

Произведение искусства

Круглый стол

Александр Погорельский. В сегодняшней ситуации у нас есть время остановиться и задуматься. Поэтому мы организовали круглый стол, который должен стать первым интеллектуальным продуктом «проекта Шаргород». Мы рассчитываем, что этот материал (как наш разговор, так и номер «Логоса», в котором он будет опубликован) представит интерес в том числе и для самих людей искусства, для художников. Есть ощущение, что данная проблема является важной именно для самих художников, тех, кто и создает произведения искусства, потому что сегодня налицо некая дезориентация, которую так или иначе надо преодолеть.

Дмитрий Гутов. Меня изумляет чудовищный наплыв денег и зрителей в систему современного искусства. Если посмотреть в перспективе последних 25 лет, то, допустим, когда Тейт Модерн создавалась, то по самым оптимистичным прогнозам ее должны были посещать 1 миллион человек в год. Но они почти сразу вышли на уровень в 2, 3 миллиона посетителей в год. И так было во всем мире: внимание к этому искусству росло в неслыханных масштабах. То же происходило и с ценами. Работа Кабакова, четыре года назад стоившая 300 тысяч долларов, два года назад, на пике, стоила уже 3 миллиона.

Но все, кто действительно глубоко был включен в систему, понимали, что это не может продолжаться бесконечно, и самые прозорливые стали распродавать коллекции летом 2008 года. А потом случилось то, что случилось. И это новое ощущение лучше всего выразил Маркин, хозяин музея «Art4gu», сказав: «Купил работу Комара и Меламида за 400 тысяч, а сейчас понимаю, что удовольствия получил только на 100 тысяч».

Так что теперь действительно есть время посидеть и подумать о том, что произошло и что будет происходить.

А. Погорельский. А непосредственно нашей темы — произведения искусства — как это касается?

Валерий Подорога. А Дмитрий только про это и говорил. Больше там ничего нет.

Д. Гутов. Валерий меня правильно понял, я как раз о произведении искусства и говорил. Рассуждать о произведении как произведении можно в отношении иконы, например. Мы же имеем дело с функцией на пересечении огромного количества мощнейших сил, которым ни человек, ни деньги не могут противостоять, — абсолютной силы негативности.

А. Погорельский. Вы на самом деле описали картину тотальной коммерциализации. Описали классическую картину того, как по всем правилам был организован бум, точно так же, как, например, создается бум на дорогие дома. Сначала потенциального покупателя приучают к мысли, что покупка некоего объекта — это крайне престижно. Потом к этому хору присоединяются все — от соседей до массмедиа. В результате возникает спрос. В данном случае вВы создали спрос своим предложением, а потом сделали это модой. И в результате за 4 миллиона продавалось то, что, возможно, по культурному гамбургскому счету вообще ничего не стоит.

Анатолий Осмоловский. Мне кажется, что описанную вами, Александр Львович, «менеджерскую стратегию» здесь никто не проводил. Это скорее был именно экономический процесс. В мире образовалось огромное количество свободных денег, произведенных в ходе финансовых спекуляций, хедж-фондов и тому подобного, и их просто реально некуда было вкладывать. Тем, кто владел этими деньгами, достаточно трудно что-то навязать; просто оказалось, что инвестировать, кроме как в современное искусство, больше и некуда. Они покупают современное искусство не потому, что его любят, а потому что нет другого искусства на рынке в достаточном количестве. Ведь современное искусство — это настоящее производство, массовое производство, в котором участвуют не только художники, но и критики, галереи, музеи, кураторы, разнообразные институции. Эта система и стала вбирать в себя лишние деньги. И в силу того, что это не просто акции МММ...

Д. Гутов. А это красивые акции МММ, нарисованные художниками...

А. Осмоловский. ...а вообще не акции, а объекты искусства — не произведения в том смысле, в котором мы сегодня говорим, а объекты искусства. Они могут быть красивы или нет, но главное, что не несут в себе некую энергию сакральности, сознание того, что эта вещь не имеет никакой цены или в будущем не будет иметь никакой цены. Поэтому когда ее покупаешь, даже сжигая деньги, все равно остается надежда, что когда-нибудь она будет опять стоить огромных денег.

Но такой «экономический» разговор для нас довольно неинтересен. Прежде всего потому, что никто из русских художников — кроме Кабакова, Дубоссарского и Виноградова — не вышел за предел цены на третьеразрядного европейского автора, мы в этой системе — маргиналы из маргиналов.

Валерий Анашвили. Да, давайте сосредоточимся не на экономических вопросах, они вне нашей компетенции как по причинам, о которых сейчас сказал Анатолий, так и потому, что мы не специалисты в этой области, а на философской или — шире — идеологической сути произведения искусства в современную эпоху.

Гарри Леманн. Несколько слов об экономических механизмах в связи с проблемой произведения искусства сказать все же стоит. Дело в том, что в западной культуре все эти процессы имеют несколько иной смысл. В постмодернистской западной ситуации изобразительное искусство оказалось очень сильно связано с event culture, event making, культурой событийности. Но это оказалось возможным исключительно потому, что ценность искусства сама по себе как таковая художественная ценность исчерпала себя в ситуации постмодерна. Оказалось возможно создать своего рода «общественную комедию» по отношению к искусству. Тогда получилось так, что при этом богатые люди могли показывать себя, на этой культурной площадке все хотели участвовать. Связь между экономикой и производением искусства такова: производство искусства — это «твердое тело», своего рода «косточка», но она совершенно исчезла; в обстановке индустрии событий искусством могло быть все что угодно, кто угодно мог тратить деньги и думать, что находится в центре культурной жизни. Интерес Анатолия Осмоловского к производству искусства связан, я думаю, с тем, что эту «твердую косточку» искусства необходимо снова найти. И сейчас для этого подходящее время, потому что постмодернистская культура события разрушилась и теперь снова можно искать «косточку».

Кети Чухров. Феномен произведения искусства подвергся эрозии не просто из-за экономических причин и не только из-за постмодернизма. Произведение как критика произведения, как иконоклазм произведения связано с модернизмом. Этот коперниканский переворот — конец реалистического изображения — сохраняет свою силу и значение и в постмодернизме. Для нас теперь само собой разумеется, что искусство — это «современное искусство», но мы не ставим вопрос, занимается ли искусством современное искусство. Искусство превратилось в квазиполитику, квазиэкономику, квазиэнттеймент, стало признаком модернизации без модернизации. Например, в Маниле, где 100 человек пользуются одним туалетом, есть Музей современного искусства. Он стал символом самого модного, передового, современного. Современ-

ное искусство распыляется, распространяется планетарно и все более и более отдаляется от искусства. С одной стороны, исчезновение произведения искусства было вызвано этой коммерциализацией и распылением (то есть постмодерностью), с другой — сам иконоклазм по отношению к произведению был уже в проекте модернизма прочно включен в сознание современного художника. Ибо начиная с эпохи модернизма художник всегда предполагал мощную институционализацию, диалектическую связь и с предыдущими, и с последующими контекстами и курсами, то есть несамодостаточность произведения, достигшей апогея в проекте авангарда.

Сегодня произведение искусства определяется не по Канту, сегодня оно — это территория. Оно предполагает не только эстетику, но и массу других компонентов — инновации, микрополитические связи. Здесь вполне естественен вопрос: а как вернуться к чувственному отношению к произведению искусства — как к прекрасному, незаинтересованному (в кантовском смысле) созерцанию искусства? Я не знаю ответа на этот вопрос, но мне кажется, что на территории современного искусства вернуться к такому незаинтересованному созерцанию произведения искусства практически невозможно. Ведь отдельность произведения искусства, его уникат, формируется сегодня исключительно ценой. Если отвлечься от экономической составляющей и посмотреть на эстетические качества — они задаются кураторскими идеями. Не только event making для богатых, но и художественные проекты вообще связаны с множественными проектами, к которым современное искусство подключается для выражения некой идеи, идеологии. Начиная с 1970-х годов искусство без этой множественной включенности и трендовой политики непредставимо. Здесь возвращение к произведению как таковому может показаться своего рода панацеей, но возможно ли оно на территории современного искусства? Мне кажется, оно в прежнем смысле невозможно, не имеет смысла, и эти настроения по реанимации произведения регрессивны.

А. Осмоловский. Совершенно возможно. Современное искусство, конечно, это система институций. Но она создана людьми, а люди способны меняться. Тут нет никакой тоталитарной необходимости. Это во-первых. Во-вторых, то, что ты совершенно верно описала — системность, контекстуальность, событийность, — все это изобретение 1960-х годов. А например, художники американского абстрактного экспрессионизма были совершенно вне системы в 1950-х. Родченко и Поллок при жизни не пользовались популярностью. Дюшан до 1960-х годов был совершенно забыт со всеми своими писсуарами (который, кстати, никогда не был выставлен) и со всеми своими провокативными реди-мейдами. Система современного искусства возникла относительно недавно. Это механизм, а механизм можно менять, даже отменять. Здесь нет никакого фатализма.

Кроме того, возврат произведения искусства — по крайней мере как это следует из исследований Гарри Леманна — связан не с субъективными установками какого-то художника. Это закономерность, вытекающая из логики развития самого модернизма еще со времен Пикассо, это абсолютно закономерный процесс, который состоится, хотим мы того или не хотим. Он уже идет. Поэтому меня как художника, как практика интересует — каковы сегодня параметры произведения искусства? Почему одна вещь является произведением искусства, а другая не является? Каким требованиям должна отвечать вещь, чтобы получить название произведения искусства? За последние 100 лет произошли огромные изменения. Не будем отбрасывать контекстуальность и системность, но помимо этого очень важно понять, в каких формах сегодня может существовать произведение.

В. Анашвили. А почему вас не устраивает классическое определение произведения искусства? А именно как того, что принципиально прагматично, неоперационализируемо, того, что принципиально не может быть использовано ни в какой практической сфере человеческой деятельности.

К. Чухров. Я могу попробовать ответить на этот вопрос. Я не согласна с Гарри, что модернизм — это некий канон, воспроизводящий эстетическую логику и таким образом формирующий произведение искусства. Модернизм и разные авангарды не апеллировали вообще к понятию «произведение искусства». Мы можем, конечно, рассматривать модернизм как канон, и тогда у нас будут отдельные прекрасные произведения искусства. Но мне кажется, что в модернизме главной энергией была эсхатология, некая негативистская, нигилистическая эсхатология — посредством инновации радикально отказываться от предыдущих моделей существования произведения и таким образом отказываться от произведения. Я не думаю, что Малевич мог бы сказать, что «Черный квадрат» является произведением искусства в том же смысле, каким им является какая-нибудь скульптура.

А. Осмоловский. Извини, но Малевич как раз утверждал, что «Черный квадрат» — это «царственный младенец вечности», это выше, чем произведение искусства.

К. Чухров. Да, это произведение искусства, но не в том смысле, в каком его понимает кантовская эстетика! Это радикальный иконокластический жест, который меняет потом все художественное производство. «Черный квадрат» создавался ради изменения всей художественной ментальности, это изменение сознания в сторону другой практики, другого производства. Этот момент другого производства очень важен в модернизме.

Сейчас очень много говорится о возвращении канона модернизма, канона авангарда. Произшедшее распыление, когда уже непонятно, чем является искусство — массмедийным спектаклем, порнографией, документой или социальным мониторингом, — заставляет стремиться к некоей локализации, эссенциализации искусства. Возникает желание метанойи. Вот как Анатолий сказал: «Я смотрю на Рембрандта и что-то чувствую». Мне же кажется, что модернистское искусство изначально не создавалось для того, чтобы человек воспринимал его так, как воспринимает Рембрандта. Оно могла создаваться, как Валерий Александрович говорил, ради мгновенного шока или, допустим, ради смещения сознания, но не для той реакции, которую вызывает у нас классическое произведение искусства. В этом регрессивном движении — давайте воспринимать модернистское произведение как какую-нибудь античную статую или классически прекрасное — изначально есть ложная посылка. Документа 2007 года как раз и пыталась представить эту идеологию, ее лозунгом стал слоган «Является ли модернизм нашей античностью?». Задачей стало в условиях безумного постмодерна воспринять модернистскую форму как форму классического канона.

А. Осмоловский. Мне кажется, что на модернистское искусство можно смотреть как на Рембрандта. Другое дело, что в модернистском искусстве все немного, извините за сленг, «разбодяжено». Картина Рембрандта, конечно, говорит сама за себя. Для того чтобы понять модернистское искусство, одного «Черного квадрата», разумеется, недостаточно. Но если зайти в комнату, где висят десять работ Малевича разных периодов, то можно получить информации не меньше, чем от картины Рембрандта. За такую малую концентрацию модернистское искусство и критиковал Лифшиц. А если взять Гринберга, у нас малоизвестного, но очень важного американского критика, то он вообще говорил, что задачей модернизма было удерживать высокие параметры качества, заданные в классическую эпоху. Модернизм был ответом на возникновение китча, попыткой сохранить высокий уровень качества в противостоянии китчу.

Г. Лемани. Действительно, последние полвека в академическом эстетическом дискурсе понятие «произведение искусства» отсутствовало, потому что все ориентировались на канон авангарда. Но философия обладает сегодня тем преимуществом, что может оглянуться назад и попытаться понять произошедшее, потому что искусство в XX веке прошло все стадии, развитие подошло к концу, и можно осмыслить прошлое. Я попытался в своих исследованиях найти эстетические категории, которые помогли понять развитие искусства в XX веке в целом. На мой взгляд, таких базовых категорий три. Это (1) медиа (например, тональная система или центральная перспектива), которые любой художник использует для создания произведения искусства; (2) произ-

ведение искусства; (3) языковой, рефлексивный дискурс о произведении искусства (например, арт-критика). Эти три сферы раньше были связаны, а процесс модернизации можно описать как разделение этих прежде связанных категорий.

А. Осмоловский. Позволь, я перескажу твою концепцию, Гарри. Сначала, в эпоху модерна, от этого прежде связанного комплекса отделились медиа: Пикассо отказался от перспективной живописи, Шенберг — от тональной системы, поэты отказались от силлабо-тонической системы и стали писать верлибры. В 1960-е годы (а на самом деле еще с Дюшана) отказались от произведения искусства, осталась только рефлексия, так как писсуар Дюшана является произведением только потому, что Дюшан указал на него пальцем и выставил в галерею. А с постмодернизмом начался возвратный процесс — вернулся медиум, стало возможно снова писать силлабо-тонические стихи, тональную музыку и т. д. Но иронически! Как бы в шутку. А сейчас, возможно, произойдет и возврат произведения искусства.

Г. Леманн. Сейчас появляются произведения искусства, про которые мы не можем с ходу сказать — китч это, ремесло или высокое произведение искусства. Статус произведения пока очень неустойчив. Ящик Пандоры открыт, никакие табу авангарда уже не действуют. Можно рисовать...

А. Осмоловский. В 1990-е годы в России рисовать — это было просто непристойно.

Г. Леманн. Поэтому сегодня нужно заново продумать эстетические категории для осмысления новой ситуации, для оценки произведения искусства, находящегося в изменившемся историческом контексте.

В. Подорога. Мне представляется, что выход из кантианского образа прекрасного продолжался достаточно долго и закончился в модернизме. Но модернизм не отказывался от предыдущей системы, а стремился ее улучшить. Поэтому ваша концепция, Гарри, не совсем верна. Отказ Шенберга не был радикальным разрывом, нововенская школа была очень классична. Дело в другом. Просвещенческую функцию прекрасного, выстраивания вкуса и культуриндустрии замещает постепенно познавательная функция. Познанию придается этическая значимость — я познаю, чтобы перестраивать (мир). Возникает расслоение внутри модерна и будущего авангарда: с одной стороны, существует старая иллюзия о задаче перестройки классики — новое прочтение классических образцов, новая интерпретация, еще не отдельная система. Пауль Клее вообще не понимал, почему его произведения считают непонятными. Возникает своеобразный риск произведения искусства, поскольку

ку классическая норма нарушена, появляются вариации произведения искусства как системы, они создавались сингулярным образом, индивидуально. Вспомним, что тогда возникает целая традиция самокритики произведения, когда теории строятся не искусствоведами, а самими художниками. Это, конечно, старая традиция, но она с исключительной силой выразилась у Клее, Кандинского и у Малевича, естественно. Никто произведение никогда не забывал, оно просто получило другие статусы.

Расслоение происходит таким образом, что возникает авангардная структура, которая теснейшим образом связана с переустройством мира. Познавательные функции заимствуются у модерна, переносятся в авангард, и начинается реконструкция социальной реальности. Все авангардное искусство социоориентировано, социоморфно, оно вообще себя не отличает от социальной реальности. Малевич создавал свое искусство как социальную конструкцию, он был пророком этой конструкции. Отказ от произведения происходил как отказ от художника, он от себя отказывался в пользу социальной реальности. Это была настоящая громадная утопия, формировавшаяся через авангард. То же самое происходило и с Эйзенштейном; он двигался к этому, кстати, и через Малевича (через контакты с Малевичем). Этими процессами оказался затронут и Андрей Белый. И Андрей Платонов, который, казалось бы, лежит в совсем другой плоскости, ведь его утопическая романистика тесно связана с Малевичом, бывшим для Платонова культурным героем конца 1920-х годов. Коротко говоря, авангард выходит в область социального строительства, строительства утопий. Поэтому Гройс отчасти прав, отмечая, что искусство тогда исчезало в миростроительстве, оно становилось метафизикой нового строя. Авангард русский тем и знаменит, что он полностью отдался этому строительству.

У этих процессов были не только отдельные фазы, но и условие непрерывности — и это условие таково: никогда ни при каких обстоятельствах отказ от произведения искусства не происходил, оно лишь наделялось новым статусом.

Поднятый в начале разговора вопрос о культуриндустрии означает не то, что искусство исчезает, а то, что полем действия художников как агентов рынка становится современная культуриндустрия. Поэтому возникает вопрос: а вообще искусство способно устоять перед культуриндустрией, перед массовой культурой? Иосиф Бакштейн это хорошо выразил, сказав: «Зачем пытаться отличить подлинное искусство от массиндустриального? Массиндустриальное искусство — это и есть единственное искусство сегодня, другого искусства у нас нет». Художник, который попытался бы повторить сегодня модернистский жест отрицания массового искусства, просто погиб бы. Все маргиналы оказались включены в системы отношений культуриндустрии. Вопрос стоит так: можем ли мы обращать к современному искусству вопрос о произведении искусства так, как мы обращали его к искусству классическо-

му, модернистскому, даже авангардному? У них я могу спрашивать, что такое произведение искусства, и каждый будет отвечать, потому что те эпохи обладали идеологией, концепциями произведения, они не знали, что такое рынок в нашем сегодняшнем его значении... Можем ли мы в условиях нашей реальности вообще ставить вопрос о произведении искусства? В прошлое можно обратиться этот вопрос, но, если его задать сегодня действующему художнику, это вопрос будет звучать просто нелепо.

Д. Гутов. К проблеме произведения искусства возможны два подхода. Один четко сформулировала Кети: это произведение неискусства. Второй — это непроизведение, это тот вариант, на котором готов настаивать я. Меня интересуют нюансы, Бог ведь в нюансе. Для того чтобы произведение превратилась в свою противоположность, нужен микродвиг. Вроде висит вещь в музее, потрогать можно, денег стоит, а по какой-то почти неуловимой причине это не произведение.

В. Подорога. Когда вы говорите, что это непроизведение, значит, где-то есть произведение?

Д. Гутов. Да, конечно.

В. Подорога. Хорошо бы узнать, где оно есть.

Д. Гутов. Сейчас его нет, оно в прошлом.

В. Подорога. Но если нет непроизведения, то нет и произведения. Может, тогда просто не будем употреблять это понятие?

А. Погорельский. Давайте посмотрим на это пока просто с точки зрения этимологии. Тогда главный вопрос — вопрос об искусстве, потому что если есть производство, то существует и произведение. Является ли это произведение искусством — вот главный вопрос.

Д. Гутов. Чтобы не уходить слишком далеко, возьмем чистый вариант: баночка дерьма художника — работа, сделанная Манцони. Искусство ли это? Где здесь произведение? Если подойти к этой работе с критерием эстетическим, чистого созерцания, гегелевского утверждения, что искусство едино и разум един и так далее, то что мы увидим? И так, баночка говна художника — произведение тут есть, а есть ли искусство? Так вот, искусство здесь состоит в том, что художник реально смог превратить говно в золото. Он реализовал мифы, которые человечество слагало тысячелетиями. Помните миф о том, как человек посмотрел или прикоснулся к чему-либо, и это превратилось в золото? А здесь это реально произошло. Работа Манцони заключалась в том, что он прода-

вал баночку с 30 граммами своего говна за цену, равную цене 30 граммов золота на тот день. Искусство состоит в том, что ему удалось это. И история об этом останется навсегда. Все исчезнет, а эта история сохранится навсегда, как сохранились античные мифы, как сохранился миф о великом потопе. Сама история о том, как человек превратил говно в золото, является здесь произведением. То, что можно потрогать и эстетически созерцать, — исчезнет, а история останется, история, потрясающая по своей красоте. То же самое можно спроецировать на дюшановский писсуар и все прочее, но в случае с Манцони этот феномен просто дан в рафинированной, чистой форме. Другое дело, что сейчас мы имеем дело с тысячами более мелких историй. Никто больше не пишет Библию, а пишут романы, да и романы измельчали. Был Гомер, был Бальзак, а потом стал Боборыкин.

Можно и в нюансы погрузиться. Вот вы отказались говорить об экономической составляющей искусства сегодня. А мы имеем здесь дело не просто с производством, а с совершенно специфическим производством. Изготовление одной работы Херста, например черепа с брюликами, превышает стоимость всего оборота брюликов во всей Украине в течение года. Чтобы просто сделать свою работу, он тратит 20 миллионов долларов. Вот с каким производством мы имеем дело. Попробуйте извлечь эту составляющую.

К. Чухров. Это произведение современного искусства, но не искусства.

Г. Леманн. Я хочу ответить на ваше, Валерий, утверждение, что о произведении искусства не стоит размышлять, поскольку его больше нет.

В. Подорога. Это не было утверждением, я только поставил вопрос.

Г. Леманн. Хорошо, тогда я отвечу на этот вопрос, потому что это важный вопрос. Вообще что такое важный философский вопрос? Почему мы какую-то тему начинаем обсуждать? Единственная причина — есть некая критическая точка, в которой меняется что-то существенное в нашем отношении к искусству, потому что мы можем и должны снова посмотреть на искусство. «Произведение искусства» как раз и есть та категория, которая позволяет заново взглянуть на глубокие и существенные проблемы.

Но сначала я хотел бы отделить друг от друга два вопроса, о которых уже говорилось. Первый — что такое произведение искусства, второй — хорошее это произведение искусства или плохое? Кроме того, нужно различать еще два вопроса: говорим ли мы об искусстве или о произведении искусства? Я думаю, что это не одно и то же, потому что сегодня ситуация гораздо сложнее, чем раньше: все сегодняшнее искусство, как вы, Валерий, правильно сказали, — социальный феномен. А если это так, то я предлагаю категорию «произведение искус-

ства» использовать не в широком смысле, а в узком, чтобы оставалось пространство для других категорий. Вопрос: как использовать категорию произведения искусства, чтобы описать настоящий момент? Я предлагаю такое определение: произведение — это комбинация форм. С таким узким определением удобно работать, с его помощью можно реконструировать историю и увидеть, что произведение искусства в таком узком смысле действительно выпало, авангард отказался от такого классического произведения. Такое произведение не существовало на определенном этапе, но это не значит, что искусство никак не может вернуться к понятию произведения искусства. Сегодня такая возможность существует, ею можно воспользоваться, а можно не воспользоваться...

К. Чухров. Гарри, ты говоришь о том, что искусство попало в глобальный контекст социального, планетарного экспонирования в широком пространстве. Ты хочешь восстановить ситуацию созерцания буржуазным индивидом произведения искусства как чего-то сакрального?

Г. Леманн. Ни в коем случае. Я хочу ввести аналитическое понятие произведения искусства, чтобы описать неоднозначную, множественную ситуацию сегодня.

К. Чухров. Ты говоришь о существовании нового, освобожденного произведения искусства. Но где оно существует, ты можешь указать?

Евгения Кикодзе. Я могу привести пример такого произведения. Недавно открылась выставка в галерее «Гельман-Проджектс», на которой экспонировалась работа Виктора Алимпиева. Она как раз и представляет собой такое произведение искусства. Ее очень проблематично, так сказать, «подать», потому что она с трудом считывается. Мы были в галерее с галеристом Владимиром Овчаренко и как раз обсуждали, в чем проблема понимания этой работы. Овчаренко говорил: «В произведении чего-то не хватает». И я задумалась — чего же здесь не хватает? Это абстрактная живопись, построенная на контрасте светящегося трехмерного фона и плоских объектов, теней; здесь берется феномен светотени, и на нем концентрируется внимание как на объекте искусства. Потом я поняла, чего не хватало Овчаренко. Ему не хватало того основного, что делает Алимпиев. А Алимпиев делает «тело вычитания» — эффект без тела; это и есть современное искусство. Он взял эффект светотени, а тело изъял. Если вспомнить другие произведения современного искусства, это сплошные дырки. Я помню рассказ, как Хрущев посетил Манеж. Люди, бывшие с ним, заметили на какой-то картине дырку, и каждый указывал на нее пальцем и говорил: «Смотрите, дырка!». Для них дырка была чем-то позорным, произведение искусства не может быть дыркой, оно должно быть сплошным присутствием.

А произведения искусства, хотим мы того или нет, после концептуальной фазы представляют собой сплошные отсутствия.

К. Чухров. Материализация отсутствия.

Е. Кикодзе. Отсутствие объекта соблазнения, объекта, образа, с которым зритель может отождествиться. А в современном искусстве зритель с мыслью себя ассоциировать не может, и это травма для него; он может ассоциировать себя только с телом, а тела нет. Поэтому мне смешно, когда мне звонят журналисты и спрашивают про работы Анатолия: «А правда, что это похоже на иконы?» Я всегда отвечаю, что если вы понимаете, что такое икона, то должны понять, что работы Анатолия — это совершенно иконокластическая вещь, это сплошная дырка. Если в иконе присутствует обратная перспектива и образ вываливается на зрителя, то у Анатолия наоборот: работы засасывают в какое-то болото, и это очень неприятное воздействие. Это как бы смытая икона, то есть вещь почти анархическая, очень страшная. Но люди ведь забыли, что такое икона. Она для них — что-то очень старое, древнее и что в магазине продается.

А. Осмоловский. И со шпонками.

Е. Кикодзе. Да, со шпонками. А произведения Анатолия как бы являются обманом, потому что позиционируют пустоту на некоем носителе. Кстати, еще одна интересная проблема — проблема носителя. Произведение искусства — это обустройство пустоты, это дырка, но ведь дырка как-то должна быть сделана?

Д. Гутов. Замечание Овчаренко — это замечание коммерческое: «Нарисуй мне голую бабу, мне ее легче продать», если перевести его на несколько другой язык. Потому что голую бабу легче продать на определенном уровне, уровне мелкого лавочника — «налетай, торопись, покупай живопись». Но на следующем уровне уже продается не голая баба, а разрезанная и залитая формалином акула. Так что, глядя на отсутствие, дырку, мелкий лавочник будет морщиться, а крупный лавочник скажет: «Отлично!» — вот и вся разница.

Е. Кикодзе. Параметры произведения — это параметры сделанности. С этой дыркой можно жить и ее позиционировать, а можно ее как бы замазывать, как делают Дубоссарский и Виноградов, изобретая «вторую жизнь соцреализма», наполняя эту дырку чем-то...

В. Подорога. Мы сейчас находимся в точке, к которой я хотел бы привлечь внимание. Свою концепцию я развиваю уже с десятков лет, но, возможно, она не привлекает внимания, потому что художники отождеств-

влияют себя с художественной правдой, то есть считают себя художниками, что является заблуждением, если исходить из того, что представляет собой актуальное искусство. В актуальном искусстве нет художников, индивидуальностей, оно выстраивается совершенно другим образом.

Во-первых, дам определение искусства: искусство определяется длительностью восприятия. Произведение искусства существует в момент восприятия, и длительность восприятия определяет наше отношение. Если длительность восприятия достаточно протяженная и мы владеем этим восприятием, то появляется эффект созерцательности. Этим и гордилась вся классика — сменой расстояний, движением в пространстве вокруг скульптуры, средовыми эффектами и так далее. Затем время восприятия начинает уменьшаться и сводится к шоковым эффектам, которые модернизм начинает выстраивать с какой-то тупой верой, что эффект Пикассо можно задерживать как созерцание. Например, мы приходим туда, где выставлена уже знакомая нам «Герника», и падаем в обморок. Так полагал Адорно, что Пикассо производит постоянно один и тот же эффект. Но это смешно. Уже тогда было ясно, что такое искусство связано с микроэффектами и микрошоками. Если двигаться уже не от социума, а с рецептивной стороны, от психофизиологического состояния субъекта сегодня, то произведение искусства определяется мгновением его длительности. После этого мгновения произведение заканчивает свое существование. Актуальное искусство через акт, через действие отличается от классического. Оно производит только мгновенные, только шоковые, только ударные эффекты — больше никаких. И существует это произведение искусства только в этом почти мгновенном измерении. Вот я вхожу в зал с какой-то инсталляцией. Если у меня опытный взгляд, мне достаточно полмгновения, чтобы все понять. Если я профан, то мне эксперт тоже быстро все объяснит, и я пойму все. Все — после этого можно вызывать рабочих и разбирать эту инсталляцию.

А дальше происходит вот что — появляется имя художника. Когда я смотрю инсталляцию Кабакова, его там для меня нет, есть эффект узнавания московской коммунальной квартиры и содрогание. Но имя Кабакова появляется и встраивается в индустрию. Произведение актуального искусства является исчезающим, в момент появления оно самоуничтожается, исчезает в сам момент восприятия — для каждого человека. И поэтому оно открыто и эгалитарно. Оно суть миллионы и миллионы этих микроснимков, этих микроэффектов, произведенных на каждого зрителя. Никакой длительности восприятия современное искусство не создает.

Но бывает музейное современное искусство, которое находится в музее. Кабаков будет понятен, даже если все его работы сжечь, а оставить один архивный документ. Но нет, Кабаков занимает какие-то невообразимые пространства. Уорхолл, умирая, оставил после себя громадный супермаркет вещей, он просто купил супермаркет. Зачем? А потому что он понимал, в чем суть, он прекрасно чувствовал, чем он занимает

ся. Художник может быть и должен на рынке делать вид, что он художник, но должен понимать, что художником он не является. И тем более он не должен получать премии, как вот Анатолий пошел и получил премию.

Поэтому когда художник вешает в галерею железяку, то я не могу ее созерцать. Все, что я могу, — это спросить, сколько она стоит, и поразиться цене.

Еще надо указать на момент завершенности/незавершенности. Классическое произведение искусства всегда незавершенное. Оно, конечно, выстраивает идеологию завершенности — «невиданный шедевр», «последнее произведение», культ единственной книги, единственного произведения и так далее, — но под этой идеологией оно на самом деле незавершенное. А вот актуальное искусство абсолютно завершено, оно действует через абсолютную точечную завершенность.

Отсюда еще один вывод — существование произведения современного искусства не мешает существованию других форм. Современное искусство не является угнетающим, каким был, например, футуризм, стремившийся установить правила для всех. А актуальное искусство за счет своего исчезающего, саморазрушающегося характера не может оказывать влияния на другие. Конечно, оно включено в систему, входит как часть в индустрию, в рекламу и так далее, но все-таки в нем есть плюралистическая составляющая. Это искусство не может быть доминирующим, оно может быть разве что модой. Но никто не может построить идеологии этого произведения и навязывать его другим. Это абсолютно эгалитарная, открытая форма, открытое произведение, но существующее вне поля созерцания. А самое главное определение произведения искусства заключается в том, что его надо рассматривать. Искусство — это то, что рассматривается.

Д. Гутов. Вы, Валерий, говорите верные вещи. Но поставим другой вопрос: что заставляет миллионы и десятки миллионов людей идти не в Нэшнл Галлери, где висят картины Ван Эйка и Рембрандта, а идти в Тейт Модерн? Мы же понимаем, что никакая реклама не заставит человека идти туда, куда у него нет внутренней потребности идти. Ну, один раз схожу, удостоверюсь, что это дерьмо, и больше никогда не пойду. Если фильм проваливается, то он проваливается в первую неделю проката, а этот «фильм» не проваливается. Допустим, что это искусство представляет собой систему микрошоков, но почему по всему миру уже сотни миллионов людей идут и идут его смотреть?

А. Осмоловский. Ответ на этот вопрос заключен в статье Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Там сказано, что человеку, чтобы выжить в современном мире, нужна определенная порция шоковой терапии. Поэтому я хотел бы с Валерием Подорогой и согласиться, и не согласиться. Пос-

тмодернистская ситуация плюралистична, здесь разрешено все: здесь есть искусство для разглядывания, для возмущения, а есть искусство, которое нужно постигать годами.

В. Подорога. Я согласен, что нужно анализировать институции и институциональную логику. Но нельзя смешивать разные логики. Я сейчас использую рецептивную логику, беру психофизиологического субъекта, который попадает в ситуацию восприятия актуального искусства. Если из моего определения следует, что актуального искусства не может существовать за пределами этого мгновенного шокового восприятия, то его и не существует. А вы говорите, что существует, но опираетесь на институциональное определение и не хотите рассматривать особенности психофизиологического восприятия сегодня.

А. Осмоловский. Я с этим не спору. Существует искусство, построенное на мгновенном шоке, я сам таким искусством занимался. Но существует и другое искусство.

Е. Кикодзе. Видео нужно долго смотреть, иногда часами, чтобы понять, что там происходит.

В. Подорога. Уорхолл заставляет зрителя 6 часов смотреть на спящего человека. Екатерина Деготь мне и говорит — вот пример искусства, не построенного на мгновенном восприятии. Но в этом-то и заложено бессмысленное восприятие, которое ты сразу понимаешь.

Е. Кикодзе. Но вот видео «Сумерки» Логутова. Там, казалось бы, ничего не происходит, и его нужно 20 минут смотреть, пока заметишь то событие, которое там изображается. Гройс писал об этом: «Видео протестует против выставок современного искусства, потому что оно разрушает их логику мгновенности».

Г. Леманн. Ваша, Валерий, концепция совершенно верна относительно классического искусства, но неверна относительно исторического авангарда. Да, постмодернистское искусство воспринимается иногда мгновенно. Но историческим наследством авангарда является то, что искусство стало рефлексивным. Произведение искусства дано нам сегодня не только через восприятие, но и через рефлексию. У него есть социальный контекст и концепты — феминизм, деконструктивизм, антиколониализм, есть философские контексты, есть эксперименты с восприятием. Это значит: чтобы понять это искусство, надо знать его контекст. В этом искусстве всегда происходит игра разума и восприятия, как у Канта, игра, которая связывает категории восприятия и категории рефлексии. Это значит, что такое искусство нельзя мгновенно воспринять, его восприятие требует времени.

В. Подорога. Это верно в отношении искусства архаики, относительно прошлого, вообще относительно музейного искусства. Музей в широком смысле — это социальное убежище, где сохраняются некоторые элементы человеческой памяти. Кабаков попал в музей не потому, что создал прекрасное, а как элемент социальной памяти, потому что он, может быть, единственный, кто на русской почве что-то существенное сказал о «совке». Современное искусство стало плюральным именно потому, что перестали существовать нормативные формы искусства. Они перешли в музейную практику.

Г. Леманн. Я не согласен, что современное искусство целиком построено на мгновенном восприятии. Это только на первый взгляд верно, потому что большинство постмодернистских произведений так работают, это стратегия. Но на второй взгляд там есть рефлексивный контекст, и его необходимо связывать с восприятием, а это сложный процесс, требующий времени.

В. Подорога. Остановимся на этом моменте — итак, рефлексия. Человек входит на выставку, что-то ему нравится, что-то нет. Но потом к нему подходит эксперт и говорит: «Ты, наверное, ничего не понимаешь, не понимаешь, что художник хотел этим сказать, контекст не понимаешь». И тут начинается то, о чем Дмитрий уже говорил сегодня, — начинается наррация. Я помню свое первое потрясение от такого искусства. Это был проект группы «АЕС» с лекалами. Зал был выложен лекалами, а в углу висел какой-то портрет. Я решил было, что лекалами выложено просто для красоты, но потом меня художники подвели к портрету и рассказали, что эта работа про капитана, которому жена от ревности голову отрезала. Но это и значит, что последствие произведения заключается не в восприятии произведения, а в рассказывании о нем или в фиксации его — на видео, в документ, коротко говоря, перевод в социальную память. Классическая эпоха дала человеку длительность, имевшую образовательно-пропедевтические функции. Он через созерцание Рембрандта образовывался, масса книг была написана, чтобы объяснить зрителю, допустим, Рембрандта. И художник тоже маниакально относился к своим произведениям, хранил как величайший секрет, например, рецепты своих красок и лаков. Он делал это для вечности, для той памяти, в которой будут храниться его полотна.

К. Чухров. Когда Валерий Александрович говорит о познании в связи с модернизмом, он имеет в виду когнитивный момент, момент схватывания идеи произведения. В лучших образцах современного искусства он, несомненно, присутствует. И даже если вы потом об этом произведении думаете весь день...

Д. Гутов. Всю жизнь.

К. Чухров....схватывание концепта остается мгновенным актом. Например, идея концептуальной машины Монастырского «Палец» схватывается мгновенно, это настоящая простая машина. Потом я могу написать о ней целую книгу, но созерцать ее буду не визуально, не телом, а рефлексировать ментально.

Д. Гутов. Я согласен, что есть два типа искусства — требующее созерцания и вообще не требующее. Но существует стратегия, и это относится не только к современному искусству — своего рода защитной окраски, мимикрии. Допустим, вам близка идея эстетического созерцания, но вы находитесь в среде, где оно табуировано. И тогда вы вынуждены создавать работу, где есть этот элемент мгновенности, но ваша мысль состоит в совершенно другом. И внутри такого произведения может быть момент эстетического созерцания. Это бывало и в классическом искусстве. Например, Ватто — на поверхности это легкая живопись рококо, в духе какого-нибудь Буше. Но в эту форму Ватто умудрился вложить что-то невероятное, что-то, что очень долго не воспринималось. То же было и с Моцартом. Да, мы играем по этим правилам, но внутри этих правил имеем возможность делать что-то совсем другое, прямо противоположное, находить внутри противодвижение.

В. Подорога. Мы говорим о том, возможно ли сегодня подавление когнитивного принципа, который связан с мгновенностью восприятия. Но это просто противоречит актуальности современного искусства, оно существует только в этом диапазоне. Однако одновременно могут происходить регрессии и возвраты в других жанрах, потому что это сжигающее себя искусство, действующее очень сходно с процессами массовой индустрии, иногда даже сливаясь с ними. Эти шоки могут быть и новизной товара, и новостью. Здесь есть возможность регрессии, это искусство лидирует не лидируя: все интересно — не интересно никому. Нет к нему никакого интереса, кроме того, что с тобой что-то делают.

К. Чухров. У нас есть хороший пример, приведенный Евгенией, — пример работы Алимпиева как освобожденного искусства, как хорошего, состоявшегося искусства, и суть его — работа с отсутствием. Я хочу заметить, что действительно эта материализация отсутствия. Но я не согласна с теорией, которую сегодня отстаивают Гарри и Анатолий, потому что негативистский статус модернизма ими полностью отклоняется. И материализация пустоты, ничто, которое являлось важнейшим энергетическим моментом авангарда и модернизма, его двигателем, эта материализация пустоты превращается в прекрасное.

Г. Леманн. Нет, это слишком просто.

Е. Кикодзе. Отсутствие дает возможность перевести взгляд. Там что-то отсутствует, но присутствует что-то другое. Вернемся к примеру с произведением группы «АЕС» — это крайняя точка нигилизма в современном искусстве. Их позиция: современное искусство — это ложь, обман. Их произведение это и иллюстрирует, оно построено на разрыве. Разбросанные красивые лекала не значат ничего, смысловой центр здесь — фотография мужика, которому отрезали голову. Главное для них — что мы все умрем, поэтому они очень любят книгу Киньяра «Секс и страх», главное, что все мы сохнем, а остальное все бессмысленно. Это такой крайний цинизм...

В. Подорога. Что же такое вы говорите? Вы хотите сказать, что произведение искусства существует с точки зрения той пропаганды, которую художник ведет по отношению к собственному произведению?

В. Анашвили. Валерий Александрович, можно ли понять вас так: классическое искусство содержит в себе повествовательную форму. Скажем, «Боярыня Морозова» несет в себе какое-то повествование вне зависимости от того, сопровождает ли ее художник каким-то собственным рассказом о ней. Комментарий здесь излишен, наррация содержится в самом произведении искусства.

В. Подорога. Да, она и обеспечивает длительность созерцания.

В. Анашвили. Внутри же произведения современного искусства какая-либо наррация отсутствует, она должна быть привнесена извне.

В. Подорога. Да, это полый объект.

В. Анашвили. Неважно, откуда идет эта внешняя наррация — от самого художника, из медиа или от покупателя, который деньгами декларирует определенное понимание этого искусства, потому что, когда кто-то платит четыре миллиона, он декларирует этой финансовой транзакцией свое отношение к этому произведению искусства. В современном искусстве наррация всегда вынесена вовне. Можно ли назвать это отличием современного произведения от классического?

В. Подорога. Да, это одно из отличий. Но это отличие возникает из-за того, что действие самого произведения искусства отрицает всякую нарративность. Действие нужно производить бессознательно, как шок. Что такое шок? Это нечто, связанное с анестезией чувства. Ударная сила такова, что ваша чувственность останавливается на какое-то время, и вы даже можете ее не замечать — на чем, кстати, настаивал часто Фрейд, описывая застарелые травмы. Когда травму сам человек не может отыграть, отреагировать, появляется психоаналитик,

который может человеку его состояние объяснить. Шоковая ситуация — это как раз ситуация анестетики, как это Лиотар называет, это шоковое производство объекта. Кстати, в западной искусствоведческой литературе это довольно хорошо описано. А вот нарративная составляющая — это важное условие, необходимое для массового потребления так называемых предметов искусства. Это условие культуриндустрии, в которую производство искусства невольно попадает через некоторые условия этой нарративной саморепрезентации. Но произведения искусства здесь уже нет, есть то, что делает его некоторым условием сохранения классического образа искусства.

В. Анашвили. У Карла Шмитта есть концепция, которая может быть в данном случае использована и нами. Он утверждает, что с ходом истории в культуре меняются центральные категории. Сперва центром всего дискурса были темы, связанные с религиозностью, потом этот центр сместился в философию. Отчасти об этом говорили и Конт, и Спенсер, но Шмитт уточняет эту концепцию. Потом центр смещается в сторону экономики, а в XX веке — в сторону техники. Шмитт утверждает, что все доминантные институты культуры смещаются вместе с этим общим интересом. Например, государство сначала целиком центрировалось вокруг религиозных принципов. Потом просвещенческое государство от монархий до демократий разрабатывало различные философские схемы. Философию тут надо понимать в широком смысле как идеологию. Вдруг оказалось, что в дискуссии о государстве главное не то — католическое оно или протестантское, а философский вопрос — демократия оно, монархия или что-то еще. Затем государство опять трансформировалось и стало сначала политическим, а потом технологическим. Поэтому любое понятие культуры в зависимости от движения этих центральных инстанций меняет свой смысл, говорит Шмитт. И поэтому то, что было государством в начале XX века, и то, что было государством в Средние века, — это совершенно разные институты. Так же меняются и все культурные понятия, в том числе и искусство. То есть что такое произведение искусства сегодня? Это то, что тяготеет к экономическим или технологическим категориям, поэтому наш разговор и начался сегодня с обсуждения экономических вопросов. В искусстве уже нельзя увидеть ее религиозной составляющей, существовавшей в нем в классическую эпоху. Потом искусство, как вы, Валерий Александрович, и сказали, приобрело познавательную функцию, через искусство стал познаваться мир, человек и так далее. В искусстве появился гносеологический аспект.

В. Подорога. Искусство всегда его имело, строго говоря. Начиная с Дюрера и введения прямой перспективы оно уже стало познавательным и космологическим. Другое дело, что оно все-таки создавало условия для созерцания, гносеологическое начало еще не перевешивало.

В. Анашвили. А затем произведение искусства вышло в зону экономического и технологического.

В. Подорога. Тут возникает вопрос о сопротивлении. Можем ли мы вернуться к модерну? Можем ли мы снова выразить протест? Можем ли мы противостоять чему-либо вообще? Может ли искусство сопротивляться в память о том, что когда-то было?

Г. Леманн. В отношений вашей, Валерий, позиции, решающим является вопрос: является ли рефлексия необходимым условием для искусства или нет? Я вас так понял, что рефлексия не является необходимым условием здесь...

В. Подорога. Рефлексия является необходимым составным элементом, но со стороны художника, а не реципиента! Когда Дюшан создавал «Новобрачную с холостяками», он же вполне серьезно делал математические расчеты. Художник закладывает рефлексю, которая связана с мифом о созерцании, и производит вещь, которую очень сложно будет разбирать другому художнику, но не тому, кто воспринимает, кто сразу же получает этот эффект. Рефлексия передана художнику, но в этот момент он не обязательно является художником — вот в чем все дело.

Г. Леманн. Конечно, у художника всегда есть концепция, в большей или меньшей степени разработанная и осмысленная. Но рефлексия — это необходимая часть коммуникации искусства как социальной системы или нет? Есть рефлексия в качестве наррации об искусстве как о моде, как о части экономики и так далее. Но есть и другой дискурс — это критика искусства, которая старается вскрыть связь между эстетическим опытом и интеллектуальными конструкциями, как-то соотносящимися с концепциями самого художника. Этот дискурс и производит новый взгляд на мир. Такая рефлексия, как коммуникативная часть системы искусства, — необходимое условие. Она в корне отлична от того, что еще состоится. Этот критический дискурс совместно с произведением искусства и создает искусство.

В. Подорога. Мое возражение здесь только одно. Мгновенность передачи восприятия и образа позволяет нам находиться в поле непрерывной коммуникации, будучи свободными. Как только вы начинаете связывать это с какой-то игрой в зависимости — «я сказал и жду ответа», — ничего не получается. Нет никакого ответа, только мгновенные вспышки. И люди находятся в контакте не через прямую зависимость друг от друга, а через свободу. В этом и состоит великое значение актуального искусства. Оно для всех, его каждый может понять. Может быть, не с первого раза, но после определенной тренировки этот навык мгновенного восприятия можно приобрести. Но зритель

здесь свободен от объекта, нет обучения этому искусству, оно открыто, эгалитарно, а не элитарно.

Д. Гутов. Возвращаюсь к проблеме мгновенного, шокового восприятия: для того чтобы эта система шока работала, необходимым условием является то, чтобы это называлось искусством. Если говорить по гамбургскому счету, то шок состоит только в одном — вы заходите в галерею, и вам говорят, что это искусство. И вы сразу испытываете шок. Все остальное — вкладывал ли художник что-то в произведение, продолжительность восприятия и так далее — это нюансы. В этом теснейшая связь современного искусства с классическим: мы имеем дело с одним понятием, которое и задает рамку всему происходящему в искусстве.

К. Чухров. Сегодня многие здесь говорили о возможности восстановления эстетического созерцания, о переводе негативности модернизма в позитивность, в аффирмативность. Я считаю, что выход из современного искусства через созерцание того, что уже не подлежит созерцанию, невозможен. Я совершенно уверена, что искусство возможно без «произведения искусства». Более того, территория современного искусства будет все больше и больше расширяться, и сами практики искусства будут мигрировать в другие зоны.

Д. Гутов. Но как же это может быть, если вся практика современного искусства построена именно на проникновении в новые зоны? Это квинтэссенция такого искусства.

К. Чухров. Значит, она будет очень сильно мутировать. Например, когда-то никто не верил, что инструментальная музыка сможет быть чем-то большим, чем аккомпанемент оперного искусства, потому что опера была гегемониальным жанром. А потом произошла мутация, и опера превратилась в развлечение, а искусством стала инструментальная музыка. Таким же образом литература автономизировалась от театра. Мы сакрализуем территорию современного искусства, но проблема в том, что от искусства в нем очень мало осталось. А Россия импортировала контекст современного искусства, когда оно уже находилось в глубочайшем кризисе.

А. Осмоловский. Может быть, это покажется чересчур приземленным, но меня, как практика, интересуют параметры того, что Гарри назвал «косточкой» сегодняшнего искусства. Меня интересуют сегодня очень конкретная вещь — какого должна быть размера эта «косточка»? Например, один из параметров искусства — это вертикальная симметрия, отсылающая, конечно, к человеческому лицу. Любая симметричная абстрактная работа сразу отсылает к человеческому лицу, хотя никакого даже намека на лицо там может не быть. Эта симметрия, по крайней

мере на метафорическом уровне, замыкает работу на саму себя, отгораживает ее, создает раму. Оставим пока в стороне то, что рамы никакой нет, что искусство — это социальный процесс, что все цитируют друг друга, и тогда этот чисто механический жест замыкания работы на саму себя хотя бы манифестирует то, что она отделена от этого мира, хотя может быть этого отделения на самом деле и нет.

И я еще раз хотел бы отреагировать на концепцию Валерия Подороги о шоковом восприятии современного искусства. Это верно. Но все-таки в современном искусстве есть разные его виды. Здесь можно вспомнить то, что Валерий Анашвили говорил о процессах цивилизационного смещения. Если немного уменьшить масштаб рассмотрения этих смещений и спроецировать их на искусство, то можно сказать, что бывает актуальность, основанная на шоке, но может произойти смещение, и тогда появится актуальность, основанная на созерцании, кто знает.

Г. Леманн. Когда мы обсуждаем произведение искусства, мы не должны рассуждать только с аналитической точки зрения, только описательно, нейтрально, это должен быть нормативный дискурс. Кроме того, мы должны задаться вопросом: есть ли сегодня почва для введения нормативного дискурса о произведении искусства? Я думаю, такая почва есть, потому что в системе искусства происходят значительные трансформации. На первый взгляд искусство сегодня становится все консервативнее, все дальше отходит от идей авангарда и даже постмодернизма. Я задаю вопрос: как нам относиться к этим процессам? Это мы так или иначе обсуждали сегодня. Но на второй взгляд эти консервативные тенденции в искусстве — интересный философский предмет, потому что в глубине эти процессы определяются на самом деле логикой системы искусства как таковой, потому что эта система перепробовала все возможности и вернулась к началу. Сейчас никакие табу и манифесты авангарда не могут что-то запретить, как было еще 10 лет назад. Сегодня система находится в точке бифуркации. Выход из нее возможен по двум путям: я называю их наивным модернизмом и рефлексивным модернизмом. Это нормативное различие, и оно хорошо тем, что мы можем выбирать между ними. Я предпочитаю рефлексивный модернизм. Для него центральный вопрос таков: если мы возвращаемся к произведению искусства, то как нам сегодня отличить хорошее произведение от плохого? Какие нормативные различия можно использовать сегодня?

Владислав Софронов. Моя реплика находится несколько в стороне от предыдущего разговора, но я хотел бы все-таки привлечь внимание к одному моменту бытования произведения искусства сегодня, а точнее, к структурному соответствию темы произведения искусства и определенных общественных состояний. Мне видятся здесь несколь-

ко соответствий. Сначала я кратко их опишу, а потом сделаю несколько уточнений.

Моя мысль предельно проста: то значение и тот успех, которые имел в России в 1990-х годах московский акционизм, точно *соответствует* ситуации в обществе в те годы — сумбурного и яростного времени смены одной общественной формации другой, времени, когда с шумом рушилось прошлое и с кровью возникало новорусское капиталистическое общество. Заметьте, я говорю только о структурном соответствии, гомоформности, а не о том, что искусство в данном случае отражало реальность или реальность выражалась так в искусстве. Это первое соответствие. Второе мне видится в том, что сегодняшний актуальный интерес к произведению искусства — в его материальности (объект, полотно, скульптура и так далее) — соответствует вполне сложившемуся сегодня в России потребительскому обществу. Возвращение интереса к произведению в его единичности и рыночной стоимости, все более точно калькулируемой, соответствует функционированию механизмов консьюмеризма.

Если посмотреть на происходящее в более широком контексте, прежде всего западном, то конечно, там мы найдем и сходства, и различия с нашим положением. Что приносило наибольшую прибыль в последние 30 лет? Даже не торговля недвижимостью, а особая «экономика деривативов», когда продавались *намерения продать*, риски, фьючерсы, опционы, экономика виртуализировалась, продавались виртуальные экономические сущности. Этому опять-таки точно соответствует виртуализация системы искусства, о которой сегодня много говорилось. Искусством стало нечто трудноуловимое — от маргинальной практики и дискурса до акта называния искусством и нарратива. Но эта виртуализованная экономика сегодня рухнет на наших глазах, и все инвесторы ищут во что вложиться, что в данном случае означает найти такой объект инвестиции, который или не будет обесцениваться, или будет дешеветь медленнее других. Сегодня это преимущественно золото, поэтому оно сейчас, как некоторые считают, сильно переоценено. И здесь снова можно увидеть структурное *соответствие* — возвращение интереса к произведению в его материальности, ограниченности, замкнутости. Этот момент, как упоминал сегодня Анатолий, соответствует тому, как капитал уходит из виртуальных «финансовых инструментов» и устремляется в золото или, допустим, в полезные ископаемые вроде нефти. Повторяю, это не значит, что производство искусства сегодня отражает интерес к золоту, что создаваемая сегодня живопись будет изображать золотые слитки. Не значит это и того, что интерес инвесторов к золоту диктует живописцу некий заказ на его полотна — речь идет лишь о структурном соответствии процессов в «базисе» и процессов в «надстройке». Они, конечно, не влияют друг на друга непосредственно, но связь между ними есть, хоть и очень сложная — опосредованная. Опосредованность эта проявляется, например, в том, что даже самое

ценное с художественной точки зрения полотно не может сравниться с золотом как предмет инвестиции капитала, поэтому капитал будет уходить с рынка искусства, и оно будет дешеветь. Но почти наверняка импрессионизм будет дешеветь медленнее концептуализма.

Анализ этой связи, этого *соответствия* — задача отдельная и сверхсложная — кое-что может добавить к нашим знаниям о бытовании предмета искусства сегодня.

Д. Гутов. Попрошу занести в протокол, что все эти конструкции не имеют никакого отношения к марксизму.

А. Погорельский. Я благодарен всем присутствующим за участие в дискуссии и хотел бы в заключение отметить несколько моментов. Моя точка зрения в дискуссии о произведении искусства заключается в желании, чтобы «расцвели все цветы». Существует такой важный момент, как передача смысла. Она может быть связана или не связана с созерцанием, но она связана и с последствием, с тем, что остается в памяти. Я хочу сказать, что созерцательному восприятию искусства раньше тоже учили, еще в детстве человека учили видеть, как написаны персты, лики и складки. Но такое обучение возможно и сегодня. И сегодня человек, попавший на выставку современного искусства, сначала, может быть, поражается сердцу весом в две тонны, а потом читает текст, сопровождающий эту вещь. При этом он не только испытывает шок, но и что-то понимает в этом произведении. Поэтому говорить о произведении искусства, не рассматривая его функции сегодня, невозможно. Ведь шоки бывают разные. Вспомним, как в период Великой депрессии люди жадно смотрели фильмы Чаплина. Кроме того, зрителю часто интересно посмотреть на то, во что кто-то вкладывает такие гигантские деньги; «запах денег» — это тоже интересно и является дополнительным фактором привлекательности искусства.

Что касается марксизма и связи искусства с социальными институтами, то, конечно, эта связь несомненна. Но это только один аспект, все же искусство обладает значительной автономией и развивается по своим собственным законам. С этим связан в определенной мере и вопрос о консервативной тенденции в искусстве, возможно, самый болезненный вопрос. Все, кто непосредственно занимаются созданием искусства, думают сегодня, куда идти дальше, Анатолий говорил сегодня об этом. Если раньше авангард говорил о пути вперед как о практическом преобразовании мира, то сегодня, на мой взгляд, возникла другая потребность. Сегодня существует понимание, что авангардный проект преобразования мира, социальная инженерия — это интересно и, безусловно, должно остаться как один из этапов развития искусства, этап человеческих заблуждений. Но сегодня базой для нового авангарда скорее можно назвать интуицию художника, предчувствие им будущего, дискриптивно-прогностический подход художника к миру. В чере-

де этих фигур — политик, ученый, художник — художник стоит первым, потому что в сегодняшнем может почувствовать завтрашнее. Художник сегодня не строит будущее, а предчувствует его. И выражает в формах, которые сначала понятны немногим, но потом приобретают все более и более широкое признание, в том числе и через обучение. В этом переходе к предвидению будущего проблема произведения искусства является действительно центральной.

Послесловие А. Осмоловского

Несколько слов о данном круглом столе. Художнику как непрофессионалу в дискурсе довольно сложно мгновенно правильно отреагировать, потому что я свои реплики строил на основе скорее вопросов, чем каких-то утверждений.

Концепция шока в отношении к современному искусству В. Подороги не описывает это искусство в своей целостности. Это один — может, и распространенный, но далеко не единственный — художественный прием. Причем часто к этому приему прибегает второсортное, «слабое» искусство.

История искусства неделима.

И если авангардисты начала века метали громы и молнии на искусство классическое, их риторика — это не повод принимать всерьез утверждаемый ими исторический разрыв. Первым об этой проблеме, наверное, сказал в свое время К. Гринберг. Именно он утверждал, что абстрактный экспрессионизм — это прежде всего утверждение критериев качества, взятых из прошлого от старых мастеров. Потому понимать современное искусство только как мгновенное шоковое восприятие, которое к тому же сразу забывается (и перестает «существовать»), в высшей степени поверхностно. Кроме того, в этой концепции отчетливо ощущается какой-то привкус тотального нежелания исследовать предмет. Что-то типа того: «А-а-а, современное искусство, знаем, знаем. Шок, большие деньги, мгновенное восприятие и больше нечего» (в самом этом утверждении «мгновенности» уже заложено нежелание). По крайней мере эта интонация слышится во многих высказываниях современных философов. Стоит также отметить, что эту реакцию демонстрируют именно *современные* философы, которые должны предъявлять схожие претензии себе. Или они образовались по средневековым рецептам, как мыши в грязи?

На самом же деле в современном искусстве много чего есть. Есть в нем и авторы, рассчитывающие на созерцание, и авторы, строящие свои произведения через нарратацию (хоть в изобразительном искусстве это считается плохим тоном), и много что еще есть. И наоборот. Так превозносимое классическое искусство в пору своего создания соседствовало с огромной массой второсортного материала и часто терялось в нем. Многие (если не большинство) произведения классического

искусства стали нам доступны в последние сто лет. Можно даже сказать, что созерцание, которого, как считает В. Подорога, мы сейчас лишены, стало нам доступно совсем недавно. Так недавно, что даже не вполне ясно, что оно из себя представляет на деле.

Когда же идет речь об актуализации произведения искусства, то, скорее всего, этим термином обозначается возникновение какого-то нового *акцента* в современной ситуации. Смена угла зрения. Для чего и зачем предлагается эта смена? Для увеличения эффективности *понимания* искусства. Ибо вся история авангарда, модернизма и постмодернизма — это различные шаги к пониманию неделимой *единой* истории искусства, а не какие-то мнимые разрывы и революции, существовавшие в воображении самих авангардистов и некритически воспринимающих их риторику современных философов.