ХЖ Художественный журнал
Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Егор Софронов

Директор по развитию
Роман Селиван

Технический директор
Александр Шер

Помощник редакции
Айшан Насибова

Комикс
Георгий Литичевский

Главный художник
Игорь Северцев

Дизайнер
Александр Ефремов

Корректура
Николай Гладких

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов *(Лондон)*
Максим Иванов *(Берлин)*
Мария Калинина *(Москва)*
Лера Кончук *(Москва)*
Иван Новиков *(Москва)*
Алексей Пензин *(Лондон)*
Егор Рогалев *(Санкт-Петербург)*
Наталья Серкова *(Москва)*
Хаим Сокол *(Тель-Авив)*
Николай Ухринский *(Германия)*
Мария Чехонадских *(Лондон)*
Кети Чухров *(Лондон)*
Станислав Шурипа *(Москва)*

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Egor Sofronov

Strategic Director
Roman Selivan

Technical Director
Alexander Sher

Editorial Assistant
Ayshan Nasibova

Comics
Georgy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

Designer
Alexander Efremov

Proof reading
Nikolai Gladkikh

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov *(London)*
Maxim Ivanov *(Berlin)*
Maria Kalinina *(Moscow)*
Lera Kononchuk *(Moscow)*
Ivan Novikov *(Moscow)*
Alexei Penzin *(London)*
Egor Rogalev *(Saint Petersburg)*
Natalia Serkova *(Moscow)*
Haim Sokol *(Tel Aviv)*
Nikolay Ukhrinsky *(Germany)*
Maria Chehonadskih *(London)*
Kety Chukhrov *(London)*
Stanislav Shuripa *(Moscow)*

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

moscowartmagazine.com
125104, Москва, Большой Палашевский переулок, 9/1
тел.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

ART MAGAZINE OFFICE:

moscowartmagazine.com
Bolshoy Palashevsky pereulok, 9/1, Moscow, Russia, 125104
tel.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

В оформлении обложки использована работа «COMEDUS marginalis» из проекта Игоря Северцева «Тропы, коллекция видов. Перифраз» 2024 г. Объект — Вафельный рожок из полимерной глины Fimo с натуральным шоколадом Venchi Fine Italian Chocolate Since 1878. Оригами шарика мороженного Zanders Elephant Hide Paper, бумага имеет отделку, напоминающую пергамент (Направление волокон: длинное. Вес: 110 г/м²). Изображение распечатано на Konica Minolta bizhub c308 e: Псалтирь Ратленда, ок. 1260. Гротескное изображение огра, стреляющего стрелой в спину другому существу. (Британская Королевская библиотека MS 62925, ф. 87 об.). Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors SrL. 2024.

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

«Урал-Пресс»
Екатеринбург,
ул. Мамина-Сибиряка, 130
Телефон: +7 (343) 26-26-543
e-mail: info@ural-press.ru

Электронный подписной каталог:
www.ural-press.ru
Подписной индекс: 012712

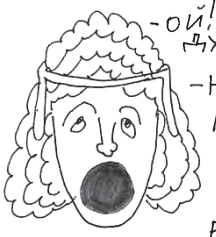
125-й номер «Художественного журнала» издан при поддержке:

cosmoscow foundation

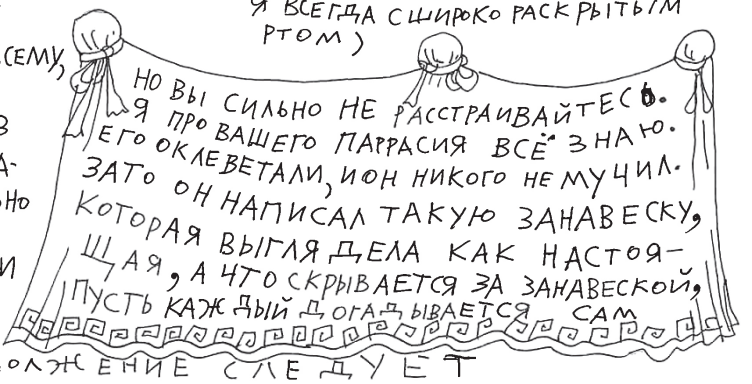
ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ
№ 0110896 от 7 июля 1993 г.

Сеанс Спиритизма

Комикс ©ХЖора_2024



-Нет, я — Парресия, нимфа свободной речи и прямого открытого высказывания. (Поэтому я всегда с широко раскрытым ртом)



Продолжение следует

Художественный журнал № 125

Непрямое высказывание

В теории коммуникации нормативным признано прямое высказывание. Оно предполагает, что адресант формулирует сообщение максимально доступно и емко, передает его непосредственно адресату, контролируя адекватность его восприятия, что считается лучшим способом для построения любых отношений. В контексте же искусства нормативным, напротив, признано непрямое высказывание, намеренно избегающее емкости и доступности. «Между искусством и месседжем, — как настаивал классик минувшего века, — не должно быть прямой связи, тем более если это послание политическое, иначе мы погрязнем в фальши» (М. Бротарс «Вознаграждение в десять тысяч франков»). От человека искусства мы готовы скорее ждать глоссолалии — «лепета неведомых ему слов», или исихазма — замыкания «в уединении и молчании», чем исчерпывающе ясной речи (Ю. Тихомирова «Визуальная поэзия между исихазмом и глоссолалией»). Поэтому оправдан и отказ художника от контроля за тем, насколько адекватно воспринимается его творение. Напротив, для принимающей стороны его высказывание должно оставаться в полной мере непостижимым, требующим когнитивного усилия и творческого соучастия. Как заметил современный автор: «Устойчивое желание найти смысл произведения нелинейным образом приводит аудиторию к авторской задумке, тем успешнее, чем более зрители ощущают пройденный ими путь как собственный» (И. Новиков «Только так или иначе?»). И даже академические ученые, когда пытаются дать определение художественному высказыванию, прибегают к метафорам: «Произведения искусства не отрезаны от рулона или вынуты из бочки — они взяты из моря» (Н. Гудмен в Н. Смолянская «Комментарий в кадре и за кадром…»).

Однако только ли искусство избегает прямого высказывания? И часто ли мы имеем дело с прямой коммуникацией? Есть ли она вообще? Ведь даже «самое могущественное существо во вселенной — назовем его для простоты “богом” — никогда не говорит прямо. Всегда косвенно, опосредованно, намеками через знамения и события, через чудеса и загадки, через пророков и сверхъестественных посланников» (С. Гуськов «Прямонепрямо»). И даже в повседневной речи мы неизменно используем тропы — метафоры, иносказания, метонимии, перифразы, гиперболы и т. п. Ведь «стремительно усложняясь, современная реальность становится все менее проницаемой для устойчивых терминологий. Она генерирует противоречивые описательные нарративы, не способные служить для наблюдателя надежной системой координат, оберегающей от травмы столкновения с миром как абсурдно-хаотичным потоком объектов и ситуаций» (К. Зацепин «Энигматический пейзаж…»).

Отсюда, даже если художник, мотивированный запросом на прогрессивную критическую позицию, будет программно практиковать прямое высказывание — пытаться говорить «искренне и от своего имени», он и его идентичность окажутся «затронутыми структурами империализма, капитализма и колониализма», «встроенными в их воспроизводство институционально и структурно» (Н. Ухринский «Исполняя субалтерна...»). Отсюда же «принцип внутреннего разлома в системе “означаемое — означающее” стал весьма популярной формулой критического суждения о мире» (Д. Плаксиева «Я бы мог быть метаиронией…»). Поэтому наиболее чутким художникам сегодня очевидно, что призыв «смотреть только за себя… (и — метафорически — иметь свою точку зрения)» не учитывает того, что «глядя своими глазами, себя-то мы как раз и не видим... Мы видим только нечто, находящееся вне нас, “за нами”. Невозможность, высказанная на уровне содержания, удваивается невозможностью на уровне формы» (И. Кобылин «Имя цвета / цвет имени…»). И хотя этот ход мысли узнает себя в «барочной остро́те (wit, witz, concetto, argutezza)», но за ним стоит сложный, если не сказать драматический опыт. Как утверждал Теодор Адорно: «Если субъект больше не в состоянии говорить прямо, то тогда ему хотя бы следовало ... говорить через вещи, через их отчужденную и искалеченную форму» (П. Осборн «Удачный анахронизм»).

МОСКВА, МАЙ 2024

ХЖ Художественный журнал
Moscow Art Magazine

Журнал можно приобрести в Москве:
Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Книжный магазин «Фаланстер»
Книжный магазин «Циолковский»
Книжный магазин Primus Versus
Monitor book\box
Музей современного искусства «Гараж» + онлайн
Московский музей современного искусства
на Петровке
Еврейский музей и центр толерантности
Интернет-магазин «Озон»

в Санкт-Петербурге:
Галерея\бюро «ФотоДепартамент»
Книжный магазин «Свои книги»
Книжный магазин «Все свободны»
Книжный магазин «Подписные издания»
Книжный магазин «Порядок слов»
Книжный магазин на острове Новая Голландия

в городах:
Книжный магазин «Никто не спит», Тюмень
Книжный магазин «Пиотровский», Пермь
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»), Екатеринбург
Книжный магазин «Чарли», Краснодар
Центр современной культуры «Смена», Казань
Книжный магазин «Игра слов», Владивосток

6
БЕЗ РУБРИКИ
ПРЯМОНЕПРЯМО
Сергей Гуськов

10
РЕФЛЕКСИИ
В ЗАЩИТУ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
Тристан Гарсия

20
ПУБЛИКАЦИИ
ВОЗНАГРАЖДЕНИЕ В ДЕСЯТЬ ТЫСЯЧ ФРАНКОВ
Марсель Бротарс

28
КОНЦЕПЦИИ
КОЛЛЕКЦИОНЕР КАК КУРАТОР. КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В ЭПОХУ ПОСТ-ИНТЕРНЕТА
Борис Гройс

36
МОНОГРАФИИ
УДАЧНЫЙ АНАХРОНИЗМ: ЛУИС КАМНИЦЕР, КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ПОЛИТИКА
Питер Осборн

54
КОНЦЕПЦИИ
КОММЕНТАРИЙ В КАДРЕ И ЗА КАДРОМ: КОГДА ОТНОШЕНИЯ СТАНОВЯТСЯ ФОРМОЙ. ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СИМВОЛОВ В РАБОТАХ ИЛЬИ КАБАКОВА И МОСКОВСКОГО «РОМАНТИЧЕСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА»
Наталья Смолянская

68
ИССЛЕДОВАНИЯ
ИСПОЛНЯЯ СУБАЛТЕРНА: МОЖЕТ ЛИ ХУДОЖНИК ГОВОРИТЬ?
Николай Ухринский

80
СИТУАЦИИ
ИДУ
Андрей Фоменко

90
ПЕРСОНАЛИИ
КАК ТЫ ПОНИМАЕШЬ ЛЮБОВЬ? Я ИМЕЮ В ВИДУ, КАК Я ПОНИМАЮ ЛЮБОВЬ. Я ИМЕЮ В ВИДУ, ТЫ.
Саша Бурханова-Хабадзе

98
КОНЦЕПЦИИ
СКУКА ПОЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
Валерий Савчук

104
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ТОЛЬКО ТАК ИЛИ ИНАЧЕ?
Иван Новиков

110
СИТУАЦИИ
ИМЯ ЦВЕТА / ЦВЕТ ИМЕНИ, ИЛИ БАРОЧНОЕ ОСТРИЕ СИНЕГОКАРАНДАША
Игорь Кобылин

122
СИТУАЦИИ
Я БЫ МОГ БЫТЬ МЕТАИРОНИЕЙ, НО Я ПРОСТО ТЕКСТ
Дарья Плаксиева

132
ПОЗИЦИИ
ЭНИГМАТИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ: КОГДА ЛАНДШАФТ СТАНОВИТСЯ ЗРИТЕЛЕМ
Константин Зацепин

140
ТЕНЕДЕНЦИИ
ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ МЕЖДУ ИСИХАЗМОМ И ГЛОССОЛАЛИЕЙ
Юлия Тихомирова

150
БИЕННАЛЕ
ОБ ИСКУССТВЕ ИСКУССТВЕННО СОЗДАННОГО ОТКРОВЕНИЯ
Максим Иванов

156
ВЫСТАВКИ
LINGUA MADRE И ФИКЦИЯ САМООПРАВДАНИЯ
Иван Стрельцов

Материал иллюстрирован видами выставки «☺☺☺» с участием Анастасии Антиповой, Славы Нестерова, Александра Шамеева, Елизаветы Шиляевой в пространстве «Másla Lissé», Москва, 2023. Фото Натальи Меликовой. Предоставлено автором текста.

Сергей Гуськов
Прямонепрямо

Удивительным образом в большинстве религий и традиций, в мифах и преданиях верховное, самое могущественное существо во вселенной — назовем его для простоты «богом» — никогда не говорит прямо. Всегда косвенно, опосредованно, намеками через знамения и события, через чудеса и загадки, через пророков и сверхъестественных посланников. А дальше уже богословы толкуют эту особенность всевышнего как милосердие по отношению к людям, уточняя, что его слово в своей чистоте и беспредельности тут же испепелит их или, как минимум, сведет с ума. В то же время жрецы, естественно, настаивают, что человеческая природа пришла со временем в негодность, а потому утратила способность воспринимать прямые указания господа, разве что угадывать его желания через многозначительные притчи.

Естественно, сами служители тех или иных культов подражают тем, в чьих храмах возносят молитвы. Пастве (да и собственным братьям по цеху, располагающимся на более низких ступенях священнической иерархии) они также говорят одно, подразумевая другое. Ведь иначе, как считается, неразумные не поймут, исказят. Политическая мысль с начала мира похожим образом указывала на то, что правитель государства, который, конечно же, рассматривался посаженным на трон самим богом, в свою очередь, радея о подданных, регулярно обращается к ним с правильными посланиями, правда, делает это опосредованно — через чиновничий аппарат, который работает как испорченный телефон. Однако настоящая суть верховных решений должна быть скрыта от простых жителей страны, чтобы, как утверждается, те в незнании своем не поколебали священных основ государства, воплощенных в правителе. То есть чтобы он как можно дольше удерживал власть.

Революционеры, бунтари и фрондеры, желающие сломать пресловутые основы и построить на их месте нечто отличное, аналогичным образом говорят людям то, что те хотят услышать. Но неминуемо упрощают, сглаживают, аккуратничают. Ведь чтобы поднять народ, нельзя говорить о предстоящих неприятностях — так никого не сагитируешь. Да и сам тот народ, условные простые обыватели, правду что ли рубит с плеча, сидя на кухне? Нет же. Лукавит в разговоре с близкими; недоговаривает, общаясь с соседями и коллегами по работе; высказывается в соответствии с коммуникативной ситуацией — часто диаметраль-

но противоположным образом с разными собеседниками; соотносит соображения с господствующими идеологиями и мифами, алгоритмами соцсетей и погодой за окном, а более всего — с кругом общения, который кажется ему силой пострашнее надзорных органов.

Ученые, главы корпораций, поэты, философы, журналисты — кого ни возьми, никто не изливает непосредственную, нутряную правду.

Не будем обсуждать случай, когда художник воображает себя богом. Но он часто мыслит себя жрецом, то есть идеологом направления, теоретиком. Может он быть и властителем, ну или, как минимум, руководителем в коллективе или творческом союзе, серым кардиналом неформального сообщества. Революционером? Безусловно — низвергателем идолов прошлого, грозой авторитетов, борцом за справедливость, равенство и свободу. Ну и обывателем. И во всех этих ипостасях он создает искусство, старательно избегая при этом прямого высказывания. И как бы искренне и эго-документально ни выглядело произведение, каким бы эмоциональным порывом и все объясняющей теорией оно ни было вызвано к жизни, — его там попросту нет. (Все это, с поправкой на обстоятельства и социальные роли, можно отнести к кураторам, критикам, искусствоведам и т. д.)

Государственная цензура и репрессии, мнение коллег и общепринятые нормы, тайный интерес и внезапная эмоция, — все это лишь создает дополнительные завитушки на фасаде всеобщей непрямоты, но принципиально ничего не меняет. И дело не в том, что люди сплошь лицемеры, лгуны и манипуляторы, — вовсе нет. Просто прямо никто никогда не говорит. Это один из столпов человеческой цивилизации. На него болезненно реагируют подростки, когда начинают критически осмыслять общественное устройство, и происходящие в связи с этим коллизии описаны в ряде классических литературных текстов. Но даже парресия таких идеалистов включает в себя увиливания и недоговоренности.

Впрочем, начиная с эпохи Просвещения в Европе (а также в обществах, порожденных ею или находящихся под ее влиянием) культурных деятелей действительно волнует вопрос государственной цензуры, а побочно и других форм ограничения свободного высказывания, самовыражения или эстетических решений — давления со стороны религиозных организаций, корпораций, общественных объединений, художественных институций и т. д. Фиксация на этом во второй половине XX и первом десятилетии XXI века, благодаря развитию СМИ и появлению соцсетей, достигла таких гипертрофированных масштабов, что порой цензура ошибочно рассматривалась как центральная проблема культурного производства. Художникам и кураторам буквально требовалось быть отцензурированными, иначе они будто не проходили экзамен на профпригодность. Некоторые из них специально выстраивали свою стратегию так, чтобы неминуемо попасть в ситуацию репрессий и запретов. Это заметно деформировало культурное поле.

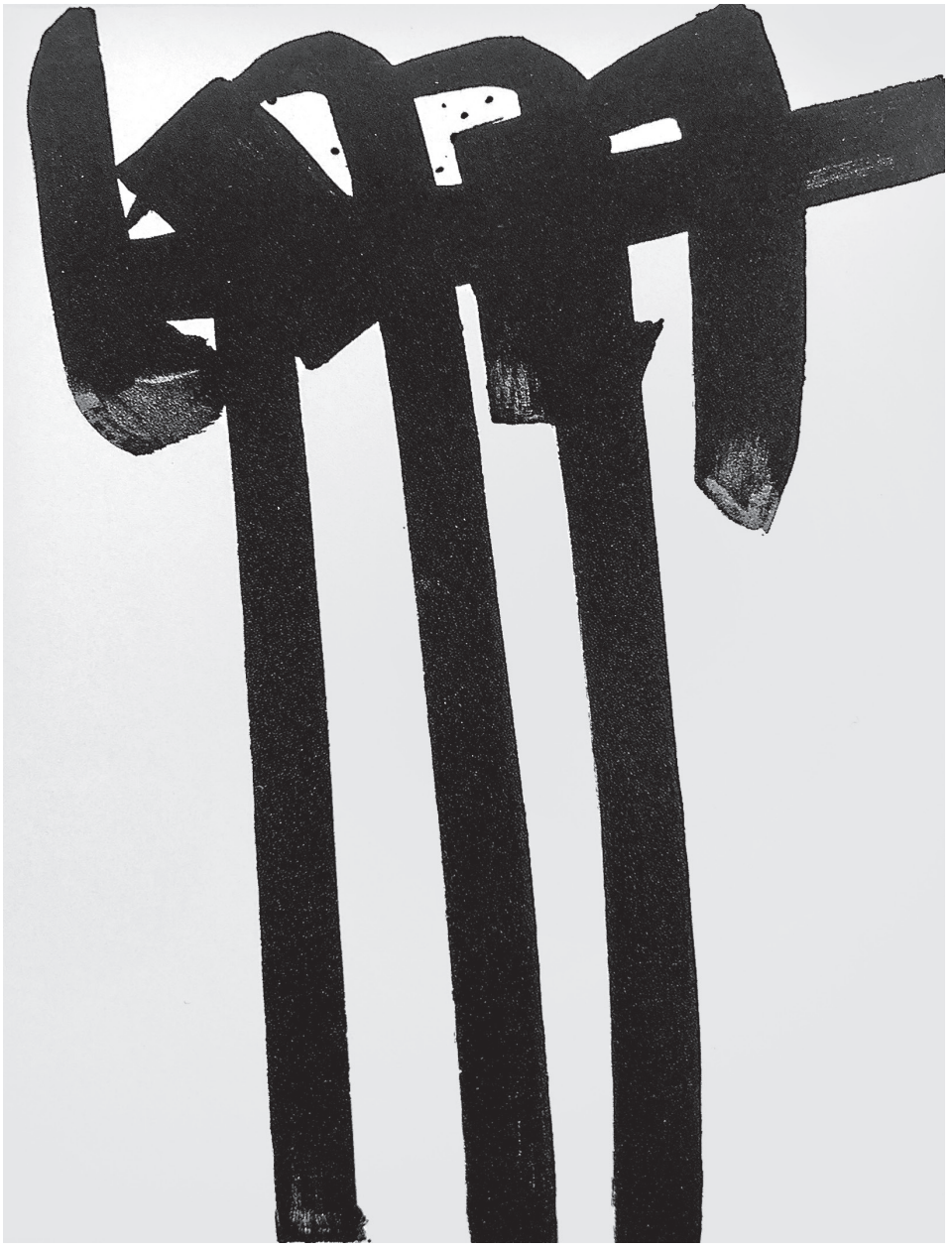
Однако ситуация несколько изменилась в 2010-х: к середине десятилетия произошла резкая мировоззренческая поляризация обществ в экономически наиболее развитых

странах. А дальше трещинами разошлась по остальному миру. Этому процессу способствовала и идентитарная политика, наметившаяся раньше, но на тот момент вполне оформившаяся и стремительно охватывавшая все больше сегментов общества. Причем не только в ее прогрессистском изводе — гендерном и деколониально-расовом или этническом, о чем воодушевленно писали ведущие медиа, — параллельно словно обрели второе рождение всевозможные национализмы, империализмы, консерватизмы, религии. Общества разделялись, а поверх накладывались новые границы — поколенческие, тусовочные, связанные с теми или иными платформами, где проходила социализация, и т. д. В подобных обстоятельствах слишком индивидуалистический, идущий еще от романтизма, подход к дилемме свободы самовыражения и цензуры просто перестал соответствовать духу времени. Теперь происходили в основном столкновения разных «партийных» точек зрения и стилей. И собственно цензура — как специально выделенный способ борьбы с оппонентами — отчасти потеряла значение: когда много акторов, которые регулярно и последовательно давят друг друга, государство с его аппаратом запретов оказалось одним среди многих, хоть и обладающим значительным ресурсом. Корпорации, стоящие за онлайн-платформами, или активистские движения, часто экстерриториальные, научились орудовать более гибкими и эффективными методами подавления неугодной мысли, даже ничего формально не запрещая. В рамках стратегий подобных структур даже пресловутое высказывание с фигой в кармане может быть легко локализовано в коммуникационном пузыре среди кучки маргиналов или репутационно скомпрометировано.

Старомодная прямолинейная цензура, реализуемая обычно не особо компетентными чиновниками, в этом смысле скорее

подсвечивала запрещаемое, привлекала к нему внимание. Непрямое высказывание зачастую проходило сквозь нее без потерь. А вот полиция лайков из соцсетей гораздо более бдительна. Даже в абсурдных и абстрактных вещах она подозревает крамолу. И современные государства начали учиться у онлайн-активистов. Сложилась парадоксальная ситуация: если прежние аппараты подавления поставили фильтры на «прямые» высказывания (в первую очередь лозунги), то нынешние, продвинутые, реагируют все больше на потенциальную завуалированную опасность. Будь то антигосударственное или, наоборот, колониально-империалистическое, угрожающее ценностям, признанным традиционными или, наоборот, прогрессивными, — при любых раскладах потаенное послание неминуемо будет разоблачено и осуждено. Также будут предприняты меры, чтобы не допустить его вновь. Выживает под испепеляющим взглядом мириад партий и начальств только нечто совсем безумное, да и тут найдут к чему прицепиться.

Сергей Гуськов
Родился в Королеве в 1983 году.
Журналист, художественный критик, куратор.
Живет в Москве.



Материал иллюстрирован графическими работами Пьера Сулажа.

Тристан Гарсия
В защиту репрезентации*

На протяжении всей эпохи модерна и постмодерна «репрезентацию» не одобряли и даже запрещали, причем до такой степени, что приходилось изобретать способы обойтись без этого старого и неудобного понятия в искусстве, политике и онтологии — «экспрессия», «экземплификация», «референция» или даже просто «презентация», «представление».

В неприятии этого концепта есть понятная эстетическая причина — его недостаточность, неспособность ни предвосхитить, ни зафиксировать изменения в искусстве XX века от Казимира Малевича до Аллана Капроу и от Марселя Бротарса до боди-арта. Но если «репрезентация» больше не в состоянии объяснить естественную склонность изобразительных искусств к присутствию (объектов, тел, событий), то это происходит еще и потому, что философия потерпела неудачу, не сумев предложить художникам обоснованную концепцию «репрезентации», вписанную в материю и реальность объектов.

***

Любую теорию, претендующую на материализм или реализм, следует оценивать по ее способности или неспособности объяснять статус репрезентаций. Например, изображение, безусловно, является материальным или реальным объектом, но это также и другой объект, который имеет особую природу — природу не быть тем, чем он является: акварель и гуашь Дюрера, изображающая, репрезентующая зайца, сама не является зайцем; более того, если бы она была животным, она бы больше не репрезентовала его. Но если оно — изображение — ни в малейшей степени не является самой вещью, как оно может репрезентировать эту вещь? Должен ли я признать существование идеального зайца в дополнение к его изображению? В таком случае сущности начинают множиться: есть реальный заяц, изображение зайца, заяц, изображением которого является данное изображение. А может заяц, изображением которого является данное изображение, существует не вне изображения и не в изображении, а в сознании того, кто его видит? Таким образом я отделяю репрезентации от объектов, помещаю их в сознание, а затем в итоге ищу материалистическую или натуралистическую теорию сознания. Так я избавляюсь от репрезентаций, этих как бы половинчатых или двойных объектов, которые множатся в материи, в реальности и подрывают материализм и натурализм.

---

* Настоящий текст был опубликован на английском языке в: *Christoph Cox, Jenny Jaskey & Suhail Malik* (eds.). Realism Materialism Art. Sternberg Press, 2015, P. 245–251. Публикуется с разрешения автора. Французское название текста — «Défense de Représentation» — несет в себе двойной смысл: слово défense может означать как «защиту», так и «запрет».

Однако было бы очень странно предположить, что материалист или реалист не поместил бы репрезентации в сами вещи, а не в сознание, потому что материалисты, реалисты и идеалисты согласны в одном: репрезентации не существуют в истине, кроме как посредством и для тех вещей, которые они репрезентируют. Напротив, я утверждаю, что подлинно реалистическое или материалистическое мышление должно быть в состоянии объяснить объективное, реальное и материальное существование репрезентаций, созданных человеческим искусством.

История западной философии предлагает как минимум три основных способа осмысления статуса репрезентативных объектов: репрезентативный объект (representational object) понимается либо как копия, либо как знак, либо как дубликат (duplex).

I

Первой моделью для осмысления репрезентации является мимесис — идея, доминировавшая на Западе во времена античности и в классическую эпоху. Основной смысл миметических теорий заключается в утверждении, что репрезентация есть отношение между двумя понятиями, в котором одно из них куда-то переносит другое, извлекая из него определенные качества; так, двухмерное изображение стула переносит стул на некую поверхность, абстрагируясь от его третьего измерения. Любая копия, созданная посредством репрезентации, является уменьшенной версией репрезентируемого объекта. Платон считал, что существует лестница онтологической деградации от идеи к объекту и от объекта к репрезентации. Не только природные объекты можно имитировать подобным образом — по Аристотелю, то, что сказано, или то, что должно быть, также репрезентуемо.

Мимесис можно понимать как соединение двух объектов или двух рядов объектов: первый из них присутствует или реален, второй — репрезентован, то есть переведен в форму, заимствующую определенные качества у первого. Тождество между ними обеспечивается определенным сходством: восстановлением, аналогией или структурной гомологией. Однако такое определение репрезентации сопряжено с некоторыми трудностями. Во-первых, как отмечал Нельсон Гудмен, сходство, в отличие от репрезентации, предполагает симметричные отношения[1]. Портрет Томаса Мора работы Ганса Гольбейна, безусловно, похож на Томаса Мора, а Томас Мор похож на свой портрет, но портрет репрезентует лицо гуманиста, а лицо портрет — нет. То есть репрезентация — это не сходство. Далее, мимесис предполагает не только предшествование, но и предсуществование того, что репрезентуется, по отношению к его репрезентации: нельзя репрезентовать то, чего не существует. Наконец, мимесис предполагает онтологическую деградацию между тем, что репрезентировано, и репрезентацией: то, что репрезентировано, в некотором роде «де-презентировано», поскольку нечто было вырвано из своего полного и целостного присутствия с целью заставить его существовать в другой форме, уменьшенной, в качестве копии.

Обсудим другую модель.

II

Вторая модель репрезентации — сигнификация. Эта модель доминировала в модерную эпоху, начиная с XIX века, под влиянием работ Чарльза Сандерса Пирса и Фердинанда де Соссюра. Репрезентация по ней мыслится не как копия, а скорее, как знак. Для Пирса репрезентация есть отношение между тремя понятиями: репрезентаменом, объектом и интерпретантом[2]. Бизон, нарисованный пигментом,

который я вижу на стене палеолитической пещеры, — это репрезентамен; бизон, на которого, как мне кажется, указывают эти следы, — это объект; набор знаков, которые я мобилизую, чтобы соединить первое со вторым, — это интерпретант. Все изображения бизонов, рисованные или сфотографированные, которые я воспринял в прошлом, вносят свой вклад в создание этой конкретной репрезентации бизона. Интерпретировать знак — значит непрерывно определять связи между знаком, его объектом и другими знаками. Одно и то же слово, с одним и тем же написанием и звучанием, может обозначать множество различных объектов, в зависимости от того, какие интерпретанты будут для этого привлечены. Если связать слово «rock» со словами «Chuck Berry» и «Telecaster», вы получите совсем другой объект, чем если бы вы связали его со словами «granite» («гранит») или «clay» («глина»)[3]. Таким образом, означивать (signify) — значит связывать знак с объектом через посредничество других знаков; это уже не вопрос сходства или подражания.

В контексте нашей семиотической модели репрезентация всегда будет лишь видом сигнификации: портрет Эмиля Золя работы Мане связан с тем, кого он изображает — французским писателем — через посредство ряда других знаков. Если после апокалипсиса выжившие, но потерявшие всякий след или память о существовании Золя, обнаружат его портрет во время археологических раскопок, они увидят изображение бородатого мужчины, но не Эмиля Золя. И если бы мы об-

наружили репрезентацию, изображение чего-то, что не смогли бы идентифицировать, сделанное вымершим народом, о котором мы ничего не знаем, то, возможно, мы даже не смогли бы распознать его как репрезентацию. Таким образом, согласно семиотической модели, не бывает репрезентации без сигнификации, то есть без интерпретации.

Однако есть одно серьезное возражение против подчинения репрезентации сигнификации. Сущностной характеристикой репрезентации как знака является ее вариативность: официальный знак «не курить» изображает перечеркнутую сигарету в круге. Но в каждом аэропорту, больнице или кинотеатре, в каждом регионе мира для «воплощения» этого знака используются свои изображения — сигарета или, возможно, курительная трубка, сигарета с фильтром или без, сигарета, вписанная в круг или квадрат, перечеркнутая крестом или простой поперечной линией, на черном или белом фоне; смысл при этом остается тем же.

Таким образом, несколько изображений могут обозначать одно и то же, и можно изменить знак, не меняя его значения. Но относится ли то же самое к изображению? Паровоз может легко обозначать любой поезд, потому что в коллективном воображении он стал архетипом железнодорожного транспорта вообще. Но даже в этом случае он репрезентует не все поезда. И изображение сигареты репрезентует не совсем то же самое, что изображение курительной трубки.

Если изображение может стать знаком, а знак — изображением, они, тем не менее, останутся абсолютно разными; их разделяет тонкая связь изображения с тем, что оно репрезентует.

Таким образом, ни на одну репрезентацию невозможно воздействовать без воздействия на то, что она репрезентует. Дюшановская «Мона Лиза» с усиками больше не является «Моной Лизой» Леонардо да Винчи; фотография, отретушированная с помощью компьютерной программы, позволяющей усилить контраст или удалить дефекты, больше не репрезентует в точности то, что она репрезентовала до этого. Напротив, знак, определяемый трехсторонним отношением между самим знаком, объектом, к которому он отсылает, и интерпретантом, связывающим одно с другим, может меняться без изменения объекта, если только интерпретант корректирует это отношение. В сигнификации присутствие знака исчезает за его отношением к объекту, опосредованным бесконечностью других знаков, в то время как в репрезентации есть не что иное, как отношение между тем, что присутствует, и тем, что репрезентуется.

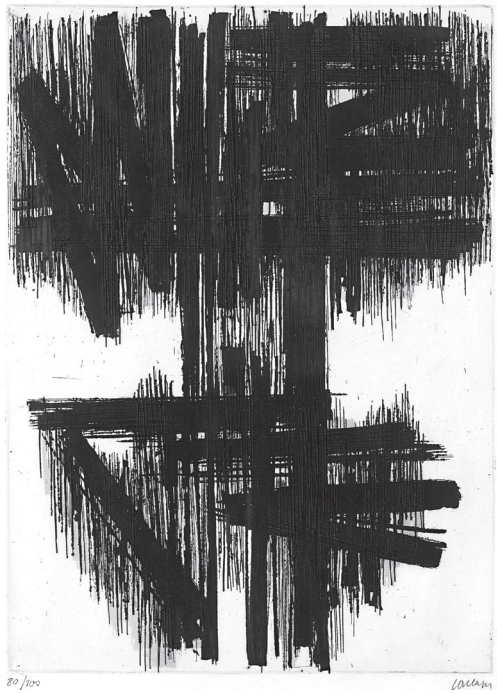
III

Для объяснения этого феномена существует третья современная модель, не относящаяся ни к классическому или античному мимесису, ни к современной семиотике. Пересмотр понятия образа как чего-то от-

личного от знака стал важной тенденцией в аналитической философии начиная с 1960-х годов. Представители этой тенденции подвергли понятие мимесиса тщательному анализу и выразили несогласие с семиотическим и структуралистским движением, последователи которого в 1950-е и 1960-е годы склонялись к тому, чтобы считать образ знаком среди других знаков.

Размышляя о статусе иконичности, Гудмен, Ричард Уолхейм, Кендалл Уолтон, Джон Хайман и Флинт Шиер предлагали новое определение репрезентации. В основе их размышлений, сколь бы разными они не были, лежит попытка понять, как изображение, образ может соединить две вещи в одном: то, что репрезентует, и то, что репрезентовано. По этой причине возникает соблазн описать эту третью модель как двойственную (duplex) концепцию репрезентации, поскольку она основана на интуитивной догадке, что репрезентация презентует себя как нечто иное, чем она является, и что теория репрезентации должна стремиться моделировать и объяснять эту «двойственность» (duplicity).

Можно упорядочить все предложенные ответы, представив, что все они развивались в пространстве, определяемом тремя осями: онтологической, логической и психологической. По онтологической оси теории колеблются между объективизмом и субъективизмом, в зависимости от того, объективно или субъективно понимается репрезентуемый объект в репрезентующем объекте. Что касается логической оси, то здесь речь идет об отношении между ними: позиции варьируются между обращением к сходству (что ведет к мимесису) и обращением к референциальности (что ведет к семиозису). Наконец, психологическая ось ограничена, с одной стороны, натурализмом (распознавание образов — естественная когнитивная способность,



выработанная родом человеческим), а с другой — конвенционализмом (распознавание образов регулируется конвенциями, которые в разных культурах разные).

Все современные взгляды на двойственный характер репрезентаций располагаются в этом сложном трехмерном пространстве: Гудмен — объективист, но поддерживает логическую теорию референции и склоняется к умеренному конвенционализму; Хайман, напротив, защищает определяющий характер сходства (в своем «принципе окклюзионной формы», occlusion shape principle); теория «высматривания» (seeing-in) Уолхейма онтологически субъективистская, логически промежуточная между сходством и референцией; «воображаемое» («make-believe») Уолтона смещает эту позицию в сторону радикального конвенционализма, а защита «распознавания» («recognition») Шиера толкает ее в другую сторону, к натурализму[4]. Неиз-

менной во всех этих вариациях остается концепция образа как двойственной реальности: одна вещь есть две вещи, две вещи суть одна. Авторы всех этих теорий, каковы бы ни были их — теорий — достоинства, склонны рассматривать репрезентацию как отношение между двумя вещами, представленными в одной единственной вещи. По этой причине они обречены развиваться онтологически, логически и психологически между двумя полюсами и всегда будут упускать один из аспектов репрезентации. Чем больше они рассматривают образ как объект, тем меньше они могут рассмотреть объект этого образа, и наоборот. Их ошибка заключается в том, что они приписывают единое присутствие, разделенное между двумя объектами (репрезентующим и репрезентуемым), вместо того чтобы помыслить один объект, разделенный между присутствием и отсутствием.

Именно поэтому я уже несколько лет работаю над совершенно иной моделью репрезентации.

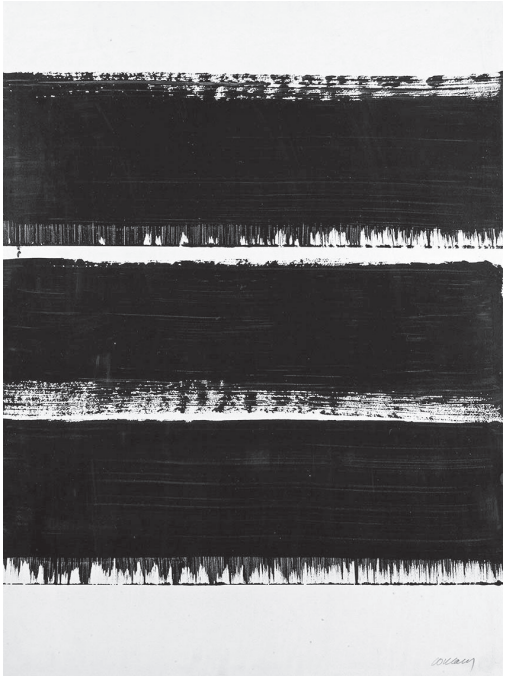
IV

Репрезентовать — значит, прежде всего, отсутствовать.

Любая репрезентация, будь то визуальная, звуковая или даже тактильная, предполагает работу удаления, устранения присутствующей материи: изображение есть трехмерный объект, сведенный к состоянию квазиповерхности, глубина которой уменьшена почти до нуля, а одна сторона превращена в оборотную. Таким образом, восприятие фотографии как репрезентации предполагает, что человек, как правило, уделяет не равное внимание краю, лицевой и оборотной сторонам фотографического изображения: лицевая сторона становится рельефной поверхностью, край упускается из виду, оборотная сторона — слепая задняя сторона изображения.

Таким образом, визуальная репрезентация заключается, прежде всего, в отсутствии пространственного измерения. Для звуковой репрезентации это не совсем так: когда мы слышим, например, запись пения птиц, то упускаем из виду пространственное происхождение звукового феномена, поскольку не считаем, что поет динамик, стереосистема или пластинка. Кроме того, в определенном смысле вся музыка является репрезентативной — как только вы отделяете звук от его причины и слышите не эффект гитары или скрипки, а скорее акустическое течение, в котором каждый звук, кажется, вызывает следующий звук в ритмической или мелодической фразе.

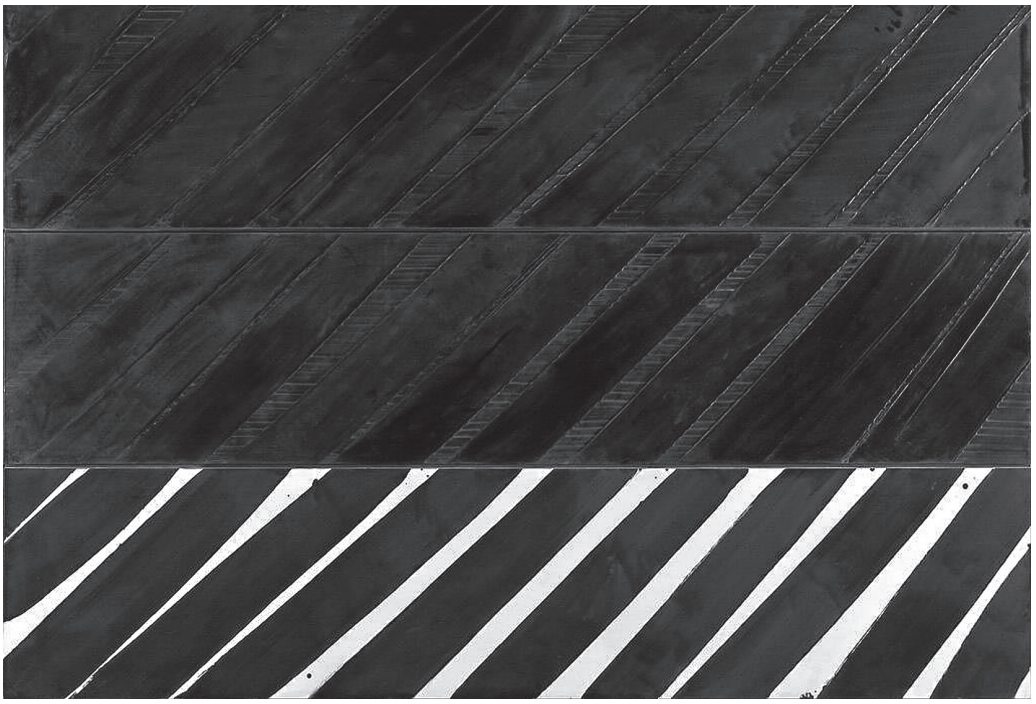
Визуальная репрезентация, как и репрезентация звуковая — это отсутствие присутствия, пространственного измерения или пространственного источника звука. А когда вы делаете присутствие отсутствующим, вы обязательно его презентуете. Ключ к нашему аргументу в том, что любую репрезентацию следует пони-



мать как систему обмена, происходящего внутри самих объектов: сдерживая то или иное измерение или часть пространства, чтобы свести его практически к ничему (то есть делая его отсутствующим), вы не по волшебству, а рационально заставляете то, чего нет, п(р)оявиться. И репрезентация есть не первоначальное представление чего-то отсутствующего, но существующего где-то в другом месте, а п(р)оявление чего-то отсутствующего, обусловленное отсутствием чего-то присутствующего. Таким образом, можно понять, что даже белый квадрат Малевича на белом фоне, синие монохромы Ива Кляйна или черные монохромы Пьера Сулажа репрезентуют нечто в том смысле, что в них отсутствует пространственное измерение, а значит, присутствует и нечто отсутствующее. Что? Как минимум, поверхность. Возможно, цветная поверхность. Может быть, поверхность, разделенная формами.

Таким образом, великая эстетическая иллюзия XX века — вера в то, что мы покончили с репрезентацией, потому что открыли силу абстракции — рассеивается: всякая репрезентация есть абстракция, абстракция присутствия вещей. И эта абстракция имеет необходимым следствием представление чего-то отсутствующего: пейзажа, лица, чувства, форм, цвета, события и так далее. Того, что мы видим в изображении или понимаем в музыкальном произведении, в них самих никогда не бывает — изображение и музыка предъявляют нечто отсутствующее, потому что устраняют, делают нечто присутствующее отсутствующим.

Такое устранение (absenting) не является ни обычным решением, ни способностью нашего познания: это ограничение, которое репрезентирующий объект накладывает на наше восприятие. Репрезентация есть ограничение, создаваемое искусством и встраиваемое в объект в процессе



работы; оно заставляет наше восприятие делать отсутствующей часть присутствия вещей. В той мере, в какой она является ограничением, наше восприятие всегда может противостоять ей, и я могу попытаться начать рассматривать фотографию как трехмерный объект, с одинаковым интересом наблюдая ее спереди, сзади и сбоку; я могу слушать музыку, заставляя себя не воспринимать звук как действие инструмента. Но тогда мне придется потратить немало сил, чтобы заставить себя поверить в то, что я не вижу и не слышу репрезентацию, потому что репрезентативный объект стремится не дать моему восприятию распознать его именно тем, чем он является.

Репрезентативный объект не является копией: он не имитирует другой присутствующий объект, а скорее представляет объект отсутствующий. Фотография Генри Фонды на афише фильма «Моя дорогая Клементина», кажется, предъявляет мне не столько самого Генри Фонду, сколько его отсутствие.

Но как предъявить отсутствие? Любая репрезентация обладает определенной степенью детерминации: предъявляя мне отсутствие или даже пустоту, она определяет, окружает или задает эту пустоту. Если я просто обвожу круг на бумаге, то создаю большое и охватывающее отсутствие: это может быть практически что угодно — я, вы, воздушный шар, земля — и с таким же успехом это может быть голова Генри Фонды. Работая с кругом, внимательно разглядывая его, я могу ограничить свое восприятие, чтобы исключить одну за другой разные возможности и увидеть лицо, нарисованное углем, с глазами и ртом. Я всегда могу сделать вид, что вижу землю или воздушный шар, но мое восприятие должно оказать рисунку сильное сопротивление. Ужесточив требования, напри-

мер, добавив подпись внизу рисунка, я могу заставить рисунок обозначить Генри Фонду. Но репрезентации всегда будет не хватать жесткости, чтобы стать насыщенной, то есть достичь присутствия того, что представлено: это никогда не будет отрезанная голова самого Генри Фонды, появившаяся на листе бумаги точно так же, как Генри Фонда никогда не будет присутствовать в своей репрезентации. То, что присутствует в репрезентации, есть отсутствие, которое может быть строго детерминировано, но никогда не дойдет до точки насыщения присутствием. Таким образом, не существует конечной степени реализма репрезентации.

Следовательно, репрезентация не является ни имитацией, ни видом сигнификации; она не похожа на то, что репрезентует, и не отсылает к нему. Она предъявляет нечто отсутствующее и определяет его, не трансформируя его полностью в присутствие.

Переосмысливая репрезентацию таким образом — отталкиваясь от онтологии объектов, человеческого искусства как формы репрезентации, специфического способа сделать отсутствующим определенную часть присутствия объектов — я предлагаю вернуть ее в центр искусства и начать смотреть на работу художника как «трансмутатора» отсутствия и присутствия.

***

Итак, наши репрезентации не находятся ни в нашем сознании, ни в нашем восприятии: они вписаны человеческим искусством в определенные объекты, которые заставляют наше познание признавать отсутствие присутствия в них, а в качестве компенсации — присутствие чего-то отсутствующего. Эта операция, которая, как мне кажется, есть движущая сила всего человеческого искусства, не является ни миметической, ни семиотической; она требует новой модели онтологии, чтобы понять, что это не вопрос магического, ирреального или нематериального мышления, а наоборот. Единственный способ для материалистических или реалистических теорий признать статус художественных репрезентаций — это понять, что репрезентация есть нечто, что объективно фиксирует отсутствие в материи или в реальном.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

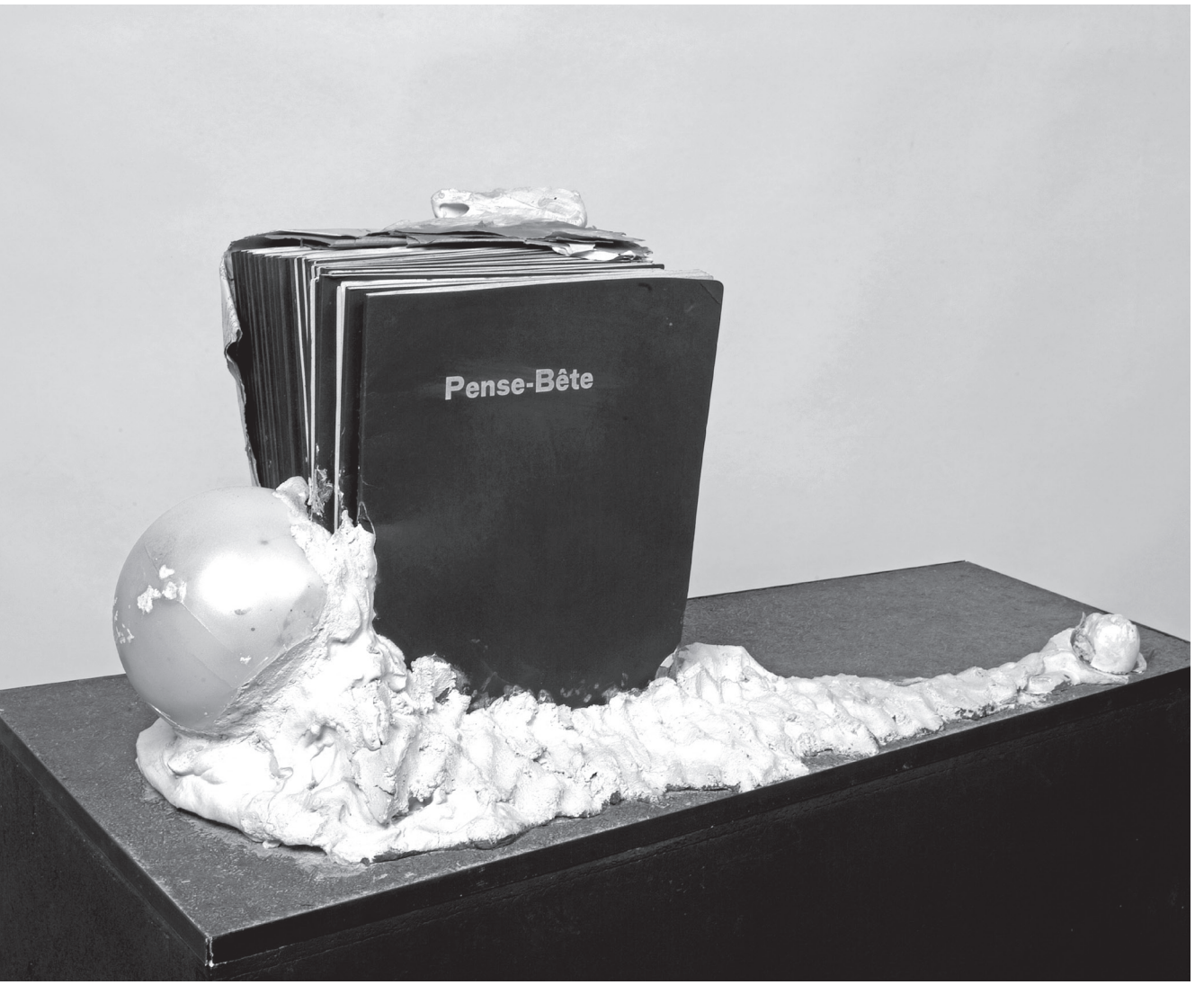
[1] См. *Goodman N.* Languages of Art. Indianapolis: Hackett, 1976. P. 3ff.

[2] См. *Peirce C. S.* Logic as Semiotic: The Theory of Signs // Philosophical Writings of Peirce, ed. Justus Buchler. New York: Dover, 1955. P. 98–119.

[3] Здесь обыгрывается многозначность слова «rock» как «камень», «скала» и как «рок-музыка». Telecaster — марка электрогитар. — Прим. перев.

[4] См. *Goodman N.* Languages of Art; *Hyman J.* The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art (Chicago: University of Chicago Press, 2006); *Wollheim R.* Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation // Art and Its Objects, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1980. P. 205–226); *Walton K.* Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990); *Schier F.* Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

Тристан Гарсия
Родился в Тулузе в 1981 году.
Писатель, философ. Автор нескольких романов и философских исследований.
Преподает в Университете Лион-3.
Живет в Париже.



Марсель Бротарс «Pense-Bête», 1964.

Марсель Бротарс
Вознаграждение в десять тысяч франков*

1. Объекты

У вас объекты функционируют как слова?

Я использую объекты как слово-ноль. Разве изначально они не были литературными? Их и в самом деле можно называть таковыми, в то время как более современные объекты избегают такой характеристики, поскольку она воспринимается уничижительной. Хороший вопрос — почему? Ведь эти современные объекты в самом прямом смысле несут на себе следы языка — слова, цифры, знаки начертаны на самом объекте.

Направленность вашей творческой работы была вами определена с самого ее начала?

Меня постоянно преследовала картина Магритта — та самая, на которой изображены слова («Вероломство образов», 1928–1929). Магритт использует здесь расхождение между изображенным словом и изображенным объектом, противопоставление языкового знака и живописи для того, чтобы подвергнуть означиванию предмет изображения.

Есть ли какие-то объекты, которые вам по-прежнему дороги?

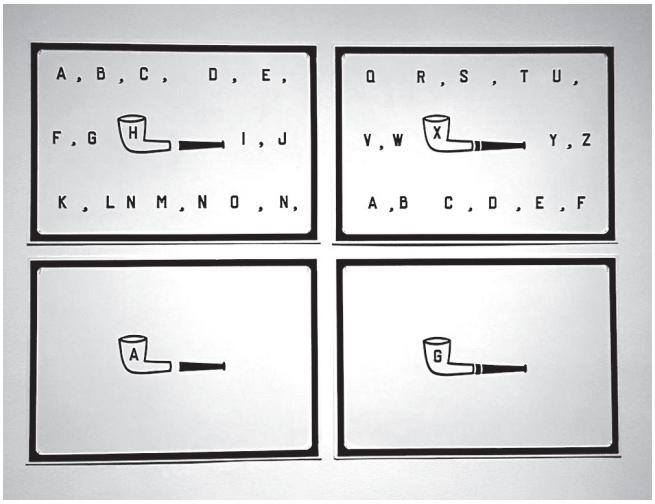
Да, их несколько. Они поэтичны, то есть виновны в «искусстве как языке» и невиновны в языке как искусстве. Например, трехцветная бедренная кость — «Бедренная кость бельгийца». Или старый портрет генерала, подобранный мной на каком-то блошином рынке. Я проделал небольшое отверстие в плотно сжатых губах генерала, чтобы вставить туда окурок сигары. В этом объекте-портрете теперь царит полная гармония. Картина сама по себе довольно грязная, в коричневых тонах, как и сам окурок. Не любая сигара попала бы в рот этому генералу, и эта сигара не для любого генерала… Важны толщина сигары и форма рта.

В этом и заключается искусство портрета?

Я предпочитаю считать, что это образовательный объект. Необходимо, насколько это возможно, срывать покров с того, что считается таинством искусства, — генерал умер, сигара погасла. То же самое и с бедренной костью. Мне хотелось сделать и другие подобные объекты, столь же удовлетворительные. Но я воздержался. Мне показалось, что именно портрет и бедренная кость обладают необходимым достоинством — способностью разъедать присущую куль-

* Впервые опубликовано в каталоге персональной выставки Марселя Бротарса, состоявшейся в Брюсселе во Дворце изящных искусств в 1974 году (Dix mille francs de recompense // Marcel Broodthaers: Catalogue-Catalogus. Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1974. P. 64–68). Вдохновленный интервью с художественным критиком Ирмелин Лебер, настоящий текст тем не менее полностью принадлежит авторству художника: собеседником Марселя Бротарса здесь является он сам.

Марсель Бротарс «Триумф мидии I», 1965.



Марсель Бротарс «Трубка», 1969.

туре фальшь. Бедренная кость объединила национальность и скелет человека. А там и до солдата уже недалеко.

В своих работах вы часто используете раковины мидий и скорлупу яиц. Причем в больших количествах. Речь идет о накоплении?

Здесь, скорее, предметом исследования являются отношения между оболочками и объектом, служащим им опорой, — столом, стулом или кастрюлей. Яйцо ведь подают на стол. Но на моем столе слишком много яиц, а нож, вилка и тарелка отсутствуют. И это отсутствие нужно для того, чтобы яйцо на столе заговорило; или чтобы дать зрителям изначальную идею курицы.

А мидии? Это мечта о Северном море? Одна мидия скрывает один объем.

Переливание мидий через край кастрюли не подчиняется законам кипения, оно отказывается от исходных правил, чтобы прийти к созданию абстрактной формы.

Таким образом, вы приближаетесь к созданию академической системы?

К риторике, питающейся новым словарем позаимствованных идей. Это больше, чем просто предметы и идеи, — я организую встречу разных функций, которые отсылают нас к одному и тому же миру: стол и яйцо, мидия и кастрюля, на столе и в искусстве, к мидии и к курице.

Мир воображения?

Или социологической реальности. Именно за это меня всегда критиковал Магритт. Он считал, что я больше социолог, чем художник.

2. Промышленные указатели

Пластиковые таблички соответствуют этой социологической реальности?

Я подумал, что пластик освободит меня от прошлого, в котором этого материала не существовало. Мне так понравилась сама идея, что я даже забыл, что материал этот уже «облагорожен» своим появлением на стенах галерей и музеев, у «новых реалистов» и американских поп-художников. Что меня в пластике заинтересовало, так это деформация, которую этот материал привнес в изображение.

Серия «Промышленные поэмы» состоит из семи пластин.

Я сам определил тираж, потому что в то время ни одна галерея не хотела брать на себя издательский риск. В этом мне помог частный бизнес.

А как насчет языка этих табличек?

Назовем их ребусами. Их тема — спекуляции на тему трудности прочтения, возникающего при использовании этого материала. Обратите внимание, их фактура напоминает вафли.

Эти таблички действительно так сложно расшифровать?

Образная составляющая текста противоречит тому, что мы читаем, и наоборот. Стереотипный характер текста и изображения задается техникой пластика. И предлагаемое прочтение зависит от двойного уровня, в каждом из которых есть негативная установка, которая, как мне кажется, характерна для художественного восприятия. Не располагайте сообщение — изображение или текст — целиком на одной стороне. Другими словами, надо отказаться от четкого послания, чтобы эта роль не могла возлагаться на художника и, в более широком смысле, — на любого коммерчески заинтересованного производителя. И здесь можно было бы начать полемику. На мой взгляд, между искусством и месседжем не должно быть прямой связи, тем более, если это послание политическое, иначе мы погрязнем в фальши. Просто утонем. Я предпочитаю надписи, которые представляют собой ловушки для простаков, без обязательств.

Какого рода простаки ловятся на ваши таблички?

Ну, те, кто принимает их за картины и вешает на стены. Более того, ничего не говорит о том, что простаком не может оказаться сам автор, возомнивший себя лингвистом, который перепрыгивает через барьер формулы «означающее/означаемое», и, по сути, лишь изображает из себя профессора.

3. Иллюстрации

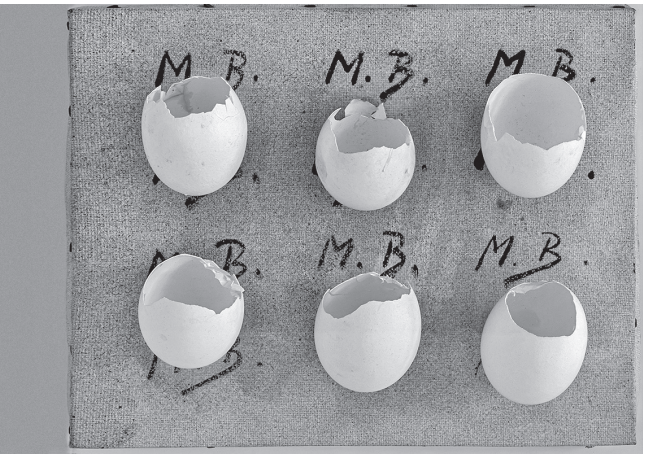
Вы причисляете себя к сюрреализму?

Я это выучил наизусть: «Все наводит нас на мысль, что существует некая точка в сознании, из которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, постижимое и непостижимое, высокое и низкое перестают восприниматься противоречиями». Надеюсь, ко мне это не относится. Магритт со своим «Это не трубка» — не так уж прост. Но все равно, он слишком Магритт. То есть «Это не трубка» — этого недостаточно. Отталкиваясь от этой трубки, я и пустился на свою авантюру.

Марсель Бротарс «Белый шкаф и белый стол», 1965.

Приведите пример.

В музее Мёнхенгладбаха можно увидеть картонную коробку, часы, зеркало, трубку, а также маску и дымовую шашку, еще какой-то предмет, какой я сейчас не вспомню, сопрово-



Марсель Бротарс «Яичная таблица», 1966.

Бротарс «Бедренная кость бельгийца», 1965.

ждаемые надписями «Илл. 1», «Илл. 2» или «Илл. 0», нарисованными на стенке, под или рядом с каждым из них. Если судить по смыслу надписи, объект приобретает иллюстративный характер, отсылая к своего рода социальному роману. Эти предметы — зеркало и трубка — имеют одинаковую нумерацию (как и картонная коробка, часы и стул), и тем самым становятся взаимозаменяемыми элементами на театральной сцене. Их предназначение уничтожено. Здесь я получаю желанную встречу разных функций. Двойное значение и читаемая текстура — дерево, стекло, железо, ткань — сопрягают их и духовно, и материально. Я не смог бы достичь этой многослойности с технологическими объектами, уникальность которых обрекает наш разум на мономанию, — минимальное искусство–робот–компьютер.

Цифры 1, 2, 0 фигурируют образно. А аббревиатура «Илл.» неверна по своему значению. Это является условием для того, чтобы вы чувствовали себя в своей тарелке?

Что меня успокаивает, так это надежда, что тот, кто смотрит, подвергается риску — на мгновение — и уже не так хорошо чувствует себя с самим собой. Обязательно загляните в музей Мёнхенгладбаха.

Но зритель может ошибиться, увидев в этом нечто сравнимое с «новым реализмом» 1960-х годов?

Мои первые предметы и образы — 1964–1965 годов — не могли вызвать подобной путаницы. Буквальность, связанная с присвоением себе реальности, меня не устраивала, потому что она транслировала упрощенное принятие прогресса в искусстве… и других областях. Тем не менее, ничто не мешает зрителю ошибиться (принять одно за другое), если он этого хочет. И я не несу ответственности ни за добросовестность зрителя или читателя, ни за их недобросовестность.

Работу над проектом вы начинаете с его детального продумывания?

Я не знаю, что именно может произвести мое бессознательное, вы не заставите меня рассказать об этом. Я создал инструментарий для собственного пользования, чтобы понять метод в искусстве, отследить его и дать ему точное определение. Я — не художник и не скрипач. Кто меня интересует, так это Энгр. Не Сезанн и его яблоки.

Почему вы не воспользовались для этого книгами или журналами? Разве есть недостаток в подобного рода информации?

Дело в том, что мне легче понять концептуальные или другие вещи через информацию, которую дает конкретный продукт (особенно если он мой собственный), чем через его теоретическое описание. Мне труднее понять вещи и их суть, читая книги, за исключением, когда книга — это объект, который меня завораживает, потому что для меня это запретный объект. Мое самое первое художественное предложение несет на себе отпечаток этого проклятия. Остатки моих изданных и нераспроданных стихов я использовал как материал для скульптуры.

Объект в пространстве?

Я наполовину залил гипсом пакет с пятьюдесятью экземплярами моего сборника «Pense-Bête». Порванная оберточная бумага обнажает края книг в верхней части «скульптуры» (нижняя часть скрыта гипсом). И вы не можете прочесть эту книгу, не разрушив пластический аспект. Этот конкретный жест посылал запрет зрителю, по крайней мере, мне так казалось. Но, к моему удивлению, его реакция оказалась совсем не такой, как я себе представлял. Кем бы он ни был (зритель), он до сих пор воспринимает этот объект как художественное высказывание или как курьез: «Подумать только! Надо же! Книжки в гипсе!» Никто не интересовался текстом — идет ли здесь речь о погребенной прозе, поэзии, грусти или радости. Никого не возмутил запрет. До этого момента я жил практически в изоляции с точки зрения коммуникации, моя публика была фиктивной. И вдруг все стало реальным на том уровне, где речь идет о пространстве и его завоевании.

Насколько неоднородна публика? Есть ли разница между аудиториями?

Сегодня сборник стихов в своих новых формах обрел определенную аудиторию, что позволяет различию сохраняться. В отличие от первой, вторая игнорирует точку прицела. Если пространство действительно является фундаментальным элементом художественного конструирования (языковой или материальной формы), я мог бы после этого уникального опыта противопоставить его только философии того, что написано с опорой на здравый смысл.

Что скрывает пространство? Разве это не что-то вроде игры «Волк, ты здесь?»?

Волк каждый раз говорит, что он где-то в другом месте, — и все же он там. И мы знаем, что он сейчас повернется и кого-нибудь схватит. Постоянный поиск определения пространства лишь скрывает сущностную структуру искусства, процесс его овеществления (реификации). Каждый индивидуум, воспринимая функцию пространства, присваивает ее ментально или экономически, особенно если она убедительна.

Каковы ваши политические взгляды?

Как только я начал делать искусство, свое собственное искусство, эксплуатация политических последствий этой деятельности (теория которой может быть заметна только вне ее поля) показалась двусмысленной, подозрительной, слишком благостной. Если художественный продукт — это вещь из вещи, то и теория становится частной собственностью.

Занимались ли вы ангажированным искусством?

В прошлом. И это были стихи, конкретные свидетельства приверженности, потому что без вознаграждения. Моя цель тогда заключалась в том, чтобы писать как можно меньше. Что же касается пластического искусства — тут я вступаю в конкурентную борьбу. Архитекторы находятся в схожей ситуации, когда работают для себя — не по найму. Я как могу стараюсь обходить эту проблему, предлагая мало и индифферентно. Пространство может вести только на небеса.

Пластическое искусство и бескорыстная преданность противоречат друг другу?

(Молчание).

Марсель Бротарс «Музей современного искусства, Отдел орлов. Секция XIX века», 1968. Фрагмент экспозиции.

С какого момента искусство становится индифферентным?

С того момента, когда вы перестаете быть художником, когда потребность творить коренится только в памяти. Я считаю, что мои выставки зависели и до сих пор зависят от воспоминаний о том времени, когда я принимал творческую ситуацию героически и в одиночку. Другими словами, в прошлом — «Читайте, смотрите», сегодня — «Позвольте вам представить». Уточним: художественная деятельность в контексте циркуляции в галереях, коллекциях и музеях — то есть когда другие с ней знакомятся, — становится апогеем не-аутентичности (неискренности)? Возможно, выбрав тактику маневрирования на месте событий, мы обретем подлинную форму, подвергнув сомнению искусство, его циркуляцию и т. д. Все то, что без разбора со всех точек зрения оправдывает непрерывность и расширение производства. Остается только искусство как производство.

Как можно выиграть в этой рулетке?

Есть еще один, не менее интересный уровень риска, 3-й или 4-й степени, где вы не обязательно проиграете. Это…[1]

4. Изображение Орла

Не напоминает ли эта претензия на охват художественных форм настолько далеких друг от друга, насколько объект может быть далек от традиционной картины, о встрече швейной машины и зонтика на столе для вивисекции?

Расческа, традиционная картина, швейная машинка, зонтик, стол могут быть размещены в музее в разных отделах согласно их классификации. Мы видим скульптуры в специально отведенном разделе, в другом — картины, дальше фарфор и фаянс, чучела животных... Каждое пространство, в свою очередь, может быть разделено на секции — змеи, насекомые, рыбы, пернатые, которые можно еще разделить на подразделы — попугаи, птицы-рыболовы, орлы.

В 1968 году в своей мастерской в Брюсселе вы открыли Музей современного искусства экспозицией «Секция XIX века». Директор городского музея Мёнхенгладбаха Йоханнес Кладдерс произнес приветственную речь. Гостям было предложено вместо произведений искусства лицезреть картотеки и открытки известных картин, а также пустые ящики, предназначенные для их упаковки и перевоз-

ки, с нанесенными по трафарету типичными надписями и отметками мест назначения.

Странствия и трансформации этого музея задокументированы в различных публикациях. Итоги им подводит его показ в Дюссельдорфе в 1972 году[2]. В секции изображений были собраны картины, скульптуры и предметы из многих музеев, включающие изображение орла. Каждый экспонат сопровождается номером и табличкой с надписью «Это не произведение искусства» — идет ли речь о шумерской вазе из Лувра, тотемной фигурке из Британского музея или о вырезанной из газеты рекламе. «Это не произведение искусства» — формула, полученная путем слияния концепции Дюшана и прямо противоположной ей концепции Магритта. Ее же я использовал, чтобы украсить писсуар Дюшана эмблемой орла, курящего трубку. И кажется, мне удалось акцентировать символ силы и власти, тем самым возведя Орла в чин полковника Искусства.

Этот музей по-прежнему не является объектом искусства? Трубкой?

«Это не предмет искусства» — формула — изображение 0. Каждый экспонат этой экспозиции в Дюссельдорфе — изображение 1 или изображение 2. Каждый этап работы этого музея также входит в эту простейшую систему. Вернемся к тому, что мы описывали выше, когда картонная коробка становится равноценной маске, и так далее. Зеркало, увенчанное орлом, — антиквариат конца XVIII века — собственность Ассоциации музеев Гента. Официальное зеркало, так сказать, отражающее виртуальный портрет этих многоглавых орлов, рассказывающих об истории оружия с точки зрения Искусства. Это зеркало — зеркало искажений. Хоть и увенчанное посланником Юпитера, оно всего лишь зеркало жаворонка, то есть — приманка.

Хранителем какого музея в итоге вы являетесь?

Никакого, если мне не удастся определить роль и содержание музея, чей статус не сводится к приключениям в комиксах Фортона «Никелевые ножки» или изображению того, как Босх извлекает камень из головы человека, страдающего меланхолией. (Сегодня научный инструментарий заменил молоток, который был в руках Парацельса в XVI веке.) Если же удастся, Музей современного искусства возможно станет музеем смыслов. И останется только определить, есть ли где-то другое искусство, отличное от того, что сегодня существует в своем негативном проявлении.

Перевод с французского КАРЫ МИСКАРЯН

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Награда в 10 000 франков тому читателю, который заменит многоточие приемлемым вариантом.

[2] Проект был осуществлен совместно с К. Рурбергом, Й. Хартеном и сотрудниками Кунстхалле.

Марсель Бротарс

Родился в Сен-Жиле в 1924 году. Художник и поэт, одна из крупнейших фигур европейского искусства второй половины XX века. Умер в Кёльне в 1976 году.

Арти Виеркант «Объекты изображения», 2015.

Борис Гройс

Коллекционер как куратор. Коллекционирование в эпоху пост-интернета

На протяжении всей истории коллекционирования и экспонирования искусства музеи и частные коллекции подвергались одной и той же правке: их обвиняли в избирательности и навязывании публике личных вкусов. Шла борьба за демократизацию искусства, за повышение его инклюзивности. Однако сегодня эта борьба, как представляется, подошла к концу и утратила свою актуальность. Причина — появление новой технологии показа изображений; я имею в виду интернет. В интернете нет кураторов. Каждый может с помощью фото- или видеокамеры производить изображения, а с помощью текстовой программы добавлять комментарии и посредством самой всемирной паутины — распространять полученный результат в глобальном масштабе, без какой-либо цензуры или отбора. Таким образом, на первый взгляд, интернет, кажется, положил конец любой избирательности.

На практике, однако, интернет ведет не к появлению всеобщего публичного пространства, а к трайбализации публики. Интернет — чрезвычайно нарциссический медиум, это зеркало наших специфических интересов и желаний. Он функционирует, реагируя на наши клики. Если мы нажмем на ссылку, ведущую на какой-нибудь информационный сайт, он откроется. Если не нажмем, он останется сокрытым. Интернет показывает нам то, что мы хотим увидеть, и не показывает то, что не хотим. В интернете мы также общаемся только с теми, кто разделяет наши интересы и установки — политические или эстетические. Таким образом, неизбирательный характер интернета — иллюзия. В основе реального функционирования интернета лежат неявные правила отбора, в соответствии с которыми пользователи выбирают только то, что уже знают, с чем уже знакомы. Конечно, некоторые интернет-поисковики способны прочесать весь интернет, но эти программы контролируются большими корпорациями, а не отдельными пользователями. Интернет для отдельных пользователей представляет собой противоположность, скажем, городскому пространству, где мы постоянно видим то, что, может, и не хотели бы видеть. Во многих случаях мы пытаемся игнорировать эти ненужные нам образы или впечатления, в других — они вызывают у нас интерес, но так или иначе расширяют поле нашего опыта.

То же можно сказать о выставках в музеях и других арт-пространствах. Кураторские решения позволяют нам увидеть то, что мы сами не обязательно хотели увидеть, то, что нам может быть даже неизвестно. Музей как общественное учреждение, если он функционирует надлежащим образом, пытается выйти за рамки фрагментации публичного пространства и создать всеобщее простран-

Анна Уидденберг «Путешествие самопознания», 2016.

ство репрезентации, которое интернет создать не в состоянии. Художественные выставки интересны и релевантны, если их содержание подобрано из разных частей света, разных фрагментов интернета и социальных сетей. То же можно сказать о музее и частных коллекциях. Акт собирания и представления [искусства] на выставках, изымающий вещи из их первоначальных контекстов и перемещающий их в искусственное пространство коллекции, часто критиковали за подрыв оригинальности и, следовательно, реального смысла выставляемых произведений искусства — смысла, который они якобы могут предъявить только в контекстах, в которых изначально были созданы. Давайте рассмотрим несколько ярких примеров такой критики.

В эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1939) Вальтер Беньямин точно сформулировал «выставочную ценность» произведения как следствие его — искусства — воспроизводимости. И воспроизведение, и выставка суть действия, изымающие произведение искусства из его исторического места — из его «здесь и сейчас» — и отправляющие его в глобальную циркуляцию. Беньямин считал, что в результате этих действий произведение искусства теряет свою «культовую ценность», свое место в ритуале и традиции и, следовательно, свою ауру. Здесь под «аурой» понимается вписанность произведения искусства в свой первоначальный исторический контекст. Будучи изъятым из своего первоначального окружения, произведение искусства остается «сущностно» тождественным самому себе, но теряет свое историческое место, а следовательно и свою истину.

Аналогичным образом Мартин Хайдеггер писал в «Истоке художественного творения» (1935–1936): «Когда творение помещается в художественном собрании, размещается на выставке, о нем говорят, что оно выставлено. Но это выставление существенно отлично от выставления в другом смысле — от

воздвижения: когда сооружают памятник, воздвигают здание, ставят на празднестве трагедию»[1]. Иными словами, Хайдеггер различает произведение искусства, вписанное в определенные исторические время и пространство, и произведение искусства, которое лишь «выставлено» в каком-то месте, но может быть в любой момент снято и стать, таким образом, бесконтекстным, безмирным.

Но почему произведение искусства может быть локализовано только в своем непосредственном, локальном контексте — его конкретном «здесь и сейчас»? Почему невозможно определить его место в глобальном мире? По Хайдеггеру, в основе производства «образов мира» или «картин мира», как он их называет (Weltanschauungen), лежит онтологическое заблуждение: человек воображает себя как субъект, перед которым мир предстает как объект, как образ[2]. Однако эта иллюзия неслучайна и базируется на специфическом «положении» (Stellung) человека в современном мире. Это положение определяется современными технологиями, которые создают рамку или «аппарат» (Gestell), позволяющий человеку расположить себя в качестве субъекта по отношению к миру[3]. Однако, как говорит Хайдеггер, этот «аппарат» остается от нас скрыт, и именно потому, что открывает мир нашему взгляду.

Таково на самом деле наше положение по отношению к интернету. На экранах наших компьютеров мы видим поверхность интернета, но его аппарат остается скрыт от нас как пользователей. Мы не можем отследить подачу электричества, являющегося «проводником» интернета. Нам не хватает знаний, чтобы понять функционирование его аппаратного и программного обеспечения. Но самое главное — мы не способны понять работу алгоритмов, которые привлекают наше внимание к определенной информации и делают другую информацию труднодоступной. Иными словами, даже если мы справедливо полагаем, что аппарат интернета избирателен и манипулятивен, мы не имеем представления о структуре и функционировании этого аппарата. Поэтому наше время — это еще и время расцвета всякой конспирологии.

Художественная выставка, однако, не только предъявляет нашему взгляду различные образы, но и демонстрирует внутренний «аппарат» их предъявления — способ, с помощью которого наш взгляд определяется, направляется и манипулируется. Выставка не просто избирательна — она и демонстрирует свою избирательность. Выставка выставляет самое себя и только потом что-то еще. В этом основная разница между выставкой и интернетом. Интернет скрывает аппарат предъявления образов, а выставка — раскрывает. В самом деле, когда мы посещаем выставку, мы не только смотрим на выставленные образы и объекты, но и размышляем о пространственно-временных отношениях между ними, об их иерархиях, кураторских решениях и стратегиях, «произведших» выставку, и т. д. «Картина мира» — технически созданная иллюзия, но выставка показывает, как именно эта иллюзия производится и предъявляется. Так, «выставка» (Aus-stellung) может предъявить Ge-stell, определяющий наше положение в мире.

Здесь отдельные предметы изымаются из своего первоначального контекста и помещаются в искусственный контекст выставки, где встречаются изображения и объекты, которые никогда не могли бы встретиться «исторически» в «реальной жизни». В контексте этих выставок мы можем увидеть, например, египетских богов рядом с мексиканскими или инкскими богами, в сочетании с утопическими мечтами авангарда, которые не были реализованы в «реальной жизни». Такие изъятия из первоначальных контекстов и позиционирование в новых контекстах подразумевают применение насилия, в том числе экономического и прямого военного. Таким образом, художественные кол-

Анна Удденберг «Разрушители дома», 2023.

лекции и выставки демонстрируют порядки, законы и торговые практики, регулирующие наш мир, а также разрывы, которым подвергаются эти порядки, — войны, революции, преступления. Эти порядки нельзя «увидеть», но они могут быть проявлены и проявляются в организации выставки — в том, как искусство «обрамлено».

Как посетители мы находимся не только вне, но и внутри этой рамки. Мы выставлены посредством выставки — самим себе и другим. Поэтому выставка — это не объект, а событие. Иными словами: аура произведения искусства не просто теряется при его изъятии из первоначального, локального контекста — каждое произведение искусства реконтекстуализируется и получает новое «здесь и сейчас» в событии выставки и, таким образом, в истории выставок в целом. Будучи событием, выставка не может быть воспроизведена: воспроизвести можно только образ или объект, помещаемый перед «субъектом». Тем не менее, выставку можно реконструировать, сделать ее реэнактмент, «поставить» ее заново. В этом отношении выставка похожа на театральную постановку, но с одним важным отличием: в случае выставки зрители не остаются перед сценой, а выходят на сцену, становятся участниками выставки-события. Эта базовая характеристика выставки релевантна и для эпохи интернета, когда пользователи остаются перед своими компьютерами.

В самом деле, на первый взгляд кажется, что ничего не изменилось: мы сидим перед экраном, как раньше, когда сидели перед книгой или стояли перед картиной. Однако в контексте интернета художники и писатели утратили свою традиционную роль «формообразователей». Теперь они стали поставщиками контента. Сегодня художники и писатели используют средства производства и распространения, «предписанные» интернетом для передачи информации — контента, который распространяют по Сети мейнстримные медиа. Конечно, художники и писатели освещают тот же контент «субъективно», с некой личной позиции, которую мейнстримные СМИ не занимают. Или выбирают слишком странный или, наоборот, слишком тривиальный для стандартной журналистики контент. Это может быть документация забытых или «репрессированных» исторических событий, а могут быть и ситуации, «произведенные» самими художниками, — акции, перформансы и процессы, инициированные в рамках определенных художественных практик и затем задокументированные их создателями. Они могут быть полностью «вымышленными» — процесс создания фикций становится здесь частью того, что документируется. Кумулятивный эффект от реализации таких стратегий недалеко ушел от конвенций реализма XIX века, когда художники сочетали конвенциональные средства репрезентации с индивидуальным выбором содержания и их «субъективных» интерпретаций.

Авангардные художники протестовали против этих конвенций, так как считали их совершенно произвольными и исключительно культурно обусловленными. Однако в контексте интернета такой бунт не имеет смысла, поскольку эти конвенции вписаны в

информационные технологии или, точнее, в сам аппарат экспонирования образов. В самом деле, в контексте интернета форма остается идентичной для всех сообщений, и, таким образом, контент получает прививку от своего поглощения формой. В контексте интернета писатель никогда не начинает с чистого листа, а художник — с белого холста. Цифровое пространство, в котором действуют писатель или художник, всегда уже заранее отформатировано, и так называемый творческий акт всегда происходит слишком поздно. Никто никогда не начинает сначала. Поэтому появление интернета было воспринято как конец авангарда и остается таковым. В самом деле, авангард был движим желанием начать сначала, с нулевой отметки. Интернет-технологии же исключают наличие таковой отметки.

Сегодня выставка современного искусства, как правило, инсталлируется в белом кубе. Конечно, белый куб всегда имеет определенную конфигурацию, но, тем не менее, он вызывает чувство нового начала — отсчета от нулевой отметки. В конце концов, белый лист бумаги или белый холст тоже имеют определенную форму. В этом смысле куратор выставки, в отличие от пользователя интернета, сохраняет привилегию формодателя, а не просто поставщика контента. А современный куратор имеет еще и дополнительную привилегию — использовать в контексте выставки не только традиционные произведения искусства, но также и арт-документацию, в том числе ту, что циркулирует в интернете.

В последние десятилетия художественные музеи и галереи начали помимо традиционных произведений искусства выставлять документацию перформансов, арт-интервенций или долгосрочных арт-проектов. Однако произведения искусства — это искусство, они сразу предъявляют себя как искусство. Поэтому ими можно восторгаться, получать от них эмоциональный опыт, ана-

Фелипе Пантоне «QR-код», 2017 (мурал в Хасселте, Бельгия).

лизировать и т. д. В свою очередь, арт-документация искусством не является: она лишь указывает на арт-событие или выставку, или инсталляцию, или проект, которые, как мы предполагаем, имели место в реальности. Поэтому арт-документацию можно переформатировать, переписывать, расширять, сокращать и т. д. Арт-документацию можно подвергать любому из этих действий, которые запрещены в случае с произведением искусства, потому что иначе они изменили бы его форму. Форма произведения искусства охраняется институционально, потому что только форма гарантирует воспроизводимость и идентичность того или иного специфического произведения. Напротив, документацию можно менять как угодно, потому что ее идентичность и воспроизводимость гарантируется ее «реальным», внешним референтом, а не ее формой. Таким образом, у куратора гораздо больше свободы при определении формы представляемой документации, чем во взаимоотношениях с традиционными формами искусства. Кроме того, куратор также обладает свободой сочетания и сопоставления интернет-документации из разных уголков интернета.

Итак, на выставках современного искусства используется документация, циркулиру-

ющая в интернете, тем же образом, каким раньше использовали искусство, произведенное на месте. Такие выставки изымают конкретную документацию с ее оригинальных интернет-сайтов и комбинируют ее способом, противоречащим обычной топологии интернета. И здесь опять же изъятие документации с первоначальных сайтов раскрывает скрытый аппарат интернета. Выставка делает видимой ее собственную рамку и, таким образом, делает видимой и саму топологию интернета. Но такой выбор является — или должен являться — одновременно и антивыбором. Он должен быть трансгрессивным и, что самое важное, должен явным образом быть направлен против имплицитного выбора, лежащего в основе обычного функционирования интернета. Кураторский отбор релевантен именно тогда, когда он преступает локальные границы, будь то границы географические или конкретных интернет-групп или чат-румов. Здесь мы сталкиваемся, казалось бы, с парадоксальным явлением универсалистского отбора. Отбор является универсалистским не тогда, когда он всеобъемлющ. Отбор становится универсалистским, когда он раскрывает универсальную практику определения рамки, универсального Gestell, скрытого аппарата, определяющего и направляющего наш взгляд. Единственный же способ раскрыть этот Gestell — изъять и переместить эти образы и объекты нашего мира, иными словами, сделать выставку.

Конечно, выставки, использующие арт-документацию из интернета, ставят арт-систему перед новыми вызовами: интернет-документация должна быть не просто перемещена, но и переформатирована. Выставлять арт-документацию в офлайновом пространстве — значит придавать ей новую форму. Здесь становится очевидно, что эта документация материальна от начала до конца. Производство и распространение произведений искусства в интернете также является материальным процессом — с использованием электричества в качестве медиума и аппаратного обеспечения интернета как материального инструмента. Материальность интернет-документации лишь слегка затушевывается тем, что ее материальную форму диктуют интернет-протоколы, так что интернет-пользователь не замечает этой формы и концентрируется на содержании. Однако материальность интернет-образов становится очевидной, когда они выставляются в офлайновом пространстве. Любая документация, циркулирующая в интернете, может быть инсталлирована в выставочном пространстве в форме кино-, видео- или аудиоинсталляций. Однако если индивидуальное произведение искусства можно воспроизвести, инсталляцию можно только задокументировать. Даже если какая-то инсталляция позднее будет повторно инсталлирована в другом месте, ее форма изменится, поскольку ее нужно будет адаптировать к другому пространству. Как и выставка, инсталляция несет в себе характер события. Документация этого события может быть опубликована онлайн, после чего начинает циркулировать в интернете. В результате обмен между музеем и интернетом приобретает характер обмена между интернет-документацией и художественной выставкой: то, что было инсталляцией внутри художественной выставки, становится документацией в интернете, и наоборот.

В наше время музеи стали в основном сценой для временных выставок. Роль постоянных коллекций, кажется, снижается. Тем не менее, музей есть не только выставочное пространство, но и архив. Слово «архив» часто ассоциируется с понятием исторического прошлого. Поэтому художники и писатели классического авангарда так яростно протестовали против институциональных музеев. Музей обвиняли в том, что это кладбище прошлого, подавляющее жизненную энергию новых поколений ху-

дожников. Однако музей — именно потому, что хранит искусство прошлого, — является не архаичной институцией, а институцией характерно модерной, я бы даже сказал, футуристической. Смысл музея — в обещании, что наше нынешнее арт-производство и документация нашей текущей жизни будут сохранены в будущем. И здесь важно видеть, что в контексте нашей цивилизации такое обещание дает только художественный музей. Мы живем в условиях технологического прогресса. Технологические инструменты, которыми мы пользуемся сегодня, завтра устареют. И поскольку наш мир определяют инструменты, которыми мы пользуемся в течение нашей жизни, весь наш мир исчезнет со следующим шагом технологического прогресса. Технологический прогресс есть процесс перманентного разрушения жизненных миров и форм жизни предыдущих поколений во имя новых технологических возможностей. Как написал когда-то Малевич: «Все, что сделано нами, сделано для крематория».

То же можно сказать и об интернете, который тоже подвержен постоянным изменениям, при том что исчезновение прошлого и настоящего в виртуальном пространстве не оставляет даже пепла. Тем не менее, если все, что мы делаем, обречено на уничтожение, нереалистично ожидать, чтобы люди вообще что-то делали и таким образом вносили вклад в процесс разрушения их жизненного мира.

Итак, единственной технологией, сохраняющей вещи, а не уничтожающей их, является технология искусства. Если мы считаем что-то красивым, мы стремимся это сохранить. Это могут быть произведения искусства в музеях, но еще городские пространства и естественная среда. Такое модное сегодня экологическое сознание также зиждется на эстетизации природы, которая началась еще в эпоху романтизма и продолжается до сих пор. Это означает, что искусство обладает универсальной функцией сопротивления технологическому прогрессу, а художественный музей есть место, где эта универсальная функция может себя проявить.

Раньше универсалистские музеи получали институциональную поддержку от национальных государств, пытавшихся объединить свое население, а также за счет амбиций государств имперских, направленных на интеграцию незападных культур. Сегодня создание всемирного музея потребовало бы патронажа всемирного государства. Однако такого всемирного, глобального государства не существует. Поэтому мы можем сказать, что сегодняшняя арт-система играет роль символического заменителя такого всемирного утопического государства. Наше время характеризуется нехваткой баланса между политическими и экономическими силами, между общественно-государственными институциями и коммерческими практиками. Наша экономика работает на глобальном уровне, тогда как политика — только на локальном. Именно на этом стыке коллекционирование искусства и кураторство играют ключевую роль, хотя бы частично компенсируя отсутствие глобального общественного пространства и глобальной политики.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. С. 141.

[2] *Heidegger M.* Die Zeit des Weltbildes. P. 87–88.

[3] Там же.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине. Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа. Преподает в Нью-Йоркском университете. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскриптум» (2007), «Политика поэтики» (2012) и другие. Регулярно публикуется в «ХЖ». Живет в Берлине.

Луис Камницер «Пейзаж как настроение», 1979.

Питер Осборн

Удачный анахронизм: Луис Камницер, концептуальное искусство и политика

Если субъект больше не в состоянии говорить прямо, то тогда ему хотя бы следовало ... говорить через вещи, через их отчужденную и искалеченную форму.

Т. Адорно. Эстетическая теория, 1970.

Я бы повторил... Я левак из 1950-х годов.

Луис Камницер, 2014

Творчество Луиса Камницера занимает аномальное, хотя и все более значимое место в поле — или точнее в «проблематике» — концептуального искусства[1]. Несмотря на то, что его концептуальные «англоязычные» работы появились в 1966 году, то есть в первые годы жизни Камницера в Нью-Йорке — родине Концептуального искусства как канонического «северного» движения, находившегося на пороге самоосознания, — «Параграфы о концептуальном искусстве» Сола Левитта были опубликованы в 1967-м, — Камницер отсутствует в стандартных исторических исследованиях концептуального искусства, даже в более глубоких их формах, которые стали появляться начиная с конца 1990-х годов[2]. Так же работ Камницера до сих пор практически нет в коллекциях крупных художественных институций, за исключением цюрихской коллекции Дароса[3]. Отдельные его работы уже несколько десятилетий разбросаны по музеям мира — музеям, которые художник по его собственной идее «коллекционировал»[4], присваивая в своем воображении институциональный процесс, над которым у него не было контроля.

Эта воображаемая коллекция отчасти стала реакцией на противоречивую и нестабильную ситуацию, когда постоянная публичность произведений сопровождается не только лишением художника его прав, но и вторичным завладением работой в условиях институционализированной частной собственности, будущее которой неопределенно. Как говорил сам Камницер, «что будет с искусством в так называемых музеях современного искусства, когда оно перестанет быть таким уж современным? Хрупкость связи с собственностью может стать угрожающей, особенно когда становится очевидной хрупкость институций и их планов»[5]. Здесь потенциальная угроза провоцирует своего рода фантазию мести — художника коллекционеру, в которой отношения собственности меняются на противоположные, и музей оказывается в «собрании» художника, как бы заключенным в витрину.

Это характерный для Камницера замысел, в котором автобиографическая исто-

Луис Камницер «Предложения», 1966.

рия — в данном случае о том, как коллекционируешь ты и как коллекционируют тебя, — приобретает, в свою очередь, на последовательных уровнях обобщения характер притчи, приводящей к тому, что фактически является самодостаточной художественной идеей: коллекционированию музеев. Опыт относительной исключенности — быть вне «ядра» международной сети галерей-коллекционеров-музеев, но при этом вступать в эпизодические отношения с ней, мигрировав в ее «центр» (Нью-Йорк), физически находиться в этом центре, но видеть его и быть увиденным им «периферийным зрением» — используется как привилегированная позиция, с которой можно понимать и комментировать систему. Такое понимание носит не теоретический, а практический характер. Оно направлено на создание искусства, учитывающего свою ситуацию и обращающегося к ней как к аспекту произведения, не теряя при этом собственных исторически обусловленных и индивидуально разработанных обоснований и форм.

Аномальное, но важное, — предположил я, но лучше было бы сказать: важное именно потому, что аномальное. Обоснований преимущественно два: эмигрантская латиноамериканская (в частности, уругвайская) родословная, осуществляющая геополитическое смещение канонического западного дискурса о концептуальном в искусстве, и практико-критическая основа вне проблематики формалистско-модернистской редукции, в экспериментальной экспансии графики в область стандартного «искусства».

В структуре авторассказа о «Моих музеях» есть нечто отчетливо «латиноамериканское», но не в культуралистском смысле (поскольку Латинской Америки как таковой не существует, кроме коллективного стремления к определенной региональной политической автономии), а в исторической

форме ее литературного самосознания — художественного «я», построенного за счет иронического нарратива лишения — как буквального, так и аллегорического, за счет самосознания изгнанника, для которого подобные истории предлагают своего рода компенсаторную параллельную реальность. Можно представить эту фигуру «коллекционера музеев» в рассказах Хорхе Луиса Борхеса, например, или Роберто Боланьо. Борхес, чей «образ мышления», по словам Камницера, «встроен в коллективное мышление интеллектуалов Южного конуса до такой степени, что его — Борхеса — даже не нужно читать»[6]. Хотя, Камницер, конечно, продолжает это делать. Боланьо внедрил дюшановскую практику редимейда в саму структуру исторического романа — книги «2666» в пяти частях — «и как концептуальное средство, и как содержание повествования», сделав ее такой же составляющей современного романа, каковой она является для современного искусства[7]. Образ мышления Дюшана вписан в коллективную интеллектуальность мира искусства настолько, что его, можно сказать, даже не нужно смотреть.

Борхес и Дюшан сходятся в ранних работах Камницера, где печатная графика становится средством для перехода литературно-философского сознания в объекты, которые одновременно являются и концептами, и вещами — концептуальными объектами, даже формой, лишенной всех ее медиумов. Здесь есть характерный концептуальный тон, который в равной степени является продуктом прямоты обращения, проистекающей из простоты физических материалов, из которых сделаны работы, и их лингвистических режимов: своего рода «цвет» мысли, полученный из приглушения цвета объектов.

Работы Камнитцера создают иную теневую историю, параллельную критически гегемонистскому Концептуальному искусству США, Британии и Европы. Его критические тексты представляют собой более широкую альтернативу теоретическим рамкам последнего. Его недавние образовательно-кураторские проекты встраивают педагогическую левую политику Латинской Америки 1950-х и 1960-х годов в ситуацию институционализации институциональной критики, характерной для глобализующихся художественных событий начиная с 1990-х годов[8].

История в тени

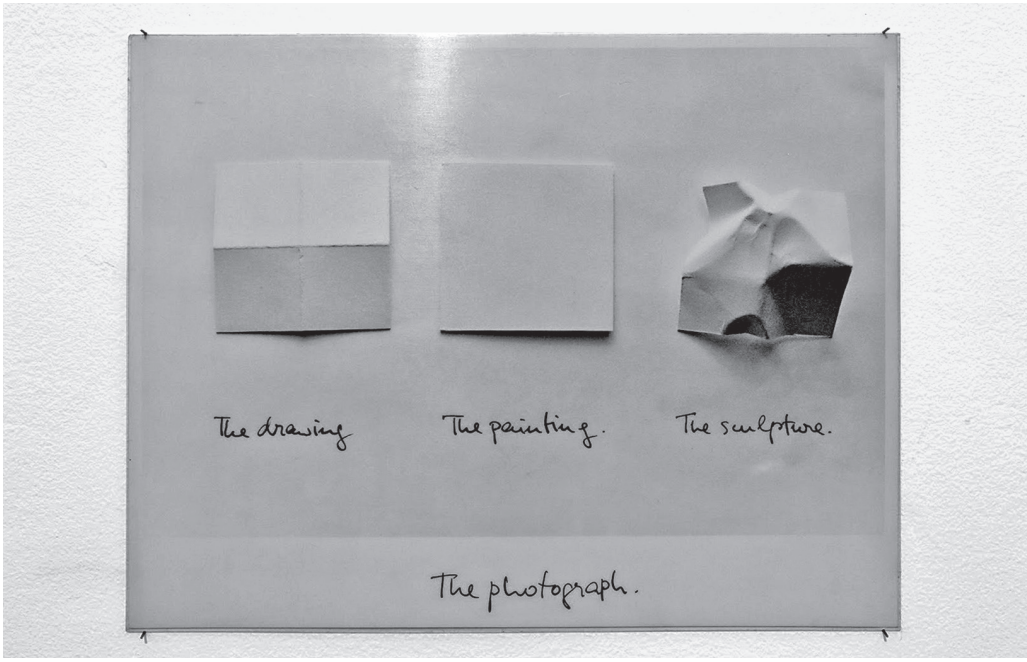
Я был художником, использовавшим печатную графику (если хотел), а не графиком, делавшим искусство (если мог).
Луис Камницер

В художественных практиках Камницера последних пятидесяти лет прослеживаются необычайная последовательность и размеренный ритм развития — в ходе реагирования на изменения внешних условий. В результате сформировалась легко узнаваемая идентичность художника, в которой задействуются отношения между языком и объектностью и создается характерная динамика внутри работ, обладающая собственной темпоральностью — определенной маркировкой (исторического) времени, позволяющей так или иначе создавать время внутри работы, что дает зрителю возможность проводить свое собственное время вместе с ней. Ни одну из этих работ нельзя «торопить» с пониманием: мгновенного понимания быть не может. Оно присутствует с самого начала, например, в работах «Предложения» (Sentences, 1966–1967) и «Конверт» (Envelope, 1967), во времени, порожденном их загадочными сочетаниями лингвистического обращения к зрителю с графической ясностью и материальной простотой, которые создают рефлексивные смыслы через опыт воспри-

ятия объектов, каким-то образом при этом еще и умудряющихся ускользать от четкого зрительского понимания. Например, в случае с версией работы «Предложения» под названием «Клеящиеся этикетки» (Adhesive Labels) все происходит путем прямолинейного жеста — выставления листа напечатанных этикеток в рамках инсталляции «New York Graphic Workshop 'Mail Exhibition'». Что именно здесь происходит? Жест настолько ненавязчив, настолько приглушен, что почти незаметен. Тем не менее, он содержит каждый из элементов, постоянная перестановка которых будет характеризовать практику Камницера в различных расширяющихся модуляциях на протяжении многих лет.

Нечто новое порождают отношения между специфическим использованием языка (предложения), его графической формой (полиграфией), материальным носителем (листом этикеток), контекстом (выставкой) и тем, как эти отношения «конденсируются» названием «Предложения» в единое целое и проецируются в пространство и режим внимания, свойственный искусству — в том общем, коллективно-сингулярном смысле термина «искусство», который взорвал нью-йоркский художественный мир в начале 1960-х годов. В контексте ожиданий от выставки «New York Graphics Workshop» именно связь между простыми описательными фразами на каждой этикетке и названием работы является движущей силой интерпретации. (Например, название «Этикетки» (Labels) свело бы работу к жанру коммерческой графики: слова были бы «кодифицированы» как простые примеры их печатной формы, а художественное прочтение этой работы в лучшем случае возвело бы ее в статус тавтологии.)

Предложение как грамматическая форма, строго говоря, не является ни «предложением», ни «утверждением» (эти логические формы более привычны для раннего Концептуального искусства)[9], хотя и может их передавать. Предложение — скорее определенный вид словесной законченности, набор слов, который завершен сам по себе. Как правило, говорят нам словари, оно содержит подлежащее и сказуемое. Но большинство предложений в работе «Предложения» — не типичны. Во фразе «A perfect circular horizon.» («Идеальный круговой горизонт.») отсутствует подлежащее; только точка в конце сохраняет ее завершенность; то же делают восемь из девяти предложений на листе этикеток, представленных на выставке в музее Дарос в 2010 году. Однако это лишь набор слов — описательные фразы — которые, тем не менее, сами по себе завершены. «Идеальный круговой горизонт» — предложение такое же завершенное, как и круг, который описывает содержащаяся в нем мысль, настолько завершенное или самодостаточное, насколько это предполагает обособленность каждой этикетки. Подобно романтическому фрагменту, форму которого они исподволь принимают, эти работы играют с завершенностью и незавершенностью, с использованием физической и лексической замкнутости для создания семантической открытости[10]. Их логика одновременно поэтически имажистская и является частью практики бриколажа, которая разрушает любую редуктивно-лингвистическую интерпретацию работы, поскольку ее элементы включают материальные культурные формы печатной графики (бумагу, краски, оформление) в качестве составных элементов ее художественного материала помимо функции простых носителей эстетического измерения. Вообще, чтобы понять двойную конструктивную и культурную логику того, что можно считать преднамеренным художественным дилетантизмом раннего концептуального искусства Камницера, полезно обратиться к объяснению бриколажа, которое дал Клод



Луис Камницер «Фотография», 1981.

Леви-Стросс в книге 1962 года «Неприрученная мысль»[11].

В первой главе «Неприрученной мысли» — «Наука конкретного» — Леви-Стросс рассказывает о том, что он называет «мифологической рефлексией», как об «интеллектуальной форме бриколажа»[12]. Одновременно он связывает то, что называет «модой на "коллажи", периодически возникавшей во времена угасания ремесленничества», с «переносом бриколажа на поле созерцания» в европейской культуре XX века. Тем самым он имплицитно связал бриколаж с монтажно-конструктивистской логикой неорганического произведения искусства (в той мере, в какой коллаж является моделью неорганического произведения), одновременно сопрягая последнее (без комментариев) через его общую структуру с «мифологической рефлексией». Здесь ощущается сюрреалистический перегиб концепции комбинирования во французском структурализме. Однако вместо того, чтобы исследовать плодотворность этой связи для тогда еще только зарождавшейся постсюрреалистической концепции искусства, Леви-Стросс в «Неприрученной мысли» сделал шаг назад к традиционному пониманию искусства как лежащего «на полпути между научным познанием и мифологическим или магическим мышлением». Он рассматривал его как «синтез этих внутренних свойств»[13]. Такое отношение может показаться благоприятным для концептуального взгляда на искусство, поскольку наука отождествляется с «концепцией», придающей последовательности событий единство и универсальный, законоподобный смысл (структуру). Однако такая топологическая конструкция промежуточности искусства подвешивает его в пространстве аналогий, позиционируяего слишком противоречиво и неопределенно — и слишком имманентно-консервативно «эстетично», — чтобы служитьори-

Луис Камницер «Инструмент и его работа», 1976.

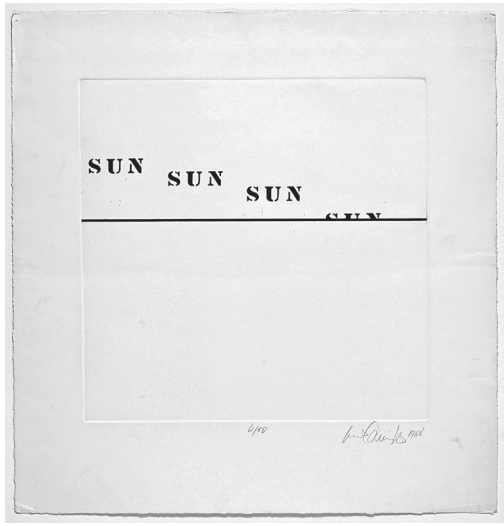
ентиром для специфики его практик. Я же предлагаю рассматривать само концептуальное искусство Камницера как практику бриколажа (а печатную графику — как разновидность коллажа), отталкиваясь от знаменитого утверждения Сола Левитта, что «концептуальные художники — скорее мистики, чем рационалисты. Они прыгают к выводам, которых не может достичь логика»[14]. Это предположение подкрепляется распространенностью сюрреалистического наследия коллажа в латиноамериканском контексте как в литературной, так и в визуальной культуре.

Леви-Стросс определяет бриколера как человека, который «творит сам, самостоятельно, используя подручные средства в отличие от средств, используемых специалистом <…> Правило его игры всегда состоит в том, чтобы устраиваться с помощью "подручных средств", то есть на каждый момент с ограниченной совокупностью причудливо подобранных инструментов и материалов, поскольку составление этой совокупности не соотносится ни с проектом на данное время, ни, впрочем, с каким-либо иным проектом, но есть результат, обусловленный как всеми представляющимися возможностями к обновлению, обогащению наличных запасов, так и использованием остатков предшествующих построек и руин. Итак, совокупность бриколерских средств <…> определяется лишь своим инструментальным использованием, иначе говоря, если употребить язык бриколера, элементы собираются и сохраняются по принципу "это может всегда сгодиться". <…> Каждый элемент воспроизводит одновременно целостную совокупность отношений, и конкретных, и потенциальных; это операторы, но пригодные для каких-либо операций одного типа»[15]. Что это, как не описание создания неорганического и отчасти концептуального произведения искусства? Творения бриколера, продолжает Леви-Стросс, «всегда сводятся к новому сочетанию элементов», в котором «изменение, затрагивающее один элемент, автоматически затрагивает и все остальные». Такие сконструированные сочетания «говорят» со зрителем не только через свой однозначно лингвистический элемент, но и через артикулированное единство всех их элементов в целом. Как таковые, утверждает Леви-Стросс, они функционируют как знаки, в которых сосуществуют образы и идеи[16]. Добавим — знаки, которые также являются вещами. И которые, можно сказать, следуя данному Адорно определению произведения искусства как «вещи, отрицающей вещный мир»[17], то есть субъекта-вещи, говорят как вещи.

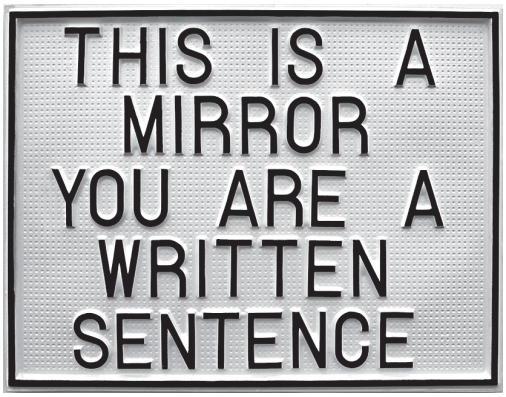
В коллаже используются дизъюнктивные возможности бриколажа. Каждое отношение есть перемещение. По знаменитому

определению Макса Эрнста, коллаж есть «соединение двух реальностей, непримиримых внешне, на плоскости, которая, очевидно, им не подходит... на плоскости несогласия», соединение, которое функционирует таким образом, что порождает «иллюзорную череду противоречивых образов, двойных, тройных и множественных образов, нагромождающихся друг на друга»[18]. В этом отношении самые ранние концептуальные работы Камницера — коллажи языка и объектности, непримиримость реальностей которых ставится как задача, для которой каждая работа одновременно является специфическим решением. К задаче можно подойти исходя из ее решения, а не наоборот. Задача, будучи постигнутой, обнаруживает условную специфику решения, которое всегда превосходит структура задачи, раскрываемая произведением. Как таковое, произведение всегда указывает за пределы себя, на возможность других решений, других произведений.

Решающий момент в работе Камницера «Предложения» наступает в одной этикетке на листе из девяти таких этикеток на выставке в Даросе, совершенно отличной от остальных, содержащей два «типичных» предложения, с подлежащим и сказуемым: «This is a mirror. You are a written sentence.» («Это зеркало. Вы — написанное предложение.»). Можно прочесть это как шутливую расширенную инверсию логики самой известной работы Рене Магритта «Предательство образов (Это не трубка)» (1928–1929). Если «это» (напечатанная этикетка) действительно является зеркалом, и вы смотрите в него, а оно смотрит на вас, тогда «вы», зритель, должны быть «написанным предложением». И в самом деле, «вы» в роли зрителя, размышляющего над идеей, что напечатанная этикетка — это зеркало, и, следовательно, что вы — написанное предложение, и вправду становитесь диалогическим партнером произведения благодаря его интерпелляции вас как «вас» через написанное предложение. «Вы» — зритель — действительно зеркально отражаетесь в произведении посредством напечатанного слова «вы», действующего как «я» высказывания произведения, которое реализует вас в качестве его адресата. Это всегда обратимое отношение «я – ты» французский лингвист Эмиль Бенвенист назвал «корреляцией субъективности»[19]. За счет этой корреляции зритель оказывается вписанным в произведение как его диалогический партнер, и, наоборот, в то же самое время он интериоризирует произведение в свою собственную рефлексивную субъективность в рамках самоосознания рефлексивного процесса, который оно инициирует. Различие между зрителем и произведением, таким образом, инсценируется как диалог, в котором каждый из них интериоризируется в другого — зеркально отражается — в производстве самосознания через диалектику признавания, в которой произведение искусства играет роль второго субъекта (субъекта-вещи)[20]. Таким образом, произведение можно рас-



Луис Камницер «Закат», 1968.



Луис Камницер «Это зеркало, а ты — написанное предложение», 1968.

сматривать как воплощение, разыгрывание парадигматической диалогической структуры и субъективности, и коммуникации как таковой.

Чисто или идеально лингвистическая форма коммуникативной диалектики, заданная этой парой предложений — «Это зеркало. Вы — написанное предложение.» — безразлична к качествам их материальной реализации на печатной этикетке. Однако семиотический, индексальный характер «этого» настаивает на его референтной функции по отношению к материальной и эстетической специфике произведения. Разрыв между этими двумя «непримиримыми реальностями» смысла и материальности становится видимым посредством множественности различных материальных реализаций (instantiations) произведения. «Это зеркало. Вы — написанное предложение.» появляется в самых разных материальных формах — на клейкой этикетке с выставки «Mail Exhibition #1 of the New York Graphic Workshop», в виде алюминиевой таблички, горизонтально установленной перед зеркалом, или надписи на табличке без знаков препинания на вакуумном полистироле и т. д. Его смысловая идеальность пронизывает все эти формы, но разыгрывается она материально и ситуативно — и в своей завершенности как целое — в каждой по-своему. Таким образом, в своих отдельных проявлениях произведение является «скульптурным». В результате каждой реализации своей лингвистической структуры оно создает воплощенное реляционное пространство между зрителем и своей материальной формой. В этом отношении произведение служит примером постконцептуальной онтологии современного искусства как единства множественности материализаций[21]. Оно вызывает в памяти множество произведений из канона нью-йоркского Концептуального искусства, но в своем специфическом сочетании элементов — бриколаже — остается провозвестником их всех. Его техническая основа — печатная графика — роднит его с поп-типографическим аспектом работ Джозефа Кошута, от которого тот, правда, отрекся. Скульптурная осознанность в использовании языка — ставит в один ряд с Лоренсом Вайнером. Акцент на зеркальности и рефлексивности как одновременно оптических и концептуальных операциях — с работами Дэна Грэма. Его эстетическая восприимчивость напоминает дюшановские работы молодого Роберта Морриса. Визуальная критика лингвистического идеализма — роднит с работой Роберта Смитсона 1966 года «Куча языка» (A Heap o*f* Language).

Продолжать можно и дальше. Но дело не в том, чтобы установить сходство, а в том, чтобы напомнить нам об историческом контексте понятности и восприятия, в котором Камницер в то время был маргиналом, но в который необходимо ретроспективно включить эти ранние работы. Не для того, чтобы свести их к контексту, который был для Камницера лишь частичным, какой бы тесной ни была его физическая близость с большим городом, но, скорее, для того, чтобы зафиксировать специфическое куль-

турно-политическое различие, которое эта близость замеряет, как условие для того, чтобы сделать более понятными последующие работы. Некоторые из них, в рамках того же конструктивного и концептуального расширения логики печатной графики как бриколажа, отмечены решительной сменой регистра — на политический.

Политическое пространство

Когда в 1969 году Камнитцер стал в своей практике на открыто политический путь, то не этот шаг выделил его на фоне царившего в нью-йоркском художественном мире климата (в январе 1969 года в Нью-Йорке была основана Коалиция работников искусства (The Art Workers' Coalition)), а специфические латиноамериканские отсылки работ. Война США во Вьетнаме волновала художников Северной Америки с середины 1960-х годов. В этом контексте вспоминается словесный живописный триптих Он Кавары 1965 года «One Thing, 1965, Viet-Nam». Но поддержка диктаторских режимов в Латинской Америке со стороны США, из-за которых возникали эмигрантские сообщества — к одному из них принадлежал и Камницер, — оставалась в значительной степени вне геополитического сознания нью-йоркского арт-мира, если не считать сами эти сообщества. С другой стороны, Камницер стал интересоваться политикой еще подростком, живя в Уругвае, — во многом из-за вторжения США в Гватемалу в 1954 году. К концу 1960-х он искал способы выразить в своем искусстве позицию неприсоединившихся латиноамериканских левых.

Движение к политической форме в искусстве Камницера шло через дюшановскую архитектонику практики самореферентной маркировки. Работа «Гостиная» (Living Room) появилась в 1968 году как макет в форме дюшановской «комнаты в коробке», в которой объекты на стенах и на полу были заменены подробными словесными описаниями. Затем, в 1969 году, комната была построена в галерейном пространстве Музея искусств в Каракасе (Венесуэла), а описания были увеличены в виде фотокопий слов, чтобы создать буквальную актуализацию чертежа, по которому зрители перемещались, как по комнате, содержащей обозначенные объекты. Объекты обретают призрачное присутствие благодаря их означиванию, которое придает ироничный смысл слову «living» в названии работы. Они живут только в воображении зрителей[22].

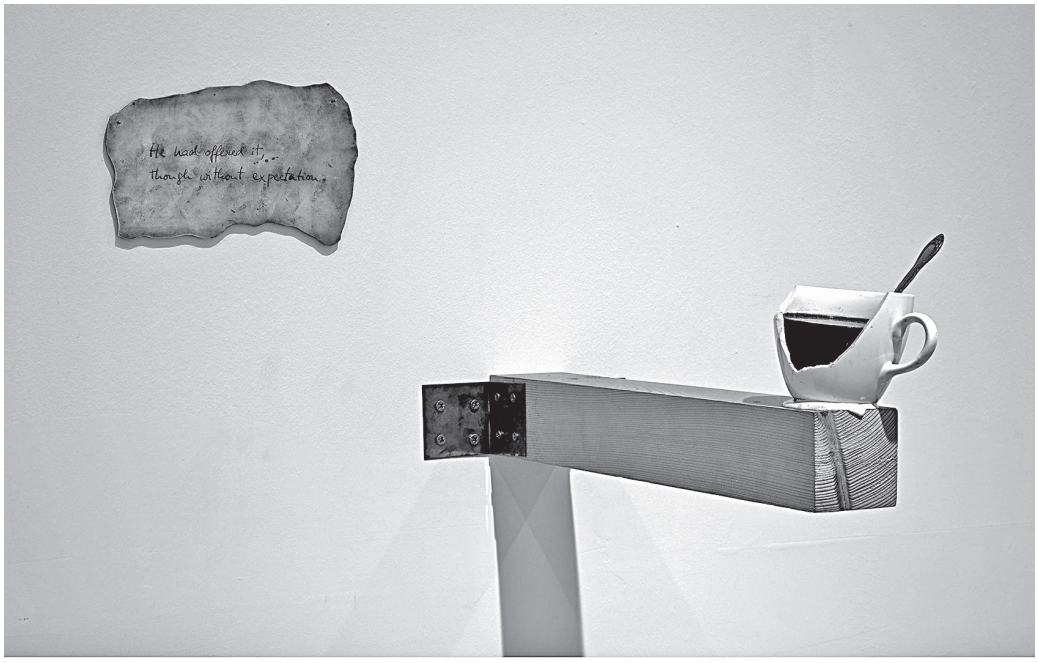
Затем этот принцип был применен к реконструкции буквального пространства события: инсталляция «Резня в Пуэрто-Монте» (Massacre in Puerto Montt), представленная в Национальном музее изящных искусство в Сантьяго (Чили) 30 июня 1969 года. В ней мы видим как бы натурный чертеж, криминалистический анализ места преступления, совершенного лишь несколькими месяцами ранее — 9 марта 1969 года, когда полиция убила десять человек, в том числе девятимесячного ребенка, самовольно поселившихся в местности Пампа-Иригойн в чилийском городе Пуэрто-Монт. В этом случае отсутствие воплощенного или объективированного события не просто структурно меланхолично или призрачно (как в «Гостинной»), но явно «мертвенно» в своей окончательности. В работе задействуется общая метафизика образа (его диалектика отсутствия и присутствия) с целью кодировки отношения к смерти конкретных людей.

На первый взгляд эти вещи напоминают концептуальную работу Мэла Бохнера «Размеры комнаты» (Room Measurement), впервые показанную в мюнхенской «Galerie Friedrich» в 1969 году, — еще одно культовое произведение нью-йоркского концептуального искусства, в котором пространство галереи размечено клейкой лентой и цифрами из набора «Letraset», показывавшими размеры помещения[23]. Однако с кон-

цептуальной точки зрения работа Камницера инициировала обратный процесс. Если работа Бохнера движется от внешнего вида к (математической) сути, как визуализация геометрической формы, то смысл инсталляции Камницера идет в противоположном направлении — она актуализирует план в увеличенном до натуральной величины воспроизведении самого плана. Работы обоих взаимодействуют со зрителем в виде воплощенного присутствия в пространстве инсталляции, но разными способами. В «Резне» зритель мысленно переносится в опустошенное пространство, где произошло массовое убийство.

Первоначальная рецепция «Резни» на левом фланге была критической из-за отсутствия кровавых образов. В качестве ироничной реакции Камницер создал «Остатки» (Le*f*tovers, 1970) — более прямолинейное символическое произведение: это были буквально физические остатки перформанса 1968 года — картонные коробки, обернутые фальшивыми окровавленными марлевыми бинтами, с надписью «Leftover» и римской цифрой, сложенные высоким штабелем у стены. Первоначально коробки были инсталлированы высотой в десять рядов в нью-йоркской галерее Паулы Купер. На других стенах зритель видел описания шкафов с оружием — в продолжение логики инсталляции «Гостинная», но теперь, с политической точки зрения, это было пространство смерти. Сегодня эти коробки предстают скорее самодостаточным скульптурным объектом, подчеркивающим чувственную материальность работы, которая, несомненно, вызывает более непосредственную реакцию и интерес, чем сдержанное и ограниченное эстетическое измерение многих других ранних концептуальных объектов. Тем не менее, он — объект — продолжает функционировать риторически, в тандеме со словом «Leftovers», а не просто через экспрессионистскую эстетику его знакомой образности. Этот ход поднимает вопрос об эстетике или, точнее, об эротике концептуальных объектов Камницера в более широком смысле.

Я говорю об «эротике», потому что здесь всегда в той или иной степени поставлены на карту желание, а также бескорыстие, не только в смысле «кастрированного гедонизма» эстетической традиции[24], но и в сюрреалистическом смысле, в котором напряжение между «непримиримыми реальностями» элементов коллажа всегда в некотором отношении сексуально. (Две реальности, утверждал Макс Эрнст, «занимаются любовью»[25].) В бриколажах Камницера, объединяющих слово и объект, это напряжение опосредовано формализмом графики, которая привлекает внимание к физическим — почти до боли простым — чувственно самопрезентующим качествам произведений. Например, в работе «Ожог первой, второй, третьей степени» (First, Second, Third Degree Burn, 1970), отсылающей к «Остаткам» своей трафаретной печатью и кроваво-ржавым цветом выжженного на бумаге знака-клейма, слова пропитывают бумагу посредством огня. С одной стороны, это работа о пытках, как и более «конвенциональная» фототекстовая серия «Уругвайская пытка» (Uruguayan Torture, 1983–1984), но благодаря ее материальности и тому, что она как бы призывает потрогать себя, кажется, что она также и о (настойчиво присутствующем отсутствии) любви. Это тихое, а порой и тревожное эротическое качество пронизывает объекты Камницера во всем многообразии их форм. Фоновую взаимосвязь миграции, утрат, политики, смерти и желания источает безмолвная вещность (die Dinglichkeit) объектов Камницера. Насколько немецкой — спросите вы — является грамматика практики Камницера?[26] Не будем забывать и о втором слое изгнания (и о тени второй волны колониализма в Южной Америке):



Ретроспектива Луиса Камницера «Хоспис несостоявшихся утопий», Центр искусств королевы Софии, Мадрид, 2018. Фрагмент экспозиции.

немецкий ребенок, Луис Камницер, оказавшийся в Уругвае во время Второй мировой войны. «Уругвайская пытка» — «троюродное» повторение пыток[27].

Глобализация концептуализма

Учитывая периферийность условий, в которых были сделаны ранние графические работы, и тот факт, что художественное сообщество латиноамериканцев в Нью-Йорке 1960-х годов было небольшим, а также специфически южноамериканский контекст политических работ, Камницер вошел в сознание того, что остается (пока, но надолго ли?) международным миром искусства, который вливается в американо-европейский мейнстрим и выливается из него, в основном за счет своих текстов и образовательно-кураторских проектов. Осознание художественного творчества Камницера и его поразительной последовательности на протяжении пяти десятилетий началось с заминками. Однако три основных направления практики Камницера (искусство, критическое письмо и кураторство) предстают в полной мере только в их взаимосвязи. Тексты Камницера выполняют две основные функции. Во-первых, они представляют англоязычной аудитории своеобразие латиноамериканского искусства после 1960-х годов и критически размышляют о неравенстве условий его рецепции. Во-вторых, они дают представление о подчеркнуто глобальном распространении «концептуализма» как пестрого набора специфически локальных художественных практик. Они начали возникать в конце 1950-х годов, но объединяет их не какой-то стиль или движение, а определенные задачи и связанные с ними структуры реагирования — те, что я ранее назвал проблематикой[28]. Может показаться, что эти два аспекта работают в

противоположных направлениях: один регионалистский, другой глобализационный. Однако они диалектически взаимосвязаны, поскольку именно экспансивная идея «концептуализма в латиноамериканском искусстве» служит моделью для проекции очень «неоднородного» глобального концептуализма, «в котором разные локальные варианты принципиальным образом связаны друг с другом, но не сводятся к гомогенизированному набору обстоятельств и реакций на них». В результате возникает «карта с несколькими центрами и различными точками отсчета, на которой решающими детерминантами являются местные события»[29]. Таким образом, глобальный взгляд разворачивается антигегемонистски, против капиталистической «глобализации», как плюрализирующая стратегия.

Латиноамериканская точка зрения имеет здесь особое значение по двум основным причинам. Во-первых, потому что концептуальные стратегии и раннее мастерски применялись в Латинской Америке (как и в других странах, в Японии и Восточной Европе) — в манере, отличной от канонического Концептуального искусства; тем самым они расширяли временной и художественный диапазон категории концептуального искусства. Во-вторых, контекст и логика этих художественных стратегий носят в первую очередь культурно-политический, а зачастую и поэтический характер, нежели узко художественно-институциональный, что расширяет теоретическое поле их критического осмысления. Итогом такого ретроспективного взгляда на латиноамериканское искусство конца 1950-х – начала 1970-х годов в конце 1990-х годов с точки зрения его отличия от нью-йоркской идеи Концептуального искусства 1960-х годов становится общая, объединяющая критическая художественно-историческая категория концептуализма, которая проецируется не только горизонтально — на глобализирующийся художественный мир, но и «вертикально-исторически», вспять. Я сомневаюсь в непреднамеренных, иронически гомогенизирующих последствиях этой тотализации концептуального в некий «-изм»; я предпочитаю теоретическое и историческое расширение более нейтрального понятия «концептуального искусства»[30]. Но как бы терминологически ни обозначать это расширение, мы, несомненно, обязаны Камницеру тем, что он сделал здесь первый и самый решительный шаг, а также высшим остроумием и диалектической иронией его версии концептуализма в латиноамериканском искусстве, определяющая, освобождающая мысль которой сводится к тому, что Латинской Америки как таковой не существует.

Через идею о не существовании Латинской Америки Камницер способен придать детерминированный историко-политический смысл фундаментальной мысли Адорно о том, что поскольку «становление искусства соотносит его понятие с тем, что в искусстве не содержится <...> Оно определяется в отношении к тому, чем оно не является»[31]. Придерживаясь латиноамериканской идеи политики освобождения как специфической формы «того, чего нет» (пока), Камницер использует ахронизм несуществующего — его двойное прошлое и будущее кодирование, — чтобы сохранить открытым будущее, которое (в манере Вальтера Беньямина) он находит в надеждах прошлого. Однако это будущее уже не может быть только латиноамериканским; теперь оно неизбежно становится глобальным по своему масштабу. С помощью идеи глобального концептуализма Камницер проецирует глобализацию этого несуществования в пространство современного искусства как пространство неизбежно утопическое. Это утопическое будущее находит свое предвосхищение в настоящем, для Камницера — в процессах и практиках искусства как образования.

Луис Камницер «Остатки», 1970.

Образовательное значение

Образовательная ценность и потребительская ценность искусства могут сходиться в некоторых оптимальных случаях (как у Брехта)... что делает возможным новый вид обучения.

Вальтер Беньямин, 1935–1936

У искусства много функций и много вариантов потребительной (практической) ценности: культовая, выставочная, потребительская, развлекательная, знаточеская, ценность с точки зрения культурного наследия, ценность протестная и, что особенно важно, ценность образовательная[32]. Структура «решение – проблема», задействованная в самых ранних концептуальных работах Камницера, с самого начала настраивает их на дидактическое обращение к зрителю. Педагогический режим такого обращения предстает как один из трех элементов, формирующих традицию латиноамериканского искусства вообще: политика, поэзия, педагогика[33]. В работе «Концептуализм в латиноамериканском искусстве» педагогика заостряется до «дидактики освобождения». Однако в последнее десятилетие эту художественную дидактику (теорию преподавания) сдерживал ее диалектический партнер — матетика (теория обучения) — в практическом состоянии, в курировании образовательных проектов, связанных с крупными выстав-

ками — биеннале стран Меркосур (2008) и особенно нью-йоркской выставкой в музее Гуггенхайма «Под одним солнцем: искусство из Латинской Америки сегодня» (Under the Same Sun: Art *from* Latin America Today, 2014). В то же время в творчестве Камницера этот переход ознаменовался шагом от критики визуальных форм традиционной истории искусства в работе «Уроки истории искусства» (Art History Lessons, 2000) к позитивной аффирмации в работе «Музей — это школа» (Museum is a School, 2009–2011). Между тем, всегда несколько меланхоличный реализм, сопровождающий политический утопизм Камницера, усилился с ростом пикториальности его инсталляций.

В этом очевидном кураторско-педагогическом повороте следует отметить несколько моментов. Первый заключается в том, что это не столько поворот в рамках общего проекта Камницера, сколько использование новых возможностей, открывающихся благодаря пока еще быстрому расширению образовательных программ в крупных художественных институциях. Работы Камницера всегда были институционально самосознательными и нацеленными на педагогическое вовлечение зрителей. Есть определенная преемственность с точки зрения проектов и подходов между курированием выставки «Тиражное искусство: новые подходы» (Art in Editions: New Approaches) в Центре Леба при Нью-Йоркском университете в 1967 году и книгой «Руководство для преподавателя» (Teacher's Guide), сделанной для выставки «Под одним солнцем» (Under the Same Sun) в 2014 году. Эта преемственность выходит за рамки формального сходства между обложками изданий, связанных с этими двумя событиями. Во-вторых, примечательно, что при всем «этическом анархизме»[34] термин «институция», похоже, никогда не носил для Камницера отрицательных коннотаций, как это принято считать в отношении так называемого исторического авангарда 1909–1929 годов[35]. Как бы мы доверчиво-оптимистично ни относились к интересам, искажающим их официальную миссию, арт-институции все же воспринимаются как места, где должны происходить какие-то трансформации, места, которые нужно обсуждать, критиковать и использовать, места для реализации культурных возможностей. Поразительно, однако, насколько политическая уверенность Камницера в отношении образования сохраняется при переходе от контекста Латинской Америки 1960-х годов к международным художественным институциям XXI века. Это создает некоторые проблемы с восприятием, но в то же время, с исторической точки зрения, может рассматриваться как некая сильная сторона.

История институциональной критики с 1960-х годов до конца века — как жанра художественной практики, критического дискурса и набора институциональных стратегий — давно стала «дежурной» академической темой, обобщенной и подаваемой новым поколениям студентов как часть все более циклической серии исторических моментов и жанров — от институциональной критики к «институционализации институциональной критики» и дальше к «новому институционализму» и (институционализированной) «деинституционализации»[36]. Камницер находится в стороне от этих дискурсов, но тем не менее участвует в историческом движении их проблематики. Сравните два его манифеста: саркастический «Манифест» 1982 года («Я предполагаю, что я революционный художник <...> Таким образом я увеличу продажи своих работ»), написанный в период после появления Концептуального искусства, и появившийся двадцать шесть лет спустя «Гаванский манифест» 2008 года («Я считаю, что объем власти во Вселенной конечен <...> Я убе-

жден, что нужно дважды подумать, прежде чем создавать искусство»). Последний — менее резкий, менее гневный, в меньшей степени посвященный художнику, более абстрактный и более формальный. Но он не менее концептуален и не менее, если не сказать более, политичен. Не меньше в нем и прямого обращения к зрителю. Это политический популизм Камницера. Однако изменился контекст. Противоречия глобализирующихся институций и экспансия культурной индустрии в самый центр институционализированного искусства делают подлинно «творческую социализацию», в отличие от ее легитимирующей симуляции, гораздо более трудной задачей. Искусство может показаться бессмысленным рядом с насущными социальными потребностями тех сообществ, которые оно пытается вовлечь. Камницер ухитряется решить эту проблему с серьезной целеустремленностью, которая ставит в неловкое положение сами институции.

В парадоксальной работе «Хоспис обреченных утопий» (Hospice of Failed Utopias, 2010–2016) утопии поддерживают в себе жизнь через память о неудачных проектах, для которых они были определяющими; они омолаживают себя и отрицают эти неудачи через сам факт, что их не существует, — факт, который в разных смыслах роднит их с произведениями искусства: «вещи, отрицающие вещный мир», по Адорно. Это удачный анахронизм дидактики освобождения, ставший матетикой истории искусств, — удачный анахронизм искусства Луиса Камницера.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Термин «проблематика» я использую здесь субстантивно, в качестве существительного, в том смысле, в котором он знаком нам по текстам французского философа науки Гастона Башляра и который означает концептуальное пространство, делающее возможным и определенный набор задач, и ряд связанных с ним решений. См. *Maniglier P.* What Is a Problematic? // Radical Philosophy, 2012, № 173. P. 21–23. В этом отношении концептуальное искусство лучше воспринимать не как некий предмет с фиксированным определением, а как длящийся исторический «продукт» появления в самосознании — в разное время и в разных местах — поля проблем, связанных с концептуальным характером искусства, сформулированных, разработанных и трансформированных через ряд экспериментальных, критических и художественных «решений».

[2] К сожалению, к ним можно отнести и мою книгу, вышедшую в серии «Themes and Movements in Contemporary Art» издательства «Phaidon»: *Peter Osborne* (ed.). Conceptual Art. London: Phaidon, 2002, хотя ее нарратив был выстроен под влиянием выставки «Глобальный концептуализм» (Global Conceptualism) в Музее искусств Квинса, которую курировали Камницер, Джейн Фарвер и Рейчел Вайс в 1999 году. См. Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s, каталог выставки в Queens Museum of Art, New York, 1999. В этом тексте я использую словосочетание «концептуальное искусство» (со строчной «к») для обозначения работ, сделанных в рамках общей проблематики самосознания концептуального характера искусства. Такое искусство можно символически связать с Марселем Дюшаном. Я использую словосочетание «Концептуальное искусство» (с прописной «К») в более узком смысле, для обозначения канонических работ, относящихся к первым моментам его критического самоосознания в качестве движения в США и Европе в 1967–1972 годах и связанных с ограниченным набором особых критико-теоретических и художественных решений.

[3] См. Каталог выставки Камницера в музее Дароса. *Luis Camnitzer*. Zurich: Hatje Cantz, Ostfildern, 2010.

[4] См. *Camnitzer L.* My Museums (1995) // Luis Camnitzer, On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias. Austin: University of Texas Press, 2009. P. 112–116.

[5] Ibid. P. 115–116.

[6] Luis Camnitzer in Conversation with / en Conversación con Alexander Alberro. New York: Fundación Cisneros, 2014. P. 62.

[7] *Kraniauskas J.* A Monument to the Unknown Worker: Roberto Bolaño's 2666 // Radical Philosophy, 2016, № 200. P. 38.

[8] Все более событийный характер временных выставок в глобализирующемся арт-мире подчеркивается в лекции Терри Смита «Удвоенная динамика биеннале», прочитанная на симпозиуме Пусанской биеннале в ноябре 2013 года. Ранее была доступна онлайн по адресу globalartmuseum.de, март–апрель 2014.

[9] Ранние работы Джозефа Кошута в основном ассоциируются с «предложениями», Лоуренса Вейнера — со «стейтментами» — парадигматически в сборнике его стейтментов 1968 года.

[10] Интерпретацию работы Сола Левитта «Sentences on Conceptual Art» (1969) в качестве пересечения романтического фрагмента с информационной серией см. в тексте: *Osborne P.* Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art. London and New York: Verso, 2013. P. 53–69.

[11] Варианты любительства в раннем концептуальном искусстве в основном вращались вокруг понятия деквалификации. См., например, *Roberts J.* The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade. London and New York: Verso, 2007. Меньше внимания уделяли внутренне присущим ему отношениям к структуре производства работы в той мере, в какой она отличается от общепринятых или профессиональных норм в использовании технологий и сложившихся приемов.

[12] *Леви-Стросс К.* Неприрученная мысль // *Леви-Стросс К.* Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль / Пер. А. Б. Островского. М.: Академический проект, 2008. С. 174.

[13] Там же. С. 174, 179.

[14] Это первый из текстов Левитта. См. *Lévi-Strauss C.* Sentences on Conceptual Art (1969) // *Alexander Alberro and Blake Stimson* (eds.). Conceptual Art: A Critical Anthology. Cambridge MA and London: MIT Press, 1999. P. 106–108.

[15] *Леви-Стросс К.* Неприрученная мысль. С. 169.

[16] Там же. С. 170.

[17] *Адорно Т.* Эстетическая теория / Пер. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 175.

[18] *Ernst M.* Beyond Painting (1936). New York: Wittenborn/Schultz, 1948. P. 13–14.

[19] *Бенвенист Э.* Структура отношений лица в глаголе // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974.

[20] О структуре диалектики признавания между сознаниями см. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / Пер. Г. Шпета. СПб.: Наука, 2006. С. 93–106.

[21] *Osborne P.* Anywhere or Not at All. P. 108–117.

[22] Камницер помимо искусства изучал архитектуру в Монтевидео в 1950-е годы. Его дед по материнской линии, которого он никогда не видел, был архитектором в Германии. У Дюшана концептуальный приоритет процесса проектирования над материализацией выражается в степени важности его коробок: Box of 1914, Green Box (1934) и Box-in-a-Valise (1935–1941).

[23] Бохнер курировал, как считают некоторые критики и историки, первую выставку концептуального искусства в Нью-Йорке под названием «Рабочие рисунки и другие видимые вещи на бумаге, которые не обязательно воспринимать как искусство» (Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art) в качестве рождественской выставки Нью-Йорской школы визуальных искусств в конце 1966 года — она еще известна как «Ксероксная выставка» (Xerox Show). Выставка состояла из четырех папок Xeroxbook размера A4 с размещенными в них в алфавитном порядке отксерокопированными работами и со схемой сборки самого аппарата Xerox в конце. Именно интерес Бохнера к разным диаграммам и диаграммизации роднит его практику с некоторыми аспектами практики Камницера.

[24] «Кастрированный гедонизм» — эстетика Канта с точки зрения Адорно. См. *Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 19.

[25] *Ernst M.* Beyond Painting. P. 19.

[26] *Abish W.* How German Is It = Wie Deutsch Ist Es (1979) / Trans. by Michael Hofmann. London: Faber and Faber, 1983.

[27] Семья Камницера переехала из Германии в Уругвай в 1938 году, когда ему был год. Родители его отца и тетя погибли в немецком концлагере.

[28] См. примечание 1 выше. *Camnitzer L.* New Art of Cuba. Austin: University of Texas Press, 1994; repr. 2003; *Camnitzer L.* et al. Global Conceptualism (1999) / *Camnitzer L.* Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation. Austin: University of Texas Press, 2007; *Camnitzer L.* On Art.

[29] *Camnitzer L., Farver J. and Weiss R.* Foreword to Global Conceptualism. P. vii.

[30] См. примечания 1 и 2 выше. Я излагаю иную генеалогию категории концептуализма, сфокусированную на интернационализирующей динамике термина «московский концептуализм» в тексте: *Осборн П.* Эффект Кабакова: «московский концептуализм» в истории современного искусства // Художественный журнал. 2018. № 104. URL: https://moscowartmagazine.com/ issue/72/article/1556. Альтернативную, более нью-йоркскую проекцию перехода от «концептуализма» к «современному искусству» см.: *Smith T.* One and Five Ideas: On Conceptual Art and Conceptualism. Durham: Duke University Press, 2017.

[31] *Адорно Т.* Эстетическая теория. С. 7.

[32] Тексты Вальтера Беньямина 1930-х годов о политической функции культурных вариантов практической ценности, на основе которых я составил этот список, вращаются вокруг концепции образовательной или учебной ценности (Lehrwert). См., например, *Benjamin W.* Theory of Distraction // *Benjamin W.* Selected Writings. Vol. 3: 1935–1938. Cambridge, MA and London: Belknap Press of Harvard University Press, 2002. P. 141–142.

[33] Camnitzer in Conversation with Alberro. P. 112.

[34] Ibid. P. 30.

[35] *Bürger P.* Theory of the Avant-Garde (1974; 1980) / Trans. by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Гипотеза Бюргера более убедительна в отношении дадаизма и сюрреализма, чем советского конструктивизма и производственничества.

[36] *Alberro A. and Stimson B.* (eds.). Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings. Cambridge MA and London: MIT Press, 2009; *Welchman J. C.* Institutional Critique and After. Zurich: JRP/Ringier, 2006; *Jonas Ekeberg* (ed.). New Institutionalism / Verksted #1. Oslo: Office for Contemporary Art, 2003; *Voorhies J.* (ed.). Whatever Happened to New Institutionalism? Berlin and New York: Sternberg Press, 2016; *Van der Pol B. and Ayas D.* (eds.). Were It as If: Beyond an Institution That Is. Rotterdam: Witte de With, 2017.

Питер Осборн

Родился в 1958 году. Философ искусства. Автор многочисленных книг, включая «Постконцептуальное состояние» (2018), «Где угодно или никак: философия современного искусства» (2013), «Концептуальное искусство» (2002), «Политика времени: модерность и авангард» (1995). Профессор и директор Центра исследований современной европейской философии в Кингстонском университете. Живет в Лондоне.

Илья и Эмилия Кабаковы «20 способов получить яблоко, слушая музыку Моцарта», деталь инсталляции, Галерея современного искусства, Любляна, 1997. Фото Эмилии Кабаковой. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

Наталья Смолянская

Комментарий в кадре и за кадром: когда отношения становятся формой. Особенности функционирования символов в работах Ильи Кабакова и московского «романтического концептуализма»

Произведения искусства не отрезаны от рулона или вынуты из бочки — они взяты из моря. Они буквально или метафорически экземплифицируют формы, чувства, сближения, контрасты, обнаруженные в мире или встроенные в мир. Признаки целого не определены, и показательность образца зависит не от того, хорошо ли перемешалось содержимое бочки или насколько разнесены места взятия воды, а скорее от координации образцов.

Нельсон Гудмен «Способы создания миров»
(глава VII-6 «Показательный образец»)

Как создаются произведения искусства? Означиванием, приданием смысла контрастам и сближениям, взятым из моря. «Признаки целого» указывают на изначально присущие качества используемых образцов, то есть на эссенциалистский характер анализа. Нельсон Гудмен находится на другом полюсе от подобного взгляда, но теперь, если мы считаем, что «признаков целого» нам не уловить, то придется проявить настойчивость, разбираясь, как именно «встроены в мир» образцы, — чтобы увидеть, прочитать или услышать произведение. В этом тексте рассмотрим тип означивания, который использовал в своих работах Илья Кабаков и который был подхвачен многими художниками круга так называемого «московского концептуализма».

«Московский романтический концептуализм» и его место в отечественной иерархии искусства

Многие термины, вошедшие в широкий культурный обиход, вместо ясности зачастую вносят путаницу. Попытки их прояснить обычно сталкиваются с нежеланием что-то пересматривать, задавать неудобные вопросы, а главное, перестраивать иерархию. Не секрет, что основная задача традиционной истории искусства, и в этом сила ее консерватизма — выстраивание иерархии. Как пошутил когда-то сам Кабаков, — в историю возьмут не всех. Но дело не только в том, что любая коллекция — музейная и/или частная — строится на том, что обозначает исторические вехи, отмечая своеобразные высоты, но

и в том, что иерархия способствует созданию клише, как в восприятии и понимании искусства, так и в культурной политике, то есть это явление не просто культурное и музейное, но и политическое.

Тут можно отослать к разным дискуссиям и заметить, что тот факт, что сама дисциплина «история искусства» является иерархичной, кажется отдельным специалистам естественной прерогативой этой консервативной области знания, всячески противящейся любым революциям в ее недрах, — для этого не нужно далеко ходить, этот вывод можно сделать уже на основе музейных экспозиций наших главных национальных музеев, где основные герои меняются крайне редко, а новые допускаются с большим усилием. Попытки что-то изменить вызывают раздражение и обвинения в волюнтаризме, постколониальной политике и просто в отсутствии необходимой компетентности, но если это удается, в культурной жизни возникают события, которые заставляют (да, определенный компонент волюнтаризма тут присутствует) нас взглянуть на искусство с другого ракурса, пересмотреть привычное понимание современной культуры и многое другое. Среди подобных казусов можно назвать и марксистскую экспозицию Федорова-Давыдова в Третьяковке в 1930-е годы, и выставки Жан-Юбера Мартена, причем последний открыто критикует традиционную историю искусства за ее консервативность и иерархичность, за что, в свою очередь, огребает от представителей постколониальной критики.

Кроме институционально выраженных законсервированных подходов и иерархий в художественном сообществе действуют и другие клише, не менее чем первые, затормаживающие эмансипацию в восприятии искусства, пресекающие попытки взглянуть на те или иные уже известные работы под другим углом. И в этом контексте пример «московского концептуализма» — не просто отдельный случай, но знаковое явление.

Данный текст — попытка рассмотрения раннего творчества Ильи Кабакова, с опорой на теорию Нельсона Гудмена. Особенность искусства Кабакова, на мой взгляд, связана с техникой использования комментария. Анализ комментария поможет прояснить, что же такое «московский романтический концептуализм». (Хотелось бы развести эти два понятия — просто «концептуализм» и «московский романтический концептуализм».)

В статье «Московский романтический концептуализм», впервые выводящей на международную сцену московских художников 1970-х годов, Борис Гройс противопоставляет его американскому концептуализму, говоря, что в отличие от «прозрачного», содержащего в себе «новые критерии существования», западного искусства, в России «единство коллективной души настолько живо», что «мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный». Этот прыжок от разговора о механизме понимания искусства в американском концептуализме к теме дополнительной, комментирующей основной сюжет, представляется знаковым, потому что в нем самом уже заключен основной принцип действия произведения, характерного для того, что в той же статье называется «московским романтическим концептуализмом».

В 1979 году, когда статья была опубликована в первом номере журнала «А-Я», американский концептуализм уже совершил революцию в искусстве, радикально отказавшись от необходимости оформления материала, — акцент был перенесен на способы создания рядов означивания, на то, каким образом можно было редуцировать этот, столь необходимый ранее, этап создания и/или изменения формы. От минималистского объекта, лишенного работы над формой, мы приходим к Кошуту и обращению к тексту. Индустриальный объект Джадда или Морриса не рукотворен, тут скорее имплантация этого объекта в про-

странство, создание участков напряжения между объектами.

Термин «концептуализм» возникает, когда акцентируется связь между объектом и присвоением этому объекту места в коллекции произведений искусства. Причем слово «коллекция» нужно понимать как реестр, список, а «место» — как порядковый номер и позиция в этом реестре. Кошут определяет эту связь, цитируя Витгенштейна, когда пишет о «тавтологии» произведения искусства, вернее, об особенности означивания объекта как произведения. «I Box» Морриса и серия «Protoinvestigations» Кошута наглядно демонстрируют эту связь: означивание происходит в поле самого произведения, нет отсылок к объектам, внешним этому полю.

Среди московских концептуалистов Илья Кабаков занимает особое место именно потому, что разрабатывает собственный способ означивания, подхваченный кругом «Коллективных действий».

Способы означивания в концепции «языков искусства» и множества «миров» Нельсона Гудмена

Американский философ Нельсон Гудмен считает, что не существует «мира» вне его описания. Как между собой связаны «мир» и рассказ о нем? Ничто не дано нам от рождения, всякое знание требует определенного уровня переработки информации. В то же время ключ к вопрошаниям по поводу «мира» и его «описания» содержится в манере «описания этого мира»: название книги Гудмена — «Способы создания миров» — отсылает как раз к этим способам описания, или к «мирам», и в этом случае мир и его описание неотделимы друг от друга. Я бы хотела привлечь внимание к термину «путь», который раскрывает возможности сочинять, придумывать и перепридумывать мир, о котором мы говорим, а также представлять целые последовательности тех конструкций, которые мы придумываем. Мы можем сказать и иначе — об означивании в процессе создания «миров». Существует множество путей — мы выбираем ракурс, в котором и складываются определенные картины мира, иначе говоря, мы создаем разные миры, в зависимости от выбора тех связей — «контрастов и сближений», — которые нас больше вдохновляют.

Все эти направления придумывания мира можно было бы представить как комплексы различных практик: искусства, науки, философии... Пути исследования не сводятся к набору технических способов, скорее, каждый раз речь идет о новом вложении в выбранный путь, где поэтапно каждый раз нужно соотносить и уточнять результаты, связи согласно звеньям цепи перекличек, проверять всю конструкцию соответственно выбранному плану референции.

По Гудмену, у нас есть путь видения мира с помощью описаний (дескрипций), репрезентаций, иначе говоря, с помощью инструмента раскрытия содержания текста, картины, математической формулы, геометрического рисунка… Речь идет о функционировании символа, где символ замещает нечто (stands for), и у него нет фиксированного значения. Он максимально прозрачен и набирает свои значения в процессе поиска соотнесенных значений между символом и группой объектов. Символ обретает смысл: он функционирует в определенной конкретной символической системе, то есть осуществляет эту связь, означивает.

В самом деле, если «языки искусства» — один из способов или путей, выбранных, чтобы описать этот мир среди других, то искусство можно понимать как один из путей познания наряду с другими. Преимущества эстетики Гудмена в том, что желающим узнать об искусстве предлагается не рассчитывать на собственные субъективные ощущения, но подняться до уровня знатоков, как пишет Гудмен: «Мы знаем искусство лучше от того, что различаем между хорошим и плохим: мы учимся отличать хорошее от плохого, чтобы

понимать искусство, стать знатоками — людьми, которые понимают искусство, а с помощью искусства и мир, универсум». Возможно, рассмотрение искусства как символа не так интригует, как соблазн видеть в нем источник интерпретаций на разных уровнях. Во всяком случае, нужно констатировать, что практически никогда в дискурсе об искусстве, в частности о современном, не прибегают к теории Гудмена. Однако сейчас, когда искусство ищет, как бы ускользнуть от собственного определения, гудменовская теория символизации открывает новые «пути» для исследования, возможности поиска взаимодействия между созданием объекта искусства и размышлением об этом объекте.

Очевидно, что современное искусство не ограничивается материалами какого-то определенного медиума и не сводится к привычным жанрам типологии искусства. Об этом, в частности, писали Артур Данто, Розалинд Краусс и Дональд Джадд. Например, языковые инструменты вводятся в произведения современного искусства: текст, объект, ready-made, образ, документ повседневной жизни перекликаются между собой, стирая границы между различными художественными медиумами. В 1963 году Джадд выставляет свои минималистичные объекты в «Green Gallery» и тогда же публикует текст, в котором программно заявляет, что искусство более не связано с каким-то определенным медиумом и предлагает аранжировку в пространстве, организацию различных планов[1]. Дистанцируясь от традиционных способов и средств создания искусства, альтернативу им он видит в использовании трех измерений, что позволяет выйти за границы разных искусств.

В свою очередь, Гудмен не опирается на какую-либо излюбленную модель выражения, например, вербальную или нотационную. Произведение действует в результате работы символической системы, то есть разных способов классификации ярлыков, иначе говоря, имен, предикатов, жестов, картинок и прочего, по отношению к называемым объектам. В самом деле, ярлык, по предложению Гудмена, не предназначен для одного определенного предмета: речь идет о группе ярлыков, имеющих экстенсиональный характер, являющихся альтернативными по отношению друг к другу и применимыми к такому же экстенсивному (расширительному) полю объектов референции. Говоря простым языком, мы не имеем строгой субординации в процессе означивания, осуществляя его в соответствии с нашими знаниями, пристрастиями и ощущениями, причем и ощущения входят в область оперирования понимания. Выявляемые связи называются референциями, но мы можем здесь называть их отсылками. Такая отсылка может идти от ярлыка, называющего объект, к самому объекту. Подобное отношение отсылки (референции) в системе символов называется денотацией. Если мы соберем в коллекцию все названия предметов, то есть ярлыки (этикетки), они могут стать материалом для создания классификации. Для Гудмена изобретение романа и восприятие живописного произведения станут опытами реорганизации подобных ярлыков. А уже группы ярлыков классифицируют свою область, «царство» (realm).

С понятием «царства» как раз и связано основное различие в том, как работают символические системы в концептуализме американского образца, и как это происходит в случае Кабакова. Если царство — область применения отсылок (референций), то схема — система классификации, которая приведена в действие. Царство — это агрегат областей расширения альтернативных ярлыков в применении к схеме. Поэтому изменение порядка и характера описания реструктурирует и классификацию ярлыков. В этом процессе классификации и новых поисков координации между значениями мы используем различные символы (живописные, графические, текстуальные), что удачно соотносится с

актуальной ситуацией, в которой более нет искусства, связанного с каким-то одним медиумом, а есть просто искусство.

Другая характеристика современного искусства, оригинально трактуемая в теории Гудмена, связана с тем фактом, что с наступлением эпохи нео-дада и поп арта искусство выходит за пределы своих определений и смешивается со значениями повседневной жизни. Проясняя, в каких случаях идет речь об искусстве, а в каких — о повседневной жизни, Гудмен объясняет, что для него важно, как именно работает искусство. «Камень на пляже может быть сделан, чтобы функционировать художественно, с того момента, как это будет замечено, там, где он находится, когда он будет воспринят как символ, представляющий (экземплифицирующий) образцы некоторых форм и качеств»[2]. Гудмен не ищет, как определить искусство: он пробует увидеть, когда или в какой ситуации символ функционирует эстетически.

Некоторые символы одновременно являются образцами (экземплифицируют) определенных качеств, которыми они обладают, и к которым в то же время отсылают. Если в случае денотации референция действует только в одну сторону, если она указывает на свой объект, отмеченный соответствующим ярлыком, то экземплификация подразумевает, как об этом пишет Гудмен, «противонаправленное отношение денотации». Экземплификация — это под-отношение в рамках денотации.

Символические отношения: изображение и текст дополняют друг друга разными способами

Комментарий часто играет роль медиации в ходе апроприации «языков искусства». В одних случаях акцентируется изображение, в других — текст: но комментарий — будь то текст или изображение — выполняет объяснительную функцию. При этом включаются в работу многочисленные символические системы. Комплементарная роль комментария утверждается как один из способов символизировать в той же мере, как и другие символы, относимые к «произведению». Таким образом, мы предлагаем говорить о «транссимволических» отношениях, или отношениях между различными типами символов в рамках одной системы.

Взаимоотношения между изображением и текстом

Изображение	→	Текст
Изображение	→	Текст
Изображение	→	Текст
Отсутствие изображения	→	Текст

Таблица показывает, что субординация между референциями не всегда действует одинаково. Многообразие связей в такого рода компиляции реализуется как благодаря тем отношениям, которые выстраиваются между изображениями и текстами, так и во взаимоотношениях между изображениями и символами, составленными из двух форм, вербальной и невербальной. Таблица не полная, и мы можем предположить еще много других типов взаимоотношений изображения и текста, например, «изображение — изображение + текст», «изображение — текст + схема» и т. д.

Стрелки указывают на характер объяснительной субординации. Во-первых, изображение может быть прокомментировано с помощью текста. Например, энциклопедия по ботанике: рисунок ромашки сопровождается ее детальным описанием. Комментарий в этом случае содержит референцию, имеющую денотационный характер: рисунок денотирован именем «ромашка». В искусстве мы встречаемся в основном со взаимоотношениями, работающими встречно: изображение денотировано текстом и в то же время экземплифицирует несколько его характеристик.

Тавтологическая интродукция: комментарий в рамках плана референции языка искусства

По Кошуту, отсутствие изображения оставляет место тавтологии. То, на что мы смотрим, будет комментарием художественного факта. Его аргументация начинается разговором о «невысказанном», хотя он и уточняет, что противопоставляет традиционную философию аналитической, которая и занимается «высказанным»; мы могли бы предположить, что референция на «невысказанное» соответствует на самом деле ссылке на «не изображенное» самим художественным жестом. Отрицание «невысказанного» и спрятанного смысла и «невыразимого» находит свой образец негативного жеста в образце вербального символа. Когда Кошут решает выставить «сказанное», он выставляет образец «неизобразимого», отсутствие экземплифицируемого изображения[3].

В его проекте «Искусство как идея как идея» трансфер метафорической схемы вызван переориентацией взгляда, который различает пластические графемы. Вербальный символ экземплифицирует, является образцом «сказанного» в негативном смысле «изображенного», чьи характеристики соответствуют «невысказанному», потому что они не артикулированы. Символическое функционирование осуществляется тут в закрытом царстве: текст не отсылает к денотированным объектам (вода, квадрат, белое); он денотирует свои собственные пропозиции вне всякого контекста; он описывает текст и экземплифицирует образец отрицания (отсутствие) изображения. В согласии с установлением этого закрытого царства художественных символов, Кошут сравнивает язык искусства с тавтологией: «Произведение искусства — тавтология, в том смысле, что это презентация художника, иначе говоря, презентация того, что он объявляет, что данное произведение является именно искусством»[4]. Кошут исходит из описания философского дискурса и заканчивает тем, что сравнивает язык искусства с эстетическим дискурсом. Язык искусства выполняет здесь функции эстетического дискурса определения или переопределения искусства.

Понятие комментария появляется в статье Кошута, когда он цитирует философа Айера: «произведение искусства есть некое предложение или высказывание (proposition), предстающее в контексте искусства как комментарий к искусству». Для Кошута важно, что произведения искусства суть аналитические высказывания (по Канту, высказывание считается аналитическим, когда его смысл зависит исключительно от определений содержащихся в нем символов, и синтетическим — когда он определяется опытными фактами[5]). Таким образом, Кошут исходит из автореференционного характера искусства. Комментарий в этом случае совпадает с дискурсом собственно искусства, он внесен в поле действия символической системы произведения.

Даже вербальный комментарий художника, включенный в контекст произведения, равно как и всякая вербальная или невербальная форма, каким-то образом связанная с комментарием, написанным самим художником, представляют уровни и звенья комплексных связей символического функционирования произведения. Если мы выходим за рамки символической системы, характеризующей данное произведение искусства, в другую систему, наполняющуюся значениями в соответствии со своей системой координат, но при этом связанную рядом перекличек (референций) с предыдущей системой, мы, возможно, имеем дело с транссимволическими отношениями, то есть выходящими за пределы одной системы символов.

Илья Кабаков: комплексные транссимволические отношения

Принципиальная разница между концептуализмом и его российской версией состоит в том, что российские художники не

производят тавтологий: их произведения функционируют, исходя из открытых символических царств.

Текст и его роль в творчестве Кабакова связаны и с его профессиональной работой с книгой, и с тем, какое место в его произведениях занимает бумага.

В России становление искусства книги связано с движением «Искусства и ремесла», расширением и эмансипацией поля искусства, с включением в него прикладных искусств, особым вниманием к гравюре. Для московских художников очень важна была фигура Владимира Фаворского, понимавшего книгу как единое целое. В этом случае художник выступает, скорее, как архитектор. Архитектор, строя здание, создает внутренний мир — помещение, комнаты, смена которых рассчитана на последовательное рассмотрение. То же самое относится и к книге. Книга, как и архитектура, воспринимается во времени. Мы движемся по книге от страницы к странице.

В этом смысле бумага, создавая объем книги, уподобляется пространству. В среде московских концептуалистов интерес к бумаге был обусловлен и интересом к композиции. Каждая страница книги становилась «пространством», ограниченным своими краями. Фаворский учил рисовать рамки для поиска композиции, внутри которых необходимо было определять потоки энергии, линии напряжения, соединяя диагональю углы рамок, проходя через координаты вертикали и горизонтали [6].

Тут важны два момента: роль бумаги и уподобление ее пространству, и роль рамок в самом прямом смысле слова. Транссимволические отношения определяются согласно этим двум особенностям. Первая связана с концепцией книги Фаворского, в то время как вторая относится ко всей западной графической традиции, где края доски, на которой вырезается изображение, соответствуют краям гравюры, ксилографии, офорта. Так что первая характеристика этих отношений связана с белизной фона, который понимается не как пространство, лишенное всякой изобразительности, а как расширение пространства.

Разметка визуальных границ (рамка) позволяет Кабакову визуализировать цепи референций. Отсутствие изображения не уступает тут место своему заместителю, тексту, а действует как экземплификация.

Ярлык: транссимволические отношения

Большая часть работ Кабакова создана с воображаемой точки зрения таким образом, что видно поле, лишенное своего содержания. Тем не менее, отсутствие изображения трансформируется в последовательность рисунков, в изображение объекта, отсутствие которого в первом приближении было на самом деле оптической и концептуальной иллюзией, спровоцированной автором.

Рисунок «Ольга наливает чай» (альбом «В шкафу» (1971–1974)) включает рамку, полностью закрашенную черной тушью, и фразу, давшую название работе, написанную коричневым карандашом на желтом фоне, эта надпись расположена также в рамке в нижнем правом углу. Самым буквальным образом «Ольга наливает чай» — ярлык, который может занять свое место среди многих других ярлыков с названиями картин. Роль такого рода ярлыков проясняется во время анализа символической системы произведения искусства. Ярлык содержит, денотирует автора и название. А вот функционирование ярлыка, очевидно, внешнее по отношению к картине, включено в план референции его символической системы. Таким образом, план референции картины, как и всякого другого произведения искусства, не должен обязательно совпадать с видимыми границами этого произведения. Этикетка с именем автора и названием произведения служит для классификации этой системы среди других и выполняет функцию символизации так

же, как она указывает на такие качества, как толщина штриха, колорит и т. д.

В то же время изображение функционирует в основном по типу экземплификации. На схеме выше: изображение указывает на символ, и от символа идет стрелка к изображению. Вспомним про образцы: изображение экземплифицирует (предоставляет образец, а скорее всего, образцы разных качеств — образцы синего холста, камня, сетки и т. д). Нужно иметь в виду, что для каждого нового качества мы выстраиваем новую систему связей, одно качество — одно отношение экземплификации. А ярлык, который находится вне поля действия экземплификации, может предоставить дополнительные данные.

Как объясняет Гудмен, «присвоение ярлыка выигрывает в свободе по отношению к символу, который исполняет роль образца. Я могу согласиться с тем, что неважно, что́ денотирует красные вещи, но я не могу согласиться с тем, что неважно, что́, не являющееся красным, будет образцом красного»[7]. Таким образом, название картины не обязательно связано с теми экземплификациями, которые уже работают в ее символической системе.

В маленьком тексте «О названиях» Рене Магритт пишет, что названия и работы связаны между собой с помощью дополнительных значений, которые мы можем лишь предположить: «Названия картин — не объяснения, и картины не являются иллюстрациями названий. Отношения между названием и картиной поэтичны, эти отношения так связывают между собой объекты, что некоторые характеристики, обычно ускользающие от сознания, могут пониматься как предчувствия, которые разум впоследствии выводит на его поверхность»[8]. Конечно, это «поэтическое» отношение в основном характеризует произведения Магритта. Тут же хотелось показать, что ярлык не обязан дублировать символическое функционирование картины, но при этом он участвует в построении символической системы.

На примере рисунков из альбома «В шкафу» мы видим, что план референции целого ансамбля его рисунков конструируется с помощью уточнения двух нарративных кадров, включенных в общий композиционный формат альбома. Вербальный символ указывает (денотирует) на объекты своего композиционного кадра и позволяет создавать символическое царство открытого типа. В самом деле, область рамки-ярлыка на первом рисунке относится к членам семьи, сидящим перед обеденным столом. Символическое царство рисунка открыто перед всеми, кто сядет за этот стол. Эффект занавеса в виде черного фона достигается с помощью образца, пластически не определимого в данный момент. Мы видели ранее, что образец имеет характеристики гораздо более точные, нежели ярлык, потому что ярлык может функционировать различными метафоричными способами, в то время как образец является образцом лишь одного из качеств. В случае черного фона или занавеса, закрывающего поле видимости, образец как раз экземплифицирует это препятствие для видения, которое впоследствии будет раскрыто как внутренность шкафа. Этот образец позволяет включить множество символов в последовательности референций, таких как члены семьи, соседи, приглашенные, объекты, находящиеся в комнате, действия и т. д. Рисунок «Ольга наливает чай» использует трансфер схемы в звуковой универсум, где все звуки имеют свой цвет: скрип дверей, окон, звуки на улице, звуки разговора, звон чашек и т. д.

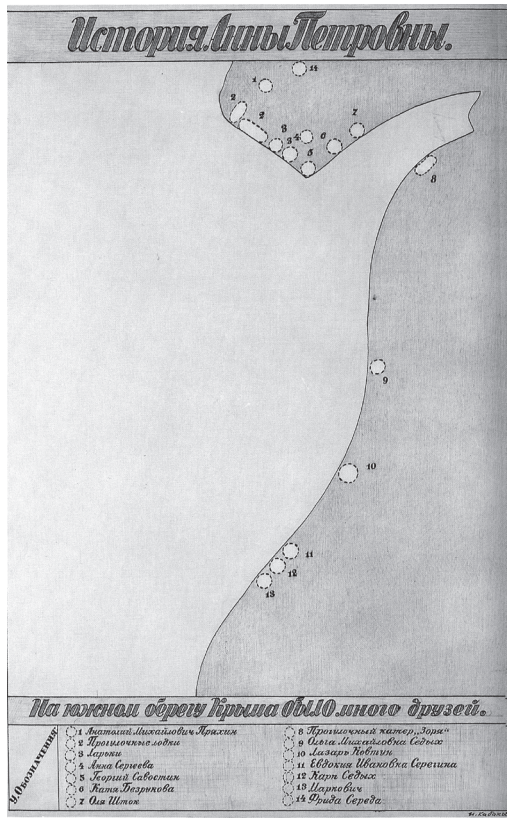
Карты: транс- и метасимволические отношения

Создание плана референции похоже на создание карты, для которой необходимо уточнить условные знаки и систему координат. Во многих произведениях Кабакова подобная карта представлена самым прямым

способом, как в рисунке «История Анны Петровны» (1973). Эта история не только изображена, она рассказана: рисунок буквально представляет карту путешествия Анны Петровны на южный берег Крыма, используя при этом условные знаки (круги и овалы), которые соответствуют персонажам — людям, с которыми Анна Петровна взаимодействует во время своего путешествия. Имена, соответствующие условным знакам, являются своеобразными образцами (экземплифицируют) некоторые характеристики персонажей с помощью звукового эквивалента вербального символа. Обнаженный таким образом план референции сводит к самому минимуму расширительные возможности экземплификации в символической системе произведения.

Рассказ о путешествии показан с помощью карты, где вербальные символы указывают на персонажей символического царства, которые, в свою очередь, будут обозначены условными знаками. Все их характеристики редуцированы к позициям на карте, как и звуки, соответствующие вербальным символам, метафорически экземплифицируют качества персонажей, которые иначе никак невозможно представить.

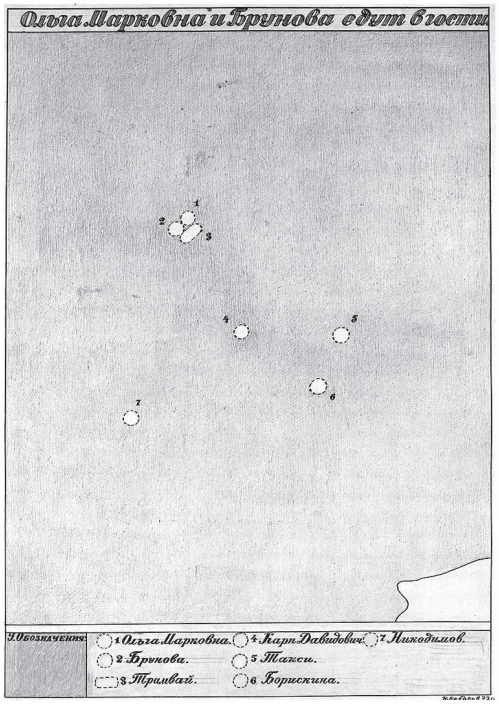
Но карта повествования не обязательно ассоциируется с композицией темпорального характера — некоторые элементы карты соответствуют пространственным характеристикам рассказа или его ритмическим особенностям. Согласно Гудмену: «Классификация, которая устраняет или подчиняет хронологию, иногда реализуется, исходя из качеств выражения или других эстетически понятых качеств, как это происходит в театральной пьесе, где эпизоды распределены в контексте периодичности образности хоккейной игры, исходя из характеристик динамики и ритмики, в ансамбле движений, сравнимых с движениями музыкального произведения. В подобном случае история становится более похожей на симфонию,



Илья Кабаков «История Анны Петровны», альбом 1972–1975.

чем на изучение (этюд)»[9]. Очевидно, что у Кабакова карта функционирует как классификация, что соответствует функции плана референции в символической системе. Карта проясняет взаимоотношения внутри системы, которой принадлежат вербальные и пластические символы.

Рассмотрим два типа функционирования визуальных рамок (отсутствие изображения) у Кабакова. Первый — отсутствие изображений персонажей, представленных или упомянутых с помощью вербальных символов, Второй определяет точку зрения художника по отношению к кадру, лишенному элементов изображения. Во втором случае мы можем различать визуальные кадры,



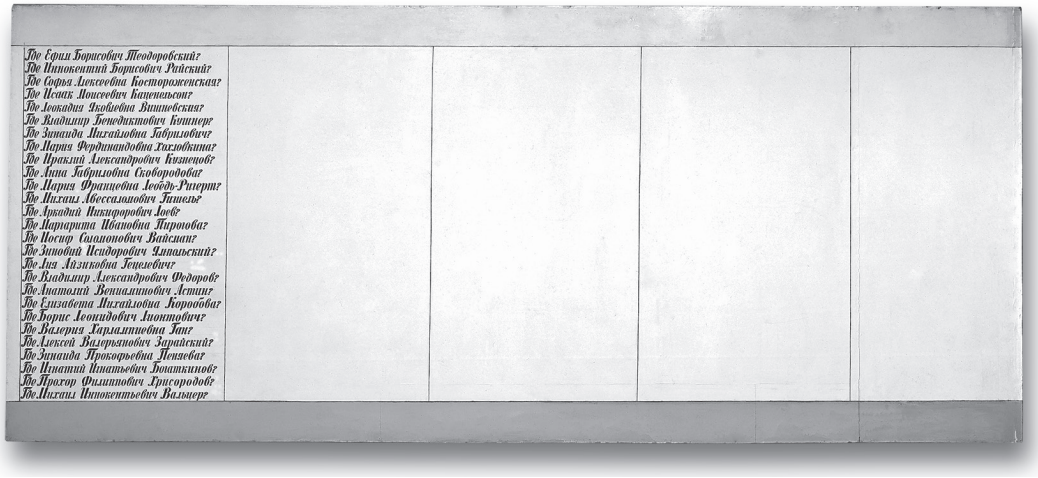
Илья Кабаков «История Анны Петровны», альбом 1972–1975.

полностью опустошенные, или кадры, которые начинают заполняться по сценарию серии событий, связанных с изменением точек зрения.

Альбом «Где вы?» отсылает к картине «Где они?». Картина составлена из пяти частей или пяти рамок, формирующих горизонтальную последовательность прямоугольников, которая идет сверху донизу, напоминая колонку со школьными упражнениями. Только самый левый «кадр» заполнен графемами, все остальные остаются пустыми. Визуально прямоугольник в своей структуре делится на горизонтальные части, синтаксис подчиняется в этом случае повторяющемуся характеру надписей. Семиотический анализ позволяет определить координаты системы по отношению к рамкам, нарисованным рукой Кабакова. Слева расположен прямоугольник, который заполняется на каждой новой строчке предложениями одного типа «Где он?» (имя отчество фамилия). Вопрос «где он?» повторяется каждый раз и функционирует как реплика на предыдущий. Реплики вербальны, но они работают и как образцы графического ритма, это графические ритмические инстанции, структурирующие визуальный символ. Другие ритмические структуры ассоциированы с инициалами, именами и отчествами, они по-разному расположены в колонке с текстами. А вопросы, повторенные в том или другом формате, создают четкий вертикальный ритм.

Перечисляя одного за другим всех персонажей, Кабаков применяет единичное расширение к каждой прямой отсылке (денотации). Он хочет создать царство конкретных персонажей. Заданный вопрос отличается от вопроса про место, где обычно находятся все эти люди в их повседневной жизни (на работе, дома, на кухне, в комнате перед телевизором и т. п.). Он связан с занимаемой позицией на обозначенном поле по отношению к имеющимся выделенным рамкам. Частности этой формулировки вопроса в русском языке связаны с тем, что глагол «есть» (дополнительный во многих европейских языках) отсутствует. Если Кабаков хотел поставить вопрос, касающийся тех мест, где находились эти персонажи, он бы их поставил с помощью глагола «находиться»: где находятся они, эти люди? Но в отсутствие глаголов «находиться» и «быть» вопрос больше относится к самому полю белого, выводящему к ряду пустых рамок. Вспомним ли мы тут о домашней тетрадке с заданиями, упомянутой вначале? Вопрос, заданный слева, требует ответа справа. И ответ представлен в виде белизны страницы, холста, поверхности.

Кабаков часто обращался к картам. Но это, скорее, карты в понимании Гудмена, нежели привычные нам географические карты.



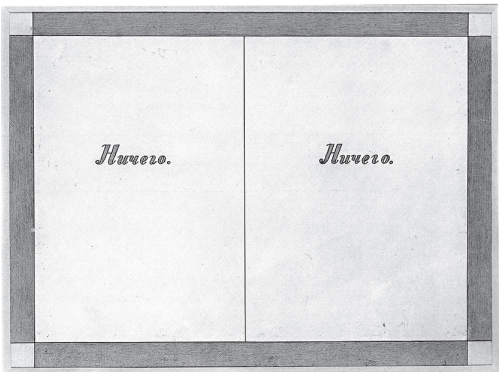
Илья Кабаков «Где они?», 1971. Собрание Моник Барбье-Мюллер, Женева. Предоставлено Эмилией Кабаковой.

Рисунок Кабакова «Ольга Марковна и Брунова едут в гости» кажется совершенно абстрактным, но рамка и поля создают те напряжения, те отношения означивания, в результате которых произведение начинает «работать». Внутренние поля определяют еще одну рамку внутри общего поля. На рамке, внешней по отношению к рисунку, написано название. На внутренних полях нанесены условные знаки. Семь знаков обозначают семь персонажей: 1. Ольга Марковна. 2. Брунова. 3. Трамвай. 4. Карп Давидович. 5. Такси. 6. Борискина. 7. Никодимов. Пять человек трактуются с помощью символов наравне со средствами передвижения. Во внутренней рамке совсем маленькие кружки, кажущиеся точками, отмечают позиции на карте всех перечисленных персонажей. Поверхность бумаги не белая, как обычно, — она выкрашена в голубой.

Кабаков как бы переносит пропозицию из пространства в произведение, и это высказывание выстраивает систему координат для плана референции. Художник разрабатывает тут базовый словарь: он соединяет между собой персонажей и транспортные средства, которые могут перевезти в данном случае основных актеров. Он предлагает такой план референции, который работает как иная ось координат, потому что все перемещения возможны только в рамках этого плана.

Вернемся к панно «Где они?». Можно предположить, что поле белого рамок справа от вопросов сравнимо с картой, где позиции персонажей не определимы. План референции таким образом приведен в соответствие с вопросительным высказыванием, составленным из множества повторов и образца (экземплификации) отсутствия. В этом случае отсутствие понимается именно как отсутствие, поскольку отсутствуют определенные позиции на карте.

Как следствие, отсутствие изображения не станет образцом «не-описуемого» и его эквивалента «не-высказываемого», если сравнить работу Кошута с работой Кабакова. Сопротивляясь созданию закрытого царства в системе Кошута, Кабаков снова разрабатывает открытое символическое царство. Белая поверхность маркирует эту открытость, которая начинается с нулевого момента не находимой позиции персонажей и идет к бесконечности самых разных позиций.



Илья Кабаков «Ничего». Рисунок. Собрание Дины Верни, Париж.

Описания «ничто» традиционны в контексте живописного и теоретического наследия авангарда из России. Нас интересует манера, присущая именно Кабакову, создания миров из «ничего». Рисунок той же эпохи составлен из двух рамок, которые разделяют бумагу на две равные части. Две рамки объединены полями. В центре каждой рамки слово «Ничего» написано курсивом, как в школьных тетрадях. Визуальная рамка, лишенная пластической информации, функционирует как образец всего, что в ней не появляется. Напротив, слово, будучи ярлыком этого образца, к нему отсылает и не составляет замкнутого символического царства, потому что это слово функционирует не как образец «сказанного» или «не-описанного», а как образец «не-высказанного», что инверсирует референционную субординацию. Можно было бы сравнить этот рисунок с картой путешествия двух дам, когда их позиции соотносятся с точками на практически пустой бумаге. «Ничего» одновременно оказывается в двух рамках. Слово экземплифицирует условный знак и позиции, им занимаемые.

Символическое царство остается открытым, поскольку «ничего», по определению, не обладает координатами, в то время как изображаемый образец отсылает к множеству объектов, которые он может замещать.

Конструктивные отношения символической системы, которые мы назовем «трансимволическими», основаны на функционировании референции с помощью разных типов символов, где пластический символ может быть охарактеризован с помощью синтаксических или семантических особенностей функционирования.

Кабаков разворачивает пространство действия и пространство комментария — впоследствии он создает большие инсталляции, например, связанные с коммунальной квартирой, туалетом и т. д. («Человек, улетевший в космос»). Всегда есть некие объекты, которые тут перечисляются, но основную нагрузку несет комментарий. Зачастую Кабаков собирал проекты на основании сценографии, уже заложенной в его альбомах. В одном из таких проектов посередине комнаты стоял очень большой круглый стол, где в центре на блюдце лежало яблоко, и представленные условными знаками персонажи в свою очередь оказывались перед новой задачей из комментария: как достать яблоко? В этом случае комментарий является основанием и для другой символической системы, которая только подразумевается, но не выявлена до конца.

Группа «Коллективные действия» работает подобным образом, на основании внешнего комментария: есть некое действие и комментарий вокруг него. Если художники начинали с того, что собирались и обсуждали это действие, то в дальнейшем все основные силы уходят на определение того, каким образом комментируется то действие, которое увидели все собравшиеся. Комментарий и действие различаются между собой.

На этом, собственно говоря, и основана специфика московского концептуализма. В то время как в классическом концептуализме нет расхождения между комментари-

ем и самим действием, о чем говорит Кошут в статье «Искусство после философии»: эстетический дискурс совпадает с художественным. Тут происходит инверсия определения искусства в само поле искусства. Кошута и адептов концептуализма интересует процесс самоидентификации искусства. Концептуальные установки художников, которые принципиально отказываются от изображения, и художников московского круга «романтического концептуализма» весьма различны. У московского романтического концептуализма визуальная составляющая все так же важна.

В 1960-е годы меняются средства выражения, художники отказываются от живописи в классическом ее понимании или от скульптуры и обращаются к совершенно новым видам выражения, в том числе к телу и тексту. В московском романтическом концептуализме тоже есть желание обратиться к тексту. Часто утверждается, что московский романтический концептуализм связан с пониманием искусства в нашей российской традиции в контексте именно литературы, что здесь очень важна литературная традиция. Но литературная традиция и концептуальная традиция Кошута — это разные вещи. Литературная традиция подразумевает рассказ, некий нарратив, который очень важен, в то время как для художников-концептуалистов Кошута, Вайнера и других был важен не нарратив сам по себе, а установка. Поэтому многие работы художников концептуального круга связаны как раз с ленд-артом, с освоением пространства, выходом слова в пространство, с маркированием этого пространства. К тому, каким образом семиотически это пространство может пониматься по отношению к человеку и каким образом человек понимает в нем свое место. «Коллективные действия» тоже обращаются к пространству. Но пространство здесь часто понимается как некое пустое пространство. Появляются термины «пустота», «пустое действие», которые говорят не столько о пространстве, сколько об относительности понятий «всё» и «ничто», «присутствие» и «отсутствие»; о некоем незначимом действии, которое становится интересно только в связи с тем, какой комментарий происходит по краям, ad marginem.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Judd D.* Specific Objects, 1963. URL: https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/Specific_Objects_1964.pdf. Речь идет о пространственном соотношении разных планов, что в этой статье и понимается как организация пространства.

[2] *Goodman N.* L'Art en théorie et en action. Paris : Éd. de l'Éclat, 1996. P. 54–55.

[3] *Kosuth J.* Art after Philosophy and Other, 1969. URL: https://monoskop.org/images/4/46/Kosuth_Joseph_1969_1991_Art_After_Philosophy.pdf.

[4] *Кошут Д.* Искусство после философии / Пер. А. А. Курбановского // Искусствознание. 2001. № 1. Англ. текст доступен по https://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html.

[5] Там же.

[6] *Пивоваров В.* О любви между словом и изображением. М.: НЛО, 2004. С. 30.

[7] *Goodman N.* Languages of Art. NY: The Bobbs-Merrill Company, 1968. P. 92.

[8] *Magritte R.* Les mots et les images. Bruxelles: Labor, 1994. P. 80.

[9] *Goodman N.* L'Art en théorie et en action. P. 24.

Наталья Смолянская

Родилась в Москве. Философ, куратор и художник. Занимается проектами, посвященными событиям 1968 г., институциональной критике, работе с сообществами и педагогике, ведет совместно с исследовательской группой проекты «Место искусства» и «Войти и разрешить». Преподает в Аспирантской школе и Школе дизайна и современного искусства ВШЭ. Живет в Москве.

Материал иллюстрирован: Паула Далтон «Портреты в полный рост», 2023–2024. Предоставлено автором текста.

Николай Ухринский

Исполняя субалтерна: может ли художник говорить?

В знаменитом эссе Гаятри Чакраворти Спивак «Может ли угнетенный говорить?» ставится вопрос — может ли угнетенный или, иначе говоря, субалтерн произвести такое высказывание, которое выражало бы ее подлинный классовый интерес, а не господствующую идеологию? То есть под сомнение ставится эта возможность в принципе — то, что в английском выражается глаголом «can». Отталкиваясь от рассуждений Спивак, хочу поставить вопрос в другой модальности — с помощью глагола «may»: Может ли современный художник, критически осознающий, что институционально и структурно он хотя бы отчасти принадлежит империализму и гегемонии, произвести деколониальное высказывание? Эта проблема аналогична той роли, которую Спивак отводит постколониальному академическому интеллектуалу, и сводится к возможностям ре-презентации и замещения голоса угнетенного, только, конечно, с учетом специфики искусства. То есть «may» деколониального художника находится в прямой зависимости от «can» субалтерна, связь с которым она должна убедительно «исполнить». Для эффективности этого процесса границы между собственной и несобственной речью размываются, особенно в эпоху политики идентичности и культурных войн. Однако, как нас предупреждает Спивак, любое «услышанное», то есть расшифрованное высказывание, уже есть замещение голоса субалтерна, коммуникация с которым возможна лишь через внимание к «следам-структурам», стираниям его голоса, появляющимся в ходе попыток его перехвата прогрессивным интеллектуалом.

Парадоксы речи с/Субъекта: чужое высказывание из уст угнетенного и невидимая речь Гегемона

При всей очевидной разнице между угнетенным и художником как субъектами, вопрос этого эссе отчасти происходит из текста Спивак и обширной дискуссии, которая велась вокруг него. Потому что Спивак размышляет не только об угнетенном и возможности его прямой речи, но и о месте постколониального интеллектуала в производстве этой речи. Напомню, что она начинает свой текст с критики радикальных западных интеллектуалов, а именно Фуко и Делеза, которые пытаются критически «распылить» субъекта. Осуществляя радикальную критику западного Субъекта, они предлагают ставшие уже классическими постмодернистские стратегии его демонта-

жа: через отказ от репрезентации, критику власти как биополитического процесса на всех уровнях или введение нового множественного субъекта вроде делезианской ризомы. При этом они приходят к программному утверждению равенства всех видов прогрессивной практики: интеллектуал не может репрезентировать угнетенного, в частности рабочего, но теоретическая практика первого равноценна прямой политической борьбе второго. То есть все субъекты способны на прямое высказывание: кто-то с помощью концепта, а кто-то с помощью булыжника. Концепты и теоретические конструкции — это булыжники и баррикады прогрессивного интеллектуала, и в этом он стоит бок о бок с рабочим, ведущим борьбу на улице. Кажется, что это рассуждение легко распространяется и на художника, который вместо концептов производит образы, то есть ведет борьбу своими специфическими средствами прямого высказывания и встает рядом с прогрессивным интеллектуалом и угнетенным.

Спивак довольно жестоко и проницательно расправляется с этим «опасным утопизмом». Она указывает на то, что радикальные прогрессивные интеллектуалы «преклоняют колени» перед угнетенным субъектом и при этом полностью упускают работу идеологии в его формировании. Анализируя ряд примеров, опираясь на Маркса, Деррида и Фрейда, она указывает на то, что желание (desire) угнетенного скорее всего не совпадает с его классовым интересом. Известный пример — анализ Марксом в работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» того, как парцельное французское крестьянство при умелой манипуляции, будучи катектировано идеологией правящих классов, массово возжелало чуждых себе классовых интересов и согласилось быть политически репрезентированным реакционной классовой силой — президентом, а после переворота и императором, Луи-Наполеоном Бонапартом. Этот путь привел Францию к наращиванию популизма, выстраиванию полицейского режима через плебисцит под видом прямой демократии, наращиванию агрессивной внешней политики и в итоге к военному краху. По мысли Спивак, этот опыт демонстрирует, что высказывание угнетенного не является его прямой речью — как субъект угнетенный катектирован, сформирован идеологией, и потому, когда ему дают право голоса, его устами говорит другой, господствующий класс — ведь он утерял возможность слышать и выражать свой классовый интерес. Поэтому Спивак разделяет то «недоверие к конкретному», которое она находит у Маркса, в то время как Фуко и Делез, напротив, утопически и наивно превозносят конкретное, не желая видеть работу идеологии.

Подобный утопизм опасен, потому что, дважды обманывая, он эссенциализирует субъекта. Во-первых, не замечая гетерогенность угнетенного субъекта, он восторженно принимает любое высказывание за прямую речь, исходящую из некой подлинности и сокровенности. Во-вторых, то, что Фуко и Делез не указывают на институциональные структурные рамки своей привилегии, продолжая теоретизировать в сторону «распыления» Субъекта, приводит к тому, что они как бы «прячут» (западного империалистического) Субъекта и тем самым служат продолжению его гегемонии на новом этапе. С одной стороны, заявляя, что борются с Субъектом (Властью, Доминированием) своими методами, они дистанцируются от него (хотя институционально и структурно являются его частью). С другой, отказываясь репрезентировать угнетенного субъекта, они тем не менее оставляют за собой право реагировать на его действия, делать восхищенный репортаж о нем. В итоге, как бы стирая себя из действий С/субъекта, они производят собственную

прозрачность, которая отмечает место их классового непроговариваемого, и тоже ставшего невидимым, интереса. Двойной обман, по мысли Спивак, приводит, в противоположность заявленным целям, к эссенциализации С/субъекта, который теперь еще и невидим, подобно тому как западная гегемония «истончена» и умело спрятана за постмодернистским мультикультурализмом, — чтобы продолжаться как раз с помощью подобных трюков, коль скоро прямое колониальное доминирование более невозможно.

Вместо того чтобы откидывать репрезентацию, говорит Спивак, интеллектуалу стоит подсвечивать ее нюансы в обоих смыслах, которые есть у Маркса: политическое представительство угнетенных (Vertretung), желание и направление которого часто сформированы идеологией, и образную и теоретическую репрезентацию (Darstellung), которая на стороне угнетенных часто катектирована чуждым классовым интересом, а на стороне интеллектуалов и художников либо фарисейски отрицается, либо представляет собой аппроприацию Другого через ассимиляцию. Здесь на сцену вступает прогрессивный постколониальный интеллектуал, границы компетенции которого занимают Спивак не меньше, если не больше вопроса о возможности речи угнетенного. Точнее, она связывает эти две позиции в сложную неоднозначную комбинацию. Последующий анализ сможет напрямую подвести нас к роли прогрессивного художника в эпоху деколониальности/мультиполярности.

Vertretung и Darstellung: роль постколониального интеллектуала

В первой версии своего эссе, опубликованной в 1988 году в сборнике «Марксизм и интерпретация культур», Спивак делает вывод, что угнетенная не может говорить в силу катектации чуждыми классовыми

интересами. А там, где ей удается сделать негативный жест потенциального переписывания социального текста, ее скорее всего не слышат и жест считывают неверно, подобно тому как самоубийство молодой индийской женщины Бхуванесвари Бхадури в 1926 году было отнесено к традиционному сати-самоубийству из-за несчастной любви, несмотря на то, что она специально дождалась наступления менструального цикла, чтобы сделать такую трактовку нелогичной. Бхадури была вовлечена в подпольную сеть борцов за национальную независимость, и ее суицид был связан с отказом выполнить полученное там задание — убийство. Не желая убивать и, видимо, считая необходимым сохранить доверие и уважение своих товарищей, не раскрывая их и свою принадлежность к организации, все, что она могла сделать, — это убить себя и затруднить прочтение своего жеста в традиционном патриархальном ключе. Парадокс в том, что даже после раскрытия факта ее принадлежности к организации, потомки Бхадури и современные Спивак индийские интеллектуалы продолжали склоняться к трактовке ее поступка через неудачную любовь. Тем самым ее высказывание, которое, возможно, представляло собой критику как «насилия во благо», так и патриархальных трактовок женской субъектности, не было услышано. Напротив, оно было трактовано как раз привычным образом.

Именно здесь, по мысли Спивак, в дело должен вступить постколониальный интеллектуал. Ведь «репрезентация никуда не исчезла», и за Бхадури говорят другие: на арене истории политической борьбы ее место занято мужчинами-борцами за независимость, а другие индийские женщины, как ее потомки, так и современные интеллектуалки, трактуют ее поступок в патриархальной логике. То есть Бхадури неверно репрезентирована другими в обоих смыслах (Vertretung и Darstellung), несмотря на свое прямое действие. Дело постколониального интеллектуала — видеть эти нюансы двойного процесса репрезентации, проявлять их и, по возможности, выправлять, указывать на те места, где голос субалтерна присвоен и неверно репрезентирован другими. Худшее в этой ситуации — это занимать позицию радикального западного

интеллектуала вроде Фуко или Делеза, которые, с одной стороны, отрицают всякую репрезентацию и тем самым не обращают внимания на работу идеологии и на то, как угнетенный неверно репрезентируется. А с другой, делают себя/западного Субъекта прозрачными, не рефлексируя над собственной структурной институциональной привилегией. Более того, используя различные тактики размытия Субъекта, вроде делезианского «становления-женщиной» и «становления-машиной», они аппроприируют голос угнетенного через ассимиляцию. И здесь оптика Дерриды кажется Спивак более перспективной: он всегда ясно осознает и проговаривает, что деконструкция заключена внутри западного Субъекта и проводится им самим, и нужно быть настороже относительно жреческо-интерпретационного желания возвышения внутреннего голоса — голоса Другого внутри нас — до уровня расстройства (Verstimmen) или бреда (délire).

В пересмотренных версиях своего эссе, появившихся в 1999 году в «Критике постколониального разума: по направлению к истории исчезающего настоящего» и в 2010 в «Может ли субалтерн говорить? Размышления об истории идеи», Спивак заявляет, что в первой версии текста она была так взволнована провалом коммуникации в случае Бхадури, что в порыве страстного сетования допустила «нецелесообразное замечание» (inadvisable remark): угнетенный не может говорить! В развернувшейся дискуссии ей справедливо заметили, что коль скоро сама Спивак смогла «услышать» Бхадури 50 лет спустя в своей интерпретации, значит, та оказалась способной в каком-то смысле говорить. Спивак признала правоту этого замечания, потому что любое высказывание предполагает дистанционную расшифровку другим, и в лучшем случае это «перехват» (interception). Однако, несмотря на то, что это внушает определенный оптимизм постколониальному интеллектуалу насчет смысла его работы, было бы слишком сильным упрощением, если не опасной ошибкой, идентифицировать всегда спорную академическую трактовку с речью угнетенного. Поэтому Спивак считает нужным прояснить свою позицию: высказывание угнетенного может быть намечено через нахождение следов его стирания.

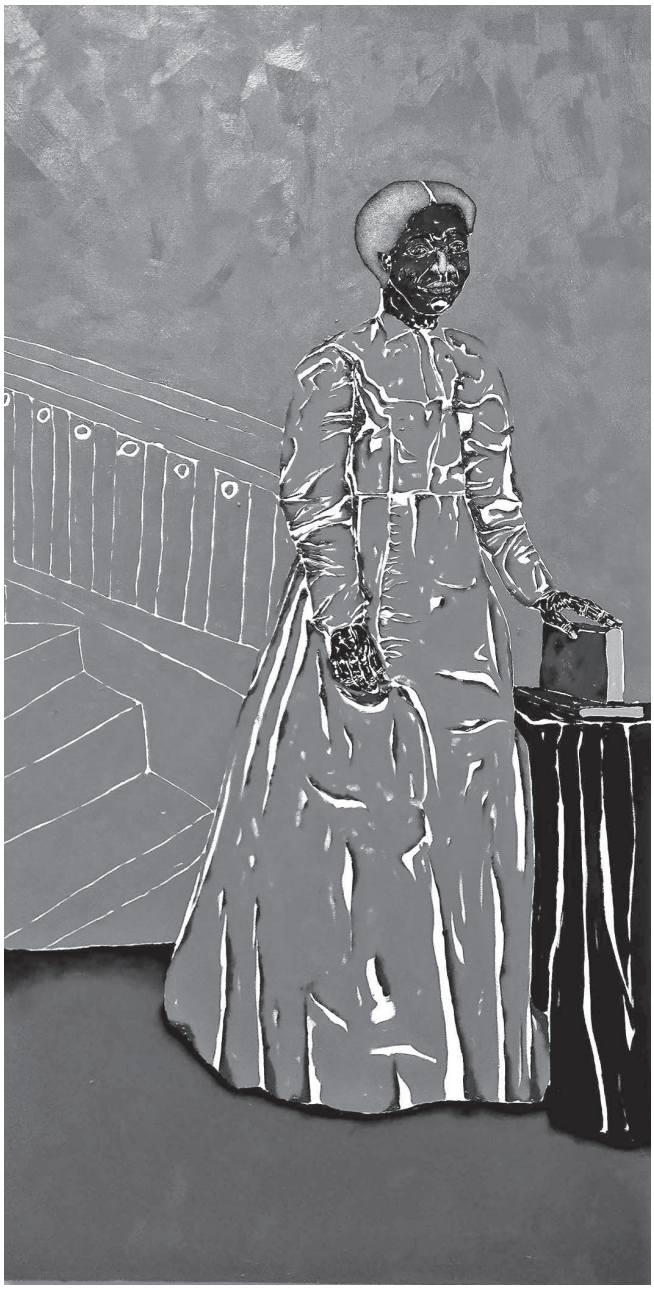
Угнетенная всегда находится по другую сторону различия или эпистемологического разлома, даже по отношению к другим группам колонизированных/угнетенных. Например, в случае Бхадури мы имеем дело с замещением (displacement) ее высказывания со стороны патриархального традиционализма и маскулинного дискурса борьбы за независимость — которые тоже являлись угнетенными британским колониализмом. Сама Спивак, как постколониальный исследователь с мигрантским прошлым, но аффилированный с западной академией, тоже затронута колониальными социальными формациями, поэтому ее трактовка высказывания Бхадури — это тоже замещение, осуществленное исходя из структурного институционального интереса Спивак.

Здесь возникает образ Сьюзан Бартон из романа Джона Кутзее «Фо» (1986), посвященного как раз проблемам аппроприации речи, взаимосвязи власти и языка. Роман трактует сюжет «Робинзона Крузо» с позиции потерпевшей кораблекрушение белой женщины Сьюзан Бартон, ищущей свою потерянную дочь. Она оказывается на острове с Робинзоном Крузо и Пятницей — бывшим рабом, не способным говорить вследствие неких действий своих прежних колониальных господ, — который, по ее убеждению проявляет явное, но невысказанное стремление к освобождению. В конце концов их спасают, но Крузо умирает по пути, и вот, прибыв в Англию с Пятницей, Бартон пытается записать свои приключения. Однако она чувствует, что ей «не хватает языка»,

чтобы история стала популярной у публики. Бартон обращается за помощью к новеллисту Даниэлю Фо, который в процессе работы вытесняет ее историю, ставя в центр жизнь Робинзона Крузо на острове, а не поиск Бартон своей дочери. Кроме того, он становится ее любовником и в итоге вообще забрасывает роман. По мысли Спивак, «либеральная мультикультуралистская метропольная академия», к которой она причисляет и себя, по отношению к угнетенному находится в том же положении, что и Бартон по отношению к Пятнице. Она уверена, что понимает желания «безъязыкого» экс-раба, однако это лишь ее, образованной белой женщины, интерпретация невысказанных желаний, которая к тому же оттесняется структурно более привилегированным субъектом. В конце романа Пятнице предоставляется последняя возможность «непосредственно» рассказать свою историю, и он делает это с помощью выпускания пузырьков из своего залитого водой трупа, что уже точно никто не может понять. Кажется, именно таково отношение Спивак к возможности непосредственной речи угнетенного — той самой речи, которой так восхищались Делез и Фуко.

Что же остается постколониальному интеллектуалу, желающему подобно Бартон и Спивак, «перехватить» голос угнетенного? Быть внимательным к процессам Vertretung и Darstellung и происходящим в их ходе вытеснениям-стираниям. Именно вдоль линий этих множественных гетерогенных стираний может быть намечен голос угнетенного. Субалтерн в таком понимании становится предельным отношением, всегда ускользающим дифференциалом, который находится за замещающей его репрезентацией, потому что любая репрезентация — это голос уже отчасти привилегированной группы, а значит не этого предельного угнетенного. Получается, согласно Спивак, мы нигде не можем найти угнетенного как конкретного человека, но только «собрать» его из следов стираний. Даже Бхадури оказывается не «настоящим» субалтерном: она принадлежит к среднему классу и является частью, хоть и скрытой, буржуазного движения за независимость. Угнетенный, по Спивак, это максимально не-эссенциалистское предельное отношение, находящееся за границами любой существующей общественной и языковой структуры и потому способное быть прочитанным лишь через стирающее его замещение. Такое предельное отношение можно найти в разной степени в любом человеке, но ни один не будет являться его чистым проявлением, тем более независимо от хода времени.

Например, в случае Бхадури Спивак намечает три линии стирания-замалчивания, и это не те, что осуществляют колониальные британские власти. Это ее более эмансипированные внучки, которые разделяют патриархальную традиционалистскую оптику в постколониальной Индии. Это ее «внучатые племянницы», ставшие частью транснациональной элиты, сторонники мультикультурности, «служащие Империи». И наконец, это «внучки Бартон» — «либеральная мультикультуралистская метропольная академия», которые пытаются «перехватить» голос Пятницы. В отношении них (и себя) Спивак делает три замечания: 1) просто будучи постколониальными или членами этнического меньшинства, мы не являемся субалтернами; 2) когда между угнетенным и существующими институциональными структурами устанавливается коммуникация (например, через прогрессивного академического интеллектуала), угнетенный оказывается поставленным на долгую дорогу к гегемонии, и это достойная цель — по мысли Спивак, это позволяет постколониальным интеллектуалам гордиться своей работой без того, чтобы брать на себя функцию спасителя или миссионера; 3) эта «след-структура» или стирание-в-раскрытии



на стороне постколониального интеллектуала/политического активиста проявляется как трагическая эмоция, происходящая не из поверхностного утопизма, но из глубин моральной любви. Ее трагизм, видимо, связан с тем, что постколониальный интеллектуал понимает, что участвует в замещении голоса угнетенного. Но, будучи чуткой к условиям замещения/репрезентации и убежденной, что единственный способ «поставить угнетенного на долгую дорогу к гегемонии», — это «перехватить» ее голос как раз через рефлексию таких замещений, она в то же время наполнена стоическим принятием своей задачи.

Здесь мы можем перейти к обсуждению фигуры деколониального художника, которая наследует стоический трагизм постколониального интеллектуала, смешивая его как со стратегиями радикальных интеллектуалов, так и с требованиями политики идентичности.

Деколониальный художник в эпоху recognition justice

Если задуматься, то ни один художник не может считаться угнетенным в том смысле, который имела в виду Спивак: как правило, это образованные люди, живущие в крупных городах и подключенные к сети международных контактов. Сама профессия современного художника является довольно престижной и системно вовлечена как в капиталистическое символическое и эпистемное производство, так и в тестирование экспериментальных социальных моделей, необходимых существующей системе для динамичного развития и самокритики. Модернистская автономия искусства, хоть постоянно и ставится под вопрос, но лежит в основе проекта современного искусства вместе с ее диалектической денегацией — а ведь она может считаться одним из наиболее ярких выражений идеи буржуазного субъекта. Если суммировать, то мало кто

так далек от статуса угнетенного, как современный художник: он не то что может высказываться, а является олицетворением этого желания и одним из его символов. Однако мы видим, что современное искусство настойчиво стремится работать с темой субалтернов, а репрезентировать угнетенных стало едва ли не самой популярной стратегией современного художника в эпоху постколониального и деколониального поворотов в искусстве. Как так получилось?

Во-первых, искусство взялось за критику капитализма и буржуазной идеологии и, соответственно, стало отказываться от собственной автономии. Парадигматический пример — это раннесоветский авангард 1920-х годов, когда художники перестали заниматься репрезентацией и поставили себе, говоря в терминах марксизма Грамши, задачу производства контр-гегемонистской идеологии и соответствующего субъекта. Тогда художники как раз неплохо понимали то, о чем Спивак пришлось напоминать своим постмодернистским читателям в конце 1980-х годов: что субалтерн (тогда неграмотный рабочий) катектирован господствующей идеологией, и сам, без мощной контр-идеологии и культурной революции, он не заговорит. Вернее, то, что он будет говорить, не отражает его классовый интерес и задачи революции. Производство такой идеологии и основ новой пролетарской культуры лежит на интеллектуалах и художниках. В дальнейшем этот импульс, который Спивак назвала марксистским «недоверием к конкретному», то уходил вглубь искусства, то снова появлялся на поверхности, как, например, в неоавангардных течениях 1960–1970 годов — вроде ситуационизма или текстах журнала «October». То есть то, что Спивак сформулировала в конце 1980-х годов своим непростым и довольно герметичным философским языком по отношению к постколониальной академии, радикальные художники и критики как бы давно знали, но периодически забывали. Возможно, именно с эффектом узнавания в новых обстоятельствах того, что ты и так знал, в немалой степени связана популярность мысли Спивак на поле искусства.

Во-вторых, продолжающееся влияние радикальной постмодернистской мысли, тех же Фуко, Делеза и Деррида, на современное искусство тоже сложно переоценить. В силу специфики своей деятельности художники очень восприимчивы именно к их радикальным дискурсивным практикам, которые могут быть приложимы непосредственно и к художественному акту. Делезианское «становление-животным-машиной-женщиной», фукольдианское противостояние микрологии всепроникающей Власти или дерридианская деконструкция воспроизводящих Субъект языковых и символических кодов — все эти стратегии прочно вошли в арсенал критического современного художника и до сих пор лежат в основе образования в арт-школах западного типа, проявляясь в художественной практике сотнями и тысячами индивидуальных тактик и проектов. Осваивая этот активистски-практический багаж, художник научился играть с собственной субъективностью: трансгрессировать ее, мультиплицировать, размывать, перенарезать и так далее. Можно сказать, что современный художник стал виртуозом в том, что Спивак обозначила как размывание с/Субъекта и собственной институциональной привилегии в утопическом импульсе прогрессивной борьбы с Властью.

В-третьих, параллельно освоению радикальных постмодернистских практик, происходило не только усвоение их критики, например мысли Спивак, но и становление политики идентичности. Справедливость стала пониматься в том числе и как recognition justice, то есть на уровне признания различий и идентичностей, а не только

распределения экономических ресурсов. Пост-пост-модернистские течения, такие как интерсекциональный феминизм или деколониальное мышление, уже гораздо более серьезно относились к идентичности, чем радикальные постмодернистские интеллектуалы. Рефлексия собственной идентичности, ее рамок и пределов, стала восприниматься как необходимое условие высказывания, которое локализует его и тем самым борется с нивелирующей гегемонистской абстракцией — с тем, что Спивак, трактуя Деррида, называла катахрезой — избыточным глобализирующим обобщением вроде «женщины глобального Юга».

В-четвертых, деколонизация, как прямая борьба за социальное и политическое освобождение, была дополнена деколониальностью как борьбой за признание угнетенных репрезентаций и систем знания. Граница между ре-конструированным и сконструированным для современного прогрессивного художника утратила свое значение. Критические марксистские трактовки призывали создать контр-гегемонию и новую культуру, которые в свою очередь дадут угнетенному возможность говорить своим голосом, в то время как усиливающаяся политика идентичности апеллировала к ре-артикуляции забытых и угнетенных систем знания и эстезисов. Степень эссенциализации этих ре-конструкций зависит от методологической изощренности художника: одни искренне верят в ту угнетенную идентичность, которую они нашли в себе под завалами гегемонистской, другие откровенно играют в фиктивное авторство, утверждая при этом, что оно не менее, а даже более эффективно, чем наивное высказывание «от своего имени».

В итоге современный деколониальный художник оказывается на пересечении нескольких, порой весьма противоречивых требований. Как художник вообще, она должна олицетворять автономию искусства и эмансипированного субъекта, то есть говорить от своего имени, продолжая базовую установку искусства. Как боец за гегемонию прогрессивных сил в культурных войнах эпохи recognition justice, она должна пытаться дать голос угнетенному, способствовать справедливому перераспределению символических и материальных ресурсов, то есть делать вклад в изменение мира и длить отказ от автономии искусства. Как радикальный практик, она должна быть изощренной и эффективной в работе с существующими символическими и языковыми кодами и субъектностями, в том числе своей собственной, чтобы продолжать развитие арсенала средств и методов радикального современного искусства. Наконец, как критический художник, она должна рефлексировать свои институциональный интерес и привилегию, чтобы продолжать искусство как действительно критический проект.

Удивительным образом именно совместное выполнение этих требований часто и создает эффективного деколониального художника (я прекрасно осознаю, что говоря «деколониальный художник», я произвожу катахрезу — то есть не совсем правомочную и потенциально опасную генерализацию. Однако не произвела ли подобные катахрезы и сама Спивак, говоря о «постколониальном интеллектуале» или даже «субалтерне»? В конце концов, дело не в том, чтобы полностью отказаться от обобщений, а чтобы понимать зазор между ними и всегда конкретными случаями). То есть именно через радикальные практики работы с собственной субъектностью деколониальный художник и способен выполнить два первых требования: говорить одновременно от своего имени и давать голос угнетенному.

Как мы говорили раньше, Спивак понимает субалтерна как не-эссенциалистский дифференциальный предел, конкретные

проявления которого всегда исторически и контекстно обусловлены: например, во времена Маркса и даже Грамши субалтерна олицетворял белый городской рабочий мужского пола, в то время как во времена Спивак это скорее неграмотная деклассированная женщина из пригорода глобального Юга. Задача критического радикального деколониального художника состоит в том, чтобы осознавать, а скорее, чувствовать эти сдвиги «угнетенности» в различные конкретные фигуры, такие как «пролетарий», «женщина», «квир» и так далее, подобно тому как перемещается мировой дух по разным фигурам у Гегеля. Затем находить в себе этот актуальный дифференциальный предел (то есть находить в себе угнетенного, который, как мы знаем, в той или иной степени может быть найден в любом как доязыковой предел) как некоторую частную идентичность и фигуру. В-третьих, сдвигать свою личную идентичность в эту сторону через радикальные постмодернистские практики (то есть становиться субалтерном). И наконец, четвертое, репрезентировать угнетенного от своего имени в процессе художественной практики.

Парадокс в том, что деколониальный художник «исполняет субалтерна» (performing subaltern), не являясь им в полной мере, но часто будучи в этом полностью убежден. Потому что реальность культурных войн требует от него повышать ставки и не сомневаться в собственной принадлежности. Политика идентичности, в свою очередь, предполагает, чтобы у этой идентичности были веские основания: например, действительное, хотя бы частичное, происхождение с глобального Юга или соответствующая сексуальная практика, вернее, ее знаки. В то время как специфика художественной деятельности и ее публичный образ настаивают, чтобы художник говорил искренне и от своего имени. Именно изощренность в радикальных постмодернистских практиках работы с собственной субъективностью позволяет художнику осуществить всё это, но требование внешних и внутренних обстоятельств часто приводит к стиранию или замалчиванию этой механики.

Любой художник затронут структурами империализма, капитализма и колониализма, он встроен в их воспроизводство институционально и структурно. Однако прогрессивный художник считает единственно достойным делом прерывание голоса Гегемона и проявление голоса угнетенного. При этом условия самой профессии художника обязуют ее говорить, неважно от своего имени или от имени выдуманного персонажа, в конце концов любое имя художника, ставшее действительно Именем, — это всегда фикция, как неоднократно продемонстрировано самими художниками. То есть прогрессивный художник должен найти такое решение, чтобы говорить не своей колониальной и гегемонистской частью, а угнетенной. Более того, в какой-то степени, и часто именно в той степени, в какой он является художником, он должен искренне и «по-настоящему» стать этой частью. Только при выполнении этого условия прогрессивный художник может говорить, и только в этом случае общество может считать его деколониальным.

Эта синекдоха, осуществленная над собственной идентичностью, — опасная и искренняя игра. Именно за это общество продолжает ценить художников — за то, что их ставки высоки, а художественные жесты осуществляются на материале собственной жизни. Можно сказать, что это жест Ван Гога на новом историческом этапе, только вместо отрезанного уха — отброшенные части собственной идентичности, и общество продолжает ожидать этого от художника. По мысли Спивак, речь — это всегда дешифровка на стороне принимающей стороны, именно тогда пузырьки из полураз-

ложившегося трупа могут быть прочитаны и восприняты как голос и высказывание. По отношению к художнику это значит, что уши и глаза повернутся к нему, ожидая ее речи, потому что ведь именно это и составляет ее профессию и общественную роль. Деколониальный художник — это одна из тех сфер, где сегодня пролегает нерв искусства, туда устремляются наиболее амбициозные, желающие звания наиболее прогрессивного и критического художника — а значит, наиболее высоко стоящего в институционализированной иерархии современного искусства. Чтобы обрести такой голос, нужно «исполнять», «реализовывать» или «показывать» субалтерна (performing subaltern) — не только в произведенных репрезентациях, но и на материале собственной идентичности и жизни. Именно в этом состоит высочайшая ставка деколониального художника, которая, эффективно реализуясь, наполняет ее работу смыслом и делает необходимой для прогрессивного общества, которое желает слышать своих угнетенных и даже порой видеть их идущими по долгой дороге к гегемонии.

Тем не менее, подробный разбор мысли Спивак, предпринятый в этом тексте, был нужен для того, чтобы напомнить, что с каких бы глубин угнетения не поднимался тот или иной конкретный художник, в тот момент, когда он был услышан и встал на эту долгую дорогу, ее руками было совершено замещение (displacement) угнетенного. Именно поэтому для постколониального интеллектуала, как и для деколониального художника, коль скоро они хотят сохранять действительно критическую позицию, более уместными являются не поиск козла отпущения, раж культурных войн и некритическая вера в индульгенцию своей идентичности, а трагические эмоции «моральной любви», постоянное внимание к нюансам репрезентации и «исполнения угнетенного», прежде всего со своей собственной стороны. «Следы-структуры» производимых в ходе этих процессов замещений и укажут на «истинного» не-эссенциалистического субалтерна.

Николай Ухринский
Родился на верхней Волге. Географ, художник, куратор. Живет в Германии.

Эрик Булатов «Иду», 1975. Частное собрание, Цюрих.

Андрей Фоменко

Иду

Среди картин Эрика Булатова, созданных в 1970–1980-е годы и комбинирующих фотореалистическое изображение с чужеродным элементом — текстом или другим символом, можно выделить две категории. В одной дополнения ясно отсылают к советскому идеологическому или, шире, социальному контексту; эти элементы-идеологемы, будь то герб СССР, орденская лента или лозунг «Слава КПСС», функционируют как мертвые знаки, коррумпирующие визуальный мир картины и прежде всего подрывающие иллюзию третьего измерения. Обычно они изображены строго фронтально и часто — в противопоставлении глубокой перспективе пейзажа. Эти знаки — во всех смыслах плоские. Общий пессимистический посыл такого сопоставления, формулируемый на разные лады комментаторами этих работ[1], можно изложить так: из тюрьмы социальности нет выхода; обещания глубины несбыточны; в конце (а то и в самом начале) перспективного туннеля нас встретит очередная непробиваемая преграда. В то же время сам факт наличия таких преград указывает на существование потустороннего, а значит, мы имеем дело с чем-то вроде негативной визуальной теологии, намекающей на трансцендентное путем вычеркивания его знаков. Вряд ли я ошибусь, если скажу, что внимание интерпретаторов чаще сосредоточено на этой группе картин.

Однако у Булатова есть ряд других работ: в них тоже присутствуют «посторонние» элементы — на сей раз почти исключительно текстовые, — но эти включения лишены идеологической привязки. Это просто отдельные слова или короткие фразы (некоторые заимствованы из стихов поэта-конкретиста Всеволода Некрасова), включенные в пейзаж, причем почти всегда они изображены в перспективе, то есть подчиняются общей миметической логике картины. В свое время на разницу между работами этих двух категорий обратил внимание Борис Гройс: во второй, по его словам, происходит отказ от «панидеологизма» первой: «Плоскости, образуемые текстом, служат в новых работах Булатова как бы носителями пространства картины — они образуют основу ее геометрической конструкции. Содержание же надписей указывает на визуальный образ как на их денотат. Тем самым устанавливается гармония между изображением и

текстом и на визуальном, и на семантическом уровнях»[2]. По понятной причине такие «гармонические» работы реже становились предметами толкований, ведь они не очень соответствуют прозрачной критической метафоре, положенной в основу упомянутых ранее «соцартистских» вещей. Можно попытаться восстановить это соответствие — или эту предположительно преодоленную дисгармонию между словом и изображением, — сказав, что такие картины демонстрируют тотальную вербальную опосредованность нашего опыта, в том числе опыта визуального, свидетельствующую о невозможности вырваться из тисков языка и, в конечном счете, социальности. Так, в одной из относительно ранних картин этого типа, «Осторожно» (1973), дважды воспроизведенное слово вписано в пейзаж, из которого оно (предупредительная надпись у железнодорожного полотна) позаимствовано и в то же время делает этот пейзаж почти невидимым: по контрасту с красными буквами его тусклые краски окончательно меркнут. Как видно из приведенного примера, можно также установить опосредованную связь между подобными картинами и «советским», «идеологическим» контекстом, сославшись на образцы монументальной пропаганды (вероятно, послужившей их неявным прототипом), частью которой было внедрение текстовых посланий в городской, а иногда и в природный пейзаж. Так какая интерпретация более убедительна? Это не такой уж узкоспециальный вопрос. Булатовскую «социальность» нетрудно расширить до «реляционности», то есть полного исчерпания всякой субъективности ее внешними отношениями и детерминациями. Для ответа возьму конкретный пример.

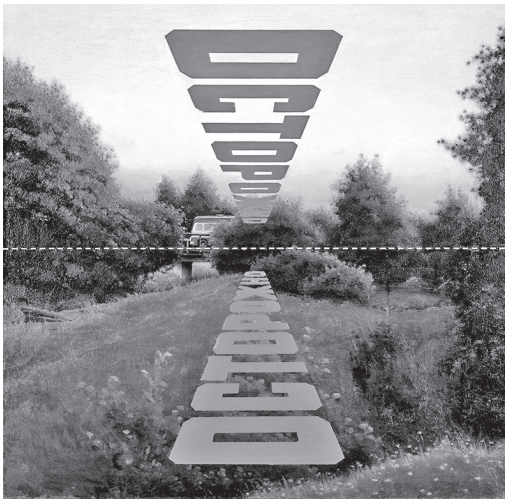
Наверное, самая известная из работ обсуждаемой категории — «Иду» (1975). Она представляет собой холст квадратного формата с изображением облачного неба, где среди эффектно освещенных облаков — общепонятного мотива возвышенной природы и высоких душевных порывов — возникает слово «ИДУ», изображенное в резком перспективном сокращении. Недвусмысленным и даже форсированным ощущением глубины картина обязана именно представленному таким образом слову, поскольку в самом пейзаже этот эффект выражен слабо. Возможно, одна из причин (наряду с темой возвышенности), по которым художник выбрал мотив облачного неба, состоит в том, что в нем отсутствуют четкие пространственные ориентиры вроде линии горизонта, линий глубины и пространственных планов — их в картину привносит именно текст, приобретающий тем самым активную «перспективную» функцию.

Текст помещен в промежуток чистого неба глубокого голубого оттенка, среди расступившихся в этом месте облаков и в их обрамлении, что наделяет слово надмирным пафосом. И поскольку слово интегрировано в пейзаж, можно предположить, что оно открылось на время и в следующий момент может снова скрыться, уйдя за облака. Однако его пространственное положение остается неясным — прежде всего потому, что за вычетом перспективных искажений буквы никак не связаны с пейзажным окружением: на них нет ни теней от соседних облаков, ни пятен света, и, подчиняясь правилам линейной перспективы, они совершенно свободны от перспективы световоздушной, то есть дальние грани слов прочерчены так же жестко, как и ближайшие. Слово кажется абсолютно прозрачным и бесплотным, буквально не от мира сего — точнее, не от мира реалистической репрезентации, которой на каком-то уровне оно подчиняется. Присмотревшись, замечаешь также, что буква «у» все же

Эрик Булатов «Улица Красикова», 1977. Университет Рагерс, Нью-Джерси, США.

перекрывает небольшой фрагмент облака вблизи центра, а значит, слово не прорывает облачную завесу, а находится где-то здесь, в каком-то неопределенном промежутке между «небом» и «землей» или между иллюзионистическим, глубоким пространством картины и плоским полем текстуальности. Но что еще важнее, слово вписано в перспективу с избыточной, прямо-таки плакатной точностью: линии глубины, которым соответствуют верхняя и нижняя границы букв, исходят прямо из углов картины, а точка схода совпадает с ее геометрическим центром. В отличие от некоторых других подобных работ Булатова, где надписи почти вплотную примыкают к краям холста, здесь диагональная разметка плоскости не настолько очевидна, ее маскирует пейзаж, в который слово (отодвинутое от левого края) включено и который отсрочивает момент опознания структурной логики картины, делая его тем более знаменательным. Таким образом, слово «ИДУ» схематично и авторефлексивно обозначает плоскостную геометрию, лежащую в основе перспективного эффекта, и соотносит ее с геометрией самой картины. Мысленно мы можем разделить квадрат холста на четыре идентичных треугольных сектора и заполнить каждый из них такими же — или любыми другими — словами.

В результате возникает напряжение: с одной стороны, мы прекрасно видим — картина этого не скрывает, — какими средствами создается иллюзия глубины, с другой — не можем от этой иллюзии уклониться; наш взгляд балансирует между кар-



Эрик Булатов «Осторожно», 1973. Частное собрание, Париж.

тиной как искусственной и дискурсивной конструкцией, выстроенной на плоскости, и картиной как изображением трехмерного пространства, захватывающего даже посторонний текстовой элемент. Подобный элемент, который одновременно принадлежит внутреннему, автореферентному строю произведения, и подрывает его как нечто принципиально чужеродное, Бенджамин Бухло называет «восполнением» (supplement), приводя в качестве примеров такие образцы раннего концептуального искусства, как «Красный квадрат, белые буквы» (1963) Сола Левитта и ряд работ Роберта Морриса, например «Картотека» (1962)(3). Однако есть несколько отличий между этими произведениями и картиной Булатова. Во-первых, у американских художников основной мишенью критики или деконструкции служили идиомы высокого модернизма, плоскостной абстракции, исключающей миметическую репрезентацию (и претендовавшей на автономию); у Булатова языковое восполнение вторгается в мир реалистической картины и в ряде случаев (особенно в «Горизонте» (1971–1972)) с плоскостной абстракцией солидаризуется. Во-вторых, подрыв этого мира у Булатова происходит как бы вопреки воле самого художника и воспринимается как нечто достойное сожаления. А в-третьих, успешность такого подрыва далеко не очевидна — по крайней мере, в интересующем нас примере. И в пользу «перспективного» истолкования текста в картине «Иду» можно сказать еще кое-что.

Функция этого слова примерно такая же, как у пространственных ориентиров в традиции пейзажной живописи — прямых дорог или петляющих тропинок, как бы приглашающих зрителя войти в картину и совершить воображаемое путешествие по направлению к расположенным в иллюзорной глубине объектам. Такие «приглашения» любили включать в свои картины голландские пейзажисты XVII века — Ян Ливенс, Якоб ван Рейсдал, Мейндерт Хоббема и другие. Булатов тоже использует в ряде своих работ подобные знаки — например, устремленных в глубину людей в «Горизонте» и «Улице Красикова» (1977) или малозаметную тропинку слева в уже упомянутой картине «Осторожно». В «Иду» эта традиция подвергается решительной концептуализации: вместо идущих фигур или деталей пейзажа, предполагающих такое действие, дано обозначающее его слово, глагол, причем в форме первого лица единственного числа. Такая форма предполагает личную вовлеченность: кто-то (кто угодно) словно откликается на немой призыв — призыв самого картинного пространства, — говоря в ответ: «Иду». В бытовой речи такой ответ обычно предвосхищает само действие или даже совпадает с ним по времени: мы говорим «иду» и тут же идем туда, куда нас позвали. Здесь происходит то же самое: слово «ИДУ» и в самом деле идет, направляясь к пункту назначения — исчезающе малой точке в центре полотна, что придает этому слову

и картине в целом перформативное измерение. Характерно, что слово состоит из трех букв — трех шагов, — соответствующих классической схеме пространственных планов: переднему, среднему и дальнему.

Но почему я решил, что слово исходит от переднего плана к дальнему, а не наоборот? Что оно «уходит», а не «приходит»? Что субъект высказывания находится здесь, а не там, и значит, является существом посю-, а не потусторонним, но устремленным в заоблачные дали? На это указывает расположение надписи в левой части холста и соответствующие перспективные искажения: мы читаем слово слева направо, от переднего плана, на котором находится буква «И», к дальнему, где расположена буква «У», и при этом наш взгляд движется (идет) в глубину иллюзорного пространства. Таким образом, речь здесь — уже не знак отчуждения и замкнутости в пределах плоского, двумерного мира, как в «идеологических» картинах Булатова. Наоборот, она оказывается свидетельством и одновременно средством вовлеченности, живого отклика и почти романтической воли к трансцендентному. Отклик «ИДУ», хотя и имеет вербальную форму и является близким родственником «Славы КПСС» и «Входа нет», вызван чем-то невербальным — предполагаемым немым призывом самого картинного, иллюзорно-трехмерного пространства, которое, в свою очередь, служит символом какого-то другого зова, устоять перед которым невозможно. Перспективные деформации, которым подвергается текст, есть не что иное, как зримое свидетельство отклика.

В качестве параллели и одновременно контрапункта к нему мне вспоминается другая картина, одна из величайших в истории искусства, в которой, наоборот, показан призыв, тогда как отклик отсрочен, хотя сомнений в том, что он вскоре последует, нет. С этой картиной связана довольно увлекательная и до сих пор окончательно не разрешенная (если она вообще разрешима) иконографическая проблема, на которой я хотел бы остановиться чуть подробнее. Возможно, она позволит взглянуть в несколько ином свете и на картину Булатова.

«Призвание Матфея», написанное Караваджо в 1599–1600 годах для римской церкви Сан Луиджи деи Франчези, иллюстрирует следующий фрагмент евангельского повествования, замечательный своей бесстрастной, практически протокольной точностью: «Иисус увидел человека, сидящего у сбора пошлин, по имени Матфея, и говорит ему: следуй за Мною. И он встал и последовал за Ним» (Мф 9:9). В версии Караваджо место сбора пошлин представляет собой пространство (возможно, внутренний двор или тупик), погруженное в таинственный, скрадывающий очертания полумрак, где за столом расположились пятеро, занятые денежными расчетами. Один из них — Матфей. Но кто именно? К кому обращен призыв Иисуса, фигура Которого, почти полностью закрытая фигурой одного из Его учеников, предположительно — апостола Петра, появляется в правой части композиции? Воплощением призыва служит протянутая в сторону стола и собравшихся за ним рука Иисуса, жест которой отсылает к «Сотворению Адама» Микеланджело, причем (и это тоже довольно загадочная и многозначительная деталь) копирует он вовсе не жест Бога-творца, как можно было бы ожидать, а жест Адама. При всей своей определенности этот жест отличается странной мягкостью, ненасильственностью, так и хочется сказать — женственностью: он, как заметил один из исследователей, не столько повелевает, сколько притягивает, как магнит. Этот жест с несколько большей прямотой воспроизводит Петр, чья фигура словно смешивается или перепутывается

с фигурой Иисуса. И его же подхватывает один из персонажей за столом — мужчина со светлыми волосами и окладистой бородой, сидящий в центре группы из пяти человек.

Он — самая заметная фигура во всей композиции. Традиционно считается, что это и есть Матфей, в настоящий момент — сборщик налогов, мытарь, а впоследствии — один из ближайших последователей Христа, автор канонического евангелия, цитата из которого приведена выше. К нему обращен призыв Спасителя «Следуй за Мною», и будущий апостол, оторвавшись от своих мирских и меркантильных дел, подносит указательный палец левой руки к груди, уточняя: «Я?» Его жест выражает секундное колебание, за которым последует то, о чем сказано далее в евангельском тексте: «И он встал и последовал за Ним». И этот жест, и центральное положение фигуры, и то, что она выделяется среди более юных спутников, — все вроде бы свидетельствует в пользу такого толкования. Однако несколько десятилетий назад, в 1980-е годы, оно было поставлено под сомнение. Ряд авторов высказались в пользу того, что Матфей — это юноша у левого края картины, фигура которого четко противопоставлена фигуре Иисуса[4]. Он — единственный из сидящих, кто еще не заметил появления посторонних и не услышал произнесенных слов. Склонившись над столом, он полностью поглощен своим занятием — пересчетом монет, и волосы, падающие ему на лоб и заслоняющие его лицо от Того, Кто стоит прямо перед ним и обращается к нему, подчеркивают его отрешенность (другой деталью, работающей на этот эффект, служит пожилой счетовод, склонившийся над плечом юноши и как бы удваивающий его поглощенность).

Решающий аргумент в пользу того, что озабоченный денежными делами молодой человек слева и есть апостол Матфей, приводит Сальваторе Сеттис, который обращает внимание на положение рук двух кандидатов на эту роль. Оно свидетельствует о том, что бородач отсчитывает монеты, выкладывая их на стол перед юношей, а тот жадно придвигает их к себе правой рукой, готовый, когда вся сумма будет выплачена, спрятать деньги в кошелек, который он сжимает в левой руке. Стало быть, бородач — не сборщик, а плательщик налогов, явившийся на место сбора подати в сопровождении двух спутников слева от него[5]. Майкл Фрид, который, изложив аргументы сторонников ревизионистской версии, все же, хотя и не без колебаний, склоняется в пользу традиционного толкования, в качестве контраргумента указывает на положение ног бородача, свидетельствующее, по его мнению, о том, что он готов встать и идти[6]. Это тонкое наблюдение. Но, по-моему, Фрид упускает из виду тот факт, что положение другой фигуры — юноши, сидящего спиной к зрителю на переднем плане, — еще менее устойчиво: откинувшись назад, он правой рукой опирается на скамью, словно собираясь подняться. Да и поза второго спутника бородача определенно подвижна или мимолетна: чувствуется, что в следующее мгновение он ее переменит. Все это, как мне кажется, говорит о том, что эти трое — бородатый мужчина и двое его провожатых — временные гости в месте сбора налогов. Характерно, что все трое изображены в головных уборах: они здесь ненадолго. Их объединяет и нечто более неуловимое, а именно непринужденность поз и аристократизм манер. Они гораздо более свободны, чем юноша слева (изображенный с непокрытой головой, как и его пожилой помощник), поза которого являет собой разительный контраст к этой раскованности. Будущий апостол — а я практически уверен, что это он, — буквально прикован к своему месту, а его

Микеланджело Меризи да Караваджо «Призвание апостола Матфея», 1599–1600. Церковь Сан-Луиджи-дей-Франчези, Рим.

взгляд — к монетам на столе. Эти монеты (дензнаки) играют здесь примерно такую же роль, что и плоские знаки на картинах Булатова, причем некоторые из этих картин — с советским гербом и с портретом Брежнева — заставляют подумать о том, что на монетах, лежащих перед Матфеем, вычеканен профиль Цезаря, того самого, которому кесарево, но и только. Тесное пространство, сгорбленные плечи, взгляд, вперенный в плоскую столешницу, жадная поглощенность мирским занятием, которое делает мытаря глухим и слепым к тому, что происходит в этот момент, — чем не «тюрьма социальности»?

Однако неясность с идентификацией апостола Матфея — не просто историческое недоразумение; думаю, Караваджо намеренно вводит нас в заблуждение: привлекает внимание к второстепенной фигуре и прячет главных героев. Это касается не только Матфея, но и Иисуса, фигура Которого не только погружена в тень, но и вдобавок заслонена фигурой апостола Петра. Как показала рентгенограмма, этот последний персонаж появился в картине позднее других; по всей видимости, художник счел затенение недостаточной мерой. Игра видимого и невидимого, явного и скрытого, очевидного в своей физической данности и ускользающего в тень полностью соответствует духу и стилю живописи Караваджо. А еще она заключает в себе простую и глубокую мысль о том, что важнейшие, поворотные события как личной, так и коллективной истории, — далеко не всегда самые заметные.

Приведу еще один, пусть не самый очевидный и довольно субъективный аргумент в пользу того, что юноша слева и есть будущий апостол. Глядя на картину, я всякий раз не могу отделаться от ощущения, что трое персонажей, вроде бы заметивших появление посторонних, на самом деле их не видят: их взгляды направлены то ли мимо, то ли сквозь Иису-

са и Петра, словно те — бесплотные духи, вызванные в ходе спиритического сеанса (заметим, что персонажи за столом одеты в современные костюмы, а Иисус и Петр — в исторические; я уж не говорю о том, что они и вправду почти не видны, укутанные глубокой тенью). Особенно это заметно по положению фигуры и повороту головы юноши, сидящего спиной к нам. Складывается впечатление, что он смотрит не на тех, кто стоит в шаге от него, а в открытую дверь за их спинами, недоумевая: с чего вдруг она открылась, или: что там за шум? Взгляды двух других персонажей кажутся более сфокусированными, но и в них есть что-то невидящее. И уж точно не на них направлен взгляд Христа. Между профилем и рукой Спасителя и в остальном малозаметной фигурой слева пролегает своего рода коридор, по обе стороны от которого оказываются прочие действующие лица (две фигуры, обращенные к нам лицом, и одна — спиной), как бы расступающиеся перед этой ненасильственной, но властной траекторией, обеспечивая возможность визуального контакта между Иисусом и тем, к кому Он в действительности обращается. Откладывая этот контакт, Караваджо привносит в картину отчетливое темпоральное измерение и тем самым решает задачу представления события, разворачивающегося во времени, в статичном изображении одного момента. Впоследствии эта проблема будет занимать теоретиков XVIII века, и они придут к выводам, близким решению Караваджо: во-первых, изображение, коль скоро оно стремится отобразить последовательность эпизодов, составляющих то или иное событие, не погрешая против единства времени, должно включать в себя указания на то, что было «до» и что будет «после», а во-вторых, что куда менее очевидно, следует выбирать не кульминационный момент этого события, а момент, ему предшествующий и его предвосхищающий либо за ним следующий и о нем напоминающий[7].

Можно описать эту картину как некий сценарий, включающий несколько разновременных, но тесно связанных друг с другом эпизодов. Последовательность и точное значение эпизодов может быть немного разным, однако сути это не меняет, как не меняет и предвосхищаемого этой игрой жестов исхода. «Следуй за Мною», — говорит Иисус, и в ответ на его слова трое за столом поднимают головы, и один, старший, который и так готов через минуту отсюда уйти, переспрашивает: «Кто, я? Или он?» (заметим, в евангелии нет ни слова о том, что Матфей сомневался или переспрашивал, когда его позвали, — равно как и о том, что он откликнулся моментально). Тогда Иисус поднимает руку и показывает на того, кого Он имел в виду, а Петр для верности уточняет: «Ты». А тот, к кому обращен призыв, пока еще ничего не слышит и не видит, он слишком занят делами важными, денежными, требующими пристального внимания, но мы понимаем: через мгновение он поднимет голову, встретится глазами с Тем, Кто его позвал, встанет из-за стола и, пробормотав «иду», пойдет.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Начало этой линии интерпретации было положено самим Булатовым, а также Борисом Гройсом в его статьях начала 1980-х гг.: *Гройс Б.* Нулевое решение; Две культуры в одной культуре [обе — 1980] // *Гройс Б.* Ранние тексты. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

[2] *Гройс Б.* Нулевое решение. С. 163.

[3] *Бухло Б.* 1968b // *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 года / Пер. с англ. под ред. А. Фоменко и А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 572–573.

[4] См. краткий обзор дискуссии на эту тему в: *Fried M.* The Moment of Caravaggio. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010. P. 197–199, 285.

[5] Аргументацию Сеттиса приводит Майкл Фрид: *Fried M.* The Moment of Caravaggio. P. 285.

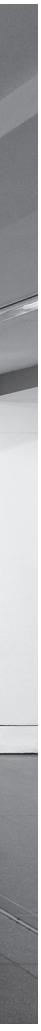
[6] Ibid. P. 198–199.

[7] Самая известная формулировка этого принципа принадлежит, как известно, Лессингу: «Если, с одной стороны, художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с одной определенной точки зрения; если, с другой стороны, произведения их предназначены не для одного только мимолетного просмотра, а для внимательного и неоднократного наблюдения, то очевидно, что этот единственный момент и эта единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, и чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается наше воображение. Но в процессе какого-нибудь аффекта всего менее обладает этим свойством этот высший момент» (*Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. Е. Эндельсона под ред. Я. Зунделовича. М.: Огиз — Изогиз, 1933. С. 68). Но эта мысль высказывалась и другими теоретиками искусства и литературы XVIII века. Ср.: «…несмотря на то, что главное и непосредственное чувство наступило и господствует, художник властен оставить в своем изображении человека следы предшествующего чувства, — так что мы не только заметим чувство растущее и чувство отступающее, но и нечто большее — чувство сильное и все собою определяющее и чувство противоположное, смещенное и изгнанное (*Шефтсбери А.* Замечание об историческом сюжете, или табулатуре выбора Геркулеса // *Шефтсбери А.* Эстетические сочинения / Пер. А. Михайлова. М.: Искусство, 1974. С. 463); «…в распоряжении художника — всего лишь одно мгновение; но мгновение это может быть продлено, если оно несет на себе след предыдущего мгновения и предвосхищает последующее. Ифигения еще не умерщвлена; но я вижу жреца, приближающегося с большой чашей, в которую должна пролиться ее кровь, и эта подробность заставляет меня содрогнуться» (*Дидро Д.* Разрозненные мысли // *Дидро Д.* Салоны. В 2-х тт. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 334).

Андрей Фоменко

Родился в 1971 году в Сургуте. Историк и критик современного искусства, переводчик, эссеист. Главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства РГГУ (Москва). Живет в Санкт-Петербурге.

Материал иллюстрирован видами выставки: Барбара Крюгер «Думаю о тебе. Я имею в виду обо мне. Я имею в виду о тебе». Галерея «Serpentine», Лондон, 1 февраля–17 марта 2024. Фото Джорджа Даррела. Предоставлено Галереей «Serpentine».



Саша Бурханова-Хабадзе

Как ты понимаешь любовь? Я имею в виду, как я понимаю любовь. Я имею в виду, ты.

Каковы были шансы, что я пойду на выставку «Думаю о тебе. Я имею в виду обо мне. Я имею в виду о тебе». (Thinking of You. I Mean Me. I Mean You), находясь в активной фазе исследования вопроса любви в современном мире? Каковы шансы найти недостающие пазлы к собственной теории любви — на выставке художницы-активистки, которая создает работы не о любви, а о политике и консьюмеризме? Вероятность одновременно нулевая — и неизбежная — потому что речь идет о выставке Барбары Крюггер.

1

Практику американской художницы Барбары Крюггер можно воспринимать на двух принципиально разных уровнях, каждый из которых дает по-своему ценный опыт. Я знала про уровень ее смыслов: я читала про работы Крюггер, была в курсе, о чем ее практика (активизм, консьюмеризм, феминизм). Но уровень отношений, на котором работы начинают манипулировать зрителем, открылся мне только сегодня.

Перед тем как прийти на выставку, я изучила ревью: большинство критиков фокусировалось на околополитических темах в практике Крюггер (т. е. уровне смыслов). Так, проинформированная, я шла сюда с ожиданием увидеть традиционно-музейную экспозицию «про политическое искусство» от художницы-концептуалистки из 1980-х. Что-то интеллектуальное и анахроничное; что-то находящееся от меня на безопасной дистанции. Я не ожидала, что меня здесь столкнут с реальностью — и изменят.

Нет ничего безопасного и анахроничного на ретроспективе Барбары Крюггер — но это вскрывается не сразу. На выставке в галерее «Серпантайн» собраны легендарные, легко узнаваемые постеры из черно-белых фрагментов журналов и газет, увеличенные до размеров галерейных полотен. Бело-красным шрифтом sans serif бегут по ним короткие безапелляционные утверждения и императивы авторства Крюггер — но вас ни на секунду не покинет ощущение дежа вю: вы от кого-то это уже слышали или где-то читали. Может в рекламе нового торгового центра? На страницах у Джорджа Оруэлла? В трактате Декарта? В конце концов, вы на выставке художницы, которая создает коллажи

из текста и изображений. Первоисточник не важен, нет ничего оригинального, все вокруг — это ремейк. Например, даже «новые» работы на выставке — это адаптации художницей своих же произведений. То, что изначально создавалось на бумаге, было оцифровано и теперь транслируется на больших экранах, напоминающих рекламные билборды на остановках. Есть и другие «новые» работы, в которых Крюггер экспериментирует с видео-коллажем: вынутыми из контекста цитатами, отрывками из найденных в интернете видео, мемов, скриншотов из социальных сетей. Ничего оригинального, все вокруг — ремейк.

Вот только и у старых, и у новых работ Крюггер есть оригинальная суперсила. Художница использует язык коллажа не для того, что пересобирать существующую или формировать новую реальность, а для того, чтобы столкнуть зрителя с его личной реальностью: с его картиной мира. Сделать так, чтобы он не смог не отреагировать: потому что это слишком про него, слишком под кожу. «Я люблю, поэтому я нуждаюсь» (I love therefore I need). «Наши люди лучше ваших» (Our people are better than yours). «Я покупаю, следовательно, я существую» (I shop therefore I am). Что ни фраза, то вызов. После каждой как лампочка в голове загорается вопрос: а я с этим согласен? (Читай: «это утверждение истинно?»)

Первый, «поверхностный» уровень знакомства с практикой Крюггер открывается, когда мы фокусируем внимание на значениях фраз и образов в ее работах. Когда заходим в пространство галереи с вопросом: что хотел сказать ЭТИМ художник? Вчитываемся в слова. Всматриваемся в каждое изображение. Ищем в произведениях твердые смыслы и выраженную личную позицию автора — чтобы дать ей свою оценку. Так, например, на выставке я случайно подслушала разговор двух женщин. «То есть она [Крюггер] считает, что нуждаться в любимом человеке — это плохо? Я не понимаю, почему это плохо», — говорила одна женщина, всматриваясь в экран, на котором переключались слайды инсталляции «Untitled (I shop therefore I am)». Когда на экране возникла фраза «Я покупаю, следовательно, я существую», женщина снова заговорила: «Ну хорошо, тут я с ней согласна, надо же себя ограничивать. Я тут недавно была на распродаже…» Дальше было обсуждение истории в магазине, но я уже не слушала. Я решила провести свой собственный мысленный эксперимент. Какое-то время я смотрела на красно-белый экран, заставляя себя отстать от смыслов. Я перестала вчитываться в слова. Я больше не спорила и не соглашалась с Крюггер. Я не пыталась присоединиться к ее словам своим опытом. Не думала, что я думаю про шоппинг... Когда я сдалась работе — разрешила ей на себя повлиять — мне удалось увидеть ее по-настоящему. Увидеть всю красоту, банальность и драму современной человеческой жизни в шести сменяющих по кругу слайдах.

«Я покупаю, следовательно, я существую».

«Я покупаю, следовательно, я коплю».

«Я нуждаюсь, следовательно, я покупаю».

«Я люблю, следовательно, я нуждаюсь».

«Я умираю, следовательно, я существовал».

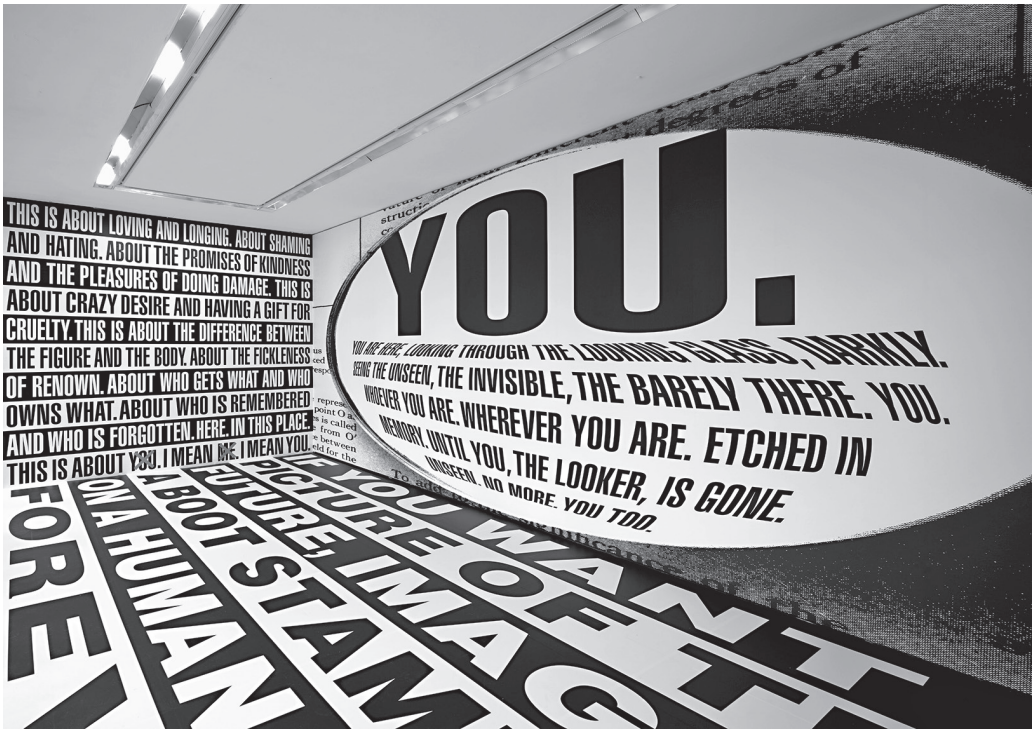
На шестом слайде картинка символично рушится: обваливается кусочками мелкого пазла. Потом снова собирается, начинается (чья-то) новая жизнь. Я снова покупаю, следовательно, я существую. Снова. Драма человеческой жизни, по Крюггер, в необходимости выстроить свою причинно-следственную связь в любом событии, чтобы прожить его. Все эти фундаментальные понятия — люблю, живу, умираю, покупаю

(смотрю на работу Барбары Крюггер) — не имеют для нас смысла без связующего слова «следовательно». И когда кажется, что мы проживаем событие, в реальности оказывается, что мы проживаем не более чем ту или иную причинно-следственную связь. Чье-то «следовательно», которое было здесь до нас. Вот так, пронзительно и просто.

С конца семидесятых — начала восьмидесятых практика Крюггер строится как наблюдение за различными формами причинно-следственных отношений, которые возникают в современной культуре: «за тем, как мы выражаем свои точки зрения, переживания и убеждения — и как мы используем для этого язык»[1]. Крюггер интересует, как мы приходим к определенным выводам. И как легко (при помощи синергии текста и визуала) можно манипулировать нашей способностью делать выводы — чем испокон веков пользуются шаманы, богословы, политики, маркетологи, художники. Работы Крюггер намеренно не носят тематического характера; в них нет личной позиции автора, чтобы ее оспорить или разделить. Крюггер не создает искусство «про шоппинг», «про политику» (или «про любовь») — но играет с убеждениями, ассоциациями и взглядами, которые есть у нас в отношении этих человеческих практик. Именно этим ее работы триггерят и провоцируют нас: они умело играют с нашей фундаментальной потребностью реагировать.

2

Я захожу в затемненную центральную часть галереи. Здесь показывают трехканальное видео «Untitled (No Comment)», 2020. Это самая новая работа Крюггер во всей экспозиции. Три стены галереи используются для проекций, на которых появляются фрагменты текста (что-то мы



узнаем из ее прошлых работ), мелькают цитаты писателя Вольтера и современного реппера Кендрика Ламара, текст разбивает подборка туториалов по плетению кос, отрывки танцевальных и акробатических выступлений… Когда на экране появляется кот и начинает говорить голосом Дональда Трампа, кто-то в зале смеется.

Тут по стене начинают бежать слова:

«Мне нужно, чтобы ты любил(а) меня. Нет, правда. Я имею в виду, что без тебя я ничто. Ну, то есть я являюсь чем-то, но чем-то таким жалким, что лучше бы я был ничем, чем жалкость этого чего-то. Ты понимаешь, о чем я? Мне нужно, чтобы ты любил(а) меня».

И я не могу не отреагировать.

О да, я очень хорошо понимаю, о чем ты, Барбара Крюггер! Я понимаю, почему прямо сейчас, наверное, все в этом зале кроме меня сладко вздохнули: как если бы они смотрели мелодраму, и герой на экране проживал муки неразделенной любви. Я понимаю, почему они подумали: «боже, как романтично»! А кто-то даже узнал себя. Но вот чего я не понимаю — почему в нашей культуре жертвенность влюбленного, его неполноценность без «второй половинки» и его потребность в соединении с ней стали воспевать как благодетель? Кто придумал историю, что истинная любовь — это поиск своей «второй половинки»? В какой момент эта история стала настройкой по умолчанию? Почему глагол, который мы чаще ставим рядом со словом «любить», это «искать», а не «создавать»? И что было раньше: мое собственное аутентичное неудовлетворение этой общепринятой концепцией любви — или реакция здесь на твою работу, Барбара Крюггер, которая мне его

подсветила? Что за причинно-следственная связь будет здесь?..

Пока в голове идет этот диалог, на экране снова появляется говорящий кот — и в зале снова взрываются смехом. Это резко возвращает в реальность, поток мыслей оборван. Я раздражена. Хочется обернуться и шикнуть. «Да что с вами, идиоты?! Чего вы ржете?! Это всего лишь мем с котом!». Мне больше не хочется быть в комнате с этими тупыми людьми. Я презираю их — и ухожу из комнаты.

В своем недавнем интервью Барбара Крюггер так описала свои намерения при создании искусства: «Я пытаюсь создать работу о том, как мы относимся друг к другу, о том, как мы уважаем друг друга, ненавидим, обожаем, презираем, о веках поклонения и подчинения жестокости и доброте»[2]. И ей это определенно удается. Ни на одной другой выставке я так явно не ощущала присутствие человеческих отношений в галерее. Ни на одной другой выставке я так не реагировала на реакции других людей на искусство. Как будто обычный регламент индифферентности интеллектуальной толпы был здесь отменен, и стало можно вести себя некрасиво, неинтеллигентно и честно.

«Это может звучать банально, — говорит Крюггер, — но на самом деле у меня нет терпения к людям, когда они говорят, что они шокированы. Никто не должен быть шокирован ничем, учитывая историю того, что мы делали друг другу»[3]. И это — еще одно изменение, которое (в большей или меньшей степени) запускают работы Крюггер в каждом своем зрителе. Художница делает кружева глобальных причинно-следственных связей настолько касающимися лично нас и настолько явными, что некуда спрятать глаза. Когда ты видишь, как планомерно вели к (потенциально шокирующей) ситуации твои собственные рассуждения

и выборы, ты уже не можешь испытать от нее шок. «Наши люди лучше ваших. Они умнее, они сильнее. Мы добрые, а вы злые. Бог на нашей стороне. Наше говно не пахнет и мы изобрели все», — читаю на вертикальной панели. Это работа «Untitled (Our People are Better Than Your People)», 1994. Возможно ли еще точнее передать неизменную картину мира, в которой мы рождаемся, живем, учим детей и умираем уже тысячи лет? Когда понимаешь, насколько эффективна, логична и незыблема эта картина мира, шок начинает казаться лицемерием.

3

Покидая выставку, я думаю о месте любви в этой картине мира. О любви как основе абсолютно всех мыслимых человеческих отношений. Нет, не в поэтическом смысле, а вполне прагматично: уважение, ненависть, обожание, презрение, жестокость и доброта имеют для нас смысл только как «растворы» с разным процентом содержания любви в них. Обожание — 85% любви. Дружба — 68%. Ненависть — 0,5%. Определение «любви», которое выбирает для себя человек, влияет на абсолютно все прочие отношения. Как он сам будет

понимать обожание, дружбу и ненависть — и какие ожидания он будет предъявлять к «партнеру» в рамках этих отношений. В пространстве работ Барбары Крюггер становиться очевидно: чтобы изменить реальность, нужно изменить определение любви, которое прямо сейчас лежит у тебя в основании картины мира.

Это проще, чем кажется, потому что выбираем мы всего из двух определений. Неожиданно, да? Всего двух. Весь пласт философской литературы о любви, тысячи страниц аргументов и дискуссий, сотни теорий и определений любви от Платона до Эриха Фромма после посещения выставки Крюггер схлопнулись всего до двух парадигм.

Либо «I need therefore I love».

Либо «I love therefore I need».

В первом случае — «Я нуждаюсь, следовательно, я люблю» — мы выбираем жить в картине мира «двух половинок», признавая свою неполноценность без другого человека. Любовь здесь воспринимается как потребность и зависимость, из позиции «ты мне нужен». Для существования такой люди идут на компромисс и подстраиваются под параметры партнера. Изменяют себя РАДИ другого, чтобы уместиться в коробочку роли, предписанную определенным типом отношений: в дружбе или ненависти, на уровне межличностных отношений двух людей или целых наций. Эта парадигма любви предельно рациональна, она про выживание и симбиоз. Сильному нужен слабый (точно так же как слабому нужен сильный), чтобы его сила имела значение, имела смысл. Она мыслит бинарными связями свой — чужой, злодей — герой, любовь — ненависть. В этой любви рождается разделение на своих и чужих. Мы добрые, а вы злые. Бог на нашей стороне.

Во втором же случае — «Я люблю, следовательно, я нуждаюсь» — мы выбираем картину мира, в которой любовь определяется как созидательная сила двух или более самодостаточных личностей. Эта любовь не про выживание, она про желание изменений и выбор возможности изменяться

(не ради, а) В ПРИСУТСТВИИ другого. Она возникает не из потребности в другом, а из любопытства. Из желания исследовать: во что превратит меня ЭТОТ опыт, с этим человеком? Это любовь-синергия; совместная неизвестность, в которой участники отношений принимают решение снять и оставить на берегу свои имена, роли и привычные нормы — и пойти на риск, в создание новой реальности. Эта парадигма любви отвергает любые бинарности или порядок; она прекрасна и хаотична. В ней головокружительно жить, но возможно ли в ней выжить? Ответ можно получить только экспериментальным путем.

Покидая выставку, думаю про название — и до меня, наконец, доходит.

«Thinking of You. I Mean Me. I Mean You».

Я думаю о тебе (зачеркнуто). Я имею в виду обо мне (зачеркнуто). Я имею в виду о тебе.

Здесь не про выбор «либо/либо».

Я не выбираю между двумя парадигмами любви. Либо «Я нуждаюсь, следовательно, я люблю». Либо «Я люблю, следовательно, я нуждаюсь». Здесь про бесконечное повторение цикла, бесконечную самостоятельную смену парадигм, в которую я «впрыгиваю», рождаясь и совершая свои жизненные выборы.

Представьте это сплошной бесконечной красно-белой строкой в sans serif в узнаваемом стиле Барбары Крюггер:

…Я НУЖДАЮСЬ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, Я ЛЮБЛЮ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, Я НУЖДАЮСЬ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, Я ЛЮБЛЮ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, Я НУЖДАЮСЬ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, Я ЛЮБЛЮ…

Красиво, не правда ли?

Так как ты сегодня понимаешь «любовь»?

Я имею в виду, как я понимаю «любовь».

Я имею в виду, ты.

ПРИМЕЧАНИЯ:

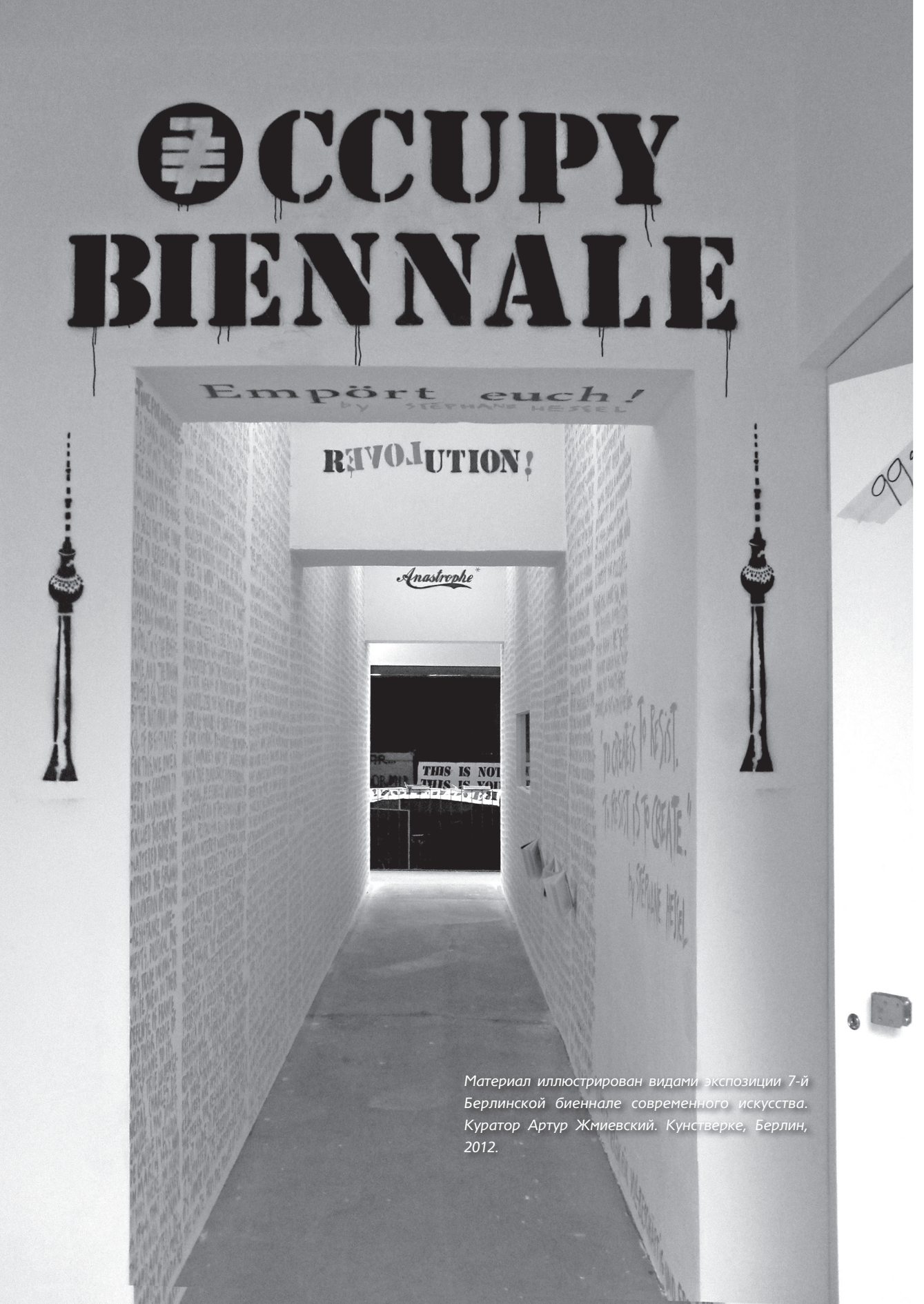
[1] Из интервью Ханса Ульриха Обриста с Барбарой Крюггер в: *Barbara Kruger*. Thinking of You. I Mean Me. I Mean You. London: Impress Print, 2024. P. 11.

[2] Ibid. P. 22.

[3] Ibid.

Саша Бурханова-Хабадзе

Родилась в 1989 году в г. Жагань, Польша. Креативный предприниматель, основатель выставочного пространства Exposed Arts Projects в Лондоне, PhD Fine Art (Central Saint Martins, Лондон). Ее кураторские проекты выставлялись в Лондоне, Цюрихе и Москве. Автор книги «Алхимическое Воображение: как открыть в себе Внутреннего Художника» (М.: ЭКСМО, 2022). Сейчас работает над второй книгой, посвященной практикам не-романтической любви в современной культуре. Живет в Лондоне.



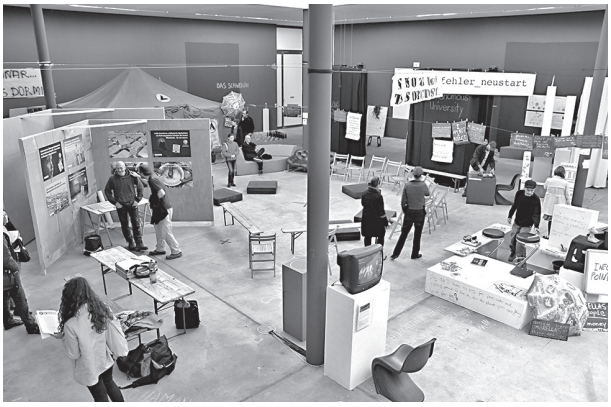
Материал иллюстрирован видами экспозиции 7-й Берлинской биеннале современного искусства. Куратор Артур Жмиевский. Кунстверке, Берлин, 2012.

Валерий Савчук

Скука политического искусства

Картина мира радикально меняется, она намного сложней искусства, так как институциональная, консьюмеристская, медиальная формы его существования требуют от художника простого решения. Гипертрофия политической функции искусства в XX — начале XXI века изнурила современников навязчивой прямолинейностью и простотой решений социальных и политических проблем: непременные обливания чем ни попадя живописных полотен, протестные приклеивания, приковывания, прибивания, обнажения вызывают сегодня неприязнь, перерастающую в скуку, в тех значениях, которые придавали ей архитектор Адольф Гёллер (1846–1902): по Гёллеру, одна из причин смены стиля в архитектуре — скука, вызываемая господствующим вкусом, а затем Эрнст Юнгер, связавший возникновение скуки с «размазанной/растворенной во времени болью». В обливании фермерами мэрий французских и немецких городов навозом, пожалуй, больше энергии и искренности жеста, чем в самоназванных «художественных» акциях, к тому же от них не веет скукой. Феномен скуки, на первый взгляд, незначительный, но в действительности играющий существенную роль в истории искусства, требует большего внимания, чем ему уделяется в теории искусства. Редуцирование месседжа художника к политическому высказыванию умаляет его традиционные функции, важнейшая из которых — постановка предельных метафизических вопросов, ответы на которые требуют трансформации не только формы искусства, но и языка, на котором можно размышлять о нем. Примечательно, что политический жест в искусстве — это конвертация претензии на власть под маской свободного творческого акта. Но, благодаря все той же скуке, метафизический план, отметая прямолинейность и нетерпение политического высказывания, актуализирует экзистенциально значимые сюжеты. Вопреки тому, что современное общество политизирует событие смерти, наделяя его статусом исключения[1], искусство дает возможность почувствовать связь с историей культуры, актуальным социальным и природным контекстом и ощутить присутствие неочевидного.

Художественные стратегии репрезентации в модусе политического жеста входят в противоречие с актуальной картиной мира. А искусство, схватывающее существо этой новой картины мира, привлекает внимание много меньше, чем остроактуальная художественно-политическая повестка, обладающая внушительным медийным потенциалом. Размышления о политическом искусстве не приводят к мысли о его неизбежной легитимности. Часто радикальные деструктивные жесты против общества и государства спонсируются тем же государством и фондами крупных корпораций и фирм. Объяснение этому противоречию дал в 1932 году Эрнст Юнгер: «Общество (бюргерское) обновляется в ходе мнимых нападок на самое себя… Свойственный ему образ мыслей сказывается в том, что всякую противоположность оно



стремится не отторгнуть, а вобрать в себя. Где бы не встретилось ему то или иное притязание, заявляющее о своей решимости, оно идет на утонченный подкуп, объявляя его очередным выражением своего понятия свободы и таким образом придавая ему легитимность перед судом своего основного закона, то есть обезвреживая его. Это придало слову «радикальный» его невыносимый бюргерский привкус, и, кстати говоря, благодаря тому же сам по себе радикализм становится прибыльным занятием, которое было единственным пропитанием одному за другим поколениям политиков и художников»[2]. Индивидуальная свобода самовыражения в случае с эмансипацией меньшинств, хиппи, зеленых, обществом защиты животных и т. д. апроприируется и включается в набор морально-идеологических конструктов. А что же происходит в сфере изобразительного искусства? Переприсвоение и включение в рыночные отношения с большой прибавочной стоимостью произведений таких художников-бунтарей, как Венские акционисты, Баскиа, Бэнкси и т. д., свидетельствует о правоте Юнгера. Но есть еще одна сторона «протестного» искусства, раскрывающая себя в том, что художественное высказывание является универсальной и самой чистой (не осуждаемой, а порой до сих пор предстающей в героической позиции) формой публичного протеста, а по сути — доноса на самые горячие формы сопротивления господствующей власти. Иное дело, когда мнимая, то есть художественно освоенная, а посему узаконенная радикальность уступает место реальному, не апроприированному искусством радикальному сопротивлению или бунту, протесту — за границами нормы, смысла и искусства; она не приобрела еще бюргерского привкуса нормы дозволенности и поэтому интересна не только художнику, но и философу. Вопрос о границах протеста в искусстве (взятого широко, т. е. не только внутри собственного общества) весьма актуален. Острым он остается в двух противоположных моментах: первый — границы морали, правовые границы, второй — границы самого искусства, за которыми искусство исчезает. В разнообразных контекстах идея соединения искусства и жизни сталкивалась с неразрешимостью: в жизни художник аннигилирует, уступая место обычному человеку, или необычному — политику, политтехнологу, активисту. Чем отличается художник под маской политического активиста от политического активиста под маской художника? Есть ли у них, пусть и гипотетическая, точка встречи? Может ли последняя, подобно столкновению частиц в Большом адронном коллайдере, запечатлеть зародыш новой картины мира?

Когда происходит сращивание денег и власти под личиной бунтарского художе-

ственного жеста, искусство как пространство экзистенциального вызова и интеллектуального парадокса утрачивает свое значение. И неизвестно, чего здесь больше — наивной веры или циничного прагматичного расчета. Политический активизм, рядящийся в тогу искусства, остается все тем же активизмом, поскольку политические ставки бьют художественные. Равным образом как стремление философа быть воспитателем, теологом, ученым, идеологом, поэтом и художником давало результат лишь на время, уступая место новому собеседнику, новой фигуре, воплощающей актуальность, так и художник, увлеченный чистотой прямого действия, мгновенностью реакции и силой резонанса политического жеста, политиком если и становится, то лишь в режиме новостной ленты.

В этой перспективе понятны слова Жана-Люка Годара: «Нужно снимать фильмы политически, а не снимать политические фильмы». Осознав это, мы понимаем, что политическая функция не исчезает, она растворяется во всех жанрах, подобно тому как прямая пропаганда уходит в развлекательные и коммерческие фильмы, а эротика в рекламу. Прозрев единожды, мы не можем не замечать политическое, а его чрезмерность — не отторгать. Художник — не всегда осознавая и даже решительно отрицая публично, — транслирует свои политические взгляды, но для того, чтобы оставаться в поле изобразительного, ему необходимо скрыть политическое под, например, маской метафизического, познавательного, эстетического. Способ существования искусства активно сопротивляется изменениям до тех пор, пока не разрушается «энергия заблуждения» (М. Бахтин) старой формы. При этом новая форма, новый язык искусства не возникают из желания новизны ради новизны, она возникает как ответ на изменения в обществе. Так переход от футуризма — среди прочего прославляющего войну,

ускоряющую приход будущего, — к метафизической живописи произошел после осознания ужасов Первой мировой войны.

Новая ситуация в искусстве — это уникальная конфигурация как новаций искусства, так и языка его описания. Но как отличить беззаботную игру формотворчества, тяготеющую к дизайну, от мучительных поисков ответа на важнейшие вопросы времени? Искусство — это умение скрыть искусство (ars est celare artem), а в смене форм явлено то, что поистине должно скрываться — его форма. Тот, кто занят чистым формотворчеством, утрачивает связь с изменяющейся реальностью, которая требует новой формы, нового языка, новой интонации, новой конструкции взгляда, новых концептов и позы логоса. Но ангажированность формой не может изжить особенности национального менталитета. И причина не в осознанном искании, но, скорее, в невозможности творить иначе, ибо воспитание, строй мысли и чувства, эмоциональная вовлеченность, телесные реакции — все в целом не дает иной возможности творчества. Самоотчет русскости в своем и по форме, и по стилистике интернациональном творчестве дает участница отечественной группы «AES+F» Татьяна Арзамасова: «Искусство несет на себе печать национального характера. Произве-

дение француза нетрудно отличить от произведения черного американца. Различны темы работ, подходы к художественным задачам, точки зрения. Мы используем международную лексику, оперируем интернациональной проблематикой (в центре внимания — взаимодействие реального и виртуального, политических и социальных контекстов). Но в наших работах всегда ощутимо русское восприятие жизни»[3]. Акцентирование критической функции, ангажированность ею ведет к утрате связи с искусством. Оно превращается в назидательность, плакатную прямоту и эмоциональную диктатуру, не отбрасывающую тени сомнения.

Особенно остро это проявляется в годы исторической нестабильности, тогда в первую очередь и весьма ярко заявляет о себе бунтарская нетерпимость, опирающаяся на сиюминутный эмоциональный отклик. Затмевая реакцию первопроходца, формирование актуального высказывания взыскует не только внутреннего, но и внешнего тела; иными словами, подлинно актуальное есть род собранности видимого и мыслимого, перцептивного и концептуального. И, как афористично пишет историк искусства Джордж Кублер: «то, что делает первопроходец, обязательно должно быть новым; то, что делает бунтарь — старым»[4]. Бунтарское нетерпение, опираясь на уже известное, бывшее («первобытное равенство», «естественного человека», «общину»), приводит к чрезмерности, на что обращает внимание Кант: «Эти чрезмерности я подвожу под следующие основные понятия: легковерие, суеверие, фанатизм, индифферентность». При этом, по Канту, «фанатизм следует всегда отличать от энтузиазма. Первый воображает, будто чувствует непосредственное и удивительное общение с высшим существом; второй означает то душевное состояние, когда душа возбуждается сверх меры каким-то принципом — патриотической добродетелью, дружбой или религией, причем представление о сверхъестественном общении не имеет здесь никакого значения»[5].

Следует ли напоминать, что художник — это не только призвание, но и профессия, приносящая доход? Не потому ли «художественные организации так же склонны к истерии, когда им не достается заказ, когда отклоняются заявки на грант или когда инвесторы при удобном случае вкладывают средства во что-то другое»[6]. Заказ на критическую — бунтарскую — позицию художника в итоге оплачивается. Если художник не находит финансовый источник внутри общества (и неважно, каков этот источник — государство, частные компании, организации или индивидуальные спонсоры), тогда он ищет его вовне. Но в исторической перспективе парадокс критики в том, что наиболее сильная критика существующего порядка происходит не столько тогда, когда откровенно заявлена критическая позиция художника, а когда его апологетически-комплементарная позиция доводится до предела здравого смысла и художественного вкуса: тогда на сцену выходит саморазоблачение художественных практик, а карикатура нравов проявляется недвусмысленно. Следовательно, закономерно, что со временем критика оборачивается эстетикой, а глорификация — критикой, что, собственно, и использовал соц-арт. Исторический контекст заявляет о себе линией конформизма. Восхвалять — значит критиковать. Искусство, связавшее себя апологией, вскоре саморазоблачается. Подлинное же искусство (у него много имен: вневременное и несвоевременное, глубокое, истинное, метафизическое — все имена, впрочем, давно отправлены в разряд ригидности) вопреки всему являет себя несвоевременному же зрителю, ценителю, котировщику и воспринимается ими.

Творить — значит преодолевать диктатуру господствующих образов и разрушать старую конструкцию взгляда, тем самым свидетельствуя о кризисе существующих

форм репрезентации. С одной стороны, мы восприняли как догму, что мир, утрачивая центр, децентрализуется, каждый топос говорит своим языком, с другой — известность и цена работ художника требуют универсальных критериев, глобального рынка. Найти, укрепить и сохранить свой авторский стиль художник может как находясь в оппозиции к государству (немецкий экспрессионизм, передвижники), так и идеологически разделяя его фундаментальные цели (советский авангард, поп-арт).

И наконец, обратившись к петербургскому контексту, не могу избежать искушения привести слова историка Новой академии Андрея Хлобыстина: «Тем не менее, по возвращении на родину после первых поездок и выставок критика Новиковым современного искусства, по его мнению, зашедшего в тупик, обретает еще более четкие черты. Он говорит о разочаровании в свободе современного искусства на Западе, где игнорируются и репрессируются не совпадающие с ним версии прекрасного. Стало очевидно, что в мировом контексте, утвердиться в котором так стремились многие годы нонконформисты, нам уготована роль учеников, но надо решать свои проблемы, а не чужие. Впоследствии Тимур говорил, что все престижные "ниши", вся синекура в мировом искусстве была давно поделена, освоена и опошлена политкорректностью. Чуть ли не единственным свободным местом, которым все брезговали, оставалась классика, униженная клеймом тоталитаризма и китча. И неоакадемизм занял эту "помойку", бывшую на самом деле сокровищницей и пространством свободы»[7].

Формула успеха Тимура Новикова рассудочна, с элементами тактического прозрения, изживающего эмоционально захватывающую и оттого такую привлекательную позицию бунтаря-нонконформиста, упивающегося скольжением на высокой волне эмоциональной нетерпимости. В такой критике нет разума, но есть рассудок, легко переходящий в нетерпимость и фанатизм. Поэтому жест политического художника эмоциональный — назову его так — художник «ярок, но не глубок». Схватывая пену явлений, он оперирует, комбинирует, сращивает разнородные и разновременные стили. Художник же, который пробивается к сути вещей, к реальности, у которой еще нет ни имени, ни образа, ни концепта, — но которая позволяет занять экстатическую (понятую онтологически) позицию, — идет против себя, против своей эмоциональной реактивности, комфорта простых решений и безграничного аффективного состояния.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Агамбен Дж.* Политизация смерти // Новое литературное обозрение. 2000. № 4 (44). С. 75–79.

[2] *Юнгер Э.* Рабочий. Господство и гештальт. СПб.: Наука. 2000. С. 75–76.

[3] *Арзамасова Т.* Образ не требует перевода / Беседу ведет и комментирует Сергей Анашкин // Искусство кино. 2010. № 6. С. 119.

[4] *Кублер Д.* Форма времени: заметки об истории вещей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 126.

[5] *Кант И.* Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного // Кант И. Соч. в шести томах. Т. 2. М.: Мысль, 1964. С. 176–177.

[6] *Гилен П.* Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 271.

[7] *Хлобыстин А.* Шизореволюция: Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Борей Арт, 2017. С. 140.

Валерий Савчук
Родился в 1954 году в Краматорске. Философ, теоретик искусства, художник. Профессор СПбГУ. Автор множества статей и книг, среди которых «Режим актуальности» (2004), «Философия фотографии» (2005), «Медиафилософия» (2013) и другие. Живет в Санкт-Петербурге.

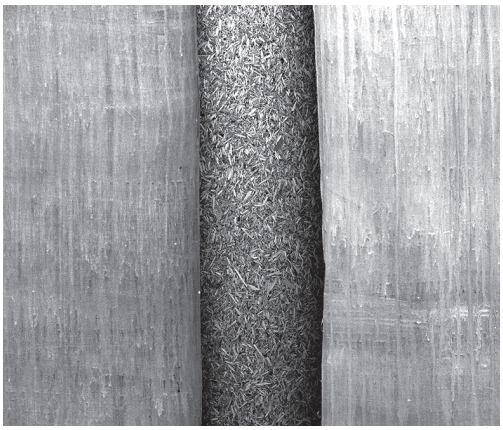
Материал иллюстрирован: Иван Новиков «Нет», 2022. Инсталляция. Галерея «pop/off/art», Москва. Предоставлено галереей «pop/off/art».

Иван Новиков
Только так или иначе?

Последние несколько лет я все чаще задаюсь вопросом — как устроено мое, да и в целом художественное высказывание с точки зрения силы выразительности. Для меня не вполне ясно — как и почему я направляю куда-то свое авторское внимание, а в чем-то ограничиваю свою практику. И речь не только о самоцензуре, которая, конечно, присуща всем в той или иной степени. Проблемой для меня стал сам подход к репрезентации моих концептуальных задумок. Реализуя какую-либо идею, я сталкиваюсь с дилеммой явного и неявного высказывания: показать ли интересующую меня тему очевидным путем, так сказать, «в лоб», или говорить о ней апофатически, избегая очевидных указаний и описаний. Оба этих подхода дают свою, порой очень интересную, интеллектуальную и пластическую поэтику. Не являясь взаимоисключающими, они, скорее, выступают полюсами некоего пространства для маневра. Иной раз проект идет открыто, предельно обнажая тему для аудитории, в другой раз наоборот — раскрываясь зрителю окольными путями. Но в конечном итоге конкретная художественная форма всегда тяготеет к какой-то одной грани этой дилеммы. Подобного рода проблемы имеет смысл проговорить на примерах.

Представим, что кто-то решил сделать художественный проект о миграции сорок весной. Если автор сфокусируется на наглядном показе этой темы и прямо это проговорит — такой проект будет восприниматься иллюстративным. Как нечто понятное с первого взгляда и не требующее специального осмысления, а значит, не нуждающееся в длительном внимании аудитории. Само по себе это не плохо и не хорошо, но предполагает определенный модус эстетического восприятия. Однако такое произведение может быть воспринято как метафора чего-то большего. Жажда поиска глубокого смысла подтолкнет зрителей к обоснованию более усложненной структуры такого высказывания. И перелет птиц станет работать как поэтический образ или символ. В обоих случаях выбранный авторский метод прямого высказывания не дает зрителю искомого доступа к изначально выбранной теме миграции сорок. Обнажение темы, волнующей автора, словно обесценивает ее и лишает необходимой притягательности.

Если же гипотетический проект о сороках воплощается таким образом, что сама тема оказывается фигурой умолчания — меняется и структура художественного высказывания. Указующие на проблематику, на объект интереса внутренние конструкции произведения показывают, что в его центре есть нечто не вполне проявленное. И эта фрагментарная или опосредованная репрезентация запускает повышенное производство зрительского внимания. Собственно вопрос весеннего перелета сорок оказывается ядром, сокрытым наслоениями смыслов и констелляций. Устойчивое желание найти смысл произведения нелинейным образом приводит аудиторию к авторской задумке, тем успешнее, чем более зрители ощущают пройденный ими путь как собственный. Это не обесценивает их интеллектуальный труд, но делает его многократно важнее для них самих, поскольку они сами, а не благодаря



автору дошли до сути. Таким образом, зритель оказывается подключен к центральной идее проекта прочней и глубже, нежели в случае с явной артикуляцией задумки.

Стоит оговориться, что ни тот, ни другой подход не является «правильным» или приоритетным. В каждом конкретном случае художники делают осознанный, или не очень, выбор, прежде всего исходя из авторского интереса к содержанию. Для себя я это описываю как некое подобие серфинга. Художник старается «оседлать» какую-то проблематику словно волну. Однако, стоя на «доске» своего проекта, ты невольно оцениваешь — сможет ли этот «вал» тебя вынести так далеко, как хотелось бы, сможешь ли ты сам на нем удержаться и вообще стоит ли игра свеч? Может, имеет смысл попробовать взять «волну» попроще, которая, быть может, не столь интересна сама по себе, но дает возможность поработать с формой, с техникой, методом? Все это каждый раз решается ситуативно.

Понятно, что сам ход моих рассуждений может быть описан через конструкции формальной логики (если «а», то «б» и т. д.). И я вполне уверен, что вся эта внутренняя концептуальная процедура проходилась не одним только мной. Не сомневаюсь, что сама эта дилемма (явное/неявное высказывание) стара как мир. Размышляя таким образом, я прихожу к выводу, что вышеобозначенные позиции суть две крайности. Пожалуй, каждый художник тяготеет к какому-то одному полюсу — кто-то склоняется к иносказательной форме, кто-то выбирает прямой жест, — но в любом случае это никогда не бывает доведено до предела. Но можно ли определить автора через одну из этих позиций? Разве эта художественная дилемма не является постоянной частью «внутренней кухни» всякого, кто создает искусство? Уместно ли говорить однозначно, что вот этот художник делает иллюстративные проекты, а та художница создает тонкие неочевидные работы? Кажется, что так рассуждать глупо — всякий автор свободно фланирует между данными полюсами. И для меня кажется естественным, что художники могут в рамках своей практики создавать произведения совершенно разной степени неявности. Правда, в последнее время в русскоязычном сообществе такая поляризация стала едва ли не обязательной в околохудожественных дискуссиях. Причины этого мне видятся в нескольких векторах воздействия, которые определяют для меня специфику описанной выше дилеммы.

С одной стороны, существует глобальный контекст интенсификации борьбы за внимание. Взрывной рост культуры UX/UI, который мы наблюдаем в последние десять-пятнадцать лет, — результат борьбы за общественное и персональное внимание аудитории со стороны корпораций. Сама идея профессионализации техники пользовательского опыта стимулировала рефлексию об уместности дискурса экономики внимания к культуре и искусству. Дискуссии о предпочтениях публики велись еще до моего рождения. Но их острота усиливалась по мере того, как цифровые технологии обретали статус доминирующего культурного потребления. Уже не стоит вопрос — куда пойдет публика в свободное время: в кино, в церковь, в музей, в цирк и так далее. Прошедшая декада застолбила за цифровым экраном телефона или

планшета статус главного на сегодняшний день поставщика культуры и пожирателя свободного времени. Огромные корпоративные бюджеты вкладывались (и продолжают вкладываться) в разработку технологий и техник по захвату и удержанию зрительского внимания. Попадая в многочисленные цифровые экосистемы, пользователь утопает в волнах интересного и удобного опыта, бежать из которого мало у кого хватает решимости.

Нечего и говорить про многочисленные образовательные программы по изучению пользовательского опыта и способов взаимодействия с пользователем. Эти учебные проекты, объявления о которых буквально наводнили интернет, совмещают манипулятивные приемы рекламы с художественными методологиями для получения идеального оружия в борьбе за внимание аудитории. В такой ситуации многие художественные институции были вынуждены включиться в эту гонку, чтобы не оказаться в подлинно маргинальном состоянии. Что простительно и понятно. Другое дело, что и художники присоединились к этой борьбе. И буквально на наших глазах различные формы тактических медиа и активистских проектов оказались частью индустрии развлечений. Непосильная задача сопротивления большим медиа-производителям в большинстве случаев изначально была обречена на проигрыш. Да и вряд ли возможно устоять в этой битве, когда правила игры диктует соперник.

Сама идея того, что внимание аудитории — это ресурс, а значит, и товар — стала чем-то само собой разумеющимся. Критические высказывания, которые ставили под сомнение актуальность подобного взгляда, тонули в гуле апологетов рыночных технологий по удержанию зрительской заинтересованности. Так продолжалось до 2020 года.

Собственно, глобальный кризис, вызванный коронавирусом, с моей точки зрения, конституировал условия новой реальности. Это стало вторым ключевым вектором воздействия на дилемму не/явного высказывания. И я говорю не только о социо-политических последствиях того, что мы все в самых разных странах мира обменяли свою свободу на надежды на здоровье и счастливую жизнь. Безусловно, общественная и политическая жизнь в большинстве стран изменилась, преимущественно не в лучшую сторону. Но та новая культурная ситуация, которую «оформил» коронавирус, поляризировала все сферы жизни. Забытые сегодня диспуты ваксеров и антиваксеров задали свежий тренд борьбе остроконечников и тупоконечников. И последующие события 2022–2023 годов окрасили любую дискуссию в черно-белые тона. От каждого человека, а уж тем более от культурного актора ожи-

дается четко занятая позиция чуть ли не по любому вопросу.

Чаша сия не миновала и искусство — демонстративная плакатность, однозначность или, наоборот, тонкая иносказательность (в зависимости от сообщества) стали признаками «приличных» художников. Описанная ранее дилемма между явным и не очень художественным высказыванием — из протяженности превратилась в охраняемую границу. И ты либо на стороне тех, кто высказывается открыто, в «лоб», иллюстративно, честно (тут можно подобрать эпитеты с любым оценочным окрасом), либо на стороне тех, кто говорит эзоповым языком, неявно, стыдливо, трусливо, более глубинно. Я хотел бы подчеркнуть, что само описание этих двух позиций наделяет их той или иной степенью враждебности по отношению друг к другу. Один прекрасный художник в нашем недавнем разговоре сформулировал эту ситуацию как «позиционное изнасилование искусства». Такое впечатление, что последние четыре года силой разделили художественный процесс на сторонников явного и неявного высказываний. Симптоматично еще и то, что аналогичные процессы наблюдаются чуть ли не во всем мире.

Тут нельзя не сказать, что российское искусство переживает сейчас особое время. Как отмечают многие исследователи, Россия сегодня в авангарде тех тяжелых трансформаций, которые происходят в мире. В этом смысле отечественное искусство проживает глобальные сдвиги гораздо острее, нежели многие другие региональные художественные сцены. Раны и травмы у нас регулярно посыпаются солью, видимо, для большей творческой самоотдачи. Только эти болевые точки — не наше отечественное «достояние», а одни из многих глобальных сломов.

Недопустимость художественного (я уже не говорю про другие формы) осмысления целого ряда фундаментальных проблематик современного российского общества всем известна. Более того, укоренившаяся практика невзаимодействия институций с художниками традиционно-критического типа создала особую культурную обстановку. Культурная ситуация внутри России, на первый взгляд, обязует выбирать формы неявного высказывания. Кажется, что логика политического процесса такова, что мы обязаны обращаться к эзопову языку в своих проектах. Но так ли это на самом деле — я не знаю. Множатся примеры совсем иного рода — деятели искусства все чаще практикуют и призывают к принципиально бессодержательному искусству. Какой-то новый формализм намечается на нашем горизонте. В то же время столь явный отказ от тематического, проблемного содержания — разве не есть ярко выраженная позиция иного уровня?

И все же отовсюду я слышу о нарастающей иносказательности современного «внутрироссийского» искусства. Все эти междусобойные дискуссии и споры воспринимаются важными для тех, кто действует в рамках отечественной сцены искусства. Их долгоиграющие последствия ощущаются быстрее, чем того можно было бы ожидать. Только это, повторюсь, видится изнутри. Стороннему наблюдателю заметен лишь общий сдвиг в сторону неявных высказываний.

С другой стороны, нельзя не заметить и совсем иное движение. Для многих российских художников, нашедших свое место в других странах, искусство обрело существенно более контрастную гамму. Черно-белая конфигурация художественного высказывания последнее время стала доминантной. Та же самая логика социально-политических процессов, что внутри России стимулирует к иносказательным художественным формам, за ее пределами толкает авторов ко все более явным и лобовым произведениям. Причем я говорю не о выборе темы или интересующего художников пула проблем. Речь идет именно об устройстве авторского высказывания. Я пишу это,

основываясь не только на опыте общения с разными художниками, которых встречал в России и Европе последние два года, но и на собственном опыте производства искусства как для отечественной сцены, так и вне ее.

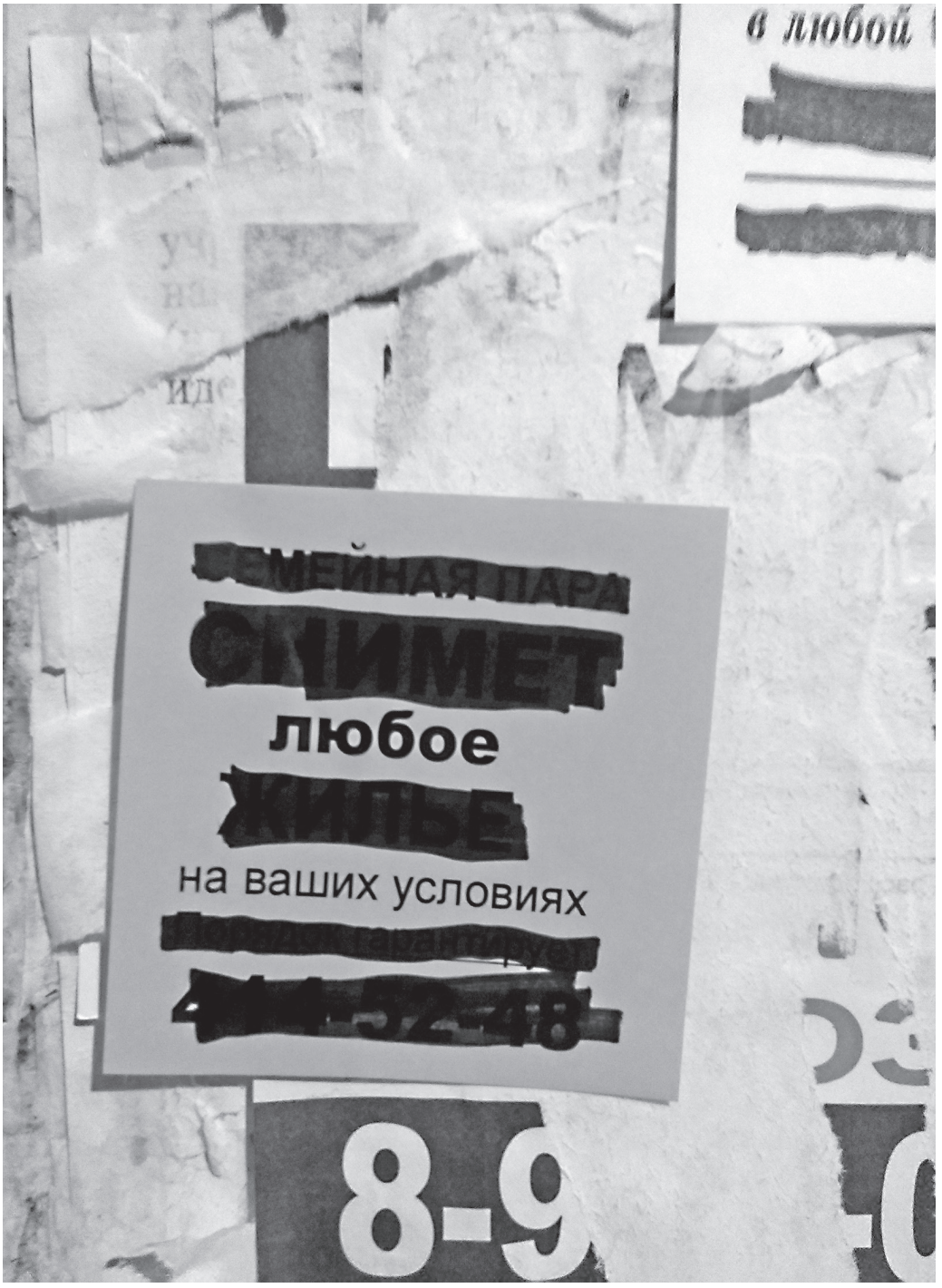
При этом русскоязычное художественное сообщество — как внутри страны, так и за ее пределами — словно в угаре поляризует собственное дискурсивное поле. Это уже общее место — ты делаешь либо иллюстративное произведение, либо, наоборот, нечто неявное. Вместо спектра художественных возможностей мы получаем водораздел методологий. Который к тому же привязан к географическому местонахождению автора. Предубеждения стали ключевым инструментом критического анализа. Можно долго описывать многочисленные причины такой ситуации, но невозможно мириться с ней. Абсурдность подобной дихотомии подтверждается, на мой взгляд, еще и тем, что можно без труда найти художников, которые делают иносказательные работы, находясь за границей, как и авторов предпочитающих работать «напрямик» в России. Да и в каждом конкретном творческом пути можно обнаружить произведения, тяготеющие к тому или иному полюсу.

Возвращаясь к метафоре художественного процесса как серфинга, можно заметить следующее: чем больше «волна» той или иной темы — тем меньше шансов «оседлать» ее прямым образом. Скорее, она вас накроет и понесет на свое усмотрение, лишив субъектности. В то же время непрямые пути могут дать больший шанс «поймать» большую «волну», не потеряв себя в ее пучинах. Означает ли это, что чем «крупнее» тема, тем сложнее ее взять? Возможно. Только стоит иметь в виду — нет никакой всеобщей задачи высказаться на одну, пускай большую и важную, тему. Все «волны» по-своему хороши и могут быть интересны умелому «серферу».

Как это ни печально, но описанная выше поляризация не есть что-то присущее только российскому искусству. События последних нескольких месяцев — скандал вокруг журнала Artforum или возможная отмена следующей Documenta — заставляют думать о глобальности этих процессов. Призывы, бойкоты и приснопамятный «кенселлинг», который стал международной нормой жизни, сегодня составляют живую ткань мира искусства. И все бы ничего, да только художественное производство под внешним давлением приобретает особый характер. Дилемма явного и неявного художественного высказывания, ранее разрешаемая исходя из внутреннего творческого решения, сегодня определяется извне.

Собственно, сама логика художественного произведения на наших глазах превратилась в предмет общественного обсуждения и осуждения. Словно любой выбор художников — теперь всегда неправильный. Пожалуй, это можно понять как симптом социокультурной обстановки во всем мире. И все же мои рассуждения направлены на то, чтобы обрисовать саму проблему прямой или неявной выразительности как одну из ключевых сегодня. Я сам не всегда понимаю, какого решения требует тот или иной мой проект. А когда кто-то со стороны уверенно убеждает в правильности одного подхода — становится смешно и уныло. И в этом смысле — не важно твое географическое местонахождение, если ты сам в состоянии принимать решения об устройстве твоего произведения. Но если ты не готов нести ответственность за собственные художественные решения, то, может, и не стоит прикрываться окружающим контекстом?

Иван Новиков
Родился в 1990 году в Москве. Художник. Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.



Синий Карандаш «Блэкаут». Объявления на улицах Нижнего Новгорода, Москвы и Санкт-Петербурга, 2019–2020. Черный маркер. Предоставлено автором текста.

Игорь Кобылин

Имя цвета / цвет имени, или Барочное острие Синего Карандаша

Язык цвета и «цвета, о которых говорят»: Кандинский и Дюшан

Тьерри де Дюв в своей монографии о Дюшане сравнивает две стратегии концептуализации взаимосвязи между цветом и его именем в эпоху кризиса изобразительной живописной традиции и рождения абстрактного искусства[1]. Первая стратегия принадлежит Кандинскому. Отталкиваясь от наблюдений Карла Шеффлера о символизме цветов, Кандинский пишет о существовании специфического языка цветов и даже намечает контуры особой цветовой лингвистики. Однако открытие сущностной автономии цвета, обладающего собственным языком, а значит, и не подчиняющегося более миметической логике изображения, должно сопровождаться предельной осторожностью в отношении использования этого языка: слишком легко поддаться соблазну исключительно декоративных, орнаментальных задач, притом что орнамент, по Кандинскому, вызывает «лишь очень слабое ощущение, едва выходящее за пределы нервов»[2]. Чтобы быть по-настоящему мощным, чтобы оказывать «непосредственное давление на душу», освободившийся от функционально-изобразительных пут, цветовой язык должен обрести сам в себе «внутреннюю необходимость». И здесь Кандинский неожиданно обращается к слову, которое, как выясняется, следует понимать в качестве «внутреннего звука», порождаемого предметом, — таким образом предмет в определенном смысле именует сам себя. Это имя, произнесенное в отсутствие реального объекта, инспирирует в голове «абстрактное представление» о нем — представление, мгновенно производящее «в "сердце" некоторую вибрацию». Правда, потом Кандинский говорит о «чистом звуке», сопровождающем реальный, то есть о звуке, абстрагированном от смысла. Де Дюв отмечает, что дуализм «чистого звука» и «абстрактного представления» у Кандинского «причудливо» соотносится и с двусмысленностью стоящей перед возникающей абстрактной живописью исторической задачи. С одной стороны, следуя за Малларме, она могла двинуться в сторону того, что де Дюв называет редукционизмом — позицией, предполагающей, что у каждого искусства есть свои специфические, только ему присущие означающие. С другой стороны, оно могло пойти по направлению к синкретизму в духе вагнеровского Gesamtkunstwerk, где осуществляется «эмоциональная трансспецифичность» (де Дюв) подлинного искусства.

В любом случае, абстрактное представление о цвете («красное, не видимое материально») и имя цвета (слово «красный») определенным образом соотносятся друг с другом. Это позволяет Кандинскому представить слово «обратной метафорой», предполагающей наличие некоего живописного языка. Опуская по необходимости дальней-

ший — тонкий и нюансированный — анализ де Дюва, процитирую сделанный им вывод: «Чтобы … модель обладала истинностью, чтобы метафора была чем-то большим, нежели просто аналогия или обратимый образ, живописный язык и язык как таковой должна объединять тайная связь, не приводимая к языковой природе одного или другого. Они должны иметь некое общее, неизъяснимое бытие. Это бытие Кандинский и называет внутренним звучанием. Оно заключено в глубине слов и в глубине цветов, оно допускает переход одних в другие и основывает взаимную специфичность живописи и поэзии на их необходимой трансспецифичности»[3].

Совершенно другой стратегии придерживался, согласно де Дюву, Марсель Дюшан. Хотя он также открывает сугубо метафорическую природу живописи, но делает это, если вспомнить топику Лакана, не в регистре воображаемого, а в регистре символического. Аскетическая практика живописного номинализма выявляет не общий мистический исток цвета и слова, а чисто «буквенное» «пластическое бытие слова» (Марсель Дюшан). Трудность обнаружения этого пластического бытия заключается в том, что Дюшан отделяет чистую пластику слова от пластики формы.

Хотя «на стыке семиотической онтологии чистой живописи и живописной эпистемологии "речебытия" лежит цвет», универсального цветового кода не существует. «Живопись не читается. И цвет не говорит, будучи, как у Кандинского, недостаточным или избыточным для именующего его языка, недостаточным или избыточным для "грамматики", которую взамен призван именовать он. Но этот недостаток или избыток не является, как у Кандинского, самой сутью цвета. Немой, но видимый, цвет не удерживается в начальном и праязыковом измерении чистого обозначения, как бытие чувства, но еще не смысла, ощутимое, но неразумное, которое приписывает ему феноменологическая традиция и художники, на нее ссылающиеся. Слова первичны. Цвет не имеет бытия, которое он мог бы разделить со своим именем, ибо с тех пор, как он обозначается, он уже назван»[4].

Цвет языка: Синий Карандаш

Те проблемы языка и цвета, которые теоретически обсуждались и практически решались художниками в эпоху «высоких» модернизма и авангарда, сегодня продолжают обсуждаться (может быть, менее изощренно) и по-своему практически решаться (зачастую не менее тонко и остроумно) и в сфере «низкого» уличного искусства, для существенной части которого соотношение цвета, формы и языка является конститутивным. При этом конкретные решения стрит-артистов могут быть настолько интересными, что граница между «высоким» и «низким» окончательно размывается. В предлагаемом вашему вниманию небольшом эссе речь пойдет об одном из таких решений, найденных нижегородским уличным художником, поэтом и городским исследователем, работающим под ником Синий Карандаш[5].

В случае с Синим Карандашом ситуация с цветом и языком оказывается довольно сложной. С одной стороны, монохромная стратегия исключает возможность создания (или мистического обнаружения) особого цветового языка, требующего, как и всякий язык, системы различий. С другой — СК, кажется, чужд серьезных искушений «леттризма». Вернее, искушение есть на уровне намерения и самоописания — «то, что начиная с 2010-х и по сегодняшний день, "придумывают" с текстом уличные художники и паблик-артисты, в 1960–1970-е так или иначе было сделано концептуалистами, минималистами, конкретной поэзией, новыми композиторами, а еще раньше это прошло через леттризм, дада, ОБЭРИУ, будетлянство и так далее»[6]. Или, рассказывая о любимой технике блэкаута (вычеркивания или

вымарывания букв в чужих готовых текстах): «Через блэкаут они (имеются в виду рекламные объявления и прочий городской спам — И. К.) превращаются в алогизм, хармсовскую бессмыслинку, в сюрреалистично-кринжовое сообщение»[7]. Однако в реальности никаких попыток расколоть означающее на протоэлементы, обнаружить заумный язык за пределами языка или «чистое», асемантическое, «самовитое» слово (в его материальной — «фонической» и «начертательной» — автономии) за пределами его коммуникативных функций, в художественных практиках СК не обнаруживается. Цвет здесь — это, если вспомнить важное различение, предложенное Бенвенистом, не цвет знака, а цвет дискурса. Даже в серии «Нецелевое использование букв», уже своим названием намекающей на некую автономизацию последних, буквы, выполненные синим маркером на отдельных фрагментах бетонных плит, как правило, «складываются» в слова — «С.А.Д.», «Р.А.С.П.А.Д.», «Д.А.Р.», «Я.Д.». «С.П.А.» и так далее. Заканчивается серия показательной работой «No Letters», ставящей под вопрос интенцию, заявленную в заглавии серии. Буквы как будто сопротивляются «нецелевому» использованию и, преодолевая инерцию распавшегося на части бетона, поневоле собираются в осмысленное высказывание. В общем — «смысл “настаивает” на себе именно в цепи означающих»[8]. Кажется неслучайным, что одним из «собравшихся» слов оказывается «прасад» — слово, как известно, имеющее в индийской культуре множество значений, главным из которых является значение «милости» или «щедрости». Амбивалентная «щедрость» смысла блокирует любую попытку придать букве «чистоту».

В этом плане чрезвычайно показательны еще две работы, формально входящие в другую серию («Комментарии к пространству и времени на свободных поверхностях и плоскостях»), но парадоксально итожащие «буквенную». Первая — без названия —

Синий Карандаш «Набор букв». Нижний Новгород, 2020. Осколки брусчатки, индустриальный маркер. Предоставлено автором текста.

Синий Карандаш «No letters». Площадь Минина и Пожарского, Нижний Новгород, 2022. След почтового ящика, индустриальный маркер. Предоставлено автором текста.

Синий Карандаш «О!». Суздаль, 2023. Тракторная шина, брус, краска. Предоставлено автором текста.

Синий Карандаш «Разобщение». Томск, 2022. Бетонные сваи, котлован, акриловая краска. Предоставлено автором текста.

представляет собой «найденный объект»: большую автомобильную шину (выкрашенную в синий цвет) и стоящий рядом бетонный столб (также выкрашенный синим). Вместе они визуально составляют что-то вроде фразы «О!», которую можно прочитать как восхищенный комментарий к окружающему пространству — крайне живописному, «левитановскому» пейзажу с лугом, лесом, рекой и виднеющимися среди деревьев маковками церквей. Но при желании в этой композиции несложно увидеть и культур-фетишистский намек на знаменитое символистское стихотворение Рембо «Гласные»:

«А — черно, бело — Е, У — зелено, О — сине,

И — красно… Я хочу открыть рожденье гласных…»[9].

Раскрывая значение каждой буквы, Рембо продолжает:

«О — звона медного глухое окончанье,

Кометой, ангелом пронзенное молчанье».

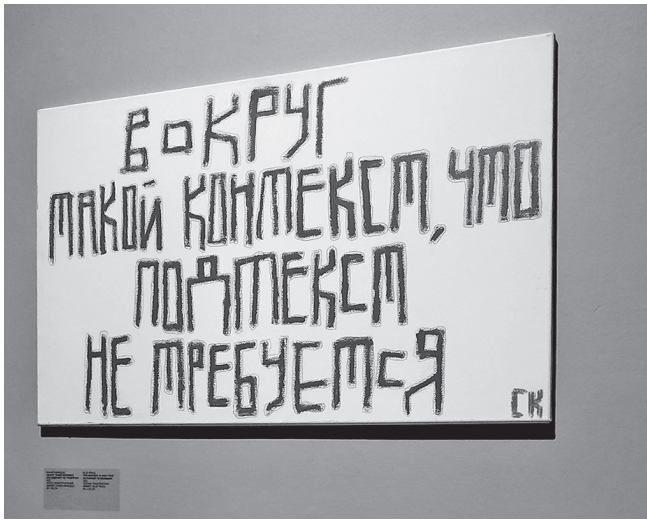
В виртуальной галерее СК есть две фотографии описываемого объекта, и одна из них композиционно напоминает картину Левитана «Вечерний звон», так что возможно, что один «звон» вполне сознательно отзывается на другой — оканчивающийся[10]. Однако вся эта символистская мифология «соответствий» работает здесь, только если отвлечься от общего контекста творчества Карандаша, где все буквы «сини». По всей видимости, тут мы все-таки сталкиваемся с иронической деконструкцией самой возможности художественной синэстезии: буква «субъективируется», автономизируется, обретает собственный уникальный цвет (и значение), только погружаясь в плотную сеть культурных ассоциаций, где эта уникальность моментально дезавуируется.

Вторая работа, входящая в те же «Комментарии…», называется «Разобщение»: на бетонных сваях в котловане — остатках какого-то недостроенного и заброшенного фундамента — СК написал слово «разобщение» так, что каждая отдельная буква оказалась нанесена на отдельную сваю. В

итоге не только буквы — вопреки названию — объединяются в слово, но слово — вопреки собственной семантике — дает жизнь новой предметной сборке: «разобщенные» руины фундамента превращаются в целостный художественный объект. В общем «Разобщение» объединяет, а метаязыковая игра художника если и обращает наше внимание на фонологический уровень, то делает это без разрушительных для значения последствий.

Я и «Я»: цвет как подпись

Имя цвета — это еще и имя/ник самого художника, и в этом смысле любая его надпись одновременно является и подписью. «Синий к(К)арандаш» можно понимать и как дескрипцию — в духе: «взглянув на левый угол работы, мы обнаружим, что синий карандаш переходит в насыщенную черную тушь», — и как указание на автора. При этом двусмысленность только усиливается, поскольку не всякий синий карандаш на какой-либо городской поверхности — это Синий Карандаш. Оттенок цвета и шрифт, используемый художником, довольно специфичны, но отнюдь не уникальны — сомнения относительно художественной интенциональности надписи и уж тем более — относительно ее авторства всегда будут сохраняться. Единственным более-менее надежным инструментом атрибуции увиденной на улице работы оказывается страничка художника в соцсетях. Выложенные там фотографии позволяют, во-первых, ее — работу — как следует разглядеть именно в качестве художественного объекта: фото рамирует изображение, как бы извлекая его из хаоса следов (где интенциональное неотличимо от неинтенционального) и тем самым удостоверяя «художественность»; а во-вторых, окончательно определить авторство. Уличное искусство СК не является по-настоящему уличным: соцсети выполняют тут двойную функцию — это одновременно и своего рода скетчбук



Синий Карандаш «Вокруг такой контекст, что подтекст не требуется», 2021. Холст, индустриальный маркер, синий карандаш. Предоставлено автором текста.

(по признанию самого художника), и авторское выставочное пространство, «галерея» смартфона, ставшая собственной арт-галереей, коллекцией, распределенной с помощью тэгов по сериям. Любопытно, что свои «не-уличные» работы, предназначенные для реальных, а не виртуальных галерей, художник подписывает «СК», как будто возвращение в более-менее традиционную систему дистрибуции искусства восстанавливает и более традиционную институцию авторства и подписи.

Вся эта амбивалентность хорошо заметна в так называемой «#ясерии», представляющей собой вписывание синим маркером буквы Я в самые разные уличные места: «"Я" влезает везде — в любую щель или пятно»[11]. С одной стороны, здесь заметна ироническая игра с культурой граффити, для которой важен «теггинг» (tagging) — быстрое нанесение более или менее эстетизированной (и соответственно более или менее нечитаемой) уникальной под-

Синий Карандаш «Я». Нижний Новгород, 2024. Разбитый столб, индустриальный маркер. Предоставлено автором текста.

писи-«тега». Как известно, Жан Бодрийяр в небольшом тексте «Kool Killer, или Восстание посредством знаков», вошедшем в книгу «Символический обмен и смерть» (1976), довольно подробно проанализировал волну граффити, охватившую Нью-Йорк весной 1972 года (кажется, это было одно из самых примечательных обращений большой философии к уличному (не)искусству). И именно теги, лишенные всякой художественной изощренности, сведенные в этот революционный период становления черной и латиноамериканской граффити культуры в Нью-Йорке к «символическому матрикулярному номеру», стали для Бодрийяра примером успешного сопротивления анонимной гегемонии кода путем доведения до предела его собственной логики. «Нью-йоркские граффити идут дальше: всеобщей анонимности они противопоставляют не имена, а псевдонимы. Они стремятся вырваться из комбинаторики не затем, чтобы отвоевать все равно недостижимую идентичность, а чтобы обернуть против системы сам принцип недетерминированности — обратить недетерминированность в истребительную экстерминацию. … Непобедимые в силу самой своей скудости, они противятся любой интерпретации, любой коннотации, да и денотата у них нет никакого; избегая как денотации, так и коннотации, они тем самым оказываются неподвластными и самому принципу сигнификации и вторгаются в качестве пустых означающих в сферу полновесных знаков города, разлагая ее одним лишь своим присутствием»[12]. Таким образом, кланово-племенная идентичность группировок в гетто обретается через не-идентичность, через асигнификативную цепочку выхолощенных означающих, что-то вроде «superbee spix 139 kool guy crazy cross 136».

Конечно, нынешние сообщества граффитчиков существенно отличаются от «банд Нью-Йорка» 1970-х — хотя бы тем, что теперь граффити уже неотделимы от эстетической саморефлексии. Однако родовая черта, присущая граффити, — тег как уникальное не-имя, как псевдо-идентичность воинской клички — сохраняется. Синий Карандаш, реагируя на «райтинг» и «бомбинг», полностью переворачивает управляющую ими логику. Проставляя «Я» в различных городских локациях вместо того, чтобы замысловатым образом писать СК, он, вновь возвращая знаку конвенциональное значение — местоимения первого лица, опустошает его иным образом: поскольку единственная реальность, которая соотносится с этим личным местоимением, это «реальность речи», оно присваивается любым прохожим, авто-

Синий Карандаш «Всякий пусть смотрит только за себя», 2023. Сферическое зеркало, индустриальный маркер. Предоставлено автором текста.

матически проговаривающим встреченную на улице надпись.

Однако инверсия логики тега не является полной. Цвет и шрифт не позволяют выхолостить означающее до конца. Благодаря им в «Я» остается нечто от подписи, пусть ее идентичность всегда оказывается под сомнением. Абстрагированные цвет и форма, своего рода «минимум живописи» (полюс Кандинского), — действительно становятся говорящими (произносящими имя — имя цвета и одновременно редуцированное имя художника). А буква, осциллирующая между «буквенным номинализмом» (полюс Дюшана) и словом, лишенным материальной референции, словом, чья функция заключается лишь в том, чтобы обратить язык в речь, — сама по себе умолкает, растворяясь в этой осцилляции. Мы не видим букву как таковую, поскольку видим местоимение, но произнося его, мы не можем его присвоить: Я остается чужим «Я», именем автора, провоцирующим и одновременно блокирующим нашу субъективацию. При этом оба полюса, «Кандинского» и «Дюшана», удерживаются вместе, взаимно нейтрализуя друг друга.

В этом контексте интересно сопоставить «#ясерию» с циклом работ, сделанных Синим Карандашом для «Гаража», в частности с серией «Зеркала». Зеркальное отражение в качестве средства — а если вспомнить лакановскую стадию зеркала, то и в качестве истока — самоидентификации давно стало культурным общим местом. В случае с «Зеркалами» СК идентифицировать свой образ зрителю мешают, как не сложно догадаться, синие надписи на зеркальных поверхностях: «отторжение» и «отближе-

ние» (вместо функционально ожидаемых отражения и приближения); «еще не будущее», «уже история», «забудется» и «повтор момента» (фиксирующие темпоральные парадоксы длящегося в настоящем всматривания в зеркало); наконец, «бьютифуль», «возлюби» и «всякий пусть смотрит только за себя» (своего рода ответы и инструкции, которые смотрящийся получает от зеркала в ходе нарциссической процедуры — как если бы вместо незамутненной чистоты собственного миметического образа он столкнулся с его ироническим экфрасисом, императивным комментарием к нему или с сопровождающей этот образ философской сентенцией). Последняя надпись — с ее бросающейся в глаза неправильностью — высвечивает и проясняет парадоксальность (само)видения: «смотреть только за себя» явно отсылает к «говорить только за себя» и тем самым призывает к тому, чтобы смотреть только своими глазами (и — метафорически — иметь свою точку зрения); однако, глядя своими глазами, себя-то мы как раз и не видим, причем, как подчеркивает Синий Карандаш, не видим даже в зеркале. Мы видим только нечто, находящееся вне нас, «за нами». Невозможность, высказанная на уровне содержания, удваивается невозможностью на уровне формы — надпись покрывает практически всю поверхность зеркала и разглядеть толком можно только ее.

Барочное остроумие: эмблемы, лозунги и имущество

В книге «Ткач и визионер» Михаил Ямпольский, анализируя барочную остро́ту (wit, witz, concetto, argutezza), так пишет о ее субъективирующей силе: «…через конституирование воображаемого … человек конституирует собственное “Я”. Нанси вообще полагает, что “Witz – это структура производства”. В нем высказывание неотличимо от того, кто осуществляет высказывание. Высказывание и акт высказывания оказываются неотделимыми. Witz — иная модель производства субъекта, игнорирующая зеркальность»[13].

Вообще о сходстве граффити и «необаррокко» достаточно много написано. Так, например, Андрей Фоменко в своей уже довольно давней статье, посвященной эстетическим эффектам граффити, справедливо отмечал: «В городе … ночные рейды райтеров были своего рода антипуристскими, барочными диверсиями, преображавшими однообразие ландшафта и вызывавшими беспокойство горожан. Граффити можно сравнить со своего рода вирусом, поражающим тело города, которое расцветает радужными язвами, и точно так же в теле каждой надписи или рисунка происходит что-то вроде биологической мутации: отдельные графемы здесь напоминают метастазы, перерастающие и разрушающие “смысл” послания. И это происходит не за счет дополнительных, символических значений, но лишь благодаря чисто материальной избыточности и чрезмерности. Надпись обрастает разноцветной плотью, завоевывает третье измерение, извивается подобно ленте Мёбиуса, всеми силами стараясь преодолеть плоскость стены через мобилизацию беспредметной динамики и иллюзионистических эффектов. Но эта выразительность не отсылает ни к какому внутреннему источнику или смыслу — точно так же, как фантомные пузыри (bubbles) не содержат в себе никакой субстанции, их единственным содержанием может быть только пустота. Такова экспрессия нового барокко, похожая на психоделический транс: выражение без выражаемого, одновременно экстатическое и бесстрастное»[14].

Очевидно, что речь здесь идет о барочном эксцессе присущего граффити леттризма. Однако, как мне кажется, и куда более аскетичное искусство Синего Карандаша,

постоянно полемизирующего с граффити культурой, отсылает к барокко — но не столько к барочной живописи/архитектуре/скульптуре, сколько к так называемым эмблемам, может быть, менее эффектному, но не менее интересному феномену барочной эпохи.

Эмблема, чья функция и в ренессансной, и в барочной культурах была в основном дидактической, включает в себя, как правило, три основных элемента — inscriptio или motto (краткая надпись, девиз, лозунг), subscriptio (развернутый текст эпиграммы или поговорки), pictura (визуальная часть, изображение). Александр Махов, посвятивший эмблемам фундаментальное исследование, отмечает, что эмблема часто преодолевала книжные рамки — их вырезали и развешивали на стенах и потолках домов, разыгрывали в «живых картинах» или в придворных аллегорических представлениях. Эта «мобильность» эмблем неудивительна: изначально греческое слово ἔμ-βλημα означало некое накладное украшение, которое можно было снять, удалить и потом снова вставить. «"Эмблема" в первоначальном смысле принадлежала к области вещей, будучи … родом украшения, отличительная черта которого — способность "вставляться", переноситься на другое место, присоединяться к другой вещи»[15]. Поскольку, — продолжает свое рассуждение Махов, — в античной риторике res et verba — «вещи» и «слова» — служили в качестве фундаментальных категорий, между ними устанавливались отношения аналогии и взаимопревращения. Любопытно, что первый ренессансный автор сборника эмблем, миланский юрист и гуманист Андреа Альчиато, построил свою книгу именно на метаморфозах словесной и вещной серий, минуя собственно изображение, визуальную репрезентацию (гравюры в тексте были, но Альчиато полагал, что они скорее портят его): «Обозначая свои эпиграммы словом "эмблемы", Альчиато обыгрывал способность слов и вещей к взаимопревращению: эмблемы, созданные поэтом, превращают в слово нечто взятое из вещей ("ex rebus", по выражению Альчиато), но полученные таким образом словесные знаки (signa) могут вновь, под рукой "мастера", превратиться в вещи — собственно, в вещные "значки", легко присоединяемые и отсоединяемые, как кокарды на шляпе. Граница между словесным "значком" и вещью оказывается легко преодолимой, призрачной»[16].

Практику Синего Карандаша, также обходящегося без аллегорической картинки, без pictura, и наносящего свою «остро́ту»-Witz на сами «вещи» (городские скамейки, потрескавшиеся стены, зеркала, кирпичи, бетонные сваи, зашитое фанерой окно, заброшенный остов легкового автомобиля, мертвую березу и так далее), делая ее при этом частью этой «вещи», вполне можно определить в качестве вариации барочного эмблематического творчества. Блокируя зеркальное производство субъективности, СК, в полном соответствии с тем, как описывает это Ямпольский, производит ее иным способом — через посредство concetto. Хотя сам СК называет в качестве своих поэтических предшественников Всеволода Некрасова, Дмитрия Александровича Пригова, традиции комбинаторной поэзии и моностихов, барочная дидактическая остро́та должна занять в этом списке надлежащее ей место — тем более что у автора есть целая серия «Поговорки», а пословицы и поговорки — неотъемлемая часть старых эмблем. Именно concetto «собирает» фрагмент реальности в репрезентированный ландшафт («чтобы репрезентировать действительность, ее проще над-писать»), пробегая по его узловым точкам и — посредством воображаемого (вос)создания этого ландшафта — создает в конечном итоге и собственное ар-

тистическое «Я» художника, который цветом удостоверяет и подписывает конечный продукт. Высказывание здесь действительно неотделимо от акта высказывания. Остро́та на острие Карандаша мгновенно и недискурсивно[17] разворачивает целый мир — но это, как правило, мир, находящийся в состоянии упадка (трещины, расколотые кирпичи и сваи, городская «заброшка»). Барочные аллегории СК — словно следуя анализу Вальтера Беньямина — открывают природу как историю, а историю как природу.

Весь этот распадающийся городской мир, сворачиваемый в и разворачиваемый из остро́ты-острия, оказывается своего рода собственностью художника. Мне уже приходилось писать об СК как о художнике — работнике АХЧ, каталогизирующем доверенное ему сложное и неблагополучное городское хозяйство[18]. И такая трактовка отнюдь не противоречит толкованию его артистических практик в качестве барочно-эмблематических. Жиль Делёз, поясняя устройство аллегорических эмблем, пишет о важности — наряду с надписями и образами — понятия «имущества»: «И наконец, разнообразные надписи или предложения, т. е. сам пропозициональный концепт, соотносятся с охватывающим его индивидуальным субъектом, которого можно определить как владельца: аллегория представляет нам Добродетели, но это не обобщенные добродетели, а добродетели кардинала Мазарини, "принадлежности" кардинала; даже стихии предстают как "имущество", будь то Людовика XIV или кого-нибудь еще»[19]. В случае с СК художник одновременно является и владельцем, любезно разрешающим нам полюбоваться принадлежащим ему «природно-историческим» имуществом, навсегда — во всяком случае покуда создаваемые им миры продолжают сворачиваться/разворачиваться на острие карандаша — отмеченным его цветом-именем.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] См. *Дюв Т. де.* Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. М.: Институт Гайдара, 2012. С. 228–275.

[2] Там же. С. 231.

[3] Там же. С. 235.

[4] Там же. С. 259.

[5] Artist Statement СК: «Авторский стиль — лаконичные и остроумные надписи в публичном пространстве, комментирующие те или иные события, ситуации или состояния и предлагающие по-новому их осмыслить. В своих высказываниях исследует границы искусства, социального активизма, тактического урбанизма и поэзии. Шрифт художника легко узнаваем — прямоугольные вытянутые по вертикали буквы синего цвета. Надписи можно встретить в Нижнем Новгороде, Кулебаках, Москве, Берлине, Тегеране, Амстердаме, Коврове, Праге, Каше, Владивостоке, Петербурге, Суздале, Томске, Ширазе, Тбилиси, Калининграде, Красноярске, Екатеринбурге, Новгороде, Ереване и других городах. Всякие выставки: «799 или за год до 800», Арсенал и галерея Futuro minor, Нижний Новгород (2020); «Выставка забытых слов», Центр современной культуры Terminal A, Нижний Новгород (2021); «Место X Зарядье. Выставка Нижегородского уличного искусства», Зарядье, Северный тоннель, Москва (2021–2022); «A War Is Not The Answer», Street X Digital Art Exhibition at the Red Square in Metaverse (2022); «Хроника цветущих событий», Галерея Триумф, Москва, Центр современной культуры Смена, Казань (2023--2024)». См. также: *Кобылин И.* «Это мог бы быть ваш город», или Самодельный урбанизм Синего Карандаша // Новое литературное обозрение. 2022. № 2 (174). С. 119–131.

[6] «Начинка неузнаваемого»: уличный художник Синий Карандаш о поэтическом стрит-арте, городе-медиуме и ситуационистском дрейфе артистической эпистемологии. Интервью журналу «Неприкосновенный запас». Готовится к печати.

[7] Там же.

[8] *Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество; Логос, 1997. С. 61.

[9] Пер. Николая Гумилева. *Гумилев Н. С.* Переводы. СПб: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2019. С. 451. (Новая Библиотека поэта).

[10] В оригинале, правда, речь идет не о колоколе, а о звуке духового инструмента: «O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, Silences traversés des Mondes et des Anges: — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!».

[11] «Начинка неузнаваемого».

[12] *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 158–159.

[13] *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 218.

[14] *Фоменко А.* Граффити: после авангарда и китча // Художественный журнал. 2001. № 39. URL: https://moscowartmagazine.com/issue/87/article/1917.

[15] *Махов А.* Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 8.

[16] Там же. С. 9.

[17] «Argutezza — это фигура, наделенная острым, изобретательным значением, и этим она отличается от "гармонических" и "патетических" фигур. Ее высшим проявлением является метафора, но она относится и к иероглифам, эмблемам, аллегориям, соединяющим в себе странные, противоречивые компоненты. Именно поэтому она радикально противостоит суждению. Суждение основывается на дискурсивной логике, силлогистике, в то время как argutezza мгновенно соединяет противоположности во вспышке интуиции. Вот почему для нее важна скорость восприятия. Она позволяет дискурсивному конвертироваться в фигуру… Внезапность … имеет принципиальное значение, потому что она определяет ту образную вспышку, к которой тяготеет wit. Мгновенное пробегание по точкам, из которого возникает видимость, образ, картинка, создает воображаемый объект … который не может быть объектом познания, потому что он сотворен энергией самого wit'a, превращением тела в письмо» (*Ямпольский М.* Ткач и визионер. С. 216, 218).

[18] См. *Кобылин И.* «Это мог бы быть ваш город», или Самодельный урбанизм Синего Карандаша. С. 126.

[19] *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1998. С. 220.

Игорь Кобылин
Родился в 1973 году в Кстово.
Философ, историк культуры.
Живет в Нижнем Новгороде.

Арт-группа «Явь» «Сигнал», Санкт-Петербург, 2022. Предоставлено художниками.

Дарья Плаксиева

Я бы мог быть метаиронией, но я просто текст

Последнее целое нельзя представить себе серьезным[1].
Михаил Бахтин

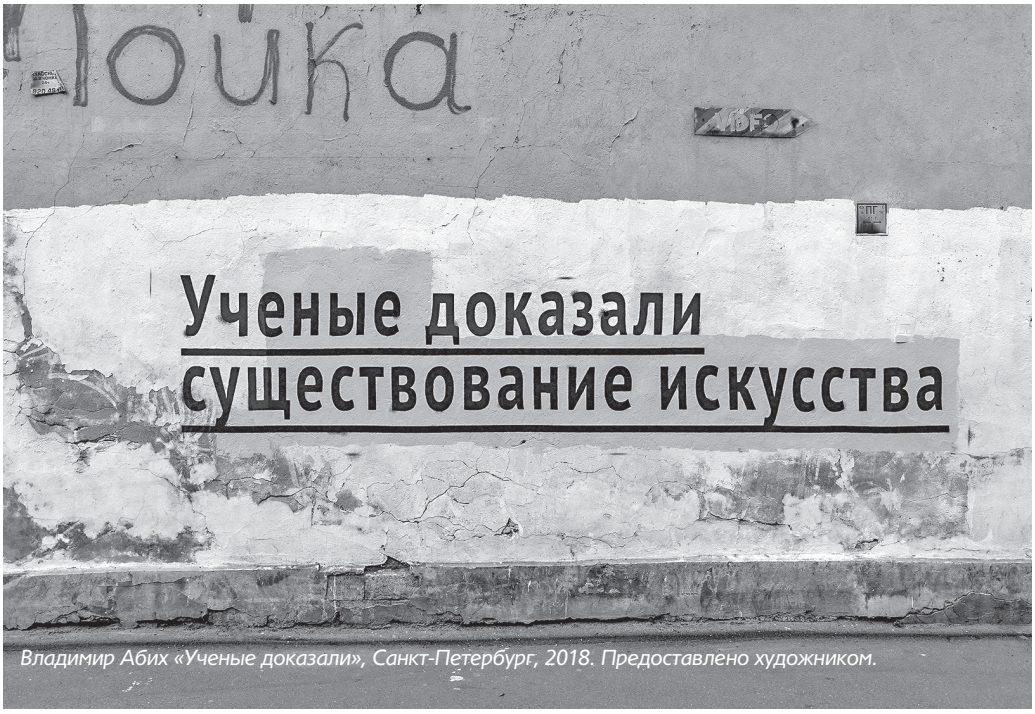
Ирония как альтернатива серьезности за последнее столетие из незначительного словесного феномена превратилась в один из главных художественных приемов. Принцип внутреннего разлома в системе «означаемое – означающее» стал весьма популярной формулой критического суждения о мире. Авангард ли утвердил иронию как новый ориентир художественного языка или постмодернизм, так или иначе, из мира альтернативного высказывания ирония перекочевала в систему публичного действия, акторы которого далеко не всегда привержены шутовскому ремеслу. Сто лет назад Хосе Ортега-и-Гассет заключил: «Не содержание искусства является комическим, но само искусство становится игрой независимо от содержания»[2]. Впрочем, сегодня кажется увлекательным препарирование форм и смыслов, порожденных ироничной, постироничной, метаироничной современностью. Предметом статьи станут семантические изыскания художников, избравших своим холстом улицу — ведь сам их выбор принято считать насмешкой над сакральным характером искусства как такового.

Начавшее экспансию российских улиц еще в 1990-е, современное искусство все также вопрошает, призывает, эпатирует, смеется в лицо зрителю, выбирая вроде бы конкретного адресата, но одновременно раззадоривает, озадачивает, приглашает к диалогу другого. Кажется, перед нами наглядная иллюстрация постмодернистского высказывания[3]. Однако современный художник выбирает категорически разные языки выразительности. И даже если автор умирает вновь и вновь[4], искусство шагает дальше. Художники сознательно или по наитию выбирают обходные маршруты, отступая от проторенных предшественниками троп. Так рискованное новаторство при умелом обращении оборачивается обретением новых культурных кодов, каждый раз пересобирающих языки сегодняшнего нонконформизма.

Будем откровенны: тот, кто не рискует, не вызывает сегодня доверия, даже если он осознанно сохраняет за собой площадку современного искусства[5].

Хаим Сокол «Словарь сопротивления для начинающих»

Бунтарская свобода в абсолюте — путь умышленно, подчеркнуто внеинституциональный. К нему и тяготеет искусство улиц, отнюдь не всегда порожденное городом, но всегда страстно желающее полемики с ним. Несмотря на «дурную славу», о которой непременно упоминают исследователи стрит-арта[6], искусство это уже утвердилось в истории — заставив себя если не уважать,



Владимир Абих «Ученые доказали», Санкт-Петербург, 2018. Предоставлено художником.

то во всяком случае учитывать, в том числе и на отечественной художественной сцене. Оно рубит с плеча, задает неуместные вопросы, позволяет себе жонглирование языком и в темных безлюдных подворотнях, и под носом у толпы — там, где это, казалось бы, абсолютно невозможно. Оно взламывает привычный нам язык и без шлифовки цензурой достает из его недр карнавальные маски перевоплощений. Иронизируя над языком, художник тем не менее признает его смысловую беспредельность.

Ставшая данью художественной традиции, деконструкция привычного языка вербует творцов из поколения в поколение. При этом ее семантический потенциал не исчерпан и, видимо, не знает границ. Привычное вмиг переворачивается — стоит добавить или убрать несколько слогов, поместить скучные слова в неожиданное место или смешать несоотносимые строчки и стили. Некогда забава авангардистов — сегодня заявляет о себе со всей серьезностью, не отказывая себе ни в изощренности, ни в масштабе.

Ирония позволяет сбить зачастую излишний пафос, свойственный институциональному искусству. С ее помощью можно посмотреть на самого себя со стороны, преподнести довольно сложные вещи в более простой и дружелюбной форме. Ирония может быть критическим инструментом, неким эзоповым языком. Ну и, конечно, она обладает вирусным потенциалом[7].

Владимир Абих

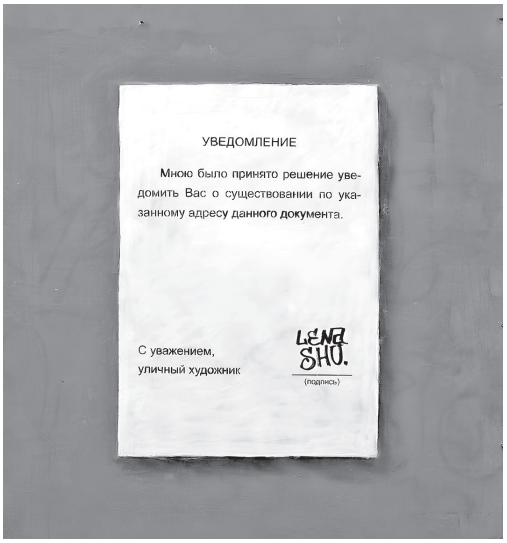
Мы живем во времена, когда арт-группа «Явь» предостерегает пришельцев от посещения Земли, а Владимир Абих экспертно объявляет, что ученые доказали существование искусства. Масштаб влияния подобных высказываний увеличивается кратно благодаря интернету. Документация становится не следствием, но важной составляющей произ-

ведения как такового. И вот уже российское уличное искусство остается в истории, даже пропадая со стен и прочих телескопов.

Сложно сказать, почему инопланетяне понимают по-русски, и кто эти сомневающиеся в существовании искусства. Уличные художники нередко работают в лингвистическом поле абсурдистской философии[8]. День за днем они переосмысляют ироничное иносказание как форму современного высказывания: на стенах и тротуарах, за поворотом и в перспективе. Они оставляют послания, полные обратных и/или скрытых и/или шуточных смыслов.

Пока Лена Шубенцева заигрывает с канцеляритами в екатеринбургских «Уведомлениях», в Дивногорье стираются подошвами тротуарные плитки Александра Повзнера с текстом государственной-стратегии-сохранения-культурного-наследия. Тут художники тащат в свой мир убогие по форме документы и залихватски ввязывают их в служение искусству. Занудное и скучное — по виду и содержанию — вдруг вырывается из контекста, приковывает внимание, нарекается носителем нового смысла, идеологии притворной серьезности.

Михаил Бахтин говорит об иронии как о редуцированном смехе[9]. Это еще не сарказм, но уже подмигивание нормам и правилам — морали, цензуры и языка. Язык иронии нацелен на сбой контекстуального соответствия, подобно языку уличного искусства, без спроса врывающегося в упорядоченное городское пространство. Когда два этих феномена сливаются в одном произведении, рождается альтернативное высказывание — которому, тем не менее, требуется оставаться понимаемым во избежание элитарного шлейфа. Оно снова и снова обращается к породившему его языку — в попытках найти ту неожиданную его грань, которая способна в очередной раз расширить или перевернуть его сущность. При этом ирония не способна существовать лишь в пространстве рационального умысла. Являясь одним из самых характерных проявлений человеческого, она остается спонтанным следствием авторского мышления.



Лена Шубенцева «Уведомление», Екатеринбург, 2020. Предоставлено художницей.

Для меня это нечто схожее с чувством юмора. Нечто данное как особый смешливый склад характера. Мне кажется, если специально пытаться придумать нечто ироничное по неким правилам, выйдет какая-нибудь банальщина — как если слишком сосредоточенно думать, куда и как ставить ноги, то непременно запнешься[10].

Владимир Абих

Парадоксально: процессы в официальной художественной среде и те, что происходят в контркультуре, сегодня трудно назвать открытым противостоянием. Пытаясь приручить уличное искусство, институции позволяют ему — как правило, сокращаясь в размерах, но не теряя сути — заглядывать в их интерьеры. Владимир Абих рассказывает, как в стремлении попасть в парижские гале-

Тима Радя «Я бы обнял тебя, но я просто текст», Екатеринбург, 2013. Предоставлено художником.

реи он сначала расклеивал свою рекламу в метро, а позже стал ночами проецировать «свои работы через окна внутрь закрытых галерей. Получилось одновременно иронично и немного грустно»[11].

Тем не менее, галереям и музеям не заменить улиц художнику, познавшему иллюзию вседозволенности. Пусть они и тяготеют к тем же иносказательным механизмам и уже не воспринимаются как сковывающие системы, играющие лишь по правилам рынка/этикета/самоцензуры, — они просто больше не предел мечтаний. Как и не предел противостояния.

Главным оппонентом уличному художнику в России выступают сами города. Следуя логике Бахтина, противопоставляющего серьезность официальной культуры и смех неофициальной, мы можем наречь сегодняшние города носителями культуры ограничений. Сознательно ли художники стремятся в их лоно, умышленно ли раз за разом вступают в диалог с уставшими от них улицами? С иронией на щите, они, казалось бы, сами нападают первыми.

В стремлении художника к бунту кроется еще один парадокс. Здесь художественная воля преобладает над рациональным смыслом — участью серьезного, не ироничного мировосприятия, и появляется новый художественный жест. Потом исчезает. И вновь появляется, изобретая новые способы выразительности. Во главе противостояния оказывается авторская интенция, снова и снова жонглирующая словами и пренебрегающая правилами. А город устало сопротивляется, смывая непрошенные тексты, а с ними — ненормированную свободу высказываний.

У отечественного уличного искусства не так много лиц, как букв. Одним из отцов российского концептуального стрит-арта Владимир Абих называет екатеринбургского

Илья Мозги «Открытие чакр», Екатеринбург, 2014. Предоставлено художником.

коллегу Тимофея Радю. Уж он-то знает цену каждому символу. Редкие, но предельно точные высказывания Ради ироничны настолько, насколько правдивы. В арсенале художника есть и бессловесные образы, но именно в его отношениях со словами кроется особый шифр. Где пролегает грань между серьезностью его подхода к тексту и шутливым кокетством с вечностью? Меткие фразеологизмы, выдуманные Радей, становятся новым лицом его города — вопрошая зрителя или улыбчиво сокрушаясь, что ничем большим, чем текст, им быть недоступно.

Любое избыточное слово будет пощечиной, испытанным способом привести в чувства. Слова уместны там, где нужно понять масштаб: человеческое, слишком человеческое, расплывается в саркастической улыбке простого номинализма. Проросшие в памяти и текстах слова продлевают человека, умножают его присутствие, делают его не таким уж временным, каким вообще-то он вынужден быть. Слова — возможно, самое долгосрочное предприятие человека. Они способны пережить города[12].

Женя Чайка

Уличное искусство, тем не менее, зависимо от городов не меньше, чем сами улицы. Шутка не удастся — если прозвенит в пустоту. Как любое публичное высказывание, уличное искусство нуждается в свидетеле. Город — самый верный поставщик очевидцев всего уличного, именно им автор ставит задачу углядеть в симбиозе букв иронию, которая не случится без их участия.

Так Артём ffchw обращается к контексту времени, доступному любому пермяку. Памятка о правильном поведении в сегодняшнем мире — непрямое, но ясно считываю-

щееся высказывание. Когда все разжевано, запрещено и запрограммировано, не хватало еще и влюбиться! Непозволительная роскошь бытия буквально вздыхает, прикованная к стенам города.

Язык уличного искусства нарочито понятен, как и свойственная ему ирония — зачастую более доступна, чем самые серьезные заявления. Только вот ведь фокус: стоит уличному искусству лишиться второго дна, его ценность мгновенно утекает сквозь буквы, превращая его в незамысловатые граффити, призванные сообщить лишь то, что написано — и ни звуком больше. Ироничные иносказания, метафоры, гротески, эзопов язык одновременно делают высказывание цельным и придают ему ценность посвящения в незримое сообщество горожан, считывающих особый код. Все это связывает отдельные произведения в поэзию улиц — элегантный фарс, непрямое отражение действительности и формирование общего взгляда на нее «с уровня тротуара». И у этого есть своя цена.

Если мы имеем в своем распоряжении только иронию, то лишаемся возможности ходить прямо, потому что за каждым новым шагом в сторону следует такой же следующий, а идеалом становится нахождение в состоянии постоянного падения (никогда, впрочем, не завершающегося ударом)[13].

Роман Осминкин

Безусловно, ирония не может существовать в отрыве от динамичной и порой пугающей своей серьезностью реальности. Более того, стремясь эту реальность высмеять и деконструировать, ирония открывает перед художником «поле интеллектуальной разминки, вибрирующую атмосферу воображения и исподволь рождает методы создания вещей, которые становятся символами более значимой реальности»[14]. В попытках деконстру-

Сергей Овсейкин «Приплыли», Черногория, 2023. Фото Богдана Синайского. Предоставлено художником.

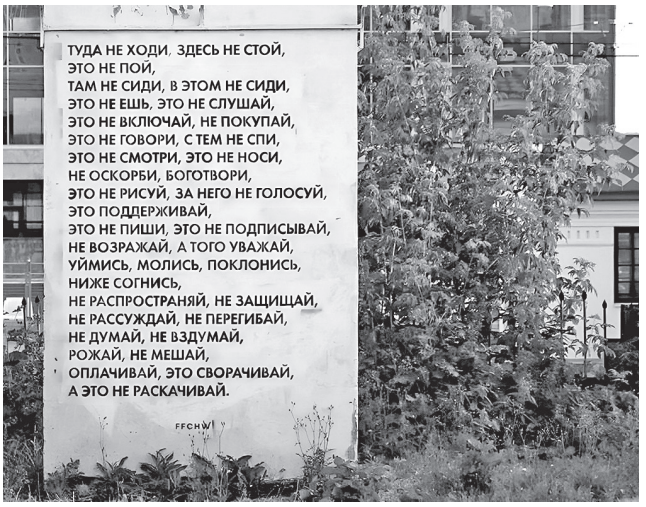
ировать серьезность ирония оказывается не ее оборотной стороной, а характерной частью, служащей ей во благо. Получается, ирония — та самая сила, что вечно хочет зла, но руками художников творит добро? В таком случае ироничный подход к языку не направлен на взлом, скорее — на расширение и поиск новых форм.

Иронию называют явлением «невысказанного понимания» (a matter of unspoken understandings) и явлением «идеологической сложности», то есть основанным на общем понимании устройства мира: «a matter of "ideological complicity" — of "how the world is"»[15].

Анна Горностаева «Ирония как культурный и языковой феномен»

Ирония в текстовых работах смягчает язык, способствует взаимопониманию, приобщая к определенному взгляду на мир. «Иногда это даже лучше передает реальность, чем сама реальность. Потому что метафора и ирония включают в себя концентрированную суть»[16].

Участник группы «Явь» Александр Воронин видит свою сверхзадачу в приобщении как можно большего числа людей к миру современного искусства. Создавая работы на улицах, художники расширяют воронку вовлечения потенциальных зрителей. Обращаясь к тексту, авторы находят и сочетают общедоступные символы. Прибегая к иронии, они сокращают дистанцию между собой и зрителем — это сразу разговор на «ты». Даже если в тексте заложено противопоставление, они не будут выступать антагонистами по отношению друг к другу, объединившись против общей проблемы: фортуны, климата, правительства, злого рока. Язык, как ему и положено, вновь становится орудием со-общения. Благодаря иронии коммуникация находит новые, зачастую самые неожиданные пути.



ffchw «Итоги», Пермь, 2022. Предоставлено художником.

Выстраивая высказывание через огранку иронией, художник ставит перед собой цель задеть чуткое сердце зрителя, а не обидеть его. Не используя грубую насмешку и холодную прямолинейность, похожую на пропагандистскую тактику, художник создает ситуацию некой игры, в которую втягивает зрителя, наделяя его статусом соучастника[17].

Илья Мозги

Некоторые послания создаются художниками в добавление к привычным для городского пейзажа циркулярам, переворачивая их смысл и остраняя действительность. Так, Илья Мозги вспоминает о реакции зрителей на его серию работ с городскими вывесками. «Спешившая по своим делам бабушка, заметив на стене текст, сменила шаг на крадущийся, а на ее лице явно прочитывалось недоумение»[18]. Еще бы, когда горожане видят рекламу очередного открытия, то здесь все понятно. Но стоит заявить, что ожидается открытие чакр — и случается смешение чувств, ведь это уже совсем другой тип высказывания. Оно больше не носит справочный характер, а потому настораживает, смешит, удивляет.

Александр Повзнер «Тротуарная плитка с текстом», Дивногорье, 2014. Предоставлено художником.

Уличное ироничное высказывание — код доступа. Оно способно менять восприятие масштаба города, вызывать вопросы. Часто именно оно артикулирует настроения масс.

Художник становится для зрителя проводником к его собственным невысказанным чувствам. Сергей Овсейкин считает, что авторская ирония «помогает справляться с проблемами. Не дает окончательно опустить руки»[19].

Подсмотренная в книжном идиома, попав в руки художника, оказывается метко впаянной в самый подходящий для нее контекст. Однако ее кричащая уместность лишь добавляет художественному высказыванию глубину — зацикливая его и еще раз подмигивая зрителю.

Однажды корабль затонет и надпись исчезнет. Даже если работа оставлена на построенном вчера здании — ничто не гарантирует уличному искусству продолжительного существования. И эта неизбежная мимолетность трактуется авторами как альтернатива вечности.

В этом тоже есть своя красота: мы делаем, она [работа] тут же исчезает, мы снова делаем, она тут же исчезает. Это наш такой бунт против абсурда[20].

Александр Воронин

Бунт приводит уличных художников к созданию городов в интернете. (Вновь передаем привет авангардистам и постмодернистам с их бумажными городами?) Уже успел стать регулярным аукцион «На виртуальных улицах не наступает утро»[21]. В рамках аукциона художники воображают, какие работы воплотили бы в жизнь, если бы все городские пространства Петербурга были им одинаково доступны.

Метавселенные безусловно захватывают, сообщая ироничные коды целым городам. И в то же время художники настоящих улиц все так же оставляют послания, придумывают концепции, преобразуют языки и шутят со зрителями.

В конце концов, доподлинно неизвестно — это язык становится орудием в их руках, или они выступают его проводниками? Ясно одно — попадая в руки художников, ироничное высказывание придает языку больший вес, вписывает его в современность и позволяет соответствовать ее вызовам.

Через попытки перепридумывания и заигрывания с узнаваемыми образами я учусь выстраивать диалог. Поэтому я точно не могу определить иронию как шутку над языком. Скорее, это уникальный плагин, который усиливает звучание текста. Реализовывая идею через игровую форму, ирония направляет искусство по альтернативным путям, отражая условия сформированной среды, оказывая влияние на восприятие искусства, трансформируя и пересобирая его.

Как говорится, Одним словом не описать (я пробовал)[22].

Илья Мозги

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Бахтин М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1997. С. 10.

[2] *Ортега-и-Гасет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 256–258.

[3] «Ирония из частного философско-познавательного принципа, метода, приема превратилась в принцип, определяющий научно-философскую сферу постмодерна в целом». (*Коновалова О.* Функциональная трансформация иронии в эпоху постмодерна // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 1 (7). Тамбов: Грамота, 2011. С. 120–122).

[4] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.

[5] *Сокол Х.* Словарь сопротивления для начинающих // Художественный журнал. 2013. № 91. URL: https://moscowartmagazine.com/issue/5/article/23.

[6] В статьях Дж. Джонса, А. Заславской, М. Серовой, И. Кудряшова и многих других исследователей читатель встретит оговорки, что рассматриваемый нами жанр неоднозначен по тем или иным причинам. Автор оставляет за пределами данной статьи вопрос о значимости уличного искусства как такового и предлагает к рассмотрению те авторские работы, художественная ценность которых не оставляет у него сомнений.

[7] *Абих В.* Из интервью с художником.

[8] «Такой абсурд часто бывает смешным, иногда лишь по видимости, что не мешает многим абсурдистским текстам быть глубоко серьезными» (*Нагель Т.* Абсурд / Пер. с англ., примеч. и вступ. ст. Е. В. Косиловой // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2020. Т. 4. № 4. С. 276).

[9] «Самой распространенной формой редуцированного смеха в новое время (особенно начиная с романтизма) является ирония» (*Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 134).

[10] *Абих В.* Из интервью с художником.

[11] Там же.

[12] *Чайка Ж.* Даже не думай // Арт-Платформа. 27.04.2020. URL: https://uralartplatform.ru/teksty/daze-ne-dumai.

[13] *Осминкин Р.* Блиц: Ирония // Spectate. 11.08.2020. URL: https://spectate.ru/irony.

[14] *Glicksberg C. I.* The Ironic Vision in Modern Literature. Dordrecht: Springer, 1969. P. 15. URL: https://doi.org/10.1007/978-94-015-0977-0_1.

[15] *Горностаева А.* Ирония как культурный и языковой феномен // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2019. Т. 10. № 4. С. 985–997.

[16] *Воронин А.* Из интервью с художником.

[17] *Мозги И.* Из интервью с художником.

[18] Там же.

[19] *Овсейкин С.* Из интервью с художником.

[20] *Воронин А.* Из интервью с художником.

[21] Сайт аукциона. URL: https://dispard.com/map.

[22] *Мозги И.* Из интервью с художником.

Дарья Плаксиева

Родилась в 1994 году в Санкт-Петербурге.
Куратор, художественный критик, автор текстов о современном искусстве, урбанистике и кино.
Член жюри международного архитектурного конкурса «Золотой Трезини».
Живет в Белграде и Санкт-Петербурге.

Группа «Синий суп» «Озеро», 2007. Кадр из видео

Константин Зацепин

Энигматический пейзаж: когда ландшафт становится зрителем

1

Стремительно усложняясь, современная реальность становится все менее проницаемой для устойчивых терминологий. Она генерирует противоречивые описательные нарративы, не способные служить для наблюдателя надежной системой координат, оберегающей от травмы столкновения с миром как абсурдно-хаотичным потоком объектов и ситуаций. В ответ искусство все чаще прибегает к риторике непредставимого, тайного, неименуемого, пытаясь говорить о действительности как о загадке и взамен прямых интерпретационных кодов предлагая зрителю напряженное чувственное ощущение, аналогом которого в кинематографе является саспенс.

Среди жанровых форм, располагающих арсеналом испытанных средств воздействия на зрителя, получил новую содержательность пейзаж, в особенности определенный его тип, связанный со специфической рефлексией отношений наблюдателя и пространства. Можно предположить, что когда фактура настоящего времени становится слишком текучей и неуловимой, именно пейзаж обретает актуальность, благодаря способности вскрывать приметы настоящего в максимально нерепрезентативных формах повседневной визуальной среды, настолько близкой человеку, что у него редко возникает желание созерцать ее. Отразить эту хрупкую сторону опыта можно лишь максимально дистанцируя ее от человека, наделяя собственным автономным существованием лежащие на периферии восприятия случайные и заурядные фрагменты мира: транспортные развязки, офисные здания, одноэтажные пригороды, гаражные массивы, виды из окна поезда (значительная часть подобных пространств, прежде всего, публичных, получили в последние годы наименование «лиминальных»). Делая ландшафт статичным, лишая его персонифицированных агентов действия и тем самым сводя к минимуму событийность, художник выстраивает сюжет произведения как чистую длительность зрительского восприятия, аффектированную в диапазоне от магической зачарованности до тревоги — ощущение современности 2020-х.

Предлагая называть подобный тип пейзажа энигматическим, мы прослеживаем его черты и мотивы у многих современных российских авторов. В их числе Александр Гронский (фотосерии «Меньше единицы», 2006–2008; «Пейзажи», 2007–2008; «Пастораль», 2011; «Норильск», 2012), группа «Синий суп» (видеоинсталляции «Вестибюль», 2003; «Газ», 2003; «Эшелон», 2006; «Озеро», 2007; «Защита», 2007; «Метель», 2009), Павел Отдельнов (живописные циклы «Клаустрофобия», 2011–2012; «Неоновый пейзаж», 2012; «Пейзаж за стеклом», 2012–2020; «Внутреннее Дегунино», 2013–2014; «ТЦ», 2015; «Русское нигде», 2021), Владимир Логутов (видео «Сумерки», 2005), Данила Ткаченко (фотосерии «Зоны ограниченного доступа», 2013; «Планетарий», 2020), Дмитрий Венков (видео «Гимны

Московии», 2017), Таисия Короткова (графическая серия «Темный лес», 2021), а также Евгения Буравлева, Егор Плотников, Кирилл Гаршин, Мария Полуэктова, Николай Онищенко, Евгений Бугаев. В творчестве почти всех перечисленных художников так или иначе присутствует социально-критический пафос, а также рефлексия современности или памяти о прошлом. Для нас же в данном случае представляет интерес сам избираемый ими оптический метод как таковой, который, апеллируя к скрытому, опирается на выработанные в истории искусства способы построения пейзажа как системы взаимодействия наблюдателя и наблюдаемого.

2

Исторический бэкграунд подобного типа ландшафтной оптики достаточно обширен. По мере обретения пейзажем жанровой автономии в XVII веке[1], изображения природных пространств претерпевали множество метаморфоз: вначале декоративный фон для религиозных и светских сюжетов («Распятие» Андреа Мантеньи, 1457–1459); затем хаотичный мир природы, противостоящий созданному человеком космосу («Священная аллегория» Джованни Беллини, 1490–1500); предмет обладания, служащий своеобразной рамой для своего хозяина («Герцог и герцогиня Урбинские» Пьеро Делла Франческа, ок. 1472–1475); объект пантеистического любования («Пасторальный концерт» Джорджоне, ок. 1510) и, наконец, мир, наделенный собственным «характером» («Вид Толедо» Эль Греко, 1596–1600).

В XVI веке в отношении искусства к природе, ранее определявшемся лишь через противостояние либо обладание, возникает ощущение органической, непотребительской сопричастности субъекта и мира. Фигура стала неотъемлемой частью природного пространства и носителем гармонии. Человек обнаружил способность высказываться от лица ландшафта («Джоконда» Леонардо, 1503–1519). Как писала И. Любимова, «глазами Джоконды словно сама природа смотрит на зрителя. Может быть, именно в этом секрет загадочности ее взгляда»[2]. Это взгляд самого ландшафта, направленный на зрителя и одновременно — несколько мимо него, фиксируемый, но не разделяемый, однозначно не прочитываемый им.

В эпоху барокко, по словам Вельфлина, «красота вообще не связывается <...> с предельной ясностью, но переносится на формы, заключающие в себе известный элемент непостижимости и всегда как бы ускользающие от зрителя»[3]. Позже Кант объединит все непознаваемое категорией возвышенного[4], открыв путь к романтической рефлексии мира.

Каспар Давид Фридрих разворачивает своих персонажей спиной («Восход Луны над морем», 1821; «Закат», 1835; «Женщина перед заходящим солнцем», ок. 1818 и многие другие), исключая иллюзию прямого визуального контакта со зрителем, а с другой стороны, открывая путь к их отождествлению, ведь именно глазами персонажа зритель фактически и созерцает ландшафт. Зритель наделяется тем, что Михаил Бахтин называл «избытком видения»[5]: он видит все, что видит герой, а также его самого со спины.

Линию подобного «умножения» наблюдателей продолжил на рубеже XIX–XX веков датский символист Вильгельм Хаммерсхёй, варьируя мотив женщины, стоящей спиной к зрителю («Интерьер с женщиной за пианино. Страндгед, 30», 1901; «Интерьер с молодой женщиной, стоящей спиной», 1904; «Женщина у открытой двери», 1905 и др.). В отличие от эпических пейзажей Фридриха, здесь царит предельно камерная атмосфера. Автор ставит зрителя в позицию соглядатая, вовлеченного в частную жизнь героини, но бесконечно отчужденного от нее. В этом смысле в сюжете каждой картины Хаммерсхёя таится загадка, что вызывает чувство тревоги у зрителя, оказавшегося подглядывающим.

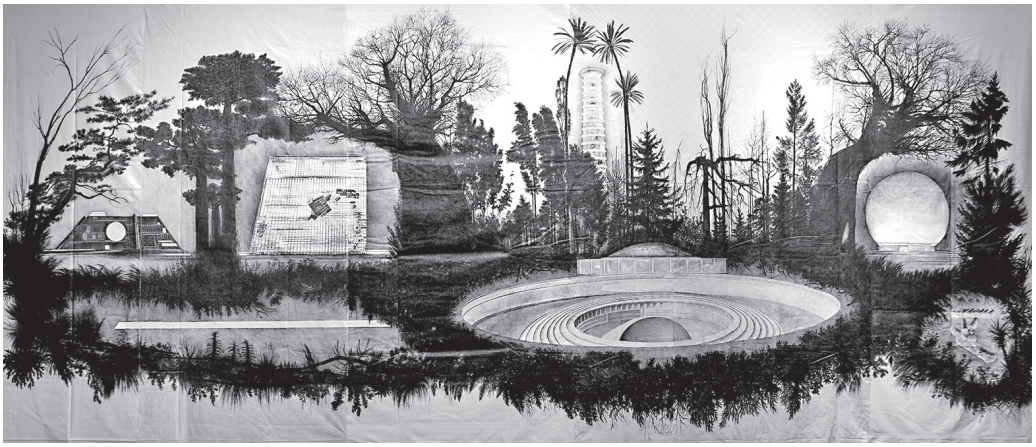
Фридрих и Хаммерсхёй изображают, по сути, умозрительные ситуации, выстроенные вокруг наблюдателя в пространстве в момент бездействия, остановки, паузы. Мы захвачены взглядом смотрящего как визуализацией грезы или фантазма. Персонажи могут отворачиваться от зрителя, застывать, подобно статуям или присутствовать как статфаж. Наконец, герой может вообще исчезать. Изымая человека из пространства, художник лишает это пространство некоего универсального «знаменателя», внушающего зрителю чувство соразмерности видимому.

В начале XX века в названиях работ Джорджо Де Кирико в изобилии встречается слово «enigma» / «загадка» («Загадка осеннего полудня», 1910; «Загадка часа», 1910 или 1911; «Загадка дня», 1914 и др.). Уверенный, что мир полон «жутких знаков», как доказательств глубокой внутренней «иррациональности Вселенной»[6], Де Кирико мыслил картину прежде всего как интеллектуальную конструкцию, всецело подчиненную авторской воле и в силу этого способную производить условные ситуации, такие как его визитная карточка — «остановленное время». Создаваемый художником умозрительный мир неподвижен, его объекты изъяты из привычных событийных связей и словно лежат под микроскопом.

Джеймс Тролл Соби проводит линию Де Кирико от Жоржа Сёра, в известной работе которого «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» (1886–1886) многочисленные персонажи — в своей неподвижности и невовлеченности в отношения друг с другом — уподоблены скульптурам. От Сёра итальянский автор заимствует атмосферу и даже отдельных героев («Меланхолия и тайна улицы», 1914), но, главное, саму ситуацию «паузы»: «Вполне вероятно, что он осознавал галлюцинаторную силу тех картин Сёра, в которых главные герои, кажется, поставлены на тревожную паузу, подобно персонажам кинофильма на экране кинопроектора, чьи кассеты внезапно перестали вращаться. Вероятно, Де Кирико был восхищен странным впечатлением, которое производят фигуры Сёра, будто похороненные на протяжении столетий и необъяснимым образом обнаруженные в древней расщелине»[7].

Художник намеренно избегает сюжетов, мотиваций и закономерностей в отборе и комбинаторике образов (устойчивый репертуар которых в случае Де Кирико бесконечно повторяется), чем намеренно создает атмосферу тревожности для зрителя. Очевидно, что сама идея картины как интеллектуального построения — вкупе с целым рядом приемов (пауза, бессюжетность, случайность) — стала одной из ключевых пейзажных моделей не только в сюрреализме, но и во всем искусстве вплоть до российского в наши дни. Пространство энигматического пейзажа подобно некой умозрительной камере наблюдения за зрительским восприятием «медленного времени картины», очищенного от событийности.

В числе главных практиков энигматического в первой трети XX века прежде всего следует назвать Эдварда Хоппера, у которого также присутствует мотив подглядывания («Ночные окна», 1928). Образцы жанра дали прецизионисты — Чарльз Демут, соединявший городскую образность с беспредметной («Здания. Ланкастер», 1930); Чарльз Шилер, живописатель отчужденных промышленных ландшафтов, лишенных человеческого присутствия («Классический пейзаж», 1931), и Джорджия о'Кифф, в чьем разностороннем творчестве 1920-х была серия, посвященная Нью-Йорку («Городская ночь», 1926). Впоследствии элементы энигматического зрения обнаруживаются в живописи Ричарда Дибенкорна и Дэвида Хокни («Большой всплеск», 1967), американских гиперреалистов 70-х (Ричарда Эстеса, Роберта Бэктла и др.), позднего Уэйна Тибо, а также в концептуальной фотографии Джеффа Уолла («Разрушенная комната», 1978). В 90-е Питер Дойг создает тревожные изображения мира природы,



Таисия Короткова. Из серии «Темный лес», 2018.

часто экзотической, в конфликте с урбанистической реальностью («Бетонная кабина», 1992), а также призрачно-сновиденческие ландшафты, основанные на случайных образах памяти («Gasthof zur Muldentalsperre», 2000–2002). Отдельного упоминания достоин представитель Новой лейпцигской школы, мастер воображаемых интерьеров Маттиас Вайшер («Коридор», 2006; «Кресло», 2003).

В советском послевоенном искусстве схожие мотивы обнаруживаются у представителей как официального, так и неофициального искусства, прежде всего у тех, для кого был характерен интерес к тематике индустриального и урбанистического. Например, у Георгия Нисского («Дорога ночью», 1957; «Розовый вечер», 1957; «Синие сумерки. Сенеж», 1956; «Рокада», 1964; «Подмосковный вечер», 1967). К мотивам отчуждения, выпадения из времени, десубъективации неоднократно обращаются семидесятники — Наталья Нестерова («Дождь на море», 1981; «Улица Вахтангова», 1984; «Четверо на море», 2003), Татьяна Насипова («Улица Кирова», 1977; «Люкс в «Дзинтари»», 1977), Андрей Волков («Дом», 1979; «На пограничном корабле», 1977). Показателен и поздний Олег Васильев («Последняя остановка номера 13 (Москва)» , 1993; «Туманное утро, серое утро», 1993).

3

Энигматическое — это загадка Другого, альтернативной субъективности, структурирующей собой видимый ландшафт, каждый элемент которого «смотрит» на зрителя, производя тем самым ауратический эффект, схожий с описанием Вальтера Беньямина: «Во взгляде живет ожидание, что тот, на кого взгляд направлен, ответит, вернет взгляд... Испытать ауру явления означает наделить ее способностью поднять взгляд»[8]. Жорж Диди-Юберман описывал ауру как чувственно-эмоциональный эффект, продуцируемый визуальным образом: «это сила взгляда, приписываемая смотрящим тому, на что он смотрит: «оно смотрит на меня»[9]. Аура возникает «не только когда “я” смотрю на вещь, но когда чувствую, как вещь смотрит на ”меня“. <...> Такая ауратизация претендует на очеловечивание вещи»[10].

Отметим, что в случае с пейзажем подобное «очеловечивание» идет рука об руку с вытеснением собственно изображенной фигуры, с которой мог бы отождествить себя зритель. Очеловечивается сам ландшафт, как, например, в видеоинсталляции «Озеро» (2007, Государственная Третьяковская галерея) российской группы «Синий суп». Здесь перед зрителем типичный для творчества

этого коллектива воображаемый ландшафт, чья ирреальность акцентирована избранным медиумом — компьютерной анимацией. Видео, лишенное монтажных склеек, представляет собой единый общий план: сумерки, закат, возможно, ранняя весна с еще не сошедшим снегом. Большая, подобная сцене, поляна окружена лесом, напоминающим тайгу. В центре поляны крупный водоем в форме эллипса, явно неприродного (но и неизвестно, какого именно) происхождения. На протяжении одиннадцати минут (продолжительность видео) он претерпевает череду метаморфоз, представая то прозрачным, отражающим деревья, то испаряющимся в туманную сияющую дымку, то темным провалом.

В динамике этих изменений и состоит сюжет видео — углубление центрального образа за счет постепенного расширения его образной валентности, обрастания все новыми ассоциативными связями: озеро последовательно оборачивается то зеркалом, то отверстием, то глухим углублением, то источником света. Зритель словно наблюдает не природные явления — трансформации, происходящие с озером в течении относительно продолжительного времени, спрессованные в одиннадцатиминутное видео, — а театральное действо. Находясь в позиции наблюдателя, он одновременно не может избавиться от чувства, что и сам является объектом наблюдения для некого «органа зрения», который напоминает центральный объект видео — озеро.

Схожий пример пространства нарочито воображаемого, вневременного, «сказочного»[11] — инсталляция Таисии Коротковой «Темный лес» (2021, Государственная Третьяковская галерея). На крупных полотнах, написанных на клеенках в стилистике книжной черно-белой иллюстрации и подвешенных к потолку, разворачивается затерянный мир советской технической утопии. Радиолокационные станции, шахты, бункеры, напоминающие купола и амфитеатры, в традициях романтического нарратива окружены бурной разнородной растительностью. Непосредственное соседство финиковых пальм и елей подразумевает экологическую катастрофу, виновниками которой выступают производственные объекты. Все они источают скрытую угрозу, усиленную их иррациональным симбиозом с окружающим миром флоры.

Созданное художницей «пристанище таинственного» сколь дегуманизировано, столь же и умозрительно. Здесь разные пространства сколлажированы по модели сновидения или галлюцинации, возникающей перед глазами зрителя — сталкера[12]. Темный лес выступает и пространством для обряда инициации — с одной стороны, и классической метафорой нестабильного психологического этапа середины жизни — с другой. Субъект-носитель этой нестабильности организует собой ландшафт, обнаруживая сходство с интеллектуализированной созерцательностью Де Кирико.

Павел Отдельнов в серии «Русское нигде» (2021), напротив, апеллирует к лишенной всякой «магии», предельно узнаваемой и заурядной образности. Он продолжает свою многолетнюю практику переопределения реальности через создание ее фантомного образа — внешне достоверного, но в действительности сильно опосредованного и ускользающего. Автор имитирует анонимный и дегуманизированный взгляд камеры, живописными средствами воспроизводя фотофрагменты панорамных видов с карт Google и Яндекс: гаражи, ЛЭПы, теплотрассы, бетонные заборы, автосервисы, недострои, заросли, трассы, дорожные развязки. Подобные географические маргиналии выступают маркерами рыхлой неструктурированной протяженности как таковой.

В действительности взгляду наблюдателя не за что зацепиться в таких пространствах, он рассеивается, не фиксируя микродеталей, окружающих его. До осознанного восприя-

Павел Отдельнов «Панельки», из серии «Русское Нигде», 2020.

тия доходит лишь общая схема, основной же массив визуального опыта располагается на обширной периферии зрения, формируя то, что Вальтер Беньямин называл оптическим бессознательным: «природа, обращенная к камере, — это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным»[13]. Фотография фиксирует фрагмент реальности в его целостности, а благодаря арсеналу технических средств — от короткой выдержки до фотоувеличения — позволяет достраивать картину видимого мира, вскрывая множество незаметных микросюжетов.

В свете этих известных положений Беньямина можно вести речь о различии живописи и фотографии, вскрываемом в случае Отдельнова, когда первая намеренно имитирует вторую. Фотография всегда содержит «избыток реальности», который в повседневном визуальном опыте скрыт от человека. Лишь фотография способна его проявить, выступив свидетельством, делающим неочевидное очевидным.

В противоположность фотографии живопись уже не содержит того «избытка видения», о котором шла речь применительно к фотографии. Картина, подобно фильтру, показывает исключительно то, что считает важным живописец, являясь тем самым, в противоположность фотографии, — формой сокрытия явного. Поэтому, несмотря на то, что взгляд художника в «Русском нигде» работает изнутри анонимной машинной оптики, он все же, используя медиум живописи, преобразует фрагмент карты в безошибочно узнаваемую «картину Павла Отдельнова» с ее блеклой цветовой гаммой, рассеянным светом, минимализмом деталей, глубокой перспективой, вступающей в диалог с плоскостностью цветовых поверхностей, напоминающих живопись цветовых полей («Гаражи», 2020, частное собрание).

Зритель, попадая внутрь этого сложно сконструированного пространства, опознает и авторский почерк, и нехудожественное видение камеры. В то же время его взгляд конструирует собственную ступень дистанции внутри двух вышеописанных: на созданный художником предметный ряд он проецирует собственный опыт восприятия схожих ландшафтов, как в жизни, так и в искусстве. Этот взгляд неизбежно эмоционален, в нем смешиваются отторжение уродливого и одно-

временно приятие через узнавание «своего», знакомого, близкого, что формирует чувство меланхолической ностальгии. В этом смысле подобные пространства, как щели, скрывают пыль подлинных человеческих переживаний контакта с реальностью, вытесненных на периферию опыта, но и образующих его.

4

Сущность энигматического пейзажа, как представляется, заключена в его открытости к реальным непроговариваемым содержаниям современности, указать на которые можно лишь путем радикальной редукции объекта созерцания. Концентрируя внимание зрителя на неявной, ускользающей объектности не-мест, этот оптический тип имеет дело с обращенностью взгляда на себя самого. Пейзаж возвращает взгляд субъекту, который парадоксальным образом начинает присутствовать там, где его «как бы нет», то есть — повсюду.

Принятой на себя ролью объекта созерцания и объясняется то чувство непроговариваемой тревоги, которую испытывает зритель перед энигматическим пейзажем. Офисы, аэропорты, отели, вокзалы, пляжи, которые за время пандемии COVID-19 наполнились физически ощущаемой пустотой, — это пространственные грезы об оставленности, моделирующие тайную жизнь мира без людей. Зритель энигматического пейзажа ощущает неопределенность, непроясненность в отношениях с миром, из которого он словно «выпал».

Но именно в такие моменты мир приоткрывается субъекту. Его можно почувствовать как несоразмерную человеку целостность по ту сторону любой воспринимаемой конкретики — и одновременно осуществить пересборку собственного образа из элементов ландшафта, трансцендировать собственные границы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] См.: *Истомина Н.* Пейзаж в западноевропейской живописи. М., 2006. С. 5–6.

[2] *Любимова И.* Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005. С. 212.

[3] *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М., 2009. С. 233–234.

[4] См.: *Кант И.* Критика способности суждения. СПб., 2006. С. 183.

[5] *Бахтин М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 49.

[6] *De Chirico G.* Mystery and creation // Art in theory. 1900–1990. An anthology of changing ideas. 1992. P. 60.

[7] *Soby J.T.* Giorgio de Chirico: New York: Museum of Modern Art, 1955. P. 74.

[8] *Беньямин В.* О некоторых мотивах у Бодлера (отрывок) // Синий диван. 2002. № 1. С. 107–124.

[9] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С. 123.

[10] *Чухров К.* Произведение искусства в современную эпоху — генеалогия и ориентиры // Логос. 2010. № 4 (77). С. 76.

[11] См.: *Гуськов С.* Свежая зелень: жизнь растений в молодом российском искусстве // The Art Newspaper Russia, № 110. 18.04.2023. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20230418-tpfm (дата обращения: 27.03.2024).

[12] См.: *Бобылева М.* Лес расходящихся троп // Темный лес. Каталог выставки. М., 2021. С. 8.

[13] *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М., 2013. С. 11.

Константин Зацепин
Родился в 1980 году в Самаре.
Кандидат филологических наук.
Теоретик современного искусства, куратор, художник. Живет в Самаре.

Арсений Жиляев «За туманом войны всегда боль», 2022–2024.

Юлия Тихомирова

Визуальная поэзия между исихазмом и глоссолалией

Визуальная поэзия, находящаяся на стыке искусства и (пост)литературы, не может обойти стороной вопрос о непрямом высказывании. Работая с языком и знаковыми системами в целом, она является свидетельством стремления поэтов и художников расшатать границы привычной языковой структуры и утвердить новую поэзию. Сама эта, казалось бы, формалистская интенция уже содержит в себе заряд критического отношения к устоявшимся коммуникативным структурам, которое проявляется в ситуации, когда контекст, обусловливающий существование авторов и произведений, становится экстремальным. В рамках этой статьи мы сосредоточимся на двух полюсах современной визуальной поэзии: их можно метафорически обозначить как стратегию «глоссолалии» и стратегию «исихазма» — обе они реагируют на дискредитацию статуса-кво устойчивого дискурса.

Термин «глоссолалия» в христианских конфессиях означает один из девяти даров Святого Духа — дар говорения, пророчествования и проповедования на незнакомом языке, причем в разных конфессиях это может быть, как «сверхъестественный», так и реально существующий «земной» язык. Захваченный глоссолалией, человек лепечет неведомые ему слова естественным образом: неспособный выстроить коммуникативную структуру «от разума», он оказывается буквально проводником языка, сосудом для него. «Глоссолалия» также изучается как психолингвистический феномен: ненамеренная имитация структуры речи пациентом в трансе или во время обострения психиатрического заболевания — такое состояние в соответствии с интересом к «наивному» искусству было воспринято еще авангардистами в начале XX века: например, создателями заумного языка, ритмически и интонационно походящего на речь, но принципиально противящегося нормативной дешифровке. Асемическое письмо — графически выраженная глоссолалия. Асемическая поэзия работает со знаковым переизбытком, с бессмыслицей, состоящей в миметических отношениях с осмысленным референтом, с реально существующим языком — отношения иллюзорного подобия и оригинала образуют пространство напряжения, попадая в которое, воспринимающий получает возможность остранить

привычную, автоматически воспринимаемую коммуникативную структуру.

Эстетическая и методологическая противоположность стратегии «глоссолалии» — «исихазм». В православии термин «исихазм» означает духовную аскетическую практику, основанную на уединении и молчании, на отказе от выстраивания внешних коммуникативных структур в пользу умно-сердечной молитвы, сосредоточения, ставящего целью «заключить в своем теле бестелесное». Намеренно опуская теологические нюансы трактовки исихастского учения, можно метафорически резюмировать: исихазм — редукция внешнего ради внутреннего откровения — «Хочу лучше пять слов сказать умом моим, чтобы и других наставить, нежели тьму слов на незнакомом языке» (1 Кор. 14:19). В поэзии практика аскезы, негативной работы с непрямым высказыванием, реализуется в направлении «найденной поэзии», а особенно в блэк- и вайтаутах.

В этой статье мы рассмотрим некоторые случаи использования асемической глоссолалии и исихастской редукции в качестве стратегий создания непрямого высказывания и выстраивания отношений с дискредитированным языком. Религиозная метафора также отражает один из пластов интерпретации современного состояния визуальной поэзии: в ситуации неопределенности и распада прежнего дискурса человек зачастую прибегает к поиску откровения, трансцендентного или имманентного, что приводит к уточнению (и созданию новых) отношений между субъектом и используемым им инструментом. В этих переопределенных отношениях речь сама по себе может быть более субъектной, нежели говорящий и пишущий, которые следуют за ней в качестве ведомых; вместе с тем этот наивный с виду жест перенаправления субъектности может быть не столько актом снятия ответственности с автора, сколько эмансипаторным жестом, вскрывающим иллюзорность нормативности обыденной коммуникации.

Интенция к аскезе в свою очередь проходит эволюцию от первой шоковой реакции на изменения статуса-кво (таким был 25-й номер журнала «Транслит», вышедший под заголовком «bol'she net slov» — парадоксально слишком много говорящий о невозможности говорить) к саморазоблачению в качестве символического жеста, повторяющегося по инерции и не соответствующего контексту, в котором он существует, и к осмыслению разнообразных пространств пустоты внутри языка и речи.

I

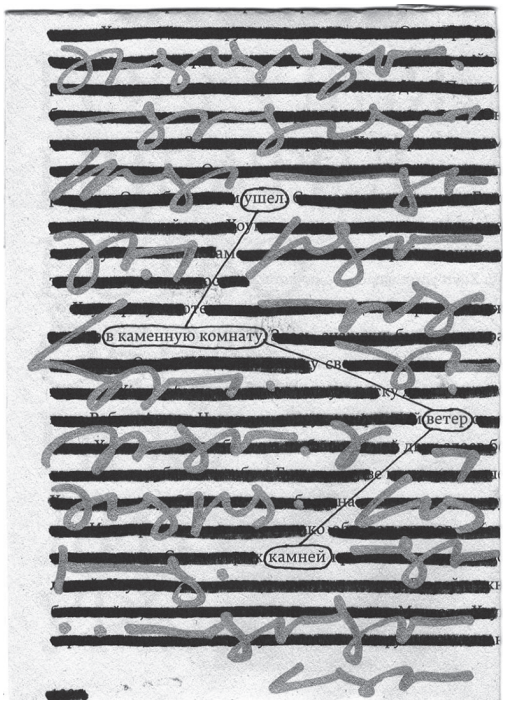
Объясняя свое понимание асемической поэзии, Екатерина Самигулина пишет: «… как герой в произведении (если последнее подлинно), знак в определенный момент письма начинает жить и развиваться по своим законам. И если знаки традиционных систем эту свободу утратили (ее слабая тень остается только в особенностях почерка), то асемический антизнак обладает ею полностью»[1] — цикл «Алфавиты» Самигулина создает в качестве спекулятивной попытки помыслить элементарные азбучные знаки нечеловеческих акторов. Внешние качества языковой структуры пародируются плющом, грибницами, барханом и трясиной. Наделение человеческой субъектностью нечеловеческих акторов отнюдь не новый прием, более того, он пережил свой взлет с популяризацией объектно ориентированных онтологий и сейчас, когда объект-объектные отношения критикуются с гуманистических позиций, идет на спад. В экспериментах Самигулиной витальная сила движения атрибутируется не воспроизводящему язык/речь, а самой речи, тогда как воспроизведение по инерции ее закрепощает. Художник с трудом проповедует

зверям и птицам, вряд ли он может внять откровениям борщевика и бархана — здесь принципиально сопоставление языка с живой материей и графического отображения индивидуального почерка с подвидами этого «организма».

Отношения асемических произведений с реальными языками строятся на основе двух принципов — мимесис и сдвиг: асемическая поэзия как метод базируется на механизме удвоения, создания странного двойника нормативных структур, которые глаз человека воспринимает автоматически. Она соотносится с осмысленными и образующими внятную структуру языками, подобно тому как барочные натюрморты-обманки взаимодействуют с натурой. Из них наиболее интересны те, которые предельно точно копируют реальность, но намеренно допускают некоторую неправильность — вроде слегка искривленной перспективы, абсурдной композиции или добавления в натюрморт бессмысленных предметов. Это ощущение дискомфорта при виде неточной копии обыденности — истинная цель обманок. Человек понимает, что перед ним картина, но мимесис-со-сдвигом создает парадоксальное напряжение между реципиентом, подобием и оригиналом: под сомнение ставится уже сам оригинал, реальность теряет статус-кво и начинает восприниматься если не критически, то остраненно. В то время как барочные «обманки» не ставили целью критиковать социальные структуры, современное искусство учитывает эту критическую дистанцию, разрабатывая описанный выше механизм создания подозрения к подобию. Асемическая поэзия заставляет задаваться вопросами о самой возможности высказывания и передачи информации.

Асемическое письмо не ставит своей целью создать новый язык, устойчивую структуру или тайный шифр для посвященных — напротив, высказыванием становится сам отказ от попытки передать ту или иную информацию, создать стабильное содержание. В асемической поэзии считывается интенция к предельной демократизации, которая вступает в заочную полемику с «языковой школой» в США, «концептуальной поэзией» в Европе и «метареализмом» на постсоветском пространстве. Если перечисленные выше направления предъявляют высокий порог вхождения в пространство поэзии, то асемия практически не требует никакого специального знания. Один из американских асемических авторов, Дэвид Широ, утверждает: «…американская филологическая поэзия — страшно тираническая вещь! Формальная школа пытается создать впечатление, что язык подчиняется только узкому кругу единомышленников, а остальные — жалкие неудачники, аутсайдеры»[2]. Асемия как удел аутсайдеров или блаженных становится актом восстания против диктата снобистского присвоения языка, причем знаковая система как таковая не переприсваивается, а предоставляется самой себе как актор, обладающий собственной энергией движения. Однако в этой черте асемического письма кроется и его уязвимость для критики.

Искусствоведческим аналогом феномена популярности асемической поэзии в годы социальной нестабильности и потрясений может выступить направление ар-брют, получившее свое распространение в послевоенной Европе. Сегодня необходимо иметь в виду, что именно этот импульс в духе ар-брюта может основательно критиковаться. Асемия как заболевание, не позволяющее человеку распознавать знаки, в рамках поэтических экспериментов предельно метафоризируется, как метафоризируется и эстетизируется положение аутсайдера и блаженного. То, что в начале и даже в середине XX века не считалось



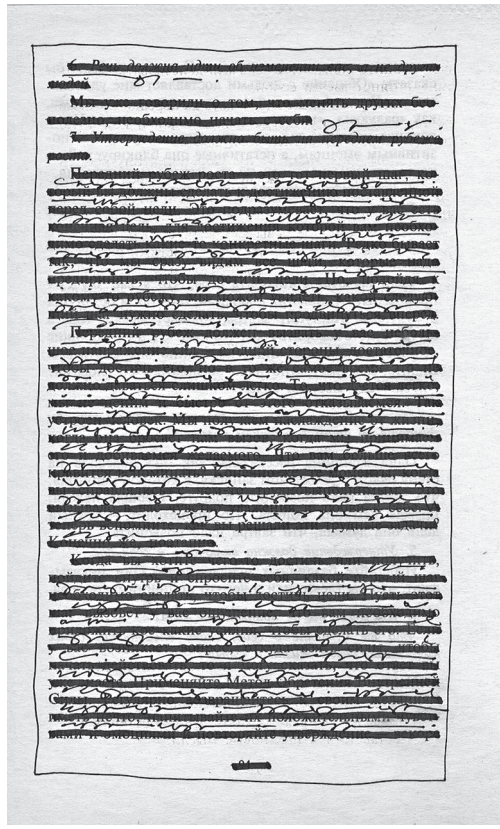
Михаил Бордуновский, из цикла «Перевод с Золотого языка». Маркеры, ручка, книжные страницы, 2023.

предрассудительным и нечувствительным к контексту, сегодня активно критикуется за экзотизацию. Кроме того, предельно герметичная асемическая поэзия в каждом конкретном случае оказывается замкнута на себе и лишь в редких случаях содержит заложенное автором критическое зерно по поводу себя и своего положения в литературном, культурном и визуальном полях. Чтобы считать в асемической поэзии исключительно эмансипаторный и непроблематичный жест, необходимо иметь в качестве фундаментальной предпосылки веру в возможность внеконтекстуальной, наднациональной поэзии, восприятие которой не зависит от культурных предпосылок, что во время всесторонней рефлексии над политикой идентичностей практически невозможно. При этом асемическое письмо как культурный активизм не предполагает создание альтернативной объединяющей платформы: каждый отдельный артефакт асемической поэзии сообщает сам о себе, постулирует сам себя и де-факто замыкается, поэтому ценность для «Асемического интернационала», созданного беларускими поэтами Екатериной Самигулиной и Юлием Ильющенко[3], несет лишь само обращение к асемической поэзии, создающее сбой в отлаженной бюрократической системе, а не разработка асемии как литературного и художественного жанра внутри отдельного произведения. Важно оговорить, что даже отказ от коммуникации является сам по себе коммуникацией, выстраивающей отношения с нормативными структурами, — моя интерпретация асемического письма помещает в центр уже упомянутый треугольник «оригинал — копия-со-сдвигом — реципиент», образующий пространство настороженности, предполагающее усложнение восприятия реципиентом оригинала, а не замену его копией, не создание устойчивой альтернативы, а тактику сдвига, взлома изнутри.

Интернационал Самигулиной и Ильющенко предполагает инкрустацию асемических элементов в бюрократическую волокиту: «АСЕМИЧЕСКОЕ ПИСЬМО МОЖЕТ И ДОЛЖНО БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАНО КАК СРЕДСТВО ДЕБЮРОКРАТИЗАЦИИ. УЖЕ СЕГОДНЯ ЕСТЬ НЕОБХОДИМОСТЬ В ПОВСЕМЕСТНОМ ЕГО ПРИМЕНЕНИИ: НА РАБОЧЕМ МЕСТЕ, НА МИТИНГЕ, ПРИ ЗАПОЛНЕНИИ АНКЕТ, ПРИ ПИСЬМЕННЫХ ОТВЕТАХ НА ЛЮБЫЕ ДУРАЦКИЕ ВОПРОСЫ, ПРИ ЗАПОЛНЕНИИ НЕНУЖНЫХ БЛАНКОВ, ПРИ ЗАПОЛНЕНИИ ПРОТОКОЛОВ, В СУДЕ, В ТЮРЬМЕ И ДАЖЕ В ПСИХБОЛЬНИЦЕ. АСЕМИЧЕСКОЕ ПИСЬМО ЕСТЬ АДЕКВАТНЫЙ ОТВЕТ НЕАДЕКВАТНЫМ БЮРОКРАТИЧЕСКИМ ОТНОШЕНИЯМ, НЕАДЕКВАТНЫМ ТРЕБОВАНИЯМ К ТРУДЯЩИМСЯ РАЗ-

НЫХ СФЕР, РАЗНЫХ МАТЕРИАЛЬНЫХ ДОСТАТКОВ, РАЗНОГО ЦВЕТА КОЖИ, ПОЛА, ВЕРОИСПОВЕДАНИЯ, УБЕЖДЕНИЙ. КАЖДЫЙ ТРУДЯЩИЙСЯ МОЖЕТ СТАТЬ УЧАСТНИКОМ АСЕМИЧЕСКОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА»[4]. Асемия рассматривается здесь как сбой в системе, замена одного звена структуры его остраняющим двойником, что предполагает изменение всей структуры и ее отношений с задействованными в ней участниками. Однако, как уже было сказано, «Интернационал», будучи художественно-активистским проектом, не предполагает разработку метода внутри конкретного произведения, хотя потенциал асемической поэзии как художественного направления не менее интересен.

В последние два года в творчестве ряда молодых российских поэтов, приверженцев метареализма, произошел поворот в сторону визуальной поэзии и, в частности, асемического письма. Михаил Бордуновский, ученик и последователь Андрея Таврова, комбинирует блэкауты и асемическое письмо в сериях «Примечание к пережитому» (2024), «Незначительные наброски (в отсутствие значительных)» (2024), «Перевод с золотого языка» (2023–2024) и «Посвящение Михнову-Войтенко» (2023). Аккуратно и обстоятельно зачеркивая слова на страницах из найденных бракованных поэтических сборников с опечатками, буклетов Электротеатра «Станиславский» или брошюр ГЭС-2, Бордуновский вписывает между черных строк асемический подстрочник, визуально напоминающий скоропись — так создаются «Примечания» и «Наброски». В «Посвящении Михнову-Войтенко» поэт строит из зачеркнутых строчек структуру решетки, в которую заключены асемические узоры. В «Переводе с золотого языка» асемические символы парят уже над блэкаут-решеткой — создается неявный диалог с «высокой»



Михаил Бордуновский, из цикла «Примечания к пережитому». Маркеры, ручка, книжные страницы, 2024.

модернистской абстракцией, которая спорит в пространстве графического листа с наивной асемической тарабарщиной. С одной стороны, это герметичный формалистский опыт, освоение молодым автором дискуссионного пространства разных эстетических стратегий, лабораторный опыт стравливания «элитарной» абстракции и жанра с минимальным порогом вхождения, потенциально массового[5]; с другой — обращение автора, начинавшего как метареалист, одновременно к редукции знаковой системы и ее наивным имитациям — симптом недостатка средств выразитель-

ности в довлевшем до недавнего времени направлении. Блэкаут для Бордуновского становится основой, жесткой структурой молчания, над и внутри которой могут произрастать спазматические знаки, сбивающие интерпретатора с толку. Эта комбинация, однако, не раскрывает сущности редукционистского ответвления поэзии апроприации, о которой речь пойдет далее.

Итак, мы затронули иной полюс работы с непрямым высказыванием в пространстве визуальной поэзии — работу с апроприацией. Если асемия мимикрирует под апроприированные структуры и взламывает их, то поэзия присвоения рефлектирует по поводу возможности аскетического жеста умолчания: кто молчит? Кто или что поглощает знак?

II

Туман, туман, слепая пелена,
И всего в двух шагах за туманами война.
И гремят бои без нас, но за нами нет вины,
Мы к земле прикованы туманом.
Воздушные рабочие войны.
Ким Рыжов, из к/ф «Хроника пикирующего бомбардировщика»

Первое, что я увидела в восемь утра в тот февральский день, было глухое белое небо внутри оконной рамы. Все формальные элементы абстрактной картины на месте: рама, стекло, монохром. Высокий этаж диктует лежащему на кровати ракурс, не позволяющий видеть ничего, кроме одноцветного неба: ни домов, ни деревьев, ни билбордов, в лучшем случае — черточки птиц. Но и их, кажется, не было — лишь мир, опрокинутый в пустую белизну, просачивающуюся в комнату через трещину в оконном стекле, через линзы очков, прямо в глаз, чтобы стать бельмом.

Видение неба как произведения искусства — не ново: существует легенда, согласно которой художник Ив Кляйн присвоил себе небо, подписав его еще в 1946 году на пляже Ниццы[6]. Он возненавидел птиц, ведь они норовили продырявить его величайшее произведение. В Москве же в тот день птицы так и не прорвали белую пелену — плотная пленка белизны постепенно спустилась на город, погрузив его в туман. Для подобной погоды в английском языке есть называние — whiteout. Чаще всего так говорят о снежной погоде, но также и о песчаных бурях или туманах. Кроме того, whiteout — это канцелярская замазка, предмет обыденности для школьника или клерка. И еще поэтический метод, один из возможных в рамках erasure poetry, поэзии редукции, создаваемой на базе апроприированного текста, который тем или иным образом уничтожает автор, — этот жест стирания или замазывания и становится актом создания нового произведения.

Категория пустоты, молчания, обусловленного добровольной аскезой, визуально ассоциируется одновременно с двумя полярными цветами — черным и белым. Поэзия, возводящая (у)молчание в эстетическую категорию и концептуальное высказывание, позволяет уточнить эмоциональные и интеллектуальные эффекты, которые производят «черная» и «белая» пустоты. Внутри этого направления визуальной поэзии наиболее распространены блэкауты — замазывание с использованием черного карандаша или маркера. Метод блэкаута, известный еще с 1960-х годов, с самого своего появления политически заряжен: контрастный по отношению к бумаге, белому книжному листу или желтоватой газете, черный цвет акцентирует внимание на внешнем по отношению к изначальному произведению жесте. Напечатанное произведение в такой оптике рассматри-

Николай Карабинович. Из серии «Paint it black». Коллаж, страницы французских журналов, 2019 — наст. время.

вается в качестве консенсусной нормы, того, что может быть предъявлено общественности, однако внутри нормативного языка и нормативного дискурса утоплены слова-триггеры, как бы вскрывающие отсутствие нейтральности в напечатанном и предъявленном. Вычеркивая весь «примиряющий контекст», стройный нарратив повествования, создатель блэкаута выделяет наиболее важные для себя слова, выявляя имплицитно существующее в печатном тексте послание, которое мог не заметить даже автор «найденного» текста. Художник может и вовсе зачеркнуть весь текст, оставив лишь заголовок и иллюстрации — ярким примером из недавно созданных работ может служить серия «Paint it black» (2019 — наст. время) украинского художника Николая Карабиновича. Название серии недвусмысленно отсылает к одноименной песне группы «Rolling Stones», ставшей неофициальным гимном протестующей против войны во Вьетнаме молодежи, текст которой повествует о невозможности лирического героя воспринимать какие-либо цвета помимо траурного черного — о желании покрыть черным все вокруг. Этот аффект и воспроизводит Карабинович. В части серии, представленной на сайте художника[7], листы с текстами из французского исторического журнала закрашены краской нарочито грубо, края неровные, открывающие разве что заголовки и иллюстрации: все посвящено теме «guerre» — ее героям, архивам и монументам. Внешний по отношению к нормативному журнальному и книжному нарративу о войне, жест непо-

средственно затронутого этой трагедией человека вторгается в опосредованный дистанцией наблюдателя дискурс. Блэкаут, благодаря своей специфической контрастности, считывается как акт вторжения, которое должно быть воспринято в качестве активного сопротивления и указания на иллюзорность нормативности печатного слова.

Другую парадигму использования блэкаута представляют молодые поэты из России Анна Лебедева и Ульяна Мор, сделавшие для журнала «Флаги» «1000 блэкаутов», — радикальный жест XX века в их интерпретации выхолащивается в инерционное обсессивное повторение, уже не несущее в себе протестного заряда. Лебедева и Мор — поэтессы российского контекста, наблюдающие не взрыв-катастрофу, но перманентное давление, разложение нормы, которое приводит к обсессивным художественным процессам. Если блэкауты Карабиновича контекстуализированы и представляют редукцию в качестве протестного жеста, в сердцевине своей обладающего энергией, то Лебедева и Мор невольно представляют свидетельство диаметрально противоположного модуса. Цифра «1000» не отсылает ни к чему, кроме самой себя, лишь к количеству и, соответственно, процессуальности. Для поэтесс важен процесс, не выходящий в терапевтическое освобождение. Лебедева и Мор представляют не только лицевые стороны листов с яркими насыщенными черными линиями, но и оборотные, на которых черный цвет воспринимается как просвет (как бы парадоксально это не звучало). Он не перекрывает текст. В итоге на оборотных блэкаутах текст читается, а черные линии «звучат» как «молчание невпопад». «1000 блэкаутов» представляются саморазоблачительной акцией, сосредоточенной на выявлении несовпадения метода и контекста — на инерционности привычных ярких форм протеста.

Милан гораздо ближе к Ницце, с ее кляйновским небом, чем к Москве с ее белизной, однако именно в Милане прошла выставка Арсения Жиляева «Родной язык» (Lingua Madre, 2024), на которой была представлена серия вайтаутов «За туманом войны всегда боль» (Dietro la nebbia di guerra c'è sempre il dolore, 2022–2024). Вайтауты Жиляева ассоциируются с известной советской песней из кинофильма «Хроника пикирующего бомбардировщика», каверы на которую создали в разное время Егор Летов и Варя Павлова (Lisokot): «Туман, туман — на прошлом, на былом. / Далеко, далеко за туманами — наш дом». Гипнотически меланхоличная версия Lisokot, включающая многочисленные вокализы, размывающие текст в пространстве дрожащего завывания звука, эстетически согласуется с «Dietro la nebbia di guerra c'è sempre il dolore». В качестве апроприированного текста Жиляев использует итальянские газеты с новостными колонками, документирующими катастрофические события, на которые рядовой итальянец смотрит как отстраненный наблюдатель: закрашенные крупными белыми полосами газеты еще кое-где могут быть прочитаны, но туман становится все гуще, полосы все более сплошными и плотными, и вот уже газетная выцветающая желтизна рамирует сгусток белил, наконец, белизна поглощает и раму, оставляя лишь глухое отсутствие, сливающееся с белым кубом галереи, растворяющееся в эстетической и топографической дистанции. Парадоксально, но вайтауты создают более гнетущий эффект, нежели блэкауты, — несмотря на работу обоих методов с категорией отсутствия и вопреки тому, что в нашей культуре черный цвет ассоциируется с трауром. Мне кажется, что расхожая

фраза «черным по белому» может кое-что прояснить. Черный цвет блэкаута воспринимается как внешнее по отношению к листу авторское взаимодействие, как вариация знакового высказывания, пусть это высказывание и становится криком протеста или боли. Клин клином вышибают, знак — знаком. Черный знак на белом/светлом листе — это правильное положение дел, естественное по отношению к нашему глазу, привыкшему считывать информацию именно так. Блэкаут — это борение знаков. В то время как белый, ассоциирующийся с пространством, на котором располагается знаковая структура, в случае растворения в себе знаков считывается как поглощающая сила. Белое пространство, нивелирующее, растворяющее в себе коммуникативную структуру, воспринимается не столько как внешний жест вторжения, сколько как имманентный процесс поглощения. Причем поглощения как нормативной речи и консенсусного печатного языка, так и попыток интервенции в него, неким первозданным состоянием пустого листа, до-выраженного состояния.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Самигулина Е.* Алфавит. Автокомментарий // Флаги. 2024. № 16–17.. URL: https://flagi.media/page/0/online_issue/27#piece682.

[2] *Коломиец Г., Широ Д.* Анархеология: интервью с Дэвидом Широ // Слова: Лит.-филос. журнал. 2009. № 7. URL: http://slova.name/slova-7/gleb-kolomiets-devid-shiro.html.

[3] Сайт поэтов Екатерины Самигулиной и Юлия Ильющенко. URL: https://azbukaedd.wixsite.com/eksakaka/asemic-international-manifest---ruen.

[4] Там же.

[5] Эта дихотомия «элитарного модернизма» и «массовых жанров» восходит к Теодору Адорно, противопоставлявшему в частности экспериментальную академическую музыку XX века и джаз, делая выбор не в пользу последнего, что не раз вменяли ему в вину. Интересно, что именно в джазе существует проявление стратегии «глоссолалии»: скэт (scat singing) — импровизированный вокализ, во время которого джазмен поет бессмысленные сочетания звуков, похожие на структуру речи; в рамках постсоветской музыкальной сцены к подобному приему прибегал Сергей Курехин в «Воробьиной оратории» (1993), написав специально для цикла текст на «воробьином языке», напоминающем одновременно украинский, русский и латинский.

[6] *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ad Marginem, 2015. С. 112.

[7] Сайт художника Николая Карабиновича. URL: https://karabinovych.com/paint-it-black.

Юлия Тихомирова

Родилась в 2003 году в Видном. Художественный критик. Сотрудничает с изданиями «Артгид», «Центр экспериментальной музеологии», «Диалог искусств», «Флаги». Живет в Москве.

Гай Бен-Ари, Нэйтан Томпсон, Даррен Мур и Эндрю Фитч «Музыка для суррогатного перформансиста», исполнение 2023, Венеция. Фото Андреа Авеццу. Предоставлено Венецианской биеннале.

Максим Иванов

Об искусстве искусственно созданного откровения

«Микро-музыка» 67-й Международный фестиваль современной музыки Венеция 16–29.10.2023

Музыкальное исполнение в большинстве случаев выставке противопоставлено, как противопоставлен ей всякий перформативный акт, требующий присутствия и стремящейся к ситуации откровения. Музыка в этом отношении гораздо менее умозрительная и более телесно ориентированная практика. Она не изображает, но сама является. И если для музея невозможность искоренить наследие святилища муз — это никогда не затихающий упрек, то для музыки связь с музами — это суть, за которую ее одинаково любят, как церковный приход, завороженный звучанием органа, так и танцующий в бывших заводских стенах рейвер, «приход» которого разделен между забывшими про усталость после рабочей смены друзьями. Современное искусство лишь в отдельных своих девиациях приближалось к традиционному в концертных залах. И тем любопытнее, что сегодня студийная музыка, особенно та, для которой само пространство ее записи становится медиумом, все чаще обнаруживает характеристики, сближающие ее с выставочной практикой и тем, что некогда называлось концептуальным, а теперь и современным искусством. Именно такая модель студийной музыки — некогда изобретенная «немузыкантом», учившемся на художника, Брайаном Ино, — легла в основу венецианской Биеннале Музыки «Микро-музыка».

В 2023 году программа фестиваля, покрывая широкий спектр вариаций трактовки цифрового звука и способов его производства, была разделена на три части: органы Венеции, горизонты и клуб. Все три были по-своему любопытны. Вынесенные в храмы (кроме импровизации Джона Зорна, имевшей место в консерватории) органные концерты выступали в роли эпиграфа к эре машинного производства звука, лабораторные горизонты отвечали за то, что из сегодня видится перспективным, а клубный формат, столь нехарактерный для реальной Венеции, стал своеобразной рефлексивной реконструкцией. Можно сказать, что исследование напряженного контраста между тем (или теми), чего уже нет, и тем, что нам явлено, между выставлением и шоу, сформировало нерв биеннале. Возможно, в нем можно расслышать эхо базового

конфликта города, отвоевавшего право на жизнь у моря, — противостояния твердого и жидкого, неизменного и находящегося в вечном движении. Неслучайно концертная программа фестиваля открылась в прямом смысле «дыханием» (и его дигитальными трансформациями) Мортона Субботника. Пионер электронной музыки в силу специфики своей методологии некогда считал, что ему подходит только «chamber music». Но развитие технологий позволило Субботнику скорректировать свой подход, открыв возможность вживую делать то, что ранее могло быть лишь заранее сконструировано в пространстве студии. По словам музыканта, концерт «I Live and Breathe» для венецианской биеннале, скорее всего, станет для него последним публичным выступлением, маркировав возвращение к практикам автономного «выставления звука», которые уже не требуют присутствия человека, пусть и пропущенного через алгоритмические петли.

Получивший «Золотого Льва» Брайан Ино привез на биеннале вместе с оркестром «Baltic Sea Philharmonic» концертную версию своего проекта «Корабли», первоначально представленного в виде звуковой инсталляции в доках Стокгольма (использовавшихся в качестве одной из первых в мире звукозаписывающих студий). Венецианский концерт главного лауреата был особенно выделен и проходил не в бывших доках Арсенала — месте проведения большей части фестиваля, а в пышном зале театра Ла Фениче. Осенью 2020-го года, вскоре после открытия последней на данный момент венецианской выставки Ино в галерее «La Galleria Michela Rizzo»[1], впервые была успешно запущена система защиты от наводнений MOSE, но в этот раз она не помогла — город встретил появление изобретателя эмбиента первым в сезоне не предсказанным наводнением, которое усложнило навигацию в и без того трудной для ориентирования Венеции. Это не только напомнило о хрупкости жизни, вышедшей из воды, и экологическом активизме Ино, но и стало своеобразной рифмой к встрече «Кораблей». «Серебряным Львом» был отмечен Миллер Паккетт, человек, который создал один из самых популярных инструментов для производства и исполнения музыки на компьютере — визуальный язык программирования Pure Data. И если Ино указал на возможности, которые открывала звукозаписывающая студия в качестве медиума (в том числе как физическое пространство), то Паккетт перенес эту студию в виртуальное пространство и сделал максимально мобильной. Благодаря его усилиям экспериментальная электронная музыка сегодня исполняется и создается в режиме реального времени, что было наглядно продемонстрировано коллективом «Øther» (создан Паккетом совместно с музыкантом и композитором Ирвином), исполнившим перформанс «Knock».

Казалось бы, особняком на фоне моря электронного звучания стоит программа органных концертов, но это обманчивое впечатление. Орган рассматривается в контексте биеннале в качестве «машины по производству звука», хотя, наверное, всякий звуковой инструмент может быть вписан в эволюцию технического в музыке и назван машиной в не меньшей степени, чем студия или же то или иное цифровое приложение. Венеция в XVI веке была городом органов. Звезда ренессансной архитектуры Якопо Сансовино в 1581 году насчитал в местных церквях 143 инструмента[2]. До сегодняшнего дня не дожила и половина. Но этого оказалось достаточно для того, чтобы подчеркнуть актуальность и открытость органа к эксперименту, за который отвечали среди прочих Кали Мэлоун и Джон Зорн.

Биеннале 2023 изобилует примерами попыток уйти от человеческой агентности

Бригитта Мунтедорф «Оббита. Военная серия», исполнение 2023, Венеция. Фото Андреа Авеццу. Предоставлено Венецианской биеннале.

посредством создания тех или иных порождающих звук алгоритмов. Иногда это все еще предполагает взаимодействие с человеком, как в инсталляции «Wandering Piano» Лидии Крифка-Добес. Молодая композиторша совместно с ИИ-инженером оцифровала более 10 тыс. звуков пианино Дюссельдорфа, собрав их в кластеры по смежности. Для венецианской биеннале они были распределены в одной из комнат дворца Ка 'Джустиниан и соотнесены со сканерами, реагирующими на движение. Музыкальное событие собиралось из алгоритма, записанного звука и присутствующих тел, представая каждый раз в новом обличии. Так выставочное пространство превратилось в инструмент для совместного творчества, а «композиторша» повторила жест Миллера Паккета.

Иногда, как в случае Луис Брэддок Кларк, человек оказывается не нужен. Проект «Сады погоды» — это аудио-инсталляция, позволяющая, благодаря динамикам, услышать колебания инфразвука сейсмического шума, информация об источниках которого размещена на листах железа. Среди событий, чьи следы повторяются в проекте, указаны падение челябинского метеорита, взрыв космического корабля и бомбардировки территории Украины. Тема войны возникает также в фокусе проекта Бригитты Мунтедорф «Орбита — Военная Серия», одного из самых жестких и прямых высказываний биеннале о состоянии дел в мире. Композиторша вдохновилась одноименной серией художницы Нэнси Сперо, созданной во второй половине 1960-х годов на фоне войны во Вьетнаме и визуализировавшей отношения между структурами насилия и патриархатом. Работа Мунтендорф — это нарративный коллаж из жутких историй насилия против женщин в Конго, Иране, Польше. Голоса, которые их озвучивают, при помощи ИИ были сгенерированы украинской софтверной компанией Respeecher. Театрализованная форма «Орбита — Военная Серия» создает ощущение встречи с призраками неоплаканных жертв преступлений, которые ждут своего «грядущего Бога» (в терминологии Мейясу[3]), чтобы утолить их боль и разрешить нашу неспособность что-то с этим сделать (так в скрипте указывается, что лишь один процент военных преступлений, связанных с изнасилованиями, доходит до наказания в суде). Единственное, что смущает в этой встрече — наличие иллюстративных звуковых спецэффектов и тот факт, что все голоса рассказывают о трагедиях неизменно на хорошем английском (это обусловлено скорее всего технологическими ограничениями, но это лишний раз подчеркивает политические аспекты их использования; в либретто тексты даются в том числе на языке оригинала[4]), а их география явно не успевает за расширением зон военных конфликтов.

Как и во времена, предшествовавшие «смерти Бога», музыка пытается дать нам надежду. Только сегодня она все чаще дается в лабораторных условиях в форме искусственно созданного и, что немаловажно, длящегося во времени откровения. «Музыка для суррогатного перформансиста» Гая Бен-Ари, Нэйтана Томпсона, Даррена Мура и Эндрю Фитча — концептуальный оммаж знаменитому «Соло для перформансиста» Элвина Люсьера и отголосок масштабного проекта, который еще находится в процессе реализации. Его цель — продлить физическое существование культового американского композитора (по крайней мере отдельных перепрограммированных клеток его биологического тела), тем самым приблизив человечество к бессмертию и ставя перед нами ряд актуальных этических вопросов. «Соло для перформансиста» было впервые исполнено Элвином Люсьером на совместном концерте с Джоном Кейджем в 1965

году и с тех пор многократно реинтерпретировалось[5]. Идея была в том, чтобы использовать альфа-волны, производимые головным мозгом «перформансиста» (как правило при медитации, положительных воспоминаниях и пр.), в качестве источника для извлечения звука. Для этого регистрирующее волны устройство было соединено с перкуссионными инструментами, реагировавшими на малейшие колебания. По мнению Гай Бен-Ари, Люсьер таким образом сместил акцент с исполнителя, композитора, «автора» на то, что можно назвать «когнитивным трудом». Но спустя более полувека, в конце 2010-х, группа художников-композиторов-инженеров пригласила Люсьера для участия в проекте, который должен был пойти по пути десубъективации еще дальше. Изначально речь шла о совместном сете Люсьера и синтезатора, который использует выращенные в чашках Петри биологические нейросети, реагирующие на поступающую извне информацию. Впоследствии из-за ковидных ограничений концерт был отменен. Но Люсьер дал согласие на использование клеток своей крови для последующего выращивания нейросети и использования в амбициозном проекте, который должен продолжить существование композитора после смерти, наступившей в конце 2021 года (полноценно проект должен быть представлен в 2025 году[6]). Таким образом «Соло для суррогатного перформансиста» (в форматах живого исполнения и инсталляции) можно воспринимать как своеобразный эпиграф грядущей вечной жизни композитора.

Размышляя над проектами биеннале, невольно ловишь себя на мысли об их чрезвычайной эфемерности, которая — как, возможно, всякая музыка, всякое искусство, жизнь как таковая, — несгибаемо сопротивляется исчезновению. Сама биеннале как устойчивая выставочная форма получает свою специфику прежде всего как воспроизводящая себя во времени эфемерность, чтобы потом отразиться от заводских стен Арсенала алгоритмически сгенерированным шепотом вытесняемой боли, лабораторным рейвом нейросети из биологического материала умершего композитора или же реэнакментом мессы 1984 года «Прометей» Луиджи Ноно[7]. И после вновь вернуться в изменчивость лагуны.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] См. подробнее на сайте галереи. URL: https://galleriamichelarizzo.net/artisti/brian-eno/?id=8380.

[2] См.: *Da Col P.* The Organs of Venice // Micro-Music / Biennale Musica di Venezia 2023. P. 94.

[3] *Мейясу К.* Дилемма призрака // Логос. 2013. №2 [92]. URL: https://www.intelros.ru/pdf/logos/2013_02/4.pdf.

[4] См. подробнее о проекте на сайте биеннале. URL: https://static.labiennale.org/files/musica/Documenti/bm_orbit_text_korr_inv.pdf.

[5] См. документацию перформанса. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bIPU2ynqy2Y.

[6] См. подробнее на сайте биеннале. URL: https://static.labiennale.org/files/musica/Documenti/biennalemusica2023_musicforsurrogateperformer_ita.pdf.

[7] См. подробнее на сайте биеннале. URL: https://www.labiennale.org/it/news/luigi-nono-prometeo.

Арсений Жиляев
Родился в 1989 году в Орле.
Писатель, художественный критик,
участник Refusenik-Bewegung.
Живет в Берлине.

Материал иллюстрирован видами выставки Арсения Жиляева «Lingua Madre» в галерее Canapaneri, Милан. Фото Маттиа Могнетти. Предоставлено художником и галереей Canapaneri.

Иван Стрельцов

Lingua Madre и фикция самооправдания

Арсений Жиляев «Lingua Madre» Галерея Canapaneri, Милан 05.03–15.04.2024

Очень хочется, чтобы документы последних лет или даже все документы эпохи оказались розыгрышем. Это дважды банальность. Но, возможно, банального нам и не хватает.
А. Жиляев

С 5 марта по 15 апреля в миланской галерее «C+N» (Canapaneri) прошла выставка Арсения Жиляева «Родной язык» (Lingua Madre) под кураторством Алессандры Франетович. Как говорит автор, проект посвящен изучению политик языка (и языка политики) современной нам России и вокруг нее. Выставка таким образом продолжает исследование современной русской идеологии, начатое художником еще в «М.И.Р.: новые пути в сторону объектов» (M.I.R.: New Paths to the Objects) в далеком 2014 году.

В «Буднях распознавателя образов» — последнем проекте, осуществленном на территории России, — художник рассказывал историю космического корабля «Тенет», путешествующего сквозь время и анализирующего историю выставок и искусства. В рамках этой фикции художественный прогресс обращался вовнутрь, становился, по определению Бодрийяра, имплозивным, то есть «результатом не расширения системы, но ее перенасыщения и сжатия, как это происходит в звездных системах, <…> результатом чрезмерного уплотнения социального, сверхрегулированной системы, чрезмерной перегруженности сети (знаниями, информацией, мощью) и гипертрофированного контроля, блокирующего все интерстициальные нервные импульсы»[1]. В 2021 году это воспринималось как указание на невозможность прогресса в искусстве, сегодня же — как знак затишья перед бурей. «Конец истории» оказался всего лишь антрактом. В «Родном языке» нет и намека на будущее. Равно как и фантастики, утопии, предсказаний, но только одно гнетущее настоящее… и мы — неспособные выразить истину момента.

Первая работа, которую видит посетитель выставки, представляет собой закругленное полотно с зацикленной надписью, выложенной неоновыми буквами: «первый раз в виде трагедии, и опять — в виде трагедии, и опять — в виде трагедии», — переформулированная фраза Гегеля «История повторяется дважды: первый раз в виде трагедии, второй — в виде фарса» (Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce). Объект этот отсылает к тавтологичности классического концептуализма, но вместо кошутовского «Язык должен говорить сам за себя» — афоризм о трагических обстоятельствах, в которых искусство стало возможным. «Происходящее — это трагедия», — рас-

хожая фраза, которую обычно произносят, когда надо разделить с кем-то боль. Да и само высказывание о трагическом повторении настолько часто за минувший век воспроизводилось, что категорически стало банальностью. У Жиляева же — не философская максима, но один из вариантов закона Мерфи, шутливого философского принципа, звучащего как «Если что-нибудь может пойти не так, оно пойдет не так», но в российской действительности, пожалуй, точнее: «Если сегодня у вас плохие новости, то завтра они будут еще хуже». И слово «фарс» не случайно выносится за скобки — в мире вечного настоящего фарс предшествует трагедии.

В русле этого трагического провиденциализма выдержана вся выставка. Чуть поодаль инсталляция из белых флагов — стоящих в углу, лежащих на полу, закрепленных на стене, свисающих до пола. На старательно закрашенных белой краской знаменах вышита речь главных участников этой трагедии — солдат. Дальше — вырезки из газетных страниц с актуальной новостной повесткой, также измаранные белой краской, иногда разрезанные канцелярским ножом.

В этих работах сплавляются три неоавангардные стратегии работы с мифом. Трагическая речь солдат, неспособных полностью осознать груз ответственности, отсылает к чудесному избавлению Йозефа Бойса от собственного прошлого: он был членом Гитлерюгенда, а затем и добровольцем Люфтваффе. Флаг, помещенный в пространство галереи, со времен Джаспера Джонса напоминает о судьбе национальной политики и империализма. У Жиляева знамя перестает быть общенародным и, скорее, указывает на фактический интернационализм и конец непримиримой вражды. Поднять этот флаг может только виновный, только тот, кто уже носит в себе порок, испещренный татуировками и шрамами — печатями прошлого, мечтающий обо всем забыть и получить право на новую легенду «героя» или «жертвы». И это намеренное сокрытие под белой краской порочащих свидетельств отсылают нас к «Стертому де Кунингу» Роберта Раушенберга, но прочитанному не с точки зрения манипуляции с прибавочной стоимостью холста, но через утрату политического измерения языка.

Это непростая констелляция неоавангардных стратегий, помещающая в центр случай «раскаяния» Бойса, мне напоминает многих из русских художников и деятелей культуры, скрывающих сегодня свое сотрудничество как с российскими институциями, так и с государством, стыдливо изымающих из портфолио проекты, посвященные советскому наследию, вписывающих в автобиографию активизм или субалтерные корни, занимающих радикальную позицию тотальной деколонизации, возможную только на почтенном расстоянии. Кирилл Савченков — один из них — скрыл из своего портфолио упоминания о содержании проекта «Horizon Communitiy» (2015–2019)[2], в фокусе которого был «методологический кружок» и Петр Щедровицкий (любимый философ Сергея Кириенко, куратора внутренней политики в президентской канцелярии), свое участие в выставке «Я врываюсь в твой дом» (2018) под кураторством Дмитрия Хворостова, а также — сотрудничество с фондом «Smart Art», обеспечившим участие художника в Венецианской биеннале. Отказавшись от неудобного прошлого, художник формулирует новую идентичность и новую цель: «Анализировать манипулятивные диктатуры и системы угнетения, основанные на информационном манипулировании и создании неопределенности во многих измерениях»[3]. Само это желание предстать кем-то лучшим, чем ты есть на самом деле, возникает из страха перед «отменой», вынуждая скрывать свою роль в «манипулятивных диктатурах». Жиляев с помощью имплозии неованагардных методов — речи самооправдания, демонстрации флага и затирания — указывает именно на этот механизм забвения, с помощью которого российская художественная сцена переизобретает собственную легенду о выздоровлении с помощью «войлока и сала».

Завершают выставку два белых холста, на которых может рисовать любой желающий. Чуть поодаль — портрет Сталина, наблюдающего за коллективным художником. Здесь кричащая отсылка к практикам реляционного искусства соседствует с менее явным кивком в сторону институциональной

la Repubblica · sabato, 2 marzo 2024

Primo piano La morte dei dissidenti

pagina 3

I dissidenti

Un addio passa per la Russia ai funerali di Navalny

Zarico Franceschini

Vladimir Putin si tiene a sembrare sempre più pacificatore con l'Occidente e stringe [illegible] no. La [illegible] questa [illegible] conferma [illegible] pubblica [illegible] *Washington Post* [illegible] del [illegible] presidente Volodymyr Zelensky [illegible] sei settimane [illegible] la fase russa [illegible] descrive l'Ucraina [illegible] come un Paese privo di [illegible] autonomo, [illegible] vulnerabile a [illegible] in [illegible] mese [illegible] soltanto [illegible] accettato [illegible] e forte [illegible] delle [illegible] fi [illegible] mento che [illegible] rinforzato [illegible] militari [illegible] dopo il fallimento [illegible] controffensiva ucraina [illegible] estate scorsa. Ma quattro [illegible] dell'Ucraina [illegible] Kiev, né [illegible] dipende, appunto, [illegible] europeo [illegible] crescente. A la pr[illegible]

La bozza dell'accordo [illegible] rifiutata dal *Washington Post*.

Ucraina [illegible] "Siamo stati [illegible] neutrale, [illegible] alleanza militare [illegible] alleanza delle forze [illegible] riconosci[illegible] su [illegible] riuscita da tru[illegible] tarido di M[illegible] ne, di [illegible] nomina di a[illegible] pea, forse [illegible] bisogno, delegittima, privata dell'autonomia e sovrana della Russia, Kiev non avrebbe mai potuto aderire alla Ue. Il piano prevedeva [illegible] esoce in modo esplicito [illegible] cesso dell'Ucraina [illegible] la possibilità per [illegible] permanente [illegible] fissan[illegible] dell'Ucraina [illegible] solu[illegible] dell'arma[illegible] mot[illegible] Kiev [illegible] massimo [illegible]

Tra [illegible] dovrebbe [illegible] Stati [illegible] Francia [illegible] Il Cremlino [illegible] do nel 2014 [illegible] gno a Mosca le 1.500 testate nucleari stazionate sul suo territorio al tempo dell'Urss, la Russia firmò un trattato internazionale [illegible] rinunciava la sovranità [illegible] va a [illegible] condizioni si è poi [illegible]

La [illegible] che Kiev [illegible] un p[illegible] ni dell[illegible] no, [illegible] terno [illegible] no i fr[illegible] in altri [illegible] consap[illegible] uno st[illegible]

COPYRIGHT ESPRESSO

I genitori lo ammirano e Anatolij si tengono strettamente la mano. Le [illegible] "Quando le dicono "Ti uccido per tuo figlio"

Quando qualcuno grida "Nyet vojne" "No la guerra", in tanti hanno un sussulto e alcuni vanno prima di unirsi al coro

Ogni occasione è buona

Che sabato, alle 22.30, la polizia annunci che [illegible] chi non è russo [illegible] di [illegible] nero o il lego alle [illegible] più vicina o il [illegible] città si riempie di [illegible] intorno [illegible] le torce del telefono. Centinaia [illegible] delle scorsa. Un'immagine potente [illegible] la presidenza. Il [illegible] libera. Ma il fatto è tutto di vedere

критики. Критическое по отношению к тоталитаризму искусство часто забывает о своей зависимости от него — пускай и не прямой, но как от любимого врага. В 1941 году Джордж Оруэлл в статье «Литература и тоталитаризм»[4] пишет, что в тоталитарном обществе невозможна свободная речь. Мне — из 2024 года — кажется, что даже субъект, бежавший от тоталитаризма, способен превратить свою речь только в вопль. Эта речь бежавшего фундируется лишь мифом, который он сам себе придумал, — то ли в качестве самооправдания, то ли в утешение.

В конечном итоге, «Родной язык» — выставка не о трагедии, а о том, что она прямо вычеркивает. Она — о фарсе. О фарсе игнорирования реальной политики до 2022 года, когда искусство и художественная теория, за редким исключением, занимались спекулятивными проблемами — экологией, кибер-феминизмом, объектно ориентированными онтологиями или акселерационизмом. А сегодня — о фарсе самооправдания. Любая попытка скрыться — такой же фарс, заканчивающийся трагедией. И с точки зрения искусства любые стратегии, сколько бы они ни называли себя «критическими», «откровенным», «исследовательским» или «радикальными», но тайно выводящими автора за скобки, конструирующими для него добродетельный миф, не стоят даже белой краски, их стирающей.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Бодрийяр Ж.* Эффект Бобура: имплозия и апотропия // *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. М.: Поступ, 2015. С. 100.

[2] Horizon Community. Ментальные укрытия и модели выживания // Разногласия. 2017. № 12. С. 167–186. URL: https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/13754-mentalnye-ukrytiya-i-modeli-vyzhivaniya.

[3] Из профиля художника для резиденции «Cité des arts». URL: https://www.citedesartsparis.net/en/kirill-savchenkov.

[4] *Оруэлл Дж.* Литература и тоталитаризм // *Оруэлл Дж.* «1984» и эссе разных лет. М.: Прогресс, 1989. С. 247–262.

Иван Стрельцов
Родился в 1988 году во Владивостоке. Редактор и художественный критик, сооснователь вебзина о современном искусстве Spectate.ru. Живет в Париже.