать на том, что все работы, касающиеся этого конфликта, проблематичны. К некоторым трудно придираться – например, к призыву к примирению Конате или милому видео Бартана, однако есть и другие работы, которые никак нельзя назвать милыми, к примеру «История зоопарка» Петера Фридля. Эта работа воспроизводит присущую западным СМИ репрезентацию палестинцев в качестве жертв (так, например, есть тенденция иллюстрировать свои сообщения о палестинцах образами детей за колючей проволокой). После открытия выставки образы жирафа Брауни, чучело которого было доставлено в Кассель (для чего Фридль, кажется, должен был договариваться и получить поддержку от ХАМАСа), заполнили газеты Германии. Подтекст этой работы и одна из причин того, почему она была столь успешной, базируется на предположении, что израильтяне были настолько жестоки, что довели этого несчастного маленького жирафа Брауни до сердечного приступа. Фридль, прокомментировавший в свое время знаменитый проект Ханса Хааке в Немецком павильоне на биеннале в Венеции безвкусным слоганом: «Я пережил Немецкий павильон», сумел показать нам крайнюю степень виктимизации. Израильтяне не только убивают палестинцев, но и (рядовой немецкий антисемит может провести параллель) убили даже палестинского жирафенка, который сумел избежать режима апартеида в Южной Африке, чтобы потом стать жертвой предполагаемого режима апартеида в Израиле (о том, что жираф был привезен из ЮАР, упо-



Петер Фридль
«История
зоопарка»,
транспорти-
ровка чучела
жирафа
из Квалкильяха,
Западный берег
Иордана, 2007
Фото Петера
Фридля

миналось в большинстве сообщений СМИ). Так что даже эта информация, которая, можно подумать, совершенно несущественна, позволяет установить ассоциативную связь: оказывается, что наиболее известный экспонат выставки является наиболее проблематичным, в такой степени, что он способствует антисемитским вымыслам. Неудивительно, что эта работа была столь высоко оценена в Германии, подвергшейся эффективной нормализации во время пребывания Шрёдера канцлером (достаточно вспомнить, что именно красно-зеленая коалиция, впервые после 1945 года, отправила войска Германии на войну).

Однако это не единственный пример нормализации. Благодаря

фотографиям Ван дер Вена «Документа» переходит к открытой антиизраильской пропаганде. Учитывая обычное старание кураторов не прилагать к произведениям искусства никаких текстов, естественно ожидать, что и на этот раз, как и во многих других случаях, на выставке мы не получим никаких переводов воспроизведенных на фотографиях граффити, написанных по-арабски. На самом же деле в этом случае художнику разрешили дать не только переводы, из которых мы узнаем интересное мнение по поводу того, что Израиль виновен во всех войнах в ближневосточном районе, но и дополнительный комментарий, напечатанный в форме пропагандистской брошюры, которую можно купить в книжном магазине. Комментарий этот, полностью перепечатанный в еженедельнике «Аль-Ахрам», любезно информирует нас о том, что «Холокост должен быть контекстуализирован».

Удивительно, что под контекстуализацией автор не подразумевает откровенного отрицания. По его мнению, это было бы неразумно со стратегической точки зрения и, кроме того, ведь Холокост действительно имел место. Но отрицание Холокоста неонацистами следует рассматривать в контексте того, что он называет «другим лицом отрицания Холокоста», что автор понимает как сионистскую попытку монополизировать Холокост и использовать его в своих политических целях. Из этого он делает тот вывод, что любой израильтянин может говорить и действовать как жертва, даже в том случае, если у него идеологически больше общего с преступником или «капо» — евреями, которые сотрудничали с нацистами в лагерях. Такая отвратительная антисемитская пропаганда, делающая из еврея лишь другой вариант коллаборациониста (если не нациста), распространяется в Касселе под именем «Документы», и

единственное, что Рогер Бюргель мог сказать по этому поводу, что это «чрезвычайно сложный конфликт».

Однако распространение примечений арабского «смягченного» или «просвещенного» антисемитизма вполне комфортно сочетается с другим текстом, отпечатанным Ван дер Веном, — манифестом специалистов по политической науке, призывающим к окончательной нормализации отношений между Германией и Израилем. Они утверждают, что Холокост не должен более оказывать влияние на «дружбу» между Германией и Израилем. Вопреки Холокосту, который привел значительное число европейских евреев в Израиль, Германии следует более активно поддерживать палестинскую сторону и, как они подразумевают, прекратить поставки оружия для израильской самообороны. Итак, именно в постшрёдеровской Германии, на выставке, организованной немецким куратором, лагерь палестинских беженцев и преступления Израиля оказываются значительно более заметно представленными, чем немецкие лагеря уничтожения и немецкие преступления против евреев. Есть только один экспонат, противостоящий германскому нормализационному дискурсу. Но это серьезное произведение Алисы Крейшер, анализирующее роль нацистов в послевоенной экономике Германии, абсолютно одиноко и затеряно среди плохой живописи всех видов и дурацких инсталляций, окружающих ее в Ауэ-павильоне.

Другие экспонаты, которые могли бы стать поддержкой работы Крейшер, лишены кураторами какой-либо контекстуализации, что могло бы указать на нацистское прошлое Германии. Я имею в виду фотографии Марты Рослер в Ауэ-павильоне, чей заголовок «Принудительный труд на железной дороге, Кассель», лишен какого-либо комментария. Как сообщила Рослер на откры-

**Джон
Маккракер**
«Мандалы»,
1970-1972
Фото
Егберта
Трогемана /
documenta
GmbH



тии выставки, Бюргель отказал ей в праве поместить рядом с фотографиями объяснительный текст, говоря, что по ходу выставки какие-то дополнительные тексты будут разрешены для некоторых художников, хотя и без какой-либо системы. Другими словами, это, как и все на выставке, полностью на усмотрение куратора. Тенденция к переписыванию истории Германии присутствует и в каталожном тексте к данной работе. Так, куратор Ноак, пофилософовав об истории садов как образов рая, ссылается на «силы союзников, сровнявших город с землей», и на высокий уровень безработицы как на возможную причину местной травматизации. Часть германской нормализации состоит именно в подобном дискурсе, очень распространенном в современной Германии: «Давайте наконец говорить и о преступлениях союзников, и о наших собственных страданиях», что, таким образом, снимает вопрос о том, кто начал эту войну и кто совершил невиданный геноцид. Так действительно ли фотографии Рослер – о травмах «немецких исполнителей» (как пытается убедить нас Ноак)? Или об их жертвах? Посетители остаются в неведении, и эти вопросы допускают разное толкование, так как Бюргель не допустил текстового обрамления фотографий. Что фигурирует здесь как объект «непосредственного опыта» и наблюдения – это довольно милые фотографии местных садов, отлично корреспондирующие с официальными плакатами «Документы», на которых были изображены слегка расфокусированно снятые цветы. Вот почему «Документа-12» должна быть названа «Документальной нормализации».

В постшрёдеровской вселенной на фоне прекрасного граница между исполнителями и жертвами становится расплывчатой и незаметной. Квинтэссенцией этого стала скандальная эстетизация

Освенцима в работе Сони Абиан Роз «Концентрационный лагерь любви». За приглашением этой работы на выставку стоит восходящая к Джорджо Агамбену установка Бюргеля отождествлять современный мир с тотальным концлагерем, которая сочетается у него со склонностью все рассматривать сквозь призму прекрасного. Результатом чего становится эстетизация Освенцима. Работа эта обращена к фактам, ставшим недавно предметом исторических исследований, к тому, что нацистами в концентрационных лагерях были организованы бордели. Однако факты эти не только интерпретируются в этой работе в поверхностном псевдофеминистском ключе (концлагеря здесь оказываются следствием патриархата), но и встречаются с мотивами христианской иконографии, восходящими к искусству старых мастеров. Например, в каталоге представлен эскиз под названием «Благовещение в блоке 11, Освенцим», а мотивы «эротической охоты» из произведений классической живописи встречаются с документальными сценами из лагерей. Однако надо ли подчеркивать простой факт: Освенцим – это не Дантов ад в изображении старых мастеров. Освенцим – это часть немецкой истории и реальности, которая теперь с помощью приемов сюрреализма преобразуется в незатейливый китч.

4. Назад к эзотерике: «Документа» мандал

Террор и красота, т.е. эстетизация лагерей уничтожения, – вот чем возвращение Бюргеля к прекрасному одаривает современную Германию. Однако, подводя итог, вернемся к менее тяжелому случаю бюргелевской эстетизации. Действительно, своим открытым дискурсом об эстетизации политического «Документа-12» постоянно колеблется между скандальным и нелепым. Но я предполагаю, что за всеми этими

Дж. Д. Окаи Ожейкере
«Головной убор»,
 фото, 1974–2004
 Предоставлено
 «Документой-12»
 Фото Франка Шински



бессмысленными разговорами о форме и красоте стоит некий «главный дискурс», организующий эти темы. И мне кажется, что в «Документе-12» мы сталкиваемся не столько с возвращением прекрасного, сколько со скрывающейся за прекрасным эзотерикой. На самом деле за представлениями Бюргеля об эстетическом воспитании (*«Aesthetische Bildung»*) как о процессе, в котором должны преобладать непосредственные впечатления, лишая его какого-либо контекста и информации,

кроется последовательная хиппистская эзотерическая идеология «непосредственного опыта». Эта идеология поддерживается в экспозиции декоративным психоделическим искусством Пауля Гернеса конца 60-х или «Мандалами» Джона Маккракера ранних 70-х (так же, как и его метафизическими скульптурами). Здесь искусство обретает зыбкое им возвращение к корням не в красоте, а в религии. Давайте в последний раз послушаем бормотание Бюргеля об «изумлении», тибетской медитации и «восстановлении очарованности миром»: «Мандалы», с их двумя осями симметрии, основаны на холистических идеях и предназначены не только для того, чтобы созерцать в изумлении, находясь в состоянии измененного сознания, но они также являют собой визуализацию древних религиозных форм, таких, например, как тибетский буддизм. Это живопись как медитация. Много чернил было потрачено на обсуждение эзотерических течений в антивоенном движении 60-х. Однако эзотерические движения, от французских символистов и до антропософии, всегда были также и неотъемлемой частью современной абстракции. Они возвращают нас к зачарованности этим

миром, так тщательно избавленным от магии капиталистической рациональностью индустриальной революции».

Постараемся избежать ошибок: мистическое «возвращение к зачарованности миром», представленное некоторыми wybranymi Бюргелем художниками, – это его сугубо личная программа, а не программа какого-то из векторов модернизма. «Документ-12» стала для Бюргеля поводом масштабно пофантазировать о холизме. Отсюда и ассоциирование как метод построения экспозиции – так как в холистской вселенной все каким-то образом взаимосвязано. «Древние формы» – отсюда многие несовременные экспонаты, медитация – отсюда дискурс о «чистом опыте» между посетителем и произведением искусства, магическое и квазирелигиозное «возвращение к зачарованности искусством» – отсюда возврат к «Мандалам», – все это суть частный случай регрессивной эстетизации. Весь этот спиритуалистический и эзотерический бред и скрывается за формализмом и эстетизмом Бюргеля, что позволяет ему избавиться от всякого текста, критицизма и политики в области искусства.

Нам еще предстоит увидеть, будут ли и в дальнейшем превалировать мистика, антипросвещение, или же следующую «Документу» можно будет вновь воспринимать всерьез?

Перевод с английского Евгении БУДРАЙТСКИС

Оливер Марчарт
 Теоретик культуры, преподает в
 университете Люцерн, Швейцария.
 Живет в Вене.

Ван дер Вен
«Брюссель,
 24/09/2006»,
 фото, 2006
 Предоставлено
 Галереей Paul Andriesse,
 Амстердам



ПАРАДОКС СКЕРСИСА

ВИКТОР СКЕРСИС. «АСПЕКТЫ МЕТАИСКУССТВА».

«ПРОЕКТ_ФАБРИКА», МОСКВА.

08.02.08 – 28.02.08

БОГДАН МАМОНОВ

Виктор Скерсис

«Машина понимания»,
1979



Мое впечатление от выставки Виктора Скерсиса – легендарного участника группы «Гнездо», было довольно парадоксальным. Переступив порог громадного зала «Проекта Фабрика», так живо напоминающего берлинские сквоты, я почувствовал себя перенесенным в героическую эпоху 80-х, когда вера в конечную победу «подлинного искусства» еще не была отравлена тотальным подозрением, пронизывающим любые сегодняшние размышления о судьбах культуры. Я всматривался в объекты Скерсиса,

столь органичные в атмосфере фабричного цеха, еще хранящего воспоминания о благородном труде бумагоделания, и мне совершенно не хотелось разбираться в каких бы то ни было «идеях», стоящих за всеми этими артефактами. Я чувствовал себя, как любитель хорошей живописи, попавший на выставку крепко и свежо написанных пейзажей, и вопрос об актуальности зрелища показался бы мне в тот момент кощунственным.

Но когда двумя днями позже в том же зале я познакомился с Вик-

тором, то первым делом получил от него буклет или брошюру, которую он настоятельно рекомендовал прочесть.

Знакомство с этим текстом поставило меня перед рядом вопросов, часть из которых я собирался задать впоследствии автору. Однако позже мне пришло в голову, что отвечать на них должен не художник, а сам зритель, то есть я. Этот текст и есть попытка такого ответа.

«В 1915 году величайший французский художник Марсель Дюшан задается вопросом: “Можно ли создать произведение искусства, которое не было бы произведением искусства?”. Этот вопрос знаменует новый этап в развитии искусства, поскольку для ответа на него требуется сначала дать четкое определение самого искусства, а потом уже решить, является ли данная работа его частью» (Виктор Скерсис. «Аспекты Метаискусства». 2008).

Первое, что мне хотелось понять, является ли, по мысли Скерсиса, мое восприятие его искусства законным, или чувства, испытанные мной, надо считать духовной контрабандой, подлежащей немедленному искоренению, в свете непреложного учения об аналитическом концептуализме.

Виктор Скерсис, проживающий ныне в Америке, видимо пропитался духом плюрализма и терпимости, свойственной этой

Виктор Скерсис
*«Латеральные смысло-
вые преобразования»,
2006*



нации. Во всяком случае, он не отрицал, что его искусство может восприниматься и чувственно-эмоционально. Но здесь, признаться, я заподозрил некоторое лукавство, впрочем, извинительное для человека, более двадцати лет прожившего по другую сторону океана. На мой взгляд, рожденный в империи навсегда сохраняет внутри себя веру в окончательность истины, как бы нелепо на первый взгляд она ни выглядела. Наша политкорректность – это лишь маска, под которой мы хотим влиться в цивилизацию, но на самом деле те, кто готов был подвергнуться гонениям ради «всего лишь искусства», никогда не изменяют собственной вере.

Косвенно Скерсис подтверждает эту догадку своим текстом. Там он ссылается на Альфреда Айера – английского философа-позитивиста. В книге «Язык, правда и логика» Айер формулирует так называемый принцип подтверждения, который сводится к следующему: «Предложение имеет смысл, если, и только если, выражаемое им утверждение может быть подтверждено либо аналитически, либо эмпирически». На основе этой идеи Айер (с ним безмолвно соглашается Скерсис) заключает, что эстетика, этика и тео-

логия, как дисциплины, основанные на «чувствах», лишены смысла. Таким образом, восприятие искусства Скерсиса, да и вообще концептуального искусства, должно происходить на основе жесткой логики, безо всяких сантиментов и ностальгических чувств, мною проявленных при осмотре выставки.

Однако можно ли отказаться от собственных чувств, от их реальности, пусть и субъективной? И здесь возникает другой вопрос. Концептуализм в эпоху Скерсиса, во всяком случае в России, принял характер почти религиозного культа, противостоящего официальному культу власти. Объекты этого тайного культа были, по сути, вторичны по отношению к самому концептуальному искусству, дискурс которого, как представляется, выходил далеко за рамки конкретных произведений. Однако сегодня эти произведения во многом оторваны от реальной мысли, они напоминают в этом смысле некие экзотические предметы, связанные с неизвестными нам религиозными обрядами, которые мы благоговейно рассматриваем в музеях, не понимая их истинного значения.

Возникает любопытный парадокс: предметы искусства, по-

строенного на четкой логике, искусства, отрицающего, в сущности, свою трансцендентную природу, оказываются внутри культуры специфическими культовыми артефактами, чье бытование совпадает во многом с жизнью религиозных объектов, давно утративших свою живую связь с культом, их породившим.

Повторяю, подобный тип бытия концептуализма в культуре выглядит особенно двусмысленно, если учесть, что концептуализм, во всяком случае по версии Скерсиса, а значит и Кошута, позиционирует себя как художественный атеизм. И вот почему. Айер действительно совершенно прав, обнажая перед нами тот факт, что восприятие искусства есть вещь сугубо субъективная, основанная на ничем не подтвержденном опыте. Он так же совершенно справедливо ставит в один ряд эстетику и теологию, ибо и там и там мы не можем рассчитывать на скольконибудь доказанную позицию. Таким образом, мы либо должны признать, что в искусстве принципиально отсутствует объективный критерий и наши представления о художественной ценности выстроены исключительно рыночными механизмами, либо засвидетельствовать, что цен-

«Гнездо»
«Искусство – в массы!»,
1975



ность искусства базируется на некоем объективном, но недоказуемом фундаменте. Это автоматически приводит нас к мысли о существовании объективных, абсолютных, а следовательно, божественных ценностей.

«Поскольку эстетика концептуально не связана с искусством, то ценность творчества художника состоит не в эстетическом качестве его произведений, а в том новом, что этот художник добавляет к концепции искусства. Так формулируется «фундаментальный критерий Кошута (ФКК)» (Виктор Скерсис. «Аспекты Метаискусства»).

Таким образом, в заслугу концептуализму и лично Виктору Скерсису, последовательно разрабатывающему идею чистого концептуального искусства, надо поставить четко и ясно сформулированную проблему, которую современное сознание и современное искусство трусливо камуфлирует. На основе анализа выставки Скерсиса я могу сказать, что концептуализм есть последовательно и четко сформулированный художественный атеизм. И в этом смысле значение

концептуализма заключается еще и в том, что он наиболее последовательно выразил главную идею современного искусства как исторического проекта, а именно: он должен был заменить собой религию, стать квазирелигией. В этой своей грандиозной интенции, как сейчас становится ясно, современное искусство потерпело крушение.

Теперь есть смысл отвлечься от этих теоретических вопросов и рассмотреть искусство Скерсиса в локальном контексте московской художественной сцены рубежа веков.

Начну с опять-таки личного впечатления. О Скерсисе, до знакомства на «Фабрике», я знал в

общем-то только то, что «Захаров говорит “С”, Скерсис говорит “З”» – так называлась их ранняя совместная работа. (Впрочем, ранней она была только для Захарова. Скерсис уже «выпал» к тому времени из «Гнезда» и по отношению к младшему товарищу мог рассматриваться как ветеран подполья.) Так вот, независимо от биографических подробностей, работа эта предстает неким символом, демонстрируя, скорее всего невольно, расхождение двух ветвей того, что называют концептуальным искусством.

Расхождение это не с Захарова, разумеется, началось – он оказался тут скорее способным учеником. Нет, оно началось с Кабакова и Моностырского, как бы они ни были различны, а на самом деле – еще раньше – на Западе. Читатель вправе спросить: а при чем здесь западный концептуализм, если автор оговорил: речь пойдет о локальной сцене.

Поясню: концептуализм, основные принципы которого сформулировал Кошут, был самым последовательным и радикальным течением послевоенного искусства. В сущности, вечная претензия модернизма «нарисовать последнюю картину в истории» была реализована именно концептуализмом. Концептуализм, как утверждает и доказывает вслед за Кошутым Скерсис, искусством не является, то есть он выходит за пределы собственно искусства, осуществляя главную цель модернистской культуры – выход за пределы самого себя. В такой ситуации художникам, идущим вслед за Кошутым, оставался трудный выбор. Либо, по сути, прекратить быть художниками, либо как-то закамуфлировать собственное творчество под концептуализм, под верность модернизму, а самим попытаться внедрить в тело концептуализма некий элемент, позволяю-



Виктор Скерсис
«Аллегория 5»,
2005



Виктор Скерсис
«Стул, завернутый в стулья», 1979

щий дальше продуцировать художественную продукцию, а значит, удовлетворять потребности культуры и рынка.

Так возникает концептуализм, который Кошут в статье «1975» называет «стилистическим», в отличие от подлинного «теоретического» или «аналитического» концептуализма. Можно представить себе его отчаяние: то, что он рассматривал как революционный прорыв за пределы культуры, обернулось материалом для сотен эпигонов, сумевших превратить его идеи в производственное сырье.

Здесь мы должны вернуться в пространство московской художественной сцены и обнаружить ряд любопытных вещей. Становится несомненным, что группа «Гнездо» и

лично Виктор Скерсис относились к «правоверным» концептуалистам, следовавшим «заветам Кошута», что довольно наглядно подтверждает выставка самого Скерсиса на «Фабрике». Между тем «московский романтический концептуализм» — единственное успешное направление после авангарда 20-х годов в России — есть на самом деле еретическое течение, проэксплуатировавшее идеи теоретического концептуализма, положившего их на традиции местной карнаваломеховой культуры, начиная от русских юродивых и кончая обэриутами, приправившего элементами послереволюционного авангарда (Кабаков, Булатов) и в таком виде представившего на рынок, которого в тот момент (еще один парадокс) не было. И здесь возникает один интересный момент.

Мы часто, особенно в последнее время, подозреваем культуру в тотальной коррумпированности, в том, что ее русло направляется рыночными механизмами. Но как быть с тем обстоятельством, что русский андерграунд 70-х, 80-х, находившийся в беспросветном подполье, не имея и тени надежды выйти на мировой художественный рынок, тем не менее из двух линий концептуализма безошибочно выбирает тот, который мог оказаться и оказался-таки через 8–10 лет востребованным миром. Не должны ли мы из этого парадокса заключить, что механизмы культуры и механизмы рынка пролегают гораздо глубже, что «коррумпированность» художнической и человеческой натуры внедрена в самую их сердцевину, является их «первородным грехом»?

«Важнейшая часть создаваемого произведения искусства есть то, что не является искусством». Фундаментальный парадокс Скерсиса. (Виктор Скерсис. «Аспекты Метаискусства»).

Выставка Скерсиса в Москве, приглашение Монастырского на «Документу», номер «Художественного журнала», который вы держите в руках, ряд художественных практик, наблюдаемых по всему миру, — все это вроде бы должно убедить нас: концептуализм возвращается. Но я, признаюсь, настроен скептически.

Скорее всего, культура, испытывающая тотальный кризис, пытается взбодрить саму себя, впрыскивая в художественное пространство инъекции героических практик прошлого.

Жалкие усилия. Однако разве умяют они труд тех, кто в свое время поверил и пошел путем, который привел к поражению? Да нет, конечно. Именно неудача в конечном счете и может стать самым ценным итогом культурной деятельности.

На те вопросы, которые я хотел задать Виктору Скерсису, он нашел бы, не сомневаюсь, другие ответы. Но гораздо важнее, что его труд ставит вопросы, на которые каждый должен найти ответ сам.

И сегодня меня не смущает, что я смотрел выставку Виктора и восхищался ею, не понимая сообщения, которое он хотел донести до зрителя. Для меня его работы — культовые предметы революции, которая не состоялась, не могла состояться, не должна была состояться.

Но в ней было главное: бессмысленность усилия есть самая большая ценность, которую может нам дать искусство.



Богдан Мамонов
Родился в 1964 году в Москве. Художник, критик и куратор современного искусства.
Живет в Москве.

СТРАТЕГИИ «ВЕЛИКОГО ОТКАЗА»

ЛОРЕНС ВИНЕР. «AS FAR AS THE EYE CAN SEE». МУЗЕЙ УИТНИ, НЬЮ-ЙОРК.

15.11.07 – 10.02.08

«МАЙКЛ АШЕР». МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА САНТА-МОНИКИ (SMMOA), КАЛИФОРНИЯ. 26.01.08 – 12.04.08

ОЛЬГА КОПЁНКИНА



Лоренс Винер
*«As Far As The Eye Can See»,
Музей Уитни,
Нью-Йорк,
2007–2008*

Вопреки общепринятому мнению, концептуализм 60-х начался не столько с дематериализации художественного объекта, сколько с осознания искусства как единой системы, включающей галереи, музеи, художников, кураторов, зрителей и определяющей понимание значения искусства и механизмов его восприятия. В настоящее время это открытие представляется вполне очевидным, с той только разницей, что контркультура 60-х совершала героические попытки подрыва этой системы изнутри, тогда как в сегодняшнем ее понимании присутствует значительная доля фатализма – существование вне системы кажется невозможным.

Эпоха 60-х и 70-х, которую Герберт Маркузе назвал эпохой «великого отказа», воинственно провозг-

лашала сопротивление всей системе организации художественного процесса. Отказ, в частности, принимал формы самоорганизации художников, которые в те годы подчас идентифицировали себя с рабочим классом, разделяя с ним чувство ущемленности своих гражданских прав. Так, художественные организации (как, например, «Коалиция работников искусства», существовавшая в США с 1969 по 1971 год) выступали за создание некоего подобия рабочих профсоюзов художников, требовали от музеев и коллекционеров предоставления привилегий в экспонировании произведений женщинам и представителям нетитульных рас и национальностей, выплат художникам процентов с перепродаж работ, стипендий и льгот; добива-

лись дней бесплатного посещения музеев и т.д. На уровне индивидуального творчества сопротивление выражалось в отказе от объектного бытования произведения искусства, к чему, как казалось, подводила вся традиция современного искусства через абстракционизм и минимализм и что превратилось тогда в интеллектуальный бренд.

Однако запоздалая ретроспекция одного из отцов-основателей американского концептуализма Лоренса Винера, «AS FAR AS THE EYE CAN SEE», прошедшая в Музее Уитни в Нью-Йорке осенью и зимой 2007/08 года, меньше всего напоминала политический жест. Экспозиционные залы музея были маркированы аккуратно наклеенными изречениями художника, превращавшими белые стены музея в устаревшую метафору некоего мистического пространства, на котором вырисовываются символы и знаки, или же в метафору некоего самовоспроизводящегося пространства в духе «чистого листа бумаги» из поэтики Малларме. Никаких намеков на политическое значение этого жеста надписи на стенах не оставляли. Тем не менее в 60-х замена материального объекта его описанием и была революционным жестом, фактически полностью изменившим парадигму музейной выставки. Вербальное самовыражение художника – это то, что любой человек может прочесть сам и что не нуждается в дополнительных музейных экспли-

Майкл Ашер
Выставка в Музее
современного
искусства
Санта-Моники,
2007–2008



кациях, т.к. работа, оперируя словесным аппаратом, казалось бы, самодостаточна.

Содержанием словесных пассажей Винера являются как конкретные образы, так и его позиция художника. Поэтому на выставке изложение его философии и его авторское позиционирование оказались в одном ряду с поэтическими образами и тропами, прописанными в одной и той же типичной для Винера поэтике, как, например, в открывавшей ретроспекцию следующей мантре:

Художник может сконструировать работу

Работа может быть изготовлена

Работе не обязательно нужно быть изготовленной.

Каждое существо равно другому и находится в соответствии с намерением художника. Решение, так же как и условия восприятия, принимается получателем во время акта получения.

Таким образом, существование работ, состоящих, например, из слов «Сломано» (1971), «Над этой стеной и напротив следующей» (1989), «Чашка морской воды, вылитая на пол» (1969) или «*Out of the Blue*» (1999), зависит только от решения зрителя. В этом – сущность искусства Винера, чьи выставки часто функционируют как мини-реклама, состоящая из одного или группы заявлений.

Винер – материалист, который выражает свое понимание отношений между людьми и материей, между конкретными материалами или между материалом и объектом через язык. Однако, в отличие, например, от появившейся в те же годы мистической визуальной поэзии Флюккуса, его творчество проистекает из нового дискурса, пытающегося определить, как объект искусства функционирует в разных контекстах, и прежде всего в контексте институциональном, как контекст, в который помещено искусство, меняет его значение. Об этом

свидетельствует следующий пассаж из «теории» Винера: «Мой главный интерес – это фактор использования искусства внутри общества. Когда мы презентуем работу в определенном контексте, не обязательно внутри художественного, мы презентуем ее внутри отношений людей к объектам. Для меня это единственная причина существования искусства. Искусство, когда оно помещается в контекст, не только используется контекстом того, что мы знаем как историю искусств. Это попытка поместить в фокус материал, который может быть использован для обогащения жизни людей. Но это не значит, что тебе, как художнику, дано некое особенное проникновение в материалы, отвергнутые другими. Это скорее шанс подумать о том, что есть отношения на самом деле». Таким образом, искусство, определяемое как «концептуализм», могло существовать как публикация, открытка или телефонный разговор.

Художник предпринимает попытку изъятия материального объекта из системы искусства, причем это удаление осуществляется с верой в то, что искусство все-таки материально¹. Однако неотъемлемое качество искусства – его материальность – позволяет системе манипулировать им, навязывая обществу условия и стандарты его понимания и на самом деле вуалируя настоящую природу производственных отношений, частью которых являются и художественные процессы. Отказ Винера производить материальный объект, таким образом, нужно рассматривать и в контексте социально-политическом: как реакцию на общемировой процесс дематериализации производственных отношений, подрывавший традиционный фундамент рабочего движения. Жест Винера сопоставим, например, с происшедшей в тот же период времени

Майкл Ашер
*«Караван»,
 Скульптурный проект
 в Мюнстере,
 2007*



массовой конфронтацией рабочих в Турине, когда молодые рабочие – иммигранты с юга Италии – отказывались работать на автомобиль-

ных конвейерах Форда, использовавших новые технологии, фактически отменявшие материальность их труда. Итальянскими политическими мыслителями было отмечено то, что не замечалось классическим марксизмом, а именно сдвиг к постфордистской парадигме – с использования человеческого знания в производстве в сторону машин, по сути, сводящий важный источник жизни – материальный труд – к «мертвой рабочей силе». Дематериализация производства приводит в конечном счете к уничтожению или деполитизации рабочего класса и формированию постфордистского множества. Но рабочий класс – это класс для себя, до того как он становится классом против капитала, и это сознание сохраняется даже в, казалось бы, неконтролируемых производственных процессах глобализации². В системе искусства «стратегия отрицания» (забастовка) направлена на то, чтобы сохранить понимание материальности отношений (не труда), социальных и производительных, между художником как производителем ценностей и системой, апроприирующей его произведения. Для этого необходимо было вынести из сферы институционных манипуляций объект искусства, конечный продукт, т.е. «дематериализовать» его и тем самым сосредоточиться на критике этих отношений.

Вслед за нью-йоркской ретроспекцией Винера в январе 2008 года в Музее современного искусства Санта-Моники (SMMoA) в Калифорнии открылась выставка еще одной крупной фигуры концептуализма 60-х – Майкла Ашера. Выставка эта как будто бы призвана была стать напоминанием о связи двух разных концептуалистских традиций: одной, происходящей из «дематериализации объекта», а другой – из материализации, визуализации ин-

ституциональных отношений. В своей работе Ашер предпринял попытку концептуализации выставочной истории музея, являющегося по сути «музеем без коллекции», т.е. скорее «кунстхалле», чем художественным собранием. Одна простирающаяся на все пространство SMMoA (4000 квадратных футов) инсталляция реконструировала пространство всех 44 временных выставок, организованных музеем с 1998 года по настоящее время. Вся эта конструкция – серия скелетообразных камер без дверей, с трудом позволяющих проникнуть внутрь, – оказалась попыткой музеефикации той временности, эфемерности событий в музее, основным «экспонатом» которого является пустота.

Именно этим словом обозначил выставку Бенжамин Бухло в своей лекции «Стратегии отмены пустоты», прочитанной им во время открытия. Согласно Бухло, произведения Ашера заставляют зрителя испытать чувство нереализованного события, отсутствия (или потери) того, что в системе конвенциональных отношений возможно только при наличии объекта. Внимание зрителя направляется не на объект, а на условия его восприятия и социальную интерактивность. Вместо эстетического переживания предлагается анализ выставочного оборудования и способов манипуляций пространством.

Критике (или отмене) концепции «эстетического переживания», заметил Бухло, была непосредственно посвящена более ранняя работа Ашера на выставке в Художественном институте Чикаго 1982 года. Ашер повесил самый популярный экспонат музея – «Обнаженную» Ренуара – рядом с наименее выставляемой картиной, которой оказалась малоизвестная ранняя работа Марселя Дюшана. Затем Ашер пригласил зрителя, который

за плату согласился стоять перед картиной Дюшана и смотреть на нее. Эта скандальная акция подрывала саму идею эстетического опыта как единственной модели спасения субъективности, отчужденной от практики реальной жизни. Что на самом деле созерцает субъект, стоящий перед картиной? Саму картину или всю систему отношений, которая привела его к созерцанию этой картины, включая художника, оплатившего акцию созерцания?

Еще один аспект искусства Ашера, отмеченный Бухло, – это критика иллюзии развития и новизны, центрального компонента современной культурной машины. Почти комическая работа Ашера, реализованная на прошлогоднем Скульптурном проекте в Мюнстере, была абсолютно идентичной его работам на предыдущих трех Скульптурных проектах в Мюнстере – в 1977-м, 1987-м, 1997 годах, – в течение которых художник припарковывал трейлер одной и той же марки в одних и тех же местах города; как оказалось, за 30 лет со времени первой выставки некоторые из этих мест парковки преобразились или совсем исчезли. Таким образом, само городское пространство, которое раз в 10 лет становится площадкой для сайт-специфического проекта, тестирующего изменения социально-политического градуса общества, оказывается центральным «объектом» Ашера.

Прошедшие почти одновременно обе выставки заставляют задуматься над тем, в чем же актуальность подобных практик сегодня. В указании на то, что все-таки существует стратегия, позволяющая путем вывода объекта из поля зрения избежать манипулятивных схем системы искусства? В необходимости демистификации галерейных и музейных пространств в контексте выявления системы отношений постфордист-

ского производства? Безусловно, все это давно стало неоспоримым фактом, не требующим для доказательства усилий художников, многие из которых давно стали частью этой системы. В принципе, при желании можно узнать об уничтожении части городского и природного ландшафта небольшого Мюнстера и без трейлера Ашера. Что важно понимать здесь: художники, критики и интеллектуалы – и тогда, в 60-х, и по сей день привилегированная, и экономически и культурно, социальная группа – вдруг признали себя частью рабочего класса и заполнили собой вакуум, образовавшийся в системе производственных отношений в то время, когда традиционные индустрии начали исчезать из городского пространства. Винер, который первый отказался от определения «художник», называя себя «практиком», и Ашер, производя «невизуальные» работы, напоминают о том феномене, который американский культурный критик и художник Грегори Шолетт назвал «темной материей мира искусства», уравнивающим художников-профессионалов с непрофессионалами, политическими и уличными активистами, представителями разных городских субкультур, включая геев и порнозвезд, и т.д. – всех, кто, по Шолетту, манифестирует невидимую силу социального производства. Именно они демонстрируют разрушение формальных и неформальных способов культурного производства – процесс, который затронул уже и мейнстрим.

Искусство, если рассматривать его в контексте производственных отношений, является единственной формой экономики, в которой избыток продукта не понижает его цену, а только снижает стоимость труда. По мысли Шолетта, дематериализация искусства (или труда, вложенного в искусство), создала условия для появления феномена

художника-антрепренера, возникшего из того типа художника-«практика», с которым отождествляли себя концептуалисты 60-х и который сейчас рутинно противопоставляется квалифицированной рабочей силе традиционного художника. Так стратегия «выхода из системы» 60-х обернулась укреплением ее позиций в новом тысячелетии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Именно из-за невозможности материального осуществления проектов художников не состоялась выставка «Искусство по телефону», инициированная чикагским Музеем современного искусства в 1969 г. Художникам, жившим в разных странах Америки и Европы, было предложено по телефону описать работу, которую без них собирались выполнить в Чикаго. Выставка не была реализована по причине технической невозможности выполнения огромного количества проектов, задуманных в разных форматах. Однако запись телефонных разговоров сохранилась и составляет отдельный проект: http://www.ubi.com/sound/art_by_telephone.html

² Доказательством этого являются рудиментарные проявления забастовочного движения не только в странах Европы, но даже в США и России, где рабочего класса, казалось бы, уже давно не существует.

Ольга Копёнкина
Родилась в Минске. Критик и куратор. Работала в Национальном художественном музее Республики Беларусь. С 1994 по 1998 год являлась куратором галереи «Шестая линия». Живет в Нью-Йорке.

ВЕРТИГОНАЛЬНАЯ ПРОЕКЦИЯ

ДОРИС САЛСЕДО. «ШИББОЛЕТ». ТЕЙТ МОДЕРН, ЛОНДОН, 09.10.07–06.04.08; АНДРЕЙ МОЛОДКИН. «GUTS À LA RUSSE». ГАЛЕРЕЯ «OREL ART», ПАРИЖ, 11.04.08–31.05.08; БОРИС МИХАЙЛОВ. «КРАСНЫЙ. КОРИЧНЕВЫЙ. ВЧЕРАШНИЙ БУТЕРБРОД». МУЗЕЙ АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА ART4.RU, МОСКВА, 25. 04.08–25.08.08, И ДР.

ВИКТОР ТУПИЦЫН

Дорис Салседо
«Шибболет»
Тейт Модерн, 2007
Предоставлено
Тейт Модерн



Российский гламур производит странное впечатление. У него вид пришельца, клонированного на планете Солярис по образу и подобию фантазма. Для одних это – постутопический проект, для других – клише, «живущее» не по средствам. Если избыточная до-

быча нефти в ситуации энергетического голода чревата истощением природных ресурсов, то гламур – это прежде всего амортизация символических ресурсов¹. Гламур можно определить как прибавочную стоимость удовольствия от власти – своей или

чужой, будь то власть денег или политическая власть.

Во времена советской власти искусство могло принадлежать либо народу, либо самому себе. Рецептивность социалистической индустрии культуры в отношении искусства, отстаивавшего право на автономию, была минимальной. Другое дело – капиталистическая индустрия культуры, которая всегда занималась глорификацией своего *другого* с целью коррумпировать и его, и себя: его – собой, а себя – им. В 1921 году Марсель Дюшан выставил в галерейном пространстве объект под названием «*Why Not Sneeze Rose Selavy?*» – клетку с рафинадом из белого мрамора. Выйти из этой мышеловки сложнее, чем в нее войти. Аллегория прозрачна: глорификация объекта «а» (от французского *autre*) граничит с опасностью – потерей равновесия и т.п. Возникает ось дисбаланса, или (что то же самое) *вертигональная проекция*².

Адорно, противопоставлявший автономное искусство индустрии культуры (*counter-image vs. after-image*), считал, что «*the consumer [was] allowed to project his... mimetic residues on to anything he pleased, including art*» («потребителю позволялось проецировать свои... миметические остатки на все, что угодно, включая искусство»)³. Важность этой процедуры трудно переоценить, т.к. именно проецирование «миметических остатков» советского сознания на капиталистический *silver screen* (и наоборот) создает то убойное сочета-



Выставка «Ты вырыл туннель, а я припрячу землю» в галерее White Cube, вид экспозиции, Лондон, 2008
Предоставлено White Cube
Фото Стефана Уайта

ние гламурных «орнаментаций», которые в свое время вызвали у Кабакова ассоциацию с букетом кладбищенских роз, возложенных у тела культуры. Сейчас то же самое можно сказать и о самом Кабакове, тем более что его ретроспективная выставка в Москве состоится в сентябре 2008 года.

Возвращаясь к Дюшану, приведу несколько его фраз: 1) «Каждый вздох – произведение искусства, не вписанное в анналы» (1960 г.); 2) «Хотя мне всегда хотелось держаться на дистанции от собственного «я», у меня нет ни малейших сомнений в том, что это – как и многое другое – циничная эксплуатация самого себя. Назовем это «невинной» игрой между «я» и «мной»».

Разговор о Дюшане инспирирован выставкой «Дюшан, Ман Рэй, Пикабия», на которой мне удалось побывать 15 апреля в Тейт Модерн. Там же, в Турбинном зале (*Turbine Hall*), проходила выставка колумбийской художницы Дорис Салседо, «*Sibboleth*»

(2007). В ее тексте говорилось о необходимости привлечь внимание к процессам, параллельным мейнстриму, а также приоткрыть завесу над «*untold dark side of modernity*». Попытка Салседо «обнажить фактурность» модернизма (вплоть до сегодняшнего состояния вещей) выглядела не менее масштабной, чем сам модернизм. Администрация музея разрешила художнице пробить многометровую толщу бетона по всей длине Турбинного зала. Глубина щели достигала полутора метров и выглядела как увечье, нанесенное храму искусства. Увечье, которое давало понять, что «не всё спокойно в Датском королевстве». Впрочем, задолго до Салседо вскрытие пола в музее на предмет экскавации «источков» искусства осуществил Крис Бёрден⁴.

На формальном уровне проект Салседо перекликается с сюрреализмом и, в частности, с тем, что Жорж Батай определил как бесформенное (*informe*), наделенное способностью

деклассифицировать («*déclasser*») различия, категории и устоявшиеся ценности – каноны институциональной культуры. Нечто похожее сделала Розалинд Краусс применительно к Джакометти. В своей книге «*Bachelors*» она провела параллель между «растворением подобных различий» и их «расфокусированием» («*blur*»). По ее словам:

«Сначала это было свободное падение от вертикали к горизонтали путем устранения оппозиции между высоким и низким [high and low] или между человеческим и животным [началом]; затем – сбрасывание физического покрова с тел и объектов вплоть до невозможности провести грань между внутренней «полостью» формы с ее оболочкой»⁵.

Есть художники, которых я не то чтобы не люблю, а как бы стараюсь обходить стороной. Причем не самих этих художников и не их работы, а то, к чему они апеллируют. К числу таких персонажей относятся Джефф Кунс, Демиан Хёрст, братья Чэпмен, Ансельм Кифер. Генерируемый ими гламур продается в расфасованном виде на многих «прилавках» мира. В лондонском *White Cube*, где в апреле этого года экспонировались их работы, отбор вещей был настолько хорош, что на вопрос куратора «Что вы об этом думаете?» я не смог выдавить из себя ни одного дурного слова – кроме того, что талантливых изобретателей портят бездарные приобретатели и что индустрия культуры – скверный посредник между искусством («и») и его *другим* (д(«и»)).

В Париже (в галерее «*Orël*») прошла выставка Андрея Молодкина «*Guts à la Russe*». *Guts* – сила воли. Плюс внутренние органы. В частности, кишки. В данном случае – нефтяные, т.к. работы Молодкина – это в основном тексты, заполненные нефтью. Тексты, соединенные прозрачными шлангами, по которым циркулирует нефть. При входе в галерею зрителей приветствовало нефтяное «*Fuck you*», а в следую-



Андрей Молодкин
«Guts à la Russe»
Галерея «Orel Art»,
Париж, 2008

щем зале нефтяные насосы ритмически перекачивали черное золото из текста в текст – из «Das Kapital» в горизонталь власти: «Путин» – «Медведев». На полу между ними – слово «Олигарх», нефтяной демон, рухнувший, как на картине Врубеля⁶.

Нефтяное «Fuck you» – трупный голос прошлого. Того, что некогда благоухало, щебетало и пело перед тем, как конвертироваться в гидрокарбоны. Например, голос животных и птиц, растерзанных другими животными и птицами. Для одних это – благословение, для других – проклятие, дошедшее до нас в виде *temps perdu*, утраченного миллионы лет назад. «Fuck you» – средний палец руки, окно в Европу, прорубленное Петром Первым. Имперский выпад

России в адрес имперского Запада. Если передавать эту фразу из уст в уста, она будет выглядеть как нефтепровод.

В Москве, на Винзаводе, порадовали отраженные в российском нефтяном пузыре события 1968 года в Париже⁷, а также выставка Джинни Холцер в галерее Айдан. Не менее приятный сюрприз – экспозиция фотографий Бориса Михайлова («Красный. Коричневый. Вчерашний бутерброд») в Art4.ru⁸. После открытия нас отвели на второй этаж, где принялись расспрашивать о впечатлении от увиденного. Речь шла о развеске работ шестидесятников, скученных в одной комнате, как в коммунальном гетто⁹. Я признался, что не люблю, когда «винегрет для глаз» становится главным экспозиционным блюдом. «Вы консерватор», – сказала мне дама, сидевшая напротив. Разочаровывать ее я не стал, хотя нет ничего более консервативного, чем нивелирование контекстуальных различий. Их упразднение характерно для карнавала, в рамках которого адекватная политическая рефлексия становится неуместной¹⁰.

Карнавалный гламур привлекает тех, для кого демократия – фраза. В прошлом утопическая, теперь суверенная. Если волк в русской сказке заставил кузнеца выковать ему голосовые связки, способные ввести в заблуждение козлят, то у России теперь нефтяной голос. «Не твой черный чемодан, кому хочу, тому и дам», – говорит она Западу. Олигархи уложили Россию на нефтяную наковалю. Кузнец Путин сковал ей нефтяной голос, и эфемерная ельцинская «демократия» оказалась пригодной лишь для того, чтобы заполнить ее нефтью, как пустую канистру.

Москва, 1 мая 2008

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В «Возвышенном объекте идеологии» Славой Жижек использует понятие «surplus symbolization».

² Вертигональность – неологизм, имеющий отношение к слову «vertigo».

³ T.W. Adorno. *Aesthetic Theory* (New York: Routledge, 1984), с. 26. Перевод мой. – В.Т.

⁴ Эта акция под названием «Exposing the Foundation of the Museum» была предпринята в MOCA, Лос-Анджелес, 1988.

⁵ Rosalind Krauss. *Bachelors*. MIT Press, 1999, с. 13. Перевод мой. – В.Т.

⁶ Поверженный демон – Патрокл, и то, что в нефтяном дискурсе он фигурирует под именем «Олигарх», – результат реконтекстуализации. Гомер превращается в Маркса, Троянская война – в контроль над ресурсами, а Приам и Агамемнон («Names-of-the-Father» у Лакана) – в героев газетной хроники. Бой над телом Патрокла есть нечто всегда уже (*toujours déjà*) происходящее, причем в любых условиях, на каждом витке символизации.

⁷ Я имею в виду снимки, которые в мае 1968 года сделал турецкий фоторепортер Гёксин Симахиоглу.

⁸ На выставке экспонировались хорошо известные фотографии Михайлова из серии «Наложения» («Вчерашний бутерброд»), а также из «красной» серии и из серии «У земли» («коричневая» серия).

⁹ Поминальная выставка работ Дмитрия Александровича Пригова в Музее современного искусства подтвердила два непреложных факта: 1) Пригов – невероятно важный поэт и значительный художник; 2) независимо от обилия прекрасных вещей, нельзя выставлять всё без исключения. Русский рецепт «всё, что есть на печи, на стол мечи» противоречит представлению о том, что главный принцип формирования и сохранения культуры – это селекция.

¹⁰ Эгалитарный хаос карнавала отличается от либеральной демократии отсутствием исторической вменяемости, полноценного политического дискурса и правовых гарантий.

Виктор Тупицын
Поэт, эссеист, критик и теоретик
современного искусства. Автор книг
«Другое искусства» (1997), «Комму-
нальный (пост)модернизм» (1998).
Живет в Нью-Йорке и Париже.



достигший определенных степеней, – то в случае Чтака выбор делается в пользу понятия, гораздо более отвлеченного и облеченного множеством разнообразных коннотаций.

Изо всех коннотаций-ассоциаций, частично уже перечисленных выше, самыми сильными представляются коннотация времени – в археологии слой означает исторический период, стадию развития, эпоху, в частности маркированную определенным художественным «стилем» наполняющих слой артефактов, – и политическая коннотация, поскольку «слой» отсылает и к слоям общества, фракциям, группировкам, партиям и т.п. «Изм» только добавляет политичности. Особенно если согласиться с Жаком Рансьером, художественно-политическая теория которого сводится в общем-то к опровержению формулы Бенямина, приравнивавшей эстетизацию политики к фашизму, то есть к отмене реальной политической активности. С точки зрения Рансьера, как раз наоборот, если не эстетизация, то создание стиля, обретение стильности, если угодно, равнозначно обретению своего голоса на политической сцене, более реального и действенного, чем голос в ритуализированных голосованиях на выборах и референдумах. Делаясь стильными, некогда безмолвные слои общества, партии выходят из тени и появляются во всем блеске стиля на реальном политическом небосклоне.

Совершенно не важно, насколько идеи Рансьера близки Чтаку, но идеи

французского теоретика очень уместно здесь вспомнить, поскольку художественный стиль для московского художника явно понятие не прикладное, а принципиальное. Сам художник воздержался от изложения задач данного проекта в форме манифеста или хотя бы пресс-релиза. Но вполне очевидно, что его интересует некий «нулевой» уровень стиля (стильности), некая «нулевая» ситуация возникновения стиля. Слой – это нечто неподвижное, статичное. Стил, любой, даже если он называется «слоизм», – это динамика. В то же время слой безусловно заряжен потенциальной динамикой спрессованной в нем информации. Извлечением этой информации, возвращением времени, остановившегося под прессом «культурного слоя», занимаются археологи. Некий обратный жест совершает Чтак. Он спрессовывает время и времена, культуры и субкультуры, разные стили в едином слое, которым как пылью или патиной он сплошь покрывает пространство доставшегося ему помещения. Впрочем, чтаковское множество сводится в основном к двум конкретным полюсам. Художника интересует многое – и мифы и эстетика 60-х, о чем свидетельствуют и пластика работ, и своеобразный технократический оптимизм многих сюжетов, и вообще разногласие и многоязычие культур, явленное в бесконечных надписях, но всё это вписывается в два базовых интереса – к «высокой» художественной традиции концептуализма и живой «субкультуре» граффити.

Здесь есть и момент личной истории – со слов самого художника известно о том, что он мечтал быть концептуалистом и художником-«граффитчиком», но в силу обстоятельств (не то время и не то место) ему это сделать не удалось. Однако было бы упрощением считать его нынешнюю активность компенсацией нереализованных мечтаний,

хотя отчасти так оно и есть, но лишь отчасти. Нынешняя выставка вообще ключевая для Чтака, она дает понять, чем это художник вообще занимается. Так вот: он не просто наверстывает упущенное. Дело ведь не только в нем. Дело в стилистическом вакууме. Точнее, стилей избыток. Но все они поглощены либо академизмом, либо гламуром, а ни то ни другое – не стильно! Концептуализма и граффити, может быть, это касается в меньшей степени, но, к сожалению, касается и их.

В этот-то вакуум Чтак и приходит со своей «благой вестью». Разумеется, с ходу он заявляет, что ему нечего предложить, – в одной из своих работ он помещает надпись: «У меня для вас ничего нет, только слой». Собственно, это очередное, как повелось со времен Дюшана, перекладывание ответственности за осмысление на плечи зрителя. Но Чтак посвоему конкретизирует творческие задачи, стоящие перед зрителем. Да, он помещен в ситуацию непроходимой тавтологии – смерть есть смерть, искусство – это искусство. Даже если это звучит как *l'art c'est Kunst*. Смысловые различия – лишь видимость, так же как и языковые. Всё под прессом и спрессовано в слое полной тавтологии. «Что такое слой?» – с этим вопросом в ходе своего рода перформанса на открытии обращался художник к каждому посетителю. В этом и заключается новая подсказка, указывающая на необходимость обретения стиля, необходимости определения нового стиля, тавтологичного слою и в то же время снимающего груз «слоевого» прессинга.



Георгий Литичевский
Родился в 1956 г. в Днепропетровске.
Художник, художественный критик. Член редакции «ХЖ».
Живет в Москве и Берлине.