

КЕТИ ЧУХРОВ

Произведение искусства в современную эпоху — генеалогия и ориентиры

I. Генеалогия понятия «аура»

Когда сегодня говорят об искусстве, то имеют в виду современное искусство (contemporary art), его институции и виртуальную территорию. Это означает, что территория современного искусства является гегемоном художественных практик современности. В отличие от других жанров художественного творчества — театра, кино, музыки, литературы, архитектуры, — которые все еще ограничены канонами жанра и местом или типом его репрезентации, рамками собственного «языка», современное искусство смело мигрирует из одного жанра в другой, вбирает в себя совершенно разные и порой неожиданные модусы выражения. Более того, обращаясь к зонам социальной архитектуры, урбанистических модернизаций, постколониальной политики или политического сопротивления, оно не боится потерять свое художественное «лицо». В этом «арт» вполне соответствует своей авангардной генеалогии. Он смело отодвигает границы искусства, а порой и устраняет их. Такая всеядность современного искусства объясняется тем, что исторически как первый (1910–1920-е), так и второй авангарды (1950–1960-е) рассматривали проект революционизирования и переделки не только в отношении изобразительного искусства, но и ко всем видам творчества, не забывая о социальной инфраструктуре и человеческих общностях. Вот почему в своих наиболее смелых и авангардных проявлениях современное искусство отказывалось от «произведения искусства» как понятия классической эстетики XIX века.

В своей работе 1936 года «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин одним из первых коснулся радикального изменения природы произведения. (Интересно, что еще один текст, посвященный осмыслению произведения, но написанный с совершенно противоположных позиций, — «Исток

художественного творения» Хайдеггера — появляется в том же году.) Как известно, Беньямин выделяет ряд свойств произведения искусства, которые оно безвозвратно теряет в эпоху репродукционной техники и омассовления культуры. Главным из этих свойств является «аура», которую Беньямин определяет «через уникальное ощущение дали, как бы близок ни был предмет», а также через «здесь и сейчас» самого творения.

Часто возникает впечатление, что многие критики и теоретики (например, Жорж Диди-Юберман, на котором мы остановимся ниже), обращаясь к статье Беньямина, считают его отношение к понятиям «аура», «подлинность», «уникальность» ностальгическим; будто Беньямин видит эти качества действительными и непреложными свойствами произведения, но вынужден констатировать их забвение в эпоху массового производства. Однако отношение Беньямина к ауре как к критерию подлинности и уникальности не только амбивалентно, но скорее отрицательно. Вопрос об ауре у Беньямина становится актуальным только вследствие появления самих репродукционных технологий. То есть образование понятий «подлинник» и «аура» происходит в противовес уже появившимся репродуктивным технологиям задним числом; понятия же «подлинности» и «ауры» возникают не из артистического производства, а из культуры, из области эстетики и искусствоведения. Например, средневековое изображение мадонны в момент его изготовления «подлинным» еще не было. «Оно становилось таковым в ходе последующих столетий», — пишет Беньямин¹.

Другими словами, совершенно очевидно, что в эпоху репродукции меняются средства производства и восприятия произведения. Но тот факт, что этой утраченной истиной произведения оказываются «подлинность» и «аура», говорит лишь о том, что искусство претерпело деградацию своих задач и смыслов гораздо раньше, чем возникли новые технические процессы. Поэтому непреложная ценность уникального «здесь» и «сейчас», с точки зрения Беньямина, оказывается сфабрикованной и весьма реакционной тенденцией, препятствующей демократичной портативности художественных смыслов, концепций, образов и идей. Если уж произведение свелось лишь к такому сакральному понятию, как аура, то лучше, если эта аура потеряет свою силу и значение. Беньямин показывает, что аура и ее ожидание есть рудимент культовости произведения, его ритуальной функции, которая никакого отношения к уникальности или подлинности не имела, но лишь вмещалась тому или иному творению в зависимости от размещения и функции. В культовом, ритуальном изображении уникальным было то, *чему* посвящалось изображение (например, некому религиозному событию), а не сама произведенная творческая работа. И только после того, как

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медимум, 1996. С. 20.

культовая ценность образа подверглась секуляризации, уникальность изображаемого явления была замещена «эмпирической уникальностью художника или художественного достижения», а впоследствии и аутентичной ценностью художественного произведения.

Таким образом, и понятие репродукции, которую апологеты ауры воспринимают у Беньямина как негативность, а критики как позитивность, неоднозначно. В работе «Автор как производитель» (1934)² Беньямин описывает два типа целевого использования новых технических средств. Средства производства (то есть репродукционная техника) могут быть направлены против самих производителей и солидаризироваться с тем аппаратом, который выручает из этих новейших типов производства прибавочную стоимость. Но в ситуации, когда сами производители контролируют технологии, с помощью которых они открывают новые творческие потенциалы, репродукция не только не предстает отрицательным свойством современности, но видится Беньямину как освобождение от «паразитарного существования произведения на ритуале». Здесь, конечно же, Беньямин имеет в виду Брехта, а также раннесоветские производственные практики Третьякова, Арватова, в которых произведение или продукт не просто изготавливаются или перехватываются у массовой культуры; он говорит о таких авангардных процессах, когда художнику под силу изобретать сами средства производства. При этом Беньямин подчеркивает (имея конечно в виду новую методологию брехтовского театра), что средства производства (в том числе и способы их коллективного восприятия, разделения и распространения) не сводятся только к техническим аппаратам или механическому тиражированию. Средствами производства и репродукции являются также так называемые духовные, или нематериальные, средства — другими словами, творческие и жизнестроительные проекты и методологии. Таким образом, сама направленность производственных практик и их отношение к общественно-производственным связям данного периода (например, их реакционная апологетика или, напротив, революционное свержение), то есть сама политика творческих процессов, становятся эмансипаторным замещением некоего «одухотворенного» шедевра, что отнюдь не значит, что творческий прорыв и формальная интенсивность не играют в таких практиках важнейшую роль.

В конечном итоге Беньямин в обеих работах намекает на то, что произведение искусства вовсе не от ауры зависит, и новые средства производства это подтверждают, ибо сама аура является конструкцией — набором средств сакрализации, подобно чудесам в театре. Это совершенно очевидно уже в наше время дигитальных технологий, когда чудо, мистика, спиритуальные ощущения и настроения легко конструируются с помощью медийных ухищрений и спецэффектов.

² Беньямин В. Пер. И. Чубарова. На правах рукописи. www.chtodelat.org.

Итак, если существо произведения искусства не в ауре, тогда в чем же?

Хотя это не сказано прямым текстом у Беньямина, но из всего вышесказанного можно заключить, что, в принципе, противопоставление ауры, уникальности, подлинности и голой бездушной репродукции очень условно. Если искусство сводится к ценной вещи-шедевру, оно оказывается оторванным от человеческой общности, ее творческих и когнитивных потенциальностей. Искусство должно производить не объекты, а новых субъектов, а значит, оно оценивается тем, какие изменения оно производит не только в зоне впечатления, воздействия или восприятия, но в самих ситуациях жизни и в ее воспроизводстве. Таким образом, искусство рассматривается не как продукт, в котором стерты все предшествовавшие ему творческие процессы, а как действие, которое открыто предъясвляет свою чувственную и интеллектуальную генеалогию. Получается, что вовсе не «здесь» и «сейчас» определяют произведение, а тот смысловой и концептуальный остаток, который не теряется независимо от репродукции или перемещения.

Для авангардных практик как начала века, так и 1950–1960-х — начиная от абстрактного экспрессионизма до эстетики отношений (*relational aesthetics*), охватывающей минимализм, концептуализм, акционизм и даже поп-арт, — эти положения имели первостепенное значение, так как в авангардных практиках аура была признана свойством буржуазного, салонного квазиискусства. А то, что имело значение для искусства, стало определяться через идейные, смысловые и концептуальные соотношения. Само произведение и являло собой такое *событие-соотношение*, в котором привязанность к материи, форме или вещиности произведения стала одним из (и не всегда обязательным) его компонентов. Достаточно вспомнить работы минималистов Доналда Джадда, Роберта Морриса, постминималистов Брюса Наумана, Евы Хессе, приверженцев эстетики отношений и акционистов Лиджию Кларк и Вали Экспорт (работы которой свели воедино концептуальные практики, перформанс, видео и кино).

К теме концептуального и реляционного в противовес образному, галлюциногенному и объектному мы еще вернемся ниже. Сейчас же стоит обратиться к позиции, абсолютно противоположной беньяминовской, но тем не менее тоже критичной по отношению к понятию ауры. Речь идет об «Истоке художественного творения» Мартина Хайдеггера.

Эти два программных текста — «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» и «Исток художественного творения» — представляют собой революционно-левую и традиционалистскую правую критику буржуазной эстетики восприятия. Оба автора понимают искусство и произведение исторически. Только для Беньямина история — это не некая онтологическая предначертанность, а переменная жизни общества и его развития. В то время как для Хайдеггера исто-

ричность искусства тем сильнее артикулирована, чем больше произведение не подвержено эволюционным и революционным процессам — чем больше оно говорит о том, что не подвержено истории. У Хайдеггера «главное» произведение уже как бы создано, стоит на своем месте, подобно тому как в Евангелии Христос пребывал и до своего рождения. Такое «протопроизведение», с одной стороны, внутри бытия, с другой — оно скрыто от глаз. Задача художника — вытащить его наружу и тем самым совершить процедуру истины: совершить вынесение «сокрытого» в «несокрытое». В этом смысле и истина, и творение, и история первичны по отношению к человеку, человечеству и его жизни, не говоря уже о социуме или общественных отношениях.

Но если у Бенямина произведение постонтологично, то у Хайдеггера произведение как истинностная процедура как бы еще раньше бытия, еще более вечно, чем само бытие. Отсюда и разговор об истоке. Художественное творение и есть истинностный «исток» бытия. Поэтому все феноменологические элементы, связанные с произведением, — его психологические аспекты, компоненты воздействия, эмоциональные составляющие, то есть все то, что позволяет говорить о его ауратичности, — в хайдеггеровских размышлениях о творении не актуальны.

* * *

Один из самых рьяных апологетов ауры, известный французский искусствовед Жорж Диди-Юберман, реабилитирует понятие ауры уже в 1990-е, переопределяя ее в контексте постмодернистской «мистики» как нечто, что превосходит видимость, некий невизуальный чувственно-эмоциональный эффект, который расточает визуальный образ³. Аура возникает не только когда «я» смотрю на вещь, но когда чувствую, как вещь смотрит на «меня». Вещь (произведение) в этом случае наделяется антропоморфными и эмоциональными свойствами, которых она не имеет. Такая ауратизация претендует на очеловечивание вещи. Однако, на наш взгляд, аура в этом случае скорее сводит сам антропоморфизм и «человеческое» к спиритуальному, к культурно-символическому. В то время как у Хайдеггера произведение не только не ауратично, но, напротив, оно позволяет истине выступить, только если выходит за рамки психологического или физиологического воздействия. «Открытость» или «просвет», о котором говорит Хайдеггер в связи с выходом произведения в мир, ведет не к комфортному обволакиванию аурой, но к трезвому предстоянию тому, что порой опасно или возможно даже свидетельствует о невыносимом. Более того, «творение» у Хайдеггера не обязательно видеть или испытывать на себе

³ Жорж Диди-Юберман. «То, что мы видим, то, что смотрит на нас». Спб.: Наука, 2001 (Georges Didi-Huberman. Ce que nous voyons, ce que nous regarde. Les Éditions de Minuit, 1992).

его присутствие; главное, чтобы оно оставалось «непрекращающимся, неприметным побуждением», а эта процедура вполне может осуществляться без режима представления или репрезентации⁴. Другое дело, что сам акт выведения произведения на свет у Хайдеггера совершается не художником; этот акт остается у него теургическим, так, будто он осуществляется неназванным Богом, хотя и руками человека. Но самое важное для Хайдеггера в произведении то, что оно живет пока в нем, что есть эта интериорная, внутренняя составляющая — «стремление истины к творению», которая не сводится ни к приемам представления, ни к психическому воздействию, ни к умелому деланию, но к тому, что произведение «вопрошает о бытии», указывает на его неназываемый «исток». Совершенно очевидно, что в хайдеггерианской логике пуристский формализм радикального модернизма с его тавтологией, — когда объект есть только то, что видится, когда своей неантропоморфной формой он стремится выпасть из бытия, — не может быть произведением.

Новизна критического жеста Жоржа Диди-Юбермана состоит в том, что он пытается задним числом придумать «внутреннее содержание», наличие ауры именно для вышеописанных тавтологических, отчужденных формалистских произведений модернизма, избегающих интернализации. Как известно, в модернизме с самого начала произошел нигилистический отказ от иллюзии присутствия души, человеческой персоны, внутреннего, переживательного, «духовного» содержания. В борьбе с репрезентативным нарративом, с профанной реальностью, перехваченной коммерцией, абстрактная модернистская форма все больше становилась собственным содержанием. А все, что осталось от внутреннего содержания, свелось либо к «оптическому бессознательному»⁵ (линия дадаизма и сюрреализма, она идет от Пикассо и Дюшана), либо к овеществлению и материализации трансценденталий (как у Мондриана и Малевича). Уже в послевоенном американском абстрактном экспрессионизме соединились обе эти тенденции — и *экспрессионизм бессознательного, и интеллектуализм квазитрансцендентального*. И вот следующий шаг. Американский минимализм радикальным образом выходит из изобразительного канона рамки и плоской поверхности, в которую заключена форма или абстракция, и становится предметом в пространстве, который не отсылает ни к оптическому бессознательному, ни к абстрактным спекуляциям. (Полемику с минимализмом и его критику см. в книге Майкла Фрида «Искусство и объектность. 1967»⁶). В этом смысле можно сказать,

⁴ Хайдеггер М. Исток художественного творения // М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 98.

⁵ См. Rosalind Krauss. The Optical Unconscious, MIT Press.

⁶ Michael Fried. Art and Objecthood. The Univ. Of Chicago Press. Chicago, London 1998. S. 1–54.

что проект медийной, технической, репродукционной модернизации, которой не испугались представители левого авангарда (ведь эта модернизация была направлена на прямую работу с социумом и человеческими общностями), стал предметом нигилистического страха в консервативном модернизме. Отсюда и стремление модернизма (но не авангарда) найти некое тотальное «иное» — «иное» по отношению к реальности, обществу и даже человеку, ибо все жизненные реалии профанны, скучны и нехудожественны по сути.

В своей нигилистической генеалогии второй авангард 1960-х приходит к собственному пределу — абсолютной тавтологии и именно этим самым (благодаря концептуализации своей тавтологичности) как бы прекращает быть изобразительным искусством. Так считает и Майкл Фрид, объявляющий на этом основании американский объектный минимализм театральным искажением настоящего художественного канона модернизма.

Что же такого происходит в минимализме, что выводит его из сугубо изобразительного канона? А происходит следующее. Отказ от аура-тичности, оптики, попытки воздействовать, от иллюзионизма, от композиции частей, с тем чтобы сам этот «неделимый» объект перестал быть вещью, скульптурой, картиной, но стал пространством, местом (кстати, сам Диди-Юберман называет минималистские тавтологичные объекты *объемом*). Здесь отказ от интериорности достигает такого же предела как, например, в музыке Булеза или Штокхаузена, где нет композиционного содержания, но есть звуковое пространство. Если что-то и присутствует, то это *присутствие отсутствия*. Если нет человека, то нет и мира с предметами и образами, будь они абстрактные или конкретные. Минималистский объект — это предел существования предмета, но с тем чтобы запустить новые возможности мира — возможности *неизобразительной вариации, неизобразительных, концептуальных отношений*. То есть абсолютное опустошение интериорного содержания приводит к таким отношениям в пространстве и средах, которое осуществляется не оптически, не между взглядом, чувственностью и объектом, а между двумя или несколькими предметами в поиске парадоксального события смысла. В ход идут не объекты, вещи, предметы, а переменные смысла (именно так называет минималистские объекты Роберт Моррис в *Notes on Sculpture*)⁷. Как это ни парадоксально, основной референт, с которым у минималистских предметов возникают соотношения, — это, конечно же, человек. Такие объекты уже не объекты, они выходят также за грань бинарности содержательной интериорности и формалистской экстериорности и задействуются в формате драматического включения человека для коммуникации

⁷ Robert Morris. *Notes on Sculpture 4. Beyond Objects*. 1969 // *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts 1993. S. 868–873.

с ними. И здесь налицо преодоление модернистского канона, что усиливает авангардное значение работ минимализма. Вот почему Фрид называет минимализм «театрализацией».

Однако Диди-Юберман, вместо того чтобы пойти по пути размышления о концептуальной драматизации, открытой минималистами (столь важной, как мы увидим ниже для relational aesthetics), отказывается от этого пути и ставит себе задачу наделить минималистские объекты, уже преодолевшие модернистский нигилизм, некоей новой духовной и символической ценностью. Он вменяет минималистским объектам ту «душу», ту спиритуальную чувственность, которыми минимализм не обладал. Он сравнивает, например, пустоту содержания минималистского объекта с сентиментальным переживанием утраты этого содержания, подобно тому, как пустой объект могилы есть потенциальный траур по умершему. Все, что связано с благоговением и трауром в связи с объемами и объектами (могилой, мавзолеем, зиккуратом), содержащими смерть, Диди-Юберман рассматривает как духовную и ауратическую константу абстрактной модернистской формы. Иначе говоря, модернистская решетка, куб, квадрат — это, оказывается, вместимости для души и духа, от которых исходит ауратическое испарение. Человек здесь — мертвец, причем еще и испарившийся изнутри объекта. Но, по крайней мере, само наличие пустой геометрической формы скорбит по нему. Таким образом, Диди-Юберман показывает, как можно задним числом полагать воображаемую интериорность абстрактной геометрии модернизма. В этом случае вместо интеллектуальной трансцендентальности геометрии и оптического бессознательного — двух основных составляющих модернистской эстетики — мы получаем метафизический импрессионизм, ввод литературности и мистики в модернистское формообразование с тем, чтобы рассмотреть «пустоту» как утрату. Конструирование искусственной скорби перед пустотой геометрии, возгонка тайных смыслов этой пустоты, вменение ей памяти, которую она не содержит, — это средства, с помощью которых Диди-Юберман инсценирует метафизику визуального. Он пишет, например, что в минимализме диалектика дара и скорби, через которую и понимается человечность, «указуется следами в том самом месте, где она отсутствует, откуда она исчезла». Такая логика и позволяет автору отождествить минималистские объекты, сделанные из «профанных» материалов, с посвятельными стелами, египетскими храмами и гробницами. Пустота этих объектов, согласно Диди-Юберману — это и есть аура, скорбный взгляд этой пустоты, из которой на нас «смотрит символическое». Но ведь такую интериорность и антропоморфизм (ауру, эпифанию, работу памяти) можно вменить любому предмету, не обязательно художественному. Получается, что, во-первых, опыт «человеческого» сводится к ауре, а, во-вторых, аура, понятая как опыт «возвышенного», вменяется художественным работам, радикально от нее (от ауры) отмежевывающимся.

II. От минимализма к эстетике отношений

Итак, ради чего, в пользу чего в минимализме как в радикальном пределе формалистского авангарда происходит отказ от визуального, изобразительного. (Кстати, напомним, что Доналд Джад был против термина «минимализм» и называл свои объекты трехмерными специфическими работами.)

Несмотря на «унитарную» форму, в минимализме и постминималистских концептуальных работах происходит выход за пределы трехмерного объекта, так как его составляющие задействуются не как скульптура, инсталляция или объект, а как соотношения переменных пропорции, масштаба, света, размеров и физической точки зрения зрителя. В отличие от кубизма, разрабатывающего одновременность разных плоскостей, здесь опыт взаимоотношения с произведением развертывается во времени. Вещь окончательно превращается в отношения или даже ситуацию. Объект больше не самореферентен как в классическом модернизме.

Сол Левит в своих «Предложениях о концептуализме»⁸ и вовсе приходит к тому, что самое главное в работе — это имплицитная идея, с помощью которой создается «парадоксальная ситуация и ментальный конфликт»; форма же и оптические элементы — всего лишь средство и грамматика работы. Действительно, в серийных «концепциях» Сола Левита на первый план выступает мыслительный процесс художника. Кроме этого, фиксация на вещи заменяется драматургией и конфликтом между предметами и их вариациями, выявляя таким образом значение временного и пространственного *интервала*. Коль скоро форму заменяет ситуация с отношениями, в нее потенциально может вторгаться любая составляющая — от письменных или говоримых слов до физической реальности. Это было радикальным отрывом минимализма от изобразительности в сторону реальности пространства, а дальше и в сторону концептуализации самой реальности.

Безусловно, сам концептуализм был очень разным, но в целом он пошел по двум направлениям: либо в сторону парадоксальных языковых констатаций, которые впоследствии развились в институциональную критику (как, например, в работах Джозефа Кошута, Ханса Хааке, Марселя Бротхерса), либо в сторону акционистских практик (как в работах Лиджии Кларк, Вали Экспорт, Брюса Наумана), задействовавших реляционную эстетику. В обоих случаях важными составляющими были политическое измерение этих практик и их междисциплинарность⁹.

⁸ Sol LeWitt. Sentences on Conceptual Art // Conceptual Art: a critical anthology. Ed. By Alexander Alberro and Blake Smithson. The MIT Press. 1999. S. 106–110.

⁹ Важнейшей вехой в становлении эстетики отношений и концептуальной работы художников с открытым окружением была выставка *When Attitudes Become Form* (1969) в бернском Кунстхалле, которую курировал Харальд Зеeman, впоследствии

Период с конца 1960-х до начала 1980-х ознаменовался стремлением вывести произведение не только из галерейного, выставочного пространства, но и из музея. Бельгийский художник Марсель Бротхерс создает симулятивные музейные комнаты, в которых в дадаистской манере на стенах музея вместо вывешенных работ – описание всей институциональной подноготной не только музея, но самого искусства и всей художественной системы. Французский художник Даниэль Бюрен создает свои минималистические серийные композиции в городском пространстве, перекодируя таким образом смысл архитектуры и обнажая связку между жизненной и художественной плоскостями. Австрийская художница Вали Экспорт переносит свои интервенционные акции в публичные пространства, называя их «расширенным кино» (expanded cinema), то есть тем пространством, которое вырывается в реальность из рамок медийного изображения. Американский художник Брюс Науман превращает свое время жизни в практики соотношений художественного мышления, времени экзистенции и жизненного пространства. Бразильская художница Лиджия Кларк и вовсе декларировала не просто междисциплинарность, а экстрадисциплинарность своих артистических практик. В 1963 году она сознательно отказалась от выставочных, экспозиционных пространств, перенесла свои творческие исследования в режим создания ситуаций между человеческими телами и природными веществами. Она пыталась создать новые эколандшафты для общения между двумя субъектами, для обнаружения связи между объектами внешнего мира и их тактильным переживанием. Таким образом, она свела к прямому соотношению коммуникативную встречу художника и зрителя, в котором оба оказывались просто двумя людьми в ситуации артистического созидания. В вышеописанных практиках работа часто становилась событием, действием не только понимания, но и трансформации реальности.

Уже позднее в том варианте реляционной эстетики, которая представлена в книге Николя Буррио *Relational Aesthetics* (1998), все идеалы вышеописанных авангардных практик признаются слишком утопичными и революционными. Буррио так выстраивает аргументацию в своей книге, будто эстетика отношений появляется по-настоящему у худож-

легендарный куратор. Это одна из тех выставок, в которых сформировалась собственно идеология фигуры куратора как таковая, а также была продемонстрирована потенциальность работы концептуальных художников посредством позиций, жестов и смыслов. Подзаголовком выставки служил девиз: «Работы, концепты, процессы, ситуации, информация». Выставка стала важной методологической вехой в радикальном изменении отношения к выставочным, экспозиционным практикам. Это была не выставка произведений, а создание артистических ситуаций, отношений и позиций. В ней участвовали такие важнейшие художники второй половины XX века, как Карл Андре, Роберт Барри, Ричард Лонг, Роберт Смитсон, Йозеф Бойс, Ханс Хааке, Вальтер де Мария, Ева Хессе, Ив Кляйн, Джозеф Кошут, Сол Левит, Ричард Серра, Брюс Науман, Марио Мерц и другие.

ников 1990-х. На самом же деле то, что он называет эстетикой отношений, конечно же, уже не имеет отношения к важнейшим авангардным открытиям 1960–1970-х, но гораздо ближе к прикладной интерпретации рецептивной эстетики. Реляционность для него становится всего лишь прикладной частью либерально-демократического урбанистического общежития. Искусство при таком раскладе становится инструментом социальных микромодификаций и урегулирований, ареной для окультуривания различных видов обмена.

III. Декаданс

В середине 1980-х параллельно с укреплением позиций неолиберальной экономики, с расширением территории современного искусства и глобализацией его роли искусство вновь возвращается из средовых практик и политик общности к канону экспозиции. В таких условиях практикой, которая сохраняет междисциплинарное измерение и ценность идеи и концепта, остается кураторская деятельность. Именно куратор и кураторская концепция, в условиях, когда искусство перестает работать с идеей и смыслом (пусть и в виде бессмыслицы или парадокса), когда оно резко распадается на форматы, — например, на так называемые некоммерческие проекты, поддержанные НПО, институциональную критику, сквотерские альтернативы, галерейный коммерческий квазимодернизм, поп-арт, лабораторный сайенс-арт, гламурный маньеризм и т. д. — позволяют настаивать на эвристическом, когнитивном и политическом измерениях искусства. Именно куратор в 1980-е и 1990-е взял на себя функцию художественного, исследовательского и концептуального мышления, функцию производства смыслов и ситуаций, свидетельствования о реальности или открытия артистических потенциальностей, в то время как художники нередко довольствовались созданием культовых «произведений» и фетишизацией своего имени.

* * *

К концу 1990-х с небывалым усилением активности художественного рынка вновь возвращается «мода» на салонные жанры, на «произведения изобразительного искусства» *per se* — к живописи, скульптуре, объекту. Модернизм и авангардные практики канонизируются с точки зрения формальной традиции, имеющей четкие эстетические составляющие. Кураторские практики разрываются на два сегмента. Первый сегмент — так называемые тематические, культурологические, квази-исследовательские выставки, где куратор все чаще выступает в роли продюсера, координатора выставки или исследователя, отбирающего визуальный материал по статистическому, филологическому принципу. Например, все об обнажении за два века (выставка «Диана и Актеон» в кунстхалле Дюссельдорфа, 2009), или все о гендере, все о боли

(выставка *Schmerz* в Берлине 2007), все о городском пространстве и пр. Второй тип пытается наделить современное искусство и историю авангарда и модернизма ценностным, культовым, псевдоклассическим статусом. Станным образом, эта тенденция «салонизировать» авангард соответствует и тенденциям арт-рынка.

Это возвращение к ценностям изобразительности и оптическому удовольствию ярко продемонстрировали за последнее время многие крупные выставочные проекты: 12-я Кассельская документа (2007, куратор Р. Бургель), выставка «Следы сакрального» или главная экспозиция 3-й Московской биеннале «Против исключения» (куратор Жан-Юбер Мартен). Они доказывают, что куратор отказывается от идеологии выставки, ее концепции. Но хочет выступить с точки зрения индивидуального вкуса скорее как коллекционер. Тем самым он больше не ищет оснований искусства, не выясняет его будущее, потому что это будущее его не интересует ни с исторической, ни с политической стороны. Получается, что если на протяжении всего XX века представление произведений изобразительно-визуального творчества пытались освободиться от салонной коллекционерской развески, двигаясь по направлению к откурированному пространству и далее в сторону выхода в открытую среду, то сегодня целый ряд тенденций показывают обратное направление — в сторону квазисалонного пространства, в котором эстетический опыт вновь сводится к суждению вкуса и поиску чувственного удовольствия.

Это и не удивительно, ведь все модернизационные проекты искусства рассматриваются как прошлое, а сама цель модернизация сводится только к экономике и технологической оптимизации. Например, кураторский проект Рогера Бургеля на Документе 12 (с девизом «Модернити как наша античность») исследовал модернизм как визуальный канон. Локальные, региональные проекты модернити (из Ирана, Индии, Восточной Европы, России, Африки, Китая) были опять же представлены так, будто модернити — это нечто с идеологической и политической точки зрения давно завершенное. Остались лишь «прекрасные» изделия и произведения, которые можно считать эстетическим каноном, подобно тому как античные формы долго служили образцом для западноевропейской культуры.

Наследию модернизма была посвящена и Берлинская биеннале (2008). И здесь тоже, несмотря на попытку исследовать не только предметно-формальные, но и жизнестроительные составляющие модернизма и авангарда, вектор все равно был направлен на модернистский арт-объект — так, будто он являет собой стационарное произведение, требующее рецептивных реакций характерных для «классического» произведения. Таким образом, авангардный, минималистский объект отрывается от своего генезиса и генеалогии, в рамках которой он за счет редукции выразительных качеств стремился прорваться к идейно-концептуальному расширению. Попытка наделить его чувственны-

ми качествами классического произведения сводит весь критический пафос авангардного производства и мышления к оптическому переживанию или к спецэффекту воздействия, то есть к рецептивно-ауратическим составляющим.

Однако повторимся и скажем, что не вопрос об ауре разделяет произведения на классические и современные. Но, напротив, вменение ауры произведению в качестве свойства его уникального отличия — в случае как «классического» наследия, так и авангардного искусства — вытесняет его генезис и событийность в пользу учреждения его ложной харизмы. Ведь на самом деле ситуативная ауратичность и загадочность, странность или способность шокировать не спасает произведения от того, что их легко перевариваешь и теряешь желание думать о них вновь.

IV. Перспективы

Итак, сегодня современное искусство, грубо говоря, делится на два формата: зрелищно-визуальный (он же коммерческий) и проблематизирующий, документирующий, критический, то есть институционально ангажированный и, условно говоря, некоммерческий. В большинстве случаев крупные выставки, коллекции и представительские события современного искусства основаны на первом формате — на гиперболизации и бесконечном злоупотреблении когда-то открытого в сюрреализме принципа оптического бессознательного. Сегодня это часто просто-напросто частные, индивидуальные визуальные галлюцинации, переведенные в трехмерное пространство. Они не несут никакой идеи — художественной или политической — и не соотносят себя ни с каким событием, не говоря уже о том, что и сами его не создают. Совершенно очевидно, что некое подобие активного размышления о реальности происходит в области искусства второго формата — в области некоммерческих, рефлексивных проектов. Свидетельство тому и Стамбульская биеннале 11 (2009) в ее попытке опереться на брехтовский метод, снять разрыв между сферой политического, критического и эстетического и показать, что мыслить социализм — это элементарная задача гражданина против варварства, что это презумпция, без которой артистические практики современного художника не могут быть признаны релевантными.

Интересно, что в сегодняшних рефлексивно-критических работах произведение предстает уже даже не в роли социальной инженерии или активистской практики, но скорее в виде некоего наратива, картирования социальной ситуации или переигрывания (re-enactment-a) исторических событий, с тем чтобы провести инспекцию их значения для современности. Кроме того, можно констатировать, что постепенно за последние годы наряду с видео и кино как важнейшими средствами художественного производства уже нарождаются новые, немедийные

средства производства. Удивительным образом таковыми становятся не только социальные ландшафты, но и сами человеческие общности, их истории, различные коммуникативные, в том числе сетевые образования, а значит, жизнь, реальность (по крайней мере в том виде, в каком она вообще дана для экзистенции). И тем не менее, наблюдая сюжеты работ Стамбульской биеннале (а эта платформа демонстрирует сегодня наиболее интенсивные и современные формы художественного мышления), можно заметить, что при всей их критичности и политичности в них нет важнейших измерений авангардного искусства — пафоса изменения. Этот пафос у многих художников сменяется описанием, причем часто ностальгическим и довольно меланхоличным. Концептуальная, субверсивная, акционистская составляющие искусства, смелость в конструировании новых соотношений реальности часто уступают место мониторингу и пересказу.

В таких проектах, как Стамбульская биеннале, безусловно, очевидно на постколониальная попытка самой Европы преодолеть свой европоцентризм, попытка дать голос нарративам периферий. Совершенно очевидно также и то, что эта гуманизирующая и иногда сентиментальная перспектива является реакцией на полное отсутствие измерения человеческого в большинстве проектов современного искусства, давно перехваченного большими проектами, политическими технологиями и глобальной культурной политикой. Поэтому нехватку авангардности и уже упомянутого пафоса изменения здесь можно понять. Где его взять? Ведь политический субъект, формирование которого происходило бы снизу (как это имело место в 1960–1970-е), очень слаб, почти отсутствует, не способен производить проект нового мира. Такой проект производится сегодня скорее сверху, со стороны власти или институций. Вот почему и в декларативных политических проектах мы видим всего лишь иллюстрацию некой критической позиции, а проекты повествовательные и исследовательские кажутся пассивными и сентиментальными. Проблемой также остается и то, что так называемые критические арт-практики при всем их инакомыслии остаются в рамках виртуальной империи современного искусства — образования самореферентного и элитарного по определению.

Однако процесс, который наметился, судя по всему, необратим. Произведения империи современного искусства, наделяемые или не наделяемые аурой, квазимодернистские или спектакулярные, выставочные пространства — руинированные или рафинированные — вытесняются вопрошанием о реальности, о пространствах человеческой жизни. И пока современное искусство занимается обустройством эстетических спейсов для элит или становится частью массовой креативной индустрии, сама жизнь, образование новых общностей, различные, порой неожиданные ситуации задействования всеобщего интеллекта на глазах становятся новыми средствами творческого производства. В этом случае произведение изобразительного искусства как конечный, цен-

ностный продукт уступает место общению со средой, поэзии и ужасу, которыми веет из этих мест, вопрошанию о контакте (или его невозможности) с другим и другими, осмыслению этих страт. Несмотря на то что и в России есть художники, работающие в этой сфере (ФНО, Борис Михайлов, Сергей Братков, Ольга Чернышева), следует с сожалением заметить, что у нас в стране эти тенденции не находят должного развития. В более артикулированном виде их можно наблюдать скорее в новом российском кино, чем в современном искусстве, — в фильмах Бориса Хлебникова, Василия Сигарева, Бакура Бакурадзе.

В то время как многие российские художники и кураторы занимаются поиском секретов и стратегий попадания на олимп современного искусства, наиболее прогрессивные современные художники с мировой известностью — Артур Жмиевский (Польша), Омар Фест (Израиль), Йел Бартана (Израиль), Катарина Седа (Чехия), Раби Мруэ (Бейрут), Мохаммед Оссама (Дамаск), Даймантас Наркявичус (Литва), — оставаясь номинально на территории современного искусства, уже давно пытаются наметить траекторию исхода из него.